المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة القصيم
عمادة الدراسات العليا

لغة الشعر السعودي الحديث

دراسة تحليلية نقدية لظواهرها الفنية

دراسة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية
تخصص الأدب والنقد

إعداد

هدى صالح عبد العزيز الفايز

المحاضرة في قسم اللغة العربية في كلية العلوم والآداب - جامعة القصيم

إشراف

الدكتور عزت محمود علي الدين

أستاذ الأدب والنقد المشارك في قسم اللغة العربية في كلية العلوم والآداب - جامعة القصيم

١٤٣١هـ / ٢٠١٠م

شكر وتقدير

في البدء يسعدني أن أصوغ كلمات الشكر والتقدير لكل مَن له فضل عليّ ، وإن كانت الكلمات تتضاءل أمام شعور الامتنان الذي أحمله لهم ، وما شكري الأعظم إلا لله عزّ وجلّ ، الذي وفّقني إلى إتمام هذا العمل وأعانني عليه ، فله الحمد حتى يرضى وله الحمد إذا رضي ، ثم أجدني مدينةً بجزيل الشكر ووافر الامتنان لأستاذي الفاضل الدكتور عزت محمود عليّ الدين المشرفِ على هذه الدراسة ، الذي أولاها من رعايته ما لا يحيط به الشكر ، ولم يبخل بالتوجيه والإرشاد فكان نعم الموجّهُ والمرشد ، كما أتقدّم بالشكر والتقدير للمناقِشَين الفاضلين ، الأستاذ الدكتور ظافرِ بنِ عبد الله الشهري أستاذ الأدب والنقد في جامعة الملك فيصل ، والأستاذ الدكتور عالي بنِ سرحان القرشي أستاذ الأدب والنقد في جامعة الطائف اللذين وهبا هذه الدراسةَ كثيراً من وقتهما وجهدهما ، وبتوجيهاتهما القيّمة يسهمان في تعميق الدراسة وإثرائها ، وعظيم الشكر أتوجه به إلى جامعة القصيم بكل من يقف داعما نجاحاتها ، وأخصّ عمادة الدراسات العليا ، وعميدَ كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية ، وجميعَ الوكلاء الأفاضل والوكيلات الفاضلات ، ورئيسَ ورئيسةَ قسم اللغة العربية وآدابها ، وجميعَ أعضاء القسم من الزملاء والزميلات ، ويظلّ امتناني لوالدتي الكريمة معقوداً في رقبتي لا أُحسن ردّه ، ولكن حسبي أني أسعى إلى رضاها وإسعادها ، ونجاحي هو أجمل ما أستطيع أن أهديها إياه ، وكل تقديري لعائلتي الكريمة إخوتي وأخواتي ، وأخصّ أخي الأستاذ محمد الفايز حيث أجده دائما أمامي في وقت الرخاء ووقت الشدّة ، وأجمل عبارات الشكر أوجهها إلى زوجي الدكتور محمد الوطبان حيث تشاركنا معا أحلاماً كثيرة وحقّقنا بعضها والقادمُ أجمل إن شاء الله تعالى ، ثم أتوجّه بما هو أغلى من كل شيء أتوجه بالحب الكبير لابنتي ديم وأبنائي سليمان وعبد الرحمن وفيصل ومشعل وأقول لهم قد أكون أخذت بعضا من الوقت الذي كنتم أحقَّ به ، ولكن حسبي أني لم أضيّعه سُدى ، ثم شكري لصديقاتي حيث أرى في عيونهن قلقي وفرحي ، وشكري لكل من أفادني بتوجيه أو إرشاد ، ولكل من أعانني بنصح أو دعاء ، وأسأل الله أن يسدّد خطانا جميعاً إلى ما فيه خير الدنيا والآخرة والحمد لله أولاً وآخراً .

محتويات الدراسة

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	١
التمهيد :	
أولاً : لغة الشعر	٨
ثانياً : حداثة الشعر	١٣
الفصل الأول	
معجم لغة الشعر السعودي الحديث :	
مدخل	١٥
أولاً : إيحاء الألفاظ	١٨
ثانياً : حداثة الصيغ	٤٥
ثالثاً : اتصاف الألفاظ بالحركة والاستمرار	٥٨
رابعاً : الاتكاء على المفردات القديمة	٦٤
خامساً : التواصل مع لغة الواقع	٧٥
سادساً : الاستعانة بالمفردات الشعبية وخصوصية الوطن السعودي	٩٦

الفصل الثاني

الظواهر التركيبية في لغة الشعر السعودي الحديث :

مدخل	١٠٩
أولاً : التكرار	١١٣
ثانياً : الحذف	١٤١
ثالثاً : إهمال الروابط اللغوية	١٥٦
رابعاً : التقطيع	١٦٦
خامساً : حداثة التراكيب	١٧٨
سادساً : الانزياح	١٩٢
سابعاً : الغموض	٢٠٩

الفصل الثالث

مرجعيات التناص في الشعر السعودي الحديث :

مدخل	٢٤٤
أولاً : التراث الديني	٢٥١
ثانياً : التراث الأدبي	٢٦٨
ثالثاً : التراث الشعبي	٢٨٨
الخاتمة	٣٠٢
المصادر	٣١١
مصادر الشعر السعودي	٣١١
المراجع والمصادر الأخرى	٣١٦
المقالات	٣٢٤
الموسوعات	٣٢٥
القواميس	٣٢٥

ملخص الدراسة

في هذه الدراسة تم تسليط الضوء على لغة الشعر السعودي الحديث ؛ وكانت البداية في الإشارة إلى أهمية اللغة في العمل الشعري ، وفي تحديد معنى الحداثة الشعرية ، ثم تمّ تقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول : الفصل الأول بعنوان (معجم لغة الشعر السعودي الحديث) وفيه تناولت الدراسة ما ترتكز عليه الألفاظ في لغة الشعر السعودي الحديث من خلال عرض هذه المباحث وهي : أولاً : إيحاء الألفاظ ؛ حيث إن لهذه الخاصية أثرا في توجيه اختيارات الشعراء السعوديين المحدثين ألفاظهم ، وتم عرض ما يعتمدون عليه من الطرق اللغوية لإيصال إيحاءات ألفاظهم الشعرية ، ثانياً : حداثة الصيغ ؛ حيث اتسعت مساحات حرية الشعراء اللغوية ، وغدا الشعراء يستثمرون طاقات اللغة ويتفنّنون في ابتكار صيغ لغوية جديدة ، أو يقومون ببعث بعض الصيغ القديمة واستحيائها ، ثالثاً : اتصاف الألفاظ بالحركة والاستمرار حيث يميل الشعراء السعوديون المحدثون إلى الألفاظ المتسمة بالحركة والقادرة على بعث الاستمرارية في أجواء لغتهم الشعرية عن طريق الإكثار من استخدام الفعل المضارع بطريقة التراكم والتتابع ، رابعاً : الاتكاء على المفردات القديمة حيث يكثر الشعراء السعوديون المحدثون من استخدام اللغة الجزلة المليئة بالمفردات القديمة ، خامساً : التواصل مع لغة الواقع وذلك عن طريق استخدام الألفاظ العامية أو التي أضحت كالعامية بسبب كثرة تداولها ، سادساً : الاستعانة بالمفردات الشعبية والخصوصية السعودية حيث إن الشعراء السعوديين المحدثين يكثرون من الاستعانة بمفردات المعجم التراثي الشعبي ويصرون على إحداث بصمة تدل على خصوصية الوطن والمجتمع .

وفي الفصل الثاني الذي بعنوان (الظواهر التركيبية في لغة الشعر السعودي الحديث) تمّ عرض الظواهر اللغوية التي تميّزت بها تراكيب لغة الشعر السعودي الحديث من خلال هذه المباحث : أولاً : التكرار ، وقد تمت دراسته من حيث إنه تقنية لغوية بارزة وظاهرة فنية ذات قيمة أسلوبية مهمة في الشعر الحديث ، ثانياً : الحذف ، حيث يستخدم الشعراء الحذف بوصفه تقنية لغوية تعمل على فتح تأويلات نصوصهم وإثراء معانيها وزيادة إيحاءاتها ، ثالثاً : إهمال الروابط اللغوية وذلك بتجاور الكلمات والجمل دون حروف عطف ، رابعاً : التقطيع ، الذي هو وسيلة جديدة في

التشكيل اللغوي للشعر الحديث ؛ حيث يكون التأثير البصري مكملاً للتأثير السمعي ، وأصبح شكل النص على الصفحة لا يقل أهمية عن ألفاظها ومعانيها ، خامساً : حداثة التراكيب حيث يميل الشعراء السعوديون المحدثون إلى استخدام أساليب جديدة لتكثيف الإيحاء في لغتهم الشعرية فيعمدون إلى استخدام تراكيب لغوية غير مألوفة وغير شائعة ، سادساً : الانزياح بوصفه مفهوما نقديا حديثا ؛ حيث يشمل كل ما يؤدي إلى كسر المألوف وتحقيق دهشة المفاجأة في لغة الشعر ، سابعاً : الغموض ؛ حيث قامت الدراسة بتفسير وجود الغموض في الشعر الحديث ، ثم بيان قيمة الغموض في العمل الشعري ، وعرض أهم مظاهر غموض لغة الشعر الحديث .

وفي الفصل الثالث الذي بعنوان (مرجعيات التناص في الشعر السعودي الحديث) تمّ التعريف بالتناص بوصفه ظاهرة لغوية بارزة في الشعر الحديث ، وكانت أهم هذه المرجعيات ثلاث : أولاً : التراث الديني ؛ حيث إن التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف يمثل جزءا كبيرا من تناصات الشعراء السعوديين المحدثين ؛ لما للثقافة الدينية من تجذّر في أعماقهم ، ولما يحملونه من وعي بتميّز اللغة القرآنية واللغة النبوية وأهميّتها وعظمتها ، وثانياً : التراث الأدبي ؛ حيث إن الشعراء السعوديين المحدثين يتمتعون بذاكرة شعرية مليئة بالتراث ، يتفاعلون معها ، ويستمدون منها تناصاتهم ، ولم يقف الشعراء في تناصاتهم مع التراث الأدبي عند التراث الشعري فقط ؛ بل تعدى ذلك إلى الإفادة من الحكم والأمثال العربية ، وثالثاً : التراث الشعبي ؛ حيث إن استعانة الشعراء السعوديين المحدثين بالشعر العامي والأهازيج الشعبية والأغاني المشهورة هي مما يميّز الشعر السعودي الحديث وقد تمّ توضيح اختلاف طرائق الشعراء في استخدام تقنية التناص واختلاف درجات نجاحهم في الاستعانة بهذه التقنية اللغوية .

المقدمة

﴿ وقالوا الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله ﴾ الأعراف : ٤٣

الحمد لله رب العالمين ، والصلاةُ والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وأصحابه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد ،

فهذه الدراسة تُعنى بلغة الشعر ؛ لأن الشعر في المقام الأول فعل لغوي ، وهو فن أداته اللغة ، وهي موطن اللذة فيه ؛ بل إن اللغة في الشعر هي الوسيلة والغاية في آن واحد ، وهي الجسد الذي يعبر عن روح التجربة الشعورية ، ومن هذا المنطلق كان اهتمام النقاد بها كبيرا في الماضي والحاضر ، ومن خلال قراءاتي المتعددة فيما يُنتجه النقاد العرب المحدثون لفت انتباهي كثرة تركيزهم على اللغة الشعرية في الشعر الحديث ، نظرا لما تحتله لغة الشعر من مكانة في تحديد قيمته ، ونظرا إلى أن أهم مظهر من مظاهر حداثة الشعر هو تحديث اللغة التي يستعملها الخطاب الشعري ، وحينما وقع اختياري على الشعر السعودي الحديث لم يكن ذلك الاختيار عشوائيا ولم يكن مفتعِلا معنى الحدودية الضيّقة ، ولكن لأن دراسة الشعر السعودي الحديث تعني من وجه آخر دراسة الشعر العربي الحديث ؛ فهي دراسة جزء يدل على الكل ، أو نموذج يشير إلى باقي النماذج ، ولسبب آخر هو قلة الدراسات النقدية الفنية الموجهة لهذا الشعر ، فالدراسات النقدية التطبيقية التي تناولت الشعر السعودي الحديث ما تزال قليلة نسبةً إلى ما يتمتع به من

كثرة نتاجية وقوة فنية ، وهذا ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع ، ولذلك أحببت أن تكون دراستي هذه عن لغة الشعر السعودي الحديث ؛ وذلك من خلال تسليط الضوء على كثير من الظواهر الفنية التي ميّزت لغة الشعر العربي الحديث ، والكشف عنها في الشعر السعودي الحديث ، وبيان مدى التحولات في استعمالات هذه الظواهر اللغوية لإدراك خصائصها المميزة ، واكتشاف أثرها في تعميق الدلالات ، وما أضافته من إثراء وفاعلية ، والإشارة إلى ما اختص به الشعر السعودي الحديث عن غيره ، كل ذلك بكثير من الوصف والتحليل والتفسير ، ومن هنا تبرز أهمية هذه الدراسة ؛ لأنها . على حد علمي . أول دراسة أكاديمية تتناول لغة الشعر السعودي الحديث ، وهي الدراسة الأولى التي تتناول الظواهر الفنية في لغة الشعر السعودي الحديث بهذا التفصيل وهذه الشمولية ؛ حيث لم توجد دراسة مستقلة ومتكاملة لهذا الموضوع ، على أنه قد تناول بعض النقاد شيئا من تلك الظواهر التي تناولتها هذه الدراسة ، إلا أن تلك الدراسات كانت أحد نوعين : إما أنها عملت على دراسة بعض هذه الظواهر منفردة ، أو أنها تناولت بعض هذه الظواهر عند شاعرٍ معين ، وكان لتلك الدراسات أهميتها الكبرى في فتح مجالات أوسع وأعمق أمام دراستي ، فمن تلك الدراسات : دراسة عبد الله أبو هيف التي بعنوان : الحداثة في الشعر السعودي ، قصيدة سعد الحميدين نموذجا([1]) ، حيث تناول فيها التناص عند الشاعر سعد الحميدين وتطرق إلى بعض الظواهر اللغوية الأخرى كالتكرار والانزياح والغموض بشيء من الاختصار ، وكذلك دراسة الدكتور سعد البازعي عن التناص مع شعر التراث الشعبي التي بعنوان: (استعادة الموروث الشعبي في الشعر السعودي الحديث) في كتابه إحالات القصيدة : قراءات في الشعر المعاصر ([2]) ، وكذلك دراسة الدكتور عبد الله الفيفي التي تناول فيها (البنية اللغوية) و (التناص) في كتابه : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية([3]) ؛ وكذلك دراسة أشجان الهندي عن التناص مع النص الفصيح التي بعنوان (توظيف التراث الفصيح) من كتابها توظيف التراث في الشعر السعودي

---

[1] عبد الله أبو هيف : الحداثة في الشعر السعودي ، قصيدة سعد الحميدين نموذجا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٢م .

[2] د. سعد البازعي : إحالات القصيدة ، قراءات في الشعر المعاصر ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤١٩هـ .

[3] د. عبد الله الفيفي : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ، قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي ، إصدارات النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٦هـ .

الحديث([1]) ، ودراسة الدكتور عبد الله الغذامي التي بعنوان (في الخطاب الشعري الجديد) في كتابه تشريح النص([2]) ، ودراسة الدكتور عالي القرشي التي بعنوان (علاقة القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية بالتراث) المنشورة في موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث([3]) ، وغير ذلك من الدراسات التي لا تتجاوز دراسة ظاهرة معينة عند شاعر أو مجموعة من الشعراء .

ولقد أفدت مما كُتب عن الشعر السعودي الحديث عامة ، فبالإضافة إلى ما مضى ذكره من دراسات تتفق مع موضوع دراستي ، هناك دراسات أخرى لا أغفل أهميتها مثل : التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية للدكتور محمد الشنطي([4]) ، وموسوعة الأدب العربي السعودي الحديث إعداد لجنة علمية([5]) ، وثقافة الصحراء للدكتور سعد البازعي([6]) ، وقضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث : الشعر السعودي أنموذجا للدكتور نذير العظمة([7]) ، وظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث للدكتور علوي الهاشمي([8]) ، ودراسات في الشعر السعودي للدكتورة فاطمة الوهيبي([9]) ، والنزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر للدكتور حسن الهويمل([10])، وغيرها من الدراسات التي تناولت الشعر السعودي الحديث .

---

[1] أشجان محمد الهندي : توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤١٧هـ .

[2] د. عبد الله الغذّامي : تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٦م .

[3] إعداد لجنة علمية : موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، المفردات للنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٢هـ .

[4] د. محمد صالح الشنطي : التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، دراسة نقدية . رؤية وشهادة ، نادي حائل الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٣هـ .

[5] إعداد لجنة علمية : موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، المفردات للنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٢هـ .

[6] د. سعد البازعي : ثقافة الصحراء ، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر ، شركة العبيكان ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٢هـ .

[7] د. نذير العظمة : قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث : الشعر السعودي أنموذجا ، نادي جدة الأدبي الثقافي ، ط١ ، ١٤٢٢هـ .

[8] د. علوي الهاشمي : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، كتاب الرياض ، عدد ٥٢ . ٥٣ ، ١٩٩٨م .

[9] د. فاطمة عبد الله الوهيبي : دراسات في الشعر السعودي ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ١٤٢٦هـ .

[10] د. حسن الهويمل : النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر ، إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة ، الرياض ، ١٤١٢هـ .

أما الدراسات الكثيرة والعميقة والرائدة التي تناولت لغة الشعر العربي الحديث والتي كانت دافعا رئيسا لاختيار هذا الموضوع . كما أسلفت . فقد أفدت منها كثيرا ، سواء منها ما تناول لغة الشعر العربي الحديث بصفة عامة ، أو ما تناول لغة الشعر العربي الحديث في قُطرٍ معين من أقطار الوطن العربي ، أو عند شاعر عربي معيّن ، ومن أهم تلك الدراسات : دراسة الدكتور علي عشري زايد التي بعنوان : عن بناء القصيدة العربية الحديثة[١] ، ودراسة عمران الكبيسي التي بعنوان : لغة الشعر العراقي المعاصر[٢] ، ودراسة الدكتور رجاء عيد التي بعنوان : لغة الشعر [٣]، وكذلك : الشعر العربي المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل[٤] ، ولغة الشعر العربي للدكتور عدنان حسين قاسم[٥] ، والقصيدة العربية العربية المعاصرة للدكتورة كاميليا عبد الفتاح[٦] ، ولغة الشعر العربي الحديث للدكتور السعيد الورقي[٧] ، وظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث لعلاء الدين رمضان السيد[٨] ، فكل هذه الدراسات وغيرها مما ورد ذكره في ثنايا هذه الدراسة كانت خير معين لي بما وفّرته من أفكار أنارت العديد من الجوانب المظلمة ، ومهدت الطريق وسهلت سبيل السير فيه ، وكان لها أهمية في دعم توجهات دراستي هذه .

---

[١] د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الرشد ، الرياض ، ط ٥ ، ١٤٢٤هـ .

[٢] عمران خضير حميد الكبيسي : لغة الشعر للعراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢م .

[٣] د. رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، بدون تاريخ .

[٤] د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٨م .

[٥] د . عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي : ، الدار العربية للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦م .

[٦] د. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٧م .

[٧] د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث : مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٧م .

[٨] علاء الدين رمضان السيد : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دمشق ، ١٩٩٦م .

وهذه الدراسة تقوم برصد الظواهر الفنية في لغة الشعر السعودي الحديث ، وأقصد من الظاهرة الفنية في لغة الشعر تلك السمة اللغوية التي تميز بها نتاج جملة من الشعراء ، وقد تشيع لتصبح طريقة تعبير مألوفة .

ولأن هذه الدراسة تتناول الظواهر الفنية في لغة الشعر السعودي الحديث فلا وجود للحدود الزمنية أو المرحلية فيها ؛ ولهذا فإن التقسيم الزمني أو المرحلي للشعر السعودي الحديث ليس له أهمية في هذه الدراسة ؛ فاختيار النصوص لا يحدّده زمن معين أو مرحلة معينة ؛ فلقد استبعدتُ كثيرا من المجموعات الشعرية التي طُبعت حديثا ولكنها لا تتمتع بحداثة اللغة الشعرية لأنها لا تخدم رؤية الدراسة ، وكذلك فإن التقسيم الموسيقي للشعر (العمودي ، أو التفعيلي) ليس واضحا أيضا في هذه الدراسة ؛ لأن المحكّ الرئيس الذي اعتمدت عليه في اختيار النصوص هو حداثة اللغة فيها وليس الشكل الذي كتبت عليه القصيدة ، فهناك شعر كثير راسخ في التقليدية مع أنه يكتب بالقوالب الموسيقية للشعر الحديث ، وفي هذه الدراسة لا وجود . كذلك . للتعريف بالشعراء ؛ لأن التعريف بالشعراء أو الحديث عن حياتهم وبيئاتهم لا يعني الدراسة في شيء ولا يُعين على تقدّم الدراسة أو إثرائها .

ولقد اعتمدت في الكشف عن الظواهر الفنية في لغة الشعر السعودي الحديث على الشعر ذاته ، وكانت الإحاطة بهذا الكمّ الهائل من الشعر الذي يُطبع يوميا تحت مُسمى الشعر الحديث هي أعظم الصعوبات التي حاولتُ أن أتجاوزها عن طريق استبعاد كثير من تلك المجموعات الشعرية التي لا أرى فيها ما يخدم توجهات الدراسة ، ولقد كانت الصعوبة البالغة في اختيار النصوص الشعرية التي تعدّ نماذج للظواهر اللغوية في الشعر الحديث ، حيث اعتمدتُ مبدأ الانتقاء للنصوص التي تخدم موضوع الدراسة ، وليس لشهرة شاعر أو كثرة نتاجه أي اعتبار في معيارية الانتقاء .

ولا بد من الإشارة إلى أني اعتمدت على النصوص الشعرية المنشورة ضمن مجموعات شعرية (دواوين) مطبوعة دون الاعتماد على النصوص الشعرية المنشورة في الصحف والمجلات بحثا عن النصوص الصحيحة وتحريا للدقة ؛ فالنصوص في الدواوين هي الشكل النهائي الذي ارتضاه الشاعر ؛ وهذا لأن أيّ خطأ مطبعي حتى لو كان صغيرا

يؤثر كثيرا في لغة القصيدة وقد يؤدي إلى خطأ فادح في تحليلها ، ومع هذا لم أسلم من التوجس والخوف من وجود بعض الأخطاء المطبعية التي قد تؤثر في صحة التحليل ومصداقيته ، وقد قمتُ بنقل النصوص الشعرية كما هي ؛ ملتزمةً بطريقة صفها وشكلها الكتابي الذي وردت به ، وبالتشكيل المثبت في مصادرها .

ولقد كانت هناك مشكلة التقسيم والتبويب التي استهلكت كثيرا من الوقت والجهد ؛ ولأن بعض الظواهر متداخلة كان لابد من بعض المرونة في تداخل بعض تلك الظواهر مع بعضها الآخر .

ولقد اعتمدت على المنهج الوصفي في التنظير والتأصيل للظواهر الفنية ، ثم اتخذت من المنهج التحليلي أداة لتحليل أدوات الخطاب الشعري وشرح النماذج والتعليق عليها ، مفيدة . قدر الإمكان . من المناهج الأخرى للوصول إلى أفضل النتائج .

وهذه الدراسة تقع في ثلاثة فصول مع مدخل لكل فصل بالإضافة إلى المقدمة والتمهيد والخاتمة ، وقد تناولت فيها ما يأتي :

المقدمة : قدمت فيها أسباب اختياري لهذا الموضوع ، وأهميته ، والدراسات السابقة فيه ، والصعوبات التي واجهتني ، ثم تقديم عرض موجز لمحتويات الدراسة .

التمهيد : ويُعنى هذا الجزء بتفسير موجز للمقصود بـ : لغة الشعر ، وحداثة الشعر في هذه الدراسة .

الفصل الأول بعنوان (معجم لغة الشعر السعودي الحديث) : ويتكون من مدخل وستة مباحث هي :

أولا : إيحاء الألفاظ .

ثانيا : حداثة الصيغ .

ثالثا : اتصاف الألفاظ بالحركة والاستمرار .

رابعا : الاتكاء على المفردات القديمة .

خامسا : التواصل مع لغة الواقع .

سادسا : الاستعانة بالمفردات الشعبية وخصوصية الوطن السعودي .

الفصل الثاني بعنوان (الظواهر التركيبية في لغة الشعر السعودي الحديث) : ويتكون من مدخل وسبعة مباحث هي :

أولا : التكرار .

ثانيا : الحذف .

ثالثا : إهمال الروابط اللغوية .

رابعا : التقطيع .

خامسا : حداثة التراكيب .

سادسا : الانزياح .

سابعا : الغموض .

الفصل الثالث : بعنوان (مرجعيات التناص في الشعر السعودي الحديث) :

ويتكون من مدخل وثلاثة مباحث هي :

أولاً : التراث الديني .

ثانيا : التراث الأدبي .

ثالثا : التراث الشعبي .

الخاتمة : وفيها عرض موجز لأهم ما توصلت له الدراسة .

وفي ختام هذه المقدمة لا أزعم أني وفّيت لغة الشعر السعودي الحديث بجميع جوانبها فهذه مهمة أخطر من أن تنهض بها دراسة واحدة ، ولكن حسبي أني اخترتُ أهم الظواهر الفنية التي ميّزت لغة الشعر السعودي الحديث وأبرزها ، وأنني بهذه الدراسة أشرت إلى أهمية دراسة لغة الشعر ، وحاولت أن أقدم للمكتبة النقدية ما أراه جديرا بالقراءة والاطلاع .

هذا والحمد لله أولا وآخراً .

التمهيد

قبل الدخول في فصول هذه الدراسة لا بد من تفسيرٍ مختصر للمقصود من (لغة الشعر) و (حداثة الشعر) ؛ لأن المفاهيم قد تتوسّع . أكثر مما ينبغي . بسبب اختلاف رؤية النقاد في تحديد المقصود منهما :

أولاً: لغة الشعر

إن طريقة استعمال اللغة في الخطاب الشعري هي ما تنقله إلى الخصوصية والتفرد عن سائر أنواع الخطاب الأخرى ، وهي ما تميّز شاعرا عن آخر ، فالمعاني التي قال عنها الجاحظ : " مطروحة في الطريق "[١] هي عموميات يستطيع طرقها كل الشعراء ، ولا يكون اختلاف الشعراء وتمايزهم إلا في اللغة التي يستخدمونها للتعبير عن تلك المعاني ، ولعل من أهم ما يميز الشعر هو تلك اللغة التي تأسر اللب والقلب بغض النظر عن المعاني التي يتضمنها ، ألم يقل المتنبي :

وأسمع من ألفاظه اللغةَ التي يلذّ بها سمعي ولو ضُمّنت شتمي[٢]

وهذا ما كان يشير إليه (جان كوهين) في قوله : " إنما يُعد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبّر ، وهو ليس مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات " [٣] .

وقد أدى التميّز الواضح للغة الشعر وتفردها عما سواها من ضروب القول الأخرى إلى الاعتقاد بأن الشاعر ملهم لا يستعمل اللغة كما يستعملها عامة الناس ؛ بل ينطق عن

---

[١] الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ٣ ، ١٣٨٨هـ ، ج٣ ، ص ١٣١ .

[٢] ديوان المتنبي ، شرح البرقوقي ، در الكتاب العربي ، بيروت ١٤٠٧هـ ، ج٤ ، ص١٧٢ .

[٣] جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٩٣م ، ص٥٥.

وحي وهذا الوحي عند الشاعر العربي شيطان من الجن يقذف الشعر في روع الشاعر ([1]) ، ومن المسلم به بين نقاد الشعر اليوم أن اللغة هي موطن الهزة الشعرية التي تصدم وتباغت وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية ، فلا شك في أن لغة القصيدة تمثل سحرها الجمالي الأول ، إنها مركز الفتنة والحيوية فيها ، ففي الطريق إلى القصيدة لا نواجه إلا اللغة ، فمعظم ما فيها من جمال ومعنى وفاعلية لا يقيم إلا هناك في لغتها الشعرية ([2]) .

ولقد صار الشعراء المعاصرون على وعي كاف بوظيفة اللغة ووظيفة الشعر ؛ حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة ، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة ، ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية ، وليس غريبا أن تتميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم ؛ بل الغريب ألا تتميز عنها ، ولو أننا نظرنا نظرة واقعية محددة إلى تطور اللغة مع تطور الحياة واختلاف التجربة أيقنّا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائب عن اللغة الجديدة ، إن لكل عصر همومه ومشاكله وقضاياه ، والإنسان مطالب في كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك ، ومن خلال هذه المواجهة تترسب قيم العصر وتتبلور مُثله ، واللغة . بوصفها ترجمانا لكل فعل ، أو المقابل اللفظي لكل موقف . إنما تتكيف بحكم ما في طبيعتها من طواعية ومرونة ، وِفقا لكل فعل وكل موقف ، فإذا هي تتحمل الجديد من الشحنات التعبيرية كلما تجددت الأفعال والمواقف ، ومن ثم تظل اللغة دائما أوضح ظاهرة وأقواها وأدلها ؛ حيث تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضاري الذي تعيشه الأمة ، وليس مبالغة أن يقال : إذا أردت التعرف على الإطار الحضاري لشعب من الشعوب في زمن من الأزمان فادرس لغته ، ففي عروق اللغة . إذا صح التعبير . يعيش نبض العصر([3]) ، وصار " محكّ الاختلاف بين الشعراء المحدثين يكمن في اللغة ، بما هي أداة تعبير وتفكير وجهاز مركب من الرؤى والمواقف وأزمنة

---

[1] يُنظر : د. عدنان حسين العوادي : لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٤٠٥هـ ، ص ١٦ .

[2] يُنظر : د . علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ٢٣ .

[3] يُنظر : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص١٧٤ . ١٧٥ .

الإبداع والانتماء الحضاري والتاريخي للأمة ، فضلا عما يعلق بها من هواجس المبدع وتعبيراته الباطنية والذهنية وإيقاع حياته وعصره"([1]) .

ولخصوصية لغة الشعر تستحيل ترجمة العمل الشعري دون الإخلال بكيانه ، بل " إنه يستحيل نقل القصيدة إلى صورة نثرية من لغتها ، فكلما كانت القصيدة شعرية قلّ إمكان التفكير فيها نثريا دون أن تتلف ، فتلخيص القصيدة وصياغتها نثرا يُعدّ جهلا تاما بجوهر الفن " ([2]) .

وهذا يسوقنا إلى الفرق بين اللغة المستخدمة في الشعر ونظيرتها المستخدمة في النثر ، فإذا كانت اللغة في النثر وسيلة تؤدي غرضا محددا وتوصل إلى غاية معينة فإن اللغة في الشعر غاية في ذاتها ، ويوضح (بول فاليري) الفرق بين استخدام الناثر اللغة واستخدام الشاعر إياها بمثال استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشي والراقص ؛ فكلاهما يستخدم نفس الخطوات ونفس أعضاء الجسم التي يستخدمها الآخر ولكن الخطوات للماشي وسيلة توصله إلى هدف معين وينتهي دورها ، على حين أن الخطوات بالنسبة للراقص غاية وهدف في ذاتها ، لا يهدف من ورائها إلى الوصول إلى شيء آخر ، هكذا اللغة في النثر وفي الشعر ، فهي في الشعر بمثابة الخطوات في الرقص ، غاية لا يُستهدف بها شيءٌ آخر وراءها، ونتيجة لهذا الفارق الجوهري بين لغة الشعر ولغة النثر فإنه من الممكن أن نعبر عن الفكرة التي تتضمنها العبارة النثرية بأي أسلوب نثري آخر دون أن تفقد شيئا من جوهرها أما الشعر فلا يمكن التعبير عن مضمونه . إذا صح أن له مضمونا آخر غير شكله . بأي أسلوب آخر . نثرا كان أو شعرا . دون أن يفقد شيئا أساسيا من جوهره ([3]) .

ولغة الشعر عند النقاد العرب المحدثين قد تشمل كل قضايا (الشكل) المقابل لـ (المضمون) ، يقول الدكتور علي عشري زايد عن لغة الشعر : إنها " المادة الأولى التي يشكل منها وبها البناء الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة ، أي أنها الأداة الأم

---

[1] خالد الغريبي : في قضايا النص الشعري العربي الحديث ، مقاربات نظرية وتطبيقية ، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص ٧٨ .

[2] د. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٢هـ ، ص ٢٩٥ . ٢٩٧ .

[3] يُنظر : د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٤١ . ٤٢ .

التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها ، وتمارس دورها في إطارها " [١] ، وبهذا تشمل لغة الشعر . عند بعض النقاد العرب المحدثين . كل جماليات القصيدة وتدل على كافة عناصر التعبير الشعرية[٢] ، بل إنها في بعض الدراسات النقدية الحديثة تدل على قضايا الشكل والمضمون معاً[٣] ، يقول الدكتور السعيد الورقي : " نعني بلغة الشعر طاقة القصيدة الشعرية وإمكانياتها ، ونقصد بلغة الشعر الإطار العام الشعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار ، وطريقة بنائه ، وتجربته البشرية وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية " [٤] .

فلغة الشعر إذن هي جسد القصيدة الذي يمتزج بروحها ، وفيها تكمن قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته ؛ حيث تختزن . اللغة الشعرية . جميع عناصر التعبير الشعري ، من هذا المنطلق النقدي ، ومن منطلق أن اللغة أحد عناصر التعبير الشعري الثلاثة : اللغة والصورة (الخيال) والموسيقى ، ومن منطلق أن جوهر اللغة الشعرية يبدأ بالصوت ثم المفردة وينتهي بالتركيب ، من كل هذا تنطلق هذه الدراسة ، وتمضي في البحث عن أبرز الظواهر الفنية في لغة الشعر السعودي الحديث .

---

[١] د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٤١ .

[٢] وذلك مثل دراسة الدكتور عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، يقول : " ولا نعني باللغة في هذا العنوان ذلك المفهوم الذي قد يرد إلى الذهن ، من حيث دراسة قضايا اللغة التي تخص البنية أو التركيب فحسب ، وإنما نعني بها كيف الإبداع الشعري ، بدءا من الإيقاع ، وانتهاءً بالصورة والرمز " ، دار طيبة ، القاهرة ، ٢٠٠٥م ، ص ٩ .

[٣] مثل دراسة الدكتور السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ؛ حيث قام بدراسة للمضمون في هذه الدراسة في فصول : الموقف الاجتماعي في الشعر العربي المعاصر ، الموقف الذاتي الذي تضمن : مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث ، مشاعر اللامنتمي ، مشاعر الحسية الجمالية ، وكذلك دراسة الدكتور رجاء عيد : لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث ؛ حيث كتب عن قضايا مضمونية ضمن دراسته عن لغة الشعر في فصول : لغة الحب والتجاوز الدلالي ، لغة الشعر بين الحب والوطن ، وغيرها .

[٤] د. السعيد الورقي : لغة الشعر ، ص ١٤ ، ١٥ .

ثانياً : حداثة الشعر

كثرت الكتابات حول مفهوم (الحداثة) عامة ، ومفهوم (الحداثة الشعرية) على وجه الخصوص ، وليس هذا مجال التفصيل في هذا الموضوع ، ولكن يتوجب توضيح مجال هذه الدراسة (الشعر السعودي الحديث) ؛ فالحداثة سمة لذلك الشعر التي كُتب برؤية جديدة وتقنية فنية لم تكن شائعة في عصور الشعر السابقة ، والقصيدة الحديثة تلك " التي تخلت عن الانضواء تحت التقليد للتشكيل الدلالي أو الموسيقي الجاهز ، وابتدعت

للتجربة الشعرية تشكيلاتها التي تتوافق مع التجربة الشعرية ، سواء في اختلاف التشكيل باختلاف عدد التفعيلات ، أو اختلاف التشكيل بتعدد الشكل بالتنقل فيه من شعر تفعيلي إلى شعر عمودي إلى قصيدة نثر ، وتميزت فيه اللغة باستخدام تراكيب دلالية جديدة ولو كانت عمودية الشكل " ([1]) .

ومن خلال تتبع أهم المعالم الرئيسة لحركة الشعر الحديث عموما وفي السعودية خصوصا نتمكن من تبيّن ما يعنيه مصطلح الحداثة الشعرية ، تلك المعالم الرئيسة يمكن تبينها على مستويين : الأول : تكنيك القصيدة بمعنى مجموع خصائصها الفنية ، والثاني : توجهات الرؤية الشعرية عبر مسارات التفاعل مع الحياة الاجتماعية والسياسية ، فعلى مستوى التكنيك . وهذا ما يهمنّا . يمكن وصف القصيدة الحديثة بأنها : أولاً : قصيدة غير سكونية ، بمعنى أنها قصيدة تنطلق من الإيمان بالحركة والتغير ، ولذا فهي ترفض ثبوتية الشكل التقليدي العمودي ، وتراه عاجزا عن التعبير عن هذه الحركة ، وثانياً : تأخذ اللغة في القصيدة الحديثة بعدا احتماليا مكثفا ، أي أنها تحاول الابتعاد عن المباشرة والمنطق ولغة الخطابة وتعتمد الصورة وإيحاءات الرمز([2]) .

ولعلي أستعير ما كتبه الدكتور علي عشري زايد في تحديد مجال هذه الدراسة : إن " الحداثة في عنوان الدراسة تعبر عن مقولة فنية وليست زمنية ، فالقصيدة الحديثة في نظر هذه الدراسة هي التي كتبت بمفهوم حديث للقصيدة وأسلوب حديث في كتابتها وليست هي التي كتبت في العصر الحديث فكم من قصائد كتبت في أقدم عصور الشعر العربي هي أقرب إلى مفهوم الحداثة من كثير مما يكتب في العصر الحديث من شعر " ([3]) .

---

[1] عالي القرشي : علاقة القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية بالتراث ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، ج ٨ ، ص ٦٨٢ .

[2] يُنظر : د. سعد البازعي : ثقافة الصحراء ، ص ١٩ .

[3] د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص٩ .

مدخل

يهتم كثير من الدارسين بالألفاظ الشعرية على أساس أنها الوحدة البنائية التي تتكون منها لغة الشعر ، واهتموا بتطوراتها الصياغية والدلالية ، ومن المؤكد أنه لا يوجد ألفاظ شعرية وأخرى نثرية فالاقتدار اللغوي في استعمال اللفظ واستثمار خصائصه هو ما يحوّله من لفظ له معانيه المعجمية الجامدة إلى لفظ خصب تتخلّق منه الدلالات الجديدة ، فلم

يعد اهتمام النقاد ينصبّ على النعوت الخارجية للألفاظ بل صارت أهمية اللفظ تتبع من طريقة استخدامه وأثره في الدلالات .

والشاعر لا بد من أن يمتلك ثروة لفظية تمكّنه من اختيار ما يلائم تجربته الشعورية ، وهو بقدرته اللغوية المبدعة يمدّ الألفاظ بمدلولات جديدة وصياغات مبتكرة ، وهو . قطعا - لا يستطيع " أن يبتكر لغة من فراغ ؛ فهو محكوم بإرث لغوي يحاصره ويضغط على وجدانه ، ويمثل هذا الإرث تحديا من طراز فريد له وهو شخصيته الشعرية التي تميزه عن غيره ممن يستثمرون هذا الإرث ذاته ، إذن ليس في مقدور الشاعر أن ينشئ لغة جديدة ولكن في قدرته أن يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويرغمها على التفاعل مع المعنى الفردي الذي تخلقه تجربته " ([1]).

وحينما يصوغ الشاعر نصه يصوغه " حسب معجمه ، وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخا مديدا ومتنوعا ، وعى الشاعر بعضه وغاب عنه بعضه الآخر ، ولكن هذا الغائب إنما غاب عن ذهنه ، ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها ، والقارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه ، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الشاعر حينما أبدع نصه ، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر ، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة ، وكل هذه التنوعات هي دلالات للنص حتى وإن تناقضت مع بعضها البعض "([2]) .

وعلى يد الشاعر تتطور اللغة ، فالشاعر لا يقيّم بما حفظ من مفردات الأقدمين أو استخدم من لغتهم ، وإنما بما ابتكر وبما أضاف إليها ، وما ترك من بصمات جديدة في اللغة ، فحسه اللغوي وذوقه وثقافته تمكنه أكثر من غيره من هذا الإبداع والابتكار ، وتمكنه من إحياء مفردات اندثر استعمالها ، فاستخدمها هو بعد أن أسقط عليها من روح المعاصرة وأحياها مرة أخرى وأعادها إلى الوجود ، وللشاعر حساسية فائقة بالألفاظ ، فلا

---

[1] د. علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٢٤ (بتصرف) .

[2] يُنظر : د. عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، نادي جدة الأدبي الثقافي ، ط١ ، ١٤٠٥هـ ، ص ٧٩ .

بد أن يدرك بذوقه أن هناك ألفاظاً ابتذلت لكثرة تكرارها ، وأخرى صدئت كما تصدأ المعادن لتغير الذوق ولمجافاتها لروح المعاصرة ، وعليه أن يتجنب استعمالها ليكون الشعر متجددا معاصرا لجيله ([1]) .

ومع كل ما يؤديه موقع اللفظ المفرد في السياق من دور أساس في رسم أبعاد التجربة الشعرية ، فإن اللفظ المفرد من حيث وحدته الصوتية ونعوته الذاتية وتاريخه المكتنز بالخبرة الانفعالية الغزيرة هو البوتقة التي تُجبل في داخلها كل عناصر الأداء الشعري ([2]) .

إن الألفاظ في الشعر لا تظل حبيسة المعاجم اللغوية فالشعراء وحدهم لهم القدرة على تحميل الألفاظ بالدلالات الجديدة عن طريق المجاز ، وعندهم من القوة والقدرة ما يكفي لأن يزاوجوا بين ألفاظ لم تتزاوج من قبل ، وعندهم من الحس اللغوي ما يمكّنهم من ابتكار اشتقاقات وصياغات جديدة .

إن دراسة المعجم الشعري في الدراسات النقدية الحديثة لها أهمية كبيرة في إلقاء الضوء على تطور لغة الشعر ، عن طريق الكشف عن الأسس التي نهض منها الشعراء لبناء لغتهم الشعرية الجديدة ، وتحديد الظواهر اللغوية المشتركة بينهم ، وفي هذه الدراسة سعيتُ إلى تقصّي المرتكزات التي استند عليها معجم لغة الشعر السعودي الحديث ، والتماس آثارها في بناء هذا المعجم ، عن طريق تسليط الضوء على كثير من الظواهر اللغوية التي يشترك الشعراء فيها ، ورأيت أن تكون دراسة المعجم الشعري للغة الشعر السعودي الحديث متضمنة هذه المباحث :

أولاً : إيحاء الألفاظ .

ثانياً : حداثة الصيغ .

ثالثاً : اتصاف الألفاظ بالحركة والاستمرار .

رابعاً : الاتكاء على المفردات القديمة .

خامساً : التواصل مع لغة الواقع .

---

[1] يُنظر : عمران الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢م ، ص ١٨ .

[2] يُنظر : د.عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، الدار العربية للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦م ، ص ٣٣ .

سادساً : الاستعانة بالمفردات الشعبية وخصوصية الوطن السعودي .

إيحاء الألفاظ

الإيحاء مصطلح قديم جديد يستخدمه النقاد كثيراً للتعبير عن تلك الصور والمعاني الجانبية التي تثيرها ألفاظ الشعر إثارةً خفية لا يصرح بها الشاعر ولا تصرح بها المعاجم ؛ ولكنها تُستمد من طرق أخرى غير المعاني المعجمية للألفاظ ، وفيه تتجاوز

الألفاظُ الدلالاتِ اللغوية والمعاني المعجمية لها إلى دلالات ومعان جديدة ؛ حيث تمنح الألفاظُ المتلقيَ شعوراً عميقاً بالمتعة من خلال قدرتها على التوهّج والإشعاع ، وهذا ما يسمى بإيحاء الألفاظ الذي يعود في كثير من الأحيان إلى الأصوات المستخدمة فيها .

فأصوات حروف الألفاظ تؤثر في جمال الشعر وقوته منذ قديم الشعر العربي ، وقد أسهم الاستخدام الذكي للأصوات في مدى جودة القصيدة القديمة وقوة سريانها ، ولدينا قصائد قديمة كثيرة تميزت بأصوات كلماتها ؛ سواء كلمات القافية أو الكلمات الداخلية ، مثل قصيدة البحتري السينية :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

وتماسكت حين زعزعني الدهـر التماساً منه لتعسي ونكسي([1])

فاستخدام الشاعر حرف السين روياً يتكرر في كل بيت بالإضافة إلى تكراره في حشو الأبيات جعل من القصيدة ذات ميزة صوتية خاصة ؛ ففي هذين البيتين فقط يتكرر حرف السين ثماني مرات ، وهذا يجعل الأبيات تمضي كأنها وسوسة نفسية يبوح بها الشاعر لنفسه ؛ لكن لا بد من أن تظهر للآخرين عن طريق قوة حرف السين وظهوره ، ومثل هذا كثير في الشعر العربي القديم ؛ فالشعراء الأقدمون عرفوا هذه الميزة الكبيرة للأصوات وأكثروا من الاتكاء عليها لأهميتها في إيصال ما يعتلج داخل نفوسهم من مشاعر وأفكار ، وكذلك النقاد القدماء حاولوا إظهار هذه القيمة والتركيز عليها ، وأكدوا على أهمية خلو اللفظ من الوعورة ، وتخير اللفظ المناسب لمكانه المناسب ، وظلت هذه المدارات هي ما يشغل النقاد ، وحولها تدور جلُّ بحوثهم .

فلقد ركز ابن سنان الخفاجي على دور الصوت في تحديد معاني الألفاظ ومدلولاتها ، فقال : " إن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر " ([2]) فهو يقرن بين الصوت واللون ، وعلى الرغم من انتمائهما إلى حاستين متغايرتين ؛ فإنهما يتشابهان من حيث وقع الصوت على السمع ولقاء العين باللون ، فكأنه يريد أن يقول إن هناك صورة سمعية وأخرى بصرية ، وهما متصلتان ([3]) .

---

[1] البحتري : ديوان البحتري ، ط١ ، مصر ، ١٩١١هـ ، ج٢ ، ص٥٦ .

[2] ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، فصل : الكلام في الفصاحة ، ص ٣١ ، نسخة إلكترونية .

[3] يُنظر : د . عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، ص ٩٧ .

وبرزت بقوة ظاهرة الاعتماد على إيحاء الصوت في الشعر العربي الحديث ، وهذا ما أريد أن أسلط عليه الضوء في هذا الجزء من الدراسة ، " فمن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا ، ولكل حرف صفات ، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية ، لا يتعمد الشاعر إظهارها ، بل يتجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسدا فطريا لدى الشاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية ، وصاحب الموهبة الحقيقية "([1]) ، فالإيحاء الصوتي للحروف المستخدمة في الشعر يثير في النفس معاني أخرى جانبية قد يصعب على المتلقي الإبانة عنها أو حتى إدراك منشئها ، ولكن من المؤكد أنه يحسها وتؤثر في مدى تفاعله مع القصيدة ، وليس من السهل على الناقد . أيضا . توضيح تلك الجوانب التي يثيرها الإيحاء الصوتي ، ولكن مع كثرة النظر والمداولة قد يتبين له بعض تلك المعاني والصور الجانبية .

والشاعر الحقيقي " يستطيع أن يُسخِّر أصواته في تصوير ما يريد نقله إلينا والإيحاء به ، أو إثارته فينا ، أو تقوية المعنى الذي يقصده وتأكيده ، على أساس حمل ذلك الحرف لأصل المعنى المؤكد للمعنى العام " ([2]) .

ومن المؤكد أننا لا نجزم بأن استخدام الأصوات بوصفها قيماً إيحائية هو أمر مقصود من الشعراء ، ولكن الأقرب للصواب هو أنهم " اهتدوا إليها بمحض فطرتهم اللغوية الشفيفة " ([3]) ، ولا أحد يستطيع أن يزعم أن القيم الإيحائية للأصوات هي قيم محددة واضحة ، ولكن الحقيقة هي أنها إحساس يخالج المتلقي ويعينه على التفاعل مع القصيدة ويفتح له أبوابها المغلقة .

وأهم ما يشغلنا في هذا المجال هو " الجانب الدلالي في الأصوات المستخدمة في كلمات القصيدة ، وهو جانب لم ينكره القدماء أو المحدثون ، فقد أكدوا جميعا مشاركة

---

[1] د. صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٤١٣هـ ، ص ٢٨ .

[2] د. عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، دار طيبة ، القاهرة ، ٢٠٠٥م ، ص ١٥٩ (بتصرف يسير) .

[3] د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الرشد ، الرياض ، ط ٥ ، ١٤٢٤هـ ، ص٤٧ .

الأصوات في تحقيق بعض المعاني ، لأن الأصوات هي مادة اللغة " [١] ، وهذه الدلالة التي تستمد من طبيعة الأصوات هي ما يطلق عليها اسم الدلالة الصوتية[٢] ، فالألفاظ عبارة عن مجموعة من الأصوات تخضع . عند تشكيلها . لتنظيم خاص يلفت انتباه القارئ ، ويمثل جانبا كبيرا من التأثير الجمالي للفن ، هذا التنظيم أو التشكيل الصوتي تشترك فيه كل الأعمال الأدبية من شعر ونثر ، ولكنه في الشعر أكثر حضورا وخضوعا للانتظام ، فمن بين العناصر الجوهرية المحددة لماهية النص الشعري واللغة الشعرية هي أنه . أي الشعر . بناء صوتي ، إيقاعي يتألف من تكرار منتظم لأنساق صوتية ، فوجود الإيقاع مميز مهم للغة الشعرية ، فالشاعر يكتسب خصوصيته بتشكيله الصوتي ، الأمر الذي يمنح كل عناصره الصوتية قيمة خاصة ، وهذا يعني أن دلالة القصيدة لا تنفصل عن تشكيلها الصوتي ، وأن الكلمات في القصيدة لا تصبح قيمتها الوحيدة هي الإحالة إلى محتوى أو مرجع ، وإنما يصبح لها حضور ذاتي يعود إلى جسدها الصوتي ، وبذلك يغدو التشكيل الصوتي دالا نصيا يسهم مع غيره من الدوال . كمعجم المفردات والتركيب النحوي . في بناء النص الشعري وإنتاج دلالته [٣].

ومن المؤكد أيضا " أن الصوت المفرد لا يحمل دلالة ذاتية قبلية كامنة فيه ، وإنما تأتي تلك الدلالة من خلال التوظيف المكاني ، فالشاعر الجيد يستطيع أن يوظف ذلك الصوت . أيّ صوت . ويعطيه بُعداً دلاليا من موقعه في البيت أو القصيدة ، فيصبح هذا البعد الدلالي ابن القصيدة فقط وليس ابن شيء غيرها ، هذا التوظيف المكاني الدلالي للصوت يخضع قبل أي شيء لعملية استدعاء شعوري ، لا افتعال فيه ولا تصنع ، تمنحه البعد الدلالي ومصداقية التعبير " [٤] ، وبهذا فإن ما توحيه الكلمة لا يتوقف فقط على

---

[١] د . محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، ١٤٢٦هـ ، ص٢٤ .

[٢] يُنظر : د . إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص٤٦ .

[٣] يُنظر : شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة : دراسة في بلاغة النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص ١٧ . ١٨.

[٤] د. عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص ١٦٩ .

طبيعتها الصوتية ، فهذه القيمة الصوتية ليست إلا لمسة تفجر شعورا يجب أن يكون مهيأ بالفعل لاستقبالها ([1]) .

وقد ذهب بعض النقاد إلى أبعد من ذلك ، حيث يقول (أرشيبالد ماكليش) : " إن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان ، وذلك التكشّف للمعنى الذي تشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات " ([2]) ، و يرى (مالارميه) أن الشعر يمكن أن يبدع أثرا جماليا يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها الفهم معطلا تقريبا في حين تقوم الأصوات كما يقوم السياق الصوتي بكل العمل ، ولن تغدو معاني الكلمات حينئذٍ مركز الاهتمام ، فالشعور . إذا وجد . يستثيره السراب الكامن في الكلمات نفسها ([3]) .

وإذا نظرنا إلى الشعر السعودي الحديث فسنجد أكثر من طريقة يعتمد عليها الشعراء في إيصال إيحاءاتهم استنادا إلى أصوات الحروف المؤثرة في القصيدة ؛ من تلك الطرائق تردُّد الصوت الواحد في ألفاظٍ كثيرة من القصيدة ؛ حيث نجد حرفا معينا يتردد بطريقة لافتة للنظر ؛ فيؤثر صوت هذا الحرف بإيحاءاته على المعاني والصور الإضافية ، وفي الوقت نفسه يحقق نقاط ارتكاز يعود إليها الشاعر مرةً بعد مرة ، ومن أمثلة تردد بعض الأصوات المؤثر والفعّال قول الشاعر محمد الفهد العيسى :

وتجتاح نفسي رؤىً مفزعهْ
وتلتف حولي حبال الظلام
كما التفت الجن بالزوبعهْ
ويصفع سمعي ..عويلُ الصدى
ضياغٌ ضياغٌ ([4])

---

[1] يُنظر : د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٤م ، ص ١٢٣ .

[2] يُنظر : د . صدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، ص ٩٧ ، نقلا عن الشعر والتجربة ، ترجمة د. سلمى الخضراء الجيوسي ، ص ٢٣ .

[3] يُنظر : د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص١٢١ .

[4] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، تهامة ، جدة ، ط ١ ١٤٠٠هـ ، ص٦٨ .

حيث نحس بسيطرة صوت الحاء ثم صوت العين على هذه الأسطر الشعرية بصورة واضحة ؛ فصوت الحاء في البداية يوحي بالحالة النفسية المفزعة ؛ كأنه فحيح صدر الخائف ، ولحرف العين خاصية إثارة الخوف في النفس ؛ حيث يرتبط بعواء الذئاب المفترسة ، والعويل ، وكثيراً ما يُخوّفُ الأطفال الصغار . في سرد القصص . بقول : (عووووو) محاكاةً لأصوات الذئاب والرياح ؛ فمن تكرار صوت العين في هذه الأسطر الشعرية يشعر القارئ بجو الخوف المصاحب لحالة الضياع التي يحسها الشاعر .

ونلحظ هذه الخاصية أيضا في قول الشاعر سعد الحميدين :

/ مشيت بوسط الطريق .. فخان زمانك فصار

الطريق يسير بوسطك /

وتلوي خطاك لكيلا يراك عداك / ..

وآثرت أنت السلامة ([1])

حيث نجد في هذه الأسطر الشعرية تكرار حرف الطاء ، والطاء يحمل القوة والثقل ؛ فهو من حروف الشدة ؛ حيث ينحصر الصوت عند إسكانه ، وهو أيضا من حروف الإطباق ؛ حيث ينحصر الصوت بين اللسان وما يحاذيه من الحنك نتيجة لانطباق اللسان على الحنك([2]) ، فهو يوحي بثقل مواصلة مسيرة الأب (أبو دباس) طريقه دون ولده (دباس) ؛ حيث تقاذفت أيدي الأعداء ذلك الأب الذي فقد معاونه وعضيده . ابنه . وحل به الضعف والاستسلام لهم حينما أخذوا حقه من الماء الذي يسقي زرعه ؛ فكان طريقه ثقيلا صعبا ، ولهذا نجد في تكرار حرف الطاء إشاعة إيحاء ذلك الثقل الذي يحسه الأب ويجتاح خطواته وجسده كلما مشى أو مرّ من عند أعدائه ؛ حيث يتجنب المشي من أمامهم ، وهذا ما نص عليه قول أبو دباس :

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ٢٣٦.٢٣٧ .

[2] يُنظر : د. علي عبد الواحد وافي : فقه اللغة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، (بدون تاريخ) ط ٨ ، ص ١٦٧.

جنّبت وسط السوق أمشي مع الساس آخذ شويّ الحق وأترك كثيره ([1])

ويميل الشعراء العرب في العصر الحديث عامة إلى **كثرة استخدام الكلمات ذات الأصوات المهموسة** والتقليل من استخدام الكلمات ذات الأصوات المجهورة ([2]) ، وذلك يرجع إلى تفضيل الشعراء في العصر الحديث الشعر الرقيق الذي يولي المشاعر النفسية أغلب نتاجه ويحاول الابتعاد عن خطابية الشعر المجلجلة ؛ حيث يتوجه الشعراء إلى " استغلال الألفاظ التي تحوي قدرا كبيرا من الصوامت الاحتكاكية المهموسة كالفاء والسين والصاد والشين والخاء والحاء والهاء ، فهذه الصوامت إلى جانب ما فيها من خصائص صوتية تجعلها أقرب إلى الهمس لما تتصف به من اعتمادها على قدر قليل جدا من البروز بالقياس إلى الأصوات المجهورة إلى جانب هذه الخاصية فإن هذه الصوامت تحتاج في نطقها إلى قوة من إخراج النفَس أعظم من التي يتطلبها نطق الصوامت المجهورة ، كذلك فإن نطق هذه الصوامت المهموسة يحتاج عادة إلى جهد عضوي أقوى من الذي يستدعيه نطق غيرها ، ولعل في اعتماد الشاعر على الصوامت المهموسة التي تعتمد على الجهد العضوي وقوة النفَس ما يعطي إحساسا موسيقيا انفعاليا بمدى الجهد في معاناة التجربة " ([3]) ، وإذا نظرنا إلى الشعر السعودي الحديث فسنجد الظاهرة الصوتية نفسها التي تميل إلى استخدام الكلمات ذات الأصوات المهموسة ، يقول الشاعر حسن القرشي :

حذارِ .. هتفتُ
وأشفقتُ ... في الفم ملحٌ
وفي الصدرِ شوكٌ
وطرفي رمادْ

---

[1] يُنظر : عبد الله خالد الحاتم : خيار ما يُلتقط من الشعر النبط ، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ط٣ ، ١٩٨١م ، ص ٢٦٣ وما بعدها .

[2] الأصوات المهموسة عشرة يجمعها قول " فحثه شخص سكت " والمجهورة ما عداها وهي تسعة عشر ، يُنظر : د. علي عبد الواحد وافي : فقه اللغة ، ص ١٦٧ .

[3] د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث : مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٧م ، ص ٢٤٢ .

وأنتِ تسيرين برهقكِ الأينُ

والطيبُ منسكبُ الفوحِ ، يغمرُ وجهَ الوهادْ ([1])

فحروف هذه الأسطر الشعرية تظهر عليها سيطرة أصوات الهمس ؛ حيث يكون وقعها في السمع رقيقا لطيفا ، يصل إلى النفس قبل الذهن بفعل اختيار هذه الأصوات القريبة من النفس .

ومن ذلك قول الشاعر عبد الله الزيد :

تمثّلتُك .. الآن ممتلئاً بانتمائي ..

ومنتفضاً باحتفائي ..

ومحتفلاً بابتدائي ..([2])

فهذه الكلمات المليئة بالأحرف المهموسة يتقارب بعضها إلى بعض ، وتتقارب مخارج بعض حروفها من بعضها الآخر ؛ فتكوّن مقطعا متحد الأطراف كأنه لفظ واحد يعج بالمعاني المختلفة ، ومن ذلك أيضا قول الشاعرة لطيفة قاري :

الخيولُ اقتفتْ أثرَ المحتفينَ بموتي

الخيول احتمت بالصهيلِ

وخلّت ذوائبها تستحمّ بماءٍ

تحدّر من قامةٍ للذنوبْ

وأعناقها ما التوت

حين شمّتْ عبيرَ المقابرِ

حطّتْ حوافرها في ضلوع المدى

رحلت ([3]) .

ونلحظ في هذه المقطوعة هدوء النبرة التي يهيّؤها الاستخدام الناجح للأحرف المهموسة .

---

[1] ديوان حسن عبد الله القرشي ، المجلد الثالث ، ط٣ ، ١٩٨٣م ، دار العودة ، بيروت ، ص٢٦١ .

[2] عبد الله عبد الرحمن الزيد : من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو سراج الروح ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٤هـ ، ص٢٦ .

[3] لطيفة قاري : لؤلؤة المساء الصعب ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٧١ .

ويُكثر الشعراء السعوديون . كغيرهم من شعراء العرب المحدثين . من استخدام **الكلمات المشتقة من الأفعال المضعّفة** ، والفعل المضعّف من الفعل الرباعي المجرد هو ما كان ثالثه ورابعه كأوله وثانيه ، ومن الواضح أن المضعف يُقصد به الترجيع والتكثير ، والملاحظ على هذا النوع أنه يدل على أصوات مرجّعة كالجعجعة والقهقهة ، كما يدل على حركات ممتدة ([1]) ؛ فالشعراء المحدثون يحبون هذا النوع من الكلمات ؛ لأن فيها قيمة إيحائية كبيرة مستمدة من تكرار أصواتها ، وإذا تصفحنا أغلب دواوين الشعر السعودي فإننا سنعثر على هذا النوع من الكلمات ، ومن ذلك قول الشاعر معيض البخيتان :

أحبك .. عاطفة كالمجرة
كحمحمة في عروق الثرى
تحدث عن فلتات
الجمال
وعربدة الماء
يخضر ذوقا وحبة
أحبك .. ريّا يغرغر هذا الذهول ([2])

وقول الشاعر سعيد بادويس :

مزيج هو البحر
يورق بين الجناحين
تغرقه هفهفات الذهول
تدمدم فيه الحياة
....
يكفكفها العندليب ([3])

---

[1] يُنظر : د . صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ، ص : ٢٦ . ٢٧ .

[2] معيض البخيتان : ثرى الشوق ، مطابع الشرق الأوسط ، ط١ ، ١٤١٣هـ ، ص ٢٥٥ .

[3] سعيد بادويس : نكهة الموت المصفى ، مطابع ألوان ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٧هـ ، ص٤٩ . ٥٠ .

فالأصوات في هذا النوع من الكلمات يحاكي الحدث والحركة ، وقد وجدت في ديوان واحد كلمات كثيرة منها : (يهدهد ، عسعس ، لملمت ، يلملم ، نلملم ، نتمتم ، همهمات ، كفكفي ، رفرفي ، غمغمي) ([1]) ، وهذا دليل على تركيز بعض الشعراء على الظاهرة الصوتية ، واختيار الكلمات حسب ما توحي به صوتيا .

وقريبة من هذه الطريقة الإيحائية المعتمدة على إيحاء أصوات الحروف هناك **طريقة محاكاة بعض الألفاظ للأصوات في الطبيعة** مثل أصوات العصافير أو الرياح أو الطبول أو غيرها ، وفي الشعر الحديث اتخذت ظاهرة محاكاة الأصوات سمة خاصة ؛ حيث عدت جزءا من محاكاة الواقع وتصويره ؛ فدرج الشعراء على إيراد الأصوات الناجمة عن حركة الإنسان أو الآلات ، وتفاعل الكائنات الطبيعية ، وما ينجم عن هذا التفاعل من أصوات بشكل تمثيلي مشابه لجرسها وطبيعتها من مصادرها التي خرجت عنها ، والعلة في ذلك النزوع هي نقل الواقع ، ويغلب في محاكاة هذه الأصوات التتالي والتتابع ؛ فلا يكتفي الشاعر بذكر نبرة واحدة ؛ بل بتكرارها لأن هذه الأصوات تصدر من مصدرها متتابعة ([2]) ، وهذه الظاهرة موجودة بكثرة في شعر الشاعر (ت. إس. إليوت) ، ولعل وجود هذه الظاهرة عند شعراء العرب المحدثين أثر من آثار الافتتان بهذا الشاعر ([3]) ، وذلك مثل قول الشاعر زياد آل الشيخ :

وعصفورُ نبعٍ ينقّر لوز الأمل
" ددقْ دقْ "
" ددقْ دقْ ددقْ " ([4])

ويكثر مثل هذا الاستخدام عند الشاعر سعد الحميدين خاصة ، ومن ذلك قوله :

ويضحك النرد المرصّع فاغر الشدقين " كِكْ كِكْ " ([1])

---

[1] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، وهي على التوالي ص٢٠٠، ١٩٥ ،١٨٥، ٢٦١ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ١٧١ ، ١٩٥ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ١٩١ .

[2] يُنظر : عمران خضير حميد الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص١٥١ .

[3] يُنظر: د. رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (بدون تاريخ) ، ص ٧٩ .

[4] زياد آل الشيخ : مدوّنة لبيروت ، نادي الرياض الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص ٧ .

،،،،،،،،،،

أتريد بأن أغزو الريح

أغمد خنجر

أعزف لحنا .. تم .. تم ..

من " زلفة "

دم .. تك .. ([1])

،،،،،،،،،،

وصوت الطبل "دم .. تك تك

دم .. تك .. تك .." ([2])

،،،،،،،،،،

والجسم يروج بأنغام الطميرة المحزومة ..

كش .. كش

كش .. كش

ك ... ش ([3])

وهذا النزوع إلى التأثير الصوتي في الكلمات هو ما يُسمى بـ (اللغة غير العقلانية) ؛ فهذه اللغة تتجه نحو الكلمة الصوتية ، ولذلك فإن استخدام التأثير الصوتي هو العودة إلى المنبع ؛ حيث يكون له التأثير الكبير والأعمق ([4]) .

ويفضّل كثير من الشعراء السعوديين المحدثين **المحافظةَ على نوع من التقفية** في أسطر القصيدة الحديثة ، لأن " الشاعر الحديث لم يتخلص نهائيا من القافية ، فالقافية لا تزال قائمة ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذي عرفت به في إطار الموسيقى التقليدية

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٣٠ .

[2] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤٧ .

[3] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص١٣٢ .

[4] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٣٤٢ .

[5] يُنظر : د. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص١٣٩ .

، فلقد استخدم الشاعر الحديث نوعا من التقفية لتنسيق الموسيقى التي تأتي في نهاية السطر الشعري وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها في القصائد التي تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية " ([1]) ، وتمسُّك الشعراء بالقافية في الشعر الحديث يرجع إلى تعوّد الأذن العربية على الصوت الموحد في القصيدة الذي يضمن لها موسيقيتها ، وذلك على مستوى الشعراء والمتلقين معا ؛ فالصوت الموحّد إذا تردد على طول القصيدة يُحدث قيمة تعبيرية مستمدة من توقيع الحرف بين الأسطر والمقاطع ، وتُمثل القافيةُ أحد العناصر المهمة لشعرية النص ، ولا تقلل التقنيات المتعددة والأشكال الجديدة للقافية من صدق هذا النظرية ، تقول الشاعرة أشجان هندي :

على أي وجهٍ
أقلبها آهتي
تستحيلُ
إلى جمرةٍ
ثابتٌ فرعها
أصلُها
في دمي
نابضٌ طلعها
في عروق الصفاح .
هل عقدتُ الفؤادَ
على خيبةٍ
ليس يجتثها
غيرُ سحلِ جبينيَ
بين الجراح ،
أم حسبتُ الهوى
كالهوا
إن خبا صوتُهُ

---

[1] د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ص ٢٣٦ ، (بتصرف) .

فجرته وعودُ الرعودِ
وعاث بهِ
كفُّ غدرِ الرياح ؟ ([1])

وهكذا تمضي القصيدة بحيث تختم الشاعرةُ كلّ مقطع بالقافية نفسها : (النواح، الصباح ، الجناح ، الوشاح ، البطاح ، لاح ، القداح ، الرماح) ؛ فصوت الحاء بعد المدّ في هذه الكلمات أعطى القصيدة إيحاءات موسيقية قريبة إلى النفس ؛ حيث تكون بمثابة صوت النفَس الذي يفحّ من شدة الانفعال المتوتر ، وكأن الشاعرة هنا تحاصرنا بهذا الحرف الذي يتحول إلى مناخ كامل للقصيدة ، وهنا يكون الوقوف على موسيقى الحروف المكونة لألفاظ القافية مساعدا في عملية رصد الشحنة الانفعالية التي اصطبغت بها الكلمات ، ولننظر أيضا إلى قول الشاعر محمد الثبيتي :

يا امرأةْ
بيننا قدحٌ صامتٌ
كيف أعبر هذا الفضاء السحيق
لكي أملأهْ
يا امرأةْ
بيننا برزخٌ من جنونِ
وسهدٌ تشرب ماء العيونِ
وحزنٌ يسدّ فضاء الرئةْ
يا امرأةْ
بيننا عاذلٌ لا يُرى
وعينٌ مجافيةٌ للكرى
وليلٌ قناديله مُطفأةْ
... يا امرأةْ ([2])

---

[1] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، دار الفكر ، دمشق ، ط٢ ، ١٤٢٥هـ ، ص : ١١٣ . ١١٤ .

[2] محمد الثبيتي : موقف الرمال : كتاب جهات الثقافي العدد الثاني ٢٠٠٥م ، شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص : ٨٣ .

حيث يوحي صوت الهاء الساكنة بسكون البُعد الذي لا يحمل حركة اللقاء وحيويته ، والسكون يوحي أيضا بوضع حدٍ فاصل يُنهي كل أمل في اللقاء أو محاولة إعادته ، إذن لقد كان حرف التاء المربوطة الساكنة المتكرر في نهايات الأسطر الشعرية . المنطوق هاءً . له أهمية إيحائية لا تستغني عنه القصيدة ؛ ولا تقوم مقامه طريقة أخرى غير هذه التقفية الجميلة ، والشاعر محمد الثبيتي من الشعراء الذين لا يستغنون عن المحافظة على القافية في قصائده التفعيلية .

وقد يتعمد الشاعر التناسق الصوتي بين كلماته ؛ فيميل إلى جلب الكلمات المتناسقة صوتيا ليثير الشاعر " من خلاله إمكانات اللغة فيفجر دلالات التجانس والمفارقة في ذات الوقت بين الأشياء فيشيع مناخا دراميا على مستوى التجربة ومناخا إيقاعيا فيما بين الحروف " ([1]) ، وهناك نماذج كثيرة على هذه الظاهرة أختار منها ما يأتي :

يقول الشاعر سعد الحميدين :

أي يوم قد يطيب ..

وأنا الشارح ، والمشروح والمشروخ ..([2])

ويقول الشاعر عبد الله الصيخان :

اصعد كي تفتح عينيك على الصالحِ والطالحِ والفالحِ

والكالحِ والفارحِ

والتارح والجارح والمجروح

كل الأرض جروح ([3])

ويقول الشاعر جاسم الصحيّح :

إن الحقيقةَ تجرحُ .. تفضحُ . تتقضُّ .. تقتضُّ ..

---

[1] د. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٧م ، ص ٣٩٨ .

[2] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٢٧١ .

[3] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨م ، ص٦ .

إن الحقيقةَ أدمى ذواتِ النيوب ([1])

وتقول الشاعرة أشجان هندي :

متى يصدأ الصوتُ ؟

متى يكبر الصوتُ ؛

والوقتُ

يزحفُ ممتشقاً رعشةَ الكفِ ،

والكفُ في الجوفِ ،

والجوفُ في الخوفَ ،

والخوفُ ما ساقَ صوتَك إلا إلى الحتفِ

كُفّي

نصيحُ ، تفتّحّحّحّحُ في صوتنا لغةٌ كالمقابرِ

. يكفي .

أكفكفها ؛

يتفتقُ عن دمعها عجزُ كفّي ([2])

ويقول الشاعر فيصل أكرم :

ليس لي غير عينٍ

مدرّبة أن تنام عن اللقط

والسخط

والغبط ([3])

وهذا مما يسمى بالمواءمة الإيحائية بين الكلمات فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه بل ما يوائمها وينسجم معها من الألفاظ انسجاما صوتيا غير مقيد بحدود الدلالة ، وهو ما يدعوه (مالارميه) بـ (الانعكاس المتبادل) تتفاعل فيه الكلمات وتخلع كل منها على الأخرى بعض إشعاعها السحري ، فما الكلمات إلا أحجار كريمة تتصهر في بناء

---

[1] جاسم الصحيّح : حمائم تكنس العتمة ، مطابع مازن ، أبها ، ط١ ، ١٤٢٠هـ ، ص١٢ .

[2] أشجان هندي : مطر بنكهة الليمون ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٧٢ . ٧٣ .

[3] فيصل أكرم : الخروج من المرآة ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص ٧٢ .

إيحائي يشبه في اتساقه وترابطه قصيدة من كلمة واحدة ، وبهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع ، بل تغدو وحدة سيمفونية تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية للشاعر ، وتتفق من حيث عضويتها إيحائيا في العمل الشعري ([1]) .

وقد يظهر **الجناس بين كلمات القافية** فيُحدث نوعا من التناسق الصوتي الدالّ ، فالجناس يتفاعل مع غيره من الأنماط القائمة على التماثل الصوتي في بناء النص الشعري وإنتاج دلالته ، وطبعي ألا تُقصد الكلمات في النص الشعري لجرسها الصوتي وتأثيرها الموسيقي فقط وإلا فإنها تفقد ارتباطها بالدلالة ، ومن هنا كانت دعوة بعض النقاد العرب القدامى إلى أهمية ارتباط التجنيس وغيره من المحسنات البديعية بالمعنى ([2]) ، يقول عبد القاهر الجرجاني : " ... إنك لا تجد تجنيسا مقبولا ، ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ، ولا تجد عنه حولا .." ([3]) ، على أنه ينبغي ألا يتصور أن تكون كل كلمات القافية أو معظمها متجانسة ، وإلا أدى هذا إلى نفور القارئ سريعا وبدت على القصيدة الصنعة الواضحة ([4]) ، ويكثر الاهتمام بتجنيس القافية عند بعض الشعراء السعوديين المحدثين أمثال : محمد الثبيتي ، وأشجان الهندي ، وفادي الخلف ، وبخاصة محمد الثبيتي الذي يكثر من استخدام الجناس حتى صار الاهتمام به سمة بارزة في شعره ؛ وليس أدل على ذلك من قصيدته (موقف الرمال موقف الجناس)([5]) المليئة بالجناس ، وهذا مقطع منها :

يا طاعنا في النأيْ

---

[1] يُنظر : د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ١٢٢ .

[2] يُنظر : شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة ، دراسة في بلاغة النص ، ص١٢٨ .

[3] عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، علق عليه : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٤٠٢هـ ، ص١٠ .

[4] يُنظر : شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة ، دراسة في بلاغة النص ، ص١٢٦ .

[5] محمد الثبيتي : موقف الرمال ، ص ٢٥ . ٤٩ .

اسلمْ .
إذا عَثَرتْ خُطاكَ
واسلمْ .
إذا عَثَرتْ عيونُ الكاتبين على خَطاكَ
وما خَطاكْ ؟!
إني أُحدِّقُ في المدينةِ كي أراكَ
فلا أراكْ
إلا شميما من أراكْ

والقصيدة كلها تسير على هذا النحو من الكلمات المتجانسة ، " حيث يستكنه من خلال التشاكل اللفظي تلك الشبكة من العلاقات بين حركة المعنى والمبنى ، ثم بين جملة المعاني والمباني في وحدة الوجود ليستقرئ من خلال ذلك الدلالات المحايثة للظواهر ، مؤتلفاتها ومختلفاتها ، إنها محاولة استبطانية تقوم على الحفر اللغوي " ([1]) ، وواضح أن الشاعر في هذه القصيدة بالذات تعمّد الجناس بين كلمات القافية وكأنه يريد أن يبثّ في هذا المحسن البديعي المهجور . والمستهجن أحيانا . حياةً جديدة ورؤيا حديثة ، وبطريقة جذابة ومختلفة عن جناس العصور العربية السابقة ، حتى يبدو لمن يقرأ القصيدة أو يسمعها أنها طريقة صوتية جديدة وغير مسبوقة .

وقد يعتمد الشاعر الحديث على أحرف المدّ لإحداث تناسب صوتي بين الكلمات والحالة النفسية للشاعر ؛ فالصفة المشتركة بين كل أصوات اللين " هي أنه عند النطق بها يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة ، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه " ([2]) ، " وأصوات اللين بطبيعتها أطول من الأصوات الساكنة " ([3]) ، وهاتان الميزتان لأصوات اللين وهما طريقة خروجها . حيث يندفع الهواء . والطول الذي

---

[1] د. عبد الله الفيفي : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية : قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٦هـ ، ص ٣١ (بتصرف) .

[2] د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص٢٦ .

[3] د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص١٥٥ .

تتمتع به . حيث يمتد حسب الحاجة . هاتان الميزتان هما ما يجعلها قادرة على إخراج آهات الشعراء المكبوتة ، والتنفيس عن أحزانهم ، يقول الشاعر غازي القصيبي :

أتيتكِ ..
صحبتي الأوهام .. والأسقام ..
والآلامُ .. والخَوَرُ
ورائي من سنين العمرِ ..
ما ناءَ به العمرُ
.....
وأيامي معاناةٌ
على الخلجانِ .. والإنسانِ .. والأوزانِ ..
تنتثرُ
وحسبُكِ .. هذه الأنغامُ .. والأنسامُ ..
والأحلامُ ..
لا تُبقي ولا تذرُ ([1])

فالمد في هذا المقطع يجعل حركة الكلمات بطيئة جدا ، ويزيد الإيقاع بطئا ، فتأخذ الكلمات حيزا كبيرا من النفَس حين النطق بها ، وتعطي الشاعر والقارئ مساحة واسعة للانطلاق نحو الأعلى وتفجير الآهات المكبوتة داخل النفس ؛ لأن كثرة المد في الشعر تشير . في كثير من الأوقات . إلى حالة حزن عميقة في نفس الشاعر .

وكثيرة تلك الألفاظ التي يستخدمها الشعراء السعوديون وتكون قيمتها بإيحائها ، فقد يعود إيحاء الألفاظ إلى خاصية تكمن في اللفظ نفسه ؛ حيث يحمل اللفظ إشعاعات شعورية متفجرة بالعاطفة ، فبعض الألفاظ تتميز بخاصية الإيصال الحيّ ، مما يعين المتلقي على تمثُّل تجربة الشاعر بكل حذافيرها ؛ فيعيش معه في جو موحد بفضل تلك الإشعاعات الإيحائية ، " فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة ، إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صور حسية ، ثم صارت

---

[1] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، مطبوعات تهامة ، جدة ، ط٢ ، ١٤٠٨هـ ، ص ٧٧٠ .

مجردة من المحسات ، وهذا معنى ما يقال من أن الكلمات في الأصل كانت (هيروغليفية) الدلالة أو تصويرية ، والشاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله ، أي أنه يعيد إلى اللغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الأولى ، بما يبث في لغته من صور وخيالات " ([1]) ، كما " أن قوة اللغة تبدو في أنه يمكن للكلمات أن تعني أكثر مما تشير إليه أو ترمز إليه مباشرة ، لأنها قد ترمز إلى أشياء غير مباشرة ، بل قد تكون المعاني فيها رمزا " ([2]) ، ولقد توجهت عناية المحدثين إلى الدلالات النفسية للألفاظ ، فوصفها النقاد بأوصاف تختلف عن وصف النقاد القدماء ، فبينما كانت توصف بـ (الرصانة ، والجزالة ، والرقة ، والخشونة ، والنصاعة ، والرونق ، والطلاوة) صارت توصف الآن بأنها (موحية ، وحادة ، ومكثفة ، ومتفجرة ، ومشحونة ، ومتوترة ، وعنيفة) وما شاكل ذلك من الأوصاف الانفعالية([3]) ، ولقد كان الرمزيون يتأنقون في اختيار الألفاظ المشعة المصورة بحيث توحي اللفظة في موقعها وقرائنها بأجواء نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه ، وتفيد ما لا تفيد في أصلها الوضعي النفعي ، بل إن بعضهم بالغ في الاعتماد على الطاقات الخاصة للكلمات إلى حد الذهاب إلى تجريد السياق اللغوي من العلاقات التركيبية اللغوية المنطقية ، وترتيب الكلمات وفق منطق ذاتي شعوري خاص ، واللفظة تمتلك ـ من قبل أن توضع في بناء لغوي ـ طاقات إيحائية خاصة يمكن إذا فطن إليها الشاعر ونجح في استغلالها أن تقوي من إيحاء الوسائل والأدوات الأخرى وتثريها ([4]) ، وهذه الألفاظ الموحية لها خواص صوتية قريبة من الذوق الجديد ، فلا نعجب من كثرة ترددها وكثرة استخدامها عند الشعراء السعوديين المحدثين ، ومن تلك الألفاظ الموحية المشعة التي كثر استخدامها في الشعر السعودي الحديث : (امتاح وانثال واندلح والتاث وانفثأ وأوغل واخضلّ ونشج ونسغ وضجّ ولثغ وغشق وثبج ، وغيرها) بجميع مشتقات هذه الكلمات ، حيث توحي بعض هذه الألفاظ بمدلولها إيحاءً مباشرا للمتلقي الواعي ، ومن ذلك :

---

[1] د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م ، ص ٣٥٧ .

[2] د. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ص١٣١ .

[3] يُنظر : د. عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، ص ٩٦ .

[4] يُنظر : د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص٥١، ٥٣ .

تمتاح في ولهٍ أدمعه ([1])

،،،،،،،،

فحديث الشوق

ينثال على سمعي نديا ([2])

،،،،،،،،

واندياحُ الطيب في ثغر الزهور([3])

ورياح الجرح تلتاث بندبي([4])

،،،،،،،،

وانفثأ البوح النازف في الأفق الضارب في العتمةْ ([5])

،،،،،،،،

هل رأيت الأحرف الزرقاء

توغل في الرحيل

....

وأوغلت فيه الرياح مع الأصيل ([6])

،،،،،،،،

تخضل مائجة التوحد فيهما ([7])

،،،،،،،،

أغنيتي مؤلمةٌ

نشيجها يزعج هذا الوترا ([8])

---

[1] سعيد بادويس : نكهة الموت المصفى ، ص٢٢ .

[2] أحمد صالح الصالح (مسافر) : المجموعة الأولى ، بدون دار نشر ، ١٤٢٤هـ ، ص١٤٢ .

[3] محمد العيد الخطراوي : همسات في أذن الليل ، منشورات النادي الأدبي ، المدينة ، ١٣٩٧هـ ، ص٣٤ .

[4] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص١٧٤ .

[5] حبيب بن معلا اللويحق : نوافذ الشمس ، دار القاسم ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢١هـ ، ص٤٤ .

[6] محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٣هـ ، ص٩.

[7] عبد الله عبد الرحمن الزيد : بكيتك نوارة الفأل .. سجيتك جمد الوجد ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ١٤٠٦هـ ، ص٣٥ .

[8] غازي القصيبي : واللون عن الأوراد ، Echoes ,London ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ١٢ .

‘‘‘‘‘‘‘‘‘

حدثيني .. تفجأ الغربة أشلائي

فما في الصمت

من خلق النشيج المر

إلا حصوات من عطش

وارتجاف وغبش ([1])

‘‘‘‘‘‘‘‘‘

هذا الشارع ممتدٌّ من نسغي حتى أرجل خالد([2])

‘‘‘‘‘‘‘‘

وتلتاح بأضلاعي أفعى تهصرني ([3])

‘‘‘‘‘‘‘

كان الشروق ..

يضج في طيب العروق ([4])

‘‘‘‘‘‘‘‘

أحبك .. أنشودة .. مستمرة .. وغشقة غيم ([5])

‘‘‘‘‘‘‘

برائحة الوله المستبد

على ثَبَجٍ

من جنون الجسد ([6])

---

[1] معيض البخيتان : ثرى للشوق ، ص٤٣ .

[2] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٤٥ .

[3] محمد الفهد العيسى : ندوب ، بدون دار النشر ، ط١ ، ١٤١٤هـ ، ص٧٣ .

[4] عبد الله عبد الرحمن الزيد : انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٤هـ ، ص٨ .

[5] معيض البخيتان : ثرى للشوق ، ص٢٥٥ .

[6] عبد الله عبد الرحمن الزيد : ما لم يقله بكاء التداعي ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، القصيم ، ط١ ، ١٤٠٦هـ ، ص٢٠ .

"""""""

وهناك العشق

عواصف ما سكنت

بين الأثباج ([1])

وهكذا ، فهذه الكلمات تتمتع بميزة القدرة على الإيحاء ؛ حيث يعتمد الشعراء على إشعاعاتها اللفظية، وهي قليلة الاستعمال في السابق ، ولكن تغيُّر الذوقِ اللغوي للشعراء والمتلقين على حد سواء جعلها ذات نغمة مقبولة مستساغة في العصر الحديث ؛ بل ومطلوبة أيضا ، ولذلك صار استخدام تلك الكلمات علامات فارقة تميز بها الشعر الحديث ، ومن ذلك أيضا قول الشاعر أحمد الصالح :

فأين أنتِ ..؟

من تلفُّتِ

ينساح في جوارحي

ينداح في مسامعي خبر([2])

فاختيار الكلمتين ينساح وينداح تعبّران من خلال إيحائهما عن الانتشار والتمدد ، حيث يكون افتقاد المحبوبة منتشرا في كل أحاسيس الشاعر وجوارحه ، كأنه سيل يتمدّد دون أن يكون هناك ما يوقف انتشاره .

وكذلك قول الشاعر محمد الثبيتي :

يسكنني الصمت والوجد

يلتاث حرفي ([3])

فكلمة (يلتاث) التي يُكثر من استخدامها الشعراء السعوديون المحدثون تدل على معناها مباشرة ؛ فكثيرا ما تتوافق أصوات بعض الألفاظ مع حركة معانيها ويخلق

---

[1] أسامة عبد الرحمن : رحيق غير مختوم ، دار الشباب ، قبرص ، ط١ ، ١٩٨٩م ، ص١١٧

[2] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص١٧٦ .

[3] محمد الثبيتي : تهجيت حلما .. تهجيت وهما ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة ، ط١ ، ١٤٠٤هـ ، ص١٤.

جوّها الصوتي مدلولها الشعري فتتشكل الصورة بطريقة ناجحة بفضل الاستخدام الذكي للإيحاء الصوتي الكامن في اللفظ .

ومن خلال تتبّع دواوين الشعراء السعوديين تبرز ظاهرة جديرة بالإشارة إليها وهي ميل بعض الشعراء السعوديين **إلى استخدام ألفاظ معينة لكل واحد منهم** ، حتى أصبحت تلك الألفاظ بمثابة اللازمة الكلامية التي تتردد كثيرا في قصائدهم ، ولكل شاعر مجموعة من الألفاظ تتردد في شعره على اختلاف مشتقاتها ، ويكون لتلك الألفاظ إيحاءات خاصة بالشاعر يدل عليها تكرارها في سياقات متعددة من شعره ، وقد يعي الشاعر هذا أو لا يعيه ولكنه أمر ملحوظ ولا يُنكره أحد ، " وهذا ما يعرف في النقد الحديث بالكلمة المفتاح ، أو الكلمات المفاتيح التي يرى الدارسون أنها مفاتيح النص ، ومحاوره التي يدور عليها ، ولا شك في أن هذه الكلمات التي تدور عليها محاور الديوان تضمن له شيئا من الانسجام في الرؤيا ، فهذه الكلمات بؤر دلالية وإشعاعات فكرية عامة ومتنوعة تتقاطع في الرؤيا العامة للنص " ([1]) ولكل شاعر " معجمه الشعري الخاص ، أو على الأقل هذا ما يفترض ، والتنبه إلى هذا الأمر يساعد كثيرا في فك مغالق النص الشعري ، وأقول النص الشعري على اعتبار أن الديوان . بل المجموعات الشعرية أيضا إذا استمر الشاعر في توظيف المعجم نفسه . يمثل نصا واحدا ، أو بعبارة أدق يحيل إلى رؤية واحدة هي رؤية الشاعر لذاته وللكون ، ولطريقة تمثُّل هذه الرؤية في كيان لغته الخاصة ، التي ينحت معجمها بتجربته ، وقد يحيلها إلى رموز لها خصوصية ناحتها " ([2]) ، فعلى سبيل المثال نجد أن الشاعر إبراهيم الوافي يتردد في كثير من دواوينه وبخاصة ديوان (وحدها تخطو على الماء) لفظ (المواء) ومشتقاته بصورة واضحة ، والشاعر عبد الله الزيد تتردد في كثير من دواوينه ألفاظ (ثبج ، وموجدة ، ومائجة) ، والشاعر حسين العروي تتردد عنده (الحمض ، والرمل)، والشاعر محمد الثبيتي تتردد في دواوينه ألفاظ (الرمل ، الثرى ، البيد) ، والشاعر علي الحازمي تتردد في ديوانه (الغزالة تشرب صورتها) ألفاظ (فراشة ، فضة) وفي ديوانه (مطمئنا على الحافة) تتردد ألفاظ (انهمار ، والتماع) كثيرا بكل

---

[1] محمد عبدو فلفل : قراءة في التشكيل اللغوي ، علامات ، ج ٥٤ ، م١٤ ، شوال ١٤٢٥هـ ، ص ٤٢٦ .

[2] د. فاطمة الوهيبي : دراسات في الشعر السعودي ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ، ص١٩١ .

مشتقاتها ، وهذه ظاهرة لغوية ؛ حيث يحرص كل شاعر على أن ينتقي بعض الألفاظ الموحية ويكرر استخدامها بوعي أو دون وعي منه ، لتتخذ تلك الألفاظ إيحاءات خاصة به دون غيره ، " فالشعراء ذوو الشخصية المتميزة يمتلكون دائما مفرداتهم الخاصة وكلماتهم المفتاحية " ([1]) . وإنّ " شيوع ألفاظ معينة في قصائد شاعر ما يومئ إلى حالة نفسية تتراكم عليها شبكة لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية ، تعبر عن تلك الحالة المستشعرة التي تهيمن على كيان الشاعر ، وتلك الشبكة التي ترفد القصيدة بالأسس الدلالية تنمو وتتكثف داخل أُطر تصويرية مشكّلة مادةً رئيسية في بنية الصورة الشعرية ، والحق أن إلحاح تلك الألفاظ وانتزاعها من ركام ضخم لا يضغط اعتباطا ، وإنما يجيء ضغطه حاملا معه وشائج الارتباط الوثيق بوجدان الشاعر لخلق حالةٍ معادلةٍ لانتزاع القيمة الشعورية وتحويلها إلى قيمة تعبيرية " ([2]) ، وهذه الظاهرة تحتاج إلى دراسات مستقلة لكل شاعر لا يسعني تناولها الآن .

وتتردد في الشعر الحديث **ألفاظ لها معان قاموسية محددة ولكنها في العصر الحديث اتخذت إيحاءات معينة جديدة** ، فكثر استخدامها عند الشعراء السعوديين بصورة قوية لا تسمح لأي دارس بتجاهلها ، من تلك الألفاظ (خاصرة ، وصهيل ، ومضاجعة وما يماثلها مثل معاشرة ، ومناكحة ، ومواقعة) ، وقد لا يخلو ديوان من دواوين الشعراء السعوديين المحدثين من لفظة أو أخرى من هذه الألفاظ ، حيث تعبر كلمة (خاصرة) . عند الشعراء السعوديين المحدثين . عن أصل الشيء وقوامه وعن أهم ما يحويه ، وغالبا ما تأتي هذه الكلمة في الشعر الحديث للتعبير عن الصورة السلبية وليس الإيجابية ؛ فالريح تطعن خاصرة الليل ، والسديم يرهق خاصرة المستحيل ، وحسام الخطيئة يعبر الخاصرة كما في قول الشعراء :

كالريح المذعورة

---

[1] د. سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٧م ، ص٧٣٦ .

[2] د. إبراهيم المطوّع : حركة الشعر في منطقة القصيم من عام ١٣٥١هـ إلى ١٤٢٠هـ ، نادي القصيم الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٨هـ ، ص ٨٠٨ ، نقلا عن رماد الشعر : دراسة للشعر الوجداني الحديث في العراق : عبد الكريم راضي جعفر ، بغداد ١٩٩٨ ، ص ١٢٩ .

تطعن

خاصرة الليل ([1])

"""""""""

بيمم وجهكِ شطر المدارات ...

صوب السديم الذي يلج الغيب

يرهق خاصرة المستحيل ([2])

"""""""""

هذا حسام الخطيئة يعبر خاصرتي ([3])

أما كلمة (الصهيل) فتعبر . عند الشعراء السعوديين المحدثين . عن قوة الموقف وهيجانه ، وتُلمح في كثير من الأحيان إلى الثورة والرفض ، وهذه بعض الأمثلة على استخدام هذه الكلمة عند الشعراء السعوديين المحدثين :

لقد شكّ فيّ صهيلُ النجاة

وشاه على كتف النائبات احتمالي .. ([4])

"""""""""

لا أرى غيرَ روحك

تصهل بين يديّ ([5])

"""""""""

إنها عزلةٌ ..

تمقت الأصل والفصل

تدمي بقايا احترام الذين إذا حاصرتهم حدود السقوط ..

تفجر فيهم جنون الصهيل ..([1])

---

[1] حبيب بن معلا اللويحق : نوافذ الشمس ، ص٥٣ .

[2] محمد الثبيتي : تهجيت حلما .. تهجيت وهما ، ص٥٠ .

[3] محمد الثبيتي : التضاريس ، كتاب جهات الثقافي العدد الثاني ٢٠٠٥م ، شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص ١٢٩ .

[4] عبد الله الزيد : انبسطت أكف الرفاق ، ص ٢٢ .

[5] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة النوارس ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، (بدون تاريخ) ص٩٣ .

،،،،،،،،،،،

أشتري بحرك الفجريّ ..

وأعطيك حقل صهيل وسلّة طين .. ([1])

وأما كلمات (المعاشرة والمضاجعة والمناكحة والمواقعة) فكثيرا ما تعني في الشعر الحديث تمام الاختلاط وقوة الالتصاق وأشدّ درجات الامتزاج ، وهذه بعض النماذج :

ولا قهوةً أترعتها التحايا بشهد اللقاءِ

أعاشرها اليوم ..

....

ولا غيرة النار فيك

تعاشرني باحتدام السكون ... ([2])

،،،،،،،،،،

قومي يا سواسية الرعاع ، وعاشري همهمة الأيام ([3])

،،،،،،،،،،

أضاجع نومي وأرقص في داخل الغمد عشرين ليلة ([4])

،،،،،،،،،،

هل خبّرتك البشارات

عن وهج الروح..

إذ عاشرتها فصول الفداء ([5])

،،،،،،،،،،

---

[1] عبد الله عبد الرحمن الزيد : مشرعٌ برحيق الذهول .. يهطل الوجد بالمستحيل ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٤هـ ، ص١٣ .

[2] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص١٣ .

[3] عبد الله الزيد : انبسطت أكف الرفاق ، ص ٢٢ .

[4] علي الدميني : رياح المواقع ، بدون دار نشر ، ط١ ، ١٤٠٧هـ ، ص ٩٧ .

[5] علي الدميني : رياح المواقع ، ص٢٢ .

[6] عبد الله عبد الرحمن الزيد : من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو سراج الروح ، ص٣٠ .

رصيفٌ يهربنا لرصيف
رصيفٌ يعاشر أحذية العابرين ([1])
،،،،،،،،،،
وفي كفي قراب السيف من ذهب
بلا نصل
تناكح جوفَه الديدان ([2])
،،،،،،،،،،
واقعتُ رؤاها فانثالت صيفا نبطيا موسقني ([3])
،،،،،،،،،،
كفٌ تمتدّ تضاجعُ أرضَ الشارع ([4])

فهذه الكلمات (خاصرة ، وصهيل ، ومضاجعة ، ومعاشرة ، ومناكحة) التي كانت تشير إلى معان خاصة لا تتعداها إلى غيرها صارت الآن في الشعر الحديث توحي بمعان أخرى أبعد وأعمق ، معان تجريدية غير محسوسة ، ولو نظرنا إلى الصورة التي رسمها الشاعر الزميلي (وفي كفي قراب السيف من ذهب ، بلا نصل ، تناكح جوفَه الديدان) فهذه الصورة الرائعة لجراب السيف الخالي من النصل . رمز القوة وأساس العزم على المحاربة . يكون مكانه ديدان تملأ جوف الجراب بل تمتزج به حتى التوحد ، أيّ صورة للهزيمة أشد وقعا من هذه الصورة الموحية .. ؟!

ومن كل ما مضى يتضح لنا أن إيحاء الألفاظ يعود في كثير من الأحيان إلى الأصوات المستخدمة فيها ، وأن خاصية إيحاء الألفاظ لها أهمية كبرى في توجيه اختيارات الشعراء السعوديين ألفاظهم ، فهم . كغيرهم من الشعراء العرب المحدثين . يميلون إلى الألفاظ الموحية التي تشفّ عن معانٍ مجردة غير محصورة بالمعاني المعجمية ،

---

[1] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة الدوارس ، ص٣٤ .
[2] عبد الوهاب الزميلي : لماذا ينحني الصوت ، مطابع الفرزدق ، ط١ ، ١٤٢٥هـ ، ص ٩٠ .
[3] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، مطبوعات نادي المدينة المنورة الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٢هـ ، ص١٩٨ .
[4] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٤٥ .

والشعر السعودي الحديث مليء بالظواهر اللغوية التي تضمن للألفاظ القدرة على الإيحاء وتجعلها مشحونة بالدلالات الإضافية ، وقد ألمحت في هذا الجزء من الدراسة إلى كثير من تلك الظواهر اللغوية عن طريق استنتاجها من النماذج الشعرية .

حداثة الصيغ

في العصر الحديث كثرت الرغبة في اكتساب الحرية على جميع المستويات السياسية والاقتصادية والفنية ، وليس الشعر عن هذه الرغبة الملحة ببعيد ؛ فقد اتسعت حرية الشعراء اللغوية ، وراحوا " يعتصرون كل إمكانات اللغة ليستثمروا عطاءاتها فيجعلونها تتجاوز حدود مناطقها التعبيرية من أجل أن تحيط بكل أعماق التجربة الشعورية " (١) .

وهذا ليس بجديد على اللغة السارية ؛ لأن هذا الاستثمار لعطاءاتها يعد من أهم أسباب حياة اللغة وتجددها ؛ فاللغة غير المتجددة تركد فتموت ، وهذا أبعد ما يكون عن لغتنا العربية التي ضمن الله تعالى لها الحياة بضمان حفظ القرآن الكريم .

"واللغة في الشعر ليست ألفاظا لها دلالة ثابتة جامدة ولكنها لغة انفعال مرنة ، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائما بتجدد الانفعالات " (٢) .

---

[1] د . عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، ص ٣٨ .

[2] د . عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٢هـ ، ص ٢٨٦ .

ولقد تفنن الشعراء السعوديون . كغيرهم من شعراء العرب . في ابتكار صيغ لغوية جديدة أو بعث بعض الصيغ القديمة غير المتداولة ، وبالتأكيد فإن تلك الصيغ اللغوية لها أهميتها في تفسير هذا الشعر الجديد لأن هناك دلالات مختلفة لكل نوع منها ؛ حيث إن " هناك نوعا من الدلالة يستمد عن طريق الصيغ وبنيتها " ([1]) ؛ وكل هذا يدل على رغبة الشعراء السعوديين بتفجير طاقة اللغة ، تلك الطاقة التي تجعل اللغة تعيش على مدى الأجيال المتعاقبة متجددة براقة لا يعلوها الصدأ أو الغبار .

وقارئ الشعر السعودي الحديث يجد كثيرا من تلك الصيغ الجديدة التي يتداولها الشعراء العرب المحدثون عامة ، ومنها :

نفي الكلمات بـ(لا) لاستحداث دلالات جديدة ، والهدف هو توليد معان لم يكن لها ما يوازيها من الألفاظ ، فهي مفردات مستحدثة على المعجم العربي ناتجة عن تركيب (لا) مع كلمة أخرى لتصير كلمة واحدة ؛ بحيث تدل على دلالات جديدة غير محددة المعنى ، وهذا الاستخدام على هَدي الترجمة الحرفية للنفي في اللغة الانجليزية حيث يتم النفي بإضافة (un) أي (لا) إلى الكلمة ، فكلمة مثل (concern) يكون نفيها (unconcern) أي (لا مبالاة) ([2]) ، وهذا الاستخدام شائع في اللغة العربية الحديثة وكثير في الشعر العربي الحديث عامة ، ولا يبتعد الشعراء السعوديون عن هذا التوليد للمعاني والدلالات المختلفة عن طريق هذه الصيغة اللغوية الحديثة ، بل نراهم يكثرون من هذه الطريقة بصورة لافتة للنظر ، والأمثلة كثيرة ولكن نكتفي ببعضها ، مثل :

أغرق في حيرة الفكر في اللامدى ([3])

‘‘‘‘‘‘‘‘‘

نجمة كنت في اللادنى أسهر الليل إذا يقرؤني ([4])

‘‘‘‘‘‘‘‘

واشرقي من لامكان ... ولازمان ([5])

---

[1] د . إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، ص ٤٧ .

[2] يُنظر : قاموس أكسفورد المحيط ، أكاديميا ، بيروت ٢٠٠٥م ، مادة un .

[3] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص٦٧.

[4] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٧٣.

[5] محمد الثبيتي : تهجيت حلما .. تهجيت وهما ، ص٨٦.

،،،،،،،،،

وأرسلت روحي تعبر هذا الفضاء

المرصع باللانهاية ([1])

،،،،،،،،،

ووحدي أغذّ إلى اللانهايات خطوي ([2])

،،،،،،،،،

وتنفخ في ساحة اللاكيان ([3])

وهكذا نجد أن أغلب الشعراء السعوديين المحدثين يستخدمون هذه الصيغة الجديدة التي تجبرنا كثرة استخدامها على الاعتراف بها صيغةً عربيةً مستحدثة ، تعبّر . كما ذكرنا سابقا . عن معنى ليس له لفظ واحد معين يرادفه في اللغة العربية ، فـ (اللامدى) لفظ جديد له دلالة نفسية خاصة لا يمكن أن يعبر عن تلك الدلالة بغير هذه الصيغة ، فما هذا (اللامدى) ؟ هو شيء آخر غير المدى ، إنه شيء مجهول يصعب على الذهن تخيّله ، نعم لقد كانت حاجة الشعراء إلى مثل هذه الصيغة مُلحّة ؛ حيث يوجد في أذهانهم أشياء مبهمة غير واضحة ليس لها لفظ واحد يعبر عنها في المعجم العربي ، وينطبق هذا على جميع الأمثلة الأخرى ؛ فالكلمات (اللاوراء ، واللانهايات ، واللادنى ، واللامكان ، واللازمان .....إلخ) كلها تعبر عن معان تتصل بعالم النفس غير الواضح وليس لها مفردات واضحة معينة ، ولذلك نجد الشعراء يكثرون من استخدام هذه الطريقة لحاجتهم لها لأنها تعبر عن شيء مبهم في أنفسهم .

ونجد في الشعر الحديث **طرائق كثيرة للاشتقاق** ، حيث يكون الاشتقاق من كلمات قلّ الاشتقاقُ منها ، وهناك كثير من المشتقات التي تتميز بجدتها وحداثتها ، وهذا كثير جدا في الشعر السعودي الحديث ، ونأخذ على هذا بعض الأمثلة :

---

[1] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص٦٧٤.

[2] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة الدوارس ، ص٩٩.

[3] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤٣٧.

موسقته ذكريات جرح الأمس.. ([1])

،،،،،،،،،

كانت تزمبق الحروف ([2])

،،،،،،،،،

أسرتني مخاوفي وظنوني سوسنتني على دجى قنديلي ([3])

،،،،،،،،،

والمروءات تتداح في فلك
وتزنّر تيجانها الأوسمة ([4])

،،،،،،،،،

باباً يُطلّ على رفوفٍ تحضن النسيانَ
باردةٍ تؤرشفُ ما تيسر
من غياب ([5])

،،،،،،،،،

ثورةٌ بدأت مرفوضة بركنت دنيا استجاباتي ([6])

،،،،،،،،،

لا تيئسي ، سنبلي الأيام ([7])

،،،،،،،،،

بَرَدٌ في نثيث المكان يُقولبني ([8])

---

[1] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص١٠٨ .
[2] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص٢٣٦.
[3] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٨٢.
[4] سعيد بادويس : نكهة الموت المصفى ، ص٤١.
[5] حسن السبع : حديقة الزمن الآتي ، دار الكفاح ، الدمام ، ١٤٢٨هـ ، ص ٥٩ .
[6] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٣٧.
[7] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٥٩.
[8] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة النوارس ، ص٨١.

،،،،،،،،

مجدول السحر يُمَوْضعني ([1])

،،،،،،،،،،

ولكن الغفاة تموطنوا ([2])

فالكلمات : موسقته ، وتزمبق ، وسوسنتني ، وتزنّر ، وتؤرشف ، وبركنت وستُبِلي مشتقة من : موسيقى ، وزنبق ، وسوسن ، وزنّار ، وأرشيف ، وبركان ، وسنبلة ، والكلمات : يقولبني ، ويُمَوْضعني ، وتموطنوا مشتقة من : قالَب و وموضع وموطن وهكذا ، فهذه اشتقاقات مبتكرة قليلة الاستخدام لم نعتد عليها ، وقد تكون الجدّة بالنّسب إلى كلمات لا تكثر النسبة إليها مثل :

كما يومِ قياميّ ([3])

فكلمة (قيامي) المنسوبة إلى (قيامة) غير شائعة ، والشعراء بهذه الاشتقاقات الحديثة يفتحون آفاقاً جديدة للغة لا تقف عند حد معين .

وكذلك نجد في الشعر العربي الحديث عامة استحياء بعض الطرق القديمة في صياغة الأفعال ، وذلك حينما يأتي الفعل متصلا بـ(ال) ، وهذه الصياغة وُجدت في الشعر القديم بقلة ، وعدّها علماء اللغة والنحو من الضرورات الشعرية التي قد يلجأ إليها الشعراء لإقامة أوزانهم ، إلا أن بعضهم انتبه إلى كون الشعراء لا يستخدمونها وهم مضطرون إلى ذلك اضطرارا ، وإنما هو تجاوز لغوي يعبر عن طبيعة الشعر المتحررة ، " فلقد علق ابن مالك على دخول (ال) على المضارع في قول الشاعر :

ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدلِ

وقول الشاعر :

ما كاليروح ويغدو لاهيا فرحا مشمّر يستديم الحزم ذو رشد

---

[1] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٠٠.

[2] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٢٣ .

[3] محمد الفهد العيسى : ندوب ، ص٤٧.

فقال : (وعندي أن مثل هذا غير مخصوص بالضرورة ؛ لتمكن قائل الأول أن يقول : (ما أنت بالحكم المرضي حكومته) ، ولتمكن قائل الثاني أن يقول : (ما من يروح) فإدخال (ال) يدل على الاختيار ، لا الاضطرار) ، فالذي حدا الشاعر إلى الاختيار هو ذائقته الشعرية وحدها ، أو قل لغة الشعر التي لها مزاجها الفني الخاص ولها أفقها الواسع الرحب وطبيعتها التي لا تعترف بسلطان عليها ، وكان كثير من النحاة يدركون ذلك ، فإذا وجدوا في حجة الوزن ما يبرر اختيار الشاعر قالوا ضرورة ، وإن لم يجدوا قالوا : استأنس به واستلطفه ، أو استروحه ، وهكذا أدرك العلماء القدماء أن معظم ما سموه ضرورات ، هو في واقعه من طبيعة لغة الشعر ومن خصوصياتها الثابتة أو المألوفة ، وبالتالي فلا مناص من الإقرار الدائم بأن للشعراء نظمهم الخاصة في بناء الكلمات وصياغة الجمل والتراكيب وغير ذلك مما يتناسب أصلا مع طابعها المتحرر في جانبها الكتابي والخطابي الشفهي العفوي المتعالي على كل قيد مفروض ، حيث لا تحكمها سوى طبيعة تكوينها الأصيلة ، ولا مناص من التسليم بالحقيقة التي جاءت على لسان سيبويه منذ البداية ، وهي أنه (يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام) على إطلاقه دون تحديد أو تقييد " ([1]) .

و (ال) الموصولة إذا اتصلت بالاسم فإنها تجعله في قوة الفعل ولذا حسن عطف الفعل على الصفة المقترنة بـ(ال) الموصولة([2]) كما في قوله تعالى : "والعاديات ضبحا ..... فأثرن به نقعا " ([3]) ، وحينما تتصل (ال) الموصولة بالفعل فإن هذه الصياغة - بالتأكيد - تزيد من قوة الفعل ، ويلتمس أحد الباحثين ([4]) أصلا لهذا الأسلوب حيث يرجعه إلى اللهجات العامية ؛ إذ يقول العامة : اللي راح ، اللي أخذ ...

---

[1] د. أحمد محمد المعتوق : اللغة العليا : دراسات نقدية في لغة الشعر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٦م ، ص٥٠ - ٥٢ .

[2] يُنظر : مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط ١٨ ، ١٤٠٦هـ ، ج١ ، ص ١٥٢ - ١٥٣ .

[3] سورة العاديات : ١ - ٤

[4] يُنظر : د. صالح أبو أصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م ، ص ٣٠١ .

وهكذا ، ولقد شاع في الشعر العربي الحديث استخدام هذه الصياغة ، وكثر استخدامها في الشعر السعودي الحديث ، ومن ذلك قول الشعراء :

هكذا أنتِ التوهمتُ ([1])

وأرجع ذاك الفتى الكنتُ قبل مشيب الزمان ([2])

،،،،،،،،

أنا نسغكِ الهبَّ منكِ ([3])

،،،،،،،،،

أيا من تناءيت عن مساراتك الكانت

طريقا ([4])

،،،،،،،،

مضموني نبتٌ مكتهلٌ بشحوب الضوء اليهزمني ([5])

،،،،،،،،

لعله يستطيع أن يدجن الحبيب

الـمرَّ من هنا محملا ([6])

،،،،،،،،

وشيشته الـ(أخذت) منه أجمله ([7])

وتكثر هذه الظاهرة عند شعراء سعوديين بصفة خاصة ، من أمثال الشاعر محمد الفهد العيسى ، فنجد قوله :

تنثري على صدري اليضجُّ ..

بالتلهفِ ([1])

---

[1] معيض البخيتان : ثرى الشوق ، ص١٥٤

[2] غازي القصيبي : سحيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٧م ، ص ١٢ .

[3] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة النوارس ، ص٨٤ .

[4] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص١٧٥ .

[5] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٠١ .

[6] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٢٧٧.

[7] طلال الطويرقي : ليس مهماً ، النادي الأدبي الثقافي ، الطائف ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص١٣.

"""""""""

بين أمسي ..المضى..

ويومي اليعاني ([2])

"""""""""

أتعبني الحرف اليركض فوق لهاتي ([3])

والشعراء باستخدامهم هذه الصياغة للفعل كأنهم يريدون التخفف من الطول والثقل في الجملة الصحيحة التي من المفروض أن تكون : صدري الذي يضج بالتلهف ، بين أمسي الذي مضى ويومي الذي يعاني .. وهكذا ، وهم في الوقت نفسه يريدون أن يكون الحدث الذي يحمله الفعل ألصق بالكلمة الموصوفة وأخص بها من الجملة .

ونجد بعض النقاد يرفضون هذه الصياغة للأفعال ؛ فوصفها الدكتور محمد فتوح أحمد بالمثال المشوّه لوسائل التجديد اللغوي ([4]) ، وعابت نازك الملائكة على الشعراء استخدام هذه الصياغة وعابت على النقاد أيضا سكوتهم عن مثل هذه التجاوزات ([5]) ، ومع هذا الرفض من قبل النقاد نجد الشعراء قد أصرّوا على استخدامها بدافع ذوقهم الجديد وحاجتهم لها ، ولم يهتموا بما يسمح به النقاد أو يمنعوه ، وعلى أية حال فهذه الصياغة الجديدة للأفعال قد صارت واقعا في اللغة الشعرية الحديثة ، ومع أن الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي تؤكد على أن هذا التجديد اللغوي في الشعر يعد محاولة ضمن محاولات كثيرة لم يُكتب لها البقاء ولا النجاح لأنها لم تنبع من حاجة فعلية لدى الشعراء وإنما أتت من رغبة ذهنية عامدة ([6]) ، لكن الواقع الشعري الحديث يخالف ما ذهبت إليه الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي ، فما زال الشعراء المحدثون يصرون على استخدام هذه الصياغة القديمة الجديدة للأفعال بكثرة لا يمكن تجاهلها ، فهم يقولون ما يريدون ويصوغون ما يجدونه مناسبا للحظتهم الشعرية .

---

[1] محمد الفهد العيسى : تدوب ، ص٣٦.

[2] محمد الفهد العيسى : تدوب ، ص٤٥.

[3] محمد الفهد العيسى : تدوب ، ص ٥٦.

[4] يُنظر : د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ٣٦١.

[5] يُنظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٧ ، ١٩٨٣م ، ص ٣٢٨.

[6] يُنظر : د. سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص ٧٤٢ . ٧٤٣.

ومثل ذلك أيضا أن تتصل (ال) التعريف بأداة من أدوات الاستفهام على غير المعهود ، مثل قول الشاعرة فاطمة القرني :

ولماذا ...

تنتشي هذي الـ..لماذا

كلّما حلّ الظلام ([1])

ومن الآفاق التي يفتحها الشعراء المحدثون لانطلاق اللغة وتجدّدها أفق استخدامهم **أوزان الجموع غير الشائعة** ، التي تدل على جرأة الشعراء في استحياء أوزان غير شائعة لجموعهم ، حيث نجد ذلك في مثل أقوال الشعراء :

قصة التعذيب في كل الكوانين ([2])

،،،،،،،،

فارتجت الأرض من هوله والوقوت ([3])

،،،،،،،،

من نبل المداءات ([4])

،،،،،،،،

ما لأجراحي آسٍ ([5])

،،،،،،،

وتمتد الأصابيع الجليدية ([6])

،،،،،،،،

عندما يضلّ منه الحرف في بواتق الألم ([7])

---

[1] فاطمة القرني : مطر ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ١٤٣٠هـ ، ص ٩٣.

[2] حبيب بن معلا اللويحق : نثيث السقاء ، دار القاسم ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢١هـ ، ص٨٩.

[3] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة الدوارس ، ص١٣ .

[4] معيض البخيتان : ثرى الشوق ، ص١٥٤.

[5] محمد العيد الخطراوي : همسات في أذن الليل ، ص٣٦.

[6] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٢٩٧.

[7] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص١٢٨.

،،،،،،،،

وتلتقي مواكب السحر

على حفافي ذكرياتنا ([1])

،،،،،،،،

أوراق الأعاتيب ([2])

،،،،،،،،

ولكن تحاصره الأجدرة ([3])

،،،،،،،،

تنثر السعالات في رحم الطريق ([4])

،،،،،،،،

ونكتب أحرفنا من جديدٍ

بآنيةٍ وحبورٍ جديدة

حبورٍ جديدة ! ([5])

فالكلمات (الكوانين ، والوقوت ، وأمداء ، والمداءات ، وأجراح ، والأصابيع ، وبواتق ، وحفافي ، والأعاتيب ، والأجدرة ، والسعالات ، وحبور) كلها جموع لم تتعود الأذن العربية على سماعها إما لقلة استعمالها أو لجدتها ، ولكن الشاعر السعودي الحديث يستخدمها دون تردّد ليقينه بأن للغة الشعر قوة مسيطرة على اللغة ، ومما لا شك فيه لا يُعلَّل هذا الاستخدام بأنه من أجل الضرورة الشعرية ؛ لأن فكرة " الضرورات الشعرية تعد دليلا على خضوع النحاة لما تقتضيه لغة الشعر واعترافا ضمنيا منهم بأن هذه اللغة أقوى وأعتى من أن تنصاع لكل ما يضعونه من قواعد ، فهي تتضمن خرقا دائما لقواعدهم النحوية والصرفية المنطقية وتمردا مستمرا عليها وتجاوزا لكثير من حدودها " ([6]) .

---

[1] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص٥٨.

[2] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٢٥٧.

[3] إبراهيم زولي : أول الرؤيا ، منشورات نادي جازان الأدبي ، ط١ ، ١٤١٩هـ ، ص٥٤.

[4] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٢٩.

[5] زياد آل الشيخ : مدوّنة لبيروت ، ص٤١.

[6] د. أحمد محمد المعتوق : اللغة العليا : دراسات نقدية في لغة الشعر ، ص٤٧ (بتصرف) .

أما الشاعر حسين العروي فإنه يُعدّ . بحق . ظاهرة لغوية مختلفة في الشعر السعودي ؛ حيث يمتلئ شعره بصيغ جديدة مبتكرة على غير المعهود ، وكأنك حين تقرؤه تقرأ لغةً مختلفة عن كل ما سبق لك أن قرأت ، لغةً تتولّد منها لغات ، لغة جديدة في مفرداتها وفي اشتقاقاتها وفي تراكيبها ، هذا جزء من قصيدة له بعنوان (سمندلية الدم) [1] أسوق بعض أبياتها على سبيل المثال ، يقول :

مهيتمٌ ، كائنات الليل وامقةٌ غُبري، وترفل بي شُهلُ الأهاضيبِ
مغدودفي الياسمين/ الضوءُ ، ما اعتصبت قصائدي بادهمام الدوح واللُّوبِ
أستويلُ الفجرَ معشاباً ، وبي لغتي الـ فجرية الطلّ والعاقول تطريبي
مستعذبٌ شُقرةَ الرمضاء ، فانتتي غُمضيةٌ ، والوضوح البان يغري بي

فهذه الكلمات الغريبة في صياغتها مثل : (مهيتم ، غُبْري ، الأهاضيب ، مغدودفي ، ادهمام ، اللُّوب ، أستويل ، غُمضية) هي جديدة الصياغة ووقعها غريب على المتلقي أياً كانت ثقافته اللغوية ، ولهذه الغرابة يمكن القول : إن شعر العروي يفسح المجال لاختلاف النقاد وتضارب آرائهم حوله ، فبعضهم يرى في هذا الشعر إبداعا وتجديدا وبعضهم يراه ضربا من التلاعب اللغوي والغموض والتعمية ؛ فشعره لا يشبهه شعر آخر ، وقد اختط هذا الشاعر لنفسه خطا مغايرا لجميع خطوط الشعراء من حوله .

والحقيقة أن الابتكار اللغوي في الشعر السعودي الحديث لا يقف عند حد ، والشعر السعودي مليء بالصيغ اللغوية الجديدة والمبتكرة و" التشكيلات اللغوية المتمردة على تصنيفات اللغويين" [2] ، ولو توقفنا عند بعض الأمثلة . إضافة إلى كل ما مضى . فإننا سنُدهش من جُرأة الشعراء وقدرتهم على التوليد اللغوي والابتكار ، من ذلك قول الشاعر سعد الحميدين :

في الصحو ..
أحلم بالحلم وقت أريد
في النوم ..

---

[1] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٢٥٦.

[2] د. محمد صالح الشنطي : التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، دراسة نقدية . رؤية وشهادة ، نادي حائل الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٣هـ ، ج٢ ، ص ٥٠٤.

أحلم بالحلم وقت يريد
وبين الأُريدَيْنِ ..
تشتُّتُ في أرجل العابرين ([1])

فهذه صيغة جديدة وغريبة : (الأُريدين) مثنى من الفعل (أُريد) فأيُّ تصنيف لغوي أو صرفي تدخل ضمنه هذه الصيغة ؟ ومع هذه الغرابة في صياغتها أجدها متماشية مع الذوق اللغوي الجديد لأبناء هذا الجيل من الشعراء والمتلقين على وجه العموم .

ومن ذلك أيضا قول الشاعرة أشجان الهندي :

قل الشعرَ
منتزعا من سواك " أناك " ([2])

وقول الشاعر علي الحازمي :

ما كنتَ تُفلحُ في الوصول إلى
تخومِ أناك في شفق الهديل المرمريّ ([3])

حيث تتوالى الضمائر بطريقة جديدة في (أناك) أي (الأنا خاصتك) ، وقد يكون التعبير عنها صعبا ، ولكنها . في رأيي . صياغة جميلة وموفقة ولا يقوم مقامها غيرها مع أنها مستحدثة وغريبة الوقع ، وقد لا يرضاها اللغويون ؛ فدائما هناك صراع أبدي في تاريخ كل اللغات بين الشعراء واللغويين ، لأن الشعراء يميلون إلى خرق العادات اللغوية في أساليبهم ، ولذلك فإن " الشعر هو النبع الرئيس لصيانة اللغة وتجديدها ، فالشعراء الغابرون يمدوننا بتراث من التقاليد الرائعة التي ما زالت تعيش منحدرة من الماضي ، والشعراء المحدثون يدفعون باللغة إلى الأمام ، إذ ما من جيل يمكن أن يحس بالطريقة نفسها التي كان يحس بها من سبقوه ، ولا بد لكل جيل أن يستعمل الألفاظ استعمالا مغايرا ، وتاريخ الشعر في صورة من صوره إنما هو تاريخ متعاقب لأدوار من

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤١٧.

[2] أشجان هندي : مطر بنكهة الليمون ، ص ١٣.

[3] علي الحازمي : مطمئناً على الحافة ، الكوكب رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص ٤٦.

ولادة ألفاظ الشعر ونضجها وفنائها ، وهي تولد في ثورة ثم تمر بفترات تطورها واتساعها قبل أن تصير إلى الجمود والقوالب الآلية " ([1]) .

وهكذا نجد أن الشعراء السعوديين المحدثين تجاوزوا الطرائق التقليدية في الصياغة اللغوية وأبدعوا كثيرا في استحياء بعض الصيغ القديمة ، واستحداث الجديدة التي تدل على رغبتهم الملحة في الإبداع والتوليد والاشتقاق ، ولا يُبالغ من يرى أن الشعر هو المجال الأعظم لتجديد شباب اللغة وتحريك دمائها ؛ فكل كلمة فيها طاقة كامنة تنتظر من يفجّرها ، والشعراء هم الأقدر على هذه المهمة ؛ حيث إنهم بتلك الابتكارات اللغوية يسهمون في توالد اللغة وإنمائها وتجديد حياتها .

---

[1] يُنظر : د. محمود حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ص ١٦٧.

اتصاف الألفاظ بالحركة والاستمرار

يعشق الشعراء المعاصرون رسم الصور المتحركة الناطقة ، التي تتمدد في اتجاهات كثيرة ، كما هي حال حركة المشاعر الإنسانية المتشعبة النابضة بالحياة ، وهم يصرون دائما على ما يضمن لصورهم الشعرية الحركة والنمو والاستمرار ؛ ولذلك نجدهم يكثرون من **استخدام الأفعال المضارعة** ؛ لأن الفعل المضارع يفوق غيره من الأفعال في قوة حضور الحدث واستمراريته ، ومن نافلة القول أن الفعل المضارع يحمل قوة ودلالة على الحدث تفوق الماضي ؛ ومما لا شك فيه أن هذه القوة هي التي جعلت بعض النقاد العرب يفضلون المضارع على الماضي من أمثال ابن الأثير ، حيث يعد الفعل المضارع " أشد تخيلاً لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه " ([1]) ، ويكثر استخدام المضارع في الشعر قديما وحديثا ، ولكن الشاعر العربي في العصر الحديث أكثر من استخدامه بطريقة لافتة للنظر " ليوحي بسرمدية الأحداث والقوانين التي تنظم مسيرتها ، وليؤكد شرعية ما يجري وطَبَعيته ، فالشاعر الجديد ينظر إلى فكرة الزمن نظرة خاصة فلا يكسبه بُعدا واقعيا ، بل قد يجعل المضارع يسد مسد الماضي والمستقبل أو يمتد بينهما ، لأن الحدود الزمانية تتحطم ، ويسيل ما بها في كل الاتجاهات ، فيختلط الماضي بالحاضر والمستقبل ، أو يتبادل كل منها مكان غيره لأن صيغة المضارعة لا ترتبط بزمن معين " ([2]) .

ومن ذلك قول الشاعر محمد جبر الحربي :

---

[1] ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المطبعة العصرية ، بيروت ، ١٤١١هـ ، ج٢ ، ص ١٤.

[2] يُنظر : د. عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، ص٥٧ .

إيه هذا الحزنُ
هذا الحزن
ينمو داخل الأشياء
ينمو خارج الأشياء
هذا الحزن ينمو ...([1])

فالاستخدام الناجح للفعل المضارع (ينمو) أعطى هذه الأسطر الشعرية القليلة مساحة كبيرة من التفاعل بين المتلقي والشاعر ، وضمن لها توقف المتلقي أمامها بانبهار ونشوة ، ثم التوقف مرة أخرى ليلتقط أنفاسه فيتابع القصيدة بعد تخيله ذلك الحزن الذي ينمو في كل مكان وتتفرع براعمه في كل اتجاه بصورة مستمرة لا تتوقف ، ووقوع هذا المقطع في بداية القصيدة ؛ يجعله يحرز للقصيدة تشويقا لمتابعة ما سوف ينبئ عنه ذلك الحزن الذي ظل ينمو وينمو .

ولقدرة الفعل المضارع الإيحائية والتصويرية التي تفوق غيره من الأفعال في استحضار الحدث واستقباله صار الشعراء المحدثون يستخدمونه بطريقة الحشد والتتابع ؛ حيث يوالون بين الأفعال المضارعة الكثيرة لتلوين الصورة بالحركة ، ولتكثيف الإيحاء بالنمو والاستمرارية .

وفي الشعر السعودي الحديث هناك شواهد كثيرة على توالي الأفعال المضارعة في القصيدة الواحدة بصورٍ متلاحقة تبعث على الاهتمام بهذا الاستخدام اللغوي الحديث ، نأخذ على سبيل المثال قول الشاعر زياد آل الشيخ :

قلبي يتعلق بالأحلام ويعشق وجه البحر
يتفطر مثل تويج الزهر
يمشي فوق البحر
ويسقط في ماء النهر
ويعشب مثل الصحراء إذا عاجلها غيم مشتاق
قلبي يتساقط منه التفاح على سطح المكتب
يتدحرج فوق الأوراق

---

[1] محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، ص١٣.

ويذوب على ضوء المصباح

تتشربه الصفحة كالأسفنج ([1])

فالأفعال في هذه المقطوعة كلها مضارعة ما عدا واحدا (عاجلها) ، أي عشرة تقابل واحدا ، والمضارعَة ضمنت للمعنى الاستمرار والنمو ، وأفسحت المجال لاستيعاب الزمن الحاضر والمستقبل ؛ فالقلب ما يزال يتعلق بالأحلام وسيظل يتعلق بها وهو يعشق ويتفطر ويمشي ويسقط ويعشب .... حتى السقوط الذي يعبر عن الانتهاء (يتساقط منه التفاح) نجد أنه يحمل الاستمرار في طياته لصياغته على وزن (يتفاعل) المضارع ، والأفعال : يتساقط ويتدحرج ويذوب وتتشرب تحمل الحركة المستمرة المتمددة المتصلة ببعضها .

ومن أمثلة التركيز على استخدام الأفعال المضارعة وتواليها في النص الواحد قول الشاعرة لطيفة قاري :

أيعنيكَ حزني

فقل لي كلاما يراودني عن جنوني

وسيّج ظنوني

فإن الهواء يضجّ برجسي

يخلله في مسامي

ويرشقه في عيوني

الهواءُ يعاقرني

يتطوحُ

يصفعني بالنهارِ

ويجتاحُ بهوَ يقيني

.....

أنا الإثمُ والإثمُ بعضيَ

حين أصوغ قصائد مثقلةً بالرحيق

تضج سنابل روحي

---

[1] زياد بن عبد العزيز آل الشيخ : هكذا أرسم وحدي ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٤هـ ، ص٣٨.

ويجتاحني ظمأ ليس يروى
وأغنية تتشظى عروقي لها
وظلال أعانقها
لتشف عن الياسمين المخبأ في أعينٍ كالزجاج
وبحر يطوقني في ابتهال ([1])

فالقصيدة كلها تسير على هذا النمط من الأفعال المضارعة التي يستمر تأثيرها في ذهن المتلقي ، لأنها قد استمرت تفاعلاتها في نفس الشاعرة آخذة زمنا طويلا ؛ فالشاعرة تريد التحرر من القيود التي أرهقتها ، قيود الاختباء والتخفي وعدم الانطلاق ، ورغبتها في الوضوح والانطلاق جامحة وقوية وقد تصل بها إلى حد الجنون ، فهي تختم قصيدتها بقولها :

سئمتُ التواريَ خلف الغبارِ
سئمتُ انكساري
وأسندت ظهري على كف أنثى
وقلتُ افضحي رغبتي في الجنون
وليكن ما يكون ([2])

والشاعرة في هذا الختام تغيّر من اتجاهها السابق في حشد الأفعال المضارعة إلى العكس تماما وهو حشد الأفعال الماضية (سئمت ، وسئمت ، وأسندت ، وقلت) لتوحي بأن كل هذا مرحلة مؤقتة وانتهت ، أما استخدامها تلك الأفعال المضارعة الحركية إنما هو ما ظهر على سطح البحر من حركة مختبئة في القاع وتريد الانفجار ، وقد كان لذلك الاستخدام المكثف للأفعال المضارعة أثره في نقل التفاعلات المتصارعة من نفس الشاعرة إلى نفس المتلقي مباشرة . وهذه مفارقة مثيرة للانتباه تؤكد كثرة استخدام المضارع في الشعر الحديث وميل الشعراء إلى حشد الأفعال المضارعة وتتابعها لضمان استمرارية الأحداث التي تمرّ بهم وتصوير شعورهم بها .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر أحمد الصالح :

---

[1] لطيفة قاري : لؤلؤة المساء الصعب ، ص : ١٢ .

[2] لطيفة قاري : لؤلؤة المساء الصعب ، ص١٥ .

يا سيدي .. نبي الله
إن العجاف السبع عادت
في عيونهن عارضٌ
يمطر بالمأساة
يثجّ في حلوقنا الصديد
يثلع الجراح في الجباه
يمتح ماء وجهنا
يزرع في أفكارنا الخنوعَ
في رؤوسنا الدوار
ينسل من منابت الشعرِ
ينزّ في المسام
يؤج في الضلوعِ
ينخر العظام
ينشرنا .. يسفنا الملاّ
يؤزّنا .. ينضح ماء وجهنا ذلاّ ([1])

فهذا الحشد الهائل من الأفعال المضارعة التي تتوالى بصورة سريعة ومباشرة لا يفصل بينها فواصل ، يريد الشاعر منها أن ينقل الصورة البشعة التي يشعر بها أو يتخيلها لتلك السنين (العجاف) . كما أسماها . ويريد أن يُشرك المتلقي بهذا الشعور أو التصور الذي يحمله ، فالأفعال (يمطر ، ويثج ، ويثلع ، ويمتح ، ويزرع ، وينسلّ ، وينزّ ، ويؤجّ ، وينخر ، وينشر ، ويسفّ ، ويؤزّ ، وينضح) أفعال تدل على أعمال قبيحة وغير مستحبة إما دلالة مباشرة ، أو غير مباشرة عن طريق ربطها بأمور قبيحة ، وصاغ جميع أفعاله على صياغة المضارع ، كأنه أراد أن يظل أثر هذه الأفعال . في ذاكرة المتلقي . يقظا متفجرا ، ينبعث مع كل فعل ، ويتجدد مع كل قراءة .

ولأن الشعراء يبحثون دائما عن لغة أكثر حركية ، فقد أولع الشعراء السعوديون بالألفاظ التي لها خاصية الحركة والنمو ، والتي تدل على الانتشار والتمدد مثل : ينساب

---

[1] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص٤٤ .

، وينثال ، أو الدوران مثل : يلوب ، ويمور ، أو التعمّق غير المنتهي مثل : يوغل ، أو الحركة الداخلية مثل : يعتلج ، ويلوك ، ويرفضّ وغيرها بجميع تصريفاتها اللغوية ، وهذه الكلمات لا شك في أن لها قدرة إيحائية كبيرة دالة على حركة مختبئة فيها ، وكل منها يوحي في مجمله بدفقة شعورية متكاملة ، فيها حركة واضحة المعالم لا تخفى على القارئ ، وتجعل خيال المتلقي يتفاعل مع ما توحيه الكلمات من حدث وحركة فاعلة ، ومثل تلك الكلمات تتردد كثيرا في الشعر السعودي الحديث ؛ فالشعراء لا يستغنون عن الاستعانة بها لتعبّر عن مكنونات أنفسهم المليئة بالتفاعلات المضطربة والمشاعر الهائجة .

ومن خلال هذا العرض نجد أن الشعراء السعوديين المحدثين يميلون إلى الألفاظ المتّصفة بالحركة والقادرة على بعث النمو والاستمرارية في أجواء لغتهم الشعرية ؛ ولذلك أكثروا من تراكم الأفعال المضارعة وتعاقبها في النص الواحد ، وأكثروا من استخدام الألفاظ التي تحمل خاصية الحركة والنمو .

الاتكاء على المفردات القديمة

ما يزال المعجم العربي بمفرداته القديمة هو المعين الأول للشعراء العرب المحدثين ، حيث يستقون ألفاظهم منه ؛ لتغدو تلك المفردات رابطا بينهم وبين اللغة العربية بكل أشكالها الأدبية ، والموروث اللغوي هو أهم المصادر الرئيسة التي تكوّن لغة الشعر الحديث ، " وتمنحها الأصالة والتدفق والالتصاق بمعطيات الأدب الذي هو جزء من تكوين الأمة وجزء من تاريخها ووجودها ، والموروث الأدبي واللغوي لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه إذا أراد الشاعر لأدبه ولغته النمو والامتداد والتطور ، ولا يخلو أي شعر عظيم في أدب أية أمة من الأمم من هذه الرابطة التي تشد الشاعر إلى أجداده الشعراء " .([1])

ومع ما نراه من ولع الشعراء المحدثين بتفجير طاقات اللغة ، وميلهم إلى الكلمات الموحية المنطلقة نراهم يستخدمون لغةً جزلةً مليئة بالمفردات القديمة ، ونراهم أحيانا يختارون مفردات قديمة جدا قد قاربت مرحلة الشيخوخة اللغوية ، أو أنها كادت تندثر حقا لكونها مهجورة لا ترد في نتاج الأدباء إلا نادرا ، حتى يضطر بعض الشعراء إلى تفسيرها في هوامش قصائدهم ، ويضطر القراء إلى الرجوع إلى المعاجم لمعرفة معانيها ، ومع هذا فإن بعض هؤلاء الشعراء يحاول إحياءها وبعث الروح فيها باستخدامات جديدة ، وكثيرا ما يختار الشعراء المفردات القديمة " ترفّعا منهم عن الابتذال ونشدانا لإشعاع الكلمة البكر " ([2]) ، وهناك أمر ينبغي أن يؤكّد عليه في هذا الموضع وهو " أن الشاعر البارع حقا هو ذاك الذي يستطيع أن يبعث الحياة من جديد في ألفاظ هي على وشك الاندثار أو الموت ، ويأتي له هذا من حساسيته الخاصة إزاء المفردة

---

[1] د. محسن اطيمش : دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢م ، ص ١٨٧ .

[2] د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ٣٥٣ .

الموروثة ، وتكمن بعض أهمية عمله في قدرته على إكساب تلك المفردات إيحاءات جديدة ، وظلالا جديدة ، تنبثق عن الحالة النفسية أو الضرورة الموضوعية للعمل الشعري" (١) .

أما عن الشعر السعودي الحديث فإن " من الملامح الفارقة الأولية في حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية تلك المحاولات لدى بعض الشعراء لافتراع جزالة لغوية حديثة ، تحتفظ بنكهتها التراثية ضمن مغامراتها التجديدية ، بحيث تقوم المعادلة في تلك النصوص على المآزرة بين أنفاس الأصالة العربية . لغةً وبيانا . وحداثة المفردة الشعرية وانزياح التركيب " (٢) .

ويختلف الشعراء السعوديون في التزود من المعجم العربي القديم ؛ فقد تأتي المفردات القديمة عند بعض الشعراء عفو الخاطر مثل أغلب الشعراء السعوديين ، وقد تكون عملية مقصودة لذاتها من قبل بعض الشعراء كما سنرى ذلك في هذا الجزء من الدراسة ، أما الفريق الأول من الشعراء . وهم الأغلبية . فهؤلاء كانت المفردات القديمة تأتي في شعرهم بطريقة عفوية وغير مقصودة ، وهذه بعض الأمثلة من شعرهم مثل :

ما أفلق الوجدُ وجنته في هضاب
تعاور ضَنِيْنَتَها (٣)

«««««««««

إن مساحة قلبي
أكبر من أكبر دأماء (٤)

«««««««««

كصورة مرسومة على ذراع حائط قديم
للاجئ شيخ معفَّر العثنون (٥)

«««««««««

---

[١] د . محسن اطيمش : دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، ص ١٩٤ .

[٢] د. عبد الله الفيفي : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ، ص٢٧ .

[٣] سعيد بادويس : نكهة الموت المصفى ، ص ٦٢ .

[٤] أسامة عبد الرحمن : رحيق غير مختوم ، ص١١٦ .

[٥] محمد العيد الخطراوي : غناء الجرح ، منشورات النادي الأدبي : المدينة ، ١٣٩٧هـ ، ص١٢٢ .

يئج في حلوقنا الصديد
يبلع الجراح في الجباه ([1])
‘‘‘‘‘‘‘‘‘
شوقا أملخ النظرة ([2])
‘‘‘‘‘‘‘‘‘
مُهرا عَيطموسا فاتحا
من قمة الأعراف ممتدّ ..
إلى ذات العماد ([3])
‘‘‘‘‘‘‘‘
رويدك
يا سفيه القوم يا تابوت هملجةٍ ([4])
‘‘‘‘‘‘‘‘

وجمر المحنة السوداء
يكوي القلب
فهو الصامت المَنِلُ([5])
‘‘‘‘‘‘‘‘‘
تُمانحه عطشةَ القُلّت ..([6])

---

[1] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص٤٦ .

[2] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٨٤ .

[3] محمد الثبيتي : التضاريس ، ص ١٢٢ ، وقد علق أحد الباحثين على طريقة كتابة الكلمة (عيطموس) في ديوان الشاعر الذي كُتبت فيه القصيدة بخطّه ؛ بأن الشاعر رسم الياء مفصولة عن الطاء لأن الكلمة غريبة على لسانه مما اضطره إلى أن يتهجاها سرا في أثناء رسمها واجترارها من معجمه المغرائبي ، ولما كانت الكلمة تتكون من مقطعين نطقيين (عيـ + طموس) فقد انعكس تهجّيه للكلمة على رسمها الخطي ، يُنظر : د. محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص ١٠٩ .

[4] حبيب بن معلا اللويحق : نثيث السقاء ، ص٩١ .

[5] حبيب بن معلا اللويحق : نثيث السقاء ، ص٨٩ .

[6] محمد الصفراني : شارب المحو ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ، ص ١٥ .

"""""""""

أمعنت في الرك القوافلُ في بدايات المسيرة ([1])

"""""""""

وسفيط أنفاس العقيم ([2])

فهذه الكلمات (ضيستها ، دأماء ، العثنون ، يثج ، يتلع ، أملخُ ، عيطموس ، هملجة ، المَنِل ، القُلت ، الرّك ، سفيط) وكثير غيرها ، كلها كلمات قديمة يحتاج القارئ العربي الحديث الرجوعَ إلى معاجم اللغة للتعرف على معانيها ، لأنها غير مستخدمة في العصر الحديث ، وهذا يدل على التضلع اللغوي الذي يتميز به كثير من الشعراء السعوديين المحدثين ، والذي هو ـ بالتأكيد ـ بسبب الصلة الوثيقة مع كتب التراث ؛ فهي التي تمدهم بهذه المفردات غير المستخدمة في هذا الزمن ، فكثرة قراءتهم في كتب التراث تجعل مثل تلك المفردات جارية على ألسنتهم حتى لو لم يشعروا بهذا ، فهم يوردون هذه المفردات ولا يظنون أن استخدامهم إياها فيه غرابة أو بُعد عن لغة العصر الدارجة ، وهذه صفة تحسب للشعراء لا عليهم لأنها ـ كما قلنا ـ صلة بالتراث غير منقطعة ، ولا نريد أن ينقطع الجيل الجديد عن هذه الكتب التي تمدهم بتلك المفردات القديمة .

ولا بد من الإشارة إلى أن هناك تفاوتاً في معرفة معاني بعض المفردات القديمة ودلالاتها بين بعض الشعراء وبعضهم الآخر ، وبين بعض المتلقين وبعضهم الآخر ، وبين الشعراء والمتلقين ؛ فما يراه بعض هؤلاء من الألفاظ يحتاج إلى معجم لتفسير معناه قد لا يراه غيرهم كذلك ، وما يراه بعضهم واضحا يراه غيرهم غريبا يحتاج للرجوع إلى المعجم لمعرفة معناه ، والفيصل في هذا كله هو ثقافة المتلقي أو الشاعر ، ومدى حصيلته من ألفاظ اللغة .

غير أن تلك الرابطة التي تشد الشعراء المحدثين إلى لغة أسلافهم لا ينبغي أن تعني المحاكاة الحرفية للغة الأقدمين ، ولو فعلوا ذلك لصاروا صورة تقليدية منهم ، ولكن

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤٣٤ .

[2] فيصل أكرم : الخروج من المرآة ، ص ٣٨ .

الشاعر المقتدر إنما يتمثل الموروث ، ويعيد خلقه خلقا جديدا يحمل خصائصه الفردية وطابع عصره ، ولا يبدو تقليدا منتميا إلى عصور ماضية ([1]) .

ولكن ما الذي يجعل الشعراء السعوديين المحدثين يلجأون إلى تلك المفردات القديمة ؟ إنها رغبتهم في بث الحياة في ألفاظ مندثرة غير متداولة ، ولننظر مثلاً إلى كلمة (الثؤباء) في قول الشاعر :

كان المكان نسيجا من الثؤباء ([2])

فالكلمة ينوب عنها كلمة (التثاؤب) ([3]) وفي ظني أن الشاعر اختارها ليس من أجل ضرورة الوزن ، ولكنه قصد إلى اختيارها قصدا ؛ فإذا تمت المقارنة بين الكلمتين نجد أن (التثاؤب) كلمة مستهلكة أمام كلمة (الثؤباء) غير المستخدمة كثيرا ؛ فالكلمة مع أنها قديمة إلا أن الشاعر أضفى عليها نوعا من الحداثة والبريق ، وأضفت هي على التعبير إيحاءات إضافية ؛ فبسبب أن المدّ يقع في نهايتها ، ولاحتوائها على همزتين والهمزة تحتاج إلى توقف عند النطق بها ([4]) ، فهذا يوحي بإطالة وقت الكسل والتراخي والخمول الذي يعم المكان .

وهناك من الشعراء السعوديين مَن تتميّز لغته بالجزالة والرصانة مثل الشاعر محمد الصفراني ، فديوانه (شارب المحو) يدل على ثقافته اللغوية التراثية العميقة ، وحينما تقرأ بعض أجزاء نصوصه تحس أنك تقرأ شيئا من عصور الشعر العربي القديم ، وذلك مثل قوله :

ويحتسي من كُميت اللحن
حائطها

---

[1] يُنظر : د . محسن اطيمش : دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، ص١٨٧ .

[2] حسن السبع : زيتها وسهر القناديل ، دار المكفاح ، الدمام ، ط٢ ، ١٤٢٨هـ ، ص ٢٩ .

[3] الثؤباء من التثاؤب مثل المُطواء من التمطّي ، يُنظر : لسان العرب ، مادة ثأب .

[4] عند النطق بالهمزة تنطبق فتحة المزمار انطباقا تاما فلا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق ، ولا شك أن انحباس الهواء عند المزمار انحباسا تاما ثم انفراج المزمار فجأة ، عملية تحتاج إلى جهد عضلي قد يزيد على ما يحتاج إليه أي صوت آخر مما يجعلنا نعدّ الهمزة أشقّ الأصوات ، يُنظر : د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص ٩١ .

كأسا حمياه

فوق الصدر مرقالُ ([1])

،،،،،،،،،،

تقصُّ جُرة بوّها

وتقصُّ جُرتها

القلاص

تقص اصبعها

الجهات

تسيم مهزول

الفصيل

شقوق أخمصها

التنوفة ([2])

ومن أكثر الشعراء السعوديين استخداما للمفردات العربية القديمة هو الشاعر حسين العروي ؛ حيث تصيب القارئ دهشةٌ إذا ما قرأ أيّ قصيدة من ديوان الشاعر ، فكل قصيدة . وبلا مبالغة . لا بُدّ من أن تحتوي على كلمات لا يمكن للمتلقي الحديث معرفة معناها إلا بالرجوع إلى المعاجم العربية لتفسيرها ، وكل قصيدة مليئة بالكلمات التي تظن وأنت تقرؤها أنها آتية من العصر الجاهلي وأن صاحبها جاهلي يحب الغريب ، ولكن كل تلك المفردات القديمة مصوغة بطريقة مختلفة وجديدة ، ولنقرأ قوله :

تتاءن للسارين خُلّبُ بارقٍ

ببيّوتِ همٍّ ، والسجاحُ جنوبُ

وباتوا قطا حلو الضلالة حلّئتْ

هدايته، والنائبات تنوبُ

نشاوى كأعراف الخيول تسربلوا

زواخرَ حُوّا ما لهن ضريبُ

---

[1] محمد الصفراني : شارب المحو ، ص٢٩ .

[2] محمد الصفراني : شارب المحو ، ص ١٦ .

عشاوز "جثمان الحمامة أجفلت
به ريح ترجٍ" والصرود لغوبُ
مساهيف زمني كالقصيدة مزّقت
طفولتها سطحيةٌ ونضوبُ
إذا أوقدوا فالرَّمدُ نارٌ تساجرت
مع الماء والفج الخصيب مريبُ
على العشّ الضمأى الغمام وشجّرت
لياليَهم . غب السهوب . سهوبُ
وعشّب في آفاقهم شاجر الهوى
قصيدا وماجت بالجميم غيوبُ ([1])

وهذا غيض من فيض ، فقصائد الشاعر تزخر بالكلمات الغريبة على عصرنا وكأنه . كما ذكرت سابقا . آت من عصر قديم يختلف معجمه الشعري عن معجم هذا العصر، فهو يعمد إلى اختيار الغريب غير المطروق من المفردات العربية ، وهذا هو النوع الآخر من الشعراء ؛ حيث يكون اختيار المفردات القديمة لديه عملية مقصودة وتتم بانتقاء ووعي ، ومن الواضح أن هذا الشاعر يمجّد اللغة القديمة ويفاخر بمعرفته أسرارَها ، فهو يقول :

ومجّد اللغةَ السمراء إن هوىً تضمه الكتب الصفراء ما غُلبا ([2])

حيث يرى أن الاعتماد على تلك اللغة القديمة سبيلٌ للتفوق والتميز ، وهذا أيضا يُحسب للشاعر لا عليه ؛ لأنه يحيي هذه اللغة المهجورة بطريقة جديدة مبتكرة وغير مسبوقة ؛ فالشاعر قد تميّز بطريقته المبتكرة تلك ، وصار علامة من علامات الشعر السعودي له منهجه الجديد الذي يتخذ من اللغة القديمة معينا له غير ناضب ، ولكن كثيرا ما يشك قارئ شعر العروي بأن الشاعر يمسك بأحد المعاجم القديمة حينما يريد كتابة قصيدة من قصائده ؛ فيختار ذلك الكم الهائل من الكلمات الغريبة غير المستخدمة ؛ حيث نجد في قصيدة واحدة مثلا : القفقاف ، أسدفوا ، السوح ، يا خبت ، تصويحي ، الأطاليح

---

[1] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٥٣ . ٢٥٥ .

[2] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص١٣١ .

، السودق ، الصاب ، كشخان ، وكاء ، ملواح المجاليح ، ضبر في التقازيح ، نَوْكى الذراريح ، الزعر ، يشمخر ، الفِيح ، المناديح ([1])، وهذا نوع من المبالغة التي تحسب على الشاعر لا له ؛ وهي المبالغة في الإكثار والحشد المتتابع لتلك المفردات القديمة والمهجورة أحيانا ، إلى حد يشعر المتلقي فيه بأن الشاعر متصنّع لا يمتلك القدرة على التجديد والتحديث ؛ لأنه ينقل المفردات نقلا دون أن تمتزج تلك المفردات مع لغة النص ، ودون أن يُخفي تعنّته وتكلّفه باجتلابها ، لأن " الشعر صنعة لغوية لكنه صنعة ينبغي . كما أدرك نقاد العرب القدماء . أن تخفي مشقة الشاعر في إبداعها وإلا أثقلت على القارئ في تلقيها " ([2]) .

وهناك من الشعراء السعوديين مَن تتميّز لغتهم بالجزالة والرصانة التي تدل على وفرة النهل من التراث ، ولكن دون أن يشعر المتلقي بالمبالغة ، ويكون الشاعر فائق القدرة على مزج مفردات التراث بلغته الحديثة بطريقة لا تُشعر المتلقي بالصنعة ، وذلك مثل الشاعر محمد الثبيتي ؛ فلغته الشعرية تنم عن خلفية تراثية عميقة ، وأهم ما يميز لغته الشعرية أن تلك الخلفية التراثية تختلط بلغته الحديثة وتتجانس معها ؛ حيث يصعب تمييز القديم عن الجديد ؛ فيأتي النص كأنه لوحة فنّان أجاد فيها تناسق الألوان الرئيسة مع الألوان الفرعية ومع الظلال ، أو كأنه وجبة شهية تختلط فيها الطعوم وتتوقف لذّتها على قدرة الطاهي الذي يستطيع أن يصنع من مختلف المكونات . المتنافرة أحيانا . شيئا لذيذا ، ولنأخذ مثالا على ذلك قوله :

أيا كاهن الحيّ
هل في كتابك من نبأ القوم إذ عطلوا
البيد وانتبعوا نجمة الصبحِ
مرّوا خِفافا على الرمل
ينتعلون الوجى
أسفروا عن وجوهٍ من الآل
واكتحلوا بالدجى

---

[1] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٤١ . ٢٤٣ .

[2] د. عبد الله الفيفي : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ، ص٤٢ نقلاً عن العمدة .

نظروا نظرةً
فامتطى علسُ التيه ظعنهمُ
والرياحُ مواتيةٌ للسفر
والمدى غربةٌ ومطر ([1])

فهذا الجزء من القصيدة يحوي بعض المفردات القديمة (الوجى ، الآل ، علس) ولكن طريقة الشاعر في مزج هذه المفردات القديمة بمفردات نصه جعل بعضها منسجما مع بعضها الآخر ، ولا يحس المتلقي بثقلها على نفسه أو بنبوّها عن السياق ، فقد تتجاوز الألفاظ التراثية مناطقها التعبيرية حيث تُسخّر لخدمة التجربة الشعورية الجديدة ، فتصبح ذات إشعاعات إيحائية كبيرة مثلما نجدها في هذا النص .

وهناك نوع آخر من استخدام المفردات العربية القديمة هو استخدام الألفاظ التي تدل على أشياء اندثر وقتها وزمانها مثل آلات الحرب القديمة : كالسيوف والرماح والنبال والنصال والدروع وغيرها ، وكذلك مفردات تتعلق بطرق العيش القديمة كالخيمة والقربة والزير والبئر ... وغيرها ، والشعراء يهدفون من استخدام تلك الكلمات إلى " إثارة الجو الشعوري والنفسي الذي ارتبطت به ، وهم حينما يرغبون باستثارة فطرة الاعتزاز بكل ما هو عربي ، وبعث العنفوان العربي وإيقاظ الكبرياء العربية يلجأون إلى رموز الطبيعة العربية " ([2]) التي تميزت بها الحياة العربية القديمة ، " ويقصدون إلى استثارة مناخ الماضي وتحريك صوره في نفس القارئ ، فالألفاظ لا تشير إلى معانيها فحسب ، بل تثير شتيتا من العلاقات والظلال التاريخية المرتبطة بها ، وهي بذلك لا تؤدي وظيفة دلالية بل وظيفة صورية إيحائية " ([3]) مثل :

وأوّاهِ .. أوّاهِ .. لو تلمحين الخناجر
ترضع من ضحكاتي
وأعجبُ كيف أخوضُ الجموعَ
بدونكْ

---

[1] محمد الثبيتي : التضاريس ، ص١٣٩.

[2] د. علي عشري زايد : دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ١٤٢٣هـ ، ص ١٢١.

[3] د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ٣٥٣ .

وأرقصُ فوق الحرابِ
بدونك ([1])
،،،،،،،،،
ونغنّي يا حزيران الأثيم
لمرور النصل جذلان على
الجرح القديم ([2])
،،،،،،،،،،،
أعودُ إليكِ
وظهري ينوء بحمل الرماح ([3])
،،،،،،،،،،
أيها الجفن المرصّع بالنصول وبرزخ الزمنين
كن كالفجر فوق الغابة الجرداء ، كن سهما على
ظهر الخمول ([4])

ونلحظ . من تصفّح دواوين الشعراء السعوديين المحدثين . أن الشعراء يستخدمون المفردات الدالة على آلات الحرب القديمة أكثر من آلات الحرب الحديثة ؛ فقلما أن نعثر على مفردات كـ (بندقية ، أو رصاصة ، أو مسدس ، أو قنبلة ، أو صاروخ ، أو غيرها) مقارنةً بالسيوف والسهام والنصال والحراب والرماح والدروع التي يكثر استخدامها وتداولها بين الشعراء المحدثين ، ولعل السبب يكمن في أن تلك الآلات القديمة أشدّ اختمارا في ذاكرة الشعراء وأقدر في الدلالة على أساليب الحرب من الآلات الحديثة ، أو لأنها أقوى تعذيبا من الأسلحة الحديثة السريعة الفتك .

وبعد هذا العرض فإننا نجد أن الشعراء السعوديين المحدثين . مع ما تحمله لغتهم الشعرية من تحديث . حريصون على أن تظل حبال تواصلهم مع المفردات العربية القديمة

---

[1] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص٥٧٦ .
[2] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص٥٤٠ .
[3] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص٥١٦ .
[4] فيصل أكرم : الخروج من المرآة ، ص ٢٢ .

قائمة ؛ بل قوية ومتينة ، فالشاعر السعودي " يفترع في أسلوبه مراودات لغوية جريئة ، في الوقت الذي يحاول فيه أن يزاوج بين لغة أصيلة الطابع ولغة حداثية النسج " ([1]) ، وإن اختلفت طرق الشعراء في الاتكاء على المفردات العربية القديمة كما رأينا فيما مضى ، ومن المؤكد أن القضية ليست في كمية استخدام الشاعر للمفردات القديمة بل في كيفية استخدامه لها والطريقة التي تكمن فيها قدرة الشاعر على تحرير المفردة القديمة من ربقة النمط والمعنى الجاهز وتوظيفها لإنتاج بنى وتراكيب وصيغ وصور شعرية جديدة ، ومن ثمّ تكون اللغة حديثة ومتفردة .

التواصل مع لغة الواقع

[1] د. عبد الله الفيفي : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ، ص٣٣ .

إن استخدام لغة الحياة اليومية صفة ظاهرة في الشعر الحديث الغربي والعربي على حد سواء ، بدأت مع تهميش الرومانسيين للغة الطبقات الأرستقراطية ، ودعوتهم إلى استخدام اللغة العامية المهملة ، واتضحت هذه الصفة عند (ت. س. إليوت) " الذي يؤمن بالعلاقة الوثيقة بين الشعر والكلام المحكي " ([1]) ، وقد بدأ تيسير اللغة بدعوة من (وردزورث) ، حيث إن التعبير الطبعي عن المشاعر لا يتمثل بلغة الطبقة العليا ؛ بل بحديث الحياة المتواضعة اليسيرة ، ثم كان لـ (إليوت) بعد ذلك دور مؤثر في إشاعة هذه الدعوة التي وجد فيها الشاعر العربي إغراء خاصا دفعه إلى تيسير لغته الشعرية وإحكام صلتها بالأرض وما تعج به من أنين وغبار ، ولذلك جدّ الشاعر العربي في البحث عن مادة تعبيرية متصلة بالحياة والأحياء .. مادة أقل فخامة وأكثر دنيوية ([2]) ، وحلّت لغة الحياة اليومية في قصائد الشعراء العرب محلا واضحا ، وربما قد لا يكون هذا بتأثير مباشر من آراء (إليوت) " فأفكاره لم تكن وحدها المسؤولة عن ظاهرة الميل إلى إدخال لغة الحديث اليومي إلى الشعر العربي الحديث ؛ فقد كان (إليوت) يصف ظاهرة طبعية في التطور الشعري سبق أن رأينا نظيرها في محاولات الزهاوي لهجرة التأنق الكلاسيكي واستخدام لغة يسيرة ، وهي محاولات جوّد فيها الصافي النجفي وبلغت ذروتها على يد الشاعر السوري نزار قباني ، حيث قرّب لغة الشعر قدر الإمكان من مستوى اللغة الدارجة " ([3]) ، ومن المؤكد أن وعي الشاعر العربي الجديد وموقفه الواقعي واهتمامه بما يدور حوله من مشكلات اجتماعية وإنسانية وسياسية هيأه إلى الاقتراب من لغة الناس والواقع وتوظيفها في القصيدة ، وذلك في محاولة لتقريب الشعر من مدارك الناس ولتضييق الهوة بين الشعر والقارئ الذي كثيرا ما شكا من صعوبة الشعر الحديث وتعقيد تراكيبه وصوره ، وكما يرى (إليوت) فنحن لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته في الكلام العادي ، وطريقة أسرته وأصدقائه ، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الخفل التي يجب أن يصنع منها شعره ، وهذا لا يعني استلهام لغة الناس استلهاما مباشرا

---

[1] د. محسن اطيمش : دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، ص ١٧٣ .

[2] يُنظر : د . علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ٢٥ .

[3] د سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص ٧٣٢ (بتصرف) .

، وإنما يشير إلى أن تلك اللغة والألفاظ بما تحمله من دلالات وإيحاءات ينبغي أن تكون مادة أولى ، قابلة للتشكيل والصياغة ، ولهذا . كما يرى (إليوت) . يجب أن يكون بين الشعر ولغة الحديث في عصر الشاعر ما يجعل سامعه يقول : هكذا كنت أتحدث لو استطعت أن أتحدث شعرا ، وهذا يدل بوضوح على أن (إليوت) يرى أن هناك فرقا بين اللغة كما يستخدمها الإنسان في حياته ولغة الشعر التي تظل أسلوبا خاصا يتمناه الإنسان غير الشاعر الذي لا يستطيع أن يتحدث بطريقة شعرية أبدا ([1]) .

ومن المؤكد أن استخدام لغة الحياة اليومية ليست بدعة جديدة أو ظاهرة مستقاة بأكملها من الغرب ؛ بل إن لها جذورا في أدبنا العربي القديم ، " فلقد عرف الشعر العربي في العصر العباسي ظاهرة اللغة الدارجة (لغة الواقع) على يد بعض الشعراء البارزين أمثال بشار بن برد ، وأبي العتاهية الذي كان مغرما بتضمين قصائده كلمات الباعة الجائلين ، واعتبرت هذه الظاهرة آنذاك ظاهرة شعوبية تقصد إلى هدم اللغة العربية والسخرية من رصانتها ووقارها ، كما أنها لم تأخذ الحيّز الكافي من النقد لأنها لم تشع الشيوع الذي يمثل الخطر على الشعر العربي وقتها ، واعتبرت مبادرات فردية غير ذات أثر " ([2]) ، ولقد أدرك النقاد العرب القدماء ما لهذه اللغة من قيمة في إثراء لغة الشعر بل ذهبوا إلى أكثر من ذلك ودعوا إلى استخدامها ، فالشاعر كما يقول ابن الأثير : " يحتاج إلى ما تقوله النادبة بين النساء ، والماشطة عند جلوة العروس ، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة " ([3]) .

أما في الشعر العربي الحديث فإننا نجد أن الشعراء العرب عمدوا إلى استخدام اللغة الدارجة (لغة الواقع ، لغة الحديث اليومي) منذ مطلع الخمسينيات الميلادية منتقلين بالمتلقي من مفردات القاموس الرومانسي الحالم إلى قاموس آخر يستقي مادته من لغة الحياة العامة ، وقد تزعّم شعراءُ الاتجاه الواقعي هذه الدعوة ؛ حيث دعوا إلى إطلاق

---

[1] يُنظر : د. محسن اطيمش : دير الملاك ، ص ١٧٣ . ١٧٤ .

[2] د. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، ص ٢٧٨ .

[3] ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المطبعة العصرية ، بيروت ، ١٤١١هـ ، ج١، ص ٤٨ .

حرية الشاعر ، وإلى ربط لغة قصيدته بلغة الواقع المعيش ، واستند الشعراء في هذه الدعوى إلى مبدأ الانسجام بين الشعر والواقع ، وقد أطلق صلاح عبد الصبور على هذه الدعوة اللغوية مسمى (الجسارة اللغوية) مؤكدا عدم مساس هذه الجسارة بطبيعة الفن الشعري ، ومؤكدا تفجر تلك الكلمات المألوفة الواقعية بالدلالات والإيحاء والقدرة على التصوير إذا ما وضعت في مكانها المناسب ، وقد اتسقت دعوة الشعراء إلى هذه اللغة الدارجة مع جوهر اتجاههم الواقعي ؛ أي تصوير الواقع كما هو لا كما يجب أن يكون ، وناسبت كذلك اهتمامهم بطبقة العامة حيث خرجت تلك الكلمات من قاموسهم اليومي ، ولقد انفتح المجال أمام الشعراء المحدثين للتجريب اللغوي ؛ حيث بدت لهم اللغة الدارجة لغة حيوية تحمل ظلال الواقع وعفويته ، وهي في الوقت نفسه ذات طاقة انفعالية وإيحائية كبيرة ([1]) .

" وقد جاء الاتجاه إلى الإفادة من معجم العامية ونظم تراكيبها انعكاسا لطبيعة الموضوعات التي عالجها هذا الشعر ، فقد برزت فيه قضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته وتفصيلات حياته اليومية " ([2]) ، وصار كثير من الشعراء يتحدثون بلغة قريبة من لغة العامة السهلة المتداولة .

ويرى بعض النقاد العرب أن الدعوة إلى انتهاج لغة الحياة اليومية لغةً للشعر قد انسجمت مع هدف الاتصال بطبقات الشعب الفقيرة التي هي مناط اهتمام المد الثوري في الحياة السياسية والاجتماعية التي نشأ الشعراء الواقعيون في أحضانها ، أي أن امتدادات الفكر الاشتراكي في مجال الأدب كانت في الدعوة إلى احترام اللغة الشعبية وإمكانية التخاطب الشعري بها ، وبهذا اقترنت لغة الحياة اليومية في الشعر العربي بالنضال الثوري من أجل الاشتراكية ([3]) ، وفي رأيي أنّ هذا التفسير إنْ كان يصدق على بدايات الدعوة إلى استخدام هذه اللغة في البلدان العربية وقت الثورات الشعبية والاشتراكية ؛ فإن

---

[1] يُنظر : د. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، ص ٢٧٨ . ٢٨٠ .

[2] د. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ص١٤٦ .

[3] يُنظر : د. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، ص٢٨٧ ، نقلا عن د. غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ، ص ٢١٥ .

هذه الفكرة انحسرت كثيرا في هذا الوقت ، لكن الشعر ظل متمسكا بتلك اللغة اليومية الدارجة يستلهم منها الإيحاءات والدلالات العميقة .

أما عن استخدام لغة الواقع في الشعر السعودي خاصة فإنني أرى أن الشعراء في السعودية حينما استخدموا هذه اللغة لم يلجأوا إليها من أجل النضال الثوري أو الاشتراكية ولكن استخدمها بعضهم من أجل تقريب الشعر إلى العامة ، واستخدمها أكثرهم استلهاما لإيحاءاتها التي لا تقف عند حد ؛ فهي عندهم طريقة أو تقنية لغوية لها قدرة كبيرة على نقل الصورة والإيحاء .

وانقسم الشعراء السعوديون أمام هذا الاستخدام للغة الواقع قسمين ، الأول استطاع أن يُثري بهذه اللغة شعره ويعمّق أثر التجربة الشعرية في نفوس المتلقين ، والآخر لم يحالفه الحظ في هذا الاستخدام ؛ فكانت قصائده التي حاول أن يستخدم فيها اللغة الواقعية أقل بكثير في مستواها الفني من غيرها ؛ بل قد تصل إلى حد الإساءة إلى اللغة الشعرية ، والحقيقة أن " الرغبة في تقريب الشعر إلى العامة أوقع كثيرا من الشعراء فيما يشبه عامية التركيب مما نزع عن الشعر بهاءه ورونقه ، فربطوا لغة الشعر بلغة الحديث العادي ، ولم تعد لغة الشعر حافزة إلى التأمل " ([1]) .

واستخدام لغة الواقع بوصفه تقنية لغوية له عدة طرق ؛ فقد يكون باستخدام **الألفاظ المفردة العامية أو التي صارت كالعامية بسبب كثرة تداولها** ، وقد يكون باستخدام **العبارات النثرية والجمل الدارجة على ألسنة العامة** ، وهذا من أجل توظيفها ليكون الكلام أكثر إيحاء وأقوى تأثيرا ، أما عن الطريقة الأولى وهي **استخدام الألفاظ العامية أو الألفاظ الفصيحة المنتشرة على ألسنة العامة حتى صارت كأنها عامية** ، وهذا الاستخدام للغة الواقع قد تكون نتائجه مختلفة متباينة ؛ حيث يكون الاستخدام إما ناجحا أو مخفقا ، والذي يتحكم في مدى نجاح ذلك الاستخدام هو اختيار اللفظ واختيار المكان المناسب له وطريقة تفنّن الشاعر في صياغة اللفظ ، وذكاؤه اللغوي في دمجه مع ألفاظ النص الأخرى ، وهذا ما سوف نلحظه في عرض بعض النماذج ، ومنها قول الشاعر أحمد الصالح :

أواه .. من شفتين

---

[1] د. حسن الهويمل : النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر ، إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة ، الرياض ، ١٤١٢هـ ، ص ٤٢٦ ، بتصرف .

وشوشتا

في مسمعيّ عن الهوى " مدري " ([1])

فالشاعر يستخدم كلمة (مدري) المستخدمة في العامية بمعنى (لا أدري) ، ويقصد إلى استخدامها قصدا لتوحي للمتلقي بصوت الحبيبة المتغنج في طريقة نطقها للكلمة ، والحقيقة أن الشاعر نجح في جلب هذه الكلمة من القاموس العامي ، وعرف كيف يدمجها مع هذا النص الجميل .

ولكن قد يخفق بعض الشعراء في استخدام هذه الكلمات العامية ؛ حيث لا يكون لها وقع حيّ في نفس المتلقي ولا تحمل أية إيحاءات يمكن اقتناصها من ذلك الاستخدام الذي هو أقرب ما يكون للإقحام ، يقول الشاعر إبراهيم العواجي :

وفجأة تأتين

تطرقين بابي

المدجج الحصين

كالغناء

كالهواء .. تنفذين

.....

وتسبحين

في بحور أنفاسي ..

ولا أراك

وتسكنين قلبي الذي

يلفه الحنين

وتغضلين

داخلي

إلى نهاية ..

المنين ([2])

---

[1] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص١٧٧ .

[2] إبراهيم العواجي : المداد ، تهامة ، ط ١ ، ١٤٠٨هـ ، ص ١٢٩ . ١٣١ .

فالقصيدة كلها على هذا النحو من الإبداع الفني في التصوير ؛ حيث تحتوي على صور شعرية راقية مبتكرة صيغت بلغة شعرية رقيقة متوهجة قريبة إلى النفس ، ولكن الشاعر ختمها بمقطع يحتوي على كلمة عامية وهي (تفضلين) بمعنى : تبقين ، حيث لا أمر يستدعي استخدام هذا اللفظ العامي الباهت الذي لا يضيف للقصيدة أية معانٍ جانبية يوحيها اللفظ ؛ فأفسد جمال القصيدة ، وبخاصة أنه أتى في خاتمتها .

وكثيرا ما يستخدم الشاعر الألفاظ العامية لنقل الإحساس الذي توحيه الكلمة وتنقله ، مثل قول الشاعر سعد الحميدين :

وتحت مظلة سوداء قارية
يجندلني أتون الصمت
خثرت بمقعدي أستجوب الأبعاد
خلف جدار مقهى غائم بالتبغ ([1])

وكذلك قوله :

لأني قد أتيت وفي فمي أقوال
من المدن البعيدة .. خلف أرتال من الرمل
أمطّ وراء خطواتي
حبالا من لحون الآه ([2])

فالكلمات (خثرت ، أمط) فصيحة ، ولكن كثرة الاستخدام العامي لها جعلها أقرب ما تكون إلى العامية ، ومع عاميتهما . أقصد اللفظين . نجد أن استخدام الشاعر لهما كان رائعا وموفقا ؛ فلا يوجد كلمة تعبر عن حالة الخمول والكسل والتراخي مثل تلك الكلمة (خثرت) المستخدمة كثيرا عند العامة في نجد ، وكذلك كلمة (أمط) التي تدل على السحب والشد ولكنه بطريقة مملة بطيئة غير منتهية .

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٩٤ .

[2] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٩٩ .

ونجد كذلك تسهيل الهمزة في بعض الكلمات بطريقة تماثل الطريقة العامية في نطق بعض الألفاظ مثل قول الشاعر عبد الله الصيخان :

كيف لو

يسرقنا الوقت ونبطي .. استعدي الآن كي نذهب ([1])

فكلمة (نبطي) لا تختلف عن الفصيحة (نبطئ) إلا بتسهيل الهمزة وهذا التسهيل جعلها تنتقل إلى حيّز العامية التي تستخدم هذا الكلمة بكثرة .

ومثل تلك الاستخدامات للألفاظ العامية نجد أيضا :

تشيل صبا الآن عنها اللحاء ([2])

،،،،،،،،،،

ومن أي شيء تذكره ولدّ شاف ضحكتها . نفس ضحكتها . ([3])

،،،،،،،،،،

قميصُ النوم مشلوحٌ على طرف الصباح وساعدي

مبتلّ ([4])

فكثيرا ما يستخدم الشعراء هذه الكلمات (يشيل ، ويشوف ، ويشلح ...) وهي كلمات تستخدم في العامية ، ومعظم الكلمات العامية أصلها فصيح . كما ذكرت سابقا . ولكنها مع كثرة تداولها صارت عامية مبتذلة إلا حينما ينتشلها الشاعر من ابتذالها ويضفي عليها من رونق لغته الشعرية الجذابة فتتغير الكلمة ويتغير وقعها في النفس ، والشعراء يكثرون من استخدام مثل تلك الكلمات بسبب قوة استغراقهم في التجربة الشعرية التي تجبرهم أحيانا على التماس أقرب الألفاظ إلى ذاكرتهم اللغوية ، والتي تعبر عن تلك التجربة بصدق ، فيقوم اللفظُ بنقل صورة واقعية متكاملة كما أرادها الشاعر تماما .

والحقيقة أن " مدى التوفيق في ازدواج مستويات اللغة بين العامية والفصحى يخضع لقدرات الشاعر في الفصحى أساسا ، تلك القدرات التي بوسع حساسيتها اللغوية

---

[1] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٣٥ .

[2] محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، ص١٦ .

[3] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٤٩ .

[4] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٥٥ .

استدعاء المستوى العامي الملائم ، دونما إقحامه أو تكلّفه ، أو إسلام النص إليه ، لينحدر به إلى الابتذال اللغوي ، ولذلك فإن بعض النماذج الشعرية كانت توشك ، تحت ذريعة هذه اللعبة الفنية من اجتلاب المأثور العامي ، أن تصبح خليطا من العامية والفصحى " ([1]) .

وهناك بعض الألفاظ الفصيحة التي حمّلها الاستخدامُ الواقعي لها دلالات خاصة أخرى إضافية ، من ذلك كلمة (المصلحة) التي استخدمها الشاعر حمد العسعوس في قوله :

كما يهرب الطير من قفص
المذبحة..
فرّ من وكره بفرد الأجنحة
توارى طويلا
وغنى كثيرا
وعاد إلى قبضة المصلحة ([2])

وهنا نجد أن الشاعر قد عبر بكلمة (المصلحة) التي اكتسبت دلالات خاصة عند العامة في هذا العصر ؛ حيث صارت تشير إلى الطريقة التي يسلكها الإنسان ليكسب عيشه ؛ فلا يستطيع أي شخص أن يفر من قبضة السعي وراء لقمة العيش ، فهذه (المصلحة) كالحبل الذي يشد الإنسان إلى الأرض مهما حاول التحليق ، واستخدام الشاعر هذه الكلمة التي اكتسبت دلالاتها من الاستخدام العامي أوجز كل ما يرتبط بهذه الكلمة من إيحاءات التعب والجهد الذي يتكبده الفرد في كسب لقمته وما يعانيه من إصرار في المضي في هذه الطريق الشاقة التي قد تصل به إلى تحمل الذل أحيانا أو مخالفة الحق وما تمليه عليه نفسه أحيانا أخرى .

ومن ذلك أيضا كلمة (عاديّ) في قول الشاعر إبراهيم زولي :

و"حمادةٌ" طفلٌ يشاغب جارةَ العاديّ ([3])

---

[1] د. عبد الله الغيفي : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ، ص ٤٧ .

[2] حمد العسعوس : بعض الفصول ، مطابع الحميضي ، الرياض ، ١٤١٨هـ ، ص١٦ .

[3] إبراهيم زولي : رويدا باتجاه الأرض ، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص٧ .

فكلمة (عاديّ) يستخدمها العامة كثيرا للتعبير عن الشيء أو الشخص التقليدي ، وتحمل هذه الكلمة معها كل الدلالات الجانبية التي تشير إلى التقليدية وعدم التجديد والافتقار للإثارة ، والشاعر اقتنص هذه الكلمة ليشير بها إلى ذلك النوع من الأشخاص ، وباستخدامه هذا اللفظ حمّل جملته . باختصار . كل ما يشير له اللفظ من دلالات عند العامة .

ويسارع النقاد دائما إلى إبعاد كل شبهة يشتم منها الدعوة إلى العامية عندما يؤكدون أن المقصود بلغة الناس هنا ليس كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية ، وإنما المقصود هو روح اللغة كما تتمثل في كلماتهم ؛ إذ لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعيشة العادية ؛ فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة ، ومن هنا يبدو أننا نطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس ، وأن تكون لغتهم في آن واحد ، وفي هذا تناقض ظاهر ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها ([1]) .

أما الطريقة الثانية لاستخدام لغة الواقع فتكون . كما ذكرت سابقا . **باستخدام العبارات النثرية والتراكيب الدارجة المتداولة** ؛ حيث تبدو الألفاظ فصيحة لكنها شائعة في لغة الاتصال اليومية ومتداولة على ألسنة العامة في الشارع ، أو هي مستخدمة في اللغة النثرية كثيرا ، كما سنرى ذلك في عرض بعض النماذج في هذا الجزء من الدراسة :

يقول أحد الشعراء :

إذا ما جرحتِ فؤادي
فلا ترسلي أي عذر إلي
لكيلا أصدق
أنك أنت
التي قد جرحت فؤادي
ويحمل شيئا عليك

---

[1] يُنظر : د. محمود حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، ص ١٧١ . ١٧٢ .

وذلك ما لا أريد
أحيطك علما
بأني
إذا ما أردت الحياة
فليس لأني
أريد الحياة .. ولكن
ليبقى فؤادي
لحبك حيا
أردت الحياة
فلولا هواك
لما همني أي شيء
ولست حريصا
كما تعلمين
على أي شيء ([1])

فالجمل الشعرية في هذا المقطع فصيحة ولكنها تشبه إلى حد كبير اللغة المحكية المتداولة بين الناس ؛ ففي قوله : (وذلك ما لا أريد ، أحيطك علما ، لما همني أي شيء ، ولست حريصا) كلها . مع فصاحتها . تعبيرات عامية متكررة بين الناس ، وهي هنا تقلل من جمال التعبير الشعري وتعمل على خفوت بريق اللغة الشعرية التي من المفترض أن تكون متوهجة وبراقة ، وكل هذا يهبط باللغة إلى مستوى الركاكة ، وقد ربط أرسطو بين الإكثار من استخدام الكلمات العامية الدارجة المبتذلة والوضوح ، وربط بين الإكثار من استخدام الكلمات الغريبة النادرة و الغموض في النص ، " ويرى أرسطو أن جودة اللغة تكمن في وضوحها وعدم تبذّلها ، أما إذا زاد الأسلوب اللغوي على حد الوضوح المطلوب ، مستخدما الكلمات الدارجة العادية فإنه لا بد أن يصاب بالابتذال ، فاللغة تصبح متميزة وخالية من الركاكة إذا استخدمت فيها الكلمات غير الشائعة مثل الكلمات الغريبة أو النادرة أو المجازية أو المطولة ، وغير ذلك من الكلمات غير المألوفة ، لكن

---

[1] فيصل العلم الزهراني : الموقد الثلجي ، ١٤٢١هـ ، بدون دار نشر ، ص١١٤.١١٧ .

اللغة التي تتألف فقط من مثل هذه الكلمات لا بد أن تتحول إلى ألغاز أو رطانة غير مفهومة ، أما الاستخدام التقليدي للكلمات فلا يقدم للسامع أكثر مما يعرف من دلالتها ، وليس الأمر مجرد تجديد أو إفهام بحسب ، بل طاقة فنية قادرة على شحن المعاني الجديدة وتفجيرها من خلال الكلمات ، أما التعبير العادي فكل إنسان قادر عليه ، وفي استطاعته أن يحقق الإفهام بالعبارات المبتذلة والعامية " ([1]) .

ويختلف . كما ذكرنا . الشعراء في هذا الاستخدام ما بين مُسيء ومُجيد ، ولنقرأ مثلا قول الشاعر محمد الثبيتي :

قل لليلى تجيء صباح الأحدْ
إنها تقف الآن بين الزُلال وبين الزبد
قل لها:
ظاهر الماء ملحٌ وباطنه من زبدْ
قل لها :
أنتِ حِلٌ بهذا البلد
أنتِ حَلٌ لهذا الولد ([2])

وهنا نرى الفرق في استخدام لغة الواقع بين هذا النموذج والنموذج الذي سبقه ؛ حيث في الأول كان استخدام لغة الواقع غير فعال ؛ بل هو أقرب إلى أن يكون عاملا مفسدا لجماليات القصيدة ينزل بها إلى مستوى الأحاديث بين عامة الناس ، وهذا ما لا تقبله لغة الشعر، أما في الآخر فقد كانت الجملة الأخيرة (أنتِ حَلٌ لهذا الولد) جملة تعدّ من التعبيرات العامية المتداولة لكن استخدامها في القصيدة كان رائعا وفعالا ، وصار عامل ارتقاء للقصيدة . على عكس الاستخدام للغة الواقع في النموذج الأول . ففي النموذج الآخر اندمجت لغة الواقع مع لغة الشعر الراقية وكونتا معا لغةً جميلة قريبة إلى نفس المتلقي تتضح بما تكنه تجربة الشاعر .

---

[1] د. نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، مكتبة لبنان ناشرون . الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان ، بدون تاريخ ، ص٢٩٤. ٢٩٥ .

[2] محمد الثبيتي : التضاريس ، ص ١٦٠ .

ومن " الحقائق الأولية أن لغة الحياة اليومية هي لغة كأي لغة ، فيها الجميل الرقيق ، وفيها الخشن الذي يبدو فظا غليظا ، والناس العاديون في حياتهم اليومية يستطيعون استخدام لغة رقيقة ويستطيعون استخدام لغة خشنة ، فقيمة اللغة وجمالها يعودان دائما إلى طريقة استخدامها ، فهي أداة تتلون وتتشكل بطابع الإنسان الذي يستخدمها ، ونحن في حياتنا العادية كثيرا ما نميز بين الناس على أساس اللغة ، غير أن استخدام لغة الحياة اليومية إنما يكون مقصودا به معنى محددا ، ونقل انفعالات لا تتقلها اللغة الأدبية الرصينة ، وإفساح المجال للتعبير عن أمور لا تتسع لها تلك اللغة ، وكذلك الاقتراب من بعض المفاهيم الشعبية " ([1]) ، ومن الأمثلة الجميلة الرائعة على ذلك الاقتراب من المفاهيم الشعبية واستخدام لغة الواقع بإيراد جمل متداولة بين العامة قول الشاعر محمد الثبيتي أيضا :

اختزْ هواك على هواك عساك أن
تلقى هناك إلى الطريق طريقا ([2])

فجملة (على هواك) هو تعبير شعبي اتخذ الطابع العامي ، يستخدمه العامة في أحاديثهم المتداولة ، ولكنه هنا أتى متناسقا مع الجمل الشعرية الرائعة التي تزخر بها القصيدة ؛ بل إنه يزيد من التكثيف لعوامل التواصل بين المتلقي والشاعر .

ومن ذلك الاستخدام الفعال للغة الواقع قول الشاعر أحمد الصالح :

حبيبتي
تفسحوا في مقلتيكِ
بعد نصف الليل
***
في عز نصف الليل
الراقصون..؟
يشتهون . بعضهم
تخاصروا ([1])

---

[1] د. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ص ١٤٥ .

[2] محمد الثبيتي : موقف الرمال ، ص ٩٩ .

نلحظ في هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر استخدم تركيب (في عز نصف الليل) وهو تركيب فصيح ، ولكن العامة درجوا على استخدامه كثيرا فأصبح من اللغة الواقعية الدارجة ، ونلحظ أن الشاعر بعد أن قال : (بعد نصف الليل) عاد وبدأ المقطع الجديد بقوله (في عز نصف الليل) وكان لهذا الاستخدام أثر جميل وفعّال في القصيدة ؛ حيث صار بين التراجع والتأكيد ، فـ(بعد نصف الليل) يختلف عن (عز نصف الليل) لأن التعبير الأول يدل على زمن يعقب التعبير الثاني ، ولذلك أقول : إن في هذا الاستخدام تراجع لزمن معين وتأكيد على الزمن الأكبر وهو (نصف الليل) .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر عبد الله الصيخان :

وأرى في الحبس مظاليما وأرى ظُلاّمهُمو [٢]

فجملة (في الحبس مظاليما) هي جملة تعبر عن مثل عامي مشهور باللهجة المصرية ، وهو . أعني المثل . متداول بين الناس في كل أقطار الدول العربية ، واستخدام الشاعر هذه الجملة ينقل للمتلقي . بطريقة سريعة . كل ما وراء هذه الكلمات القليلة من ظلال ؛ حيث دائما ما يُعبَّر بهذا المثل عن قلة حيلة الأشخاص المظلومين الذين يقبعون في السجون تحت وطأة الظلم ، ويشعرون بغبن حقهم في كل شيء حتى في الدفاع عن أنفسهم .

وقوله أيضا :

وترى وتشك

هذا الشك يقين

حُلمٌ أم علمٌ أم هذيانُ مريض ؟ [٣]

فقول : (حلم أم علم) هو أيضا تعبير تستخدمه العامة بكثرة حتى غدا عاميا ، ولكن الشاعر يتخذ منه إشارة ينقل . من خلالها . للمتلقي تداعيات تلك الحالة التي يصاب الإنسان فيها بنوع من عدم تصديق الواقع حتى يحاول التهرب من هذا الواقع إلى جعله يشك في نفسه : هل يختلط عليه الحلم بهذه الحقيقة التي يتهرب من تصديقها...؟ وهكذا

---

[١] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص٥٨ .

[٢] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٧ .

[٣] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٩ .

فإن الجملة التي عبر بها الشاعر تختزل حالة كاملة من حالات المشاعر النفسية التي قد يصعب التعبير عنها أو إيجازها بجملة قصيرة في مثل قصر تلك الجملة .

وكذلك قوله :

..... وهمستُ مرتاعا : سيأتي بعدنا زمنٌ تقلّ به

النساءُ ، حتى لا يصير هناك رحمٌ فالتناسل صار ظاهرة تقلّ

وليس هناك حلٌّ . ([1])

فجملة (وليس هناك حل) هو تعبير نثري يُستخدم كثيرا في الكتابات النثرية ، ولو نظرنا إلى هذا المقطع لوجدنا أن الجمل الشعرية لم تستفد من هذا التركيب النثري شيئا يُثريها أو يضيف إلى إيحاءاتها .

ومن ذلك قول الشاعر علي الحازمي :

هي لم تعد يوما لليلك نجمةً

وأنت أيضا دونما سببٍ وحيدٍ

لم تعد قمرا لها ([2])

فكلمة (أيضا) ليست إلا كلمة نثرية باهتة ولكنها في هذا المقطع اكتست رونقا وبهاءً لم تكن لتحصله في غير هذا الموقع .

ولكي نرى كيف تثري بعضُ الجمل والتعبيرات العامية النصّ الشعري نأخذ هذا المثال :

يا ترى أي وفاقٍ أو سلام ؟

إنه يعني .. وبالمعنى الصريح ..

(أيّ كلام) ([3])

فالتعبير (أيّ كلام) تعبير عامي ولكنه أضاف إلى النص أبعادا إيحائية جمة ؛ تحمل الشعور بتفاهة تلك العهود بالصلح والوفاق .

---

[1] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٣٤ .

[2] علي الحازمي : مطمئنا على الحافة ، ص ٦٤ .

[3] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٣٧٧ .

ومن استخدام اللغة الدارجة ما يضمّنه الشعراء قصائدهم من أساليب أقرب ما تكون إلى لغة النثر في المقالات ، مثل :

يا (جنوبا) صارما كالشمسِ في الموعدِ ..
أعني موعدَ الموتِ على سيفِ الغروب ([1])
،،،،،،،،،،،
حَسَناً
لا بأسَ يا سيدتي
أني أغور
لا بأسَ
في عينيكِ أهزم
لا بأس
أن المارد العملاق
في ذاتي تقزّم ([2])

فمثل هذه الأساليب (أعني ... ، حسناً ...) لم تكن شائعة في لغة الشعر وليست من لغة الشعر إلا أن الشعراء نقلوها إلى نصوصهم الشعرية بطريقة مبهرة من الاندماج والتمازج بين اللغتين : النثرية بيسرها وقربها إلى الفهم والشعرية برونقها وإشعاعها الإيحائي .

وعلى النقيض من هذا الجمال في النماذج السابقة نجد أن بعض النماذج الشعرية تعج بهذه اللغة ولكن السياق الشعري لا يُضفي عليها الجمال الذي تستحقه لغة الشعر ولا يكسوها بالتوهّج الذي يميّزها عن لغة النثر المتداولة ، ولننظر إلى هذا النموذج في مقطع من قصيدة للشاعر زياد آل الشيخ :

يقول لنا سائحٌ :
دعوني أحاولُ شرح القضيةِ إني
أريد الخروجَ فهل ذاك جرمٌ أريدُ

---

[1] جاسم الصحيّح : حمائم تكنس العتمة ، ص١٦ .

[2] عبد الله الرشود : عيناها وكوب قهوة ، ١٤٢٨هـ ، بدون دار نشر ، ص١٠٥ .

الخروجَ لوحدي ولستُ أريدُ فلوسي
سأتركُ حتى كتابي الجديدَ سأدفعُ
ما أستطيع لكي تخرجوني سأمسحُ
أحذيةً وأُنظّفُ آنيةً أيّ شيءٍ أريدُ
الرجوع إلى زنبقٍ في حديقةِ بيتي
إلى فكرةٍ لم أدوّن تفاصيلها بعدُ في
دفتري ، هل أتيتُ هنا كي أموت ؟ ([1])

هذه اللغة مثل أي كلام يتداوله أشخاص في كلامهم الدارج لا يحوي أيّ لغةٍ شعرية ، وإذا استثنينا الأسطر الثلاثة الأخيرة سنجد لغةً باهتة متداولة لا تحوي أي إيحاءات . حتى لو كان الكلام على لسان سائح . ، ولنركز على كلمة (فلوسي) سنجدها كلمة متهالكة جدا في موضعها هذا .

ومن المؤكد أننا نجد بعض الشعراء السعوديين قد بهرتهم هذه الطريقة في الميل إلى كثرة استخدام الأساليب العامية والتراكيب المتداولة بصورة تجعل الشعر أقرب ما يكون للكلام المحكي بين الأشخاص العاميين ، ومن ذلك قول الشاعر أسامة عبد الرحمن :

والبرعم
قد صار وحيدا
قد فر الروض
وفرت كل الأغصان
قد صار شريدا
ما وجد ولا
أحداً نصره
حتى التاريخ
المتبلد
قد قهره
قد حاول أن

---

[1] زياد آل الشيخ : مدوّنة لبيروت ، ص ٢٣ . ٢٤ .

يقهر قدره
لكن ما يفعل
إلا أن يشقى
ويلام
حرام
حرام
حرام ([1])

فهذه الأساليب العامية في قوله : (ما وجد ولا أحداً نصره حتى التاريخ ، حرام ، حرام ، حرام) التي قد عبر الشاعر فيها عن فكرة راقية وجميلة في قصيدة طويلة عن مصير اللقيط الذي جاء إلى الدنيا عن طريق شهوة محرمة قضاها أبواه في لحظة ، وصار عارها ملازما له طوال حياته ؛ فالقصيدة مليئة بالصور الجميلة ولكن حينما يصل القارئ إلى هذا الجزء من القصيدة . وهو الجزء الأخير . تصدمه هذه التعبيرات العامية التي تودي بجمال لغة القصيدة إلى الحضيض .

ولبعض الشعراء قدرة فائقة على استخدام مفردات وتراكيب اللغة التي أستطيع أن أسميها بـ(**اللغة العصرية**) وإدماجها بنصوصهم الشعرية بطريقة لا تُشعر المتلقي بأي ثقل لتلك المفردات والتراكيب ولا يحسّ بنبوّها عن السياق أو عدم اندماجها مع اللغة الشعرية الراقية ، ومن هذا ما نجده في ديوان الشاعر محمد الهويمل (إذا هزّها وجعٌ مريمي) ؛ حيث نجد الشاعر يستخدم لغة أقرب ما يطلق عليها بأنها (عصرية) مليئة بالمفردات والتراكيب التي يعيشها الإنسان المعاصر في واقعه اليومي المعيش ؛ فنجد في الديوان هذه التعبيرات العصرية في قصيدة واحدة :

لتلك التي سوف تسترخي مثل اندلاق العسلْ
وتلك التي ستنام كسجادة فُرشت للصلاةِ
وتلك التي نهضت من غلاف المجلة
.....

---

[1] أسامة عبد الرحمن : رحيق غير مختوم ، ص٦٠ .

وتلك العيون التي ورّطتني بفاتورة الماء والكهرباء

.....

وأقسم أن المسافة سيدةٌ تعصر الليل في قدحينِ

وزوبعةٍ في عصير المكان إذا ذُبْنا في قعرهِ زَوْجَ سُكّر

.....

حتى تجمّعتُ حبرا لأنقطَ نفسي صفرا أنيقا على

صفحة الفيزياء يقيس مدى سرعة الضوء بيني وبين

مجرة درب بنات المدارس

.....

أجل سوف ترحل أفصحَ من ذبذبات الصدى

وتنام وما في الفضاء مكان لحلم

وتصحو وما سقطت فوق رأسك تفاحة الجاذبية ([1])

هذه اللغة التي أسميها عصرية تنتشر في معظم قصائد الديوان ، هي طريقة جذّابة في الاستخدام اللغوي الواقعي ، حيث تكون لغة الشاعر أقرب ما تكون إلى لغة المتحدثين من العامة ولكنها في ذات الوقت لغة شعرية مختلفة متألقة مليئة بالإشعاعات ، استطاع الشاعر فيها أن يؤلف بين اللغة الواقعية الدارجة بما فيها من مفردات متداولة واللغة الشعرية المشحونة بالإيحاءات والتكتلات الجمالية .

والديوان . كما ذكرت مليء بتلك اللغة الجديدة مثل : الإسفلت ، صحن قوالب السكر ، فرن فطائر الزعتر ، سبورة ، طبشورة ، أقراص حلوى ، التصاق المناديل ، المرأة الكهرباء ، واستطاع الشاعر أن يوظف هذه الألفاظ العصرية ويدخلها ضمن اللغة الشعرية غير نافرة أو مستهجنة .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر علي الحازمي :

أيكون أنتَ وقعتَ سهوا في مداري

ولم أراعِ فارقَ التوقيتِ

بين ولادةِ النجوى وموتِ مباهجي ([1])

---

[1] محمد عبد الله الهويمل : إذا هزها وجعٌ مريمي ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٥م ، ص ٩ . ١٤ .

وكذلك قول الشاعر إبراهيم الوافي :

هي الأرضُ هاربةً من ورائي
ومازلتُ أعدو ..
أعدُّ العواميدَ حين تضيءُ بشارعنا ..
أحملُ الخبزَ للبيتِ ..
ألثمُ خدّ (وفاءٍ) وأسرقُ لُعبتَها
وأقولُ (لليلى) .. تأخر (شايك) ..
هل زرتِ أمي الضحى ؟
.. أي صنفٍ طبختِ ؟
أحبُّ البطاطسَ مقليةً
والطماطمَ معصورةً ..
وأحبك دفئاً وعشا صغير ..! ([1])

ويصدق على تلك الاستخدامات الجميلة للغة الواقع قول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي : " لقد ثرنا على اللغة الشعرية التقليدية لأنها تحولت إلى عملة ممسوخة زائفة لا تحمل أي معنى ، وحين نادينا بالعودة إلى لغة الحياة اليومية لم يكن قصدنا أن نكتب بلغة أكثر شيوعا أو قربا من عامة الناس كما يخيّل للبعض ، إنما كان القصد أن نقلّب مستويات اللغة كما يفعل الفلاح بمحراثه حين يقلّب التربة قبل البذار ، وفي اللغة خروج وخروج ، هناك خروج المضطر العاجز قليل الحيلة ، وهذا هو الخطأ والركاكة ، وهناك خروج المتمكن الموهوب المتصرف ، وهذا هو الخلق والإضافة " ([2]).

ومن صور نقل لغة الواقع إلى الشعر ما يقوم به بعض الشعراء من نقل منطوق بعض فئات المجتمع مثل ما فعل سعد الحميدين حيث نقل ما يقوله بعض الأشخاص الذين يدّعون الاتصال بعالم الغيب ، يقول :

يهزّون رؤوسا ورقابا تحت قرع الدفّ مجذوبين

---

[1] علي الحازمي : معلمتنا على الحافة ، ص ٣٣ .

[2] إبراهيم الوافي : وحدها تخطو على الماء ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص ١٦٥ . ١٦٦ .

[3] د. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ص ١٤٨ .

(طغطميش ، نمتاروث ، كريبوشيديد ، شولاغ ، ماميتو
نارجال ، رابيصو ، طاريذ ، طيريذ ، أومو ، ليبو ، ايبيو) ([1])

وحينما يورد الشاعر مثل هذه الألفاظ في نصه الشعري فإنه ينقل للمتلقّي صورة متطابقة مع الواقع ، " فهذه الألفاظ العجائبية قد لا تدل على شيء دلالة تقليدية مألوفة ، ولكنها أصبحت دالّة على شيء معين " ([2]) وهو حال هؤلاء المدّعين الذين يهذون بكلمات لا معنى لها .

والحقيقة أن هذا القاموس الخاص المستمدّ من لغة الواقع الذي يستخدمه الشعراء يُعد جرأة لم يُقدم عليها الشعراء في مرحلة سابقة ؛ حيث يلتقط هذا القاموس أدق التفاصيل في حياتنا اليومية الواقعية ويقدمها لنا مرة أخرى تحمل إشعاعات جديدة في سياق شعري جديد متوهج .

ومن كل ما مضى نجد أن الشعر السعودي الحديث يُقْدِمُ بثقة على استخدام اللغة الواقعية بنوعيها : الكلمات العامية والتعبيرات النثرية ، ويختلف نجاح الشعراء في دمج هذه اللغة بلغة الشعر التي من المفترض أن تكون جذّابة مشعة ، ويختلفون أيضا في مدى تحميل هذه اللغة بالإيحاءات ؛ فمن المهم أن تكون الاستعانة بهذه اللغة بهدف تكثيف الإيحاء وليس اجتلابا لفظيا فقط ؛ وخلاصة الأمر أننا نجد أن بعض الشعراء أفاد شعره من استخدام هذه اللغة ، كما نجد أن بعضهم قد هبط بمستوى لغته الشعرية من جراء استخدام هذه اللغة .

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٤٧٣ .

[2] عبد الملك مرتاض : بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين ، علامات ، ج٥٩ ، م١٥ ، صفر ١٤٢٧هـ ، ص ١١٣ (بتصرف يسير) .

الاستعانة بالمفردات الشعبية وخصوصية الوطن السعودي

هناك ما يميّز لغة الشعر الحديث في منطقة الخليج عن نظيره العربي في الأقطار العربية الأخرى ، تلك هي سمة الاستعانة بمفردات المعجم الشعبي في شبه الجزيرة العربية ، ولأن هذه المنطقة قريبة عهد بالبداوة فإن المفردات الشعبية البدوية ما تزال متداولة بين أهلها ومن ثم بين شعرائها ، والشعراء يستعينون بهذا المعجم الخاص ليثّروا لغتهم ويحمّلوها بالإيحاءات المختزنة داخل تلك المفردات ، فمن المفردات الشعبية تلك المفردات الدالة على الحياة البدوية والقروية في شبه الجزيرة العربية ، فالألفاظ مثل : (النشامى ، والربع ، والسواليف ، والوجار ، والمنقل ، والمحاميس ، والدلال ، والغدفة ، والشيلة ، والبشت ، والمطاريش ، وغيرها) ليست مفردات عامية فقط . وإنما بالإضافة إلى هذا . هي تراثية شعبية لها دلالات لا يعوّض عنها غيرها ، كان الأجداد قديما يستخدمونها كثيرا ، بعضها ما يزال مستخدما حتى الآن وبعضها الآخر في طريقه إلى

الاندثار ، وكلها مفردات تداولها الشعراء السعوديون المحدثون في قصائدهم ، وصارت جزءا مهمّا من مكوّنات معاجمهم الشعرية ؛ حيث إن " القاموس اللغوي المستمد في جزء منه من اللهجات الدارجة سواء بدوية أو غيرها يحمل إمكانية لغة شعرية تعوض الشاعر عن لغته التي يبحث عنها "[١] ، والشاعر عبد الله الصيخان من الشعراء الذين أحبوا كثيرا الاستعانة بهذا المعجم الشعبي ومالوا إلى استخدام مفرداته وأجادوا توظيفها في قصائدهم ، يقول في مقطع من قصيدته (هواجس في طقس الوطن) :

قهوةٌ مُرةٌ وصهيل جيادٍ مسوّمةٍ ، والمحاميس في ظاهر
الخيمة العربيه
راكةٌ في الرمال وفي البال ، كيف المطاريشُ إن ذهبوا[٢]
للرواح مطيّ السفر؟
وكيف هي الأرضُ قبل المطر؟
وكيف الليالي ، أموحشةٌ في الشعيب إذا ما تيمم عودُ
الغضا واحترى أن يمرّ به الوسمُ صيحيةً والنشامى
يعودون في الليلِ متقلةً بالرفاق البعيدين أعينهم [٣]

فالشاعر هنا يُمعن في تفاصيل الحياة البدوية ويحاول أن يستثير في المتلقّي أجواء تلك الحياة ، وهو يُصرّ على إشاعة النكهة الشعبية في نصه عن طريق استعانته بهذه المفردات الشعبية ، فيحشد هذا العدد الكثير من المفردات الدالة على حياة الصحراء والبداوة ، بعضُ تلك المفردات فصيح وبعضها الآخر عاميّ شعبيّ فالألفاظ : (المحاميس ، والمطاريش ، وزهّبوا ، واحترى ، والنشامى) كلها مفردات شعبية قديمة خاصة بأهل شبه الجزيرة العربية ، ونلحظ أن الشاعر حينما استخدمها أزال " علامات التنصيص أو التقويسات التي يستعملها بعض الشعراء لفصل المفردة العامية عن الفصحى لتتداخل

---

[١] د. سعد البازعي : إحالات القصيدة ، قراءات في الشعر المعاصر ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤١٩هـ ، ص ١٠٧ (بتصرف) .

[٢] (ذهبوا) بالذال في طبعة الديوان الأولى ١٩٨٨م ، ومن الواضح أن هذا خطأ مطبعي ، والصحيح بالزاء (زهّبوا) والدليل نصب (مطي) بعدها مفعولا به ، فكلمة (زهّبوا) بالعامية تعني جهّزوا وأعدّوا .

[٣] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٦١ .

المفردات ويغيب الشعور بالاختلاف "[١] ، فالمفردات الشعبية عند الصيخان تأتي ليس لتزيين النص وترصيعه بديكور محلي ، وإنما لتوظيفها بوصفها عناصر دلالية ذات رصيد نفسي هائل لدى القارئ ، ولتوظيف المصطلح الشعبي في شعر الصيخان دلالة جمالية ترتفع عن الابتذال والتقليد ، وتنهض من داخل النص بكونها قيمة شعرية تفتح إمكانات النص للقارئ ليؤسس منها أبعادا دلالية تضيف إلى النص شيئا جديدا مع كل قراءة له [٢] ، وهذا التصوير للبيئة البدوية يأتي انعكاسا للثقافة البدوية للشاعر نفسه التي تترك بصماتها على مفرداته الفصحى ، أي أن ظواهر اللغة الشعرية البدوية لديه قد تكون ظواهر ثقافية أكثر منها ظواهر توظيف فني أو افتراع خصوصية أسلوبية[٣] .

وهناك نماذج كثيرة تدل على ميل الشعراء السعوديين المحدثين إلى استخدام هذا المعجم الشعبي ، نأخذ منها على سبيل المثال :

نمّق على أطراف غدفتي
حروف شعرك العطر[٤]

،،،،،،،،

" شيلةٌ "
ودّعتْ وجه سيدة العائلة[٥]

،،،،،،،،

يتجلى حولها " الربع "[٦]

،،،،،،،

أنت يا من تسرج الخيل على فنجان قهوة
وتجاري ذعرها الشاتي على منقل جمر[١]

---

[١] د. سعد البازعي : إحالات القصيدة ، قراءات في الشعر المعاصر ، ص ١٠٧ .

[٢] يُنظر : د. عبد الله الغذامي : تشريح النص : مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٦م ، ص ٦٥ . ٦٦ .

[٣] يُنظر : د. عبد الله الفيفي : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ، ص٤٥ .٤٦ .

[٤] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص٥٦ .

[٥] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٥١ .

[٦] محمد الثبيتي : تهجيت حلما تهجيت وهما ، ص ٦٣ .

،،،،،،،،

وأبي خلف الوجار

قد تكوّم

مجمر العينين من خلف الدخان

يحرث النار بملقاط تثلّم

ضاجع النار سنينا

لم يبح بالأفّ .. أو آهٍ ..

تكتّم

يلتف باليشت الوبر([٢])

هذه النماذج وغيرها كثير تدلّ على أن المعجم الشعبي في شبه الجزيرة العربية له حضوره الفاعل والمؤثر في لغة الشعر السعودي الحديث ، و" لعل من الغني عن القول أن الشاعر الحديث ليس بحاجة إلى استحضار الصور البدوية في ذهنه استحضارا مباشرا عند الكتابة لأن تلك الصور ضمن الموروث الشعبي الذي ينتمي إليه جزء من مخزون ثقافي قابل للمثول في أية صورة إبداعية تتألف عن جانب من الموروث الشعبي أو ظروف البيئة التي يعيشها الشاعر "([٣]).

وكثيرا ما تتردّد في الشعر السعودي الحديث مفردات تدل على مسمّيات بعض الفنون الشعبية الفولكلورية مثل : (العرضة والسامري والهجيني والحدري والمجرور والمسحوب ، وغيرها) ، ويذكر مسمّياتها يستحضر الشعراء والمتلقون طقوسا متكاملة من طقوس الحياة الشعبية الفولكلورية في شبه الجزيرة العربية ، ولنأخذ على هذا بعضا من الأمثلة :

ومضيت أجرّ الليل ورائي

أنحت دربا نحو الشمس

---

[١] حمد حميد الرشيدي : للجراح ريش وللرياح وكر ، ١٤١٨هـ ، بدون دار نشر ، الرياض ، ص ١٣ .

[٢] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٢٦٩ .

[٣] د. سعد البازعي : إحالات القصيدة ، قراءات في الشعر المعاصر ، ص ١١٢ (بتصرف) .

وأهيجن شعرا([1])

،،،،،،،،،،

لحن من المجرور أنغام من المسحوب

يحدوها الهجيني الرتيب

وأنا أعب القهوة الصفرا([2])

،،،،،،،،،،

وترقص رقصة "المجرور" بالموال تهزج

تنثر صوتها اللماع "بالحدري" تنوح([3])

،،،،،،،،،،

البحر له وجهان من الفضة

وجه يتراءى للناس كسيف مصقول في (عرضة)

أما الوجه الآخر يعرفه القبطان([4])

فالشعراء يستعينون بهذه المفردات الدالة على مسميات بعض الرقصات والألحان الشعبية لاستعادة ما تثيره في النفس من إيحاءات يستشعرها أبناء الجزيرة العربية ، ففي النموذج الأخير . مثلا . نجد الشاعر زياد آل الشيخ استعان بكلمة (عرضة) ليكمل وصف الوجه الضاحك للبحر ؛ فالبحر له وجهان : الوجه الظاهر لكل الناس وهو الوجه الجميل ، ويشبهه الشاعر بالسيف الذي تتلاعب به يد الراقص في العرضة ، ومثلما يبرق السيف ويلمع تتلألأ أمواج البحر ، فيسعد بجماله كل مَن يشاهده ، كل ذلك دونما تخوّف من سطوته أو قوته ، فوجه البحر الجميل الذي يراه الناس مثل هذا السيف المعطّل من قوته آلةً للرقص فقط ، أما الوجه الآخر فيكون حينما يمارس هذا السيف سطوته وجبروته ويكون رمزا للموت ، وهذا الوجه لا يعرفه إلا أهل البحر (القبطان) ، والشاعر حينما استخدم كلمة (العرضة) استعان بكل الظلال التي توحي بها هذه الكلمة ؛ فحينما يستخدم

---

[1] محمد الفهد العيسى : تدوب ، ص٤٨ .

[2] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٥٤ .

[3] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٦٣ .

[4] زياد آل الشيخ : هكذا أرسم وحدي ، ص ٤٧ .

الراقصون السيوف . بطريقة جذّابة وفاتنة . تصطف السيوف وتقترب من بعضها ويتماوج بريقها دون أن يخشاها أحد ؛ بل يستمتع الجميع بجمالها ، وهذا ما أراد الشاعر أن يقذفه في نفوس المتلقين ، وأظنه قد نجح في هذا ببراعة .

والشعر السعودي الحديث يرتبط بالوطن عن طريق إصرار الشعراء السعوديين المحدثين على ترك بصمة تدل . بطريقة أو بأخرى . على **خصوصية الوطن السعودي والمجتمع السعودي** ، فكثيرا ما يتداول الشعراء مفردات تدل على أسماء المدن السعودية والأماكن المشهورة فيها ، وأسماء الشوارع والأحياء ، ويستعينون بألفاظ تدل على خصوصية الزيّ الشعبي السعودي للذكور والإناث ، إننا إزاء توظيف قويّ لأبجديات الوطن في الشعر السعودي الحديث ، " إن الوطن بخصائصه الطبيعية والاجتماعية ، وبيئته وأساطيره ورموزه ، وتربته وثقافته وعاداته يحظى بحضور طاغ ومهيمن في القصيدة المعاصرة في المملكة ، ومع أن الشعراء قد وظّفوا رموزا وأساطير مختلفة من ثقافات وبيئات أخرى ، إلا أن هناك إلحاحا على توظيف رموز لها علاقة ببيئة الجزيرة لأنها تحمل خصوصية ثقافية لا يستطيع أن يحمل إيحاءاتها سيزيف أو يوليسيس أو تموز ، وكلما كان الرمز وثيق الصلة بالثقافة المحلية ، أو بحقائق المكان كلما كانت دلالته أقوى على رسم الواقع الذي تحول في رؤية الشعراء إلى رموز هي التي تفسر هذا الواقع وتدل عليه "[1] .

وإذا تصفّحنا الشعر السعودي الحديث وجدنا كثيرا من الأمثلة على ذلك ، فمن الأمثلة على **الألفاظ الدالة على أسماء المدن والأماكن والأحياء السعودية** أقوال الشعراء مثل :

والشوارع تكتم أنفاسها كلما عاث فيها هروب
(كلنا في الشمال العليا
إذا كان بعض السويدي الجنوب)

---

[1] د. عبد الله المعيقل : موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، ج ٢ ، ص ٧١ ، نقلا عن : د. محمد الشنطي : متابعات أدبية ، ص ٢٥ .

كلنا للرياض نحرك عقربَ ساعاتنا
باتجاه شوارعها ثم نوشك بالظل قبل الغروب([1])

،،،،،،،،،

هل تعرفين (الملز) نهارَ المطر([2])

،،،،،،،،،،

في ظل صخور "الحائر"([3])

،،،،،،،،،،

لها شقةٌ في الخُبر([4])

إنه تمثّل قوي للبيئة السعودية عن طريق الاستعانة بأسماء مدن بعينها أو أحياء لها خصوصيتها عند الشعراء السعوديين والمتلقين السعوديين ؛ فهذه المفردات تختزل كثيرا من الدلالات المخزونة داخلها ، ففي النموذج الأخير . مثلا . يستخدم الشاعر علي بافقيه مسمى مدينة بعينها (الخبر) ، وهو بهذا يستدعي كل ما يحيط بهذه المدينة من دلالات تشير إلى خصوصية هذه المدينة السعودية المتحضرة ؛ حيث يتميّز ساكنوها بنوع من الغِنى ، وكثيرٍ من التنوّع الثقافي وما يتبع ذلك من حرية شخصية لكل أفرادها ، هذه الدلالات يستشعرها المتلقي السعودي وتثير في نفسه إيحاءات يتمثّلها في أثناء قراءته مثل هذه النصوص .

ومن الأمثلة الدالة على استعانة الشعراء بالألفاظ الدالة على خصوصية الزيّ الشعبي السعودي قول بعض الشعراء :

آهٍ ضيّعتُ الأدلة
والمرايا أجنبية
" غترتي " طارت بها موجاتُ ريحٍ "تترية "

---

[1] إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص ١٠ .

[2] علي بافقيه : جلال الأشجار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣م ، ص٥٢ .

[3] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص٨٣ .

[4] علي بافقيه : رقيات النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص٣٣ .

" وعقالي "
آهِ ماذا عن عقالي
إنه مشنقة العصر الغبية ([1])
،،،،،،،
وتغازل الألفاظ ، تطلقها من الشفتين
أجراسا لمن غفلوا .. وتمضي في المحافل
زائرا ، و" شماغك الصيفيُ " خباً وجنتيك ([2])
،،،،،،،،
امرأةٌ تشتهيك ..
تُزفّ إليك
ارتدِ الآنَ "مشلحك" ..
تنسف هذا العقال([3])
،،،،،،،،
يسير في عباءةٍ
وطرحةٍ
غصنٌ من العقيق([4])

ولننظر إلى هذا النموذج الذي يُحسنُ فيه الشاعر علي بافقيه توظيف هذه المفردات توظيفا يرقى بمستوى قصيدته ويُثريها ، القصيدة بعنوان (نون النخلة) :
سلامٌ عليهنّ
يهوى الهواءُ الرشيقُ عباءاتِهنّ
فيهفو ويصفو ويعتلُّ

---

[1] حمد حميد الرشيدي : للجراح ريش وللرياح وكر ، ص ٣٢ .
[2] فيصل أكرم : الخروج من المرآة ، ص ٦٠ .
[3] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٢٦ .
[4] علي بافقيه : رقيات ، ص٢١ .

ينضجُ
يؤكلُ بين أناملِهنَّ
سلامٌ عليهنَّ
من صَبا يترقرقنَ
بين المياهِ
ونخلِ اليمامةِ يُخلقنَ
يَرهَفُ طينُ الجزيرةِ
يربو ،
وفي شغفٍ يشربنَ
فيطلعنَ
من طَلْعِهنَّ
سلامٌ عليهنَّ
حمائمُ سودٌ
يجئن ويذهبنَ
ثم يقمنَ ويقعدنَ
ينهضنَ كلَّ صباحٍ
يمشّطنَ بالأخضرِ السعفيِّ
صغارَ القطا
وسلامٌ عليهنَّ
فدائيُّهُنَّ الأمينُ
وصاحبهنَّ
وإنسانهنَّ
ومقتولهنَّ
يسرنَ فأُغضي لهنَّ
وأحني الجبينَ لهنَّ
وأرفع رأسي بهنَّ

وأخفض رأسي ليمشين مِشيَتَهُنّ
الحميماتُ أشياؤهنّ
الأنيقاتُ ألوانهنّ
الرشيقاتُ أسماؤهنّ
سلامٌ عليهنّ
تسير الحدائق بين العُليّا وبين الملزّ
فيمشي الهواءُ النقيُّ الرشيقُ إلى مشيهنّ
سلامٌ لهنّ ([1])

فالشاعر في هذه النص يحوم حول حمى النساء السعوديات بكل أدب وتلطّف ولا يقتحم تلك الحمى ، واصفا ومتلذّذا بما يصف ، ولأن كل ما حولهن يرقّ من رقتهن نجد الشاعر يُشيع الرقة والنعومة في أرجاء نصه بعناية ، مستخدما لغةً رقيقة مثلما تكون رقة المرأة ، ومنمّقة مثل تنميق عباءتها ، والشاعر في هذا النصّ يستمدّ رمزه الأساس (النخلة) من البيئة المحلية ؛ وبدلا من أن تكون (النون) لكل نساء الكون صارت (نون النخلة) ، فبالإضافة إلى ما تحمله النخلة من رمزية تدل على السموق والعطاء فإنها رمز مهم من رموز وطننا السعودي ؛ فـ (نون النخلة) رمز لنساء هذا الوطن خاصة ، إذن نحن . ومنذ البداية . أمام تخصيص مكاني يُعنى بنساء السعودية ولا يُعنى بغيرهن من نساء الكون ، ثم يصف الشاعر تلك النساء بخصوصية مظهرهن (عباءاتهن ، حمائم سود) ، وخصوصية مكانهن (بين المياه ونخل اليمامة يُخلقن ، يرهف طين الجزيرة .. فيطلعن ، تسير الحدائق بين العُليّا وبين الملزّ) ، وخصوصية مكانتهن (يسرن فأغضي لهن وأحني الجبين لهن وأرفع رأسي بهن وأخفض رأسي ليمشين مشيتهن) ، إنه نصّ مبدع مكتمل وناضج ، يتكئ الشاعر فيه على ألفاظ لها دلالات سعودية . إن صح التعبير . خالصة ، وقد استطاع الشاعر فيه أن يوظّف مفردات البيئة السعودية الخاصة بطريقة فاعلة متميّزة .

---

[1] علي باقفيه : رقيات ، ص١٣ . ١٨ .

ومن القصائد التي استعانت بألفاظ البيئة المحلية ووظّفتها توظيفا فاعلا قصيدة للشاعر عبد الله الزيد بعنوان (ترتيلات نجدية في تضاعيف الخليج) يقول في جزء منها :

تلبّست لوني
وشكلي
وعاشرت أصلي
وفصلي
وثبّتّ فوق احتفالي بعقلي عقالي
عقالي ..
من الليل يزهو بلونٍ
ومن حيرتي يستبد بشكل
يقاسمني ما ببالي
ألا ..
لست أدري ..
لماذا تلبّسني همٌ هذا العقال الطليق ..؟
أنا الآن ..
أصفيه حسا عجيبا ..
بلى ..
أتلمس أحواله ..
أتعهده .. مثل وجه الرفيق ..
عقالي ..
له لهجة ..غبت عنها ..
وجاءتني الآن ..
توقظ في التصدي ..
لما يستبدّ بوجه الخليج
وما يستكن بذات الشروق ..

.....

فهمت حديث عقالي ..

فهمت خطاب اليدين ..

فهمت انتفاضة وجهي ..

فهمت مرارة صمت ..

يجف على خطرات لساني ..

عرفت ..

لماذا ..

إذا ضمني شارع في الخليج ..

تلبسني موجع من جنوني ..

وأسلمني الصمت للصوت ..

عفت صفاتي ..

رثيت لمعنى حياتي ([1])

إن الشاعر هنا يستعين بمفردة من مفردات المجتمع السعودي وهي (العقال) ويوظّفها في قصيدته بطريقة فاعلة ، إن (العقال) جزء مهم من زيّ الرجل السعودي خاصة والخليجي عامة ، نجده في هذا النص يكبر ويتعاظم ليكون رمزا يستخدمه الشاعر لإثبات الهوية ، بل إنه يدفع صاحبه لاستعادة ذاته حال الهزيمة ، إنه في النص يتجاوز كينونته ليجعل الشاعرُ منه قيمة حقيقية لها دلالة قوية في تحقيق الذات الضائعة المتشظية .

ولأن كل قطر عربي له ما يميّزه من مفردات تربطه ببيئته المحلية ، ولا يشاركه فيها الآخرون ؛ فإن هذا يؤدي إلى تمايز الشعر في كل قطر عن الآخر ؛ مثلما وجدنا هذا في الشعر السعودي الحديث ؛ فكل هذه الألفاظ الدالة على أسماء أماكن وأحياء ومدن سعودية والدالة على خصوصية الزي السعودي هي صورة لارتباط الشعر السعودي الحديث بالبيئة المحلية ، إنه رباط قويّ يشدّ الشعراء إلى بيئتهم المحلية يجعلهم يشعرون

---

[1] عبد الله الزيد : انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي ..أغني وحيدا ، ص ٦٩ . ٧٤ .

بأهمية هذا المعجم اللغوي الخاص بهم الذي يتكوّن من معطيات حياتهم الخاصة ، لا يشاركهم فيه أحد سواهم ، إنه ارتباط جميل يحقق التفرّد والتميّز ؛ عن عموم الشعر العربي الحديث ، وإذا نظرنا إلى مدى نجاح الاستعانة بهذا المعجم اللغوي المستمدّ من البيئة السعودية فإننا نجد أن قدرة الشعراء مختلفة في دمج تلك الألفاظ بأجواء نصوصهم وتوظيفها بطريقة فنية عميقة ؛ حيث إن بعض الشعراء استطاع أن يوظّف تلك المفردات ويجعلها فاعلة ومؤثرة في النص ، وبعضهم الآخر لم يستطع أن يتعدى بها عن كونها مسميات تُعاد وتكرر بطريقة غير فاعلة .

لقد استطاع الشعراء السعوديون أن يوظفوا " المصطلح الشعبي في الشعر ليكون دلالة جمالية ترتفع عن الابتذال والتقليد ، وتنهض من داخل النص كقيمة شعرية تفتح إمكانات النص للقارئ ؛ ليؤسس منها أبعادا دلالية تضيف إلى النص شيئا جديدا مع كل قراءة له " ([1]).

وهكذا من خلال هذا العرض عرفنا كيف كان تواصل الشعراء السعوديين المحدثين مع مفردات المعجم الشعبي في شبه الجزيرة العربية ، وكيف كانت إفادتهم من مفردات تخص الوطن السعودي ؛ إنها علاقة قوية تربط الشعراء بأرضهم ووطنهم وتراثهم ، ومن خلال استعانتهم بهذا المعجم الثري وتلك المفردات الخاصة نجد أنهم قد اختطّوا لأنفسهم لغةً شعرية ذات خصوصية وتفرّد ، تمنح المتلقي تفاعلا أعمق وتفسح له فضاءات واسعة من الإيحاءات الإضافية.

---

[1] د. عبد الله الغذامي : تشريح النص ، ص ٦٦ .

مدخل

إن عملية الكتابة الشعرية لا تكمن - فقط - في اختيار اللفظ المفرد والمشاركة في تجديد صياغاته واشتقاقاته وتحميله بالإيحاء والشعرية - على كل ما لذلك من أهمية كما رأينا في الفصل السابق - وإنما يأتي الدور الأصعب للشاعر متمثلا في سلك تلك المفردات في جمل وتراكيب لخلق لغة شعرية جديدة متفردة ، وإعادة بناء اللغة بطريقة تجعل القديم حديثا ؛ فالشعراء في كل عصر يسعون دائما إلى الكتابة بلغة مختلفة عن اللغة السائدة .

واللغة الجديدة " لا تعني ، بالضرورة ، استخدام كلمات جديدة ، ولكنها تعني إحداث روابط جديدة ، وخلق معان فريدة لتلك الكلمات التي يختارها الشاعر بعد أن يمزج بينها على نحو خاص يرتضيه شكلا لنصه "([1]) ، " فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات ، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه

---

[1] د . عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري " التشكيل والتأويل " ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩م ، ص ١٦.

أمرا غير ممكن ، ومن شأن هذا أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد "[١] .

وعبد القاهر الجرجاني من أوائل من تنبّهوا إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات ، وذلك في قوله : " معلومٌ أنْ ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعضٍ ، وجعلِ بعضها بسبب من بعض " [٢] ، والجرجاني في "ظِلِّ نظريته المتكاملة في النظم استطاع أن يكشف عن أن النظم ليس معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ، فالعملية ليست رصاً اعتباطيا للكلمات وإنما يحتاج الأمر إلى مهارة في الصنعة كالتفنّن في صناعة النسيج والبناء والنقش " [٣] .

فالشاعر يعمد إلى نظام خاص في تركيب المفردات مبتغيا شحن الوحدات التركيبية بقدر كبير من المعاني يسهم في إيصال تجربته وإنمائها فرارا من المألوف المعهود في نظام النثر ، وأدى ذلك إلى أن شهدنا للشعر صفة خاصة في ترتيب كلماته ، وأصبحت تلك الصفة بحق أحد معالم الشعر ، وللغة نظام ، لكن الشاعر لا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدا معينا لا يتعداه ؛ بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص ؛ فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية ، وبقدر ما تعين على الفهم [٤] .

والنص الشعري ليس إنجازا أمينا لقوانين اللغة وسننها ؛ لأنه لا يلبث أن يمارس العديد من الانحرافات ، وهو إذ يلتقي مع قوانين اللغة . في الوقت نفسه . يسجل خروجه عليها ومراوغته الدائمة والمستمرة ، وهروبه المتكرر من نظامها السلطوي القهري ، دون أن تفضي به محاولاته التحررية تلك إلى التخلي التام عن النظام اللغوي ، وإنما يندفع النص الشعري إلى تشكيل بناء لغوي خاص دون أن يفقد علاقته مع اللغة العامة ،

---

[١] د. أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ، ص ١٢٠.

[٢] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق د. محمد رضوان الداية ، د. فايز الداية ، مكتبة سعد الدين ، دمشق ، ط٢، ١٤٠٣هـ ، ص ٤٨ .

[٣] د. عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، ص ٣٤ ، (بتصرف) .

[٤] يُنظر : د. ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، إسكندرية ، ١٩٩٤م ، ص ١٦.

والشاعر في سعيه لبناء عالم خاص متميز يقف موازيا للحياة اليومية الواقعية ، فيعيد صياغة الواقع وتقديم قراءة متفردة له ، وفي ظل ذلك لا يلبث الشاعر أن يعاود تأمل اللغة دائما من أجل إعداد هذه القراءة ، ولا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة ، وهذا يفترض الخروج على بعض قوانين اللغة ، على أن مخالفة الشاعر قواعد اللغة لا تتم بشكل عشوائي ، وإنما تخضع لنظام واضح وبطريقة تلفت انتباه القارئ إلى ذلك ، فيدرك طبيعتها ، وكيفية بناء الشاعر إياها ، وعلى هذا فالشعر لا يتخذ من خرق قوانين اللغة وقواعدها مقصدا وهدفا له ، ولكنه يعيد بناءها مرة أخرى وفقا لقوانين جديدة خاصة ، فهو لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى ، وتصل أزمة الشاعر مع اللغة حدا من التصادم عند مرحلة التركيب النحوي ، فلا تلبث الحرية الممنوحة له . كما في اختيار المفردات . أن تتقلص إلى حد بعيد عند بناء الجملة ، وهو بناء يتسم بالثبات والانضباط والإلزام في الوقت نفسه ([1]) ، " والحق أن الصورة . مع كل ما حظيت به من مكانة في الشعر . لا تبدو أهميتها أو يستبين جمالها حقا إلا ضمن سياقها التركيبي الذي ترد فيه ، بل لا يمكن للصورة أصلا أن تقوم على مجرد كلمة مفردة ؛ لا بل إن الكلمة المفردة وهي أهم الوحدات الدلالية ليس لها في ذاتها معنى منفصل وإنما معناها في الجملة التي ترد فيها ، يقول (ريتشاردز) : ليس للكلمات في ذاتها صفة أدبية خاصة ، ولكن لكل كلمة مجالا في التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التي توجد فيها ، والحقيقة هي أن بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره ، ولذلك يلزمه لكي يغير من صفاته أن يوجد في ظروف أكثر غرابة " ([2]) .

ولكن قد يتمادى بعضُ الشعراء في التوسّع بمساحة الحرية التي يمتلكونها ، ولهذا " يشير بعض نقاد الحداثة إلى الإهمال الذي يبديه شعراء الحداثة لقواعد النحو ، وإلى أن هذا الإهمال ناجم عن الجهل بهذه القواعد ، وأحيانا عن قصد وإصرار بدعوى أن هذا

---

[1] يُنظر : شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة ، دراسة في بلاغة النص، ص١٨٩ . ١٩٠ .

[2] أحمد محمد ويس : شعرية التركيب اللغوي من منظور النقد الغربي ، علامات ، ج٥١ ، م١٣ ، محرم ١٤٢٥هـ ، نقلا عن ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، ص١٩٠ .

الإهمال شكل من أشكال الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية " [١] ، ولكن الكثير من الشعراء يعرفون حدود اللغة التي يتحركون في نطاقها .

ولأن لغة الشعر مليئة بالإيحاءات ، فقد يُغرق الشعراء في البحث عن الأثر النفسي للقصيدة مما يؤدي إلى إهمال الجانب الفكري منها ، ولا ينجو من ذلك إلا الشاعر الذي عرف كيفية صياغة الجملة الشعرية على نحو يمكّنها من الإفهام الفكري والتأثير النفسي في آن معا ، لكن كثيرا منهم جرفهم تيار التفجير اللغوي والابتكار التركيبي ومحاولات الخروج على تقاليد المجتمع الأدبي الموروثة [٢] .

وقضايا التركيب في النقد الحديث كثيرة ومتفرعة ، وفي هذه الدراسة اخترت أبرز الظواهر التركيبية في الشعر السعودي الحديث ، وهي :

أولا : التكرار .

ثانيا : الحذف .

ثالثا : إهمال الروابط اللغوية .

رابعا : التقطيع .

خامسا : حداثة التراكيب .

سادسا : الانزياح .

سابعا : الغموض .

---

[١] د. محمد عبدو فلفل : بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين ، مجلة الموقف الأدبي ، عدد ٣٦١ ، صفر ١٤٢٢هـ ، ص١٧ .

[٢] يُنظر : علاء الدين رمضان السيد : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٦م ، ص ٢٤ (بتصرف) .

التكرار

التكرار ظاهرة لغوية معروفة في الشعر العربي منذ جاهليته ، وتناوله النقاد العرب القدماء بالدراسة المبدئية ؛ إلا أننا نراه قد أخذ منحى جديدا في الشعر الحديث ، وأصبح يمثل ظاهرة فنية ذات قيمة أسلوبية مهمة وواضحة ، ولهذا فقد لاقى اهتماما كبيرا من النقاد المحدثين ، ولعل أهم من كتب عنه في المرحلة المبكرة للنقد الحديث الأديبة والناقدة نازك الملائكة ؛ حيث أسهبت في الحديث عن التكرار ، وقيمته الفنية ، وشروط نجاحه وعوامل فشله ، ثم تبعها بعد ذلك كثير من النقاد .

فالتكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، وهو يسلط الضوء على نقطة حساسة فيها ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه ([1]) ، " والتكرار يوحي . عادة . بأهمية المعنى المكرر ، وتأكيد رمزيته ، وهو يكسب الشعر حين يُستخدم بنجاح نغمةً إيقاعية خاصة لذاتها من جهة ، ورابطة تجمع نغمات

---

[1] يُنظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٧٦.

صوتية أخرى من جهة أخرى ، كأن عملها داخل البيت أو الأبيات شبيه بعمل القافية الموحّدة للنغمات المختلفة في القصيدة كلها " ([1]) .

والتكرار " من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا ، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره ، ومن ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى ، وقد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية " ([2]) ، وقد كان الهدف من التكرار في العصور العربية القديمة إثارة الحماسة في صدور المحيطين بالشاعر واستفزازهم للقتال ، كما في قصائد المهلهل في رثاء أخيه كليب ، وقصيدة الحارث بن عباد المشهورة (قرّبا مربط النعامة مني) ، ولكنه الآن هو " أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها ، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما " ([3]) ، والتكرار في الشعر الحديث يتميز عن مثيله في الشعر التراثي القديم بكونه يهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفينة ، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي ([4]) .

وقد حدد النقاد المحدثون شروطا لنجاح استخدام هذه التقنية اللغوية القديمة الجديدة من وجهة النظر الحديثة ، وأكدوا على أن توافر هذه الشروط يؤدي إلى نجاح هذا الأسلوب ، ومن المؤكد أن اختلال شرط منها يؤدي إلى اختلال في جوانب استخدامه ، هذه الشروط توجزها نازك الملائكة في شرطين أساسين هما : أن يكون اللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق ، وأن يلقى ما بعد اللفظ المكرر عناية الشاعر الكاملة ([5]) ، أو كما عبرت عن الشرطين بطريقة أخرى : الأساس العاطفي والهندسي للعبارة ([6]) .

---

[1] د. عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري " التشكيل والتأويل " ، ص ٥٥ .

[2] د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٥٨ .٥٩.

[3] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٦٧ . ٢٧٦.

[4] د. رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث منشأة المعارف ، الإسكندرية ، بدون تاريخ ، ص ٦٠ .

[5] يُنظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٦٦.

[6] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٨٠ .

ولكي يكون للتكرار أهمية في القصيدة ينبغي أن يؤدي اللفظ المكرر معنى يضيفه إلى القصيدة ، " وينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام فضلا على كونه مادة فاعلة في بنية القصيدة ، فالإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص يشد انتباه المتلقي إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر ، غير أن على الشاعر أن يتحف تكراره بشيء من التغيير في اللفظ المكرر ، حتى لا يأتي باردا أو غير فني ، إذ أن التكرار في الشعر يجب أن يكون فنيا ، وهذا التكرار الفني لا يقع متحدا في ذاته أبدا ، بل لا بد من أن يتحفنا بشيء من التلوين اللفظي والمعنوي والصوتي الذي يفتح مسارب تحديث جديدة للقصيدة " ([1]) .

وكما أسلفنا فإن التكرار إذا افتقد شرطا من شروطه ؛ فإنه يؤدي إلى هلهلة القصيدة وضحالتها ، حيث إن " أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية ، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام ، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ، سيطرة كاملة ، ويستخدمه في موضعه ، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة " ([2]) ، ومن المهم أن يعرف الشاعر " أن التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يفقد الألفاظ أصالتها وجدتها ويبهت لونها ويضفي عليها رتابة مملة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة " ([3]) .

وللتكرار عدة أشكال وصور ، وله عدة تقسيمات عند النقاد والدارسين المحدثين ؛ فمنهم من يقسمه حسب اللفظ المكرر (حرف ، كلمة ، جملة ، مقطع ، .....) ، ومنهم من يقسمه حسب الدلالة التي يشير إليها اللفظ المكرر([4]) ، ومنهم من يقسمه حسب مكان

---

[1] يُنظر : د . فيصل القصيري : بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي ، عمّان ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ، ص١٧٦ .

[2] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٦٣.

[3] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٨٥.

[4] يُنظر مثلا : د. رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، ص٦٣. ٧٩ .

مكان التكرار في القصيدة (استهلالي ، ختامي ، منهمر ، دائري ، .....) ([1]) ، وهناك من يبتكر تقسيمات جديدة خاصة بدراسته (الاشتقاقي ، الصرفي ، التضاد ، .....)([2]) ، وبالإضافة إلى هذه التقسيمات هناك التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير ، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبا وتعقيدا يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرر بحيث تغدو أقوى إيحاء " ([3]) ؛ حيث يتم تركيب التكرار مع وسيلة أخرى كالحذف مثلا ، فتتآزر الأداتان على تقوية المعنى والإيحاء ، وقد يأتي الشاعر بصياغة مختلفة للعنصر المكرر في كل مرة ، حيث يشكله في كل مرة تشكيلا جديدا ، ويؤلف بينها تأليفا جديدا ، فتأتي في صورة جديدة تماما وهو بهذا يحقق لونا من التنوع من خلال الوحدة الواحدة ([4]) .

وفي الشعر السعودي الحديث صار التكرار ظاهرة أسلوبية واضحة . كما هي الحال في الشعر العربي الحديث . وفي هذا الجزء من الدراسة يتم تناول هذه الظاهرة بتقسيمها حسب اللفظ المكرر ؛ فهناك تكرار حركات الحروف ، وتكرار الحرف ، وتكرار الكلمة ، وتكرار الجملة ، وتكرار المقطع ، وهناك أيضا تكرار الصيغة من نداء واستفهام ونفي وتشبيه وغيرها ، ونحن هنا ليس من مهمتنا الحصر ، ولكن لابد من أن نتوقف عند بعض النماذج لنتبين أهمية هذه التقنية اللغوية بأسلوبها الحديث .

وأول ما نبدأ به من أنواع التكرار هو ذلك النوع الذي لم يتطرق إليه الباحثون كثيرا ؛ ذلك هو **تكرار الحركة** ، والمقصود أن تطغى حركة معينة على مجموعة من الأبيات أو الأسطر الشعرية ؛ بحيث تكون حركة الضمة أو الفتحة أو الكسرة أو الشدة مثلا مسيطرة على مقطع أو مجموعة من الأبيات ويكون لها دلالة إيحائية معنوية ، من ذلك قول الشاعر أحمد اللهيب :

مقلتايَ تتمسّكتا في رحابك!

---

[1] يُنظر مثلا : د. فيصل صالح القصيري : بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، ص ١٧٧ . ١٩٠.

[2] يُنظر مثلا : د. هايل محمد الطالب : قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا : نزار قباني نموذجا تطبيقيا ، دراسة لسانية تطبيقية ، دار الينابيع ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٦م ، ص١٠١ . ١١٦.

[3] د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٥٨ .٥٩ .

[4] يُنظر : د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص٦١.

وحين بصرتُ بك اليوم متّكئاً فوق بؤبؤِ عيني!
شددتُ وِثاقي إليك بحبل التَّوحّد ،
وكنتُ أحسُّ بفوّاحة اليأسِ تمخرُ فوق عُبابِ التَّوجّد!
وجلبابُ عيني يمزّقه لحنُ أدعيةِ الحبِّ
ورغم تكلّس كلِّ الصّور
لم تحن ساعة الصّفر رغم انتظارك
على حين أنّ البياض سيُسدل أستاره المومسات. ([1])

ففي هذا المقطع نلحظ ـ من القراءة الأولى ـ كثرة الأحرف المشدّدة ، التي تضغط على أوتار الكلمات حتى تحدث نوعا من الشد الثقيل ، كأنها جاءت ـ دون قصد الشاعر ـ محاكاةً لعملية شدّ الوثاق التي أشار إليها في السطر الثالث ، وهذا النوع من التكرار يفرغ الشاعر ـ لا شعوريا ـ من خلاله شحنات الضغط التي يحس بها ، فتنتقل إلى المتلقي ويشعر بها .

أما عن **تكرار الحرف** ؛ فهو من الأمور المهمة التي يستند إليها المحلل الشعري في استلهام دلالات خفية تتداخل بين ثنايا القصيدة الشعرية الحديثة ، ولقد تناولتُ هذا النوع من التكرار في مبحث إيحاء الألفاظ وليس من المجدي إعادته في هذا الجزء من الدراسة .

ومن صور التكرار **تكرار الكلمة** أو اللفظ ؛ حيث تتكرر كلمة ما في القصيدة كاملة ، وهذا التكرار يدل على أهمية تلك الكلمة وقوة حضورها في ذهن الشاعر ، والشاعر يريد من خلال تكرارها أن تحظى بقوة الحضور نفسه لدى المتلقي ، والأمثلة على هذا النوع كثيرة ومتعددة وقد لا تخلو قصيدة في الشعر الحديث من استخدام هذه الأسلوب ، ومن ذلك قول الشاعر حمد العسعوس :

أنا البحرُ ما بين مدٍّ ،
وجزرٍ ،
أنا الأرضُ ـ ملغومةً بالتفجر ـ في كل حين ،

---

[1] أحمد سليمان اللهيب : حين النوافذ امرأة ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ، ص١٩ .

ملغومةً بالبراكين ، والياسمين ،
المحيطات تشبهني ،
والسحابُ المسخّرُ
. بين الصواعق والماء . يشبهني ،
ووجهي ..؟!
تفيضُ طفولته ،
وحينا . تفورُ . ملامحه الجامدة
وها أنا ذا ..!
بين كرٍّ .. وفرّ
بين مدٍّ وجزر
بين برٍّ .. وبحر
بين دنيا .. وقبر .....
ولن أستقرّ على صخرةٍ
واحدة..! ([1])

حيث يوحي هذا التكرار المتعمد لكلمة (بين) بقوة وعنف وسرعة التحولات والتلونات التي تعايشها نفس الشاعر ، تلك النفس التي قد تتفجر بركانا أو تتفجر ياسمينا ، وقد تكون صاعقة أو تكون مطرا ، وهي بين فيض الطفولة وفوران الملامح الميتة ، هذه النفس المتلونة المتغيرة التي تضم المتناقضات أشعلت نار الكلمات فيما بين هذه الـ (بين) التي تكررت في هذا الجزء من القصيدة .

فالتكرار في مثل هذه الأمثلة يقوم بوظيفة فنية مهمة ؛ حيث يكون " أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة ، أو مجرى للشعور من إنسان مأزوم ، فهو يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى

---

[1] حمد العصعوص : بعض الفصول ، ص ١٧.

الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية ، وهذا يغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وإخبار القارئ عن مدى كثافة الذروة العاطفية " ([1]) .

ونجد كذلك دلالات أخرى مختلفة لاستخدام كلمة (بين) عند شاعر آخر هو الشاعر معيض البخيتان في قوله :

أنت من أنت
وما هذا السحيق الرعوي
وانفلات الهم ما بيني
وبين الماء
ما بيني وما بين البدن
ذلك الممدود
ما بيني وما بين الهواء
والليالي الآثمة
واجتراح العفن العالق
ما بين الأساطير وما بين الكفن
.....
أنت لا الليل ولا الشمس
ولا ما بين ... بين ([2])

حيث يدل تكرار (بين) هذه المرة على التذبذب وعدم الوضوح في الرؤية ؛ فكل شيء هو ما بين البينين لا أبيض ولا أسود ؛ وإنما هو بينهما ، حتى المتلقي لا يستطيع أن يمسك من القصيدة طرفا واضحا ؛ فما أن يستخلص طرفا إلا اختلط بطرف آخر ؛ لأن كل فكرة هي بين أفكار أخرى متداخلة ومتمازجة ، وأكبر دليل على هذا التمازج والتداخل قوله في بداية هذه القصيدة :

---

[1] يُنظر : د. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٣٠ ، نقلا عن شفيع السيد : أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء .

[2] معيض البخيتان : ثرى الشوق ، ص٤٢ .

أنت من أنت ..

لك الخلقان :

ثغرٌ في دمي ..

واختناقٌ في فمي ..

فهذا الاختلاط والتداخل هو ما أنبأت عنه القصيدة بتكرار كلمة (بين) وبتكرار كلمة (لا .. ولا) مثل : لا البوح ولا ما في حلوق النبت ، لا عمري ولا حلم الثرى ، لا الليل ولا الشمس فكل هذا يدل على عدم الوضوح في رؤية الشاعر التي أجبرته على تكرار كلمة (بين) ، وهذا التكرار هو الذي نقل هذه الفكرة الغائمة إلى المتلقي نقلا واضحا .

وقد لا يكثر الشاعر من تكرار بعض الكلمات ؛ فيأتي التكرار مرة واحدة فقط لكلمة مختارة ولكنه يقوم مقام جمل كثيرة في الأداء الدلالي ، من ذلك قول الشاعر فيصل أكرم :

أي ليلٍ سيغفو على حضننا ؟ سوف نصرخ في

رملنا : هل نموت ؟ فيسخر من جهلنا : لست أدري

ولكننا سوف نجري .. ونجري ([1])

هذا التكرار لكلمة (نجري) يدل على استمرارية عملية الحياة التي نحياها ، ولا نعلم لا نحن ولا (الرمل) . حيث يخاطبه الشاعر في القصيدة . بوقت نهايتها أو كيفيته ، وتكرار هذه الكلمة يعبر أيضا عن العملية الآلية في العيش حتى يأتي ما يقطعها وهو الموت ، والتكرار في هذا النموذج وما يماثله " يفجر طاقة دلالية وجمالية ، ليست اعتباطية وليست من محض المصادفة بل تأتي من إنتاج نمط من الوعي بالواقع المحيط ، ليحدث عملية التفاعل بين المبدع والمتلقي " ([2]).

---

[1] فيصل أكرم : الخروج من المرآة ، ص١١ .

[2] عصام شرتح : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م ، ص ٤١ .

وقد يكرر الشاعر لفظا ما فيكون ذلك اللفظ صاحب الدلالة المركزية التي يدور حولها المقطع ، ومن ذلك تكرار كلمة (قُلْتِ) في هذا المقطع من قصيدة للشاعر سعد الحميدين :

تجيئين قلتِ مع الغيم ، قلتِ .. تجيئين عند احتدام الرعود وقلتِ ..

تجيئين عند المساء وعند بداية كل صباح وقلتِ .. وقلتِ وكان انتظار . ([1])

فلفظ القول (قلتِ) هو نقطة المركز في هذا المقطع ؛ حيث يعمل التكرار هنا " على توجيه الانتباه إلى اللغة ذاتها أولا قبل النظر إلى ما تعنيه ، وهذا يعني في المحصلة النهائية أن التكرار يضفي على اللغة كثافة تشد انتباه المتلقي ، وتحيل الاهتمام إلى طريقة التعبير باللغة وأسلوب الشاعر وهذه غاية الشعرية التي يبحث عنها النص الأدبي" ([2]).

ومن أساليب التكرار أن يتعمد الشاعر تكرار كلمة معينة في كل مجموعة من الأسطر الشعرية ، مثل قول الشاعر زياد آل الشيخ :

أأعرضُ نفسي على شرفات الرياض

وأحمل وجهي المفرق بين البياض بياض الصباح وبين السراب

سواد السراب

أأملأ كأسي حليبا

ويشتعل الكأس بين يدي لهيبا

لأني أطحت بدمعة حزني على الكأس حين أردت الشراب

أأبقى أحب الذي لا يُحب

وأزعم أني أحب ولو كنت في الحب بين الحضور وبين الغياب ([3])

هذا التكرار لبعض الألفاظ يبدو أنه متعمد من قبل الشاعر لإحداث شيء من جمال التنغيم في القصيدة ، ولأمر آخر مهم ألا وهو أن كل مقطع في القصيدة يدور حول الكلمة المكررة فيه ؛ فتكون الكلمة هي التي تتحكم بمسار المقطع المعنوي ومساره

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٨٧ .

[2] د. محمد خليل الخلايلة : بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ٢٠٠٤م ، ص٣٢ .

[3] زياد بن عبد العزيز آل الشيخ : هكذا أرسم وحدي ، ص١١ .

الموسيقي ، والتكرار في هذا النموذج وما يشابهه " يؤكد على قيمة الدال اللغوي ودوره في بناء النص الشعري ، وفي فتح آفاق جديدة نحو تفجير إمكاناته النغمية والدلالية ، فالشاعر في غير بنية التكرار يعدل عن الدوال نفسها إلى دوال أخرى بديلة تخدم الدلالة الشعرية ، في حين أن استخدام بنية التكرار . أي الوحدات اللغوية نفسها . يؤكد . إلى جانب ما توحي به . على أهميتها نفسها واعتمادها في بناء النص " ([1]).

وكثيرا ما تحمل العاطفةُ الدينية على التكرار ، ويكثر مجيء ذلك في الأناشيد الحماسية ([2]) ، وكثيرا ما يأتي التكرار لتأكيد الرفض ولترسيخ صلابة الموقف ؛ فيدعو لانبعاث روحي ينتظره الشعراء لأمتهم ، فيقوم التكرار ببث روح الحماس في ثنايا القصيدة :

ستطلع اللاءاتُ
في طلوعها تبدُّل العصور
ستطلع اللاءات
تزفها مواكب الشعوب
وفي هديرها الموّارِ في احتدامها
تماوجُ الدهور
فكل حيٍّ لا
وكل ميْتٍ لا
ترونهم قنابلا
مشاعلا
تضيء كل دار
و(لاؤنا) ليست ك(لاء) غيرِنا
ف(لاؤنا) غيرنا
شعار
و(لاؤنا) انتصار

---

[1] يُنظر : شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة ، ص١٤٢ (بتصرف) .

[2] يُنظر : د . حسن الهويمل : النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر ، ص ٤٣٨ .

تفجرت لاءاتُنا
كما تفور النار
.....
القولُ قولُ (لا)
والرأيُ رأيُ (لا)
.....
فنحن ألفُ (لا)
وألفُ ألفِ (لا)
وألفُ ألفِ ألفِ (لا) ([1])

فكلمة (لا) تتكرر بأشكال مختلفة مرة مفردة (لا) ومرة جمعاً (اللاءات) ومرة تكون من صلب الجملة (فكل حي لا) ومرة تأتي على سبيل التشبيه (ليست كـ(لاء) غيرنا) ومرة تأتي بإضافتها إلى (نا) الفاعلين (ولاؤنا انتصار) ومرة بـ (ال) التعريف (ستبزغ اللاءات) ومرة بدونها (تفجرت لاءاتنا) ، فهذا التفنن بتكرار الكلمة الواحدة شيء لافت للانتباه يشدّ القارئ إلى هذه (اللا) ومدلولها الرافض .

ومن التكرار المؤثر الدال تكرار كلمة (شيء ، لا شيء) في قول الشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة :

لا شيءَ لديّ
لا شيءْ
أو في الجبة شيءْ
أو تحت القبة شيءْ ([2])

كلمة (شيء) و (لا شيء) تلحّان على الشاعر فيكررهما ؛ لأن فكرة هذه القصيدة . التي يفتتح الشاعر بها ديوانه . تعبر عن لحظة من لحظات الشعور بالفراغ وعدم الإثارة ، هذه اللحظة كثيرا ما تطرأ على الإنسان الحسّاس ولاسيما الشعراء ،

---

[1] حبيب بن معلا اللويحق : نثيث السقاء ، ص٩٨ . ١٠٠ .

[2] عبد العزيز محيي الدين خوجة : إلى من أهواه : دار المريخ ، القاهرة ، ١٤٢٤هـ ، ص ٥ . ٦ .

فالشاعر هنا لا يجد حوله ما يثيره ، والنتيجة هي أن لا شيء عنده ليقوله ، حيث نراه في نهاية القصيدة يقول :

قل لي : هل سُلبتْ مني الأشياء
أم أني في لحظات فناء ؟
لا أدري شيئا عن نفسي
خاويةً أعماقُ الكأسِ
لكن ، لا عطشٌ أو إرواءْ.

أي أنها قد تساوت عنده جميع الأشياء ؛ فكل شيء يشبه كل شيء ، ولا شيء جديد في كل الأشياء ؛ فما في قوله من جديد لأن حياته ليس فيها من جديد .

وقد يكرر الشاعر الكلمة في بداية العبارات أو في نهاية العبارات ، وهذه ألوان من التكرار يتقنن الشعراء فيها ، ومن ذلك قول الشاعر غازي القصيبي :

لونهم من رماد
لون أفكارهم من رماد
لون ألفاظهم من رماد
أترى لون أسمائهم من رماد ([1])

وبهذا التكرار لكلمة (رماد) تتمركز دلالات خاصة يقصدها الشاعر قصدا خاصا وواضحا ؛ حيث يجد الشاعر أنه مختلف عن هؤلاء الذين يحيطون بتلك السيدة ؛ فهم مع وجودهم حولها لا يرى الشاعر فيهم من يشعّ أو يضيء أو يدفئ أو حتى يبين ، فهم بين السواد وبين البياض . كما يقول . لا تتضح صورهم ولا أفعالهم ولا أقوالهم ؛ أي أنهم لا شيء ، والتكرار لكلمة (رماد) جعل هذه الدلالات . وأكثر . تتوافد إلى ذهن المتلقي ولو لم تتكرر الكلمة لتوقفت تلك الدلالات وتضاءلت ؛ حيث أدى تكرارها إلى بث رسالة دلالية غير صريحة : رسالة لا تحملها الأبيات مباشرة ، ولا تؤديها المفردة وحدها ، ولكنها قامت بدورها الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة .

---

[1] غازي القصيبي : يا قدى ناظريك ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢١هـ ، ص ٢٢ .

وقد يقوم الشاعر بتكرار اللفظ مع تغيير صياغته بطريقة تحيّر القارئ وتبهره في الوقت ذاته ، وتجعله يدور في محور اللفظ المكرر ويستلهم الدلالات المختلفة من جراء هذا التكرار وهذا نوع من التكرير اللفظي يتم بإعادة الكلمة مع تغييرها في كل مرة ، وذلك مثل قول الشاعر :

أنا قاتلٌ في القتيل
ولستُ قتيلا يقاتل قاتله وحده
إذاً من أنا ؟
أنتَ من يقتلُ القتلَ في نية القاتلِ
ويصلحُ من حالهِ المائلِ ([1])

ومن صور التكرار التي كثرت في الشعر الحديث تكرار جملة كاملة ، ومن ذلك قول الشاعر حمد العسعوس :

يا محمد .. !
بعد عشرين ، وعشرين هزيمة ،
بعدها خمس انتكاسات أليمة ..!
كل ما في داخل القلب انهزم ..
خضت حربا ضد حزني،
وانهزمت..!
خضت حرباً ضد خوفي،
وانهزمت..!
خضت حربا ضد شكي،
وانهزمت..!
خضت حرباً ضد يأسي،
وانهزمت..!
خضت حرباً ضد نفسي،
وانهزمت..!

---

[1] زياد آل الشيخ : مدوّنة لبيروت ، ص ١٤ .

.. كل ما في داخل القلب انهزم ..!
لم يعد في القلب خفق ،
لم يعد في الخفق
دم ..! ([1])

فهذه الجملة (خضت حربا ضد .... وانهزمت) تكررت خمس مرات في مقطع واحد وبصورة متتالية ، لكن يتغير فيها العدو الذي يحاربه الشاعر ، وهذا التكرار يبرز معاناته النفسية مع هذه الهزائم المتكررة المتتابعة حتى انتهت تلك الهزائم بالهزيمة الكبرى حينما افتقد خفق القلب ، وهذا يحقق عنصر المفاجأة الذي يمنحه تغيير كلمة أو كلمتين في الجملة ، وذلك لتحفيز الذهن وشحن الوعي مع أهمية ارتباطه بما بعده وما قبله .

وقد تكون الجملة المكررة هي محور القصيدة التي تدور حوله كل تفصيلاتها ؛ بل قد تغدو هي الجملة / الموضوع ، وذلك مثل تكرار جملة : (تجمع حولها الباغون وائتمروا) في قصيدة للشاعر حبيب بن معلا بعنوان (المدينة الحزينة)([2]) ، فتلك الجملة كانت الخبر الذي تردد على طول القصيدة خمس مرات وفي كل مرة يجعل له الشاعر مبتدأ مختلفاً ومتعدداً في آن ، وكأنه يريد تعداد أمور كثيرة جدا تكون أسباباً في تجمع الأعداء حول هذه الأمة وائتمارهم عليها ؛ فلا يكفي إذن مبتدأ واحد فالأسباب كثيرة ولكن النتيجة (الخبر) واحدة .

ومن الجمل ذات الدلالة المركزية . حيث تشكل الجملة مركز الدلالة . تكرار (غير مجدٍ) في قصيدة للشاعر سعد الحميدين ؛ حيث تكون جملة (غير مُجدٍ) هي الجملة / الموضوع التي تشكل ارتكاز دلالات القصيدة ، فالشاعر يكررها سبع عشرة مرة ، وينوع في تشكيلات كتابتها فمرة تأتي:

غيرُ مُجدٍ

ومرة :

غـ . . يـ . . ر

مـ . . جـ . . د

---

[1] حمد العسعوس : بعض الفصول ، ص٥٧ .

[2] حبيب بن معلا اللويحق : نثيث السقاء ، ص٧٥ .

ومرة :

غَ . . يْ . . رُ . . مُ . . خْ . . دِ ..

ومرة :

غَ يْ رُ مُ خْ دِ ([1])

فهذا التكرار المتعمد لهذه الجملة له دلالات تجعل القصيدة كلها تدور حوله ؛ فالقصيدة عن السلام مع إسرائيل ، والشاعر لا يجد ما يعلق به على هذه المعاهدة أفضل من هذه الجملة القديمة الجديدة .

وتهيمن بعض الكلمات على السياق بدلالاتها فتشكل موقعا لتناسل مجموعة من الدلالات التي تأتي كأنها تفريعات دلالية تابعة للمكرر الذي يحتل موقعا يمكن من خلاله توجيه الجمل نحو الدلالة المرادة للنص ([2]) ، وبخاصة إذا كانت تلك الكلمات في بدايات الجمل مثل :

وسلمى تناديه يسمع خيلا

وسلمى تناديه يسمع نخلا

وسلمى تناديه يسمع بريّةً شاسعةْ ([3])

وقد تمثّل الجملة المكررة سطرا شعريا كاملا ، وهذا كثير جدا في الشعر الحديث مثل تكرار جملة (دعيهم يقولون إني أحبك) ، في قصيدة للشاعر إبراهيم الوافي ، وهي كذلك جملة العنوان ، حيث يقول :

أرتدي معطف الشعر آوي إليكِ

وأنتِ وحيدةْ

تمدين كفكِ راعشةً ..

تحتمين بقلبي .. وتعبثُ فيك الحكايا الجديدةْ ..

ليس لي فيكِ غير القصيدةْ

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٣٧٣ . ٣٨٦ .

[2] يُنظر : د. هايل محمد الطالب : قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا : نزار قباني نموذجا تطبيقيا ، ص ١٠٨ .

[3] علي بافقيه : جلال الأشجار ، ص٧ .

دعيهم يقولون إني أحبكِ
لا شيءَ يخفى أنا أُشهدُ الله أني أحبكِ لكنني
لا أضاجعُ فوق سريركِ غير القصيدة
ليس لي فيك غير انعطاف السطور
وعطرِ الكلام .. وثوبِ البراءةِ
ليس لي فيك يا (قبلتي)
موطء للدناءة
إنني قلبُ نصٍ ..
وصفحة حلمٍ وقفتُ إزاءه
دعيهم يقولون إني أحبك
إني لأشهد كل الظنون التي لم تغب عن غنائي
بأني أغني لعينيك منذ التقينا
.....
دعيهم .. ليستشهدوا بالذين
رأونا نعانق صفحاتنا ثم نمضي كليلٍ حزين
دعيهم لكي يسألوا العابرين..
دعيهم يعدون أنفاسنا..
سوف يلقون إيقاعها جاء من شفتيك القصائد
والضوء والياسمين
دعيهم يقولون إني أحبكِ ..
سوف أقول بأني أحبك ([1])

وهكذا تتكرر هذه الجملة أو السطر الشعري بين أسطر القصيدة كأنها تنتثر دون ترتيب معين ؛ فمتى احتاجها السياق فإنها تنبعث متواجدة بلفظها ومعناها ، والقصيدة . كما يظهر من هذا المقطع ـ تتحدث عن الحبيبة / القصيدة ، أو القصيدة/ الحبيبة ولا فرق ، أي حينما تكون القصيدة هي المعشوقة فيتمثل فيها الشاعر كل صفات الأنثى وكل

[1] إبراهيم الوافي : وحدها تخطو على الماء ، ص ١٤١. ١٤٦.

ملابسات الغرام وحيثيات العشق ، ومن أهم تلك الملابسات أمر إعلان الحب والعشق المختبئ في صدور العاشقين ، وهذا ما حرص الشاعر على إعلانه في هذه القصيدة ؛ فتتكرر تلك الجملة (دعيهم يقولون إني أحبك) والهدف من التكرار كما يظهر ذلك جليا هو الإعلان عن هذا العشق والتأكيد عليه دون خشية ، ولكن ما يلفت النظر في هذا النموذج من التكرار هو براعة الشاعر في ربط هذه الجملة المكررة بأجزاء القصيدة ؛ ومع أن الجملة تكررت كاملةً خمس مرات ، وتكرر أجزاء منها ست مرات ؛ إلا أننا لا نجدها مملة ، ولا ناشزة عن سياقها ، ولا ضعيفة الصلة بما قبلها وما بعدها ، وهذه الشروط التي تضمن نجاح تقنية التكرار كما ألمحتْ إلى ذلك نازكُ الملائكة بأن يكون اللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق ، وأن يلقى ما بعد اللفظ المكرر عناية الشاعر الكاملة ([1]) ، ولو عرضنا الجمل التي قبل تلك الجملة المكررة وبعدها لوجدنا إثبات ذلك واضحا جليا ، وبالإضافة إلى هذا فالشاعر قد برع في إحداث مفاجأة ودهشة للقارئ من خلال تكرار النسق اللغوي ثم تغييره بعد توقع المتلقي لتكراره .

ومن ذلك أيضا السطر الشعري (هي لحظة في العمر ندرك أنها ليست لنا) من قصيدة للشاعر فيصل أكرم ؛ حيث بدأ بها قصيدته التي تتناول تلك اللحظات الجميلة التي يعيشها الإنسان في حلمه ، أو على أرض الواقع . لا فرق . ولكن من جمالها تمضي سريعة فنظن أننا لم نعشها ونوقن أنها ليست لنا ، والقصيدة في مجملها تتحدث عن هذا الموضوع ؛ حيث يبدؤها الشاعر بذلك السطر ثم يكرره مرتين في وسط القصيدة ثم يختم به القصيدة ، أما في وسط القصيدة فالشاعر يكرره في المرة الأولى ويكون التكرار ذا جدوى حيث يُلحقه برابط جديد ، يقول :

هي لحظةٌ مرّ الزمانُ ولم يزد من عمرها ، بل زاد
في أعمارنا ..
هي لحظة في العمر ندرك أنها ليست لنا
لكننا نمتصّ من أزهارها عمرا لنعزف لحننا
هي لحظة في العمر ندرك أنها ليست لنا

ثم يختتم القصيدة بقوله :

---

[1] يُنظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٦٦ .

..... ، واللحظة الخجلى تفك

الأسرَ عن أجلي دنا

هي لحظة في العمر ندرك أنها ليست لنا . ([1])

والتكرار في آخر القصيدة كان عبارة عن خاتمة يختم بها الشاعر قصيدته قد تكون لرغبة الشاعر في أن يجعل أثر هذه الجملة المكررة باقيا في نفس المتلقي زمنا أكبر لكونه آخر ما يتلقاه من هذا العمل الشعري ؛ وذلك لأهميتها في نفس الشاعر .

وهناك **تكرار المقطع** ؛ حيث يكرر الشاعر مقطعا كاملا من القصيدة ، وأكثر ما يكون ذلك أن يتكرر المقطع في بداية القصيدة وفي نهايتها ، أو يكون التكرار في ثنايا القصيدة ، ومن تكرار المقطع قول الشاعر غازي القصيبي :

كان لي ولكم

ذات يوم وطن

ملء عين الزمن ([2])

فهذا المقطع بدأت به تلك القصيدة التي تتحدث عن (لبنان) وكيف تحول . بعد الحرب الأهلية . بين عشية وضحاها إلى ركام ، وكأن الشاعر يتحسر على فقدان ذلك الوطن الذي هو ليس وطن اللبنانيين فقط ؛ وإنما كان وطن كل عربي يهوى الجمال والفن والأدب . كما يذكر الشاعر . فيبدأ الشاعر قصيدته بذلك المقطع ثم يختمها به ، والشاعر ربط هذا المقطع في البداية بما بعده ربطا معنويا ولفظيا قويا ، وربطه كذلك في النهاية بما قبله ، وقد لا يكون ذلك الربط مقصودا من الشاعر ؛ ولكنها حساسية شعرية يتميز بها بعض الشعراء الذين تسيّرهم الملكة والموهبة ، ولنعرض كيف ربط الشاعر المقطعين الأول بما بعده والأخير بما قبله ، يقول :

كان لي ولكم

ذات يوم وطن

ملء عين الزمن

---

[1] فيصل أكرم : الخروج من المرآة ، ص١٣ . ١٥ .

[2] غازي القصيبي : عقد من الحجارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص٤٩ .

كان أسطورةً
خطها شاعرٌ
برموش الغزال الأغن
ثم يختمها بقوله :
قبل أن يتنفس
فجرُ الكفن
اذكروا أنه
كان لي ولكم
ذات يوم وطن
ملء عين الزمن

وهكذا نجد الروابط اللغوية قوية ومتينة جدا ، وهذا بلا شك يؤدي إلى ربط معنوي قوي ؛ حيث أتت الخاتمة كأنها تذكير بتلك الفكرة التي ألحت على ذهن الشاعر ، وهي تحول ذلك الوطن من حال إلى حال ؛ فالبداية كانت تمهيدا للدخول في وصف ما كان عليه ، والنهاية كانت لتذكّر الوطن بعد الصورة التي تحول إليها ، وبهذه الخاتمة تظل الحسرة والمرارة قائمتين في صدر قارئ النص وحلقه ، وهذا الربط القويّ على المستويين المعنوي واللفظي لتكرار المقطع في خاتمة القصيدة يذكّرنا بنقيضه الذي أشارت إليه نازك الملائكة ، حيث تقول : " في الواقع إن كثيرا من هذه الخواتيم ، تجيء غاية في الرداءة ، والسبب أن بعض الشعراء الضعفاء يلجأون إلى التكرار تهربا من اختتام القصيدة اختتاما طبيعيا ، ومن طبيعة التكرار أنه يوحي بانتهاء القصيدة وبذلك يستطيع أن يخدع القارئ العادي ، على أن العيب الفني لا يفوت على قارئ متذوق يتحسس جمال التكرار ويدرك سر البلاغة فيه " ([1]) ، فلا بد إذن من ارتباط المقطع بالقصيدة إذا أراد الشاعر أن ينهيها به ، فما أيسر أن يكرر الشاعر في نهاية القصيدة المقطع الذي بدأ به

---

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٧٢ .

، لكن ذلك التكرار لا بد أن يكون له مبرره الفني ؛ فلا بد أن يكون نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة ، وأن يكون امتدادا للرؤية الشعورية في القصيدة ([1]) .

ومن تكرار المقطع الذي تبدأ به القصيدة وتنتهي عنده قصيدة للشاعر عبد الله الصيخان ، يقول :

قدمٌ تصعد الدرج
بخطىً مالها صدى
يُفتحُ البابُ ، لا أحد
قدمٌ تصعد الدرج ([2])

حيث يبدأ بهذا المقطع القصيدة ثم ينهيها به ، وكأنه يريد أن تدور القصيدة على نفسها ليَنتج نوعٌ من اللف حول ذاتها ، ولو رجعنا إلى المقطع المكرر نفسه وجدنا أن الجملة التي يفتتح بها المقطع يكررها في نهايته ، وهذا أيضا يُحدث نوعا من الالتفاف المتعمد من الشاعر وكأن القصيدة لا تنتهي .

وهناك نوع من التكرار يسميه كثير من النقاد **تكرار الصيغة** أو تكرار النسق ، مثل صيغة الاستفهام ، والنداء ، والتعجب ، والنفي .... وغيرها ، وهذا النوع من التكرار يلجأ إليه الشعراء كثيرا ؛ فهو بمثابة الحركة الفاعلة في القصيدة ، وهو طريقة من طرق التنفيس الذي يمارسه الشعراء في قصائدهم ، أما عن **تكرار الاستفهام** فإننا نجد كثيرا من القصائد تحتشد فيها أدوات الاستفهام ؛ حيث تتوالى بصورة واضحة ، وما ذلك إلا لوجود أسئلة ملحة في ذهن الشاعر فلا تجد طريقا لإخراجها إلا عن طريق ذلك التكرار للاستفهامات المتتابعة ، ومن ذلك قول الشاعر حبيب بن معلا مصورا حيرة الإنسان غير المؤمن :

يمور
في صميمها سؤالها الكبير

---

[1] يُنظر : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٨م ، ص٢٥٦ .

[2] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٢٧ . ٣١ .

ما الدهر؟

ما الحياة؟

ما المصير؟

ما البعث..

ما الجزاء .. ما النشور؟ ([1])

فالشاعر يرسل هذه الأسئلة كأنها طلقات نارية متتابعة ، والأسئلة تتباطأ قليلا في البداية ؛ لأنه جعل لكل سؤال علامة استفهام مستقلة ، ثم نجده يجعل الأسئلة الثلاثة الأخيرة بعلامة استفهام واحدة كأنه يريد أن يتعجل القارئ بها بعد البطء في الثلاثة الأولى ؛ وكل هذا التكرار ليصوّر إلحاح هذه الأسئلة على نفس الإنسان غير المؤمن وعقله .

وقد يكون تكرار الاستفهام للدلالة على استحالة الإجابة الإيجابية ، ولتقريب الإجابة السلبية إلى ذهن القارئ مثل قول الشاعر محمد الثبيتي :

فمتى ..؟

متى كانت ليالِ المدلجين خليلةً

ومتى ..

متى كان الظلامُ صديقا ؟.. ([2])

وكثيرا ما يكرر الشعراء النداء بتكرار حرف النداء مع اختلاف المنادى في كل مرة ، ومن ذلك قول الشاعر فيصل أكرم :

لمن نشكو وقد باتت مطامعنا على كف الخرافة

يا ثقافات الدماغ ، ويا مناورة الكلام ، ويا حوار

الليل ، يا وجع المفكر لو تجاهل عمره ([3])

فهذا التكرار لحرف النداء (يا) مع اختلاف المنادى في كل مرة يدل على توسيع دائرة دلالة النداء لتشمل أكثر من منادى معين .

---

[1] حبيب بن معلا اللويحق : نوافذ الشمس ، ص٥٧ .

[2] محمد الثبيتي : موقف الرمال ، ص ١٠٠ .

[3] فيصل أكرم : الخروج من المرآة ، ص١٤ .

وهناك تكرار النفي الذي يستخدمه الشعراء كثيرا مثل قول الشاعر سعد البواردي :

يا نار أعدائي
لا فجرَ دون ليل
لا طعم دون جوع
لا ثأر دون ظلم
لا قمح دون منجلِ
يشرِّع الحصاد ([1])

فهذا النفي المتكرر هو تأكيد لفكرة أهمية النضال ضد أعداء الأمة واستمرارية الكفاح ، وهو من " المناجاة الرامزة الداعية للانبعاث الروحي الذي ينتظره الشعراء لأمتهم " ([2]) .

وقد يتم تكرار التشبيهات على نحو ما كرر أبو القاسم الشابي في مثل قول الشاعر حبيب بن معلا :

ستبزغ اللاءات كالنهار
كالفجر
كالشموس
كاستدارة الأحلام
كابتسامة الصغار([3])

وكما ذكرنا سابقا فدلالات التكرار متنوعة وغير متوقفة عند حد معين ، ولكن تظل هناك بعض الأغراض التي لا بد من المرور بها ، ومحاولة استشفاف جماليات التكرار فيها ؛ لأنها تتواجد في الشعر الحديث كثيرا ، من ذلك ما أسمته نازك الملائكة بتكرار (التردد) حيث يتردد الشاعر في ذكر الكلمة فيظهر ذلك في تكرار الكلمة قبلها

---

[1] سعد البواردي : أغنيات لبلادي ، دار الإشعاع ، ط١ ، ١٤٠١هـ ، ص ١٠٣ .

[2] د. رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، ص٧٩.٦٣ .

[3] حبيب بن معلا اللويحق : نثيث السقاء ، ص٩٨ .

([1]) ، وكأن هناك تردّد وتحرُّج من ذكر تلك الكلمة فيحاول أن يتجنبها ولكنه في النهاية يقولها ، وهذا يدعو المتلقي إلى التركيز عليها ، وهذا يشبه إلى حد كبير أسلوب الكلام الشفهي حينما يضطر المتكلم إلى إعادة جملة أو كلمة من أجل أن يستجمع فكرته ويستحضرها مترددا في النطق بما بعدها ، وهذا مثل قول الشاعر محمد الفهد العيسى :

لورا

وددت يا صديقتي

وددتُ لو .. لو لم تعرفي ([2])

وقد يكون التكرار طريقة من طرق بث روح الحركة والاستمرار ، ودلالة على تجدُّد الحدث ، وذلك مثل :

كاد الصباح يخبئ طلعته

عندما أبصر الموت في مدخل الحي

يزحف

يزحف ([3])

،،،،،،،،،،،،،،

فضّةُ الآن ترسم بابا وتحكم إغلاق مزلاجه الخشبيّ ..

ثم ترسم بيتا وتمحوه

بيتا وتمحوه

بيتا وتمحوه

ضائعةٌ في الصباح ملامح منزلنا العربي ([4])

،،،،،،،،،،،،،،

ليلتها المدُّ جاء واعتلى

جاء وشدّ السبلا

---

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٨٣ .

[2] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص٢٣٢ .

[3] إبراهيم زولي : أول الرؤيا ، ص٥٠ .

[4] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص١٨ .

ثم اعتلى

ثم اعتلى ([1])

فالتكرار في هذه النماذج ونحوها . حيث يتمّ تكرار الفعل . يوحي باستمرارية الحدث وعدم توقفه عند نقطة معينة ، فيظلّ تأثير الفعل قائما مدّة أطول وكأنه يتجدّد مع كل قراءة .

ومن الدلالات التي يريدها الشعراء من التكرار إرادة إحداث نوع من الصدى للكلمة أو الجملة المكررة فيختتم القصيدة أو المقطع بتكرارها مثل قول الشاعر إبراهيم زولي :

هل أضرم الشعراءُ من جسدي مشاعلهم

وساروا نحو تيهٍ

أتقول حنجرتي الذي لا أشتهيه

أتقول حنجرتي

الذي لا أشتهيه ([2])

فقد لا يستدعي السياق وجود التكرار إلا أن الشاعر يثير به نوعا من الصدى اللفظي .

ولقد أكثر الشعراء السعوديون من استخدام تقنية التكرار بنجاح كبير ، ولكن في المقابل نجد أن بعضهم قد أساء إلى شعره بالمبالغة في استخدام هذا الأسلوب اللغوي ؛ فأصبح استخدامه إياه غير مؤثر فنيا ؛ بل يكاد يكون نوعا من الحشو الذي يؤثر سلبا في جماليات القصيدة ، ومن هؤلاء الشعراء الشاعر أسامة عبد الرحمن ؛ فهو كثيرا ما يفسد قصائده الجميلة بالتكرار الذي يصل إلى حدّ هدمها ، والأمثلة على ذلك كثيرة منها قوله :

إني من جيل النكسات

لا أعبأ بفداحة خطب

لو مزق

---

[1] غازي القصيبي : عقد من الحجارة ، ص٦٣ .

[2] إبراهيم زولي : رويدا باتجاه الأرض ، ص٨ .

أغلال الرق
لو بعث من العزم رميما
لو سار ولو خطوة
في درب الحق
وتتلوها خطوات
في نفس الدرب
سيكون عظيما
وعظيما
وعظيما ([1])

فهو يكرر كلمة عظيما في نهاية القصيدة ثلاث مرات دون أدنى حاجة لهذا التكرار ، فهو " يثقل العبارة ولا يعطيها شيئا ، ولو حذفناه لأحسنا للسياق وأنقذناه من الاختلال " ([2]) ، والتكرار كما نلحظه عند أسامة عبد الرحمن طريقة لاستنفاذ الدفقات الشعورية التي لا تجد منفذا في التعبير غير تلك التكرارات غير المتوقفة ويقصر التعبير عن هذه الدفقات فتجد في التكرار منفذها الوحيد ، " فالتكرار لديه يتجاوز ما أباحه النقاد وما حبذوه وما تغاضوا عنه " ([3])، وبهذا عابه كثيرٌ من النقاد وأشاروا إلى هذه الظاهرة في شعر أسامة منهم الدكتور الشنطي ([4]) ، ومنهم الدكتور حسن الهويمل حيث يقول : " تجاوز الشاعر أسامة عبد الرحمن المدى الطبيعي في التكرار ، حيث يرتبط عنده بالصياغة الشعرية وبالحالة الشعورية ، وهو عنده لا يمثل ثراء لغويا بقدر ما يمثل حالة شعورية يعجز السياق ابتداءً عن استيعابها ، فتبقى الكلمة ، وبطريقة عفوية تتكرر في مطلع كل بيت حتى تستنزف هذا الشعور وتستفرغ هذا الملل ، وهو عنده يجنح إلى الإسراف الذي يزيد عن الحاجة الشعورية ويؤثر على البناء الشكلي للقصيدة " ([5]) .

---

[1] أسامة عبد الرحمن : رحيق غير مختوم ، ص٥٧ .
[2] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٧٩ .
[3] د. منصور الحازمي : مواقف نقدية ، دار الصافي للثقافة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٠هـ ، ص٥١ .
[4] يُنظر : د. محمد صالح الشنطي : التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، ج ١ ، ص ١٤٥ .
[5] يُنظر : د . حسن الهويمل : النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر ، ص ٤٣٧ .

ومن أمثلة المبالغة في تكرار بعض الكلمات التي يكون فيها التكرارُ غير مستحسن وغير مستساغ قول الشاعر سعد الحميدين :

رتب ونقب كتب القراءة والحساب واقرأ أنابيشا من الحفر
السياسي موغلا عمقا بلاءات ثلاث
لاء .....
لاء .....
لاء .....
قد سطرت وتجمدت محفوظة في أضابير المعايير
المجوفة الغريقة ، لم تذب ، بل ذوبت فتقاطرت للخلف
قافلة من الأنعام تثغو تبدل كل لاءات بكوم من نعم
دارت كما الحلقات تثقب في الهواء وعبر موجات الأثير
تبدلات اللاء بالجبل النعم

نعم
نعم نعم نعم
نعم نعم نعم نعم
نعم نعم نعم نعم نعم
نعم نعم نعم نعم نعم نعم
نعم نعم نعم نعم نعم نعم نعم
ن
ع
م

غرقت ، قابلتها أربع اللاءات راكضة إلى ساح التماسك
لم أقل قولوا نعم ([1])

فهذا التكرار لكلمة (نعم) والتي يشكلها الشاعر على شكل (شجرة الأرز) قد أثقلت ـ في رأيي ـ ظهرَ القصيدة ، حتى لو ذكر الشاعر بأن تراكم كلمة (نعم) قد كوّن

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤٨٧ . ٤٨٩ .

جبلا من الانهزام والتخاذل ، فتكرارها بهذه الطريقة يقربها من الصورة في الفن التشكيلي بقدر ما يبعدها عن الصورة في القول الشعري المعتمدة على اللغة أكثر من التشكيل البصري ، وفيه تكلّف لا سبيل إلى قبوله ، وبهذا يكون التكرار عامل إرهاق للنص الشعري على مستوييه الدلالي واللفظي معا.

ولا بد من أن نشير إلى أنه " مهما يكن فقد آن الأوان لأن ينتبه بعض شعرائنا إلى أن التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله ، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات ، لا بل إن في وسعنا أن نذهب أبعد فنشير إلى الطبيعة الخادعة التي يملكها هذا الأسلوب ، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه ، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري ، ولعل كثيرا من متتبعي الحركات التجديدية في الشعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التكرار قد بات يستعمل في السنوات الأخيرة عكازة ، تارة لملء ثغرات الوزن ، وتارة لبدء فقرة جديدة ، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف ، وسوى ذلك من الأغراض التي لم يوجد لها في الأصل " ([1]) .

وكذلك يجب أن ينتبه الشعراء إلى أن الوحدات المتكررة تعني بتكرارها شيئا إضافيا عما عنته عند ظهورها للمرة الأولى أو المرات السابقة ؛ فالكلمة أو الصورة المكررة لا تعني نفس ما عنته في المرة الأولى ، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرار ، ولا تقع حادثة مرتين ؛ لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل ([2]).

وفي ختام هذا الجزء من الدراسة أحب أن أذكّر بأن التكرار من الأساليب اللغوية التي وعاها الشاعر العربي الحديث ، وسعى إلى استثمار طاقاتها لتطوير قصيدته ، وتؤكد كثرة استخدام الشعراء هذه التقنية ، وكثرة أشكال التكرار ، وتعدد صوره على أهمية دوره في الأداء الشعري ، ويبيّن اتكاءُ الشعراء عليه في بنائهم النص الشعري مدى إيمانهم

---

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٩٠ .

[2] يُنظر : شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة ، ص ١٤٢ ، نقلا عن تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان .

بقدرته الخارقة على إبانة ما يريدون قوله والإفصاح عنه ، وتكمن أهمية التكرار في أنه وسيلة للتكثيف الشعوري ، وتوجيه الذهن نحو الصورة المستحضرة ؛ فيكون المكرر هو المفتاح الأساس للولوج إلى عالم النص الداخلي ، وكثيرا ما يعزز التكرار البنية الإيقاعية في النص ويعضد التنسيق الصوتي لتحقيق الإيقاع الموسيقي .

وكما رأينا فإن الشعراء السعوديين استغلوا طاقات هذه التقنية اللغوية وتنوّعت طرق استخدامهم للتكرار ، واختلفوا في مدى إجادتهم في استخدامه بين متقن لهذا الفن وبين مبالغ باستخدامه إلى حَدّ إثقال النص وتشويهه .

الحذف

الحذف تقنية لغوية تركيبية يستخدمها الشعراء لفتح تأويلات نصوصهم وزيادة إيحاءاتها ، وهم يلجأون إلى هذه التقنية للابتعاد عن تقييد التأويلات ومحدوديتها ، وهذه التقنية وُجدت في الشعر العربي القديم ، وتكلم عنها النقاد القدماء ، ولعل في قول عبد القاهر المشهور عن الحذف . حيث عقد له فصلا في كتابه دلائل الإعجاز . أكبر دليل على استحسان النقاد القدماء لاتساع مساحة التأويلات التي يتيحها الحذف ، يقول عبد القاهر : " هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِن " ([1]) ، ويقول في موضع آخر من كتابه دلائل الإعجاز : " ثم تكلّف أن تردَّ ما حذف الشاعرُ وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك فإنك تعلم أن الذي قلتُ كما قلتُ " ([2]).

وفي الشعر العربي الحديث كثر استخدام أسلوب الحذف حتى صار ظاهرة تستحق التوقف عندها مليا لدراستها ، ولأن القصيدة الحديثة تقوم على الإيحاء فإن ذلك " يتطلب من الشاعر ألا يصرح بكل شيء ؛ بل إنه يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية ، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة ، وبهذا يحقق الحذف والإضمار هذا الهدف المزدوج ، وكان طبيعيا في الشعر الحديث ، وبعد أن أصبح لأسلوب الحذف والإضمار فلسفته الجمالية ، وغاياته الفنية في الاتجاهات الشعرية والنقدية الحديثة ، أن يحتل أسلوب

---

[1] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٦٢ .

[2] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٦٦ .

الحذف والإضمار دوره البارز بين أدوات الإيحاء الشعرية في القصيدة العربية الحديثة ؛ بحيث لا تكاد قصيدة حديثة تخلو من استخدام هذا الأسلوب على نحو أو آخر " ([1]) .

ومن خلال الحذف يعلق الشاعر القولَ بإسقاطه بعض عناصر السياق ، وهو بصفة عامة يثير في ذهن القارئ التساؤل ، ويدفعه للبحث عن العنصر المفتقد من السياق ، ومن ثم تقديره ، وهو في كل ذلك يخرج بدلالة ما أرادها المبدع ؛ حيث إن حذفه لم يكن ضربا من العبث ؛ بل لهدف وغاية ، وأهميته مستمدة من أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه ، وتجعله يتخيل ما هو مقصود ، وفلسفته كامنة في خلافية الحضور والغياب ، أو النطق والصمت ، فالمباينة بين كلا الطرفين تعمل على استدعاء الغائب للحاضر ، كما يستدعي الحاضر الغائب ، إذن للحذف أهميته في السياق الذي أجري به ، ومن ثم تتنوع مظاهره بتنوع سياقاته داخل النص الواحد ، وعليه تتعدد الأبعاد الدلالية ، والمقتضيات الجمالية التي يرجّح من خلالها الحذف على الذكر ، ذلك باستغلال الإمكانات الإيحائية المتاحة ، والحذف بصفة عامة يثير التساؤل ، ويدفع المتلقي لتقدير المحذوف المبهم غالبا ، ليضعه ذلك في موضع اختيار بين بدائل كلها تكمل مضمون السياق ، ومن ثم تتضح الدلالات ، وتزداد فاعلية تواصل الخطاب الشعري بين المبدع والمتلقي ([2]) .

وإذا كان الحذف يعد إنقاصا للجملة على المستوى السطحي ؛ فإنه يعد على المستوى العميق عامل إضافة ؛ إذ إنه يثري دلالة الجملة ويزيد من طاقتها الإيحائية ؛ فهو يشد انتباه القارئ ويشركه في عملية إنتاج الدلالة ، وطرح إمكانيات عدة لاستكمال ما قد تخفّى عن بنية الجملة السطحية ، معنى هذا أن دور الحذف في إثراء الدلالة لا يقل شأنا وخطرا عن دور الإفصاح والتصريح ، إن لم يزد ([3]).

والحذف يؤدي إلى إثراء المعنى وتعدد التأويلات ، ولكن بشرط ألا يفضي إلى استحالة العثور على المعنى ، أو الاقتراب منه ، وألا يجعل النص غامضا ينفّر المتلقي ويبعده عن أجوائه .

---

[1] د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص٥٥ . ٥٦ (بتصرف) .

[2] يُنظر : د. عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص ٢٨٩ . ٣٠٩ .

[3] يُنظر : شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة ، ص ٣١١ .

وللحذف عدة طرق في القصيدة الحديثة ، وله الكثير من الإيحاءات ، وفي هذا الجزء من الدراسة نتعرف على هذه التقنية بكثير من الاقتراب والتواشج مع أمثلتها في الشعر السعودي الحديث ؛ فإذا تتبعنا أمثلة الحذف في الشعر السعودي الحديث فإننا سنجد كثيرا من طرق الحذف منها ما يُفسر بكلمة واحدة أو أكثر بقليل ، ومنها ما يفسر بجملة أو أكثر بقليل ، وقد يصل الحذف إلى ما يفسر بموقف كامل أو صورة كاملة .

ومن صور الحذف التي تُفسّر بكلمة واحدة أو أكثر قول الشاعر حسن السبع :

وإني تواصيتُ والشوق نبحث عنها

إلى أن .... ([1])

فهذا الحذف يفسر بكلمة (نجدها ، أو نتشبث بها ، أو نعثر عليها) أو غير ذلك مما يطرأ على ذهن المتلقي .

وكثيرا ما يحذف الشعراءُ المنادى ، ويفسر بكلمة واحدة أو أكثر بقليل ، ويكون حذف المنادى متقارب التأويلات ، أي لا يحتمل كثيرا من التفسيرات المتباينة ، ومن ذلك قول الشاعر أحمد الصالح :

لا ترفعنّ .."أيها".. !!

مصاحفاً على الرماح

وأنتمُ .."يأيها".. !!

لا تدخلوا بوابة الإصطبل ([2])

فالشاعر حذف المنادى في هذا المقطع كأنه يريد أن يترفّع عن ذكر ذلك المنادى الذي من المفروض أن يستغاث به في الملمات فقد غدا الآن ـ كما ذكر الشاعر ـ (شارباً في الحانات وثملاً في المحراب) .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر إبراهيم زولي :

أجبْ يا صمتهم

يا موتهم

---

[1] حسن السبع : زيتها وسهر القناديل ، ص ٣٢ .

[2] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص٢٦٧ .

أو يا ... ([1])

فمهمة الحذف هنا التنفيس للشاعر عن طريق توسيع دلالات الغضب التي في ذهنه ، وعند تفسير المتلقي لها قد يُعبِّر عنها بأكثر من تفسير فقد تكون : يا لعنتهم أو يا ذلهم أو يا بؤسهم ..... وهكذا ، فالشاعر . عن طريق حذف المنادى . يفتح المجال لأكثر من تفسير ويبتعد بذلك عن محدودية الدلالة وتأطيرها .

وشاع في الشعر العربي الحديث حذف صلة الموصول ، وذلك تخفيفا من أثقال الجملة ، ومن أجل الإسراع بعجلة القصيدة ، وبخاصة أن حذف الصلة . كذلك . قريب التأويل ، ومن ذلك قول الشاعر أحمد الصالح :

فلما طلبتِ الهوى
عدتُ صفرا
فما عدتُ أهوى .. اللواتي ..؟!
وما عدت أعرف ([2])

ومن ذلك أيضا قول الشاعرة أشجان الهندي حينما حذفت صلة (ما) في قولها :

وأنا التي..
لم أدرِ ما
حتى تحاشد بين غيمِ العينِ فيضٌ من نشيد
وأنا التي
لم أدرِ ما سرُّ انطفاءِ البرقِ في زمنٍ يريد.
.....
يا "جارة الوادي دريتُ"
فليتني
لم أدرِ ما! ([3])

---

[1] إبراهيم زولي : رويدا باتجاه الأرض ، ص١٢ .

[2] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص٢١٠ .

[3] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص٩٨ .

وحذف الصلة . مثل حذف المنادى . يعد من أسهل أنواع الحذف تأويلا لأنه عادة ما يكون واضحا من سياق الجملة ، ولكن إن أراد شاعر أن يجعله صعب التأويل فله ما أراد ، ومن هؤلاء الشاعر حسين العروي ؛ حيث يُكثر من استخدام هذه الطريقة ، ولكنه . مثلما هو دائما . يجعل السهل صعبا والواضح غامضا ؛ فتعوم التأويلات والتفسيرات في بحر ليس له ساحل ، ولنأخذ بعض الأمثلة على حذف الصلة من شعر حسين العروي :

غرير همى لا كان أسدفت التي ... وآب وأمطار الوداد تلوب ([1])

،،،،،،،

فاعلتها ، فاستجاش الصمت والتهبت على الطريق التي... أولى نبؤاتي ([2])

،،،،،،،

كيف الدلال التي...، كم مات من ظمأٍ مشيّها...، والرباب/الخبث يزداد

كيف الحيارى إذا ما اخضل مقتبقا دمي الذي ...، والشيوخ الحمر أضداد ([3])

،،،،،،،

شَزِيُ اللواتي ..، كم تمدد ، والذي ... قمر غرير الوقع ، وردي الكفن ([4])

فهذه الأبيات التي حذف الشاعر منها صلة الموصول هي في أصلها غامضة وغير مفهومة ، وحينما يدخلها الحذف؛ فإنه يزيدها غموضا وإبهاما فيصعب توجيهها أو تأويلها التأويل الصحيح .

وكثيرا ما يحذف الشعراء المستفهَم عنه بعد الاستفهام ، مثل قول الشاعر محمد جبر الحربي :

حضارية الحرف ..

غطيت جرحي بعشب ابن سينا

وحرفي بصوتك . هذا المسافر .

---

[1] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٥١ .

[2] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٣٦ .

[3] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢٢٦ .

[4] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص٢١٨ .

كيف ... وأنت ... ([1])

وكذلك قول الشاعر محمد الفهد العيسى :

أودُّ .. ألف مرةٍ أودّ ..

لكن..

كيف..

أين..

والشعر بين أضلعي انتحر ([2])

فكل واحدة من أدوات الاستفهام تدل على محذوف هو المستفهَم عنه الذي يدور في ذهن الشاعر ، ولكن لماذا لا يذكره الشاعر ويستخدم الحذف بدلا عن ذكره ؟ إن الحذف في الاستفهام يزيد من قوة الشك في إمكانية الإجابة ؛ لأنه لو حدد الأسئلة لربما سهلت الإجابة ، ولكن إبهام الأسئلة يزيد من إبهام الإجابة ، وهذا ما يريده الشاعر .

وبالإضافة إلى ما مضى نجد أن هناك بعضا من أمثلة الحذف في الشعر السعودي الحديث تُفسر بجملة أو أكثر ، وذلك مثل قول الشاعر محمد جبر الحربي :

قصيدة بلا وطن

تكسرت على يدي

ثم استقرت في الزمن

تقول لي:

خطوط وجهي لا تزال ...؟

لا عليك ...

خارج التاريخ يقطن السؤال ([3])

فالشاعر حذف خبر (لا تزال) في جملة (خطوط وجهي لا تزال .....) ، وحذف سؤالا بعد هذه الجملة تدل عليه علامة الاستفهام الموجودة في نهاية الجملة ،

---

[1] محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، ص ٤٠ .

[2] محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، ص٢٣٨ . ٢٣٩ .

[3] محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، ص٦٣ .

وهو عن طريق الحذف يوسّع تأويلات القارئ وتفسيراته ، وكأن هناك جملةً وسؤالا محذوفين والتأويل قد يكون : خطوط وجهي لا تزال مبهمة متى تتضح ، أو لا تزال ناقصة متى تكتمل ؟ أو غير تلك التفسيرات مما يطرأ على ذهن المتلقي .

وقد يفسر الحذف بموقف كامل أو صورة كاملة ، مثل قصيدة الشاعر غازي القصيبي التي بعنوان (الدعوة) والتي تقوم أساسا على تقنية الحذف ، يقول :

وعندما
بعد فصول الشوق والجنون والجفاف
طلبتِ مني أن أجيء للزفاف
رجوتُ أنني ...
وعندما أقبلتِ زهرةَ الشموس
بثوبك المضيء
ووجهكِ الوضيء
ظننتُ أنني ...
وعندما مررتِ قُرب مقعدي
بغمزةٍ في خدكِ المورّدِ
وضحكةٍ في ثغركِ المغرّدِ
حسبتُ أنني ...
وعندما سموتِ فوق عرشكِ الوثير
وحولك البخور
والعالم المسحور
ولحنُنا الأثير
حلمتُ أنني ...
وعندما أفقتُ .. لاحتِ العروس
يضمّها عروسها السعيد
وكنتُ في الجلوس
أرقبُ من بعيد

ساعتها ..

علمتُ أنني ... ([1])

فالشاعر كأنه في حلم يتخيل أن تلك الحفلة حفلة زفافه هو ، وهو يتخيل مواقف متباينة ولكنه يعبر عنها بالحذف بفراغ يكمل به الجمل (رجوت أنني ... ، ظننت أنني ... ، حسبت أنني ... ، حلمت أنني ... ، علمت أنني ...) وكل حذف يعبر عن صورة كاملة من المشاعر والأحاسيس المتباينة ما بين الفرح المتخيل والواقع المؤلم ، وكل قارئ يستطيع أن يتصوّر تلك المواقف بقدر ما يحمل من تصورات عن مثل تلك المشاعر ، وهذه طريقة من طرق إثارة ذهن المتلقي وشعوره .

وهناك طريقة من طرق الحذف يسميها بعض النقاد بـ (التلاشي)([2]) ، وذلك حينما يعيد الشاعر جملةً ما أكثر من مرة ، وفي كل مرة تتناقص الجملة حتى تصير إلى كلمة واحدة أو ربما تتحول إلى حروف فقط ، ومن ذلك قول الشاعر سعد الحميدين :

وتأتي سعاد

أتيت إليكم وبي منكم غلة ..

أتيت إليكم وقلبي يفيض أسى

أتيت إليكم وقلبي يفيض ...

أتيت إليكم وقلبي

أتيت إليكم

أتيت

تناقصتُ في الدرب حتى وصلت

وحتى كلامي تناقص

ولم يبق منه سوى كلمة

" أتيت " ([1])

---

[1] غازي القصيبي : يا قدى ناظريك ، ص٣٢ .

[2] يُنظر : عبد الله أبو هيف : الحداثة في الشعر السعودي ، قصيدة سعد الحميدين نموذجا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص١٦٥ .

فهذا النوع من الحذف له دلالة موحّدة لا تحتمل كثيرا من التفسيرات والتأويلات ، وهذه الدلالة هي (التناقص) التي أشار إليها الشاعر في نهاية هذا المقطع ، وقد يكون هذا التناقص من جراء التعب والإرهاق أو الملل من كثرة ترديد الكلام والنصح .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر فادي الخلف :

ففيم الحروفْ

ففيم الحروفُ تبعثر

ففيم الحروف تبعثر صمتي كما الأمنية

.....

ولكن إذا ما الحصى يعتريني

ولكن إذا ما الحصى

ولكن إذا ما

ولكن .. ([٢])

فالشاعر في هذا النموذج يستخدم تقنية الحذف باحترافية عالية ؛ حيث يستخدم طريقة الصعود والهبوط في حذف الكلمات ، ففي الجزء الأول من هذا المقطع نجد أنه يحذف في البداية ثم يكمل الجملة بعدها شيئا فشيئا حتى تكتمل الجملة في النهاية ، وهو في الجزء الآخر يستخدم العكس فيأتي بالجملة كاملة في البداية ثم يبدأ بالحذف منها شيئا فشيئا حتى تتحول إلى كلمة واحدة ، والدلالات في هذا النوع من الحذف . كما ذكرت سابقا . يسهل توجيهها وتأويلها لوجود المحذوف ولكن الشعراء يستخدمون الحذف لإضافة دلالات أخرى غير المذكورة .

أما عن **الدلالات** التي يمكن أن ينهض بها الحذف فهي كثيرة وغير محدودة ، والمتلقي دائما يحاول أن يستكشف ما يخفيه الشاعر من وراء الحذف ، ويمكن أن نتتبع بعضا من دلالات الحذف في بعض النماذج الشعرية ؛ فقد يكون الحذف دلالة على عدم أهمية المحذوف لدى الشاعر فهو يفضل حذفه من باب عدم الإطالة ، وذلك حينما تكون

---

[١] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص١٥٦ .

[٢] فادي الخلف : معلقة للغياب ، بدون دار نشر ، الرياض ، ٢٠٠٤م ، قصيدة : خوف عارم .

هناك بعض التفاصيل التي لا يجد الشاعر في الإسهاب بها ما يرتقي بالتجربة الشعرية ، ولذلك يفضل عدم ذكرها ، ويعوّض عن ذلك بالتقيط ، من ذلك ما نجده في قصيدة سعد الحميدين التي بعنوان (مرجان) وهي عن ذلك العبد الحبشي المستخدَم يدور بين البيوت يلبي جميع الطلبات ويعمل مختلف الأعمال ، يقول :

مرجان يجيب الدعوات
بدءً بالباب الأول
ويكون الثاني ، والثالث
والرابع ، والخا ....
حتى آخر بابٍ في الحي
.....
أنهار من عرق مالح ..
تتقاطر فوق الصدرِ ..
وفوق البطنِ
و.. و.. ([1])

فالحذف في هذا المقطع واقع في قوله : (والخا ...) ، وقوله : (وفوق البطن و... و...) ، ويسهل تفسير هذا الحذف ؛ لأن تأويلاته واضحة ومحدودة فالشاعر أراد أن يدل على كثرة الأبواب التي يطرقها مرجان ؛ فهي كثيرة غير قابلة للعد ربما ، وفي الآخر يدل الحذف على تصوير مدى المعاناة بتقاطر العرق على كل ناحية من نواحي جسده ، فالحذف هنا يدل على تكثيف هذه المعاناة بعدم ذكر حدودها ؛ فالأبواب كثيرة غير محصورة بعدد ، والعرق يتقاطر فوق جميع نواحي الجسد ، ولذلك لا حاجة إلى كثرة التفصيلات ، وهذا ما أراده الشاعر .

ومن نماذج الحذف التي تدل على أن الشاعر يتعمد الحذف من أجل شعوره بعدم أهمية المحذوف قول الشاعر عبد الله الصالح العثيمين :

أمس قالوا :
لا سلام

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٣٤٣. ٣٤٦ .

مع أعداء العروبة
وأنا اليوم أغني وأزمر
لاقتراحات السلام
أمس قالوا ...
أمس قالوا ...
كل شيء قيل بالأمس تغير
كل ما قيل أساطير تكرر ([1])

فالحذف هنا يدل على عدم أهمية ما يقال ؛ لأن الشاعر وجد أن كل ما قيل لا يؤثر التأثير الإيجابي في الواقع المعيش ، وصارت الأقوال لديه متساوية ، فبعدما قالوا له :(إن إسرائيل باطل) وتقدم وقاتل ضدها كانت الهزيمة فقالوا (مرة قالوا : خيانة ... مرة قالوا : تآمر ... مرة قالوا : تدخل) ثم اندفع إلى الحرب بعدما قالوا له : (حرب شريفة) ثم أوقفوه و (بدأوا يحكون عن سلم وعن حل وسط) وهكذا تكاثرت الأقوال أمامه فما عادت ذات أهمية ولهذا نجد أن الحذف يدل على عدم أهمية ما قيل وما يقال وما سيقال ، وكأن الشاعر يريد إسقاط كل تلك الأقوال من ذاكرته وواقعه .

وقد يتعمد الشاعر الحذف تعففا منه وابتعادا عن ذكر ما يجد فيه حرجا مما قد يطرأ على قريحته من الألفاظ والأفكار غير اللائقة لاعتبارات مختلفة ، من ذلك ألفاظ الشتائم ، ومن ذلك أيضا التعبير عن الرغبات الجنسية التي تراود الشاعر أحيانا ويريد أن يعبّر عنها ، ولكن يجد في الحذف والإضمار والتلميح متعة أكبر من التصريح بالألفاظ التي تدل على بذاءة جنسية صريحة ، ومن قبيل النوع الأول . ألفاظ الشتائم . قول الشاعر عبد الله باهيثم :

شدّني الدّرَكِيُّ .. ثنى مرفقي
صحتُ يا ابن الـ ..
وأوغلَ شارعنا في السكوت ([2])

---

[1] عبد الله الصالح العثيمين : عودة الغائب ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ ، ص ٥٩ .

[2] عبد الله باهيثم : وقوفا على الماء ، النادي الأدبي بحائل ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص ٣١ .

ومن قبيل النوع الآخر قصيدة الشاعر طلال الطويرقي التي تدور حول اقتحام الشاعر خصوصية النص الشعري ، ذلك النص الذي جعل الشاعر مرتبكا منتشيا يرتمي للنعاس ثم يفيق على رغبة العزف على القصيدة التي تتمثل كالأنثى حين يحاول هتك أسرارها ... ولكن العزف يرتعش ضعفا فيجد الشاعر نفسه خائنا للفحولة ، يقول الشاعر :

دائما كان يربكني النصُّ
أخرجُ منتشيا
من دوار القصيدة
أحصي أصابعَ كفي
أركل بابيَ
مرتميا للنعاسِ
وأنزعُ عني القميصَ
وأعزفُ مرتعشا
.....
.....
.....
أترمّدُ فيما أحاولُ هتكَ الغشاءِ
أخونُ الفحولةَ
منكسرا ([1])

فهذه الأسطر الثلاثة التي ملأها الشاعر بالنقط تعبر عن كلام يصف حالة جنسية معينة يتورع الشاعر ويتعفف عن ذكر تفاصيلها ولكنه ذكر ما يُلمح إليها ويعين على فهمها.

وقد يلجأ الشاعر للحذف في نهاية القصيدة ، وذلك بهدف ضمان النهاية المفتوحة لقصيدته ؛ فلا تنتهي القصيدة عند حد نهايتها في الصفحة ؛ بل تمتد إلى أبعد من ذلك ، وتتفرع الاحتمالات والتأويلات ، ومن ذلك قول الشاعر حسين العروي :

فتداخلي في العائدين وأمطري جدبا عبيريا ووجدا عندما ...([1])

---

[1] طلال الطويرقي : ليس مهما ، ص١٩ . ٢٠ .

وهذه هي نهاية القصيدة ، حيث إنه بهذه النهاية لا يجعل القصيدة تنتهي ؛ بل هو يفتحها من جديد ، وهذه هي النهايات المفتوحة .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر طلال الطويرقي :

سأنسى القليل/ الكثير
سأنسى جنون احتفائي
أنسى يدا لا تجيد التنصل حين تمرّ
على غيمها لحظةً عابرةْ
سأنسى .....
سأنسى .....
سأنسى ..... ([٢])

فالشاعر بهذا الحذف الذي عبر عنه بالتنقيط يفتح النهاية بنسيان ما عدّده في البداية ونسيان أشياء أخرى غير مذكورة يملؤها المتلقي كما يريد .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر فادي الخلف :

فتح النوافذ للسخط
متأبّطا وجعي وصمتي ..
واستلّ عاصمة الرؤى مني
وأمعن في الغلط ،
ماذا سيجدي صمتيَ الأبدي
ويحثي عن وسط
وأنا أموت ولا أموت
بضريح خوفي ، نكبتي
وحطامُ أجدادي .. .. .. نقطْ ([٣])

---

[١] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، ص١٣٠ .

[٢] طلال الطويرقي : ليس مهما ، ص٧٩ .

[٣] فادي الخلف : معلقة للغياب ، قصيدة فارس (١) .

فكلمة (نقط) هنا . من وجهة نظري . تُفسر بتفسيرين ؛ فإما أنها تدل على حذف خبر (حطام) والتعبير عن التنقيط . أقصد علامة الترقيم . باللفظ (نقط) وهذه بالتأكيد طريقة مبتكرة وجديدة ، وإما أنها خبر (حطام) وهنا لا يوجد حذف ، وقد يفسر بتفسير آخر من متلقٍ آخر ، وكما نقول دائما : إن أهم ما يميز الشعر الحديث عدم وقوفه عند تفسير واحد أو حتى تفسيرات متقاربة ؛ بل إنه يمتد إلى أفق لا محدود من التفسيرات والتأويلات .

والتنقيط الذي يضعه الشعراء بديلا للكلمة أو الكلمات أو الجمل المحذوفة هو طريقة من طرق الكتابة الجديدة المستحدثة على الشعر العربي ، وهو يدل على لغة داخل اللغة ، أو لغة بديلة حين تتوقف اللغة الظاهرية عن العمل أو الأداء المشبع لحاجة الشاعر في تصوير تجربته ، وقد أفاد فيه الشاعر العربي المعاصر من اطلاعه على طرق الكتابة الشعرية الغربية مدفوعا باتساع تجربته الحياتية وخبراته النفسية وتعقّد رؤاه الشعرية ، وقد يدل التنقيط على حدوث فعل معين (صرخة ، حركة ، مشي ، طَرْق) ، ويعد الإيحاء من خلال الحذف والتنقيط أبعد أثرا وأقوى من التعبير عن الحدث بالكلمات لأنه يتيح إيهام القارئ بالدرجة القصوى من الفعل ([1]) .

وقد يكون الحذف معقّدا صعب التوجيه كما في نماذج الشاعر حسين العروي السابقة ، وقد يكون العكس تماما ؛ فحينما يحذف الشاعر جزءا من الكلمة مثل قول الشاعر زياد آل الشيخ :

هل تسمع شيئا يشبه صوت العجلات وهل تسمع صوْ....

إني أسمعهم ([2])

فالحذف هنا سهل التوجيه ؛ لأن الشاعر حذف جزءا من الكلمة (صوت) والحذف هنا للدلالة على إصاخة السمع وشدة الانتباه حتى كأن المتكلم يقطع حديثه من أجل التركيز في الأصوات حوله ، والشاعر هنا يُحاكي واقع المتحاورَيْن ويستخدم تقنية الحذف لتصوير هذا الحوار حيّاً .

---

[1] يُنظر : د. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٣٩٣ .٣٩٤ .

[2] زياد آل الشيخ : هكذا أرسم وحدي ، ص ٤٩ .

ومن كل ما مضى عرفنا الحذف بوصفه تقنية لغوية موحية استخدمها الشعر الحديث بكثرة حتى بات لا يستغني عنها نص حديث ، وعرفنا أيضا الطرق المختلفة للحذف ، ورأينا اختلاف الشعراء السعوديين في استخدام هذه التقنية ، كل ذلك عن طريق عرض النماذج الشعرية .

إهمال الروابط اللغوية

من الأمور التي جدّت في لغة الشعر العربي الحديث إهمال الشعراء أدوات الربط والوصل بين الكلمات والجمل ؛ فصارت الكلمات والجمل الكثيرة ترد متتابعة دون حروف عطف أو استئناف ، مما يؤدي . أحيانا . إلى إلغاء التسلسل المنطقي في النصوص الحديثة ، فالقصيدة القديمة تتمتع بكثير من الوضوح الفكري الذي يعضّده النهج اللغوي المترابط ، وحينما نادى الأدباء والنقاد في بدايات العصر العربي الحديث بالوَحدة العضوية كانوا يريدون مزيدا من الترابط والانسجام بين كلمات القصيدة الواحدة وجملها وأبياتها ومقاطعها ، أما الآن . في القصيدة الحديثة . فتغيّرت رؤية الأدباء وصار الانفصال والتشتت والانقطاع من سمات القصيدة الحديثة .

وقد تحدث عبد القاهر في دلائل الإعجاز عن الفصل والوصل ، ومما قال: " واعلم أنه ما من علمٍ من علوم البلاغةِ أنت تقول إنه فيه خفيٌّ غامضٌ ودقيقٌ صعبٌ إلا وعلم هذا الباب أغمضُ وأخفى وأدقُّ وأصعبُ ، وقد قنع الناس فيه بأن يقولوا إذا رأوا جملةً قد تُرك فيها العطفُ : إن الكلام قد استؤنف وقُطع عما قبله : لا تطلب أنفسهم منه زيادةً على ذلك ولقد غفلوا غفلةً شديدة " (١) ، واختلف مفهوم الفصل بين الجمل فيما بين الاستخدام الشعري القديم والاستخدام الحديث ؛ حيث صار تجاور الكلمات والجمل في الشعر الحديث كثيرا ورائجا وصار من " أكثر وسائل الربط شيوعا " على حد تعبير (جان

---

١ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٣١ .

كوهين) ([1]) ، فـ (جان كوهين) يعدّ إلغاء أدوات الربط هو الشكل الطبيعي للربط ، يقول : " ومع أن البلاغة القديمة سّمت إلغاء الرابط فصلا فإننا نعتبر أن التجاور هو الشكل الطبيعي للربط " ([2]) ويطلق (كوهين) على النمط الذي يقوم على الربط بين أفكار ليس بينها رباط منطقي في الظاهر مصطلح (عدم الاتساق) ([3]) أو (الانقطاع) ([4]).

وقد يكون الشعراء العرب متأثرين بنظرائهم الشعراء الغربيين في انتهاج هذا الأسلوب ؛ حيث تحرر السرياليون من كل منطق لغوي مألوف ، وأسقطوا الروابط وأدوات الوصل اللغوية من معظم شعرهم كما أسقطوا من لغتهم علامات الترقيم وبهذا أصبحت اللغة الشعرية السريالية لا يراعى فيها الترتيب أو الخضوع لأي نظام ، والقصيدة السيريالية النموذجية تبدو كما لو كانت مجموعة من الجمل المتجاورة غير المترابطة ، مما يقرب هذه اللغة كثيرا من لغة الحلم ومن هذيان السكارى ، وكل هذه المحاولات كانت من أجل استعادة اللغة لقدراتها الأسطورية الأولى ، واتساعها لاستيعاب الرؤية الشعرية الحديثة بكل أبعادها الشعورية واللاشعورية التي تعجز الإمكانات العادية للغة عن استيعابها ، وقد أسرف السرياليون في هذا الاتجاه ، حيث كانوا يرون أن الجمل ينبغي أن تتوالى آليا كما ترد في الذهن ، ودون تدخل من الفكر لتنظيمها أو الربط بينها ، وكان طبيعيا أن تتأثر لغة القصيدة العربية الحديثة بكل هذه المحاولات متطرفها ومعتدلها على السواء ؛ بحيث لم يعد نادرا أن نجد القصيدة تجمع بين أشياء بينها من التباعد والتنافر الظاهريين أكثر مما بينها من الترابط ، ومبالغة في هذا الاتجاه فإننا كثيرا ما نجد الشاعر يسقط أدوات الربط اللغوي بين أجزاء القصيدة ، حتى لتبدو القصيدة في بعض الأحيان أشبه ما تكون بمجموعة من العبارات والجمل المفككة المستقلة الواقعة بذاتها في الفراغ ، وقد تأثرت القصيدة العربية الحديثة بمثل هذا الاتجاه ، فشاع في الكثير من نماذجها توالي

---

[1] جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٩٣م ، ص ١٩٠ .

[2] جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، ص ١٩٠ .

[3] يُنظر : جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، ص ١٩٦ .

[4] يُنظر : جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ص ١٦٣ .

الجمل بدون أدوات ربط لغوي تصل فيما بينها ، وبخاصة في تلك القصائد التي تتألف الرؤية الشعرية فيها من مجموعة من الأحاسيس والخواطر والهواجس المبعثرة المشتتة ، أو ما أشبه ذلك من الرؤى الشعرية التي تلائمها مثل هذه الوسيلة ([1]) .

وفي الشعر السعودي الحديث نجد هذه الظاهرة اللغوية واضحة ، وتختلف بين سهلة ومعقدة ؛ فبعض الشعراء السعوديين أخذوا بهذا الأسلوب الجديد ؛ فأتت الكلمات والجمل في شعرهم متتابعة دون أدوات ربط ، ولكن نصوصهم كانت سهلة المأخذ يستطيع المتلقي توجيهها وإدراك مغزاها ، أما بعضهم الآخر فقد أغرق كثيرا في انتهاج هذا الأسلوب اللغوي مما نتج عن ذلك كثيرٌ من التعقيد في فهم النص وإخلال بالترابط الفكري له ؛ فصارت قصائده مفككة متباعدة المعاني ، ومن الشعراء الذين يُكثرون من استخدام هذا الأسلوب اللغوي الشاعرة أشجان هندي ؛ ففي كثير من قصائدها تتوالي الكلمات والجمل دون روابط ، ولكنها . أعني القصائد . سهلة التوجيه وغير مستعصية على الفهم ، ومن ذلك هذه النماذج المختارة من بعض قصائدها :

سآتيك من سدمي
عدمي
ألمي
ندمي
ساعدي
قدمي
وأختار من نزقي ما أشاء ([2])

،،،،،،،،،،،،

كم من ياسميناتٍ تفيء؟
جُد

---

[1] يُنظر : د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٣٠ . ٦٣ .

[2] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص٤٦ .

صُبَّ

واهطل

موسما

قصصا

أساطيرا تناقلها عصافيرُ المسافات البعيدة ([1])

،،،،،،،،،،،،

كلما حدثني

عن سيفه

عن ضيفه

عن حتفه

عن ضيق ذات الرمل

عن شح الحما ([2])

ففي هذه النماذج تتوالى الكلمات والجمل دون روابط كأنها طلقات متتابعة ، والمدلول يشي بالعطف بين هذه الكلمات ، فالقطع بين الكلمات والجمل ، في هذه النماذج " من شأنه أن يؤكد الإحساس والحركة بما يثيره من توقع حين لا تمضي الجمل في سياق لفظي أو معنوي متصل ، فالقطع يؤكد الحركة التلقائية أو المضطرة ، فكأن قوة خفية تقذف بالشاعر من البحار إلى الأودية إلى أجنحة الريح " ([3]) ، ولو ألغينا بعض العبارات فلن يفقد السياق جوهره ، ولكن النص سوف يفقد كثيرا من بهائه وجماله .

وكثيرة هي النماذج في الشعر السعودي الحديث التي تتجمع فيها الكلمات والجمل دون روابط لغوية ، ومن ذلك قول الشاعر حسن السبع :

---

[1] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص٨ .

[2] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص٥٣ .

[3] د. عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠١هـ ، ص ٤٧٢ (بتصرف) .

ربما قايضته الرياح قواميسها ، بعثرت ياسمين الثواني ، الخزامى ، أهازيج غربته ، صوته الليلكي . ربما وردة الدرب في نزوة الطيش قد زرعت دربه شوكةً .. شوكتين .. ثلاثا .. ثلاثين .. ألفا .. ([1])

وكذلك قول الشاعر عبد الله الخشرمي :

باحثٌ عنكِ

أنتزعُ

الغبرةَ

الناسَ

صحوَكِ

والطفلةَ البرقِ

من بين أهداب هذي المدائن

تأتين

أصعد

تأتين

أهبط

تأتين

لا شيء فيك سواي

ولا شيء فيّ سواك ([2])

وهذه الطريقة في العطف أسلوب لغويّ تمخّض عن اتصال الأدب العربي بالغربي وتأثره به ، ولقد تأثر أسلوب العطف بـ (الواو) في اللغة العربية بنظيره في اللغة الانجليزية ؛ فكثيرا ما نجد الكتّاب العرب المحدثين . والشعراء أيضا . يوالون بين الكلمات المعطوفة دون حروف عطف مكتفين بالفاصلة بينها ويجعلون الواو مع آخر كلمة من المعطوفات كما في قول : (حروف العطف تسعة وهي : الواو ، الفاء ، ثُمّ ، حتى ، أو ، أم ، بل ، لا ، ولكن) والصحيح أن يقال : (حروف العطف تسعة وهي : الواو ،

---

[1] حسن السبع : حديقة الزمن الآتي ، ص ٢٩ .

[2] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة النوارس ، ص ١٧ .

والفاء ، وثُمّ ، وحتى ، وأو ، وأم ، وبل ، ولا ، ولكن) ، ومن النماذج التي تدل على تأثر الشعراء السعوديين المحدثين بأسلوب العطف في الانجليزية قول الشاعر حسن السبع :

وتأتي سمرقند مشرعة القلب
ريانة الروح تتلو عليك مفاتنها
أبنوسا وتوتا لكل الفصول
المقاهي ، الدروب ، الأزقة ، والنمنمات تشكل أفق المدينة
والمدينة حبلى وغامضة مثل غابة ([1])

وكذلك قول الشاعر طلال الطويرقي :

الحياةُ مضرّجةٌ بالمتاعبِ
والأرقِ العائليّ
فراقِ الأحبةِ في زحمة العابرين
اسودادِ السريرةِ ذاتَ انطفاءٍ
لعينينِ ساحرتينِ
وصولِ الجرائدِ وقتَ الضحى
وضياعِ بريدْ ([2])

وكل ما مضى من نماذج هي من النوع الذي يسهل توجيهه وفهمه ؛ فالقطع بين الكلمات والجمل بسبب إهمال الروابط اللغوية لا يشكل عائقا في فهم النص عند المتلقي ، ولكن قد يكون هذا القطع عائقا . أحيانا . في فهم النص والإلمام بما يقصده الشاعر ، ويكون عامل تعقيد ؛ حيث يشتت ذهن المتلقي ويشوّش تركيزه ، وهذا هو النوع الآخر ، ومن ذلك قول الشاعر علي الحازمي في قصيدته التي بعنوان (غربة) :

وطن ليس لي
غيمة للمسافة نبض المساء الذي بيننا
غائب في الهجير
وهذا ربيع المحبين ساعاتهم

---

[1] حسن السبع : حديقة الزمن الآتي ، ص ١٢ .

[2] طلال الطويرقي : ليس مهما ، ص٩ .

قبلة للنسيم الذي أغرق الكف في الكف
والسماءُ لهم أفقها مثل داليةٍ
من زجاج الوجوهِ المعيبة بالحسن
ماءُ التصارح يمتدّ حتى انكسار العواتق
وجهُ المساء قرنفلة خلف مقهى الحسين
وإني اعتدلتُ عن الليلِ
هذا خروج عن السطر ... والأرض تفاحة للمغيبْ ([1])

فهذا النص الذي يلفّه ألم الشعور بالغربة نصّ يعيش القارئ معه ساعات من فيوض المشاعر التي تنثرها الكلمات بين ثنايا النص ، ولكن لا بد من أن يقف المتلقي كثيرا بين تعرّجات النص وتلافيفه ، فالبداية (وطن ليس لي) تُدخلنا إلى الموضوع مباشرة ، ثم يأتي السطر الثاني والثالث (غيمة للمسافة نبض المساء الذي بيننا غائب في الهجير) ؛ حيث لا ترتبط هذه الجمل بالبداية السابقة ، وكأنها انقطاع عما قبلها ، ولا ترتبط بما سيأتي بعدها من وصف مكان الغربة ذاك ، قد يكون هذا الانقطاع نوعا من التنقّلات المفاجئة لأحاسيس الشاعر التي ما تلبث أن تعود أدراجها إلى موضوعها الأساس ؛ فالشاعر في البداية يُظهر الشجن والأسى (وطن ليس لي) ثم تأتي (غيمة للمسافة) لتُظهر شيئا من الهدوء النفسي والراحة كأنها دعاء بالخصب والنماء لمسافةٍ ما ، ولكن ما هذه المسافة ؟ لعلّها المسافة التي تفصله عن أحبابه ؛ فهذا الانتقال المكاني السريع من مكان الغربة إلى مكان الوطن . إن كان التأويل قريبا من الصحيح . يربك المتلقي ويقطع خط سيره ، ثم تأتي الجملة التي تليها (نبض المساء الذي بيننا غائب في الهجير) فالمبتدأ يحوي شعورا متوغلا في الوطن ، والخبر عكس ذلك تماما حيث الشعور العاصف بالغربة ، إذن : أتت الجمل متعاقبة دون روابط لغوية أو تسلسل منطقي يوحي بالربط الذهني بينها وذلك لتعبّر عن تعاقب المشاعر التي رضخ لقهرها وجبروتها الشاعر : غربة (وطن ليس لي) ، ثم وطن (غيمة للمسافة ، نبض المساء الذي بيننا) ، ثم غربة (غائب في الهجير) ، والشاعر كما أسلفت رضخ لسرعة تنقُّلات مشاعره ، ولكنه لم يحسب حساب المتلقي الذي ترهقه هذه السرعة ؛ حيث تتسبب في تشتيت ذهنه

---

[1] علي الحازمي : بوابة للجسد ، مطابع مؤسسة المدينة ، جدة ، ط١ ، ١٩٩٣م ، ص ٥١ .

وابتعاده عن دائرة النص ، ثم يسترسل الشاعر بعد ذلك في وصف جوّ الغربة الذي يعايشه مُكْرَها (وهذا ربيع المحبين ساعاتهم قبلة للنسيم الذي أغرق الكف في الكف والسماءُ لهم أفقها مثل داليةٍ من زجاج الوجوهِ المعبية بالحسن) ثم يأتي السطر : (ماءُ التصارح يمتدّ حتى انكسار العوائق) حيث لا تربطه بما سبق أي روابط لغوية أو منطقية فيتوه القارئ وتتلقّفه الهواجس بتأويلاتٍ شتى ، ثم تأتي الأسطر : (وجهُ المساء قرنفلة خلف مقهى الحسين ، وإني اعتدلتُ عن الليلِ ، هذا خروج عن السطر ... والأرض تفاحة للمغيبْ) وهي كذلك لا ترتبط بشيء وكأنها معلقة في الهواء لم أحظَ . أنا على الأقل . بتفسير يناسبها .

ولم يكن المحدثون بصدد جمع الكلمات وفقا للمنطق لكي يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه ، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس ، لكي يبرزوا خاطرا أدركه الشاعر وحده ، ومن هنا كان إسقاطهم لبعض الروابط الأسلوبية ، واكتفاؤهم من الجملة بمراكز الإيحاء فيها ؛ فأهملوا حروف التشبيه ، وبعض حروف الوصل ، وبدلوا في استعمال أدوات أخرى ، كما هزوا رتابة الجملة اللغوية ، فقدموا فيها وأخروا على نحو تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثرا عفويا بينما تخضع لنظام واع دقيق ، على القارئ لكي يكتشفه أن يبذل نظير جهد الشاعر ([1]) .

والنماذج على عدم ترابط الجمل في الشعر السعودي الحديث كثيرة جدا ، وعدم ترابط الجمل . كما ذكرت سابقا . مسبب رئيس في ظاهرة الانقطاع بين المعاني وعدم التسلسل المنطقي ، ولنأخذ هذا النموذج أيضا من قصيدة للشاعر علي بافقيه بعنوان (نقرٌ على حجر) :

مرَّ هو الماءُ
قابلةً للبكاء الأصابعُ
بعض الأحبة يضطربونَ
وبعض الأحبة يضطربونَ
وقلبي .
على سَعْفَةٍ تتأرجح

---

[1] يُنظر : د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ١٢٢ .

ريحٌ تشقّ نداةً
دمٌ مثل خيط ينزّ
وطاعنةٌ في الفلاة المطايا ([1])

وكذلك قول الشاعر عبد الله الصيخان في قصيدته التي بعنوان (وطن ، حبل وامرأة) :

ولدٌ على كفّينِ راعشتين من خوفٍ ، غموضٌ سادرٌ في الغيّ ،
منزرةٌ تفوح خطيئةً في جنبها ذَنَبُ .
ولدٌ على كفّينْ
بل كفٌّ على كفٌّ
والحبلُ ملتفُّ
وسنابكي سُرقت
والنائمون أنا
صحبي
تواريخ البلادِ المستريحةِ فوق غصنٍ سوف
ينكسرُ ..
إذا نهدتْ على أغصانها وبكت حمامة
وتوسلت للطلح أن يمضي بها نحو انتحار القمح في تلك
الرحى ..
وتوسّلتْ
كانت تمدّ جناحها للريح وقتئذٍ
أن تستحيل الشمسُ فوق جناحها طفلاً ، فتحمله
وتدخل في الغمامة . ([2])

وكذلك قول الشاعر محمد جبر الحربي من قصيدة بعنوان (بلقيسزياد) :

قافية تكلى

---

[1] علي بافقيه : جلال الأشجار ، ص ٤١ .

[2] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٥٤ .

كم أتقيأ ، أفرغ حلقي
... وجع ،
صوت يشبه صوتي
لا عنوان سواك الآن
ولا عنوان لجرح كان ، يكون
عناكب تفرغ عقم العالم :
هذا الباب الموصود
وجهك / وجهي
أنت الأصل ، الظل أنا .. (١)

ففي النماذج السابقة هناك انقطاعات كثيرة بين الجمل ، كأن كل واحدة منها تطير في جوّها الخاص منفردةً لا يربطها بسربها رابط ؛ فإهمال الروابط اللغوية من الأسباب التي أدت إلى هذا الانقطاع بين الجمل وعدم ترابطها ؛ حيث الانتقال المفاجئ غير المتوقع بين المعاني ، وهذه الانقطاعات تربك المتلقي ، وتجعله يُعيد قراءة النص مرات كثيرة لعله يحظى بتفسيرات كاملة لكل جملة ، ولكنه كثيرا ما يعود بخيبة أمل في تفسيرها كلها ولكنه . بلا شك . لا يعجز عن اكتناه بعضها وتفسيره ، والحقيقة أن هذا من أهم مظاهر القصيدة الحديثة ، أقصد أن الشعر الحديث في قدر كبير منه يتميّز بأنه غير منفتح على قارئه ، وتظل هناك كثير من المغاليق التي تغلّفه مهما حاول النقّاد فتحها أو سبرَ أغوارها .

التقطيع

---

(١) محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، ص ٥١ .

التقطيع وسيلة لغوية ابتدعها الشاعر الحديث كي يثري بها لغته الشعرية ، وهي من الوسائل التي اكتشفها في أثناء بحثه الدائم عن التجديد في التشكيل اللغوي للقصيدة الحديثة ، والتقطيع طريقة من طرق الإيحاء التي أراد الشعراء العرب اقتحامها متأثرين ببعض النماذج الغربية في كتابة القصائد ؛ حيث صار الشكل الكتابي للقصيدة نوعا من الإبداع الجديد الذي تعلق به شعراؤنا الجدد ، والتقطيع وطريقة كتابته في الشعر يدلنا على أن الشعر الحديث صار يميل إلى التأثير البصري بكونه موازيا التأثير السمعي ومكملا إياه ، وهذا أمر ظاهر في القصيدة الحديثة .

وفي التقطيع يستغل الشاعر الناحية الصوتية والشكلية للمفردات والتراكيب في تجزئتها إلى مقاطع ، أو إلى حروف صوتية ، ونبرات ، تزيد في قدرة الألفاظ على الإيحاء ، ويصبح لها شكل جديد . في اللفظ والقراءة . ذو توهج يستخلص من مدلول السياق ومن نمط التقطيع الصوتي وإيحائه ، ومن خلال الشكل الذي يتم عليه تسطير هذه الأجزاء والمقاطع على الورق ، كل هذه الإيحاءات تضاف إلى مدلول اللفظ بعد استخدامه في القصيدة ، إضافة إلى ما يحمله من قيم شعورية ومعان موضوعية ، وعلى ضوء ذلك يتم تقييم قدرة هذا الأسلوب الجديد من الوجهة الفنية ، وليس كل تقطيع يمكن أن يمنحنا تلك الدلالات والأبعاد مجتمعة ، وإنما يتوقف الأمر على قدرة الشاعر وبراعته في إجادة هذا الأسلوب والتمكن من النهوض بما يستلزمه من وعي وإدراك ([1]) .

ومن هنا يتوصل الشعر إلى احتواء الفنون الأخرى بوساطة الكتابة التي تمنحه بعدا شموليا لتزيل الحواجز بين الملكات الإنسانية المختلفة كما أزالتها بين حاستي السمع والبصر بوساطة هذه الأنواع من الكتابة الشعرية ؛ فهي لقاء لغة بلغة ، لقاء اللغة الصوتية بلغة الخطوط ، ولأجل أن ينتفع بها يجب الانتقال من القناة السمعية إلى القناة البصرية ؛ الأمر الذي يحتم تغييرا في نظام الإشارات والرموز ، وتلك الصياغات والصور

---

[1] يُنظر : عمران خضير حميد الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص ٢٢١ .

الفنية والأساليب المختلفة التي تُسكب فيها معان متنوعة وتعابير شتى ما هي إلا مرآة نفوسنا ([1]) .

وفي الشعر الحديث أصبح " الشكل الذي تظهر به القصيدة على الصفحة لا يقل أهمية عن ألفاظها ومعناها ، فالشكل واللفظ والمعنى يساهم كل منها في بناء الانطباع في نفس القارئ " ([2]) .

أما في الشعر السعودي ؛ فإننا نجد أن الشعراء تباينت مواقفهم أمام هذا الأسلوب ؛ فبعضهم افتتن به واستخدمه في نطاق واسع من أشعاره ، وفي المقابل نجد بعضهم لم يدرجه في أي قصيدة من قصائده ، حتى نجد أن بعض الدواوين تخلو منه تماما ، وهناك من توسّط وأدرجه حسب ما يلح عليه التعبير ، وعلى صعيد آخر نجد بعض الشعراء أجاد في استخدامه ، وكان وجود التقطيع في شعره يُثري الدلالات ويوسّع أفق المتلقي ، وفي المقابل نجد نماذج لم يزدها استخدام هذه التقنية شيئا .

ومن الشعراء المكثرين من هذا الأسلوب الشاعر سعد الحميدين الذي امتلأت دواوينه بكلمات وتراكيب مقطعة ، نأخذ على سبيل المثال بعضا من النماذج الواردة في دواوينه :

في كل مكان .. أصوات

لكن

د

و

ن

ح ... ر .. ا .... ك ([3])

---

[1] يُنظر : د. عبد الحميد جودة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : ، دار الشمال ، لبنان ، ١٩٨٦م ، ص ٨٧ .

[2] علي حوم : أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر ، الشعر المصري نموذجا ، دراسة نقدية ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ١٦٢ .

[3] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤١٦ .

ومن الواضح أن هذا التقطيع محاكاة لحقيقة معاني الكلمات ، وتصوير لوقعها في الذهن فجملة (دون حراك) تعبر عن السكون وانعدام الحركة الذي يقتضي الهدوء والتروي في نطق الحروف لتماثل حقيقة السكون ، أما عن كتابتها بهذين الشكلين المختلفين : الأول رأسي والآخر أفقي ؛ فبالتأكيد أن لها إيحاءات تتناسب مع إحساس الشاعر بكل كلمة ؛ فالأولى (دون) أبطأ في النطق وفي التلقي من الثانية (حراك) لأن الشاعر في الأولى يجعل كل حرف يحتل سطرا كاملا فتأتي الكلمة بطيئة جدا ، أما الثانية (ح .. ر .. ا .... ك) فتقطيعها بهذا الشكل يوحي بتعجيل البطء عما كان ، ولكن مع الهدوء التام ، سريعة ودون ضجيج .

ومن أمثلة التقطيع عنده قوله أيضا :

ويجيء معتذرا إليها
لتبدأ رحلة اليوم الطويل
أجل
رحلة اليوم
ا
ل
ط
و
ي
ل (١)

فالتقطيع هنا أيضا هو محاكاة لوقع معنى الكلمة على النفس وتقطيعها يزيد من احتمالات الطول التي يريد الشاعر أن يبثها في نفس قارئ قصيدته .

ويقول أيضا :

بالبصمات في كل الجهات
بصمة
ب

---

(١) سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤٢١ .

.

.

بصمة صـ .... مـ ... بصمة

.

.

.

ة

بصمة ([1])

وهذا التوزيع الهندسي للكلمات والأحرف طريقة شائعة في الشعر الحديث تشير إلى أهمية الشكل المقروء ؛ حيث لا يقتصر المعنى على المنطوق من الحروف فقط ، وإنما كذلك على الشكل الذي تكتب به الكلمات ، والدلالة المستفادة من هذا التوزيع هي أنه ترجمة صورية لقوله : (في كل الجهات) .

ويقول أيضا :

.... فإنما تدور دورةً .. فدورةً

ودورةً ..

...الخ..

إلى .. ما ...

ل ...ا ... ن ... هـ .. ا ..

ي ..... ة ([2])

وهذا الرسم لجملة (إلى ما لا نهاية) يجعل حروفها تخرج من فم القارئ حرفا حرفا وليست الجملة كاملة ، وهذا يبطئ من سرعة إيقاع القصيدة ، وبطء الإيقاع يسهم في امتداد عملية تلقّي القارئ للقصيدة ، والامتداد غير النهائي هو بالضبط ما يريده الشاعر من التقطيع .

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤٧٨ .

[2] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٣٦٨ .

وقد يقوم التقطيع مقام الصدى للصوت في مثل قوله :

ويحصد الندم

ن ... د ... م ... ([1])

أو يقوم مقام الصوت نفسه في مثل قوله :

أنادي صراخا

(حراج .. حررررررااااج) ([2])

أو يقوم بتعضيد معنى الكلمة في قوله :

إلى صورةٍ بارزة

با

ر

ز

ة

بدون إطار ([3])

فهذا التقطيع عبارة عن تفعيل كلمة (بارزة) عن طريق إبراز هذه الكلمة بهذا التقطيع .

وكما أسلفت فإن رسم الكلمات المقطعة أصبح يعبر عن إيحاءات تعضد مدلولات الكلمات ، ولننظر إلى قوله :

لا شيء ..... إلا الرماد

ف

ر ر

ا ا

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٣٧١ .

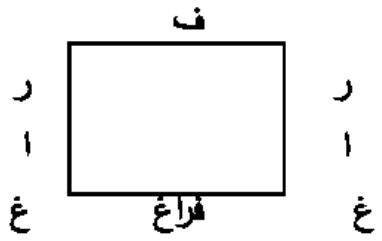
[2] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤٤٢ .

[3] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤١٩ .

غ فراغ غ ([1])

فهذا التقطيع لكلمة (فراغ) . حيث يحتل أربعة أسطر . يجعلنا نتساءل عن سر التوزيع بهذه الطريقة ، وبخاصة أن هذه الجملة الشعرية (لا شيء إلا الرماد فراغ) هي كل ما تحويه صفحة كاملة ، كأنه يوحي بانتهاء كل شيء فلا يوجد ما يملأ هذه الخانة من حياته ؛ لأنه كما يقول : (لا شيء يبدو أمامي) فكل ما حوله فراغ يتوزع في كل الاتجاهات .

ولو نظرنا إلى طريقة كتابة النص مرة أخرى سوف نجد أن التوزيع الهندسي للكلمة إنما هو دلالة على إحاطة الفراغ بكل محيط الشاعر ، فكأن الشاعر داخل مستطيل وهمي ويحيط به الفراغ من كل الجهات :



ومن ناحية أخرى فقد يمدّ التقطيعُ النصّ الشعري بمدلولات مختلفة للكلمة الواحدة ، حيث تُفسّر بأكثر من تفسير ، من ذلك قوله :

يحفر فيما وراء
راء ..!!؟
و.. راء!؟ ([2])

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤٤٠ .

[2] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص٤٥٥ .

وهذا التقطيع الواقع في السطر الأخير (و .. راء) يجعل الكلمة تحمل عدة معان مختلفة ، فهل هي تكرار لكلمة (وراء) التي في السطر الأول ، أو أنها تكرار لكلمة (راء) التي في السطر الثاني ، والواو تكون للعطف ؟ كلا الاحتمالين جائز ، وقد يكون الشاعر أرادهما معا ، " إن اللعب بتفكيك حروف اللغة ليس من باب العبث ، ولكنه من باب الدلالة ؛ ذلك بأن الحرف وحده حين يفكّ عن صنوه فيغتدي متفردا ، يأتي الانطباع بأنه يتخذ دلالة جديدة " ([1]) .

كل هذا وأكثر بكثير نجده عند الشاعر سعد الحميدين المولع بهذه الطريقة الجديدة من طرق التشكيل اللغوي التي تمد الشعر بالإيحاءات المكثفة ، ونجد أيضا كثيرا من الشعراء السعوديين اعتدلوا في استخدام هذا الأسلوب اللغوي الكتابي ، ومن المؤكد فإن كثيرين منهم وُفّقوا في استخدامه ، ولكن هناك بعض الشعراء لم يؤثر استخدامهم هذا الأسلوب في تكثيف الإيحاء المرجو منه إما بسبب عتامة المقصود وإبهامه ، وإما بسبب عدم حاجة السياق لذلك الأسلوب ، ولنأخذ بعض الأمثلة لنتبين مدى توفيق بعض الشعراء عن بعضهم الآخر في استخدام هذا الأسلوب ، يقول الشاعر حمد العسعوس :

وجهها .. ثمرةْ
لا يليق بها شجر البرتقال،
لا تجود بها أيما شجرةْ
وجهها ..
ث
م
ر
هْ
***
عندما حدّق الغيمُ في وجهها..

---

[1] عبد الملك مرتاض : بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين ، علامات ، ج٥٩ ، مج١٥ ، صفر ١٤٢٧هـ ، ص١٣٦ .

تلاشى..،
وأمطر وجهُ البراءة
وقال : ادخلوا في مساكنكم
عن رصاص البرد
واشتعال البروق
وانهمار الوَضاءة
وجهها..؟!
ث + م + ر + ة ([1])

فهذا التقطيع لكلمة (ثمرة) بشكلين مختلفين (رأسي ثم أفقي) ، لا يزيد المعنى إيحاءً ، ولا يصف حركة في النص ، ولا أجد . من وجهة نظري . ما يسوّغ هذا التقطيع في كلا شكليه السابقين ، كما لا أرى أي مهمة ينهض بها الشكل الكتابي لكلمة (ث + م + ر + ة) في النهاية .

وكذلك قول الشاعر إبراهيم الوافي :
صافح يدَ السيّابِ .. يا مطرا تشرّد في سماء الله
يا نِئبا يمدّ لسانه للجوعِ
يا فرشاةَ أسنانٍ ملوّثة بـ .. (بترول) الخليج
صافح يد السيّاب وابتكرِ النشيجْ .. !
بيني وبين حبيبتي ألِفٌ كمدّ الآهِ
بيني والذين تفرّقوا حولي فقاعات الضجيجْ ..
صافح يد ا ل س يّ ا ب .. ([2])

فهذا التقطيع الواقع في كلمة (السيّاب) من أمثلة التقطيع التي لا تخدم الإيحاء ولا تضيف إليه شيئا ، ولو أن الشاعر جعل التقطيع في كلمة (النشيج) أو (الضجيج)

---

[1] حمد العسعوس : بعض الفصول ، ص٤٩ .
[2] إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، ص ٤٥ .

أو إحدى كلمات (بيني وبين حبيبتي ألفٌ كمدّ الآهِ) . مثلا . لكان التقطيع أكثر إيحاءً وأثرى للدلالة .

ولننظر الآن إلى أقوال كل من : الشاعرة أشجان الهندي ، والشاعرة بديعة كشغري ، والشاعر إبراهيم زولي ، وهي على التوالي :

فأخرجني النومُ من روضه

ت

س

ا

ق

ط

تُ ([1])

،،،،،،،،،،

جياد النشوة تسبقني

تتقدم .. تقبل

ت ت ر ا ج ع .. ترحل

يخفت نجم العمر ... ([2])

،،،،،،،،،،،،

هو ذا

ي

ت

ك

س

---

[1] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص٥٨ .

[2] بديعة داود كشغري : إذا الرمل أزهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ٩ .

ر

خلف الرغيف ([1])

،،،،،،،،،،،،،،،

مدّ طيرُ القصيدة منقاره في بحيرة روحي

أطال

أ . ط . ا . ل .

على غير عادته ([2])

نجد أن دلالات التقطيع في الأمثلة السابقة واضحة جليّة ، إن التقطيع فيها تعبير عن حركة التساقط وحركة التراجع وحركة التكسّر وحركة الإطالة ، وهي حركات تحمل معاني التتابع البطيء ، وهذا التقطيع هو تصوير تلك الحركات ؛ بل أستطيع أن أقول : إنه كالتصوير (الفوتوغرافي) لمدلول الكلمات ، وهذا هو المقصود من قول : إن تقطيع الكلمات إلى أحرف . حسب ما يقتضيه مدلول الكلمة في السياق . هو لقاء لغة بلغة ، وبلا شكّ فإن " تفتيت الكلمات على النحو السابق ما هو إلا وثبة جريئة لإشاعة الحيوية في الشعر من الناحية المادية المحسوسة ، وفي الوقت نفسه يروض هذا التفتت الفكرَ على التأني والتريث ، كما تهدف هذه الطريقة في كتابة الكلمة إلى توضيح ما يكمن وراء الألفاظ العادية التي مُجّت لكثرة استعمالها من شعور قوي أصيل ، وهذا ما يبدو حينما يعيد القارئ ترتيب حروفها أثناء القراءة " ([3]) .

وقد يستخدم الشعراء التقطيع بطرق مبتكرة أخرى ؛ حيث يتم تقطيع حروف الكلمة والتعبير عنها بتسمية كل حرف على حدة ، مثل قول الشاعر سعيد بادويس :

في نقطةٍ صادروا أ

لِ

فَ

---

[1] إبراهيم زولي : الأجساد تسقط في البنفسج ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦م ، ص٧٨ .

[2] إبراهيم زولي : رويدا باتجاه الأرض ، ص ١١٧ .

[3] يُنظر : علي حوم : أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر ، الشعر المصري نموذجا ، ص ١٥٢ .

هـ

في نقطةٍ صـادروا د

ا

لَ

هُ

في نقطةٍ صـادروا م

ي

مَ

هُ

في نقطة قفصوه إلى جنةِ ا

ل

حَ

يَ

و

ا

نْ

.

.

. (١)

فتقطيع حروف كلمة (آدم) والتعبير عن كل حرف باسمه يوحي بالجهد المبذول في مصادرة آدميته ، ويوحي ببطء عملية المصادرة ؛ أي أنها لم تتم دفعة واحدة وإنما على مراحل قد تكون متباعدة ، أما التقطيع لكلمة (الحيوان) فإن البطء في نطق اللفظ . بسبب تقطيعه . يساعد على الإيحاء بالثقل ، ويعمق ذلك من خلال وقع هذه الكلمة المقطعة .

---

[١] سعيد بادويس : نكهة الموت المصفى ، ص ٨١ .٨٢ .

وبعد هذا العرض نخلص إلى أن الشعراء السعوديين المحدثين استطاعوا " أن يستثمروا الشكل المكتوب استثمارا جيدا يحمل بين طياته دلالات تعبيرية خصبة " ([1]) ، واستطاعوا من خلال كتابة نصوصهم الشعرية بهذه الطرق الجديدة أن يحمّلوا اللغة الشعرية مهمة تجسيد الصور الكامنة في خيالهم المبدع ، وطريقة التقطيع في كتابة الشعر هي من طرق خلق الإيحاء ونقله ، يفهمها القارئ الجديد ، ويستوعبها عن طريق القراءة البصرية .

حداثة التراكيب

[1] علي حوم : أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر ، الشعر المصري نموذجا ، ص ١٠٠ .

في رحلة الشعراء المستمرة نحو الإجادة والإبداع نجدهم دائما في حالة نتاج وتوليد ، يميلون إلى ابتكار لغةٍ أكثر إيحاء وأوسع إشعاعا تتواءم مع معطيات العصر ومستجداته ، وكثيرا ما يتمّ التأكيد على أن الإيحاء هو الهدف الأساس الذي تنطلق منه محاولات الشعراء في الخلق والتوليد ، ولأن اللغة متطورة ؛ فإنها في حالة تأهب دائم لتحمّل ما يريد الشعراء منها ؛ فالقصيدة الحديثة استطاعت أن تحمل كل الأبعاد النفسية والتفاعلات الشعورية التي يعيشها الشعراء ويودّون التعبير عنها ، وقد وجدوا اللغة مطواعة لهم ؛ فانطلقوا يفتشون في القديم ، وينفضون عنه غباره ، ويستلهمون الغربي الحديث فينتقون منه ، ويبتكرون ما يحقق غايتهم في الإيحاء حتى يصير معروفا متداولا بينهم ، ولأن العلاقات التي يتم بها تركيب الجملة العربية غير محدودة وغير منغلقة ؛ فإن الشاعر الحديث استطاع أن يبدع طرائق وأساليب جديدة لتركيب جملته الشعرية .

والشاعر في هذه اللغة الجديدة لا يخلق ويولد كلمات حديثة للشعر ، ولا يهدف إلى استخدام ألفاظ معينة ، فليس ثمة ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية ، وإنما العلاقات اللغوية هي التي تحكم كل ذلك ، ويستطيع الشاعر أن يكسب أسلوبه الإيحاء من خلال طبيعة العلاقات اللغوية التي تحكم تركيب الجمل وأسلوب بنائها وطريقة تشكيل الصورة ، فقد تختلف دلالة اللفظ حسب موقعه في القصيدة ومن قصيدة إلى أخرى لاختلاف علاقات اللفظ اللغوية ، وإبداع الشاعر لا يعني أن يخترع ألفاظا لا يعرفها معجم اللغة ، وإنما يعني أن يستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفظ بعدا يوحي بأنها تتناسخ في ألفاظ عديدة بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب أو تبطن اللغة الأولى ، فإبداع الشاعر وأصالته لا تتوقفان على الألفاظ التي يستخدمها وحسن اختياره لها ، وغناه وثراؤه اللغوي ، وإنما بالإضافة إلى كل هذا هناك طبيعة التراكيب والعلاقات اللغوية بين الألفاظ حيث يكمن تفرّد الشاعر وإجادته ([1]) .

ولقد ظهرت في الشعر الحديث طرائق وأساليب لغوية جديدة للتعبير ، وأقصد تلك المحاولات المستمرة في إنماء اللغة عن طريق إدراج تراكيب لم نعتد على استخدامها في الشعر ، بعضها مستحدث ، وبعضها الآخر قديم ولكنه الآن ظهر في ثوب جديد

---

[1] يُنظر : عمران الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص ٧٣ .

وحلة مختلفة ؛ بحيث تعضّد تلك الأساليب لغة الشعر وتقوي من إيحاءاتها وتأثيراتها في النفس ، فتكون أقدر على تصوير الحالات النفسية والشعورية التي تخالج الشاعر الحديث ، وتكون اللغة بذلك نامية غير متحجرة يتدفق فيها ماء الحياة .

ومن التراكيب التي شاع استخدامها عند الشعراء العرب المحدثين عامة ، ما يمكن أن أسميه : **النعت بالاسم الجامد** ، وقليل من النقاد العرب مَن تحدث عن هذا الأسلوب اللغوي بوصفه ظاهرة لغوية ، ولقد أشارت إليه سلمى الخضراء الجيوسي إشارة عابرة بوصفه من الظواهر الجديدة التي تدل على ميل الشعراء نحو التجديد في لغة الشعر ، حيث قالت : " وثمة ميزة طريفة في استعمال الاسم ليعمل عمل الصفة"([1]) ، وهذا الأسلوب قديم ولكنه قليل ، وقد ذكره ابن جنّي في الخصائص حيث يقول : " ومن تجاذب الإعراب والمعنى ما جرى من المصادر وصفا نحو قولك: هذا رجل دنَف وقوم رضا ورجل عَدْل ، فإن وصفته بالصفة الصريحة قلت: رجل دنِف وقوم مرضيون ورجل عادل ، هذا هو الأصل ، وإنما انصرفت العرب عنه في بعض الأحوال إلى أن وصفت بالمصدر لأمرين : أحدهما صناعي والآخر معنوي ، أما الصناعي فليزيدك أُنسا بشبه المصدر للصفة التي أوقعته موقعها كما أوقعت الصفة موقع المصدر في نحو قولك: أقائماً والناس قعود ، وأما المعنوي فلأنه إذا وصف بالمصدر صار الموصوف كأنه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل، وذلك لكثرة تعاطيه له واعتياده إياه ، وقولك: رجل دنَف أقوى معنى لما ذكرناه من كونه كأنه مخلوق من ذلك الفعل ، وهذا معنى لا تجده ولا تتمكن منه مع الصفة الصريحة " ([2]) ومع وجود هذا الأسلوب قديما إلا أنه لم يكن شائعا كشيوعه في الشعر الحديث ، فلقد أكثر الشعراء المحدثون من استخدام هذا الأسلوب ، وكأنه لقي عندهم هوى واستحسانا ؛ لأن هذا التركيب يقوم بدمج لفظين كلٍ في الآخر ، ومن ثم تندمج معاني بعضها في معاني بعضها الآخر ، فينتج معنى جديد لا عهد لنا به ، وفي الشعر السعودي الحديث نماذج كثيرة جدا نأخذ منها على سبيل المثال :

---

[1] د. سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، ص ٧٤٢ .

[2] ابن جني : الخصائص ، ج٣ ، باب تجاذب المعاني والإعراب ، نسخة إلكترونية .

على وجه المساء الطفل ([1])

،،،،،،،،،،

الجباه التي ضحكت اختفت

الجباه التي تختفي

الجباه الخفاء أحب ([2])

،،،،،،،،،،

أمايز ما بين فجرك والتربة الروح ([3])

،،،،،،،،،،

وفاض التين والزيتون من تلك الصلاةِ الطهرِ ([4])

،،،،،،،،،،

وها أنا ذا ماثل فوق ظل السوار

وقيظ الجنون

أبادلك الجمرة الروح

أطلقها في انثيالات طقسك

حتى إذا ما توربت اللجةُ النبعُ ([5])

فقولهم : (المساء الطفل ، والجباه الخفاء ، والتربة الروح ، والصلاة الطهر ، والجمرة الروح ، واللجة النبع) كلها تعبر عن طريقة غير شائعة في التركيب اللغوي ؛ فلم نعتد أن يوصف بالاسم الجامد ([6]) ، إن العلاقة بين اللفظين . كما ذكر ذلك ابن جني . أقوى من الصفة الصريحة ، إنها علاقة توحّد واندماج ، وكأن النعت ينطبق على المنعوت

---

[1] محمد الثبيتي : تهجيت حلما .. تهجيت وهما ، ص٦٢ .

[2] محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، ص٢٨ .

[3] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة النوارس ، ص ١٣ .

[4] جاسم الصحيّح : حمائم تكنس العتمة ، ص١٣ .

[5] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة النوارس ، ص١٨ .

[6] الاسم الجامد ما لا يكون مأخوذا من الفعل : كحجر وسقف ودرهم ، ومنه مصادر الأفعال الثلاثية المجرّدة ، غير الميمية : كعِلم وقراءة . يُنظر : مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية ، ج٢ ، ص ٥ .

بكل صفاته وتفاصيله ، فالمساء الطفل تحمل قدرة متكاملة على اتصاف المساء بكل صفات الطفل ، إنها أقوى من المساء الطفلي ، وكذلك الحال في جميع التراكيب الأخرى ، إن هذا التركيب له قدرة على الإيحاء تتجاوز حدود النعت المعهود .

ويلحق بهذه الطريقة ما شاع بين الشعراء في العصر الحديث وهو استخدام **الشرطة المائلة بين النعت الجامد ومنعوته** ؛ أي الفصل بينهما بالشرطة المائلة ، وذلك " للدلالة على التوحد بين اللفظين في الماهية والأهمية " ([1]) ، ومن أمثلة ذلك عند بعض الشعراء السعوديين :

ألا ينتهي المطربُ العبثيُّ المغيّبُ
من نغمة الحاضرِ / المهزلة ؟! ([2])

،،،،،،،،،،،،

كأن ما كنت وكان الموج/
الدفء السابح بين الهمس
ووجه الليل ([3])

،،،،،،،،،،

نحو الضياع / الذهول ([4])

،،،،،،،،،

يوم أتيتك كانت لي قضية .. وكنتَ أنت الدمعَ /
الكحلَ في عينيّ
توقده فتخضر النيازك ([5])

،،،،،،،،،،،،

الرجلُ / المصباحُ

---

[1] د . محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص ٢١٩ .

[2] جاسم الصحيّح : حمائم تكنس العتمة ، ص٥ .

[3] محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، ص ٥٢ .

[4] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة الدوارس ، ص٨١ .

[5] بديعة كشغري : إذا الرمل أزهر ، ص١٣ .

حين يضيءُ [١]

،،،،،،،،،،

والطريقُ/ الطفلُ يرسم عند مفترق الخطا [٢]

،،،،،،،،،

وفي دمنا .. البياض / الحلم تحتدم القصيدة [٣]

،،،،،،،،

مطرٌ .. لها اللغة / المطر

ولها انسكاب الروح في المنفى / الحجر [٤]

فهذه التراكيب : (الحاضر / المهزلة ، والموج / الدفء ، والضياع /الذهول ، والدمع / الكحل ، والرجل / المصباح ، والطريق / الطفل ، والبياض / الحلم ، واللغة / المطر ، والمنفى / الحجر) كلها تراكيب مستحدثة تحمل معانيَ جديدة ؛ فتركيب (الموج الدفء) يختلف عن (الموج الدافئ) ، و(والضياع الذهول) يختلف أيضا عن (الضياع الذاهل أو المذهول) وهكذا في باقي الأمثلة ، فهذه الطريقة توحي بأن هذين اللفظين اللذين تفصل بينهما الشرطة المائلة يعبر كل منهما عن الآخر ويقوم كل واحد منهما مقام الآخر ؛ إنها تعبر عن دمج معاني أحد اللفظين بمعاني الآخر ، وتوحّدهما حتى لو كان اللفظان متضادين ؛ فقد يجمع الشاعر بين الشيء وضدّه ، وبوضع هذه الشرطة يكون قد مزج الضدين وجعلهما في بوتقة واحدة يحملهما شيء واحد ويعبر عنهما لفظ مركب من لفظين ، وذلك مثل قول الشاعر عبد الله الخشرمي :

وبين الحضور / الغياب

مسافة جرحٍ بحجمي [٥]

فالحضور والغياب في هذا المثال لا تجمعهما علاقة العطف ولا علاقة التشبيه وإنما هما صفتان للحظة واحدة حاضرة غائبة في الوقت ذاته ؛ أي حينما يكون الحضور

---

[١] أشجان هندي : مطر بنكهة الليمون ، ص٣١ .

[٢] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص٨٣ .

[٣] حسن السبع : حديقة الزمن الآتي ، ص ٢٢ .

[٤] حسن السبع : حديقة الزمن الآتي ، ص٢٥ .

[٥] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة النوارس ، ص ٨٢ .

غيابا والغياب حضورا ؛ فبين ذلك الحضور الغياب تقع مسافة الجرح ، وهذا التركيب والتكوين اللغوي الجديد يعد من جماليات التعبير الشعري الحديث الذي يوسع مدار الصورة الشعرية ويعمّق أثرها ، وكذلك نجد مثل هذا التعبير في قول الشاعر غازي القصيبي :

وأجمل من هؤلاء
شديدي البياض
شديدي الأنوثة
رغم اللحى والشوارب
أجمل من هؤلاء الرجال/ النساء ([1])

حيث يحمل هؤلاء الأشخاص صفات الرجال وصفات النساء في الوقت ذاته ، فهذا التركيب الجديد يستطيع أن يختزل صورة متكاملة بكلمتين فقط ، " ويمكن القول : إن الشاعر يلجأ إلى هذه العلامة لتكون بديلا عن الإسهاب والتفصيل وتوجها إلى التكثيف والوصول إلى المعنى المراد بأقل الكلمات " ([2]) .

والشعراء السعوديون المحدثون يُكثرون من استخدام أسلوب **إضافة الكلمة إلى ذاتها** وهو أسلوب قديم جديد ؛ حيث استخدمه الشعراء قديما ولكن بمحدودية وقلة ، حتى جاء العصر الحديث وأصبح هذا الأسلوب من الأساليب الشائعة ، ولنقرأ هذه النماذج لنتبين ذلك الأسلوب الذي أحبه الشعراء المحدثون وأكثروا من استخدامه :

من أمس .. أمسي ما تذوقت المنام([3])
،،،،،،،،،
تسأل ليل الليل..([4])
،،،،،،،،،
وتوضّأت بالعشقِ طلعتها

---

[1] غازي القصيبي : سحوم ، ص٢٠ .
[2] علي حوم : أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر ، الشعر المصري نموذجا ، ص ١٢٦ .
[3] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص١١٩ .
[4] محمد الفهد العيسى : ندوب ، ص٤٦ .

فإذا بليل الليل يشتدُّ ([1])

،،،،،،،،،

تسرب حبك . المحفور في عظمي .

إلى ذرات ذراتي ([2])

،،،،،،،،،

أن أرجع كل الجند إلى ما خلف الخلف ([3])

،،،،،،،،،

هم الذاهلون أتوا من

فراغ الفراغ ([4])

،،،،،،،

يذيب طواحيننا في بكاء البكاء ([5])

،،،،،،،،،

مشتملا

ما بين الموت وبين البين ([6])

فهذه النماذج تدل على أن الشعراء يجدون في إضافة الكلمة إلى ذاتها إيحاءً قويا يعبر عن حالات شعورية معقدة أشد التعقيد ، وإلا فمن يستطيع أن يشرح ماهية (فراغ الفراغ) أو (ليل الليل) ؟ إن التعبير بهذه الطريقة يُعين الشاعر على تصوير حالات صعبة التصوير ، حالات يعجز التعبير عن وصفها لأنها قد تقع خارج نطاق الخيال ، وهم باستخدام هذا الأسلوب يعملون على تكثيف معنى اللفظ وتأكيده ، فمما لا شك فيه أن التعبير بـ (ذرات ذراتي) أعمق وأكثف من التعبير بـ (كل ذراتي) أو (أجزاء ذراتي)

---

[1] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص ٢١ .

[2] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص١٨٦ .

[3] زياد بن عبد العزيز آل الشيخ : هكذا أرسم وحدي ، ص٢٧ .

[4] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة الدوارس ، ص١٨ .

[5] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة الدوارس ، ص٥٤ .

[6] حبيب محمود : حافة أنثى ، دار الكفاح ، الدمام ، ط١ ، ١٤٢٨هـ ، ص ٩٤ .

مثلا ، إن التركيب بذلك الشكل من إضافة الكلمة إلى ذاتها له قدرة قوية في إخراج ما يريد الشاعر أن يعبر عنه ، وله قدرة أقوى في الأثر الإيحائي لدى المتلقي .

وهناك من الشعراء مَن يميل إلى تركيب جديد يكون في **تكرار الكلمة بعد حرف جر مع تغيير حرف الجر** الذي يعمل على تغيير المعنى وإثرائه بدلالات متنوعة ، وذلك مثل :

وملاك أحلامي الأثيرة في البعيد وبالبعيد

....

سكر الزمان بها

ونحن لم نزل:

طفلين ، نلهو بالحدود وفي الحدود ([1])

"""""""""

وتشابكت أوصاله .. تجتزّ خلف لعاب فكيها

مكابيل الزمان على الزمان ، وفي الزمان ([2])

ويميل كثير من الشعراء السعوديين إلى استحياء بعض الأساليب العربية القديمة قليلة الاستعمال ، وذلك مثل **استخدام (ها) التنبيه قبل الأفعال وقبل الأسماء** ، هذا الأسلوب الذي يصر على استخدامه الشعراء المحدثون بصورة تلفت النظر ، إيمانا منهم بقدرته الإيحائية واستحسانا له ، حيث توسّعوا في استعماله وشاع بكثرة في دواوينهم ، و(ها) التنبيه لها مواضع مخصوصة في كلام العرب ([3]) ، ولكن الشعراء يستخدمونها بكثرة قبل الفعل الماضي مباشرة دون (قد) وقبل الأسماء وهذان الموضعان قلّ ذكرهما في لغة العرب ، وقد ذكر دخول (ها) التنبيه على الفعل المضارع ذكرا عابرا العالم

---

[1] معيض البخيتان : ثرى الشوق ، ص٢٣٤ ، ٢٣٨ .

[2] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٢٨٧ .

[3] (ها) حرف موضوع لتنبيه المخاطب ، وهو يدخل على أربعة أشياء : الأول : على اسم الإشارة ، نحو : هذا وهذين وهؤلاء ، والثاني : على ضمير الرفع ، نحو : ها أنا ، وها أنا ذا ، والثالث : على الماضي المقرون بقد ، نحو : ها قد رجعت ، والرابع : على ما بعد (أيٌّ ة) في النداء ، نحو : يا أيُّها الإنسان ، يُنظر: مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية ، ص ٢٦١ .

الجليل الزمخشري في كتابه المفصل حيث يقول : " تقول ها أفعل كذا " ([1]) ، والشعراء السعوديون المحدثون قد أكثروا من استخدامها مع الفعل الماضي ومع الأسماء ، ولنأخذ بعض الأمثلة على هذا الاستخدام الشائع عند الشعراء السعوديين :

ها رأيت إذا الحلم يخرج في رحلة للتحول

.....

ها رأيت إذا الحلم يصدق ... يكذب ([2])

"""""""""

ها انفضّ

سوق السبت

وارتحل الشراة ([3])

"""""""""

ها عُدتَ

يا صدفَ البكاء

تنوشني وتنوشني ([4])

"""""""""""

ها الماءُ بلّ أصابعي

ها الأرض ترفع طلحها

ها الصمت يشرب نبضه ([5])

"""""""""

ها ثيابٌ من الأسرِ ألبسها .. ([6])

---

[1] الزمخشري : المفصل في صنعة الإعراب ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٠هـ ، ص ٣٩٤ .

[2] محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، ص٢٧ .

[3] حبيب بن معلا اللويحق : نثيث السقاء ، ص٩٧ .

[4] عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة النوارس ، ص ١٠٦ .

[5] لطيفة قاري : لؤلؤة المساء الصعب ، ص ١٦ .

[6] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٤٣ .

وهذه النماذج لاستخدام (ها) الموضوع للتنبيه تجمع ما بين القديم والحديث ، فأسلوب التنبيه بـ (ها) أسلوب قديم إلا أن استخدامه بهذه الطريقة حديث ، وهو مُستساغ وجذّاب في لغة الشعر العربي الحديث .

وشاع عند الشعراء المحدثين أسلوبٌ جديد على القصيدة العربية ؛ وهو أن تبدأ القصيدة بواو للحال أو العطف أو غير ذلك ، وكأن القصيدة من بدايتها استمرار لفكرة سابقة في ذهن الشاعر ، ولا بد من أن يشترك المتلقي مع الشاعر في تخيلها ؛ فالشاعر يتوقع هذا الاشتراك من المتلقي ، والأمثلة على هذا كثيرة جداً ، حيث تبدأ القصيدة بطريقة لم أجد ما يماثلها في الشعر العربي القديم ، والأمثلة على ذلك كثيرة منها قول الشاعر غازي القصيبي في مطلع إحدى قصائده :

ويشير الموتُ .. فالأشواق ثلجٌ ..
والحياةُ : طللٌ تصفر فيه الريح ..
والحب حكايا من زمانٍ لفّه النسيانُ ..
والرحلةُ دربٌ في الخواءْ
فجأةً نصبح تاريخا كأنا ما عشقنا ([1])

فالقصيدة تبدأ بواو قد تكون للحال ، وكأن هناك فكرة سابقة في ذهن كل من الشاعر والمتلقي ، والحقيقة أن التعبير بهذا الأسلوب يوحي ـ بطريقة ما ـ باستمرار عملية اقتناص الموت للأشخاص ، وكأن الناس واقفون والموت يختار ثم يشير على من يختار ولا حيلة لأحد في أن يرد هذا الاختيار .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر عبد الوهاب الزميلي في بداية إحدى قصائده :

ولا الشمسُ ... لا البدرُ !!
أين انتهاء المدارات ...
أين المصبّ ...؟ ([2])

---

[1] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية ، ص ٥٠٤ .

[2] عبد الوهاب الزميلي : لماذا ينحني الصوت ؟ ، ص ٢١ .

في هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن سيدنا إبراهيم . عليه السلام . ويبدأ القصيدة بالحيرة التي انتابته عليه السلام في البحث عن ربه ، وهذه البداية للقصيدة . حيث بدأها الشاعر بالواو العاطفة . توحي بأن هناك رحلة طويلة جدا في البحث ، وأن هناك اختيارات كثيرة ، ثم يبدأ بتفنيد تلك الاختيارات ، وكأنه حين يقول : (ولا الشمس) يتابع تفنيدات تلك الاختيارات المتعددة .

ومن ذلك قول الشاعر أحمد اللهيب :

... ودخلتُ أسواق المدينة ،

في غفلةٍ من أهلها،

وحملت أوراقي التي لطختها بأنين ذاكرتي

وأسكنت الحروف منابت العينين تنبش في دمي ([1])

فهذه بداية قصيدة يستلهم فيها الشاعر قصة سيدنا موسى . عليه السلام . ويمتزج الشاعر مع تلك القصة ، ويتمثل نفسه أنه صاحبها ، وهذه البداية التي يصدّرها بالواو كأنها تحمل معنى الحكاية التي يتابع صاحبها قَصّها بطريقة مشوقة ، فالشاعر يقول : (ودخلت) ويضع قبلها نقاطا تدل على الحذف لتعبر عن تلك الفكرة السابقة في ذهنه والتي يتوقع أن يشترك معه القارئ في استحضارها .

ومن الأمثلة أيضا قول الشاعر فادي الخلف :

ولصوتك الحاني زمانٌ غائم

فوق الجبين ([2])

فهذه البداية للقصيدة توحي بقِدَم العلاقة وتجددها في الوقت ذاته بين صوت الحبيبة وإحساس الشاعر ؛ حيث توحي هذه الواو في البداية بأن العلاقة مستمرة ممتدة .

ومن الأمثلة على ذلك أيضا هذه البدايات لقصائد بعض الشعراء السعوديين المحدثين :

وكعادة المصباح في أقطارنا

---

[1] أحمد سليمان اللهيب : حين النوافذ امرأة ، ص ١١ .

[2] فادي الخلف : معلقة للغياب ، قصيدة : ترنيمة .

ما زلتُ أرشحُ زيتيَ الكلماتِ ([1])

،،،،،،،،،،

وتسألين : " أين أنتَ

أين غبتَ واختفيت ؟

يومان مرّا ما أتيت " ([2])

،،،،،،،،،،

وتلمست عيناي في لون الندى

ما قد بدا

ما لا يحل به الردى.. ([3])

،،،،،،،،،

وتبسم يارا

فيرقص قوسا قزح

على مقلتيها ([4])

،،،،،،،،،

وفُجاءةً

ترك المساءُ خيوطه

ترك البكاء ([5])

فالواو في هذه النماذج وما يماثلها لها " دور عضوي يفرض علينا التفكير بالجملة على أنها دخول إلى سياق ذهني يجب علينا استحضاره زمن التلقي ؛ فالعطف يتطلب معطوفا عليه ، ولكن المعطوف غير حاضر أمامنا ؛ إذن هناك غياب لا بد من إحضاره " ([6]) ، ولذلك يكون استخدام الواو في بداية النص طريقة موحية تجتذب كثيرا

---

[1] فادي الخلف : معلقة للغياب ، قصيدة : تقاليد حذرة .

[2] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٧١ .

[3] عبد الله الزيد : انبسطت أكف الرفاق .. بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا ، ص ٧ .

[4] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية ، ص ٤٦٧ .

[5] عبد الله الزيد : بكيتك نوارة الفأل.. سجيتك جسد الوجد ، ص ٣٣ .

[6] د.عبد الله الغذامي : تشريح النص ، ص ٧٠ .

من الشعراء في العصر الحديث ؛ لأنها تختزل موقفا غائبا يتوجب على المتلقي استحضاره .

ويتبع هذا الأسلوب أن تبدأ القصيدة بالفاء مثل قول الشاعر غازي القصيبي :

.. فقولي إنه القمرُ

أو البحر الذي ما انفكّ بالأمواجِ..

والرغباتِ يستعرُ ([1])

كأن الشاعر باستخدامه الفاء في بداية القصيدة يلمح إلى حوار سابق بينه والحبيبة ؛ وعلى المتلقي أن يستوحيَ ذلك الحوار الغائب من السياق .

ومن خلال ما مضى نتبين أن الشعراء السعوديين المحدثين يميلون دوما إلى ابتداع أساليب جديدة لتكثيف الإيحاء في لغتهم الشعرية ؛ فيعمدون إلى تراكيب لغوية غير مألوفة وغير شائعة في الاستخدام الشعري ؛ فقد تكون جديدة ، أو تكون قديمة قليلة الاستخدام ثم يتم استحياؤها من جديد ويكثر استخدامها في لغة الشعر الحديث ، ويضيف الشعراء على كل تلك الأساليب ألوانهم الخاصة وروحهم الشعري فتتوهّج من جديد وتنمو وتتوالد .

---

[1] غازي القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٧٦٥ .

الانزياح

لمصطلح الانزياح عدة مسميات منها : التجاوز ، والانحراف ، والعدول ، وكسر المألوف ، والانتهاك ، والخرق ، وغيرها ([1]) ، والانزياح معناه في اللغة الذهاب والتباعد

[1] يُنظر : د. أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ٢٠٠٥م ، ص ٣١ وما بعدها .

([1]) ، وفي الاصطلاح لا يبتعد عن هذا المعنى كثيرا ؛ حيث يعرّفه (جان كوهين) بأنه " خرق لقانون اللغة " ([2]) ، أي أنه خرق المألوف في اللغة العادية والخروج عنه ، أو كسر توقع المتلقي بتحقيق المفاجأة ، ويعرّفه آخرون بأنه " الابتعاد عن السنن المألوفة في استعمال دلالة اللغة إما من حيث تركيبها ، بتعمّد اصطناع سنن غير مألوفة لدى المتلقي في نسج هذه اللغة ، وإما من حيث دلالتها " ([3]) .

والشاعر يقتحم اللغة دون أن يحطّمها ؛ حيث يسير وفقَ القواعد النحوية والصرفية للغة لكن بطريقة مستحدثة قلما نجدها عند السابقين ؛ لأن " الخروج عن قواعد اللغة لا يكون اعتباطيّاً بل تكون له ثوابت ومُتغيّرات ، فالثابت هو النظام النحوي، ويُقصد بالنظام النحوي، القواعد العامة التي لا يخرج الشاعر عنها ليحطّمها، إذ هذا التحطيم سيؤدّي بالنص إلى تأليف ضعيف ، وربّما ركيك ، والقواعد العامة يمكن الخروج عن دوائرها الرئيسة الضيقة إلى دوائر أوسع لحاجة الشاعر إلى الانطلاق في أجواء نحوية غير معهودة ، ولكنها في نفس الوقت ليست خطأ أو لحناً ، أمّا المُتغيّر فهو السياق ؛ فالسياق متكوّنٌ من مفردات يمكن تغييرها أو حذفها أو تقديمها أو تأخيرها أو رسم دلالاتٍ جديدة لها ، ولكن أيضاً لا يحقُّ لها أن تخرج من دائرة الصواب إلى دائرة الخطأ ، فالمعيار النحوي واللغوي باقٍ وثابتٌ " ([4]) .

والانزياح أسلوب شعري يميز الجملة الشعرية ، ويمنحها فنية خاصة ، ومزية لا يمكن لجملة أخرى أن تشترك فيها معها ؛ لأن الشعر يكسر البناء المنطقي للجملة فيقف على غير مواضع الوقوف ، ويفصل بين أجزاء الجملة بعضها عن بعض ويكون هذا مقبولا فيه ؛ لأنه فصل في مقابل غاية فنية ، وتحطيم يرمي إلى بناء آخر ؛ فهو هدم من

---

[1] يُنظر : ابن منظور : لسان العرب : مادة زيح .

[2] جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة الولي والعمري ، ص٤٢ .

[3] د. هايل محمد الطالب : قراءة للنص الشعري لغة وتشكيلا ، نزار قباني نموذجا تطبيقيا ، ص ٣٤ .

[4] يوجنا مرزا الخامس : سعدي يوسف يضع لنصوصه خارطة طريق للانزياحات ، الموقع الإلكتروني : http://www.saadiyousif.com ، تاريخ ٢٥ / ٨ / ٢٠٠٩م .

أجل البناء الشعري ، وكسر من أجل التركيب الفني ([1]) ، " حتى لكأن الخروج عن المألوف قيمة مطلوبة في ذاتها " ([2]) ، ولقد " أجمع معظم اللغويين والنحاة على التأكيد على ازدواجية اللغة ، ولاحظوا أن نظام اللغة الشعرية إنما يكمن في وظيفتها التحويلية لما تضمره من مبادئ الخروج والتجاوز والاتساع ، إلا أن حدود انتهاك قوانين اللغة / الأصل يتضمن شروطا وإمكانات أوجزوها في الضرورة التي تتيح للشاعر ما لم تسمح به لغيره من أساليب وتراكيب " ([3]) .

فالانزياح إذن مصطلح نقدي جديد يدعو إلى خصوصية اللغة الشعرية ، وتميّزها بما يُتاح للشاعر من حرية تعطيه الحق في الخروج عن المألوف ، وهذه الدعوة وما لها من تأثير في بنية اللغة الشعرية لها أصولها في النقد العربي القديم ، وربما يكون تفسير بعض علماء اللغة للضرورة الشعرية بذرة هذه الدعوة ، يقول ابن جني في الخصائص عن تفسير الضرورة : " متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه ، وإن دل على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه ، وليس بقاطع دليلٍ على ضعف لغته ولا قصوره على اختيار الوجه الناطق بفصاحته ، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته ، وفيض منته ، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه ، أو اعتصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة ، وأبعد عن الملحاة ، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالا بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه ، ومثله سواء ما يحكى عن بعض الأجواد أنه قال : أيرى البخلاء أننا لا نجد بأموالنا ما يجدون بأموالهم ، إننا نرى في الثناء بإنفاقها عوضا من حفظها بإمساكها " ([4]) ، " فابن جني لا يرى إتيان الشاعر بما يسمى ضرورة معلما من معالم الضعف اللغوي ، بل يرى ارتكاب الشاعر

---

[1] يُنظر : د. خيرة حمر العين : شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، حصادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص٨٥ .

[2] أحمد محمد ويس : شعرية التركيب اللغوي من منظور النقد الغربي ، علامات ج٥١ ، م١٣ ، محرم ١٤٢٥هـ ، ص٢٥١ .

[3] د. خيرة حمر العين : شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، ص ١٤ . ١٥ .

[4] ابن جني : الخصائص ، فصل في التقديم والتأخير ، نسخة إلكترونية .

للضرورة مغامرة لغوية تصوره ثائرا منفعلا بما يعتمل في نفسه غير عابئ بما تمنعه أصول اللغة وما تبيحه إذا ما كان في ذلك ما يوحي بصدق تجربته وعمق تأزمه النفسي ، فالمغامرة اللغوية الممثلة بالضرورة الشعرية كما تتراءى لابن جني تجلو ملابسات التجربة ، وتحمل أبعادها النفسية ، وتشبع نوازع هذه الأبعاد عند الشاعر كما تشبع المغامرة الحربية نوازع الفارس الشجاع إلى الظهور والإدلاء بالشجاعة والقوة وكما يشبع الجود بالمال رغبة الجواد في المدح والثناء ، وكل أولئك لا يندر أن يتجاوزوا الحدود المرعية فيما يمارسونه بغية نوازع نفسية خاصة بكل منهم ولم يربط ابن جني المغامرة اللغوية المتمثلة بالضرورة الشعرية بإنجازها النفسي فحسب بل وظفها في خدمة المعنى وتوضيح المراد ، فابن جني يرى أن الشاعر في الضرورة يأتي بما يوحي بالمعنى المراد إيصاله سواء أجاء هذا المعنى بقالب يُرضي المعنيين باللغة أم لم يجيء ، وكأن ابن جني في موقفه هذا يمهد الطريق لظهور مذهب في تراثنا لا يفسر الضرورة بالحاجة إلى المحافظة على الوزن والقافية ، بل بما يتطلبه المعنى المراد التعبير عنه " ([1]) .

وللانزياح نوعان : استبدالي ، وتركيبي ، والاستبدالي ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية ، وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع ، وأما التركيبي فهو ما يتعلق بتركيب المادة اللغوية مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه ([2]) .

وإذا أردنا أن نتناول النوع الأول . **الاستبدالي** . فقد كُتب عنه بوصفه مرادفا للمجاز والاستعارة ، ولا شك في أن أهم أنماط الانزياح تلك " التي تتمظهر من خلال أسلوب المجاز لتميزه الخاص ولقدرته على إحداث الأثر في النفس عن طريق التخييل والتصوير ، وهي مسافة تفرض على المتلقي والسامع أشكالا من التأويل والتأمل ، وطبيعي أن يكون المجاز . في هذه الحال . قرين الفصاحة والبلاغة ، ومن ثمة كان له فضل السبق في احتضان لغة الشعر التي تتولد من حاجة المبدع إلى الابتكار والخلق والصنعة والتأليف ، وهذه الأنماط هي بمثابة الأساليب التعبيرية التي تعجز اللغة العادية

---

[1] يُنظر : د. محمد عبدو فلفل : اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين ، مجلة الموقف الأدبي ، عدد ٣٦١ ، صفر ١٤٢٢هـ ، ص ٢١ . ٢٢ .

[2] د. أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١١١ .

عن أدائها " ([1]) ، والاستعارة وسيلة عظمى يجمع الذهن المبدع بوساطتها في الشعر بين أشياء مختلفة ما كان لها أن تجتمع من ذي قبل ، وقد ربط ذلك بما يحدث في عقل المتلقي عندما يواجه تلك الاستعارة ، وأهم ما يحدث علاوة على الأصداء والارتجاعات المضطربة والإجهاد هو محاولة الربط بينهما ؛ لأن العقل عضو رابط ولا يعمل إلا بهذا الأسلوب ، وهو يستطيع أن يربط أي شيئين بطرق مختلفة لا يحصيها عدّ ، ولكن المتلقي إذ يستعمل عقله في الربط بين هذين الشيئين ؛ فإنه غالبا ما يلجأ إلى التأويل ، ومن شأن التأويل أن يسهم في تعدد القراءة ، وهذا يعني تعدد النصوص في النص الواحد ؛ إذ يكون لكل قارئ نصه الخاص به والمختلف عما لدى غيره ، أو ربما المتناقض معه ؛ بل إن هذا القارئ قد تكون له نصوصه المتعددة التي تتجدد وتتغير كلما أعاد قراءة النص في أوقات متباينة ، وكل هذا يشير إلى مدى الثراء الذي يغنى به النص من وراء القراءات المتعددة ، والانزياح يتم بالدمج بين الأشياء المتباينة في وحدة جديدة بوساطة ملاحظة الصلات بين الأشياء التي لا ترى العقول العادية أية أخوة بينها ، على أن الاستعارة يجب ألا تكون بعيدة أكثر مما ينبغي عن الخبرة العامة ؛ فإنها ستكون صدمة لا أكثر ، وإذا كانت أقرب إلى الخبرة العامة أكثر مما ينبغي ؛ فإنها ستكون مجرد عبارة مسكوكة ؛ فوظيفة الاستعارة أن تقودنا مما عرفناه إلى ما لم نكن نعرف ، وينبغي أن تثير دهشة مفاجئة، ومع ذلك تملك نغمة الصدق الخيالي التي لا يمكن أن نخطئها ([2]) .

وليس كل استعارة تحمل انزياحا شعريا ؛ فعنصر المفاجأة وكسر المألوف أمر مهم في الانزياح " ولا حرج في أن نقول إن الوظيفة الرئيسة التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح إنما هي المفاجأة " ([3]) ، " ويشير (ريتشاردز) إلى أن ثمة من الاستعارات استعارات قد غدت ميتة من مثل قولنا (أرجل المائدة) وهي تغدو ميتة إما لأنها تشيع على الألسنة والأقلام على نحو سريع ، وإما لأن وجه الشبه بين الطرفين يكون في الغالب قريبا ظاهرا بحيث لا يُنتبه إلى أن في القول استعارة ، وإما للأمرين جميعا ، وهكذا يخلص (ريتشاردز) إلى التنكير بأن الاستعارة لا تنتج من المقارنة

---

[1] د. خيرة حمر العين : شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، ص ١٤ . ١٥ .

[2] يُنظر : د. أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص١١٧ .١١٩ .

[3] د. أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص ١٥٦ .

بين شيئين لمجرد التشابه بينهما فحسب ، وإنما ينبغي أن يكون بينهما تباين واختلاف ، بل إن هذا التباين والاختلاف هو في الغالب ما يمنح الاستعارة تأثيرها المتميز ، وغير بعيد عنا ما دعا إليه السرياليون في شأن تباعد الطرفين في الصورة ، وقد رأى بعض النقاد . تأكيدا لهذا المذهب . أن من الخصائص الأساسية للاستعارة أن يكون الطرفان فيها بعيدين عن بعضهما بعضا إلى درجة ما ، وأن يكون تشابههما مصحوبا بالإحساس بتخالفهما وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير " ([1]) ، والرمزيون " يؤثرون الاستعارة بصفة خاصة ، ويبرزونها من بين جميع وسائل التمثيل اللغوي الأخرى ، باعتبارها الطريقة المثلى للمقاربة بين الأنماط الدلالية المتباعدة " ([2]) .

والشعراء المحدثون يفضلون الاستعارة على التشبيه " فالتأثير الذي يحدثه التشبيه بحكم بنيته يتجه إلى التصور عن طريق الذهن بينما تتجه الاستعارة إلى التأثير في الحساسية عن طريق الخيال ، ولهذا فإن بعض البلاغيين الجدد يقولون بأن بوسعنا أن نرسم خطا بيانيا متراتبا يوضح درجات الصورة التي تؤديها الأشكال المجازية المختلفة ، بطريق تجعل الاستعارة في ذروة السلم ، لما تتميز به من قدرة إيحائية شعرية ، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية ، ويأتي بعدهما التشبيه ، بالرغم من تضمنه أحيانا للصورة المستدعاة ، لأنه يتكئ أساسا على الفكر المنطقي في مقابل استثارة عوالم الأحلام والعواطف والرؤى التي تبعثها الاستعارة ، والتشبيه الصريح قد أخذ يتباعد عن لغة الشعر كما توحي بذلك الدراسات الإحصائية الحديثة " ([3]) .

أما الانزياح **التركيبي** فإنه " يحدث من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة ، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص ، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو النثر العلمي ، فحين تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا وتركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما

---

[1] د. أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص ١١٦ .

[2] د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢م ، ص ٦٠ .

[3] د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ١٦٠ . ١٦٢ .

جمالية ، والمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات ، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن ، ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد " ([1]) .

وبلا شك فإن نجاح اللغة الشعرية يتم بتعاضد هذين النوعين من الانزياح . الاستبدالي والتركيبي . وفي تقدير الجرجاني فـ " إن الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته ، وهكذا يكون للسياق الدلالي مغزاه منظورا إليه في سياق النظم العام ، فلا يعقل أن يكون للاستعارة أو الكناية أو التمثيل دلالة أو معنى ما لم تدخل في نظام تشكيلي أساسه العلاقات النحوية التي بها يكون وعنها يحدث . على حد تعبيره . فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلف مع غيره ، وهذا أمر يرى عبد القاهر أنه يخفى على كثير من الناس ، فهم حين يعرضون لقوله تعالى : (واشتعل الرأس شيبا) لا يذكرون من سبب لمزيته وبلوغه غاية الفصاحة إلا مجرد الاستعارة في لفظة اشتعل ، مع أن دلالة هذه الاستعارة ومغزاها وقيمتها الفنية ، إنما تكمن في إسنادها إلى فاعل ، وكون هذا الفاعل معرفا بـ(ال) (الرأس) وفي الإتيان بعده بكلمة (شيبا) منصوبة على التمييز ، وذلك هو لب النظم وحقيقته ، وربما كانت أهم خصائص النظم الذي أريد التعبير عنها هي تلك التشابك الجمالي بين الصور النحوية والصور المجازية وما يكمن فيهما من إجادة الصنعة وتعميق علاقة المفردات بمدلولاتها " ([2]) .

وللانزياح درجة ينبغي ألا يتجاوزها بأي حال من الأحوال فقد أشار (جان كوهين) إلى أن " هناك درجة انزياح حرجة ، مختلفة . بدون شك . من قارئ إلى آخر ، إذ بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة ، وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور حاصلا بسبب تجاوز الشعر بسهولة لهذه العتبة " ([3]) ، ولهذا ينبغي التحذير من المبالغة في استخدام الانزياح لإنتاج دلالات جديدة ؛ فهذا

---

[1] د. أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص ١٢٠ .

[2] د. خيرة حمر العين : شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، ص ٧٦ ، وكلام عبد القاهر نقلا عن دلائل الإعجاز ص ٧٩ .

[3] جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة الولي والعمري ، ص ١٧٩ .

قد يؤدي بالشاعر إلى الغموض والإبهام والتعمية ؛ بحيث لا يستطيع المتلقي التعرف على الدلالات المستحدثة ، وكثيرا ما " يدور على ألسنة بعض النقاد المحدثين مصطلح الفجوة ، أو مسافة التوتر ، أو اللاتجانس ، إذ وصفوا النص الذي يحقق قدرا عاليا من الشعرية بأنه قائم على سعة الفضاء ، الذي تحققه الصورة القائمة على طرفين متباعدين أو غير متجانسين ، وبمقدار ما يحقق النص سمة عدم الملاءمة فإنه يهيئ لنفسه سماته الشعرية التي تمنحه فرادته ، وقد سماها (جان كوهين) علاقة الإسناد ، فرأى أننا إذا ما أردنا أن نقيم عبارة لها معنى فيجب أن يكون بين طرفي الإسناد اللذين يكونّان التركيب علاقة معقولة أو يمكننا تخيلها ، ولعله يصبح متعسرا علينا توجيه النص وتأويله إذا انقطعت علاقة الإسناد أو الملاءمة بين العناصر التي تشكل التركيب ، وتتفاوت درجة التباعد بين طرفي الصورة من نص لنص آخر ومن شاعر لآخر ، غير أن الانزياح البعيد في النص والذي لا يعين المتلقي على تحديد علاقاته هو الذي يشكل عائقا تأويليا ، وفي أضعف الاحتمالات قد يهيئ فرصة واسعة لتأويلات متعددة ومختلفة ومتضادة " ([1]) .

والشعر السعودي الحديث مليءٌ بالانزياحات التي تثري جدته وتخلق لغةً جديدةً داخل لغته ، ولنا أن نختار أيَّ مجموعةٍ شعرية لأي شاعر وسوف نجد ما يملأ وِفاضنا من تلك اللغة الجديدة ، ولنأخذ بعض النماذج التي توضح جدة اللغة الشعرية الحديثة المليئة بالانزياحات المدهشة ، يقول الشاعر حسن السبع في قصيدة له بعنوان (الأحمر) :

مُزمنٌ يا شَفَقَ العشقِ
أُهاتُ الهاجرةْ
والينابيع التي فجّرتها يوما
ذوى تيارها ثم انطفأْ
عِمْ سباتاً أيها المنسيّ في الرمل فإنا
قد نسفنا الذاكرةْ

---

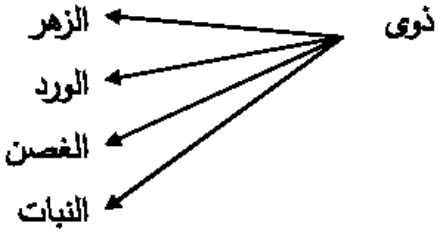
[1] سامح عبد العزيز الرواشدة : ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، مج١٢ ، عدد ٢ ، ١٩٩٧م ، ص٣٩٩ .

عِمْ سباتاً ..

فمن الماء إلى الماء

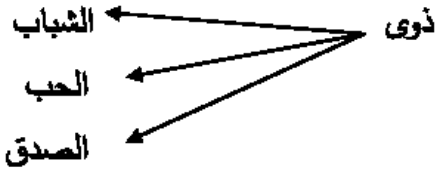
ظمأ ([1])

فالقصيدة . مع قصرها . تكتظ بلغة شعرية جديدة وجريئة ، وترشح بالانزياحات التي تفاجئ المتلقي وتبهره ، فمن بدايتها يواجهنا تركيب الجملة (مزمنٌ يا شفق العشق لهاثُ الهاجرة) حيث تقدم الخبر (مزمن) وتأخر المبتدأ (لهاث) وطال الفارق بينهما بوجود حرف النداء والمنادى ، ثم لو حاولنا أن نعرف سر جمال هذه الجملة لوجدناه كامن في كل كلمة فيها ثم في التركيب النهائي لها ؛ فإسناد الخبر (مزمن) لـ (لهاث الهاجرة) له خاصية غير عادية وذلك لجدته وطرافته ؛ فلم نسمع من قبل عن لهاث الهاجرة المزمن ، وكذلك إضافة (لهاث) لـ (الهاجرة) لـه إيحاءاته غير المتناهية ؛ فكلمة (لهاث) تضاف للعطشان أو الكلب ؛ ولكن أن تكون (لهاث الهاجرة) فهذه إضافة جديدة على لغة الشعر العربي ، ثم إضافة (شفق) لـ (العشق) هذا التعبير الجديد الموحي الذي يمزج بين غروب الشمس وانتهاء الحب ، وبعد هذه المفاجآت اللغوية تهدأ وتيرة القصيدة مع قوله (والينابيع التي فجرتها يوما) وبعدها تأتي لمسة جديدة على وتر اللغة يحفّز بها الشاعر قارئه بقوله (ذوى تيارها) فإسناد الفعل (ذوى) للفاعل (تيارها) فيها قيمة جمالية كبيرة ؛ تدل على معنى جديد أكثر إيحاءً وقدرةً على رسم صورة غرائبية ؛ فالعلاقة بين مكوني الجملة : الفعل والفاعل علاقة إسنادية غير مألوفة تخلق انسجاما بين عنصرين متباعدين ، وهذا ما يسمى بلحظة التوتر القائم على التنافر بين المكونين ، فبالإضافة إلى كون الكلمتين على حدّي نقيض بين الخمول والعنفوان ؛ فإن الكلمتين لم تتجاورا من قبل ، ولا تنسجمان معا معجميا ؛ فكيف يذوي تيار الماء ، إننا نستطيع أن نضع توقعا للكلمات التي قد تطرأ على ذهن المتلقي حين قراءة كلمة ذوى ، فقد تكون :



[1] حصن السبع : زيتها وسهر القناديل ، ص ٣٨ .

وإذا تجاوزنا هذه المفردات المادية التي يُسند إليها الفعل (ذوى) على سبيل الحقيقة إلى مفردات أخرى معنوية قد يُسند إليها الفعل على سبيل المجاز مثل :



ولكن (ذوى تيار الماء) فهذه غير قريبة من ذهن المتلقي ؛ ولكنها معبرة وموحية ، وتمثّل مفاجأة لغوية مبهرة ، وهذه الانزياحات هي ما يميز لغة شاعر عن شاعر ، ثم تفاجئنا جملة (عِمْ سباتا) هذه التحية الجديدة المخترعة التي تعبر عن إيحاءات بانطفاء شعلة الحب التي كانت وقّادة ذات يوم ، وتعبر عن استهزاء الشاعر المرير ؛ فالتعبير (عم سباتا) يتحقق فيه العنصر الأساس لأي انزياح وهو كسر المألوف اللغوي ، وبعد كل هذه الانزياحات تأتي جملة (قد نسفنا الذاكرة) تعبير جديد أيضا لم يعهد أحد أن تكون (الذاكرة) مفعولا به للفعل (نسف) ، ثم تأتي خاتمة القصيدة : الخاتمة / المفاجأة وهي كلمة (ظمأ) المنسلّة من بين ثنايا الكلمتين (الماء والماء) ، فهذه مفاجأة أخرى للقارئ غير متوقعة وغير عادية .

وبلا شك فإن المفاجأة الشعرية تخلقها طريقة استخدام الشعراء للألفاظ فأول " ما يلقانا في نصوص الشعر ألفاظه ، وهي ليست ألفاظاً محددة الدلالة ، يدل بها الشعراء على أشياء حسية من واقعهم الخارجي ، فإنهم لا يعبرون عن هذا الواقع ومسمياته الحقيقية ، إنما يعبرون عن واقعهم النفسي وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس ، واللغة إنما تحددت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسي ، أما عالم النفس المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدد معانيه ، ولا تزال تضرب في تيه من ماهيّته ، وهي ماهيّات غير متناهية ، وما لا تناهيَ له لا يُدرَك إدراكا دقيقا بحيث يوضع لفظ محدد بإزائه ، حقا إننا نرجع إلى المعاجم في تفسير الشعر ، ولكن لا لكي تعطينا المعنى الدقيق الذي أراده الشاعر ، وإنما لتعطينا النواة التي يدور حولها المعنى " ([1]) .

---

[1] د. شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٦ ، بدون تاريخ ، ص ١٢٩ .

ومن النماذج الجيدة لدراسة شعرية الانزياح هذا النموذج للشاعر علي الحازمي من قصيدة بعنوان (مفاصل وقتنا الخشبي) :

لا ليلَ بعدَ مساءِ عينكِ
يستحقُّ الاعتناء
لا دربَ بعدَ حمامِ روحِكِ
قابلٌ للاقتفاء
.....
ليلُ القصيدةِ مالحٌ
فتلمّسي من شهدِ ضحكتكِ انعتاقا
للضنى الغافي على أهدابنا
صَدِّقي تَعَبَ الزمردِ
حين يبرُدُ جمرةُ يوما
على أزهارِ صدرِكِ ،
كُلّما مَسّ التغرُّبُ دِفئَنا المجدولَ بالقُبَلِ الأخيرةِ مرّري وردَ الكلامِ
على مفاصلِ وقتنا الخشبيِّ
تُزهرُ في عيونك شمسُ شُرفتنا البعيدة ([1])

نجد في هذين المقطعين انزياحات كثيرة ، منها الانزياح التركيبي في قوله : (لا ليل بعد مساء عينك يستحق الاعتناء) ؛ حيث التقديم لشبه الجملة (بعد مساء عينك) وتأخير جملة (يستحق الاعتناء) الواقعة في محل خبر (لا) النافية للجنس ، وكذلك الجملة التي بعدها (لا درب بعد حمام روحك قابل للاقتفاء) ، وهناك الانزياحات الاستبدالية في كثير من تراكيب القصيدة مثل : مساء عينك ، حمام روحك، ليل القصيدة مالح ، تَعَب الزمردِ ، ورد الكلام ، مفاصل وقتنا الخشبي ، وبخاصة هذه الأخيرة المبتكرة حقا ؛ فهذه مزاوجة بين مفردات لم تتزاوج من قبل ؛ فكيف يكون الوقت خشبيا ، وكيف يكون ذا مفاصل ؟ إنها علاقات لغوية جديدة مهمتها تكسير حدود المعاني المعجمية

---

[1] علي الحازمي : الغزالة تشرب صورتها ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص ٦٥ . ٦٦ .

للألفاظ ، وتعد خروجا عن النمط السائد في النظرة الأولى ، ثم ما تلبث أن تتفتق منها المعاني الجديدة الدالة على حركات النفس الخفية ؛ فالألفاظ " في العلم تدل على أشياء محسوسة في الواقع الخارجي ، أشياء محددة الأشكال والأبعاد الزمانية والمكانية ، تنطبع على حواسنا جميعا انطباعا واحدا ؛ لأننا نشاهدها بالعين ونلمسها بالحس ؛ أما في الشعر فلا مشاهدة بالعيان ولا حواسّ ولا أبعاد محددة ، وإنما عالم نفسي غامض لم توضع فيه حدود ولا أبعاد ولا نِسَب للمشاعر والعواطف ، وكل ما هناك أن الشعراء يعبرون بكلمات ليثيروا بها في أنفسنا عواطف ومشاعر يريدون إثارتها " ([1]) .

ومن الانزياحات التركيبية قول الشاعر حسن السبع :

شفق الأفق عند المغيب قصائده الباقيات ، التشرد بيت القصيد ، الضياع سبب ، الذهول وتد ، الحنين الذي يتماوج في القلب أوزانه النازفة ، الدموع نقاط الحروف ، ومراثي الورود القوافي ، واللوعة المستبدة بحر البحور .. ([2])

فبعض الجمل السابقة فيها تقديم للخبر وتأخير للمبتدأ ، وهذا الانزياح التركيبي منح الجملَ الشعرية نكهةً خاصة ومميزة ، وجعلها تظهر بشكل مختلف عن اللغة المعهودة ؛ فلو كانت الجمل في وضعها الطبيعي لما أحدثت هذه الهزة الوجدانية التي يشعر بها قارئ هذه الأسطر الشعرية ، حيث ترتفع حدة توتر اللغة الشعرية بهذه التراكيب التي خالفت المألوف .

ولقد بدأنا نجد لغة جديدة مختلفة مبهرة تخلط بين الدلالات لتنتج دلالات مبتكرة كفعل الرسّام الذي يخلط بين الألوان ليبتكر ألوانا وظلالا جديدة ، ولنمعن رؤيتنا في هذه النماذج المليئة بالدلالات الجديدة التي يولّدها الانزياح :

فأنت تنزُّ على الطير قمح التنفس كل صباح ([3])

،،،،،،،،،،

هذه رئة النضوب ([4])

---

[1] د. شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص ١٣١ .

[2] حسن السبع : حديقة الزمن الآتي ، ص ٣٠ .

[3] علي بافقيه : جلال الأشجار ، ص ٢٢ .

[4] عبد الله الزيد : انبسطت أكف الرفاق .. بقي الجمر في قبضتي ... أغني وحيدا ، ص ١٨ .

،،،،،،،،،،

غصنُ الصوتِ

أحنى رأسه

لكنه ما ابتلّ ([1])

،،،،،،،،،،

قرأتُك في رعشة البرتقالة ([2])

،،،،،،،،،

بئس ما صنعت أيدي الدياجي بأعصاب المسافات ([3])

،،،،،،،،

لم نعد بعد هذا الضباب المطلّ

على شدونا راغبين بشيءٍ من العمر

غير اتساع المواويل

بين كفوف الصدى ([4])

،،،،،،،،

لن نبتعد ...

إن طوّحتنا الأرضُ في ريشِ التغرّبِ

وانتثرنا على احتمالات الهديل ([5])

فـ (قمح التنفس ، ورئة النضوب ، وغصن الصوت ، ورعشة البرتقالة ، وأعصاب المسافات ، وكفوف الصدى ، وريش التغرب ، واحتمالات الهديل) انزياحات لغوية متكونة من مضاف ومضاف إليه ؛ وهي هنا لا تدل على معانٍ واضحة وإنما تنقل أحاسيس ومشاعر تقصر ألفاظ اللغة الاعتيادية عن أدائها ، فحينما يبتعد طرفا الإضافة

---

[1] إبراهيم زولي : رويدا باتجاه الأرض ، ص ١٠٣ .

[2] لطيفة قاري : لؤلؤة المساء الصعب ، ص ٢٨ .

[3] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٢٣٥ .

[4] علي الحازمي : الغزالة تشرب صورتها ، ص ٣٥ .

[5] علي الحازمي : مطمئنا على الحافة ، ص ٧٢ .

عن بعضهما ، ويكونان من حقلين مختلفين . وغير متفقين أحيانا . يؤدي ذلك إلى اتساع أفق الصورة وإثراء الخيال فيها ، وهذه الانزياحات في النماذج السابقة تعدّ جديدة ، لها مدلولات . اكتسبتها من خلال الإضافة . تختلف عن مدلولات مفرداتها في المعاجم اللغوية ؛ فمدلول الكلمات في الشعر ليس بالضرورة هو مدلولها في المعجم ؛ إذ إن دلالات الكلمات في الشعر محكومة بمعطيات التركيب والسياق ، وهذه الانزياحات . بلا شك . تعبر عن جرأة في التعامل مع اللغة ؛ حيث تتعدد الإمكانات اللغوية الجديدة التي لا حصر لها لتعبر عن أحاسيس ومشاعر عميقة ، وهذه هي فائدة الانزياح أو بمعنى أدق وظيفته ؛ حيث إنه يؤدي إلى اتساع اللغة ونموها وتطورها ، ويمكّن الشاعر من فتح آفاق واسعة للتفاعل والتواصل مع متلقيه ، ومثل هذا النمط من الإضافة يرد كثيرا في الشعر السعودي الحديث .

ومن النماذج التي نستطيع أن ندلل بها على شعرية الانزياح قول الشاعر علي بافقيه :

كان عروة يسكن بين القصيدة والسيف

.....

وسلمى تناديه يسمع خيلا

وسلمى تناديه يسمع نخلا

وسلمى تناديه يسمع بريةً شاسعة ([1])

فهذه الانزياحات تنتمي إلى ما يسمى بـ " التداعي أي تقابل محسوسات تنتمي إلى حواس مختلفة " ([2]) ، وهذا ما كان يسميه نقادنا القدماء بـ (المشاكلة) وهذا كثير في الشعر الحديث ، وفي هذا النموذج نجد أن الشاعر حينما يذكر جملة (يسمع خيلا) فإنها تمهّد للانزياحات في الجمل التي تليها فـ (يسمع نخلا و يسمع بريةً شاسعة) تختلط فيها المحسوسات حيث لا صوت حقيقةً للنخل أو البرية ، ولكن هذا الخلط من شأنه أن ينقل

---

[1] علي بافقيه : جلال الأشجار ، ص ٧ .

[2] جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، ص ١٥١ .

للمتلقي شعورا خفيا يماثل ما يشعر به (عروة) في ذاته من امتزاج مع النخل والبرية حتى لكأنه يسمع ما يرى ، ومن ذلك أيضا قول الشاعر فيصل أكرم :

هل بعد شمّ الملح تهوى لذعة الأزهار ([1])

حيث نجد التبادل بين الحواس لتقوم حاسة الشم مكان حاسة الذوق ، وتقوم حاسة الذوق مكان حاسة الشم وهكذا تتبادل الحواس وظائفها في اللغة الشعرية فقط ، وينتج عن كل ذلك معان جديدة ومبتكرة .

ومن الانزياحات الغريبة قول الشاعر محمد الثبيتي :

غرفةٌ باردة
غرفةٌ بابها ..
لا أظن لها أيَّ بابٍ
وأرجاؤها حاقدة ([2])

فإسناد الكلمة (حاقدة) لأرجاء الغرفة فيها غرابة ويحمل الإسناد درجة كبيرة من الانزياح ؛ حيث توجد هوّة بين المسند والمسند إليه تدعو المتلقي لإعمال فكره ومحاولة التقاط الخيط الذي يصل بين الكلمتين ، فأيّ صلة بين أرجاء الغرفة والحقد ؟ فالحقد من النوازع النفسية الإنسانية ، التي كثيرا ما يحرص من يحملها على إخفائها ، فيكون معها الشخص صامتا يبدو عليه الهدوء ظاهريا ولكنه غير مرتاح في الداخل ، قد يكون هذا هو الخيط الذي يربط بين الكلمتين ، هدوء وصمت غير مريح يلفّ أرجاء الغرفة ، إن هذا النوع من الانزياحات . الذي يبلغ فيه التباعد بين اللفظين حدا كبيرا . تدعو المتلقي إلى الوقوف أمامها بعمق .

ولكن قد تتباعد درجة الانزياح أكثر من ذلك فيصبح صعب التأويل أوعديم الفائدة ، ويكون سببا في غموض النص وتعتيم رؤياه ، وذلك كثير في الشعر الحديث ، حيث

---

[1] فيصل أكرم : قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، بدون دار نشر ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص٤٩ .

[2] محمد الثبيتي : موقف الرمال ، ص ٦٥ .

يستعصي تقبُّل الانزياح وتفسيره ، ويرجع ذلك إلى انعدام العلاقة أو بعدها بين طرفي الانزياح ؛ حيث يخلق هذا البعد إشكالية حادة في استقباله ، وهذا هو النمط الذي يستعصي على تحديد المقاصد ، وتستحيل فيه سبل الوصول إلى تفسيرات قريبة ، ومن ذلك :

أعدّ لياليّ
لا وقتَ عندي
ووقتي كثيرٌ
هصرتُ إبريقا رحيما ([1])

ففي هذا النموذج تغيب الملاءمة . من وجهة نظري . بين النعت ومنعوته في (إبريقا رحيما) حيث إن النعت هنا أحدث إشكالية في التوصيل ، فهذا الانزياح يكسر توقعات المتلقي لعدم وجود علاقة بين الكلمتين ، لقد بلغ التباعد حدا كبيرا ، والهوة الفاصلة بينهما كبيرة أيضا ، وبهذا لا يستطيع المتلقي تقدير المدلول الشعري المناسب للسياق ، وبدلا من أن يكون النعت عامل توضيح أصبح عامل تثبيط لذهن المتلقي في محاولاته التأويلية للنصوص الحديثة ، وهذه الإشكالية التأويلية يخلقها انعدام تجانس عناصر السياق بعضها مع بعض ؛ فالكلمة " تؤسس وظيفتها بعلاقتها بمجاوراتها مما سبق عليها ومما لحقها من كلمات ، وهذه علاقة تتكون بشكل تدريجي مع كل كلمة تبرز في الجملة لتكون أخيرا مجموعة علاقات تجاورية هي وظيفة الوحدة " ([2]) .

وعلى عكس ما نجده من انعدام الملاءمة بين النعت ومنعوته في النموذج السابق نجد أجمل ملاءمة بينهما في هذا النموذج :

المشتكون من الأنا / خفّوا يخضّون الأماني
الرائبات ، لتفرز الزبد المصفى / لذة للشاربين / ([3])

فهذا الانزياح المدهش القائم هنا بين النعت ومنعوته (الأماني الرائبات) يحسه المتلقي في نفسه قبل أن يحلله في ذهنه ؛ فالنعت (الرائبات) لا يمكن أن تتجاور

---

[1] علي باقتيه : جلال الأشجار ، ص ٤٢ .

[2] عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٣٦ .

[3] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٢٨٩ .

معجميا مع المنعوت (الأماني) فقد تكون الأماني : (الصغيرة ، أو الكبيرة ، أو العظيمة ، أو القريبة ، أوالبعيدة ، أو المستحيلة) لكن أن تكون الأماني رائبات فلم يحدث . معجميا ـ أنْ تَصَاحَبَ هذان اللفظان أبدا ، حيث يعبّر هذا الوصف عن حالة من التمني القديم الخامل الذي يروب ببطء مع محاولة استحثاثه (يخضّون) فيربو لينهض بما أريد منه ، ولعل في مثل هذا الانزياح ما يعطي النص حيويته ويمنحه تعددية التأويل بتعدد القراءات وتعدد المتلقين .

وبهذا تكون للانزياح أبعاد جمالية وقدرة فائقة على إطلاق طاقة اللغة الخلاقة ، وهو يفسح مجالات كثيرة أمام المتلقي ليبدع ويبتدع التأويلات والتفسيرات بطريقة قد تفوق تصورات الشاعر نفسه .

إن الشعراء المحدثين يمتلكون إيماناً بقدرة اللغة على خلق طرق مبتكرة تتجاوز نمطية الحدود النحوية والبلاغية ، ويمتلكون أيضا إيمانا بقدرتهم على الكشف عن الإمكانات غير المحدودة للتعبير ، وهذا ما رأيناه من خلال تحليل النماذج الشعرية المليئة بالانزياحات اللغوية .

الغموض

يجب أن نعترف بأن هناك أزمة قائمة بين الشعر الحديث وقرائه ، فلقد أعرضت شرائح كثيرة من القراء عن الاهتمام بالشعر الحديث ، وهذه مشكلة مردّها عملية التوصيل ، وبخاصة أن معظم الشعراء الشباب يميلون نحو الإفراط في الضبابية والتعقيد الذي لا يخدم عملية الشعر ؛ بل يُسيء إليها ، ولقد كثر الحديث عن ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، وانعقد الإجماع على ملاحظة هذه الظاهرة ، ولكن اختُلف في محاولة تفسير وجودها وفهمها وبيان قيمتها وأهميتها ، ووصل الاختلاف حد التناقض ، فهناك مَن يرى أن الشعر العربي القديم لا يخلو من الغموض ، وأن النقاد واللغويين العرب القدامى قد ألمحوا وأشاروا إليه ، ولكن يذهب أكثر النقاد إلى أن الغموض سمة جديدة اكتسبها الشعر العربي الحديث من جراء احتكاكه بالشعر الغربي ، وأن النقد الغربي هو سبب وجوده الحقيقي ، ويرى كثير من النقاد أن الشعراء اندفعوا إلى الغموض لحاجتهم العصرية إليه ؛ حيث التحولات والتغيرات الإنسانية العنيفة ، وعند بعض النقاد نجد أن الغموض دليل الأصالة والبراعة والإبداع ، وعند الآخرين هو سمة الضعف وعدم القدرة على التعبير ، واختُلف أيضا في مرجعيته ؛ فالقراء يرجعونه إلى الشعراء الذين يتعمدون الإغماض لظنّهم أنه دليل على الإبداع ، والشعراء يرجعونه إلى ضحالة ثقافة القراء ، أو كسلهم عن إعطاء النص حقه من الجهد وتعميق القراءة ، والحق أن كل ما مضى . على ما فيه من التناقض والاختلاف . هو في الواقع يشير إلى جانب من الجوانب المختلفة لقضية الغموض .

فتاريخ الأدب العربي ونقده لا يخلو بالفعل من إشارات إلى الغموض ؛ حيث كان بعض النقاد يرى أن جمال الشعر في احتوائه على ما يدعو إلى التفكير والتأمل ؛ فابن الأثير يشير إلى ذلك فيما نقله عن أبي إسحق الصابي : " وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه " (١) ، وهذا يلمح إلى أهمية أن يكون الشعر غير سهل المأخذ يحتاج إلى تمعن وتدبر ، وهو بالضبط ما أشار إليه أبو هلال العسكري حينما قال : " ما كان لفظه سهلا ومعناه مكشوفا بيّنا فهو في جملة الرديء المردود " (٢) ، حيث أن غموض الشعر عندهم أصبح . بطريقة ما . مقياسا لجودة الشعر ، ويُقصد من هذا استحباب أن يكون الكلام غير مباشر وغير مكشوف المقاصد ويحتوي على صور وتشبيهات خفية ؛ ويشير إلى هذا عبد القاهر بقوله : " واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدتَ إرادتك التشبية إخفاءً ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلّف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع " (٣) أي كلما تباعدت علاقات التشبيه يزداد التشبيه خفاء فتزداد الاستعارة حسنا ، كل هذه الإشارات وغيرها توحي بأن النقاد العرب القدامى كانوا يستحسنون خفاء المعنى ويستطيبون لذة البحث عنه ، ولذلك نجدهم يعجبون بأشعار أبي تمام وبشار ويتنافسون في الكشف عن مقاصدها ، ومما لا شكّ فيه أن هناك نقادا يمقتون الغموض ، ويكرهون عدم الوضوح في بناء الجمل الشعرية ؛ فنجد الآمدي قد عقد لذلك بابا في الموازنة . عن شعر أبي تمام . قال في مطلعه : " وهذا باب في سوء نسجه وتعقيد نظمه ووحشي ألفاظه ، وما أكثر ما تراه من ذلك وتجده في شعره " (٤) ، ومع اتهام أبي تمام بالغموض لكونه يقول ما لا يُفهم لم يقلل ذلك من شاعريته ، ولقد أكد ذلك القاضي الجرجاني في قوله : " لو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب ألا يُرى

---

[١] ابن الأثير : المثل السائر ، ج٢ ، ص٣٩٣ .

[٢] أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق : علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤٠٦هـ ، ص ٦٤ .

[٣] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٩٧ .

[٤] يُنظر : سعيد السريحي : حركة اللغة الشعرية ، مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي ، نادي جدة الثقافي ، ط١ ، ١٤٢٠هـ ، ص ٧ وما بعدها ، حيث أورد الكاتب كثيرا من الأقوال والمواقف لعلماء اللغة والنقاد الذين يمقتون الغموض في لغة الشعر ، وكلام الآمدي نقلا عن الموازنة ، ج١ ، ص٢٩٣.

لأبي تمام بيت واحد ، فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفر من التعقيد حظهما وأفسد به لفظهما ، ولذلك كثر الاختلاف في معانيه وصار استخراجها بابا منفردا " ([1]) .

ومع أن الغموض والتعقيد ظهرا عند الشعراء القدماء كالمتنبي وأبي تمام وعالجه كثير من النقاد العرب كعبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ، والمرزوقي في شرح ديوان الحماسة ، وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء ؛ فلسنا بصدد هذا النوع من الغموض الذي قد يكون في بيت أو بيتين ، أو بسبب إحالة ، أو فساد معنى ، أو استعمال غريب ، أو عدم وضوح عائد الضمائر ، وهو غموض له نظائر كثيرة في الشعر الحديث ، ولكننا هنا بصدد غموض أصبح مذهبا أو كالمذهب ([2]) .

ومن ناحية أخرى فقد **تأثر الشعراء العرب المحدثون بالأدب الغربي** وبالتيارات المختلفة التي مرت به ، " فمن أبرز المؤثرات في القصيدة العربية الحديثة السريالية والدادائية التي تقوم على عدم الترابط وعدم التجانس بين الأشياء ، إذ يحرص السرياليون على تحرير اللاشعور عبر ما يسمى بالكتابة الآلية ، وقد كان للسريالية سلطانها على شعراء الحداثة العرب إذ يشير الدكتور شكري عياد إلى أنه لا يكاد ينجو من تأثيرها شاعر معاصر " ([3]) ، " ولقد اتكأت الرمزية وأصحاب المذهب الإيحائي عامة على مجموعة من الوسائل التي تعين اللغة الوجدانية على نقل أثرها وانفعالاتها إلى المتلقين ، ومن أبرز هذه الوسائل وسيلة الغموض ؛ بحيث يحدد الشاعر بعض أبعاد صورته تاركا بعضها الآخر ظليلا ، إذ لا ينبغي إراقة كل ما بداخله للمتلقي بسهولة وفي وضوح لأن في ذلك قضاء على متعة النص ، وقد تطورت هذه النظرة إلى الصورة الشعرية ومعيار الواضح والخفي فيها على أيدي المغالين من الرمزيين الذين مهدوا الطريق للسرياليين ، وتحولت الصورة شيئا فشيئا من إطار الخيال الإبتاجي إلى حيز الوهم " ([4]) ، " فالصور

---

[1] القاضي علي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي البجاوي ، دار القلم ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٤١٧ .

[2] يُنظر : علاء الدين رمضان السيد : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص١٢٥ .

[3] د. محمد صالح الشنطي : التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، دراسة نقدية . رؤية وشهادة ، ج ١ ، ص ١٠٧ .

[4] علاء الدين رمضان السيد : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص ١٢٤ (بتصرف) .

السريالية يعبر عنها بجمل لا ترتبط بسوى الموضوع ، ولا يعبأ فيها بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله ، وأقوى الصور عندهم هي الصور المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها ، وتربط ما بين الأشياء البعيدة ربطا يحدث هزة في العقل والحس معا " (١) ، " وهم يعتقدون . حسب ما يرى (مالارميه) . أن الشعر يمكن أن يبدع أثرا جماليا يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها الفهم معطلا تقريبا بينما تقوم الأصوات بكل العمل ، ولا تغدو معاني الكلمات حينئذ مركز الاهتمام فالشعور يستثيره السراب الكامن في الكلمات نفسها " (٢).

ولقد بالَغ بعض النقاد في تقييم تأثر الشعر العربي بالتيارات الفنية الغربية حتى إن أحدهم يشير إلى هذا التأثر بقوله : " فالشعراء الذين وضعوا أسس هذا الشعر أو شاركوا في وضعه قد استوردوه كما يستورد التاجر بضاعته وقد أنتجته ظروف تباعدت معطياتها عن معطيات بلادنا العربية ، حيث كان في أصوله الغربية حركة احتجاج وغضب وثورة على واقع سائد " (٣) .

وقد اندفع الشعراء المحدثون إلى الغموض لحاجتهم العصرية إليه ؛ فالظروف المعيشية التي فرضتها الحياة المعاصرة على الشعراء كان لها دور كبير في لجوء الشعراء إلى الغموض ؛ حيث طغت الحياة العملية وتراجعت . في المقابل . الرومانسية ، وتسارعت وتيرة الحياة ، ولم يعد هناك مجال لانفساح الخيالات الشاعرية ؛ فأدرك الشاعر أن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية قد سحبت من تحته المنبر الذي كان يشدو من على ذروته ، وأدرك كذلك أن الناس قد انفضوا من حوله ، وتركوه قائما ينشد في العراء ، فهو يحس إحساسا حادا بالأزمة التي انتهى إليها الشعر تحت وطأة التطور العلمي والتكنولوجي المعاصر الذي صرف الناس عنه ؛ فكان إحساس الشاعر المعاصر بموقعه الهامشي من الحضارة الحديثة إحساسا شديد الوطأة ؛ فلم يعد بإمكانه أن يكون شاعر القبيلة ، أو لسان المجتمع ؛ فوسائل الإعلام الحديثة سرقت منه هذا الدور ، ومأساة

---

[١] د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٤٠٢ ، (بتصرف) .

[٢] د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ١٢١ .

[٣] د. عدنان حسين قاسم لغة الشعر العربي ، ص ٤٦ .

الشاعر المعاصر مأساة مزدوجة ؛ فبالإضافة إلى هزيمته الشخصية بكونه شاعرا ؛ فهو يستشعر مأساة الإنسان عموما ومأساة الإنسان عندما استحال إلى ترس في عجلة المدينة الحديثة المؤسسة من قوالب الإسمنت والإسفلت ؛ فأصبح بهذا مجرد رقم متحرك يكون مرة مطبوعا على شهادة ميلاد ومرة على شهادة وفاة ، مرورا بجملة من المحطات التي يهدده فيها الصراع والضياع ، وقلب الشاعر هو الإسفنجة التي تمتص أحزان البشرية جمعاء ، ولذا دفعته مأساته المزدوجة إلى العزلة فانكفأ على نفسه ، وانصرف عن الناس بعدما انصرفوا عنه ، فأغلق على نفسه أبواب قصيدته ، وأسدل الستائر على نوافذ بيته الشعري في محاولة لإبداع معادل فني موضوعي يقاوم من خلاله تسلط الأشياء عليه وسيطرتها على العالم من حوله ([1]) ، وبهذا كان لجوء الشعراء إلى الغموض حاجةً لا ترفا ، حاجة فرضتها الحياة العصرية الجديدة ، لأن الحياة لم تعد كما كانت في السابق ؛ حيث كان الشاعر القديم يعيش في عالم واضح منظم ، كل شيء فيه مفسّر محدد ، " وكانت بنيته عقلية / ذهنية ، لا نفسية / انفعالية " ([2])، والشاعر الحديث يعبر عن إحساسه بحضارة ملؤها القلق والتوجس والبحث عن غير النهائي ؛ فكان أن اصطبغت رؤيته بالتعقيد والغموض .

كل هذا كان عن تفسير وجود الغموض في القصيدة العربية الحديثة ، والحق أن كل واحد من هذه الأمور الثلاثة قد أسهم في شيوع ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، وأضيف إلى ذلك أن حركة التطور والتغيير والتجديد حركة مستمرة لا تتوقف ولن تتوقف .

أما عن **قيمة الغموض** في العمل الإبداعي الشعري فقد اختلف النقاد أيضا حول بيان قيمته والسبب في الاختلاف يرجع إلى تعصب كل فريق إلى جهة واحدة ؛ فبعض النقاد المحدثين يرى أنه . أي الغموض . دليل الإبداع والفن ؛ لأن الإبداع دائما يسبق عصره ، ولأن " كل خلاّق غامض بالنسبة إلى معظم معاصريه ، لا الآن وحسب ، بل في التاريخ كله ، وفي الشعوب كلها ، لا في الفن وحده ، بل في الفلسفة أيضا ، وبهذا

---

[1] يُنظر : سعيد السريحي : الكتابة خارج الأقواس ، دراسات في الشعر والقصة ، نادي جازان الأدبي ، ط١ ، ١٤٠٧هـ ، ص ١٧ . ١٩ .

[2] أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م ، ص٢٧٧ .

المعنى يمكن أن نسمي المعاصرة حجابا بين الخلاّقين والقراء ، لكن هذا الحجاب يتمزق أمام الذين يجيئون بعد ، وبما أن النص يبقى هو هو لا يتغير فإن تهمة الغموض دعوى باطلة ، وقناع يخفي به القارئ ضعفَ ثقافته وقصورها ، وإصراره على أن يفهم ما تغير بذهنية لم تتغير " ([1]) .

ومن النقاد من يجد في الغموض دليلا على عجز الشعراء وعبثيتهم ؛ فعملية إبداع الشعر الجديد . عندهم . ما هي إلا انفجار عاطفي وغليان انفعالات فائرة ، تسقط على جسم لين قابل للتشكيل ، وهش قابل للكسر ، فتتطاير أشلاؤه في أشكال تُرضي الذات المبدعة فقط ، كمن ينفعل فيهشّم لوح زجاج ويحطم معظم أثاث منزله ويغير نظامه ؛ فيستنفد ذلك القدر من الانفعالات فتهدأ نفسه ، والعمل الفني بهذه الطريقة يضع المتلقي في خانة النسيان ، فكل همّ الشاعر الجديد منصبّ على تفريغ مكبوتاته المضغوطة في حالة هياج فائر ([2]) .

والحقيقة أن الغموض في الشعر ليس مجرد صفة سلبية ؛ أي لا يفسر على أنه إخفاق من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام ، وإنما هو صفة إيجابية ؛ بل أكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية ، وهو خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري ، وهي لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها ([3]).

والنقاد يفرّقون بين لونين من ألوان التعبير . يجعلان القصيدة صعبة الفهم . هما **الإبهام والغموض** ، فالإبهام أو ما يسمى بـ (الغموض المنغلق) لا يترك للقارئ مجالا لفهم القصيدة واستيعابها ، أما الغموض أو (الغموض المنفتح) فهو الحد الفاصل بين القصيدة المسطحة والقصيدة المغلقة التي تقطع الصلة بين الشاعر والمتلقي ؛ ولأن الغموض في حد ذاته ليس سوى مظهر فني ينبع من تعقيد التجربة الفنية المعاصرة ؛ فالشعر المعيب هو الشعر المبهم لا الغامض ، كما يُجمع النقاد على ذلك ، والبحث في أسباب الغموض في الشعر يستدعي النظر فيه على مستوى العمل الإبداعي ومستوى

---

[1] أدونيس : زمن الشعر ، ص ٢٨٠ .

[2] يُنظر : د. عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، ص ٤٢ .

[3] يُنظر : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٩٠ .

المتلقي ذاته ؛ فالغموض سمة نسبية لا مطلقة ، ما هو غامض عليك ليس بغامض على غيرك ؛ ولكن القصيدة التي لا يفهمها أحد ليست عملا فنيا ؛ لأن مسؤولية الشاعر هي توصيل قصائده إلى الناس ؛ لأنه بشر يتحدث إلى البشر ، ويعمل جاهدا ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين ، ولذا فإن (ريتشاردز) يرى أن اللبس الذي نراه في الشعر قد يكون مرده إما عجز الشاعر وإما عجز القارئ ([1]) ولا غير ذلك .

وللغموض ظواهره اللغوية ؛ فكثيرا ما يتأتى الغموض عن كسر المرجعيات المألوفة في التعبير ، والإبداع بمعناه الأعمق ما هو إلا كسر لمرجعيات مألوفة جاهزة وتأسيس لمرجعيات مبتكرة جديدة ([2]) ، فيقوم تشكيل القصيدة الحديثة على تحطيم العلاقات المنطقية المألوفة بين الأشياء ، وابتداع علاقات جديدة غريبة بينها ، وهذا ما يجعلها غامضة ، ولكن الغموض في الوقت ذاته ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر اللغة فحسب ، وإنما هو أيضا وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة ، وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر ، التي لا يستطيع - حتى لو أراد - أن يعبر عنها بشكل واضح محدد ، دون أن يغير طبيعتها ، ومثل هذه الصور لا تقدم شيئا محددا واضحا ، وإنما هي تشف عن مجموعة من الدلالات والمعاني من خلال هذه الغلالة الشفيفة من الغموض وعدم التحديد ، وبوساطة هذه الظلال الموحية غير المحددة تستطيع الصورة أن تعبر عما لا تستطيع التعبير عنه الألوان المحددة الواضحة ([3]) .

وهناك عدة أمور وظواهر تعرقل وتعيق عملية الإدراك في النص الشعري الحديث ؛ حيث جعلت تلك الأمور من الشعر العربي الحديث مبهما وأصبح صعب التوجيه ، وكثرت تأويلاته غير اليقينية ؛ مما جعل المتلقين يواجهون صعوبة في دراسته واستقباله

---

[1] يُنظر : د. صالح أبو أصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص ٣٢٥ - ٣٥٣ .

[2] يُنظر : د. نذير العظمة : قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث ، ص ٣٣ - ٣٨ .

[3] يُنظر : د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٨٢ - ٨٣ .

والاستمتاع به وحفظه ؛ حيث بعدت الشقة بين الدال اللغوي والمدلول الشعري ، وكثر الانقطاع والتشتت والتحولات الحادة في اللغة ([1]) ، وهناك أسباب كثيرة تحول دون فهم المتلقي للنص وتسهم في تعتيم الرؤية أمامه ، ومن هذا " أن الشاعر الجديد يتحدى المختزنات الجاهزة في أذهان الناس ويستبدلها بمصاحبات لغوية أخرى بعيدة كل البعد عنها بل تقف على خط مقابل تماما لها ، الأمر الذي يؤدي إلى إبطال فاعلية الخبرة اللغوية التي يملكها المتلقي ، ويقف حاجزا بينه وبين الفهم والتفاعل ، فعنصر التوقع مقتول كلية في عملية استقبال الحدث اللغوي " ([2]) ، فتأويل النص أمر غير ميسور " وذلك لأن الشعر الحديث يتكئ على مخيلة فردية هاجسها . في الأغلب . أن تخلق عالمها المتفرد على نحو لم يعهده الآخرون ، ولم يبلغه السابقون ، في حين كان الشعر العربي القديم يشكل صوره وانزياحه معتمدا على صور قد وقرت في ذاكرة الجماعة وألفتها الأذهان " ([3]) .

وإبطال فاعلية الخبرة اللغوية عامل مهم في إرباك عملية التلقي ؛ حيث يتم ترتيب كلمات متنافرة لا يستطيع المتلقي إيجاد أي روابط بينها ، ثم تقحم تلك التراكيب اللغوية في القصيدة باعتبارها جملا شعرية ؛ فالعلاقات القائمة بين التراكيب تأتي " في النص على نحو غير متسق ، ويخالف ما ألفته الأسماع سالفا ، وما اعتاد القارئ على تلقيه في النص الشعري العادي ، إذ تميل التراكيب إلى الاتكاء على التحول الحاد ، بحيث يواجه المتلقي خيبة توقعية ، كلما توهم أنه يدرك ما سيأتي من السياق أو يتوقعه ، وتصير هذه التحولات إلى حد يستحيل النص معه إلى شكل قريب مما يسمى في النقد الحديث بالفانتازيا " ([4]) وهذا يجعل المتلقي يشعر بالانقطاعات الفجائية بين العبارات " حيث تكون الفكرة في حالة من فقدان التوازن تضيّع قدرة القارئ على فهم مرامي الكلام ،

---

[1] يُنظر : سامح الرواشدة : ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل ، مجلة مؤتة ، ص ٣٨٩ .

[2] د. عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، ص٤٦ .

[3] سامح الرواشدة : ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل ، مجلة مؤتة ، ص ٤٠٢ .

[4] سامح الرواشدة : ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل ، مجلة مؤتة ، ص٤٠٩ (بتصرف)

وكأنه أمام مشهد من جماعة من الناس من أجناس مختلفة يتراطنون فيما بينهم كل بلغته التي لا يعرفها الآخر " ([1]) .

ومن أسباب الإبهام في النص الشعري الحديث اعتماد الشعراء الطريقة الآلية في كتابة الشعر ؛ حيث يدوّن الشاعر بطريقة آلية ودون تفكير كلّ ما يتوارد على ذهنه من أفكار في قوالب لفظية ، واعتماد آلية التدفق غير الواعي في كتابة القصائد يجعل القصائد تمتد ويكون عاملا مساعدا في تفرّع المواضيع ، وبدلا من أن يحمل النص تجربة شعورية موحدة يدخل في النص كثير من التجارب ، ويكون الشاعر تحت سيطرة تداعيات المعاني دون أن يكلف نفسه عناء تنظيمها ؛ فالشعراء " يؤمنون بضرورة تسجيل كل ما يتداعى إلى أذهانهم من خواطر وانفعالات تنفلت من سيطرة الوعي دون أن يعمدوا إلى الاختيار والتنقيح ، وهما جزء من جوهر التجربة الفنية " ([2]) ؛ فنجدهم " يركّبون جملا لم تكتمل صياغتها اللغوية والنحوية معا ، فهناك شعر تفكيكي من ناحية التراكيب فلا تجد جملة متكاملة تفيد معنى مباشرا وإنما انشطار في التراكيب ، فتتجاور الكلمات وكل منها يؤدي إلى تركيب خاص مع القراءة ويخضع لقراءة المتلقي أو قراءاته المتعددة فيطرأ له إيحاء جديد في كل قراءة منفردة ، وأحيانا يفقد التركيب مقوماته من التلاحم المضموني " ([3]) .

وكذلك فإن الإتيان بالإيرادات التراثية والأسطورية بدون توظيفها هو أحد أسباب الإبهام في الشعر الحديث ؛ حيث إن الإيرادات التراثية والأسطورية في حد ذاتها غير مسؤولة عن الإبهام في الشعر ؛ بل إن المسؤول هو التناول غير الناضج والمفتعل في استخدامها ؛ حيث إن " استخدام الأدوات التكنيكية والأشكال التعبيرية الجديدة بشكل مفتعل وفج ودونما أصالة يتحمل في أحيان كثيرة مسؤولية إغراق الرؤية تحت ستار كثيف من الضباب الخانق ، فالأسطورة . مثلا . لا تتحمل مسؤولية الغموض في الشعر بل هو التناول غير الناضج لها والافتعال في استخدامها الذي يتورط فيه بعض الشعراء في

---

[1] محمد عبد الواحد حجازي : ظاهرة الغموض في الشعر الحديث ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص ٨٤ .

[2] د. صالح أبو أصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص ٣٥٧ .

[3] د. مسعد العطوي : الفكر والشكل في الشعر السعودي المعاصر ، ط١ ، ١٤٢٧هـ ، ص ٣٥٦ (بتصرف)

محاولة لتقليد بعض النماذج الشعرية العالمية ولإثارة جو ضبابي ، فبعض الشعراء يغلق كل الكوى والمنافذ التي يتدفق منها النور ويحيل القصيدة إلى تشكيلة غريبة من الألفاظ المبهمة والخطوط المتشابكة والألوان الداكنة التي تتسبب في وقوعها في أقبية مظلمة تميع حدود التجربة والخط الفاصل بين الحلم والواقع " ([1]) .

أما الشعراء السعوديون المحدثون فليسوا بعيدين عن هذا التوجه الفني الحديث ؛ حيث أدركوا القيمةَ الفنية للغموض في النص الحديث ، ولكن اختلفوا فيما بين غموض مشع موحٍ وغموض متكلَّف مبهَم ، ولا بد لنا من إيراد بعض النماذج كي نتبين مظاهر هذا الغموض في الشعر السعودي الحديث ، والحق أنه من الصعب جدا اختيار نصوص تعبر عن الغموض ؛ فأغلب نصوص الشعر الحديث تتمتع بهذه الصفة ، وهي متمنعة بحسب المتلقي أنه يفهمها وإن أراد شرحها وجدها مستغلقة ، وهي كذلك تدهشه فيظن أنه ممسك بأطرافها ولكنها تتسرب من بين أصابعه كالماء ؛ فاختيار النصوص ليس بالمهمة السهلة ، ولكن سوف أحاول ما استطعت الاستشهادَ بمجموعة منها توضح توجهات الشعراء السعوديين اللغوية نحو الغموض ، ولنبدأ بالشاعر حسين العروي ؛ حيث اختطّ لنفسه طريقة جديدة تتميّز بها لغته الشعرية ؛ حيث يختار الألفاظ العربية القديمة والشكل العمودي ولكنه يكتب شيئا مختلفا عن القديم والحديث ، وكأنه فنان يرسم لوحاتٍ سريالية بأدوات رسم من عصر قديم ، يقول الشاعر حسين العروي في قصيدته التي بعنوان : (آخرُ ما قاله آخرُ الصقور/الحمائم : زفرةُ العربي الأخيرة)([2]) :

كتبتُ ، والوابلُ الحَمْضيُّ مُكتئبٌ
والعابروه . أوانَ الكَثْبِ . أرْمَاسُ
أواضحُ السّامري صيف الضّنى أرقي الـ
ـمشبوب ، والهازئ الرعّاسُ قِرْطاسُ !!
أبثُّ حلم الحيارى النّاسغي ألقي
ناراً يُكثّفُها . والرّيح . ديماسُ
يا همُّ ، نيلوفري الرمليُّ مرتجمٌ

---

[1] د. محمد حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، ص ١٧٧ . ١٧٨ (بتصرف) .

[2] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٢٢٧ . ٢٢٩.

كما استهلّت فراشاتٌ وأغراسُ
شاجزتُ رؤياه ممطوراً ... وكمْ عبقتْ
مِ الحزنِ . يا لغةَ الممطورِ . أنفاسُ !!
حمائمي الخيلُ ... هل أبصرتَ فاتنةً
كالخيلِ ، والأكماتُ البيضُ أقواسُ !!!
أوّاه ، يا غايةَ الأحرارِ ... خاتمتي
بدئيّةٌ .. والرّمادُ الرّمدُ أوقاسُ
كتبتُ ... لم أبْقِ ، ها الصّهباءُ آفلةٌ
ها ... لم يَعُدْ في دواةِ الليلِ أنقاسُ
حنين مرجية العينين هاجستي
كما تهدل في الأعصاب إتعاسُ
أجيجه جَذْبُ أطفال القرى سحرا
والحاصدو قمحها الممشوق أنكاس
أمطار هسهاس أشجاني جنى صخبي
والهم . يا ناعم الخدين . فراس
النار مثخنة المضحاة .. هل لغتي
. يا عابري اللائل القلاس . مقباس؟
وكيف ... والواكفات الصفر واردة
نهر الخديعة ، والآفاق أرجاس؟!
والجوع ناسجة الأحقاد ، عاشقة
سود الليالي ، إذا ما ارفض إنباس!!
أظل مشتعل الأسفار ... ممتطيا
حمى السرى .. وفيوض القفر أدلاس
هل واقعوا الليل كالسجراء منطفئا
كما يواقع صوت الذئب قداس
تناسلوا كالجراد . الأين متقد

على عيون الألى ...! والورد أخماس
تفرشوا الرمل سجاعا على شجر الـ
أزمان ... والناهل الضوئي مياس
يبنون من سمر الغيفاة قافية
عبدية ، وانهمار الرمث إيراس
تنكبوا عن هوى الأجبال ... وادرعوا
صمت الولائد ، والمتبوع نخاس
تألفوا القيعة الغبراء . . وانهملوا
ذلا .. وغنّى . بهيّ السخف . ميعاس
وأنكروا الغابر العطريّ ، ما ضَبَحَتْ
. تهيل وردا على الرمضاء . أفراسُ
***
هل ظل في صبوات البيد أعراس!!!
ألناس . رغم اخضلال الدجية . الناس ؟!!

فالقصيدة يلفها الغموض ومن الصعب جدا استكناه معانيها أو الجزم بمقاصدها ؛ لأن من أسباب الغموض وجود فجوة كبيرة بين نظام اللغة المعياري ونظام اللغة الشعري ، حيث يعبر الشاعر . في هذه القصيدة . بطريقة يصعب فهمها حتى على القارئ المتمرس ، فأول ما يواجهنا هو هذا الكم الهائل من المفردات القديمة الصعبة غير المستخدمة في العصر الحاضر (الرعّاس ، ديماس ، أوقاس ، أنقاس ، ميعاس .... وغيرها) والتي لا يستطيع المتلقي فهمها دون الرجوع إلى المعاجم العربية القديمة ؛ بل من المؤكد أن الشاعر نفسه قد أخذها من المعجم مباشرة وركّبها في قصيدته ولم تكن من مخزونه اللغوي ، أو بمعنى آخر لم تمر على ذاكرته ، ولم تختمر بها كي تتجاوز معجميتها المحدودة ، وثانيا تواجهنا تراكيب صعبة التفسير (أواضح السامري صيف الضنى أرقي المشبوب ، والهازئ الرعّاس قرطاس) فهذه جمل متراكبة فوق بعضها لا يمكن معرفة بداياتها أو نهاياتها أو معرفة معانيها ، وثالثا تواجهنا جمل غير مترابطة مع

بعضها وكأن كل جملة تؤدي غرضها منفردةً (تناسلوا كالجراد ، الأين متقد على عيون الألى ... والورد أخماس) ، ورابعا تواجهنا صعوبة في الإمساك بأطراف الصور ؛ فالصور غير مكتملة الجوانب ، وكأن الشاعر يبدأ برسم معالم الصورة ثم يتركها مبتورة وينتقل إلى غيرها تاركا القارئ يقوم بمهمة العثور على أطرافها الأخرى في خياله (حنين مرجية العينين هاجستي كما تهدل في الأعصاب إتعاس ، أجيجه جدبُ أطفال القرى سحرا والحاصدو قمحها الممشوق أنكاس) .

ومع كل هذا الغموض لا بد لنا من أن نحاول اقتحام مثل هذه النصوص ، ونبحث عما يضيء لنا بعضا من تلك الرؤى التي تدور حولها القصيدة ؛ فإذا حاولنا أن ندلف من العتبة الرئيسة وهي (العنوان) ، فالعنوان يرتكز على كلمة (العربي) ويصفه بأنه آخر الصقور الحمائم ، فالجمع بين الصقور والحمائم جمع بين الصفات المتضادة المتناقضة ؛ فهل كان العربي صقرا ثم تحول إلى حمامة ؟ أو أنه صقر في المظهر وحمامة في المخبر ؟ أو غير ذلك من الاحتمالات الواردة ، والعنوان يشير أيضا إلى أن القصيدة هي آخر ما قاله ذلك العربي ، فهي الزفرة الأخيرة ، والزفرة هي إخراج النَّفَس من الصدر ، أي كأن هذه القصيدة آخر نَفَس من أنفاس العربي الصقر الحمامة ، ولعل العنوان يفسر شيئا من غموض القصيدة ؛ فالعربي قد كتب ما كتب وأهله وذووه قد رحلوا وانتهوا (العابروه أوان الكتب أرماس) ، وإذا نظرنا إلى الألفاظ والرؤى في ثلثي القصيدة الأول والثاني ؛ فإننا نجدها تدور حول دلالتين رئيستين هما : الماء والحزن (الوابل ، مكتئب ، الضنى ، يا همّ ، ممطورا ، لغة الممطور ، إتعاس ، أمطار ، أشجاني ، والهمّ ، الواكفات ، نهر ، وغيرها من الألفاظ التي تدل على هاتين الدلالتين بطريقة غير مباشرة) فهل هذان الأمران هما ما يؤثر في حياة العربي ؟ وهناك دلالة الذل العربي التي استهلكت الثلث الأخير من القصيدة ؛ فالعرب يبنون القافية العبدية ؛ لأنهم ابتعدوا عن حب المعالي ، وفضلوا الصمت والسكوت على الكلام (تنكبوا عن هوى الأجبال .....) وألفوا حياة القيعة الغبراء حتى صاروا مثل غبارها وترابها ينهملون ذلا ، قد يكون هذا التسلسل منطقيا ؛ فالحاجة (الماء) تولّد الأسى (الحزن) والبحث عنها يولّد (الذل) والخنوع ، ويختم القصيدة بفكرة قد تكون متنافية مع فكرة العنوان ؛ فالعنوان يشير إلى أنه العربي

الأخير ، ولكن البيت الخاتمة للقصيدة . الذي جعله الشاعر مستقلا وكأنه يريد أن يكون خاتمة وبداية في الوقت ذاته . يشير إلى أن الإنسان . مهما كانت الظروف . يدور في دوائر التفكير نفسها ، وتُحركه الرغباتُ ذاتها فتستمر الحياة باستمرار رغباته ، وربما تكون هذه الدلالات كلها أو بعضها صحيحة ، وربما تكون مختلفة عن رؤى النص ، وربما يجد متفرس آخر في القصيدة دلالات أخرى بعيدة كل البعد عما رأيناه ، وهذا ما يجعل النصوص الحديثة تتحمل تفسيرات أثقل من حجمها آلاف المرات ، ومع كل ما يلف القصيدة من غموض ؛ فالقصيدة . بكل تأكيد . تحمل صورا جميلة ومبتكرة مثل : (العابروه أوان الكتب أرماس ، شاجرت رؤياه ممطورا ، هل أبصرتَ فاتنةً كالخيل ، أمطار هسهاس أشجاني جنى صخبي ، أظل مشتعل الأسفار ممتطيا حمى السرى وفيوض القفر أدلاس) وفيها صياغات كثيرة مستحدثة ذات نكهة خاصة مميزة ، مثل (الكَثْب ، شاجرتُ ، بدئية ، عبدية) وللأسف فإن صعوبة لغة القصيدة من مفردات وتراكيب كانت حائلا دون تلقيها واستشفاف جمالياتها ؛ فهذا النص مثال على غموض الفكرة وتشتت الصور بسبب غموض اللغة الشعرية ؛ حيث غرابة المفردات وصعوبة تفسير التراكيب وعدم ترابط الجمل ؛ فالعناصر . من مفردات وتراكيب . لا تقدم آلية لربط بعضها مع بعض ؛ إذ تصير حجر عثرة في طريق التأويل ، ولكن هذه محاولة في التعرف على دلالة المفردات " والبحث عن روابط بين التراكيب بعد أن بدت العلاقات مفككة والتراكيب مشتتة ، والسبب في ذلك أن لغة الشعر الحديث تُعنى بالمتنافر والمتباعد ، ويقع على عاتق المتلقي واجب البحث عن علاقات تجمعها ، مما يضعه أمام احتمالات غير يقينية أو مؤكدة ، يفترض منه أن يحسب حسابها عند مباشرته التأويل ، عندئذ قد يوفق الجهد التأويلي ، وقد يجانبه الصواب ، وفي كلا الحالين قد لا يتطابق التأويل مع مقاصد الشاعر " ([1]) ، وإن المتلقي في مثل هذه النصوص تواجهه إشكالية تتمثل في دلالة المفردات ، أو لنقل في العلاقة بين الدوال والمدلولات ، فمعظم المفردات من لغة لم نألفها في الوقت الراهن ، ولم تنل لدينا أي اتفاق أو مواضعة ، مما يجعلها عقبة تواجه المتلقي عند الخطوة الأولى من العمل ، وتظل ترافقه إلى مستوى الدلالة الكلية للنص ([2]) ،

---

[1] سامح الرواشدة : ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل ، ص ٤٠٧ .

[2] يُنظر : سامح الرواشدة : ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل ، ص٣٩٧ .

ويصدق على هذا قول (جان كوهين) : لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت (اللغة المتميزة) مستحيلة ، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت (اللغة المميزة) لا فائدة لها ، وحرية تأليف الكلمة بدءا من الأصوات محصورة ، وحرية تأليف العبارة تخضع لقيود أقل ، وفي النهاية فعند حرية تأليف المقال بدءا من العبارات ينتهي دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم في النمو ، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها ، ومع هذا فإنه يجب إضافة تعديل إلى مبدأ الحرية هذا ؛ فكل إنسان حر في أن يقول ما يشاء ؛ لكن بشرط أن يكون مفهوما ممن يتوجه إليه بالكلام ؛ فاللغة توصيل ، وإذا لم يكن المقال مفهوما فإن التوصيل إذن لم يتم ، والبديهية الرئيسة في قانون الكلام تقول : إن كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم ، وكل القواعد ليست إلا طرائق لتطبيق هذه البديهة ، و(قابلة للفهم) تعني محملة بمعان وأصوات قابلة لأن يصل المتلقي إليها ، ومن أجل هذا فإنه لا يكفي احترام قانون اللغة فقط ، بل ينبغي أيضا أن يكون حلُّ رموز الرسالة ممكنا ([1]) .

وقد يكون الغموض في تركيب الجمل وترابطها دون صعوبة في فهم مفرداتها ؛ حيث يكون التركيب غير واضح المعالم لا يعرف المتلقي متى تبدأ الجملة ومتى تنتهي ؛ فلا يستطيع استحضار الصورة الشعرية التي يريد الشاعر إيصالها ، ومن ذلك قصيدة قصيرة للشاعر علي الدميني تحمل عنوان (النشيد السابع) ([2]) ضمن قصائد أناشيد على باب السيدة العظيمة :

صدر عاشقتي رائبٌ كالحليب
عينها لوعةٌ ،
ويداها ، فمي .
يتقاسم نصف اليدين ونصف الشفاه يغيبْ

فالصورة بعد السطر الثاني غامضة بسبب تعقيد التراكيب وارتباك ترتيب الجمل ؛ فهل تكون كلمة يداها معطوفة على المبتدأ السابق (عينها) فيشملها الخبر (لوعة) ؟ أو

---

[1] يُنظر : جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة : د . أحمد درويش ، ص ١٢٧ . ١٢٨ .

[2] علي الدميني : رياح المواقع ، ص ٥٦ .

أنها مبتدأ جديد والشاعر انحرف عن الإخبار عنها ليبدأ بجملة جديدة ؟ ثم تأتي كلمة فمي وبعدها نقطة تدل على انتهاء الجملة ، حيث يجعلنا الشاعر في حيرة من هذه النقطة التي تدل على انتهاء الجملة وبداية جملة جديدة ، ثم يأتي السطر الأخير الذي يزيد من حيرة المتلقي لأن (فمي) . كما يبدو . مبتدأ والخبر (يتقاسم نصف اليدين ونصف الشفاه) ، ثم يأتي الفعل (يغيب) فهل يكون خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (فمي) فيكون جملة جديدة ، أو هو خبر المبتدأ (نصف الشفاه) ، ولكنه إلى التفسير الأول أقرب ، ففي هذه القصيدة القصيرة هناك ضمائر مستترة من الصعب تحديد مَن تعود عليه ، وهناك حذف يختلط على المتلقي تحديده ، وهناك تراكب بين جمل القصيدة يشوّش عملية التوصيل ، ولأن هذا النص لا يحمل رؤيا فكرية ، أو حتى تجربة شعورية عميقة ؛ إنما هو صورة فنية جميلة لا أكثر كان ينبغي أن يصل إلى المتلقّي بطريقة أيسر وأسرع .

أما النموذج الآتي فإنه مثال على الغموض الناتج عن تشتت الفكرة لاحتواء النص على كثير من الإضاءات أو (الفلاشات) المختلفة المتباعدة التي يصعب تجميعها وتوجيهها نحو مقصد محدد ، وهو قصيدة للشاعر إبراهيم الوافي بعنوان : (نافذة للغياب ..!) ([1]) ، يقول فيها :

لليلِ المساكينِ بابانِ ..
بابٌ لظلّيْ ..
وبابٌ لهمْ ..!
أنا المُتْعَبُ الآنَ منّي
ورائي النجومُ معلّقةٌ فوق صدرِ الحقيقةِ
نائمة في ضبابِ الزجاجْ
وبين يديّ قصاصاتُ شوقٍ .. ودمعةُ سُكْرٍ
وكأسُ احتياجْ ..!!
***
بينما الغصنُ يرقصُ للريحِ

[1] إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، ص ٣٧، ٣٩ .

تبحثُ عن ظلّه واجماً
ثم ترقبُ عصفورةً تنتظرْ .. !
ساعلتكَ الهواجسُ هل ينكسرْ ..؟!!
الرياحُ التي تحملُ الشعرَ
ليست كتلك التي تنفضُ الطيرَ
من دغدغاتِ المطرْ ..!
والظلالُ التي تشتهيها العصافيرُ
لا تستريحُ ولا تستقرْ ..
ليس بيتُك هذا ..
وليسَ لكَ الآن من كلِّ هذي الظلالِ
سوى أن تجفّفَ أقدامكَ الواحلاتِ
وتمضي لآخرِ هذا المَمَرْ ..!
***
أنتِ أيتها المخملية ..!
اكتبيني نقوشاً من اللغةِ السومرية ..!
النساءُ ورائي
وما بين عينيّ أنفٌ تنامُ به الفتنةُ السرمدية ..!
ها أنا كلّما أتقدمُ نحو الطريقِ
تراودني نزواتُ حذائي ..!
غيابكِ طال كثيراً
وفي قلمي لغةٌ كلّما طالَ فيها الغيابُ
استحالتْ حروفاً على صفحةٍ جاهلية ..!!
***
بين صوتي وبينكِ صمتي ..!!
بين بيتي وبيتكِ صوتي
بين كلّ الذي كان والكائنِ الآنَ أنتِ ..!!

***

العصافيرُ فوقَ الشجر
والممرُّ طويلٌ .. طويلٌ
وظلُّ العصافيرِ أرهقَ ظنَّ الفراشاتِ
فاعتكفتْ تنتظرْ ..!
كل تاريخنا جملةٌ
فعلها الآنَ ماضٍ
وفاعلها (شاعرٌ) مستتر ..!!!

فالقصيدة تحوم في مدارات مختلفة ، وتحمل رؤى متعددة ، وهذا النوع من النصوص يمثل أغلب الشعر الحديث : السهل / الممتنع ، مفرداته سهلة ، وتراكيبه غير معقدة ، ومن خصائصه أن المتلقي يحسه بشعوره ، ويتفاعل مع انزياحاته اللغوية وصوره ، ولكن لا يستطيع أن يمسك بجميع مقاصده ومعانيه " فتلقّي القصيدة الحديثة لا يقوم على الإدراك الذهني الواعي المحض وإنما على الالتحام بفضائه الرؤيوي فليس ثمة مضامين مبلورة أو مبنى مكرس عبر منهج بين واضح " ([1]) ، وهذا النموذج مفرداته سهلة واضحة ، وتراكيب الجمل ليس فيها أي غرابة أو تعقيد ، ولكن مع هذا لا يستطيع المتلقي لملمة خيوط النص وتوجيهه نحو معانٍ محددة واضحة ؛ فكل جملة تحمل نفسها بنفسها ، ولا توجد روابط واضحة بين الجمل الشعرية ، ولا تسلسل في الأفكار ، ويغيب الموضوع الأساس في هذه القصيدة ، ومن ثَمّ تضيع دلالات الرموز فيها ؛ إذ إن الموضوع أو (الغرض) الذي تدور حوله أي قصيدة هو الشفرة التي تفتح باب تتبُّع المسارات الدلالية ، ولكن لنحاول الولوج إلى عالم هذا النص الذي قد يمثل . كما ذكرت سابقا . أغلب الشعر العربي الحديث عامة ؛ فالمقطع الأول واضح المعالم تقريبا ؛ حيث يرسم مدى معاناة الشاعر المتعب من كل شيء حتى من نفسه (أنا المتعب الآن مني) وما يدور في أفلاك تلك المعاناة (قصاصات شوق ، ودمعة سُكر ، وكأس احتياج) .. لكن يستوقفنا هذان البابان اللذان أشار لهما الشاعر في البداية ، فحينما جعل لليل المساكين بابين وقسّمهما : (باب لظلي ، وباب لهم) فهل يريد أن يشير إلى أن معاناته وحده تساوي معاناتهم

---

[1] د. محمد صالح الشنطي : التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، ج٢ ، ص ٤٥٤ .

أجمعين ؟ ولنلاحظ أنه قدّم بابه قبل بابهم ، ولماذا يكون الباب لظلّه وليس له ، ما سرّ (الظل) في القصيدة ؟ حيث أننا سنجده يتردد خمس مرات (ظلّي ، ظله ، الظلال ، الظلال ، ظل) ، من المفترض أن هذه المعطيات تساعدنا في فك غموض القصيدة ، ولكن المشكلة تأتي من الانقطاع الذي يستعصي على القارئ تأويله ، ويستحيل أحيانا فيه الربط بين عناصر القصيدة ، وقد تكون صعوبة تحديد المدلول الشعري لبعض الرموز في النص . كالمدلول الشعري للباب والظل مثلا . عاملا في تعميق الفجوة بين عناصر النص ومعطياته ، وإذا دخلنا أجواء المقطع الثاني نجده يحوم في فضاء آخر من التأمل والمراقبة لعلاقةٍ ما تربط بين الرياح والظلال والطيور والشعر ، والشاعر يستخدم في بداية المقطع كلمة (الريح) ولكنها لا تحمل معاني التدمير كما هي في ذاكرتنا اللغوية (وأما عادٌ فأهلكوا بريح صرصر عاتية) ([1]) إنه استخدام مخالف للذاكرة اللغوية الجمعية ؛ فهذه الريح يرقص الغصن لها ، والطيور تنتظر هدوءها كي تبحث عن ظل الغصن الذي يشك الشاعر في قدرة الريح على كسره !! ، ثم تتحول الريح إلى (الرياح) ويحس الشاعر باختلاف أنواعها بين ناقل للشعر ونافض للطير ، ثم يقفز إلى صورة أخرى ، ينقله اللاشعور إلى الظلال التي ليست . بلا شك . مقرا للعصافير ؛ فمثلها كمثل البيت الذي يعمره المرء بالسكنى ، وليس بمقام له ؛ بل هو معبر أو ممر يؤدي إلى نهاية أبعد ، ثم ينتقل إلى المقطع الثالث الذي لا تربطه بما سبقه أي رابطة واضحة ، وتحوم رؤى هذا المقطع وما يليه حول الحبيبة واللغة ، ولكن الروابط بعيدة جدا بين الجمل والصور ؛ حيث تنبتّ العلاقات الذهنية أحيانا ، ولكن . كما ذكرت سابقا . يحس المتلقي بتلك الفضاءات إحساسا قويا وإن لم يفهمها فكرةً جليّة ، ثم في المقطع الأخير يعود الشاعر إلى العصافير والظل ، ثم يختم قصيدته بفكرة بعيدة نوعا ما عن كل ما مضى ؛ فكرة اختزال التاريخ العربي والمجهود العربي بجملة فعلها ماض وفاعلها شاعر مستتر ، فهل يقصد من هذه الخاتمة أن أهم قوة فاعلة في التاريخ العربي هو الشعر ؟ حتى لو لم يعترف التاريخ العربي صراحة بهذه القوة الفاعلة (شاعر مستتر) ، ويبقى هذا النص مفتوحا على احتمالات متعددة ، بسبب غياب الروابط الدلالية .

---

[1] سورة الحاقة : ٦

ويتعذر التمييز في مثل هذه النصوص بين الفكرة الرئيسة والفكرة الطارئة أو الطفيلية كما يسميها (كوهين) ([1]) ، وذلك لدخول عناصر آتية من حقول مختلفة لم تكن الذاكرة قد ألفت اجتماعها معا ، إضافة إلى أن الدوال لا تقدم مدلولات على نحو راسخ أو مطمئن ؛ مما يجعل النص الشعري حقلا مفتوحا على شتى التأويلات ، ويجب أن نلاحظ أن بعض السمات الشعرية تتأتى بسبب الانتقال المفاجئ وغير المتوقع على مستوى الخطاب الشعري ؛ أي أن يقوم النص على (وصل فكرتين لا تتوافران على أية علاقة منطقية بينهما) ، وفي مثل هذا النمط يتم الجمع بين كلمات وعبارات تنتمي مكوناتها إلى حقول متباينة بعضها عن بعض تماما ، ومثل هذا الانقطاع يظل مقبولا ، ولا يشكل عقبة في التفسير حين تكون العلاقات بين العناصر المتقاطعة غير بعيدة ، أو يمكننا أن نصطنع روابط بينها ، وأمثلة هذا الانقطاع القريب كثيرة في الشعر العربي الحديث ، ولكن يكون التشتت في بعضها الآخر عائقا تأويليا ([2]) .

وفي هذه القصيدة وما يشبهها تكون الصور في النص الواحد متباعدة متنافرة ، ومن الصعب جدا الربط بينها لتكون في منظومة واحدة ؛ لأن كثرة التفصيلات تربك المتلقي وتصعب من عملية الإحاطة بها وتجميعها في صورة كاملة موحدة ، كما أن زيادة التفصيلات في الصورة الواحدة تعقّد الإدراك أيضا .

حتى العنوان في تلك القصائد قد لا يعبر عن الفكرة الرئيسة ؛ فلا يمكن أن يوضع لها عنوان لأنه ليس لها موضوع يمكن تعيينه ، فهي تحرّك لموضوعات متباعدة ولأحداث متنافرة ؛ فلحظة تفكيرية واحدة لا يمكن أن تضم جزئيات بينها تنافر كلي على الأقل فيما يتصل بالتفكير العادي ، والتباين الموضوعي الذي تتسم به تلك القصائد يذكّر بعالم الأحلام ؛ فتفكير الحلم يشكل عدمُ تلاحمه الداخلي أبرزَ جوانبه ظهورا ، والسرياليون كما هو معروف كانوا يؤمنون بالتشابه بين الشعر والحلم والهذيان ؛ فهي جميعا تتقاسم

---

[1] يُنظر : جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة الولي والعمري ، ص ١٧٢ .

[2] يُنظر : سامح الرواشدة : ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل ، ص ٤٠١ . ٤٠٤ ، وما بين القوسين نقلا عن جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص ٣٤.

هذه الصفة السلبية المشتركة ، والكتابة العفوية التي وجدت فيها السريالية ذاتها الإبداعية الرئيسة في الشعر ليست أكثر من تكسير الفكر لنفسه بشكل متواصل ([1]) .

وربما كان الشاعر في هذه القصيدة وما يماثلها يرمي إلى رؤية أخرى غير ما يتبادر إلى ذهن المتلقي ، وقد يكون من الجرم ـ كما يرى (بول فاليري) ـ أن نشرح القصيدة في لغة نثرية لكي نفهمها ؛ لأننا بذلك نفقدها صفتها المشخصة لها وهي الشعر ، وكذلك من الخطأ مطالبة الشاعر نفسه بشرح شعره ؛ فإن هذا هو الطريق المضلل لتناول الشعر ؛ فالوحدة العاطفية التي هي قوام القصيدة لا يمكن أن نخضعها لمقاييس العقل ومنطقه ، وإنما ينبغي أن نستقبل القصيدة جملة ؛ فلا يحق لنا أن نفتت وحدتها ؛ فالشاعر إنما يحاول بالألفاظ وكل ما يتصل بعناصر التعبير الشعري أن ينقل إلينا صورة لتجربته العاطفية ([2]) .

ومن نماذج الغموض التي يصعب توجيهها ، ويتعذر توجيه ما تحمله من رموز قصيدة للشاعر إبراهيم زولي بعنوان (الرؤيا) ، وقد كان من المفترض أن يساعد وجودُ الرموزِ المتلقيَ على تجميع شتات الجمل والمقاطع ، ولكنها ـ كما سوف نرى ـ أضافت غموضا إلى غموض النص وصعّبت من عملية التأويل ، وهذه هي القصيدة كما وردت في الديوان :

"يـبني لا تقـصـص رؤيـاك
على إخوتك فيكيـدوا لك كيـدا
إن الشيـطان للإنسـانِ عدوٌّ مبين"
قرآن كريم

ثم أدلفُ بوابة الغيبِ
أُحصي النساء اللواتي
حبلن بظلّي

---

[1] يُنظر : جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة الولي والعمري ، ص ١٧٣ ، وترجمة د. درويش ، ص ٢٠٦ .

[2] يُنظر : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص١٩٣.

وأرضعنه من نشيد القرى

***

ها أنا أرجم البحرَ

والراغبات عن العشق

. والأرض لؤلؤةً .

***

يا أبي قد رأيتُ الكتابةَ

شاخصةً تحت عَرْشِك

والصحبُ حولك

أبصارهم دونها رمحك الجاهلي

. ليس وحدَك من يعرف السرّ .

قال الرفاق وهم يمرقون خفافا على ساحل الروح

فانفجرت غيمةً في شوارع قلبي

سلامٌ على الصحو حين

يفاجئه المطر المغتصبْ

***

أتحسّس وجهي

وضاحيةً باركَتْها المليحات

أولى لكم شجرا واضحاً

ثم أوقِدْنَه حول عشب الرؤى

طُفْن حول قميص أبينا

وقُلْن له إنني وردُهُ المصطفى

واستَرِحْنَ إلى ظل دالية في الجسدْ

صوتُها وَاقفٌ

كنهارات صيف وفي سقفها

قمرٌ من مسدْ

***

خرجوا صبيةً من ثِعاب القصيدة

وانطلقوا للقرى

بعدما أفرغت ذكرياتكَ كلُّ طيور المدينة

وانفضّ سامرها الدمويْ

***

سقطَتْ زهرة في يدي فارتعدتُ

وهلّت دموع الصَّبا فاستَعَذْتُ

لأني رأيت على مهلٍ

يصعد البحر

للمشنقة (١)

فهذه القصيدة تحمل رموزا يصعب توجيهها ، أو الإفادة منها في تأويل النص وتفسيره ؛ فالشاعر يجعل العنوان الذي هو بوابة النص كلمة (الرؤيا) ثم يأتي بما يعضد هذه الكلمة (الرؤيا) وهي الآية الكريمة ؛ حيث يتم توجيه المتلقي نحو قصة يوسف عليه السلام ، ولكن لماذا اختار هذه الآية بالذات ؟ هل لأنها تحمل كلمة رؤيا ؟ أو لأنه سوف يضمّن نصه لمحات من هذه القصة تقوم بقيادة دفّتها وتوجيهها إلى ضفةٍ معينة ؟ هذا ما يُفترض أن تؤديه هاتان العتبتان (العنوان ، والآية) ؛ فيبدأ الشاعر بالبداية الاستمرارية التي كثيرا ما يبدأ بها الشعراء المحدثون قصائدهم وهي (ثم) وكأن النص يُضيف بُعدا تأويليا حديثا يتولّد من الآية الكريمة أو يوحي باستمرار فكرة معينة ، وفي المقطع الأول والثاني اختار الشاعر من قصة يوسف علاقته بالمرأة إضاءةً لهما، ومع وجود الرمز الذي يسهّل عملية التأويل فالفكرة ظلت غائمة غير واضحة ؛ فما علاقة نشيد القرى بما يحمله المقطع الأول ؟ ثم ما الدلالة التي تنهض بها (والأرض لؤلؤة) ؟ فالأرض ليست من المرجومين ؛ لأن (لؤلؤة) مرفوعة ، إذن لم نخرج من هذين المقطعين بما يعيننا على الاندماج في ثنايا القصيدة ؛ غير أنهما يوحيان بعلاقة الشاعر . أيّ شاعر . بالغيب ، وكأنه يستمد رؤاه من رؤى غيبية لا يقتنصها غير الشعراء من البشر ، ثم ننتقل إلى

---

(١) إبراهيم زولي : رويدا باتجاه الأرض ، ص ٢٣ . ٢٦ .

المقطع الثالث فنجد أفكارا لا يربطها رابط معين ، فما دلالة الرمح الجاهلي ؟ هل هو التسلط الأبوي ؟ لا أجزم بذلك ، ثم تحتل الجزء الأخير من هذا المقطع صورة جميلة موحية تتنامى بطريقة مذهلة ، حيث تبدأ من قول الرفاق : (ليس وحدك من يعرف السر) وتنتهي بمفاجأة المطر ، ولكن لا أجد علاقة بين هذه الصورة الجميلة وما قبلها ، ثم تأتي المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة ؛ حيث تنقطع العلاقات . أيضا . بما سبقها ما عدا الرابط بقصة يوسف (القميص) حيث أصبح القميص (قميص أبينا) وليس قميص يوسف أو الشاعر ، ونلحظ بعض التعقيد في تراكيب الجمل ؛ فلا يُعرف من ترتيبها ما يدل على التركيب الصحيح ؛ فالجملة (خرجوا صبيةً) لا يوجد ما يدل على هؤلاء الذين خرجوا بصورة صبية ؟ وجملة (رأيت على مهل يصعد البحر للمشنقة) ليس واضحا فيها من الذي رآه الشاعر وصعد البحر ، وبهذا يكون التعقيد في تركيب الجمل عاملا مهما في تصاعد درجة غموض القصيدة بالإضافة إلى . ما ذكرت سابقا . من استخدام الرمز الذي لا يخدم بناء الرؤية في القصيدة ؛ فالرمز أحيانا لا يحقق غاية فنية ؛ لأنه لا ينبع من حاجة داخل النص الشعري ، " والغموض الذي كان يتمثل . قديما . في القصيدة في البيت لغة وأسلوبا وصياغة أصبح يتمثل بالإضافة إلى ذلك كله في سياق القصيدة ككل ، إذ إنك في القصيدة القديمة قد تقع على أبيات غير جلية فتستعين بالقصيدة ذاتها بالجليّ منها على جلاء ما غمض عليك من الأبيات ، أما القصيدة الحديثة فقد تفهم أجزاء منها أو مقاطع وأبياتا ويظل السياق العام خافيا عليك " ([1]) .

وبصفة عامة لا بد من أن يحتوي الشعر على شيءٍ من الغموض بشكل أو بآخر ؛ لأن الغموض ملازم للغة الشعر الخيالية ؛ فالشعر هو أنسب الأشكال للتعبير عن أغوار النفس الإنسانية ؛ تلك الأغوار التي لا تبدو بشكل واضح ومحدد ؛ فليست الألفاظ في الشعر محددة الدلالة ، واضحة المعالم ، ولكنها ذات طبيعة خاصة تعتمد على الإيحاء والاحتمال ، فمن صفات اللغة الشعرية أنها تقوم أحيانا على مفارقة لغة العقل ، ولا بأس من أن يحتوي النص على أوصاف بعيدة عن الدقة العقلية ، وفي هذا البعد قد تكمن قيمة الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر ، ومن هنا يجب أن يعرف الشعراء أن

---

[1] د. نذير العظمة : قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث : الشعر السعودي أنموذجا ، ص ٣٨.

النقاد لا يطالبونهم بالدقة العقلية التي يهربون منها ولكن يطالبونهم بقدر من المراجعة لما يكتبون وينشرون .

ولنأخذ نموذجا يبيّن ذلك الغموض الناتج عن تجربة انفعالية عميقة وكيف يكون التعبير عنه غامضا ولكنه يحمل الإيحاء ، وفي الوقت ذاته يحمل الإضاءة ، من ذلك قصيدة للشاعر علي بافقيه بعنوان (إيغال) ([1]) :

للينابيع أوجاعها
إن أصدقَ ما في الينابيعِ
بُعد الينابيع
زحفتها الموغلهْ

للحرائق أطوارها
إن بهاءَ الحرائقِ
في جوعها الموغلِ الجوعِ
في .....
هل تُشَيّأُ أشياؤها المذهلهْ ؟

والحق إن كثرة التواصل مع هذا النوع من التعبير يؤدي إلى اعتياد المتلقي على هذه الأنماط من التراكيب اللغوية فيسهل عليه استكشاف المعاني والتفاعل معها ؛ فهذه تجربة شعورية مكتملة وناضجة خاضها الشاعر ، وتملكت قياد نفسه فحاول إخراجها بطريقةٍ تعجبه ، ولكنها لا تحرم المتلقي من التمتع بها ؛ فأتت بتراكيب وعبارات مكثفة لها آثار نفسية عميقة ، فالشاعر في هذه القصيدة قد برع في خلق جوّ غامض لهذه التجربة الشعورية العميقة دون أن يعقّدها أو يفسدها بجمل متراكبة غير مفهومة ، ودون أن يرهق المتلقي بالانقطاعات المربكة ؛ فالعنوان له قدرة توصيل قوية في هذا النص ؛ حيث يدخلنا مباشرة إلى صلب موضوع التجربة ، وكأن الشاعر يريد أن يتوغّل في خصائص الأشياء ، ويغور داخل طبيعتها ؛ لأن الحقيقة ـ دائما ـ تكمن في الداخل ، واختار الشاعر الينابيع

---

[1] علي بافقيه : جلال الأشجار ، ص ١٠ .

والحرائق ، ولكن لماذا اختار الينابيع والحرائق ؟ هل لأن الأشياء تتميّز بأضدادها ، ربما .. ولكن الشاعر لا يعقد مقارنة بينهما ؛ فهذا الاحتمال يبدو ضعيفا من هذه الجهة ، ويبدو قويا من جهة أخرى ؛ فالمقارنة بين الأضداد ليست دائما تكون في البحث عن مواطن الاختلاف ، ولكن أحيانا تكون المقارنة بإظهار مواطن التشابه بينهما ، ونلحظ أن (التوغّل) يتكرر في هذه القصيدة القصيرة ثلاث مرات ، الأولى في العنوان (إيغال) والثانية مع الينابيع (زحفتها الموغلة) والثالثة مع الحرائق (جوعها الموغل) إذن فالقصيدة تتوجّه . كما ذكرت سابقا . إلى التعمّق داخل هذه الأشياء ، وإلى استكناه حقيقة ما يحرّكها ، وقد ترمز القصيدة . بالإضافة إلى الوجود الحقيقي في الطبيعة لهذه الأشياء . أقول : قد ترمز إلى المشاعر الإنسانية المتضادّة مواطن انبعاثها وأطوارها ومظاهرها ، وأكتفي بهذا القدر من التفسير ؛ لأن كثرة الخوض في التفسيرات قد تُسيء إلى النص ؛ فالشاعر نفسه حينما أراد أن يُسهب في التفاصيل توقّف وقال : (في .....) ، ثم استدرك على نفسه وقال : (هل تُشيّأُ أشياؤها المذهلة ؟) فتحويل اللغة الشعرية إلى لغة نثرية ليس صوابا وليس خطأً أيضا كما يرى (جان كوهين) ، يقول : " يُعد كل تأويل للنص الشعري صوابا وخطأً في آن واحد ، فحين يُعدّ صوابا من وجهة نظر جوهر المعنى فهو يُعدّ خطأً من حيث أنه ينقل الجزيئات في لغة نثرية تخون من خلال ذلك النقل شكل المعنى الخالص للشعر ، إننا نستطيع أن نقرأ الترجمة النثرية لقصيدة ما ، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة ، إن النصين لا يمكن أن يتزامنا في الوعي ، وهناك مشقة في رؤية أحدهما ، وهو النثر ، يغمر الآخر ويغرقه ، إن الشعر له جوهر ملكي فإما أن يسود وحده أو يعتزل " ([1]) .

وبهذا النوع من " الشعر يمكن أن تغنى اللغة وتزداد ثراء من جهة ، كما يمكن . مع الزمن . تكوين حاسة شعرية صادقة لدى القارئ ، فلو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة ، وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر ، وأن نروض أنفسنا على استقباله " ([2]) ، وفي المقابل فالغموض في الشعر

---

[1] جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، ص ٢٠٧ .

[2] د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص١٩٤ .

الحديث ليس هدفا أو غاية وإنما هو نتيجة ، فالغاية التي يسعى إليها الشعراء دائما هي أن يكون النص منفتحا مليئا بالمفاجآت اللغوية التي تفضي إلى الإيحاءات الشعورية ؛ فينساق الشاعر وراء التعبير غير الواعي لاستخراج دفقاته الشعورية الكامنة ، ومن ثَمّ تكون النتيجة ؛ حيث يأتي التعبير غامضا موحيا بالفكرة وليس موضحا لها ، مشعا بالصور التي يحوطها الإيحاء وليست الصور المتكاملة الأجزاء الواضحة المعالم ، حتى الشاعر نفسه قد يخفق في إيضاح تلك الصور الغائمة الضبابية فيظل يدور حولها ولا يقتحمها ، ويترك مهمة اقتحامها للمتلقي والناقد ، وهذه الغاية هي ما يغري الشعراء بالغموض ، " وسواء أكان الشعر وضوحا أو غموضا وسواء أكان الموقف منه أيدلوجيا أو فنيا خالصا ، فمن الثابت أن الأدوات والأشكال الجديدة التي فتحت طريقا واسعا لتطوير القصيدة الغنائية الجديدة وإغنائها قد تتحول إلى كابوس مزعج يخنق الوضوح والشفافية وتعرّض الشعر الجديد لخطر الانعزال ليس فقط عن الجمهور بل عن فئة يفترض أن بمقدورها فهم الشعر " ([1]) ، وعندما ينقطع الاتصال بين المتلقي والشاعر انقطاعا كاملا ويتكرر هذا الانقطاع مرة بعد مرة ؛ فإن من حق المتلقي أن يبتعد عن الشعر ويتوجه إلى فنون أخرى تشبع نهمه الدائم للتذوق الأدبي ؛ " فمسألة الإغماض تمثل في وجه من وجوهها عطالة الشعر من جهة تلقيه ، ولعل هذا ما أدى إلى تأخر فعالية الشعر حديثا أمام الأنماط السردية ، وما دليل ذلك إلا اتساع الهوة بين التلقي والإبداع " ([2]) .

وكثيرةٌ تلك النماذج التي تقف بين الغموض والإبهام فيستطيع المتلقي توجيه معانيها بشيء من الصعوبة وعدم اليقين في مقاصدها ، ومن ذلك قصيدة للشاعر إبراهيم زولي بعنوان (الساعة يأتي البحر) ([3]) :

---

[1] د. محمد حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، ص ١٨٣ .

[2] خالد الغريبي : في قضايا النص الشعري العربي الحديث ، مقاربات نظرية وتحليلية ، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٦٥ .

[3] إبراهيم زولي : الأجساد تسقط في البنفسج ، ٣٢ ـ ٣٤ .

ليس لي
إلا الميادين
فضاء
يا أبي لم أتعلّم
منك سر الرفض
زرع الريح
في
قمصاننا
لا يستحم الفجر إلا
من خليج الصمت
والجدران
يا بنت قفي شاهدة
كي أجلد الأشجار
تغوي الظلّ
في
القيلولة
الساعة يأتي البحر
من نزهته
يرجمه الأطفال
بالحلوى
وبعض الغيم

يا بنت قفي
كي أقرأ
التاريخ
مكتوبا

بحرف
أعجمي
.....
.....

تهرب البنت
إلى
وحشتها
لم توصد الأبواب
بالمزلاج لكن
روحها الخضراء
صارت
مطفأة

فهذه القصيدة فيها غموض ولكن قد يستطيع المتلقي توجيهه مع تكرار القراءة والتمعّن بمعطيات النص ، فالنص يشير إلى رؤى متداخلة في ذهن الشاعر يحوم حولها ولا يقتحمها ؛ حيث يدور النص حول الرغبات المكبوتة التي يقمعها الخوف أو المجتمع (يا أبي لم أتعلّم منك سر الرفض ، زرع الريح في قمصاننا لا يستحم الفجر إلا من خليج الصمت والجدران) ، وتلك الرغبات قد تموت وهي تنتظر (روحها الخضراء صارت مطفأة) وبلا شك تتداخل مع هذه التجربة الشعورية رؤى أخرى تزيد من تكثيف التجربة داخل النص ؛ فالقصيدة الحديثة " لم تعد تقدم للقارئ أفكارا ومعاني ، شأن القصيدة القديمة ، وإنما أصبحت تقدم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصور والانفعالات وتداعياتها ، ولم يعد ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز ، وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي ، نسميه تجربة أو رؤيا " ([1]) .

---

[1] أدونيس : زمن الشعر ، ص ٢٧٨ .

ويتركز كثير من غموض الشعر الحديث في القصيدة الطويلة ؛ حيث يوجد لدى كثير من الشعراء المحدثين قصائد طويلة قد تستهلك المجموعة الشعرية . الديوان . بأكملها ، والسبب في غموض القصائد الطويلة أنها " تستوعب موقفا فكريا ووجدانيا بالغ التشابك والتعقيد بحيث يبدو تلقيها في دفقة شعرية متصلة أمرا عسيرا ، لذا فإنها تبدو أقرب إلى الوحدات المنفصلة عبر مقاطع ، ولكنها تتفاعل مع المقاطع الأخرى ويتم استيعابها في ضوئها ، والقصيدة الطويلة تربط بين كثير من الحالات العاطفية في إطار فكرة عامة حيث تكون هذه الفكرة غاية في التعقيد فلا يستوعبها العقل إلا في وحدات غير متصلة فكل قسم بمفرده يستمد من الكل ويمده ، حيث هي تعبير عن الخبرات الإنسانية والتجارب العميقة " ([1]) .

ولا بد من أن نذكر أن النص الشعري الذي لا يحقق غموضا بنّاءً في لغته ليس له مكان في الذوق الحديث ؛ حيث من المهم أن تحوي اللغة الشعرية مفردات مشعة ، وتراكيب موحية وعلاقات رابطة تصدر عن قيم شعورية ونفسية عميقة ؛ فاللغة الشعرية الضحلة أو المباشرة لم تعد تشدّ المتلقي الذي يبحث عن العمق وكثير من الإيحاء ، ولم تعد تُغري النقاد بالولوج إلى مجاهلها ، وفي مقابل كل تلك الأهمية للغموض في بناء القصيدة الحديثة ؛ فإننا كثيرا ما نعثر على نصوص شعرية واضحة المفردات وسهلة التراكيب ، ولا يغلفها أي غموض ، ولكنها في الوقت نفسه تشدّ المتلقي لما فيها من العمق والإيحاء ؛ فقد يكون الشعر سهلا ، ومع هذا يأسرنا ويثير فينا لذة التلقي ؛ فليس بالغموض فقط تكون جودة الشعر الحديث ، ومن ذلك قصيدة للشاعر عبد الرحمن الشهري يقول فيها :

لم تكن فاتنا ،
فلماذا تحاولُ تغييرَ لونِكَ بالشعر ... ؟!
هكذا أنتْ ...
أسمرّ كرغيفٍ أعدّته أمكَ

---

[1] د. محمد صالح الشنطي : التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، ج٢ ، ص ٤٤٥ . ٤٧٥ (بتصرف) .

. ذات صباحٍ .
على الجمرِ
حتى تكونَ مدينا لها بالحياةْ
لن يكونَ بوسعك تجميعُ ما سالَ
من سُمرةٍ في شعاب الجسدْ!
هكذا أنتْ ...
لم تكن لتراكَ فتاةٌ
. من الصيفِ .
قمتَ بدعوتها لقضاءِ الشتاءاتِ
في كوخِ عينيكْ ...
وهي فاتنةٌ ،
تنهلُ الدفءَ من نظرةٍ قاحلةْ !
يا لسخريةِ اللونِ في رحلة المشهدِ البصريّ ...
صار لونُكَ سرَّكَ
والذاهبونَ إلى الحبِّ لا يملكونَ
سوى الانحيازْ
فكما تُحسِنُ المزجَ والفصلَ
بين الكلامِ
هنالكَ من يُحسِنُ المزجَ والفصلَ
بين الدماءْ !
وكما أنت في عينِ أمكَ
(تلك التي أطعمتكَ الرغيف المجمّرَ)
بدرٌ ،
هنالكَ من ينظرونَ إلى بدرها...
كرغيفْ ! ([1])

---

[1] عبد الرحمن الشهري : أسمرّ كرغيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص ٢٣.

فهذا النص يحمل رؤية كثيفة عن علاقة النفس بصفات الجسد الذي يحتويها ويحملها ، إنها علاقة متوترة قد تعتريها الثورة أحيانا ، ويأتي النص بلغة سهلة وواضحة وموحية في الوقت نفسه ، فمثل هذا النص الجميل لا يضيره عدم غموضه ، أو عدم غرابة مفرداته ، أو عدم التواء تراكيبه ؛ فهو يحمل من اللغة الشعرية الموحية الكثير وإن كان سهلا واضحا ، فليس التعقيد هو مقياس جودة القصيدة ، كما أن الوضوح ليس قدحا في القصيدة إذا كانت تحوي الإيحاء وكثافة الرؤية الشعرية .

ومن النصوص الشعرية التي تحمل رؤية متكاملة وصورا شعرية موحية وفي الوقت ذاته لا يربكها التعقيد ، ولا يشتّت فكرتها الغموض قصيدة للشاعر أحمد الوافي بعنوان (ليلى .. !) ([1]) يقول فيها :

وتصعدُ ليلى
سماءَ المواويلِ
تكبرُ كالظلِّ قبل الغروبِ
تخطُّ احتمالاتِها بالشفقْ .. !
(تتشبط) فوق جدارِ
الترقُّبِ
تعبثُ بالماء حين تيمّمُ
قبلتها للصلاةِ
وتغرق في وشوشات الألقْ
تحاورني من وراء حجابٍ
وما كنتُ أعلمُ
من يوم أن قبّلتْ أمّها جبهتي
أنها سوف تحملُ أختامَ
بيتي الصغيرِ
وتمسحُ عني غبارَ القلقْ

---

[1] إبراهيم الوافي : وحيدا من جهةٍ خامسة ، ص ١٠٥ .

أقلّبُ بين يديها الحكاياتِ
أرقبها تتلوّى من الحزنِ
إذ سقطت (خصلةٌ) من كتابي
ومرّتْ على طللٍ كان يسكنه
الراحلون بقلبي
فعاجت به لحظتي دون قصدٍ
وبثّمتُ ساعتَها في يديها
وداخ المكانُ بنا .. واختنقْ .. !

فالقصيدة تعبر عن تجربة شعورية ناضجة ومتسلسلة هي علاقة الرجل بزوجه (تحمل أختام بيتي الصغير) التي ارتبط بها الرجل منذ طفولتها وكبرت أمام ناظريه ، المرأة المتفانية (تمسح عني غبار القلق) ، ثم تسلط القصيدة الضوء على لحظة توتّر أصابت هذه العلاقة الجميلة ، الرجل في حالة انغماس مع تجارب أنثوية سابقة (إذ سقطت خصلة من كتابي ومرّت على طللٍ كان يسكنه الراحلون بقلبي ، فعاجت به لحظتي دون قصد) ثم المرأة في حالة ذعر من أثر نوبة غَيرة عارمة (وبثّمتُ ساعتها في يديها) ، ثم الرجل والمرأة في لحظة انفصال نفسي (وداخ المكانُ بنا .. واختنق) فالدلالات في هذه القصيدة تتصاعد بطريقة منطقية واضحة ، لا تتشابك معها دلالات أخرى دخيلة ؛ فهي موحّدة الفكرة ، وجميع الصور فيها تخدم هذه الفكرة الموحّدة ، ولا وجود فيها لتراكيب معقدة ، أو انقطاعات مفاجئة ، والقصيدة تحمل كما هائلا من الإيحاء مع أنها واضحة الفكرة وغير معقّدة في تناولها ؛ إذن فنجاح القصيدة الحديثة يكمن في قدرتها على الإيحاء ، والإيحاء لا يقتصر على الغموض والتعقيد وتشابك الدلالات .

وفي ختام هذا الجزء من البحث لا بد من أن نذكّر بأن الغموض في الشعر الحديث هو " مقوّم من مقومات وجوده ، والغموض ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد ، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء ، وكل ما في الأمر هو أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل ، فلا يمكن أن تكون المسألة في هذا الشعر عدولا متعمدا عن الوضوح إلى الغموض ، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاظة المتلقي بوضعه

في إطار من الطلاسم التي تعي على الفهم " [١] ، و"مما لا شك فيه أن الغموض بحد ذاته لم يكن هدفا من أهداف دعاة الحداثة كما لم يكن هدفا من أهداف الرمزيين من قبل ، وإنما هو نتيجة طبيعية لتعامل هؤلاء وأولئك مع اللغة ، ولفهم هؤلاء وأولئك لطبيعة الشعر وغاية الشعر " [٢] .

وبعدُ فمن خلال هذا العرض لظاهرة الغموض في الشعر السعودي الحديث نكون قد عرفنا أسباب وجود هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث عامة ، وعرفنا مظاهرها في الشعر السعودي الحديث خاصة ، وكشفنا . من خلال عرض النماذج . عن اختلاف الأسباب الفنية لظاهرة الغموض ، ومن خلال عرض النماذج أيضا تمكّنا من معرفة نوعين من الغموض ؛ فهناك المنغلق الذي يصعب توجيهه ، وهناك المنفتح الذي يعطي بعض الإضاءات الدلالية لتفسيره ، ومع أني أتفق مع النقاد الذين يرون بأن الغموض صار صفةً لازمة للشعر الحديث وأنه طريقة مهمة لتحميل النص الشعري بدلالات إيحائية عميقة فإنني أجد كثيرا من الجمال في تلك النصوص التي تحمل إيحاءاتها بنفسها دون اللجوء إلى تعقيدات الغموض المختلفة ؛ سواء من الناحية اللغوية في المفردات والتراكيب ، أو من الناحية الرؤيوية الضبابية ، وقد استشهدنا ببعض النماذج على كل ذلك .

---

[١] د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٨٧ . ١٨٨.

[٢] د. محمد حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، ص ١٧٣ .

مدخل

يعد التناصّ ظاهرة لغوية أساسية في الشعر العربي الحديث ، وهو مصطلح نقدي حديث ، وفي اللغة : نصَّ الحديثَ ينصُّه نصًّا : رفعه ، وقال عمرو بن دينار : ما رأيتُ رجلاً أنصّ للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند [١] ، والتناص في الاصطلاح النقدي هو تعالق نصوص . أي الدخول في علاقة . مع نص حدث بكيفيات مختلفة [٢] ، وهو بهذا يشير إلى وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه من النصوص الشعرية سواء أكانت هذه العلاقة جزئية أم كلية ، إيجابية أم سلبية[٣] ، وأيضا هو " أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب ، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل " [٤] .

---

[١] ابن منظور : لسان العرب : مادة نصص .

[٢] يُنظر : د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٤ ، ٢٠٠٥م ، ص ١٢١ .

[٣] يُنظر : د. طوي الهاشمي : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، كتاب الرياض ، عدد ٥٢ . ٥٣ ، ١٩٩٨م ، ص ٢١ .

[٤] د. محمد سليمان (عيال سليمان) : ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، اليازوري للنشر ، عمّان ، ٢٠٠٧م ، ص ١٢٦ ، نقلا عن أحمد الزعبي : التناص نظريا وتطبيقيا ، ص ٩ .

و للتناصّ أصل في نقدنا العربي القديم يتمثّل في التضمين أو الاقتباس ، ويفضل كثير من الباحثين استخدام مصطلح التناص بدلا من مصطلح التضمين والاقتباس ؛ لما يعطي مصطلح التناص من إحساس بالتقاطع والتداخل والتفاعل بين النصين الأصلي والمستدعى ؛ بينما يوحي مصطلح التضمين أو الاقتباس بالأخذ السلبي من النص المستدعى ([1]) .

وأساس التناص التفاعل بين النصوص القديمة والحديثة ، أو الغائبة والماثلة ، وهذا يوجب حفظ النصوص السابقة واختزانها في الذاكرة ، ومصادر النصوص القديمة أو الغائبة في الشعر العربي الحديث كثيرة ومتعددة ، منها التراث العربي الديني والأدبي والتاريخي ، والتراث الشعبي لكل منطقة عربية ، والتراث الأجنبي كالأساطير والديانات القديمة ، والآداب المعاصرة العربية والأجنبية ، والفنون الأدبية الأخرى غير الشعر ، وغيرها ، ولكن يظلّ التراث ـ بكل أشكاله ـ هو أقوى هذه المصادر وأوضحها .

ومن فضل القول أن أبرهن على صلة الشعر الحديث بالتراث . مع ما تحمله الكلمتان من تضاد (الحداثة و التراث) . " فكل حداثة غريبة عن الجذور اصطناعية سرعان ما تذبل أغصانها فتجف ثم تموت ، فهي لا تجد جذورا تعيد إليها الحياة ولا تجد تربة تتلاءم والجذور المستوردة ، وقد تنبه إلى ذلك الشعراء والنقاد في الغرب ، فوجدوا أن ارتباط الشاعر بتراثه يزيده إبداعا ويميز شخصيته من سواها ، ولا يعني ذلك أن يكون المبدع عبداً للتراث يشدّه إلى العصور الخوالي ومشكلاتها ، ولكن ذلك يعني أن الشاعر المعاصر يستدعي التراث إلى عصره وتجربته فيوظفه توظيفا معاصراً ذا علاقات بالواقع الذي يعبر عنه " ([2]) .

إن القصيدة الحديثة " لم تنفصل عن التراث بل نجدها تتعمقه حين تجعله مشكلا لبعدٍ يشغل ويوجّه مرتاديها ، فيتفاعل المبدعون مع ذلك البعد ، ويجسدونه على نحو حضوري مدهش ، يعون به النص القديم ، ويعون به رحلة النص القديم إلى الحاضر ،

---

[1] يُنظر : د. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٣٣٩ .

[2] د. خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣م ، ص ١٦ . ١٧ (بتصرف) .

فكانت القصيدة الحديثة بذلك أشدّ وعيا بقيمة التراث من النصوص التي تجتر التراث ولا تقف على رموزه تحللها وتمنحها الوهج والفعل في أفق الحياة الحاضرة "([1]) .

والشاعر حينما يتجه إلى التراث يجد رهنَ تصرفه مئات الأصوات التي يمكن أن تلقى صداها في وجدان المتلقي وسمعه ، وهو حين يوظف هذه الأصوات يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعا من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري ، وأكسبها في الوقت نفسه لونا من الكلية والشمولية بحيث تتخطى حاجز الزمن فيمتزج في إطارها الماضي والحاضر في وحدة شاملة ([2]).

ولقد استقر في ذهن الشاعر الحديث " أنه ثمرة الماضي بكل حضاراته ، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لا بد أن يحدث بين بعضها وبعض تآلف وتجاوب ، وهو قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة ، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى ، وهو حين يضمّن شعره كلاما لآخرين بنصه فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان "([3]) .

والتناص . من خلال وزن الكلمة . يشير إلى التفاعل والتشارك ؛ حيث يعتمد على تفاعل النصوص الشعرية الحديثة مع ما سبقها من نصوص أدبية بطريقة تدمج بين الرؤية الحاضرة والرؤية الغائبة من جهة وبين اللغة الحديثة واللغة القديمة من جهة أخرى .

وفي التناص يتجاوز النصُّ الموظّفُ في القصيدة الحديثة البنية القديمة والدلالة الحقيقية ، ويتفاعل مع معطيات الواقع المعاصر وينصهر في رؤية الشاعر ، فيخرج كيانا فنيا جديدا يجمع بين دلالته الأولى في بنيته القديمة ودلالته الجديدة في بنيته الحديثة ([4]) .

---

[1] د. عالي القرشي : علاقة القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية بالتراث ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، ج ٨ ، ص ٧٠٠ .

[2] يُنظر : د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٧هـ ، ص ١٦ .

[3] د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٣١١ .

[4] يُنظر : د. عزت محمود علي الدين : انغلاق النص الآخر وانفتاحه في حركة النص في الشعر السعودي المعاصر ، مجلة جامعة الطائف (اللغة العربية) ع١ ، ١٤٣٠هـ ، ص١٨٥.١٨٦ .

وفي التناص " يعمد الشاعر إلى الالتفاف حول الدلالة الأولى ليحمّلها دلالات معاصرة تتيح لها مجاوزة زمنيتها ، وإقامة تواصل نفسي بين حالتي : الغياب والحضور ، يؤدي ذلك إلى تكثيف المعطى الفني ، والتعبير بدفقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطرا إلى شرحه أو الإسهاب فيه " (١) ، فالنصوص المغايرة التي يستدعيها الشاعر والتي تنتمي إلى أزمنة مختلفة وبيئات مختلفة تضفي على تجربة الشاعر عمقا زمنيا وإنسانيا ، وتضفي على النص نكهة التفاعل بين الحضارات المختلفة ؛ بما يجعل التناص ينتشل القصيدة من الآنية والمحدودية ، ولكي يُجيد الشاعر استخدام تقنية التناص يتطلب منه الاستناد إلى ثقافة حقيقية ، وامتلاك رؤية شعرية ناضجة واضحة ، وقدرة على استغلال سياقات النص المستدعى وتوظيفها بكونها أبعاداً دلالية في النص الأصلي بما يخول الشاعر أن يقيم علاقة جدلية تفاعلية مع النص الآخر تجعله يبدو حقيقيا أصيلا وامتدادا لتجربة الشاعر وليس جزءا مقحما عليها (٢) ، ويجب " ألا يكون النص الغائب مقحما في النص الحاضر لمجرد التباهي واستعراض الثقافة المخزونة لديه ، فلا بد أن يكون الخطاب الغائب محمّلا بقيم وتوجيهات صالحة للحلول في الخطاب الحاضر ، ويكون امتصاصه إثراءً للنص الحاضر ؛ ليصبح النص الجديد حاملا من الدلالات أضعاف ما يحمله فيما لو خلا من التناص " (٣) ، ولا بد من الإشارة أيضا إلى إن الحساسية الخاصة تجاه التراث لا يمتلكها إلا الشاعر الموهوب الذي يتميز بذاكرة ذات خيال نشط وهو ما يعمل باستمرار على تحليل المواد المخزونة وتركيبها على هيئة جديدة (٤).

ويجب على الشاعر أن يحاور التراث ويحوّره بما ينسجم مع تجربته الخاصة ، ولغته الخاصة ، فلا ينقله نقلا جامدا لا روح فيه ؛ لأن الأصل في التناص أن يكون بمثابة قراءة ثانية للذاكرة ، وإحياء للموروث الذي استدعاه الشاعر بفعل التشابه القائم بين الحدثين أو الموقفين ؛ حيث يمثّل التراث في أحيان كثيرة صورة رامزة للواقع الذي يحياه الشاعر

---

[١] د. رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٢٦ .

[٢] يُنظر : د. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٣٣٩ .٣٤٠ .

[٣] فتحية إبراهيم صرصور : الخصائص الأسلوبية في شعر فدوى طوقان ، جامعة الأزهر . غزة ، ٢٠٠٣م ، نسخة إلكترونية ، ص ١٢٢ .

[٤] يُنظر : د. مصطفى السعدني : في التناص الشعري ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ٢٠٠٥م ، ص ٨٣ .

فيدمج رؤيته داخل النصوص التراثية ، ومن ثم يخرج النص مزيجا من حضارتين اجتمع فيهما الماضي والحاضر على ساحة النص الحاضر ([1]).

ويجب أن نتنبه إلى أن إيراد بعض الشعراء كلمة أو عبارة تراثية إيرادا لا يتناسب مع سياق القصيدة ، قد يؤدي إلى خلق تنافر بين الإشارة التراثية والسياق الذي تُقحم داخله إقحاما ، ذلك أن اختيار أي نص تراثي يجب أن يتولّد من حاجة القصيدة ذاتها وإلا تحولت عملية استحضاره إلى حشد عشوائي لأصوات تراثية لا يربطها بالقصيدة أي رابط ، ولا يشير استخدامها إلى قدرة الشاعر على استدعاء التراث وتمثّله بقدر ما يشير إلى الغموض والعجز عن الاختيار الأمثل ([2]) .

وتجب الإشارة إلى أن الإفادة من المعطيات اللغوية السابقة من خلال التناص تعني القدرة على المزاوجة بين الحداثة والتراث والقدرة على إبداع أشكال جديدة تسمح للقيم التراثية أن تعيش في الحديثة بكل أبعادها الفكرية والإنسانية ، وأن الشاعر الحديث يمنح النصوص التراثية حياةً جديدة باستخدامه إياها ضمن إطار معاصر وقضايا حديثة ، وهذه الطريقة في التعامل مع التراث هي ما أسماه علي عشري زايد بـ (مرحلة التعبير بالموروث) أي : (توظيف التراث توظيفا فنيا للتعبير عن التجارب الشعرية المعاصرة) بدل التعبير عن الموروث الذي هو شكل من أشكال استنساخه أو تسجيله وهذه الصيغة الأخيرة (التعبير عن الموروث) هي التي حكمت علاقة الشاعر بالتراث وقتا طويلا ([3]).

وقيمة التناص تكمن في مدى تناغمه في بنية العمل الشعري ، ومدى تمازجه في تشكيل القصيدة ، ومدى تكثيفه للفكرة المتلبسة بالأداء ومصاحباته اللغوية ويكون . في الوقت نفسه . عالقا بذاكرة المتلقي ووعيه الثقافي حتى يعلق بوجدانه خيط من الترابطات الدلالية تتشكل في نسيجه سياقات القصيدة ، واصلا بين الصوتين ، مدركا أزمة الشاعرين ، وهما في ذات التجربة التي لا يتوقف دورانها ، وإذا لم يتحقق ذلك فإن الخطورة تتربص به

---

[1] يُنظر : فتحية إبراهيم صرصور : الخصائص الأسلوبية في شعر فدوى طوقان ، ص ١٢٥ .

[2] يُنظر : أشجان محمد الهندي : توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤١٧هـ ، ص ٩٨ .

[3] يُنظر : د. كاملي بلحاج : أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤م ، نسخة إلكترونية ، ص ٦٨ ، وكلام د. علي عشري زايد نقلا عن : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي ، ص ٢٥.

فيقتصر حينا ويُفرض حينا ، ويتعتم مغزاه أحيانا أخرى ، وتظل اقتباسات في غير مكانها ([1]).

وفي الشعر العربي الحديث يُشكّل التناص ظاهرة لغوية بارزة ؛ " فكل قول يتضمن تناصا سواء أورد هذا التناص على لسان المبدع متعمدا أم عفويا نتيجة لمخزونه الثقافي ، فلم يعد الخطاب الشعري نصا منغلقا أو نتاجا تلقائيا يقتصر على الامتلاء العذري البريء ، إنما هو نص مفتوح يعتمد على خلفية ثقافية مكتنزة في ذهن المبدع نتيجة قراءته السابقة ، وثقافته الواسعة ، فذاكرة الشاعر شبكة تحتضن أقوالا وأفعالا متعددة ، مما يجعل نصه مهيئا لامتصاص خطابات أخرى غائبة تدخل في ثنايا النص الحاضر ، وتصبح جزءا من نسيجه اللغوي ، ولذلك يعدّ كل نص بوابة مشرّعة لنصوص أخرى تغزوه وتلتحم في نسيج الدلالة والصياغة فينتج لدينا نص دسم ، نلمح من خلاله نصوصا كثيرة غائبة ذابت في ثناياه ، إلا أن هذا التأثر بالسابقين والاستقاء من أشعارهم ومشاركتهم الفاعلة مع الحدث لا تعني أن أسلوب الشاعر وشخصيته غائبان ، لأن لكل شاعر بصمة أسلوبية خاصة به ، كما أن التناص لا يعني الاقتطاع أو التحويل أو الاعتداء على النصوص الأخرى ، وإنما يتم ذلك على وجه إبداعي يقوم على الاستيعاب والحوار ومن ثم الخلق والتصرف "([2]) .

وفي الشعر السعودي الحديث يحتلّ التناصّ . بوصفه تقنية لغوية تهدف إلى تكثيف الرؤية وإثراء اللغة . مرتبةً متقدمة من مراتب التقنيات اللغوية المفضّلة لدى الشعراء ، ولعل **الموروث الديني ، والموروث الأدبي ، والموروث الشعبي** هي أهمّ المرجعيات التي يستمد النص الشعري السعودي الحديث تناصاته منها ، ولها الهيمنة على تشكيل لغته ، كما تسهم في تشكيل رؤاه أيضا ، وهناك الموروث التاريخي الذي كثيرا ما يتقاطع معه الشعر السعودي الحديث بعلاقات تناصية رؤيوية ؛ ولكن دون تأثير مباشر على لغته ؛ فالتناص قد يكون صريحا بالإحالة المباشرة إلى لفظ النص السابق ، وقد يكون متمثّلا في المعنى أو الحدث دون إحالة لفظية مباشرة ، ومجالنا في هذه الدراسة النوع الأول حيث تكون ألفاظ النص السابق أو بعضها مذكورة في النص الحديث ؛ ولذلك لم أتطرق للموروث

---

[1] يُنظر : د. رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٣٦ . ٣٧ .

[2] فتحية إبراهيم صرصور : الخصائص الأسلوبية في شعر فدوى طوقان ، ص١٢٢ . ١٢٣ (بتصرف) .

التاريخي . هذا المصدر المهم . لأنني في هذه الدراسة أبحث عما يسهم في تشكيل اللغة الشعرية الحديثة في المقام الأول ، ثم تأثير تلك الإسهامات في رؤية الشعر وتجربته .

وقد حاولت . في هذا الجزء من الدراسة . التركيزَ على هذه المرجعيات التي يستمد الشعر السعودي الحديث تناصاته منها ، ومحاولة الوقوف على حقيقة التفاعل بين النصوص الحديثة والقديمة ، وسعيتُ إلى تتبع أنواع التناص ؛ عن طريق تسليط الضوء على طرق الشعراء في الإفادة من تلك العناصر اللغوية الموروثة ، ثم بيان مدى عمق التناص ونجاحه في نصوص الشعر السعودي الحديث .

التراث الديني

يستند الشاعر العربي الحديث إلى ذاكرة مليئة بالثقافة الإسلامية العميقة ، متجذّرة في نفسه وعقله ولغته ، والقرآن الكريم هو الرافد الديني الأهم الذي يستمدّ منه الشعراء العرب لغتهم الشعرية وهو المؤثر اللغوي الأقوى في الشعر العربي الحديث ، وقد استأثرت النصوص القرآنية بعناية الشاعر العربي الحديث يلي ذلك نصوص الحديث النبوي الشريف ؛ فنصوص القرآن الكريم لها قدرة كبيرة على تحميل دلالات كثيرة ومتجددة ، وغالباً ما تتم استعادة النصوص القرآنية بهدف استغلال ما فيها من إيحاءات ومعان سابقة مخزونة في ذهن المتلقي .

وقد شاعت ظاهرة استرفاد الشعراء العرب المحدثين بالنصوص الدينية رغبةً منهم في تعميق دلالات تجاربهم الشعرية ، والشاعر العربي عموما يميل في خطابه إلى الاتكاء على الخلفية الثقافية للمتلقي العربي وهي خلفية دينية في الدرجة الأولى ، ويستثمر ما بلغة القرآن الكريم من طاقة فنية هائلة ، فيبدو في موقف فني مستلهما ومنتجا في الوقت ذاته ، يستخلص الإمكانات الجمالية من النصوص القرآنية ، ويقتبس من أضواء التعبير القرآني ، ويستثمر ما يختزنه ذلك التعبير من إعجاز لغوي ، ثم يعمل على تكثيف رؤيته الخاصة وتوليد لغته المتفردة .

والتناص مع القرآن الكريم يعمل على إثراء النصوص الشعرية الحديثة ، ويمنحها قدرة على التواصل مع القيم الكبرى في تراثنا ، كما يسهم في تقوية النص وتصوير أفكاره وتجليته ؛ مما يضاعف قيمة النص وفاعليته في وجدان المتلقي .

وعملية التناص مع القرآن في الشعر العربي الحديث " ليست مطلقا عملية اقتباس لنص من التراث ، وإنما هي عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص ، يستكشفها شاعر بعد آخر ، كل حسب موقفه الشعوري الراهن ، فقراءة الشعراء المعاصرين للقرآن الكريم

قراءة تفاعلية تؤكد ارتباطهم الصميم بالتراث ، قراءة أقل ما يقال فيها أنها أكثر عمقا وتدبرا وأصالة " ([1]) .

وفي الشعر العربي الحديث جاء استخدام التراث الديني " متأخرا بعض الشيء عن استخدام العناصر الأسطورية لأسباب أهمها التأثيرات الغربية في توظيف الأسطورة ، وتهيّب الشاعر الشرقي من إدخال هذه العناصر المقدسة في شعره " ([2]) ثم شاع استخدام الرموز الصوفية ، أما في الشعر السعودي الحديث فنجد أن الشعراء خطوا خطوة واسعة وسريعة نحو استغلال العنصر الديني المتمثل في القرآن الكريم والحديث النبوي وحاولوا الإفادة من لغته ورموزه .

وقد أفاد الشعراء السعوديون من النصوص الدينية . القرآن والحديث النبوي . بطرق مختلفة ، فهناك عدة صور للعلاقة التي تربط النصوص الشعرية الحديثة بالنصوص الدينية ، سوف أعرضها في هذا الجزء من الدراسة ، وأبدأ أولا بطرق التناص مع القرآن الكريم ؛ فمن صور علاقة النصوص الشعرية الحديثة بالقرآن الكريم ما يأتي :

أن يصدّر الشاعر نصه بآية أو جزء منها بحيث تكون بابا أو مدخلا للنص ، وهذه الطريقة قليلة الاستخدام مقارنةً بما سيأتي من طرق أخرى ، ولا تؤثر كثيرا على لغة الشعر في النص قَدْرَ تأثيرها على رؤاه وتكوينه المعنوي ؛ ولذلك لن أتناولها في هذا الجزء من الدراسة ([3]).

وقد يستعين الشاعر بالنص القرآني عن طريق تضمين نصه الشعري جزءا من آية مع الاحتفاظ بألفاظ النص القرآني والمحافظة على دلالاته ، وفي هذا النوع من التناص مع القرآن تتم إعادة لغة القرآن الكريم كما هي ، وسنرى ذلك في هذه النماذج التي يضمّنها أصحابها بعضا من آيات القرآن :

---

[1] د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٢ (بتصرف) .

[2] د. خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٢٤ .

[3] على سبيل المثال النموذج المذكور في مبحث الغموض من هذه الدراسة وهو قصيدة (الرؤيا) للشاعر إبراهيم زولي : رويدا باتجاه الأرض ، ص٢٣ .

يقول الشاعر إبراهيم الوافي :

حلمتُ بأني تسيّدتُ فيها

تزوّجتُ

مثنى

ثلاثَ

رباع ([1])

هذه الاستعانة بالنص القرآني تتكشف عن توافق في الرؤية والتعبير اللغوي ، فالنموذج السابق استعان بقوله تعالى : " فانكحوا ما طابَ لكم من النساء مثنى وثُلاثَ ورُباعَ "([2]) ، والتناص بهذه الطريقة لا يتعدى الإعادة اللفظية للغة القرآن الكريم ؛ فـ (مثنى وثُلاث ورباع) تدلّ في النصّ الشعري على النساء كما هي في الآية بالألفاظ نفسها ، وهنا يكون الاعتماد على خصوصية اللغة القرآنية بالدلالات نفسها والألفاظ نفسها دون تجديد أو إضافة ، وهذا يكون باستمداد اللاوعي الشعري من الذاكرة المبنية على التكوين التراثي الديني .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر محمد الهويمل :

وفما يصرخ شوقا من بقايا زكريا

ربي إني وهن العظم فهب لي ...

ربي إني وهن العظم فهب لي ...

رجلا يسكن جلدا غير جلدي

يكتب الشعر ويغفو([3])

إن الشاعر يتمثل الخطاب القرآني في خطابه الشعري فيثري نصه بالدلالات الإضافية التي يختزنها الخطاب القرآني ، لقد صار اللفظ القرآني مكان إشعاع في هذا المقطع الذي يستفيد فيه الشاعر من قوله تعالى : " قال رب إني وهن العظم مني واشتعل

---

[1] إبراهيم الوافي : وجدها تخطو على الماء ، ص٥٢ .

[2] سورة النساء : ٣ .

[3] محمد الهويمل : إذا هزها وجع مريمي ، ص ٣٧ .

الرأس شيبا ولم أكن بدعائك رب شقيا * وإني خفت الموالي من ورائي وكانت امرأتي عاقرا فهب لي من لدنك وليا " (١) وصارت الألفاظ القرآنية في موضوع التوسل لله والالتجاء إليه والانطراح بين يديه هي الأقرب لنفس الشاعر لما تحمله من دلالات عميقة ومتجددة ، وفي هذا النموذج دمج للموقف الشعوري الذي يسيطر على الشاعر بالقصة القرآنية وجعل الألفاظ تسير في ذات النسق اللغوي القرآني ؛ حيث إن هناك توافقا لفظيا وتوافقا دلالياً بين النص الشعري والآية .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر عبد الله الصيخان :

وطني صار نخلتين
سقط السيف منهما
صار زيتها يضيء
ولو لم تمسسه نار(٢)

فالشاعر يستعين بقوله تعالى " يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار " (٣) ، ونلحظ قوة ارتباط هذا النص الشعري بالنص القرآني ؛ حيث يحافظ الشاعر على اللفظ القرآني ودلالته في التعبير عن جودة الزيت وقوته وأهمية وجوده ، مع اختلاف في المقصود من كلمة الزيت في النصين (في الآية زيت الزيتون ، وفي النص الشعري النفط) والشاعر ينقل الألفاظ والتراكيب كما هي في الآية مع استبدال (يكاد) بـ (صار) لتأكيد رؤيته الشعورية .

ولا شك في أن هذه النماذج تعبر عن درجة من درجات الإفادة من النصوص القرآنية تكون بإعادة الذاكرة هذه الآيات ؛ حيث تكون الآيات في النص الحديث هي المادة اللغوية والمادة الدلالية في الوقت ذاته ، وهذه النماذج تكشف عن تغلغل النصوص القرآنية في نفوس الشعراء مما يدل على الإرث الديني العميق المستقر داخلهم .

---

[١] سورة مريم : ٤ . ٥ .

[٢] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص٣٠ .

[٣] سورة النور : ٣٥ .

وقد تكون الاستعانة بالنصوص القرآنية عن طريق تضمين النص الشعري الحديث جزءا من آية مع الاحتفاظ بألفاظ النص القرآني ولكن مع تغيير في دلالاته ، ومن ذلك هذا النموذج للشاعر عبد الرحمن الشهري :

قيل :

يا أرضُ هذا أوانكِ ..

فانهمري تحت أقدامهم ! ([1])

فالشاعر يقيم علاقة تناصية مع الآية الكريمة " وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي "([2]) ، والنص الشعري هنا يستعين بالآية في سياق مناقض لسياق الآية ؛ فالآية تنبئ عن أمر الله تعالى بانتهاء الحدث وهو إغراق قوم نوح بالطوفان ، أما النص الشعري فيستعين بالآية لينبئ عن ابتداء مرحلة جديدة ، والشاعر في هذا النموذج وما يشابهه يستعير الآيات لسياقات جديدة غير سياقاتها الأصلية مما يستدعي تحويلا في رؤيتها ومضمونها ، وكل ذلك مع احتفاظه بمادتها وعناصرها اللغوية الأساسية .

ومن ذلك أيضا هذان النموذجان اللذان يستعينان بالآية الكريمة : " ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء " ([3]) :

تقول الشاعرة أسماء الزهراني :

فاستوت قامة الوجد ماءً ونار

أصلها ثابتٌ في تخوم الحنين

فرعها في سماء الوجع

وامتداداتها تتوغل بين شظاي ([4])

وتقول الشاعرة أشجان هندي :

على أيّ وجهٍ

---

[1] عبد الرحمن الشهري : أسمر كرغيف ، ص ٥٨ .

[2] سورة هود : ٤٤ .

[3] سورة إبراهيم : ٢٤ .

[4] أسماء الزهراني : انكسارات ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ، ص ٥٣ .

أقلّبها آهتي
تستحيلُ إلى جمرةٍ ثابتٌ فرعها
أصلها
في دمي
نابضٌ طلعها
في عروق الصفاح([1])

هذان النموذجان يقيمان علاقة تناصية مع الآية الكريمة نفسها ، ويتم فيهما تغيير السياق الأصلي للآية ، إلا أن هناك اختلافا في طريقة الشاعرة الأولى عن الأخرى ، فالنموذج الأول أقرب إلى التركيب القرآني (أصلها ثابتٌ ... فرعها في سماء) فهو تناص يُفيد من النص القرآني عن طريق نقل الألفاظ بدلالاتها والمحافظة على أقرب صورة للتركيب القرآني ، أما النموذج الآخر فإن الشاعرة تقوم بعمل تقليب في التركيب القرآني (ثابتٌ فرعها .. أصلها في دمي) وهي إفادة من النص القرآني مع تغيير يجاري إحساس الشاعرة الذي هو في حال تقليب للأمور وحيرة (على أي وجه أقلّبها آهتي) فبدأت الشاعرة بالفرع قبل الأصل وجعلت صفة الثبات من صفات الفرع ، أما الأصل فهو في العمق (أصلها في دمي) نابت من الدم ، وفي مثل هذه النماذج يحاول بعض الشعراء أن يشكل لغته ورؤيته على نهج لغة النص القرآني ورؤيته ؛ حيث يتداخل النص الجديد مع الآيات ويتوالد من خلالها ، فيعطي ذلك الخطابَ الشعري قيمةً قوية غنية بالدلالات ومصداقية أعمق وتأثيرا أكبر ، وهذا النموذج يسوقنا إلى صورة أخرى من صور العلاقة التي تربط بين النصوص الشعرية الحديثة والقرآن وهي أن **يستعين الشاعر بالنص القرآني عن طريق إعادة صياغة النص القرآني مع تغيير في دلالاته** ، حيث يُعيد الشاعر تركيب المفردات وصياغتها وينقلها من سياقها إلى سياق آخر مختلف فتختلف دلالاتها أيضا ، وقد تحوي دلالات مناقضة تماما لما كانت عليه ، وسأعرض بعض النماذج التي توضح هذه الطريقة من طرق الاسترفاد بالقرآن الكريم ، ومن ذلك قول الشاعر إبراهيم الوافي في قصيدة قصيرة بعنوان (غزل) :

النساء .. النساء ..

---

[1] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص١١٣ .

عصايَ التي لا أهشُّ بها الريحَ ..
لكنها تأخذ الغيمَ حيث يشاء الرشيد(١)

فهذا النص الشعري يتناص مع قوله تعالى : " قال هي عصايَ أتوكأُ عليها وأهشُّ بها على غنمي ولي فيها مآربُ أخرى "(٢) ، والشاعر هنا يقيم علاقة تناصية مع الآية القرآنية ولكنه يوحي بدلالات مغايرة للدلالات الأصلية ؛ فالآية تشير إلى أن العصا آلة يستعين بها موسى على قضاء حوائجه التي يُصرّح بها (أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي) وغير المصرح بها (ولي فيها مآرب أخرى) ، أما في النص الشعري فالعصا . التي تعبر عن النساء . تدل على أنها أكثر من آلة يوجّهها صاحبها إلى حاجاته ، إنها فاعلة بحد ذاتها (تأخذ الغيم) لا تنتظر مَن يستخدمها ، والشاعر يحافظ على صفة الحاجة الماسة لهذا الشيء وعدم الاستغناء عنه (العصا في الآية والنساء في النص الشعري) ولكنه أضاف لها دلالات أخرى حسب ما تمليه رؤيته الشعرية .

ولنأخذ هذا النموذج للشاعرة أشجان هندي حيث تقول :

فِض يلتقِ البحرانِ
يختلط الفراتُ العذبُ
بالجسدِ الأجاج
وتنحني
قممُ البنفسجِ للسيول(٣)

وتلتقي مع هذا النص الشعري آيتان في القرآن الكريم هما قوله تعالى : " وهو الذي مرج البحرين هذا عذبٌ فراتٌ وهذا ملحٌ أُجاجٌ وجعل بينهما برزخا وحجرا محجورا " (٤) ، وقوله تعالى : " وما يستوي البحران هذا عذبٌ فراتٌ سائغٌ شرابه وهذا ملحٌ أجاج " (٥) ، والأقرب

---

١ إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، ص ٨٤ .
٢ سورة طه : ١٨ .
٣ أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص ١٤ . ١٥ .
٤ سورة الفرقان : ٥٣ .
٥ سورة فاطر : ١٢ .

إلى رؤية النص الشعري هي الآية الأولى لأن الأخرى تشير إلى نوع من المقارنة وهذا ما ليس له وجود في النص الشعري ، والشاعرة تقيم مع الآية الأولى علاقة تناص بالتناقض ؛ حيث إن الآية تشير إلى معنى الفصل بين المختلطين ([1]) ، أما في النص الشعري فقد أفادت الشاعرة من هذه الآية بأن غيّرت الدلالة إلى نقيضها ؛ فالنص الشعري يشير إلى معنى الاختلاط التام والامتزاج الكامل بين الضدين وهما الرجل والمرأة ، وهذا المعنى هو ما تشير إليه الشاعرة في مطلع قصيدتها حيث تقول : (رقصت دماؤك في عروقي) ، والشاعرة أفادت من ألفاظ الآية الكريمة ولغتها الراقية وحاولت أن تفجّر منها ما يعينها لتمثيل موقفها الشعوري بتغيير دلالاتها وإضافة دلالات أخرى جديدة لها ، والحقيقة أن التناص مع الآيات القرآنية على هذا النحو من شأنه أن يضمن للغة النص الجديد التأثير السحري العميق ، متمثلا في القيمة اللغوية والدلالية .

ومن ذلك قول الشاعرة نفسها في القصيدة نفسها :

كاشفتُهُ

وكشفتُ عن ساقِ الكلام

فما تعرى

غيرُ جيدي([2])

فالشاعرة استعانت بقوله تعالى : " قيل لها ادخلي الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها "([3]) واستغلت جملة (وكشفت عن ساقيها) وقامت بعمل رؤيوي خاص بها لهذه الألفاظ القرآنية ، فهذا امتزاج كامل بين اللغة القرآنية ولغة الشاعرة التي نقلت دلالات النص القرآني إلى دلالات أخرى حديثة ، فالآية الكريمة تعبر عن حدث واقعي مشاهد ، أما النص الشعري فيشير إلى معانٍ مجردة ليس لها ما يربطها بالآية دلاليا سوى دلالة الكشف المجردة ، ولكنها ترتبط لغويا بالألفاظ القرآنية التي استعانت بها الشاعرة فكانت محل إضاءة وإشعاع في النص .

والآية نفسها يتناص معها الشاعر أحمد الصالح في قوله :

---

[1] من معاني (مرج) خلط ، يُنظر : ابن منظور : لسان العرب ، مادة مرج .

[2] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص ١٥ .

[3] سورة النمل : ٤٤ .

حدّثت بلقيسُ
عن صرحٍ ممرد
عن شياطين وجِنّهْ
كشفت ساقين
بلقيس
أفاضت ..:
كل صبح يأتي .. من بعد دُجُنّه([1])

ولكن نلحظ أن الشاعر لم يبتعد كثيرا عن الدلالة الأصلية لـ (كشفت عن ساقيها) من حيث نسبتها إلى صاحبتها بلقيس ، ودلالتها على الحدث الحقيقي ، غير أنه أضاف إليها دلالة أخرى مستمدة من معنى كلمة (كشف) إذا استخدمت مع المعنويات فـ (كشف الأمر) بمعنى : أظهره ([2]) ، وكأنه يوحي بأن الكشف نوع من إظهار الحقائق ، ومنها هذه الحقيقة التي تبشر بها بلقيس (كل صبح يأتي من بعد دُجُنّة) .

ومن النصوص الشعرية الحديثة التي استعانت بقوله تعالى " وهزي إليكِ بجذعِ النخلةِ تُساقطْ عليكِ رُطَباً جنيا "([3]) هذه النماذج :

وأقول لعصفورة الروح
هزّي جذوع المدار
تُساقط
أسئلةً مبهمة([4])
***
فإن بصق الحوتُ شاعره
سوف تنبت بقطينةٌ في دمشق
وتسقط من نخلة في العراق إذا هزها وجع مريمي([1])

---

[1] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص ١٣٥ .
[2] ابن منظور : لسان العرب ، مادة كشف .
[3] سورة مريم : ٢٥ .
[4] إبراهيم زولي : رويدا باتجاه الأرض ، ص ٩٨ .

***

وقلتُ :

وما إن هززتُكَ

حتى تساقطتَ طفلا جنيًا

وضرّجتَ نافذتي بالغناء[٢])

فالنماذج الثلاثة أقامت علاقات تناصية بتفاعلها مع تلك الآية ، ولكن الشعراء اختلفوا في اختياراتهم للألفاظ التي استمدّوها من الآية ؛ حيث نلحظ تركيزهم على كلمتين من نص الآية وهما (هزّي ، وتُساقط) ويستخدم الشاعر الأول بالإضافة لهاتين الكلمتين (جذوع) ، ويستخدم الثاني (نخلة) ، وتستخدم الشاعرة (جَنيًا) ، فالنماذج الثلاثة اتفقت في كلمتين واختلفت في الثالثة ، وهذا يشير إلى أن الشعراء تشدّهم الأفعال من هذه الآية أكثر من الأسماء لأن الأفعال هي أصل الحدث في هذه القصة القرآنية ، وفي هذه النماذج نجد أن كلّ واحد من الشعراء توجّه بتناصه إلى ما يخدم رؤيته وقضيته الشعرية ولم يلتزموا بنص الآية ولا بدلالتها الأصلية ، ولكنهم أضافوا إلى نصوصهم . من خلال استعانتهم بالآية . دلالات العطاء الممتد المخزونة فيها .

وقد يتصرّف الشاعر أكثر من كل ما مضى في ألفاظ النص القرآني ودلالاته ، ومن ذلك قول الشاعر إبراهيم الوافي :

كم ساعةً يتبقّى لنا ونصلّي بميقاتها

فنؤمّ النساء بمسجدهنّ نتلو لهنّ :

(رجالٌ ستلهيهم الحرب حتى عن الذكر حين يجيء

الغزاة ..!)[٣])

فهذه الاستعانة بالآية الكريمة : " رجالٌ لا تلهيهم تجارةٌ ولا بيعٌ عن ذكرِ الله " [٤]) تُقيم علاقة تناص بالقلب أو النفي ؛ فالآية تمتدح هؤلاء الرجال الذين لا تلهيهم التجارة والبيع

---

[١] محمد الهويمل : إذا هزها وجع مريمي ، ص ١٣ .

[٢] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص ١١٠ .

[٣] إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، ص ١٩ .

[٤] سورة النور : ٣٧ .

عن ذكر الله ، أما الشاعر في نصه الحديث فيثبت حال انشغال أولئك الرجال عن الذكر ولكن بسبب آخر غير التجارة والبيع .. إنها الحرب فحين تقع الحرب تقع ويلاتها ، وأول ويلاتها يكون في الانشغال عن ذكر الله وعن الصلاة ، وإذا نظرنا من جهة أخرى إلى الطريقة الشكلية للنص الشعري الذي يستعين بنص من آيات القرآن الكريم فإننا نجد أن الشاعر يضع النص بين قوسين (رجالٌ ستلهيهم الحرب حتى عن الذكر حين يجيء الغزاة ..!) وقبله يقول : (نؤم ... ونتلو) فما بين القوسين يعبر عن نص قرآني يقال في الصلاة ، وفي اعتقادي أن للصلاة وما يُتلى فيها من آيات مكانة أعظم من أن نقحمها في تقلبات رؤانا وتقلبات واقعنا ، فلا يحق للشاعر أن يغيّر في نص الآية مادام أنه جعلها بين قوسين وخصصها بقوله (نؤم) التي تعبر عن الصلاة ، وقوله (نتلو) التي تعبر عن القرآن .

وقد **يستعين الشاعر بألفاظ القرآن الكريم الواردة في قَصصه** ؛ حيث يتمثل الشاعر أحداث ذلك القَصص وشخوصه ، ولكن ليس بالشكل الحقيقي الخالص وإنما يصوغه الشاعر بأسلوبه وألفاظه الخاصة **مضمّنا ما يدل على ذلك من ألفاظ القرآن الكريم** ، من ذلك قول الشاعرة أشجان هندي :

ولكنهنّ ؛
يُقمن . عطاشا .
على تاءِ تأنيثهنّ
يبكينَ ماءَ السماء
والماء من تحت أقدامهن
يُلملمُ حباته ويتمتم :
قل للبريئاتِ من دمِ يوسفَ :
لوني قد احمرَّ
والذئبُ مبيضّةٌ عينه
يقلّب كفّيه من مكرهن([1])

---

[1] أشجان هندي : مطر بنكهة الليمون ، ص ٣٠ .

هذا النص يتشابك مع أكثر من حدث ورد ذكره في القرآن الكريم ، وكأن الشاعرة تخلط مجموعة من الأحداث لتصنع منها قصيدتها ؛ ففي هذا المقطع القصير أشارت الشاعرة . دلاليا . من خلال قولها (والماء من تحت أقدامهن) إلى قصة ملكة اليمن حينما دُعيت لدخول الصرح الممرّد " فلما رأته حسبته لُجة وكشفت عن ساقيها " [1] ، وفي النص أيضا ذُكر ثلاثة أحداث من قصة يوسف . عليه السلام . الأول : ادّعاء إخوته بأن الذئب قد أكله ، والثاني : بياض عيني يعقوب من الحزن ، والثالث : مكرُ المرأة التي راودته عن نفسه ، وخلطت بين كل هذه الأحداث لتعبر عن رؤيتها الخاصة حول النساء بالإفصاح عن قصر نظرتهن (يبكين ماء السماء والماء من تحت أقدامهن) وعن عظيم كيدهن وشديد مكرهن (والذئب مبيضة عينه يقلب كفيه من مكرهن) ، ولننظر إلى طريقة الشاعرة في الاستعانة بقصص القرآن الكريم والتي توحي بقدرتها على تجاوز الأحداث الحقيقية وتجاوز اللغة الأصلية ، ثم القيام بخلق أحداث جديدة ولغة جديدة مستمدّة منها ، وفي هذا النموذج وما يشابهه قد لا يتبين القارئ لغة النص القديم المتداخلة بالنص الحديث وذلك بسبب جودة السبك وقوته .

وإذا أخذنا نموذجا آخر يستعين بقصة يوسف . عليه السلام . نفسها ولكنه يختلف عن سابقه في درجة تجاوز الحدث الحقيقي ودرجة دمجه مع رؤية الشاعر ، وهو قول الشاعر عبد الله الرشود :

عيناكِ . إذ ألقاكِ .
مثلُ قميصِ يوسف
حين جاء به البشير
فأبوه
عاد يرى
ومن يبصر
سوى عينيك
أشبه بالضرير [2]

---

[1] سورة النمل : ٤٤ .

[2] عبد الله الرشود : عيناها وكوب قهوة ، ص ١٠٢ .

فالشاعر يستعين بالقصة نفسها ولكن بحدَثٍ آخر من أحداثها وهو استعادة يعقوب . عليه السلام . بصره بعد أن أُلقيَ عليه قميص يوسف ، ولكن . بلا شكّ . تختلف درجة تصرف الشاعر في القصة عن النموذج السابق ، وتختلف درجة تجاوزه للحدث الحقيقي ، ويختلف مدى دمج لغة القرآن الكريم بلغته الخاصة المعبرة عن رؤيته الشعرية ، فالشاعر هنا يورد هذا الحدث بكونه نوعا من الاستشهاد على قوة حبه لحبيبته وأنه دون رؤية عينيها أشبه بالضرير لأنهما . أي عينيها . هما بمثابة قميص يوسف الذي ألقي على يعقوب ، وليس في التناص مع آيات القصة . بهذه الطريقة . أي إضافة تقوّي النص الشعري أو توحي بقدرة الشاعر على مزج هذا الحدث القرآني برؤيته وتجربته الشعرية ، على خلاف ما رأينا في النموذج الذي سبقه .

أما **التناص مع الحديث النبوي الشريف** فهو أقلّ بكثير من التناص مع آيات القرآن الكريم ، وقد تنوّعت أيضا طرق التناص مع الحديث كما هي مع الآيات القرآنية ، ولنأخذ هذه النماذج لنوضّح مدى تفاعل الشعراء مع أحاديث الرسول . صلى الله عليه وسلم . فمن ذلك :

يقول الشاعر عبد الله الصيخان :

وتماسكْ حين ترى ...

سترى ما لا عينٌ نظرت ، ما لا أذنٌ سمعت

ما لم يوصف في الكتب المنسوخة عن عاشر جد ([1])

فالشاعر يستعين بقول رسول الله . صلى الله عليه وسلم . : " فيها ما لا عينٌ رأت ولا أذنٌ سمعت ولا خطر على قلب بشر " ([2]) ، وكما نرى فالشاعر لا يخرج عن ألفاظ الحديث وتراكيبه ، ولا يخرج أيضا عن دلالاته ؛ ففي الحديث يصف رسول الله . صلى الله عليه وسلم . الجنة ونعيمها ، وفي النص الشعري أيضا يصف الشاعر ما سوف يلقاه ابن الصحراء حينما يصعد إلى الشمس معبرا عن الغيب الذي سوف يشهده ذلك الصاعد سواء

---

[1] عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، ص ٥ .

[2] صحيح مسلم : الجنة وصفة نعيمها وأهلها .

كان جنةً أو غيرها ؛ حيث لم يعيّن الشاعر في نصه كون هذا الوصف للجنة أو لا ، فقد يكون وصفا لعذاب أو وصفا لتكشُّفِ الغيب أو غير ذلك .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر عبد الله الوشمي :

لا تهجروني دائما
فإنني
أخاف أن يذوب هذا الملحُ أو تشتعل النيران
أخاف من خاتمة المنبتّ لا أرضَ ولا حصان
أخاف من جائحة الزمان([1])

فهذا المقطع الشعري يتناصّ مع قول رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ : " إن هذا الدين متين فأوغل فيه برفق فإن المنبتّ لا أرضا قطعَ ولا ظهراً أبقى "([2]) ، والشاعر هنا يتحدث بلسان (الخيمة) التي هجرها أهلها للسُكنى في البيوت الحديثة ، ويختم حديثه بهذا المقطع ، حيث تطلب الخيمة من أصحابها الذين تركوها ألا يهجروها (دائما) ، وليكونوا في حال رِفْقٍ مع أنفسهم ومعها إذا انخرطوا في المدنيّة الحديثة فربما تتغير أحوالهم ويفقدون منازلهم الحديثة ويحتاجونها يوما ما ، وقتها قد لا يجدونها لأنهم قضوا عليها بأنفسهم باستعجالهم هجرها ، فلا منازل حديثة ولا خيام ، كما الذي أجهد راحلته فانقطعت به فلا هو قطع المسافة ولا هو أبقى دابته ، والشاعر يستعين بالحديث وكأنه يستشهد به على صدق تنبؤه ، ولكن الحديث ـ في النص الشعري ـ مع ما أجرى الشاعر فيه من تحوير لغوي يظلّ يدور ضمن دلالاته الأصلية لا يتعدّاها .

ومن نماذج التناص مع الحديث النبوي الشريف التي تستحق الوقوف أمامها هذا النموذج للشاعر إبراهيم زولي حيث يقول :

سلاما للخيول الريحُ
معقودٌ بجبهتها

---

[1] عبد الله الوشمي : البحر والمرأة العاصفة ، ص ٤٨ .

[2] الحديث رواه البزّار وضعّفه الألباني ، يُنظر : محمد ناصر الدين الألباني : سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة ، مكتبة المعارف ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٧هـ ، مجلد ٥ ، ص ٥٠١ .

الجوائز

دمغة الشركات

تلمع في نواصيها([1])

هذا النموذج يتناص مع قوله . صلى الله عليه وسلم . : " الخيلُ معقودٌ في نواصيها الخيرُ إلى يوم القيامة " ([2]) ، ويلحظ قارئ هذا النص الشعري أن الشاعر أجرى بعض التغييرات اللفظية والتركيبية على نص الحديث ولم يُلزم نفسه بما ورد نصاً ، ويلحظُ المتمعّن أن الشاعر نقل دلالات الحديث إلى دلالات أخرى جديدة ، فبدلا من (الخير) المعقود في نواصي الخيل في حديثِ رسول الله نجد أن (الربح) صار الأهم ، ومن بعده الجوائز ودمغة الشركات ، وهذا يدل على أن الشاعر تسيطر عليه رؤية تشاؤمية نحو واقع المسلمين اليوم فبعد أن كانت الخيل تُستخدم لنُصرة الإسلام أصبحت للمرابحة والمسابقات ، فالسياق في النص الشعري يختلف عن سياق الحديث النبوي ولذلك فالدلالات الجديدة مغايرة تماما للدلالات الأصلية ، حيث إن استدعاء هذا الحديث الذي يعبر عن القوة ونقله من سياقه إلى هذا السياق يوحي باستخفاف الشاعر بواقع المسلمين اليوم .

وفي نموذج آخر يستعين الشاعر أحمد الصالح بالحديث السابق نفسه ، لكن مع التزام تام بنقل الدلالة الأصلية كما هي في الحديث ، يقول :

والخيول البلق

من بوابة الشرق

تثير النقع

تطوي الأرضَ طيا

الخيول البلق

يا عراف

في عرس عمورية

تأتي في نواصيها الفتوح

تُطلع الصبحَ ظهور الخيل

---

[1] إبراهيم زولي: الأجساد تسقط في البنفسج ، ص ١٠ .

[2] صحيح البخاري : الجهاد والسير .

توري الليل قدحا([1])

فالشاعر هنا يستعين بمجموعة مكونات لغوية لمكانة الخيل في التراث العربي الإسلامي . الأدبي والديني . : (تثير النقع ، في نواصيها الفتوح ، توري الليل قدحا) فهذه كلها مكونات عربية إسلامية تدل على امتداح الخيل وتعليق النصر عليها ، فالدلالة في النص الشعري لم تخرج عن الدلالة الأصلية في الحديث ، وجاء التناص مع الحديث ليعضّد الفكرة العامة في النص دون أن تتداخل النصوص أو تتفاعل ، أو تتناقض مع دلالاتها الأصلية كما في النموذج الذي يسبقه .

أما الشاعر إبراهيم الوافي فقد استعان بمنهج رواية الحديث وحاول أن ينقله إلى بعض نصوصه الشعرية في مثل قوله :

عن دمي عن كنايات وجهي
روت طفلةٌ حدثتني عشاءً([2])

وقوله :

جاءنا في (فحيح الصحاري) عن الريحِ
عن وطنٍ في العراء الأخيرِ
.....
رواه ابن حاجة والجاهليُّ ،
وجاء على سندٍ من (وطن)([3])

فالشاعر ينقل أسلوب رواية الحديث . السند والتخريج . إلى نصه ، وهذا يشير إلى تأثر الشاعر بالتراث الديني ومزج أسلوب علماء الحديث بأسلوبه الشعري ، ومن الواضح أن الشاعر يستخدم هذا الأسلوب لإضافة الهيبة والقوة إلى نصه ، أما قوله : (فحيح الصحاري ، رواه ابن حاجة) فهي مجاراة أسلوبية لـ (صحيح البخاري ، رواه ابن ماجة) وأظنها سيقت لمجرد المجاراة الأسلوبية ولم أجد لها دلالات معنوية معينة .

---

[1] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص١٣٧ .

[2] إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، ص٥٥ .

[3] إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، ص٦٥ . ٦٦ .

وبعد ومن خلال هذا العرض عرفنا كيف أثّرت الثقافة الدينية التي تسكن في أعماق الشعراء السعوديين على اختياراتهم من النصوص الغائبة ؛ حيث يستندون على اللغة الدينية . القرآن والحديث . لاستمداد الإشعاعات اللفظية والإيحاءات الدلالية التي تحملها تلك اللغة ، ووجدنا أن النصوص القرآنية تشكل المحور الرئيس في التناص ، مما يعكس وعيهم بالثقافة الدينية واهتمامهم بلغتها المتمثلة في القرآن .

واختلفت . كما وضحنا ذلك بالنماذج . طرقُ العلاقة وصورها تلك التي تربط نصوصهم الشعرية بالنصوص الدينية ، ولقد كان التفاوت ملحوظا في درجة التفاعل بين النصوص ودرجة التداخل بين اللغتين لغة القرآن والحديث من جهة ولغة الشاعر من جهة أخرى .

ومما تنبغي الإشارة إليه أنه ليس بالضرورة أن يكون خطاب الشاعر دينيا أو رؤاه دينية لكي يستعين بنصوص القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ؛ ففي واقع الحال نجد كثيرا من الشعراء يعوّل على اللغة الدينية دون أن يكون خطابه دينيا أو تكون له رؤية دينية معينة ، ولكن هذه الاستعانة بالنصوص الدينية نابعة من تعلّق الشعراء بلغة القرآن والحديث وأنهما مصدر الإلهام اللغوي على مر الأزمان .

التراث الأدبي

إن تكوين الذاكرة الشعرية أمر يهمّ الشعراء القدماء والمحدثين على السواء ، وقد أشار إلى أهمية تكوين الذاكرة الشعرية عدد من النقاد القدامى ، فنصح ابن طباطبا الشاعرَ بأن يديم النظر في الأشعار الجيدة " لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذرب لسانه بألفاظها ؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركّب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستبطنه ، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري ، فإنه قال : حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي : تناسها ؛ فتناسيتها ؛ فلم أُرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل عليّ " ([1]) ، وهذه الذاكرة الشعرية لها أهمية كبيرة في امتلاك الشاعر الحديث أدوات شعره ، وهي كالأساس الذي يحمل البناء ، وبسبب ضحالة الذاكرة الشعرية عند بعض الشعراء المحدثين تأتي أشعارهم ركيكة اللغة وباهتة غير جذّابة .

فالذاكرة الشعرية مصدر لعبقرية الشاعر المبدعة ، لأنها تمكّنه . كما يقول (ستيفن سبندر) : (من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التي تسمى (الإلهام) باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة ، وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكّن الشاعر من أن يخلق تأليفا يدوم عبر الزمن) ، فالإبداع ليس تذكّرا ، وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ إنساني جديد ،

---

[1] ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق : د. عبد العزيز ناصر المانع ، دار العلوم ، الرياض ، ١٤٠٥هـ ، ص ١٦ .

فالواقع أن الأشياء التي يلتقطها فكر الشاعر تبقى هناك معلقة إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكون مركبا شعريا جديدا ([1]).

وشعر التراث هو الأصل العربي الذي تفرعت منه شجرة الحداثة الشعرية في الوطن العربي كله ، ويندر أن يجد الباحث شاعرا من شعراء الوطن العربي لم يتصل على نحو ما بشاعر من شعراء التراث العربي ، أو يتقاطع معه أو مع أحد نصوصه أو بعض أبياته تقاطعا مضمونيا أو لغويا أو إيقاعيا ([2]) .

وقد أدرك الشاعر العربي المعاصر حاجته إلى تطعيم نصوصه بنسيج من خيوط تمثّلها النصوص التراثية السابقة ، فهو حين يستحضر تلك النصوص ويعيد ترتيبها من جديد ثم يوظفها في نصه فإنما يؤكد بذلك على وحدة التجربة الإنسانية ؛ حيث يضم بذلك تجربته التي ستصبح فيما بعد جزءا من التراث إلى تجارب من سبقوه ، إلى جانب أنه يستطيع من خلال ذلك أن يكشف عن المفارقة بين ما كان يمثله النص في استخدامه التراثي السابق وبين ما يمكن أن يمثله من وجهة نظر جديدة ومغايرة يحكمها منظور الشاعر الذي يستطيع أن يزاوج بين ما كان وما هو كائن ، أو الذي يستطيع أن يعبر بوساطة ما حدث عما يحدث ، شرط أن يخضع النص التراثي لحاجة القصيدة ، كما أن الشاعر الحديث حينما يوظف النصوص التراثية في نصوصه الحديثة فإنه يضاعف من تأثير نصه الجديد على المتلقي فلا يشعر المتلقي بأن تفكيره منفصل عن القصيدة الجديدة التي يتلقاها ؛ ذلك أن فيها من العناصر التراثية ما يشدّه إلى جذوره دون أن يفصله عن الحاضر ، فيتلقاها وفيها من الأصوات التراثية ما هو كفيل بأن يلغي غربته عن النص الجديد ([3]) .

وينبغي للشعراء أن يتنبهوا إلى أن " الشغف باستحضار النصوص وتوظيفها يوشك أن يأتي أحيانا على حساب لغة الشاعر الخاصة ؛ إذ قد يُلحظ تلاشي الصوت الشعري في خضمّ الانشغال بالأصوات الأخرى حتى لو أعيدت التناصات إلى أصحابها

---

[1] يُنظر : د. مصطفى السعدني : في التناص الشعري ، ص ٨٢ . ٨٣ ، وكلام سبندر نقلا عن العبقرية في الفن ص ٧٧ .

[2] يُنظر : د. علوي الهاشمي : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، ص ٢٥٧ .

[3] يُنظر : أشجان الهندي : توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر ، ص ٩٥ . ٩٦ .

لربما توارى معظم النص "[1] ، فليست الاستعانة بالتراث الأدبي حلية يرصّع الشاعرُ بها نصه ، وإن لم يكن الشاعر الحديث قادرا على أن يبتدع نصه بموازاة النص القديم فلا حاجة لأن يعيد ويكرر النصوص التراثية بطريقة بلهاء لا تعبر إلا عن استعراض مرجعيات الشاعر الثقافية .

وفي الشعر السعودي الحديث تختلف طرق الشعراء في الإفادة من التراث الأدبي ؛ فهناك عدة صور للعلاقة التي تربط النصوص الشعرية الحديثة بالتراث الأدبي ؛ منها : **الإشارة العابرة إلى أسماء الشعراء العرب أو بعض قصائدهم المشهورة** ، التي تكشف عن مرجعيات الشاعر الحديث التراثية وثقافته المعرفية بالتراث الأدبي ، ولكنها لا تشتبك مع النص بطريقة من شأنها غرس تلك الإشارة في تربة القصيدة أو بنيتها ؛ وتظل إشارات سرعان ما تنطفئ وتتجمّد في الحيّز النصي الذي استخدمت فيه مكتفية بكونها اسما أو شاهدا أو مثالا [2] ، وهذا كثير جدا في الشعر السعودي الحديث ؛ حيث تكتظ النصوص الشعرية بأسماء الشعراء وأسماء حبيباتهم وأسماء الأماكن التي تداولوها في قصائدهم أو الإشارة إلى بعض قصائدهم وغير ذلك مما يتصل بهم ، ومن ذلك على سبيل المثال قول الشاعر غازي القصيبي :

سيّدتي !
سيّدتي !
أغنيتي مؤلمةٌ
نشيجُها يُزعجُ هذا الوترا
فيُشعل النيرانَ في الأعوادْ
كأنها أنشودةُ السيّابِ ..
ناجى المطرا
أو شهقاتُ الملكِ الضلّيلِ
في الوهادْ

---

[1] د. عبد الله الغيثي : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ، ص ١١٦ .

[2] يُنظر : د. علوي الهاشمي : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، ص ٢٦٦ .

أو صرخات المتنبي وهو يُلقي العُمُرا
والخيلَ .. والليلَ .. على الأوغادْ
أو دمعُ ناجي وهو يبكي الحجرا
ويصبغُ الأطلال بالرمادْ (١)

في هذا المقطع القصير جمع الشاعر بطريقة مبدعة أسماء شعراء عرب مشهورين . قديمين ومعاصرين . وأشار إلى بعض قصائدهم ، وإذا نظرنا إلى الاستعانة بالتراث الأدبي في هذه القصيدة . مع كل ما تحمله القصيدة من إتقان . فإننا نجد أنه لا يتعدى الإشارة التسجيلية الخالصة التي لا تتفاعل مع لغة النص الحديث ، وهذه الطريقة التسجيلية لا تُعدّ ضعفا في الشعر الحديث إذا أتقن الشاعر استخدامها . كما في هذا النموذج . حيث يستدعي الشاعرُ تلك الأسماء أو القصائد لاستحثاث ذاكرة المتلقي على استحضار تاريخ متكامل لشخصياتهم ولمناسبات قصائدهم ومضامينها ، وهذه طريقة جيدة من طرق الاستعانة بالتراث الأدبي ، ما لم تكن مجرد استعراض لثقافة الشاعر الأدبية .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر إبراهيم زولي :

هادئا كرمال الجزيرة
ينحدر الولد المتألق
في شارع الأدب العربي
يتأبط شعر الصعاليك
والمتنبي
يرافقه
أرض مصر (٢)

---

[١] عازي القصيبي : واللون عن الأوراد ، ص ١٢.

[٢] إبراهيم زولي : الأجساد تسقط في البنفسج ، ص٦٨ .

ومن صور العلاقة التي تربط بين النصوص الشعرية الحديثة بنصوص التراث الأدبي الاستعانة بالنص الشعري التراثي مع الالتزام بأخذ النص بتمام عبارته أو إجراء تحوير يسير عليه غير مؤثر على لغته ودلالاته ؛ حيث يكون التناص نوعا من الاستشهاد أو الاستعادة لأبيات مشهورة محفورة بالذاكرة ، وهذا . أيضا . كثير في الشعر السعودي الحديث ، ويحرص بعض الشعراء في هذا النوع من التناص بأن يضعوا علامات تنصيص تميّز النص التراثي عن نصوصهم الحديثة ، فيظلّ النصّ التراثي كما هو واقفا عند حدّه الذي اختطّه قائله لا يتعدّاه ولا يتجاوزه ، وسوف نعرض بعض النماذج الدالة على هذه الطريقة ، يقول الشاعر حمد حميد الرشيدي :

يا بنتَ الجلاّدِ الأسودْ
في بيتكمُ الأسواطُ تنضحُ دماً
وأبوكِ على شنبيه يطنُّ ذُبابُ الأرواحِ الأزرقْ
وأنا أنشدْ :
" مضناك جفاه مرقده . وبكاه ورحّم عوّده "
العمرُ يشيخُ على أبوابِ مدينتكم
والدربُ عنيفٌ مثلُ أبيكِ الفظُّ المستعبدْ([1])

فهذه الاستعانة ببيت أحمد شوقي([2]) المشهور لا تتعدى ترديد أشعار لها تأثيرها القويّ في الذاكرة الأدبية بهدف استعادتها والتلذّذ بها ، فالشاعر يقيم علاقة تناصية بين البيت المستدعى وقصيدته ، تلك العلاقة قائمة على المفارقة بين حال الأب الفظّ المتجرّد من المشاعر وحال الشاعر المضنى من شدة الوجد ، ولكن النصين لا يتداخلان لفظيا ويظل البيت القديم . وهو حبيس أقواسه . نوعا من أنواع ترديد ما يجده الشاعر معبرا عن حالته .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر حسين العروي :

موعودةٌ رغبتي العذراءُ .. شاردةٌ
بعض المرامي .. فضولُ القولِ تختصرُ

---

[1] حمد حميد الرشيدي : للجراح ريش وللرياح وكر ، ص ١٥ .

[2] الشوقيات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، بدون تاريخ ، ج٢ ، ص ١٢٠ .

(لم يبق من جُلّ هذا الناس باقية
يدالها الوهم إلا هذه الصورُ)
" إذا محاسنيَ اللائي أدلّ بها
كانت ذنوبي فقل كيف " يُعتذرُ
" عليّ نحت القوافي من مقاطعها
وما عليّ لهم أن تفهم ...." ([1])

فالقصيدة يختمها صاحبها بهذه الأبيات للبحتري([2]) مع تغيير طفيف خارج الأقواس (يُعتذر) بدلا من (أعتذرُ) وحذف (البقر) في نهاية البيت ، والشاعر هنا . عن طريق استحضاره للأبيات القديمة . يحمّل نصه الجديد دلالات ضمنية كامنه في النص القديم ، وفي هذا النموذج يظل الشاعر مثله مثل أي كاتب أو متحدّث يستخدم الشعر القديم لتعضيد فكرته أو لاختصار وجهة نظره ألم يقل : (فضول القول تختصر) أي أنه يدع الشاعر القديم يعبر عما في ذاته ، ولسان حاله يقول : لقد قال البحتري ما أريد قوله .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر محمد الصفراني :

هذي بقاياه الحميمة
في ضلوعي
في مكان صلاتها
تصغي لساقية الضجر :
عشيةَ ما لي حيلةٌ غير أنني بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ
أخط وأمحو الخط ثم أعيدهبكفي والغربانُ في الدار وُقّعُ
ضوضاؤهم حولي

---

[1] حسين العروي : الأعمال الشعرية ، ص ١٩١ واختلاف أنواع الأقواس حسب ديوان الشاعر .

[2] يقول البحتري :

لم يبقَ من جلّ هذا الناس باقية يدالها الفهم إلا هذه الصورُ
إذا محاسنيَ اللاتي أدلّ بها كانت ذنوبي فقل لي كيف أعتذرُ
عليّ نحتُ القوافي من مقاطعها وما عليّ لهم أن تفهمَ البقرُ

ديوان البحتري ، ج٢ ، نسخة إلكترونية .

وحولي لا أحد([1])

هذه الأبيات لذي الرمة ([2]) ، والشاعر الحديث يوردها كما هي ولكن هذه المرة دون علامات تنصيص ، وكأنه يتوقّع من قارئه أن يكون متزودا أصلا من هذه النماذج القديمة عارفا بها ليميّزها عن النص الحديث دون الحاجة إلى علامات تنصيص ، والنص التراثي في هذا النموذج . أيضا . لا يتشابك مع النص الحديث ويظل محتفظا بنفس لغته وضمن دلالاته الأصلية ، ولكن الإتيان بتمام العبارة التراثية يعبر كثيرا عن توحد تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الشاعر القديم .

وقد يأخذ الشاعر الحديث جزءا من البيت شطرا أو جملة ويدمجه في قصيدته مع المحافظة على خصوصية النص التراثي لفظيا ودلاليا ، ومن ذلك نأخذ هذا النموذج للشاعر حسن السبع :

ونثرت قلبي في شوارعها
انتحار يمامةٍ
لا الوقت آواني
ولا .. شرفاتها رقّت لحالي
تتناحر الرغبات في شفتي
فتتكسر " النصال على النصال "
والدرب منسجم وعيني تصطلي
الإسمنت والإسفلت
شمعا في احتفالي
" سارت مشرقة وسرت مغربا "
متعثر اللفتات يرميني السؤال إلى السؤال

---

[1] محمد الصفراني : شارب المحو ، ص ٥٩ . ٦٠ .

[2] يقول ذو الرمة :

عَشِيَّةَ ما لي حيلَةٌ غَيرَ أنَّني بِلَقطِ الحَصى وَالخَطِّ في التُربِ مولَعُ
أَخُطُّ وَأَمحو الخَطَّ ثُمَّ أُعيدُهُ بِكَفّي وَالغِربانُ في الدارِ وُقَّعُ

ديوان ذي الرمة شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٢ ، ١٤١٦هـ ، ص ٢٥٥ .

ما أبعد الغايات والمأوى رصيف عابر
يسعى على قدم من الحمى
المقيمة بين أحزان الينفسج
وانتحار الاحتمال
" بي مثل ما بك يا حمامة "
فاكتمي سري إذا اتكأ الجنوب على
أرائك من شمالِ([1])

فالنصوص الشعرية التراثية([2]) التي استعان بها الشاعر الحديث ما تزال محاطةً بخصوصيتها اللفظية والدلالية غير أنها في هذا النموذج تتداخل مع النص الحديث بطريقة أقوى منها في النماذج السابقة ، ولم تقف عند حدود الاستشهاد الخالص ؛ فقد عمل النص التراثي على توجيه دفّة مقاصد النص الحديث ، فجاءت الجمل الحديثة كأنها إكمال للجمل القديمة .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر حبيب محمود :

" ماذا جنيت من الدنيا وأعجبه "
أني بويل انهزامي فيك منتصر([3])

فالشطر الأول من بيت مشهور للمتنبي ([1]) ، أجرى الشاعر عليه تغييرا يسيرا جدا لا يؤثر على لفظ الشطر أو معناه ، ولكن المفاجأة في الشطر الثاني حيث يحرّك

---

[1] حسن السبع : حديقة الزمن الآتي ، ص ١٨ .

[2] الأبيات التي استعان بها الشاعر هي على التوالي :

أ . يقول المتنبي :

فَصِرتُ إذا أَصابَتني سِهامٌ تَكَسَّرَتِ النِصالُ عَلى النِصالِ

ديوان المتنبي : شرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٨٦م ، ج٣ ، ص١٤١ .

ب . سارت مشرقةً وسرت مغربا شتان بين مشرق ومغرب

لم أعثر على نسبة هذا البيت لشاعر معين ، وهو يستخدم كالمثل .

ج . يقول عبدالله بن طاهر :

بي مثل ما بك يا حمامة فاسألي من فكّ أسرك أن يحل وثاقي

الموسوعة الشعرية ، نسخة إلكترونية

[3] حبيب محمود : حافة أنثى ، ص ٤٩ .

الشاعر دفة مركبته نحو وجهة أخرى مغايرة تماما لمضمون البيت القديم ، فالبيت القديم يدور حول فكرة إحساس الشاعر المؤلم بخسارته (ماذا لقيت) وتعجّبه من حسد الناس له على هذا الشعور المؤلم بالخسارة ، أما الشاعر الحديث فإنه يتعجّب من شعوره بالانتصار رغم الهزيمة ، فالنص الحديث يتداخل دلاليا مع النص القديم في التعجب من حصول شيء غير متوقع (الحسد رغم البكاء ، والنصر رغم الهزيمة) .

وهناك من الشعراء مَن يقوم **بالاستعانة بالنص الشعري التراثي مع الحفاظ التام على لفظه وجعله بين أقواس التنصيص إلا أنه يتداخل . دلاليا . مع النص الحديث** بطريقة ملفتة للانتباه تعبّر عن توظيفه وإعماله داخل النص الحديث ، ومن ذلك قول الشاعر إبراهيم الوافي :

(سلامٌ في الصحيفة من لقيطٍ)
(إلى وجع القصيدةِ في سكوتي)
(بأن الليث كسرى قد أتاكم)
فناموا في نسيج العنكبوتِ ..([٢])

هذا المقطع الشعري تمت فيه إقامة علاقة تناصية مع أبيات للشاعر الجاهلي لقيط بن يعمر الإيادي ([٣]) ، والمستلة من قصيدته التي يحذر فيها الشاعر لقيطُ قبيلته من الخطر الذي سيداهمهم ، والشاعر الحديث ينقل الشطرين : الأول من البيت الأول ، والأول من البيت الثاني ، نقلا حرفيا محتفظا بلفظهما تمام الاحتفاظ ؛ إلا أنه يكملهما بشطرين جديدين ؛ حيث يعمل التناص هنا على تداخل النص الحديث دلاليا مع مضمون

---

[١] يقول المتنبي :

ماذا لَقِيتُ مِنَ الدُنيا وَأَعجَبُهُ ... أَنّي بِما أَنا باكٍ مِنهُ مَحسودُ

ديوان المتنبي ، شرح البرقوقي ، ج٢ ، ص ١٤٢ .

[٢] إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، ص ٩٥ ، في الديوان وُضعت الأسطر الثلاثة الأولى بين الأقواس وربما يكون ذلك خطأ ، والأولى أن يكون السطر الثاني دون تنصيص مثل السطر الرابع لأنه من إنشاء الشاعر ، أو قد يكون للشاعر وجهة نظر أخرى .

[٣] يقول لقيط بن يعمر :

سَلامٌ في الصَحيفَةِ مِن لَقيطٍ ... إِلى مَن بِالجَزيرَةِ مِن إِيادِ

بِأَنَّ اللَيثَ كِسرى قَد أَتاكُم ... فَلا يَشغَلكُمُ سَوقُ النِقادِ

أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، تحقيق لجنة من الأدباء ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٤١٠هـ ، ج٢٢ ، ص٣٩٧ .

الأبيات القديمة ولكن برؤى حديثة ، فيها سخرية لاذعة تقوم بالضرب على رؤوس العرب (فناموا في نسيج العنكبوتِ) ؛ لأنهم لم يستجيبوا لتحذيرات شعرائهم ، ويريد الشاعر الحديث من التناص مع هذه الأبيات القديمة أن تكون مدخلا لرؤيته التي يؤمن بها ؛ وهي أن الشعراء في كل مكان وزمان هم مَن ينظر النظرة الأبعد وهم الذين يحذّرون الأمم كأنهم الأنبياء أو المبعوثون ؛ يقول الشاعر في القصيدة نفسها : (كن أيها المبعوث / لون الماء / طعم الماء / واستغثِ القبيلة) ولكن : مَن يستجيب لرؤاهم ؟ ومن يصدّقهم ، لذلك يسخر منهم الشاعر في البداية بقوله (فناموا .....) كأنها السخرية التي تستنهض الغافل كي ينتبّه لما يحيط به وما ينتظره ، وفي هذه الطريقة من طرق التناص مع التراث الشعري " ما يدفع المتلقي إلى أن يعيد إنتاج دلالات جديدة للنص الشعري الذي يتلقاه من خلال توتر التذكر الذي يفرضه التشابه أو التلاقح بين النص الشعري والنص التراثي الذي يتضمنه مما يدفع المتلقي إلى استحضار ملامح النص التراثي عن طريق عملية التداعي رغبة منه في الوقوف عند نقاط الاختلاف والمفارقة بين النصين "([1]).

ومن ذلك أيضا قول الشاعر إبراهيم زولي :

أيها البربريّ
أناشيدنا الحمرُ
من قبل ما التمعت
نحن في الأفق زمجرةً عاتية
" إذا بلغ الرضيع لنا فطاما "
علّمته الجزيرة
أن يحفظ الأرض
والعرض
لا أن يصبّ ([2]) على
بيت جيرانه ناره الداميه([1])

---

[1] أشجان الهندي : توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر : ، ص ٩٦ ، نقلا عن : صلاح فضل : إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل ، مجلة فصول أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ٢٣٠.

[2] في الديوان (أيصب) ومن الواضح أنها غلطة مطبعية .

هذا المقطع يتناص مع بيت عمرو بن كلثوم ([٢]) في الفخر ، والنص الحديث يتقاطع مع الشطر الأول من بيت عمرو بن كلثوم ثم يُكمل الشاعر البيت بكلام آخر من إنشائه يتضمن دلالات أخرى غير ما يحمله البيت التراثي ، إن الشاعر الحديث يضيف إلى صفات الفخر التي تتضمّنها تلك القصيدة صفاتٍ أخرى غير الهيبة والقوة ، إنها دلالات حديثة أمرنا الدين بها وصارت أعرافا يحافظ عليها الناس إنها حفظ حقوق الجار ؛ فالدولة التي تُغير على حدود جيرانها تخرق هذه الحقوق ، إنها دلالات جديدة تجاري الواقع الذي يعيشه الشاعر ويعاني أحداثه ، إن الشاعر هنا لا يركن إلى سكونية النص التراثي ولا يقف عند حدوده ولا يتركه منغلقا على نفسه ، بل يجعله يتفاعل مع بنية الواقع الحاضر قدر تفاعله مع البنية التراثية .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر سعد الحميدين :

وما الحرب إلا ما علمتم سابقا ولاحقا خمسٌ وعشرٌ ثبّتت
مخلابها المعقوف والمملوء بالسمّ المركز في جرار الخلّ والزيتون
في لبنان([٣])

فالشاعر هنا يستدعي بيت زهير بن أبي سلمى([٤]) في ذمّ الحرب ، حيث يتفاعل النص الحديث مع النص القديم بطريقة سهلة وتحمل عنصر المفاجأة اللغوية ؛ يقول : (وما الحربُ إلا ما علمتم سابقا ولاحقا) إنها نقلة سريعة وموفّقة من اللغة القديمة (وما الحربُ إلا ما علمتم) إلى اللغة الحديثة (سابقا ولاحقا) ، هذا امتزاج متقن واشتباك قوي بين اللغتين ، أما من حيث الدلالات فإن الشاعر الحديث يستدعي هذا

---

[١] رويدا باتجاه الأرض : إبراهيم زولي ، ص ٧٦ .

[٢] يقول عمرو بن كلثوم :

إذا بلغ الرضيعُ لنا فطاما تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا

أحمد بن الأمين الشنقيطي : شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، دار القلم ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ١٥٣ .

[٣] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٤٨٥ .

[٤] يقول زُهير بن أبي سُلمى:

وما الحربُ إلا ما علمتمْ وذقتمُ وما هو عنها بالحديثِ المرجّمِ

شرح المعلقات العشر ، ص ١١٦ .

البيت ليوحي بأن معاني الحرب واحدة لا تتغيّر منذ الأزل فهي الآن كما كانت سابقا وكما ستكون لاحقا .

وقد تكون الاستعانة بالنص الشعري التراثي مع تحوير كبير في ألفاظه ، وهنا يتجاوز الشعراءُ التضمينَ الصريح والاقتباس الكامل ، ويكون التناص عبارة عن توظيف للنص الشعري التراثي يقوم على تحوير كبير في ألفاظ النص السابق وتحوير في دلالاته يصل إلى حدّ قلب المعاني أحيانا ، ومما لاشكّ فيه أن لهذه الطريقة من التناص درجات من الوضوح والخفاء ، فقد تكون الإشارة إلى النص السابق واضحة جليّة مع ما تحمله من تحريف لفظي وتشكيل لغوي جديد ، وقد تكون خفية متسترة يلتقطها مَن كانت خبرته أثرى وقد تغيب عن بعض المتلقين ، وهذه بعض النماذج على هذه الطريقة من الاستعانة بالنصوص الشعرية التراثية تمثل درجات مختلفة من الوضوح والخفاء :

وحين تباعدني الأقربون
نثرت على الرمل بعض دمي ..
ومشيت ([1])

"""""""

كم أنضجتني الرزايا
فهلا رأيتهمو .. إذ أفردتني القبيلة([2])

في هذين النموذجين تتحدّد هوية النص التراثي([3]) بسرعة ووضوح ، ومع أن الشاعرين لم يضمّنا النصّ الحديث اللفظَ التراثي الكامل إلا أن الاستعانة بالنص التراثي كانت واضحة في هذين النصين ، وفي النموذجين يوظف النص الحديثُ الفكرةَ التراثية التي اختطّها طرفة بن العبد وهي الإبعاد الذي يُفرض على الشاعر بسبب أفعاله أو أقواله ، هذا الإبعاد قد يكون مكانيا (حقيقيا) وقد يكون إبعادا نفسيا (مجرّدا) ، هذه الفكرة أُعجب

---

[1] عبد الله باهيثم : وقوفا على الماء ، ص١٩ .

[2] أحمد الصالح : لديك يحتفل الجسد ، نادي القصيم الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٨هـ ، ص٣٥ .

[3] يقول طرفة بن العبد :

إلى أن تحامتني العشيرةُ كلُّها وأُفرِدتُ إفرادَ البَعيرِ المُعَبَّدِ

شرح المعلقات العشر ، ص ١٠٢ .

بها الشعراء من بعد طرفة وصار كلّ شاعر يحورّها ويزيد فيها وينقص حسب تجربته ورؤيته ، وفي هذين النصين نجد الشاعرين يُعيدان الفكرة نفسها مع كثير من التفاعل والاختلاط بين العناصر اللغوية : التراثية والحديثة .

ولننظر أيضا إلى قول الشاعر عبد الله الوشمي :

اليوم يبتدئ الحداد

اليوم تنشر عبلةٌ تاريخَ فارسها !

فإذا صحوتُ فإنني مستهلك ..... مالي وعرضي والذي لم تعلمي

وإذا شربتُ فما أقصرُ عن أذى ..... حتى تركت شمائلي وتكرمي([1])

فالأبيات مأخوذة من معلقة عنترة ([2]) ، والتناص في هذا المقطع واضح وصريح ، ومتقن في طريقة اشتباكه مع النص القديم ؛ فالشاعر يقوم بتفكيك كامل لشكل الأبيات التراثية ، ويسعى إلى قلب دلالاتها قلبا تاما ؛ فمن الناحية الشكلية نجد في أبيات عنترة أن الشاعر يبدأ بقوله : (وإذا شربت) ثم يثني بـ (وإذا صحوت) فهو يقدم حال الشرب على حال الصحو ليعزّز أخلاقه ويجعل المتلقي يرتقي من الأدنى للأفضل ، ولكن الشاعر الحديث يقلب الشكل فيبدأ بحال الصحو لينتهي إلى حال السُكْر أي من الأفضل لينحدر للأدنى ، ومن ناحية أخرى فإن عنترة يمدح نفسه حال السُكرِ والصحو ، أما الآن فإن عنترة . على لسان الشاعر الحديث . يسبّ نفسه حال الصحو والسُكر ، ويجلد ذاته بطريقة مؤلمة كأنها سياط على ظهر كل عربي في هذا الزمن ، وهذه مفارقة قوية ساخرة تقارن بين حال اليوم وحال الأمس ، وتوحي باختلال كثير من الموازين .

ومن التناص الذي يوظّف النص الشعري التراثي مع التحوير الكامل لألفاظ النص السابق ودلالالته قول الشاعر أحمد الوافي :

على قلقٍ

---

[1] عبد الله الوشمي : البحر والمرأة العاصفة ، ص ٨٢ .

[2] يقول عنترة بن شداد :

فَإِذا شَرِبتُ فَإِنَّني مُستَهلِكٌ مالي وَعِرضي وافِرٌ لَم يُكلَمِ

وَإِذا صَحَوتُ فَما أُقَصِّرُ عَن نَدىً وَكَما عَلِمتِ شَمائِلي وَتَكَرُّمي

شرح المعلقات العشر : ص ١٦٣ .

ليست الريح تحتي
وليست علي ..
كأني فمُ الريحِ
حين استقامت يدي للكتابة
جئتُ أنقّط سطر الصباح ..([1])

فمطلع هذه القصيدة يلتقي نصيا مع بيت مشهور للمتنبي([2]) ، ولكن الشاعر الحديث لم يقف عند حدود ألفاظ بيت المتنبي ومعناه ؛ بل إنه وجّهها وِجهةً أخرى مغايرةً تماما ؛ لجعل النص التراثي متحركا متعدد الدلالات ، واستعان بالبيت مبقيا على شيء من ألفاظه (على قلقٍ ، كأن(ي) ، الريح ، تحتي) وعلى بعض دلالاته ، وفي الوقت ذاته غيّر في بعض ألفاظه ودلالاته ؛ ومن الملحوظ أن فكرة بيت المتنبي مكانية ؛ حيث أتى البيت في مجال التنقل بين البلاد ، والفكرة تحمل دلالة الجرأة في إعلان القدرة القوية ، وأتى الشاعر الحديث ليغيّر الفكرة من المكانية إلى القولية ، ويُبقي على ما تحمله الفكرة القديمة من دلالة الجرأة في إعلان القدرة القوية بل يزيدها بإعلان التحدي (كأني فم الريح) .

ومن ذلك أيضا قول الشاعر علي الحازمي . مستعينا ببيت المتنبي السابق نفسه .

:

قلق ، كأن الموج خلفك حين تدفعها
إلى غسقِ الجنون وقفره ([3])

ففي هذا النموذج يُجري الشاعر الحديث تغييرات في ألفاظ البيت التراثي ودلالاته أكثر مما كانت عليه التغييرات في النموذج السابق ؛ فلم يأخذ من ألفاظ بيت المتنبي سوى (قلق ، كأن) ، وحوّر كثيرا في دلالاته ؛ فلم يُبْقِ إلا دلالة القلق فقط ؛ أما

---

[1] إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، ص٩٣

[2] يقول المتنبي :

لَما حاوَلتُ في أَرضٍ مُقاماً ... وَلا أَزمَعتُ عَن أَرضٍ زَوالا
عَلى قَلَقٍ كَأَنَّ الريحَ تَحتي ... أُوَجِّهُها جَنوباً أَو شَمالا

شرح ديوان المتنبي ، ج ٣ ، ص ٣٤١ .

[3] علي الحازمي : مطمئنا على الحافة ، ص ٧٤ .

القوة فإنها أضعف مما هي عليه في بيت المتنبي وفي نموذج الوافي السابق ؛ حيث جعل الحازمي الموج بديلا للريح ، وفرق بين الموج والريح ، فالموج يحركه الريح ، أي أنه يستمد قوته من غيره فهو لا يحمل القوة التي تحملها الريح ، وحركة الموج قد لا تكون في اتجاه واحد فهي أكثر دلالة على القلق وانعدام السكون ، ولكنها لا تحمل القوة الكافية ولذلك غيّر الشاعر الحديثُ الظرفَ من (تحتي) في بيت المتنبي إلى (خلفك) ليعزّز قوتها ولو جعله (تحتك) لكان هذا مما يعزّز الارتكاس في حمأة القلق فلا تحمل أيّ معنى للقوة ، وهكذا نجد أن الشاعر الحديث حوّر في ألفاظ البيت التراثي فتغيّرت الدلالات ؛ وهذا لأن له تصوّرات مختلفة ورؤى جديدة طارئة غير ما يحمله الشاعر القديم .

ومن ذلك أيضا قول الشاعرة أشجان هندي :

ألا يا ليت من قدروا
فكان الراحلون همُ
شغاف القلب ما طرقوا ([1])

فهذا المقطع يقيم علاقة تناصية مع بيتٍ للمتنبي([2]) في عتاب سيف الدولة ، والتناص هنا ينتهج طريقة مبتكرة ؛ فمن الناحية اللفظية نجد أن الشاعرة أعادت تكوين مفردات البيت التراثي وصاغت منها جملا جديدة مختلفةً تماما ، أما من الناحية الدلالية فإنها ما زالت . أقصد الشاعرة . تحمل ما يحمله جدّها الأكبر (المتنبي) من إحساس بالخيبة والألم ، فلم تتغيّر الدلالة ولكن الشاعرة تجرأت قليلا على معنى البيت التراثي حينما جزمت بالنتيجة التي كان المتنبي يلمّح باحتماليتها حيث جعلها مرهونة بـ (إذا) ولكن الشاعرة غيّرت الزمان فيها إلى الماضي (كان) ، وعلاقة التناص في هذا المقطع خفية غير واضحة .

---

[1] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص ٦٨ .

[2] يقول المتنبي :

إذا تَرَحَّلتَ عَن قَومٍ وَقَد قَدَروا أَن لا تُفارِقَهُم فَالراحِلونَ هُمُ

شرح ديوان المتنبي ، ج ٤ ، ص ٨٩ .

ولننظر أيضا إلى قول الشاعر علي الدميني :

لخولة أطلالٌ ، أجوسُ زواياها ، ببرقة ثهمد
إذا أفردتني الأرضُ جاوزت للغدِ
أبوح بطعمِ الحب أقتات موعدي
أعاتب أحبابي ، بلادي بفيئها
وأهلي وإن جاروا عليَّ فهم يدي ([1])

هنا يستعين الشاعر بأبيات من معلقة طرفة بن العبد ([2]) وببيت آخر لشاعر لبناني معاصر([3]) ، وما حدث هنا هو " استعادة لأبيات شعرية سابقة ومألوفة وإعادة نشرها في النص الجديد بحيث يتمازج حقلان دلاليان وفنيان وعلى نحو جدلي يفضي إلى مستوى دلالي وفني جديد " ([4]) ، ولقد أجاد الشاعر علي الدميني في إعادة التشكيل اللغوي للنصوص الشعرية التراثية التي استعان بها وذلك عن طريق الدمج بين لغتها ولغته ، فكأن هذا النص لوحة فسيفساء مكونة من أخلاط قد تكون متنافرة في أول الأمر ولكن بعد صفّها وترتيبها تبدو متراصة ومنسجمة ، وهو يدمج . أيضا . بين الدلالات الأصلية للأبيات التراثية وبين دلالات نصه الجديد حيث يضيف دلالات أخرى لم تكن موجودة في النصوص التراثية ، فإذا نظرنا . مثلا . إلى قوله : (إذا أفردتني الأرض جاوزت للغد) فإن هذا السطر الشعري يحمل لغة قديمة ولغةً جديدة ويحمل دلالةً قديمة وأخرى جديدة ؛ فالشاعر الحديث يعيد كتابة النصوص القديمة بتداخل مع واقعه الحاضر الذي يعيشه ويقلقه ، ومن هنا نجد " أن توظيف النص التراثي في القصيدة المعاصرة يُخرج النص

---

[1] علي الدميني : رياح المواقع ، ص ١٥ .

[2] يقول طرفة بن العبد :

لخولة أطلالٌ ببرقةِ ثهمدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ

شرح المعلقات العشر : ص ٩٤ .

[3] يقول الشاعر حلوم دموس :

بلادي وإن جارت عليَّ عزيزةٌ وأهلي وإن ضنّوا عليَّ كرامُ

لم أعثر على توثيق لهذا البيت .

[4] د. سعد البازعي : إحالات القصيدة ، قراءات في الشعر المعاصر ، ص ٢٣ .

من قداسته وتركيبته التي تمنحه إياها كتب التراث ، بمعنى أن النص التراثي حين يمتزج بالنص المعاصر الذي تمثله القصيدة يكتسب دلالة معاصرة تُخرجه من إطاره التراثي الساكن ، وتجعله نصا متحركا متعدد الدلالة يتجاوز الوقوف عند معناه الظاهر إلى التعبير عن معان ودلالات معاصرة متعددة "([1]) وفي هذا النموذج يكون " تداخل الأصوات المختلفة عاملا لا يمكن إنكار قيمته في تعميق التفكير الشعري وإفساح مجال الرؤية الشعرية في الوقت نفسه " ([2]).

ولا يقتصر التناص مع التراث الأدبي . في الشعر السعودي الحديث . على بيت أو أبيات يضمّنها أو يوظّفها الشاعر الحديث في نصه ولكن قد يتعدى هذه الحدود إلى أن تكون القصيدة كاملة مستوحاة من أحد أزمنة الشعر العربي وكأنها تستعير أجواءه وألفاظه ورؤاه ، كما في قصيدة (جادك الجدب)([3]) للشاعرة أشجان الهندي ، وكذلك قصيدة (سُحيم) ([4]) للشاعر غازي القصيبي ؛ وهي قصيدة طويلة أخذت حيز الديوان كاملا ، وهي استلهام لقصة ذلك العبد الحبشي الذي أحرقته قبيلة بني الحسحاس لتغزله بنسائهم ، والقصيدة تختلط فيها الألفاظ القديمة بالحديثة ، وتمتزج الرؤى والدلالات القديمة بالجديدة .

ونماذج التناص مع التراث الأدبي كثيرة جدا في الشعر السعودي الحديث ولكن نكتفي بهذا القدر الذي يبيّن مدى إفادة الشعراء السعوديين من هذا التراث الأدبي ، بل لم يقف الشعراء السعوديون المحدثون عند حدّ الاستعانة بالشعر العربي القديم فقط وإنما وسّعوا الدائرة فشملت الشعر العربي الحديث أيضا ، فاستعانوا بأشعار أعلام الشعر العربي الحديث ، وتردّد ذكرُ بعض الشعراء العرب المحدثين أكثر من غيرهم مثل أحمد شوقي

---

[1] أشجان الهندي : توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر ، ص ٩٥ ، نقلا عن : مراد مبروك : العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ، ص ١٤٥ .

[2] د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٣١٥ .

[3] أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص١٣ .

[4] غازي القصيبي : سحيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٧م .

ونزار قباني وبدر شاكر السيّاب ، فالسياب . مثلا . كان مادة خصبة للشعراء السعوديين المحدثين في شعره وسيرة حياته([1]) .

وإذا حاولنا أن نتتبع استعانة الشعراء بالتراث الأدبي في النصوص الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية فإننا سنجد أن الشعراء السعوديين . شأنهم شأن الشعراء العرب المحدثين . يميلون إلى الشعراء القدماء أصحاب المواقف الفكرية المخالفة للوضع السائد ، ويركّزون على بعضهم دون بعضهم الآخر ، فيأسرهم الشعراءُ أصحاب المواقف المخالفة للسائد (المواقف المتمردة أو الفكرية) فيشيرون إلى شخصياتهم ويتناصون مع أشعارهم أكثر من نظرائهم من الشعراء الآخرين ، فالشعراء طرفة وامرؤ القيس وعنترة والمعرّي نالوا حظوة أكثر من غيرهم من الشعراء ، وكذلك الشعراء الصعاليك على وجه العموم ، أما المتنبي فقد كان له النصيب الأوفر ، وبخاصة قصة تمرده على كافور التي كانت مادة خصبة للتناص الشعري الحديث .

وبالإضافة إلى الشعر العربي **استعان الشعراء بالحكمَ والأمثال العربية المشهورة** ، حيث كثر الاتكاء على الحكم والأمثال في الشعر السعودي الحديث ، استنادا إلى ما تحمله من فكرة جاهزة تجعلها قريبة جدا من ذهن المتلقي ، فيستعين بها الشاعر الحديثُ بلفظها ومعناها ، وقد يتصرف الشاعر ببعض ألفاظها ولكنها تظل ضمن دلالتها الأصلية ، ومن ذلك :

تتدملُ الجراحُ ..

تنسى .. تنتشي ..

" نصطادُ في الماءِ العكِر "

يأتي ربيعٌ .. وخريف .. وشتاء ..

---

[1] يُنظر على سبيل المثال : حزام العتيبي : استراحات على سطح الثريا ، ص ١٠٩ وما بعدها ، غازي القصيبي : واللون عن الأوراد ، ص ١٢ ، حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٤٨ ، عبدالله الزيد : انبسطت أكف الرفاق ، ص ٧٠ ، سعد الحميدين : غيوم يابسة ، دار المدى ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٩٠ وما بعدها .

" الصيف ضيّعتِ اللبن "[١]

،،،،،،،،،،،،،،

أتوحّد فيك ترى : أيعود إلى زمني " زمن اللبنِ "[٢]

،،،،،،،،،،،،،،

سلاما براقش وما قد جنيت[٣]

،،،،،،،،،،،،،،

سلبوا (كافور) ..

خُفّي . طيب الذكر . (حنين)[٤]

،،،،،،،،،،،،،،

ولا القريب يناجيها ..

فتسعفه ..

إلا ..

" كمستبدلٍ ..

ناراً ..

برمضاء "[٥]

،،،،،،،،،،،،،،

قم بنا الآن يا صاحبي

ولتتم أعين الجبناء[٦]

فهذه الحكم والأمثال تُسعف الشاعر الحديث لأنها قريبة إلى ذهن المتلقي كقربها من ذهن الشاعر نفسه ، وكأن الشاعر حينما يعيدها يعيد الصور المختزنة داخل ذاكرته

---

[١] حزام العتيبي : استراحات على سطح الثريا ، ص٣٧ .

[٢] حسين العروي : الأعمال الشعرية ، ص ٢٠١ .

[٣] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٢٣٧ .

[٤] أحمد الصالح : المجموعة الأولى ، ص ٢٢٠ .

[٥] حزام العتيبي : استراحات على سطح الثريا ، ص ٦٤ .

[٦] عبد الله باهيثم : وقوفا على الماء ، ص٨٥ .

وذاكرة المتلقي بكامل طقوسها ، وغالبا ما يكون التحوير فيها لفظيا ، وقد يحدث التحوير أحيانا . بقلب دلالاتها كما في النموذج الأخير .

ومن كل ما مضى عرفنا أهمية تكوين الذاكرة الشعرية للشاعر الحديث ، وعرفنا طرق التناص مع التراث الأدبي وكيفية إفادة الشعراء السعوديين منه ، وكل ذلك يدل على تجذّر الشعراء السعوديين المحدثين في التراث ، وتواصلهم مع ما تختزنه ذاكرتهم من عناصره اللغوية والدلالية .

التراث الشعبي

التراث الشعبي مصطلح واسع يضم " الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التي يعبر بها الشعب عن نفسه ، سواء استخدم الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو

الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة "[١] ، وما يهمنا هنا من التراث الشعبي هو الفن القولي المتمثل **في الشعر والأغاني والأهازيج الشعبية** ، وعلاقة الشعر السعودي الحديث بالتراث الشعبي في السعودية علاقة قوية تنم عن إحساس الشاعر السعودي بخصوصيته وأهمية تراثه .

ويُعدّ **الشعر الشعبي** أكثر المرجعيات تمييزا للشعر في منطقة الخليج العربي ؛ لأن كتابة الشعر الشعبي أو العامي من الممارسات البارزة في ثقافة المنطقة على نحو قد لا يكون معروفا بالكثافة نفسها في معظم أجزاء الوطن العربي ، وما تحظى به الثقافة الشعبية من اهتمام رسمي إعلامي واحتفالي يصعب أن نجد له نظيرا في أي مكان آخر .

والشعراء السعوديون المحدثون يستعينون بالشعر الشعبي كثيرا ولهم في ذلك طريقتان : الأولى : أن يُضمّنوا أشعارهم الفصيحة بعضا من أشعارهم العامية التي قاموا بكتابتها بأنفسهم ، والأخرى : استدعاء مقاطع مشهورة من الشعر الشعبي لشعراء آخرين ، وتأتي أهمية الطريقة الأولى في أنها تلقي الضوء على الازدواجية الثقافية واللهجية الحادة في المنطقة ، وأهمية الطريقة الثانية تكمن في إبراز التواشج العميق في ثقافة المنطقة بين المستويين الفصيح والعامي ؛ فحين لا يكون لدى الشاعر نشاط إبداعي مواز بالعامية فإنه يرغب في تحقيق أهداف كثيرة منها التواصل مع جمهور القراء ، والوصول إلى ما يمكن أن يسمى الهوية الثقافية المميزة للشاعر ، إضافة إلى السعي الإبداعي المتمثل في إغناء النص بما تتضمنه الثقافة الشعبية من تراكيب ومستويات دلالية وجمالية ([٢]).

أما **الطريقة الأولى** التي يستعين الشعراء السعوديون المحدثون فيها بشعرهم الشعبي جنبا إلى جنب شعرهم الفصيح فتُعدُّ من التناص لأنها عبارة عن تفاعل نصين مختلفين ؛ والشاعر حينما يستعين بنص مستقلّ عن نصّه . وإن كان من إنشائه . فإنه يستدعي لغةً مختلفة عن لغة النص تحمل رؤاها ودلالاتها الخاصة ، والحقّ أننا نجد عدد

---

[١] أشجان الهندي : توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر ، ص ١٤٠ ، نقلا عن أحمد علي مرسي : مقدمة في الفولكلور ، ص ١٠٧ .

[٢] يُنظر : د. سعد البازعي : إحالات القصيدة : قراءات في الشعر المعاصر ، ص ٢٧ . ٢٨ .

الشعراء الذين استعانوا بنصوصهم الشعبية أقلّ بكثير ممن استعانوا بنصوص الآخرين ؛ وذلك بسبب أن قليلا من الشعراء لديه القدرة على كتابة هذا النوع (النبطي) باحترافية وتمكُّن وإتقان ؛ فهذا الشعر له طرقه المعروفة وبحوره الخاصة ، وإذا تصفّحنا دواوين الشعراء السعوديين المحدثين فإننا نجد شعراء مثل عبد الله الزيد وحسين العروي وعبد الله باهيثم يكتبون الفصيح والشعبي بجودة متقاربة فيعمدون إلى استدعاء نصوصهم الشعبية ودمجها مع نصوصهم الشعرية الحديثة كلما عنّ لهم ذلك ، ولنأخذ على هذه الطريقة بعض النماذج :

من ذلك قصيدة للشاعر عبد الله الزيد في رثاء أمه ، حيث يُضمّنها مقطعا شعريا طويلا باللهجة العامية من إنشائه ، نأخذ منه هذه الأبيات :

الله .. يا بِيتٍ كما موحشْ الساخ والله ... يا عزمٍ بعد شدّتهْ خاز
والله .. يا وجهٍ كما الضيّ وضّاخ غارت به القدرةْ على موعدٍ غاز
أرثيكْ يا حالٍ تحوّلْ على الضدّْ أرثيك من جوفٍ تجوّفْ بالأمراز
أرثيكْ بالعَبْرَةْ على صالي الحدّ وأرثيك بالحسرة على نار الأشعاز([1])

لقد جعل الشاعرُ قصيدته الرثائية خليطا شعريا جديدا يتكون من ثلاثة أنواع من الشعر : الفصيح الموزون المقفى ، والفصيح التفعيلي ، والعامي ، فكانت القصيدة تحمل الاختلاف والتوافق في آن ؛ الاختلاف بين ألوان الشعر والاتفاق في لغة الشعر الراقية المتقنة ، ولعل الشاعر وجد في الاستعانة بأبياته التي كتبها من الشعر العامي قرباً من أمه ؛ فهو يتواشج معها أكثر حينما يرثيها بالشعر القريب من فهمها وكأنه يحدثها ، وهذا يعود إلى إحساسه بأنه يستشعر قربها الذي افتقده ؛ فهو يريد أن يستعيده باقترابه منها على هذه الطريقة التي تفضلها .

ومن نماذج استعانة الشعراء السعوديين بأشعارهم العامية قصيدة للشاعر عبد الله باهيثم ؛ حيث يجعل الأبيات المكتوبة بالعامية نوعا من الغناء داخل نصه ، يقول :

كنتُ ما بين غافٍ على نصفِ حلمٍ
وناءٍ إلى نصفهِ
ليس إلا الغناء !

---

[1] عبد الله الزيد : انبسطت أكف الرفاق..بقي الجمر في قبضتي..أغني وحيداً ، ص ١٦ .

فسوّيتُ ما بين جنبيَّ والرملِ
ثم استقمتُ .. وغنيتُ :
(وش حدّ صبحك عن مساريكْ باليلْ
وانتهْ على ما قيل حادي وخيّال
والوقت وقت اللي على طاقة الحيلْ
ياقفْ ليا صار البخت عنه ميّالْ)
وغنّيتُ .. غنّيتُ ([1])

فالشاعر في هذا المقطع يقيم علاقة تفاعلية مع نص له سابق ويجعله كما الأغنية التي يدندن بها كلّما مرت به تجارب مشابهة ، ونلحظ هنا أن الشاعر أدخل هذين البيتين في جوّ القصيدة بسلاسة رائعة ، لا يشعر المتلقي فيها بصعوبة من الانتقال ما بين النوعين ، وكأن الشعر العامي في هذه القصيدة حديث النفس وغناؤها الذي يتسلى به الشاعر إذا ألمّ به ما يغمّه .

وهناك قصيدة للشاعر حسين العروي يمزج فيها بين النوعين : الفصيح والعامي بعنوان : (ما تَتْكِدُونَ . إن شا الله) فمن العنوان يقسّم الشاعر قصيدته ما بين الفصيح والعامي ، الفصيح في قوله : (ما تَتْكِدُونَ) والعامي : (إن شا الله) ، ثم تأتي القصيدة وقد جعلها ثلاثة أقسام : الأول فصيح والثاني عامي والثالث عودة بها إلى الفصيح ، ويبدأ القسم الأخير بقوله :

: أيمكن؟
: قد يبدو " بقايا هويتي "
تمثلني ...
: ما عاد ذلك ممكنا([2])

وكأن الشاعر في هذه الخاتمة يتساءل عما يمثل هويته أكثر : شعره العامي أو الفصيح .

---

[1] عبد الله باهيثم : وقوفا على الماء ، ص ٢٧ . ٢٨ .

[2] حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ١٨٦ .

وهذا التداخل بين الشعر الفصيح والعامي يعكس احتفاء المجتمع الثقافي في السعودية بالشعر الشعبي وعدم إقصائه لأنه ظل في ردح من الزمن لسان الشعراء دون منازعة من الشعر الفصيح ، وحينما استعاد الشعر الفصيح قدرته على جذب الشعراء في شبه الجزيرة العربية مع بدايات النهضة الحديثة على يد كوكبة من الشعراء بدأ الشعر العامي ينحسر شيئا فشيئا ليحل محله الفصيح ، وصار العامي يُتداول بين الشعراء والمتلقين شفهيا ، ثم أتت مرحلة التوازن التي نشهدها الآن حيث أصبح لكلٍ شعراؤه وجمهوره ، وبدأنا نجد أمثال هؤلاء الشعراء الذين يمتلكون القدرة على كتابة النوعين ، ويستطيعون مزجهما بطريقة مبدعة ولافتة للنظر .

أما **الطريقة الثانية** التي يستعين الشعراء السعوديون فيها بالشعر الشعبي فبوساطتها يستدعون أبياتا قديمة من الشعر الشعبي لشعراء معروفين وذلك بهدف استحضار ما توحيه تلك الأبيات من أجواء تراثية وإيحاءات خاصة وهذا هو الأغلب والأكثر ، ومن ذلك الأبيات الجميلة التي اختارها الشاعر محمد الثبيتي ليختم بها قصيدته (فواصل من لحن بدوي قديم) فالقصيدة تضيء بعض جوانب حياة البدو ، والقصيدة مكونة من ثلاثة مقاطع : الأول يتداخل مع بيئة البدوي المتألفة من رياح الليل وطول السفر ورمل الصحراء ، أما الثاني فإنه يقدم عشق البدوي للقهوة العربية وطقوسها التي يطيب للبدو التغني بها على غرار ما يتغنى الأقدمون بالخمرة ، وأما المقطع الثالث فإنه يتماهى مع شعور البدوي بالحب وتعلقه بمحبوبته ، حيث يراها في أجمل شيء في حياة البدوي وهو البرق بريد المطر ؛ بل إنه يراها أجمل وأحلى ، ولنأخذ المقطع الأخير من القصيدة حيث يختمه بأبيات من الشعر العامي :

حين يصحو الحب في عينيك
دفئا وظلالا
وصباحا حائرا
يلقي على الكون سؤالا
ينتشي سيفي المحلاّ في يميني
وتغنيني العشيات الثمالى :

(كريمْ يا نَوّ بروقه تلالا
نوّ ورا نوّ وبرقٍ ورا برق
قالوا : كما مبسم "هيا" قلت : لالا
بين البروق وبين مبسم "هيا" فرق) ([1])

هذه الأبيات المشهورة([2]) في الموروث الشعبي تفيض بما تختزنه حياة ابن شبه الجزيرة العربية القديم من مشاعر وأحاسيس مرهفة يُكنّها للمحبوبة ، ولها طريقتها الخاصة في التواصل النفسي مع المتلقي القديم الذي لا يرى في الكون أجمل من لمعان البرق المبشر بالمطر ، لكن الشاعر القديم يرى ابتسامة المحبوبة أجمل بكثير منها ، واستطاع الشاعر الحديث أن يوظف هذا النص المستدعى توظيفا يثرى النص بإيحاءات من مهمتها نقل المتلقي الجديد إلى عالم آخر غير عالمه الحاضر ، تنقله إلى صورة حياة الأجداد التي في جانب منها نجدهم أسرى للعشق وحكاياته .

ومن ذلك أيضا ما جاء في قصيدة للشاعر حزام العتيبي، يقول فيها :

غابةُ النعناع .. تصطاد أسيرا ..
كان حلما .. في جدارِ .. الأبنوسِ
خطف الناي .. وغنّى ..
ثم .. للحب .. تغنى :
" يا لله الا يا والي الأمرْ
يا مِسندي وأنت اللطيفْ
إنك تعاوني على الصبرْ
وزريع قلبي لا يهيف " ..
رقصةُ الطار .. أعادت وعيه ..
هل يكون الغيب .. حلما .. باهتا ..

---

[1] محمد الثبيتي : تهجيت حلما تهجيت وهما ، ص٦١ . ٦٥ .

[2] الأبيات للشاعر الشعبي محسن الهزاني ، وقد اختلفت رواياتها ، يُنظر : تركي سعود الهزاني : الشاعر محسن الهزاني نسبه ، موطنه ، حياته ، شعره ، جمع وتحقيق ، ط١ ، ١٤٢٨هـ ، ص ١٤٨ .

ربما يرقص .. طار الحلم أخرى ([1])

فالشاعر يستدعي أبياتا مشهورة في التراث الشعبي في السعودية ([2]) يُتغنى بها مع رقصات السامري ، والشاعر هنا حريص على تقديم الصورة المتكاملة للتجربة الشعورية التي تسيطر على بطل القصيدة ؛ حيث التنقل بين الحلم والصحوة ، يغطّ في أحلامه فيفيق على كلمات هذه القصيدة المغناة باللحن السامري والمصاحبة لضرب الدفوف وحركات الرقص ، فالأبيات المستدعاة هنا لم يكن وجودها إلا من صميم الرؤيا الخاصة بالقصيدة التي تساعد في نقل الجوّ المسيطر على صاحب التجربة .

ومن الشعراء السعوديين الذين يكثرون من استدعاء الشعر الشعبي في قصائدهم الشاعر سعد الحميدين وله قصائد كثيرة في ذلك ([3]) ، منها على سبيل المثال قصيدته التي بعنوان : (ورقة مهملة من دباس إلى أبيه)([4]) ، حيث يستعيد الشاعر قصة (دباس وأبيه) تلك القصة المشهورة في التراث الشعبي السعودي وخاصة في منطقة وسط شبه الجزيرة العربية ؛ والقصة تحكي عن دباس الذي اغترب لطلب الرزق وطالت غيبته حيث ترك والده دون معين ، فاستغل ضعافُ النفوس قلة حيلة الوالد وظلموه ، فتمنى الوالد حضور ولده وكتب تلك القصيدة المشهورة يتمنى حضور ولده ويستنجد به ، فيرد الولد على قصيدة أبيه بقصيدة توازيها قوةً وجمالا وشوقا ويبشر أباه بالفرج القريب لقاءً ونُصرة ، والحميدين في نصه الحديث يقوم بصياغة القصيدتين من جديد برؤى جديدة ولغة حديثة ، مصورا مشاعر الابن ومشاعر الأب بطريقته هو مستثيرا كل ما يحيط بالقصة من حزن وخوف وتوجس وأمل ، والتناص اللغوي مع القصيدتين (قصيدة دباس وقصيدة أبيه) يقع في بداية قصيدة الحميدين فقط ؛ حيث يستدعي الحميدين بيتين : بيتا للأب وبيتا للابن ، وكأنه بهذا يضع خلفية منتقاة تحوي صورة قديمة تكون مدخلا للمتلقي منذ البداية يلج من خلال هذه الصورة إلى النص الجديد ، هذا بالإضافة إلى بعض

---

[1] حزام العتيبي : استراحات على سطح الثريا ، ص ٢٩ .

[2] الأبيات للشاعر الشعبي ماجد الرشيد ، يُنظر : ديوان السامري والهجيني : إعداد محمد بن عبدالله الحميدان ، دار قيس ، الرياض ، ١٤١٠هـ ، ص٦١ .

[3] يُنظر على سبيل المثال القصائد : جوقة الزار ص ١٣١ ، هواجسنا ص ٢٤٧ ، مفارقات أحجية ص ٢٦٩ ، مذابح الشرى ص ٢٧٧ ، وللرماد نهاراته ص ٤٣٩ ، سعد الحميدين : الأعمال الشعرية .

[4] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٢٣١ .

إشارات الشاعر في الهوامش إلى بعض الأبيات من القصيدتين ليجعل المتلقي يعيش جو نصه الحديث مستحضرا ما قاله الأب وابنه ، وهذا جزء من القصيدة هو مطلعها :

" عسى يطق البابْ والناس غِطّاسْ يا والي القِدرةْ علينا ثْعيبزةْ "
(أبو دباس)

"مِنْ كانْ له غايبْ فلا يقطعْ الياسْ إنْ قدّرْ الله جاب علمهْ بشيرةْ "
(دباس)

ونامت عيون الرفاق سواي (أنا) ، تلوذ بهدبي
مساحات عشق الأبد!! تبدد ذراتها في تجاويف
كهفي المملح بالطين .. المحلّى بقار الترجي .
والاصطبار ..([1])

فالشاعر سعد الحميدين في قصيدته الحديثة تتلبسه حالتا الأب وابنه معا ، وتسيطر عليه القصيدتان([2]) القديمتان معا ، فيمزج بين تجربتين شعوريتين في تجربة شعورية مختلفة عن كلتيهما ، إنها تجربة جديدة وحديثة ولكنها مستلهمة من القديم الساكن في الذاكرة .

ويفسر النقاد لجوء الشاعر الحديث إلى الاستعانة بالشعر الشعبي بأن هناك نوعا من الوعي المتشكل لدى الشاعر الحديث نتيجة مجموعة معقدة من العوامل الثقافية والنفسية ، حيث يقف الشعر الحداثي إزاء الماضي موقفا يتسم بالشعور بالانفصام بوجود مسافة تفصل الشاعر والقصيدة الحديثة عن موروثهما ، ومن هنا كانت المحاولة الدائبة للاتصال بذلك الموروث مرة أخرى ، أي أن الاتجاه إلى الماضي في محاولة لاستعادته أو الالتحام به من خلال اقتباسات أو إشارات أو إعادة إنتاج لبنى كلية ، هو في حد ذاته

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٢٣٣ .

[2] للرجوع للقصيدتين : يُنظر : عبد الله خالد الحاتم : خيار ما يُلتقط من الشعر النبط ، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ط٣ ، ١٩٨١م ، ص ٢٦٣ وما بعدها .

دليل على شعور قبلي بالانفصام أو بخطر الانفصام ، في الشعر غير الحداثي ثمة تداخل بين القصيدة من جهة والموروث من جهة أخرى ؛ بحيث يكون إنتاج القصيدة دخولا تلقائيا في السائد والمتعارف عليه منذ أزمان طويلة ، فالشاعر في تلك الحالة لا يستعيد ماضيا لأن الحاضر امتداد طبعي للماضي أو جزء منه ، أما بالنسبة للشاعر ذي الحساسية الحديثة فإنه يستعيد الماضي لأنه مهدد بالانقطاع عنه أو عن جوانب معينة منه ، وإضافة إلى وصل الشاعر الحديث بماضيه فإن الموروث الشعبي يؤدي إلى ربط الشعر والشاعر بحاضرهما ، فليس الماضي وحده هو ما ينذر بالابتعاد وإنما الحاضر أيضا ، فالازدواجية الثقافية التي تسم الثقافة العربية المعاصرة في بيئة كبيئة الجزيرة العربية خاصة تحكمها لغة محكية يتحدثها الشاعر المثقف ويهيمن عليها موروث كبير من الشعر ، في مثل هذه البيئة يحدث الانفصام لدى شاعر يعبر بالفصحى ويختزن ثقافتها ، ولتجاوز هذه المعضلة كان على الشاعر أن يلجأ إلى موروثه الشعبي بكونه جسرا يصله بما يكاد ينقطع ، وليخرج من ذلك بأشكال تعبيرية تمزج الشفوي بالكتابي والبسيط بالمعقد ([1]).

وبعد الشعر العامي تأتي **الأهازيج الشعبية القديمة والأغاني المشهورة** ، فهذه المرجعية تحتل جزءا من مرجعيات التناص مع التراث الشعبي في المملكة العربية السعودية ، والعلاقة التي تربط الشعر الحديث بالتراث المتمثل في **الأهازيج** القديمة " تفصح عن توهج التراث وحركته في القصيدة الجديدة ، وغوصها في ثقافة الأمة ، وعمق التلقي للتراث حيث أصبح هذا التلقي بعيدا عن المحاكاة والتقليد بل أصبح استنطاقا ومحاورة "([2])، والشعراء حينما يستعينون بهذه النصوص الشعبية إنما يعملون على " تعميق الطقس الشعبي " ([3]) الذي يريدون أن يشيعوه في نصوصهم ، ومن ذلك هذا المقطع للشاعر إبراهيم الوافي :

---

[1] يُنظر : د. سعد البازعي : إحالات القصيدة ، قراءات في الشعر المعاصر ، ص ٩٤ . ٩٥ .

[2] د. صالي القرشي : علاقة القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية بالتراث ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، ج ٨ ، ص ٦٨٣ .

[3] أشجان الهندي : توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر ، ص ١٧٧ .

أريد أن أرى الشوارع الحزينةْ
أريد أن أرى الأطفال ينشدون تحت راحة المطرْ :
(يا مطرة .. صبي .. صبي)
ويبطل المطر ...!!
أريد أن أعود يا صديقتي لهدأة السكينةْ ..([1])

فالشاعر يستعين بأهزوجة شعبية قديمة يردّدها الأطفال وقتَ نزول المطر ، ومن الواضح أن الشاعر في حالة حنين للماضي الطفولي بكل ما يحمله من فرح ونشوة وصفاء دون هموم أو صخب (أريد أن أعود يا صديقتي لهدأة السكينة) ، إن الشاعر يتلبّس الطفولة في ذهنه الآن ، وحتما ولا بد من أن يظهر جانب من جوانبها التي تجوب داخل نفسه إلى سطح تجربته ؛ متمثلا في استعادة هذه الأهزوجة الطفولية البريئة ، فيثير في المتلقّي انفعالات مشابهة لانفعالاته ، وينقله نقلا مباشرا إلى تجربته الشعورية .

ومن ذلك أيضا قصيدة للشاعر سعد الحميدين يضمّنها شيئا من الأهازيج الشعبية للعامة في العمل واللعب ، وكأن الشاعر يقوم بعرض فيلم سينمائي يصور فيه مشاهد متكاملة ليوم من أيام القرية النجدية ما بين مشهد البائع المتجول بأغراضه فوق حماره ، ومشهد البنّائين و(مساحيهم ومحافرهم) ومشهد البنات يلعبن ويغنّين ، إنه عرض متكامل يستخدم فيه الشاعر الأهازيج الشعبية لتحل محل الموسيقى التصويرية في مشاهد الأفلام السينمائية ، يقول في بعض مقاطع تلك القصيدة :

/ يا هِيَّا .. هِيَّا ، هِلْمه ..
يا هِيَّا .. هِيَّا ، طِيْنه ..
يا هِيَّا .. هِيَّا ، لِيْنه ../
وتناثرت كل " المساحي والمحافر " وارتوى
"الساقي " من الأطيانِ ينملُ من
أخاديد تغورُ براحةِ الأقدامِ تكسوها
غلالات أخر .
.....

---

[1] إبراهيم الوافي : وحدها تخطو على الماء ، ص ٨٥ .

تتواشجُ اللثغات .. بينهما احتمتْ ، في
الخلفِ شاديةٌ تُردّد " مستحيه .."
" حبا .. حبا .. حوني ...
بالسوق .. لاقوني ..
لاقانْ ، ولد عمّي
يبي يخطبْ أمي
يا خطبةٍ قشرا ..
تلعبْ مع العشرا ..
حبا ..
حبا
حوني ..
إ .. حوحا ..
..إحوحا ..
أحوحا "([1])

من خلال التناص مع هاتين الأهزوجتين الشعبيتين استطاع الشاعر أن ينقل المتلقّي إلى تلك الأجواء القروية الساكنة في ذاكرة مَن عاشها بمنتهى السهولة والإتقان ، وذلك لأن الأهزوجتين قامتا بنقل جلّ عناصر المشاهد . بالإضافة إلى ما تنقله لغة القصيدة الأصلية من عناصر مكتملة . فالمتلقّي يجد أمامه : الصوت والحركة والرائحة : أصوات البنّائين وأصوات الفتيات ، حركة البناء وحركة اللعب الراقصة ، رائحة الطين المبلل بالماء ورائحة الغبار المتطاير من تحت أقدام البنات وهن يلعبن (حبا حبا حوني) ، إن الاستعانة بالأهازيج . بهذه الطريقة . مهمتها نقل الإيحاءات غير المعلنة ونبش الذكريات التراثية المتوارية خلف أكوام من أعمال التحضّر .

ومن ذلك أيضا قصيدة للشاعر محمد جبر الحربي ، يقول فيها :

صبا زخةٌ من أغانٍ

---

[1] سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، ص ٢٢٨ . ٢٢٩ .

تهاوت على شفةٍ في الصباح
(وادان ... وادان دانة
وادان دانة)
رقصةٌ
خطوةٌ لليمين ... اثنتان
وشعرٌ يغطي التواريخ ..آه
(وادان وادان دانة
وادان دانة)
من خصرها لجبين السماء
لعمق صبا طالعة
(وادان وادان دانة)
صبا تسكن الآن في السابعة
(وادان وادان دانة)([1])

ففي هذا استلهام أجواء الفن الشعبي الفولكلوري ومناخاته عن طريق الاستعانة بالترنيمة الشعبية (وادان وادان دانة) المصاحبة للأغاني الشعبية التي ترقص عليها الفتيات .

وقد يستعين الشعراء السعوديون المحدثون ببعض الأغاني المشهورة العربية عامة و السعودية على وجه الخصوص ، ومن ذلك قصيدة للشاعرة أشجان هندي تتناص فيها مع كلمات أغنية مشهورة لمطرب حجازي راحل ، تقول في قصيدتها :

ألا ليت الذين توسّدوا الأنفاسَ ما عدلوا ،
ولا ظلموا ،
ولا وهبوا ،
ولا بخلوا ،
وليتك أنت آخرهم :

---

[1] محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، ص١٥ .

" نستنا وإحنا في جدة "
فإنك مولدٌ
والرأسُ يشتعلُ
وكل نوارس الميناء ترتحلُ
وبي مللٌ ،
ولي أملُ ،
وضلعٌ فوق عرشِ الموجِ يحتفلُ
بمن قد طوّفوا بالقلبِ أزمنةً ،
وما وصلوا
ولا كانوا
" وسبحانو "
سياجُ الروحِ كيف يُنبيه الأملُ ؟
وفيمَ يكونُ من إنْ صُبّت الدنيا بزينتها
على قدميه منشغلُ (١)

فالقصيدة تبدو فيها لغة العتاب على أحباب اختاروا أن يبتعدوا ، واختارت الشاعرة أن تتناصّ قصيدتها وتتقاطع مع كلمات تلك الأغنية المشهورة (نستنا وإحنا في جدة) وهي الأخرى . أقصد الأغنية . مليئة بلغة العتاب على الأحباب المبتعدين ، والشاعرة لم تجعل الأغنية تسيطر على نصّها فتُبهتُه ؛ بل وازنت بين القصيدة والأغنية بطريقة احترافية ، وكأنهما خطان يسيران في اتجاهٍ واحد ؛ تضيق المسارات بهما أحيانا فيحتكّ أحدهما بالآخر ، وتتسع المسافة فيتوازيان ، والشاعرة بطريقتها الفذة هذه جعلت المتلقي يستلهم القصيدة عن طريق الأغنية ، ويُعيد أجواء تلك الأغنية القديمة عن طريق القصيدة الحديثة .

وفي هذه التجارب التناصية وما يماثلها نجد اللغة " تتصهر بما ينبع من علائق الإنسان مع العالم حوله في هذه الرحلة التي تصل إلى مكونات البعد الثقافي للقصيدة ،

---

(١) أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، ص٦٥ وما بعدها .

فيغدو القول ليس شاهدا أو حكاية مضت ؛ وإنما امتزاجا بهذه الأشياء وصيغا لهذه العلاقة ؛ لذلك لا تدلف القصيدة إلى ذلك التراث استطرافا أو تحلية ؛ وإنما لأنه حركة داخل الوعي وموئل تفجر للفعل الإنساني على مساحة الحاضر التي ترغم الإنسان على تلمس ذاته ، والامتداد مع جذوره في أفق التاريخ الحديث "[1] .

ومن خلال ما مضى يمكن أن أقول : إن التناص ظاهرة أسلوبية بارزة في الشعر السعودي الحديث استحقت الدراسة ، وقد عرضت في هذه الدراسة أهم مرجعيات التناص عند الشعراء السعوديين المحدثين ، المتمثلة في : التراث الديني والتراث الأدبي والتراث الشعبي ، وتعرفنا معا على طرائق التناص المختلفة وتقنياته ، وشهدنا تفاوت إتقان الشعراء في استخدام التناص من خلال النماذج المدروسة .

---

[1] د. عالي القرشي : علاقة القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية بالتراث ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، ج ٨ ، ص ٦٩٧ .

الخاتمة

في الختام يطيب لي أن أشير إلى ما أتممت إنجازه ، وما توصلت إليه من النتائج التي تُعدّ ثمرة هذه الدراسة ؛ فهذه الدراسة لم تنطلق من نتائج ومسلمات جاهزة ، وإنما كان علي أن أشقّ لها الطريق . بعد كدّ ذهني مضنٍ . لأصل إلى تلك النتائج من خلال التعامل مع كمٍ هائل من النماذج الشعرية واستخلاص الظواهر والسمات منها ، ففي **الفصل الأول الذي بعنوان (معجم لغة الشعر السعودي الحديث)** تناولتُ فيه ما ترتكز عليه الألفاظ في لغة الشعر السعودي الحديث ، وحوى الفصلُ ستة مباحث ؛ ففي مبحث **إيحاء الألفاظ** خلصت الدراسة إلى أن إيحاء الألفاظ له أهمية كبيرة في اللغة الشعرية الحديثة ، وأن هذه الخاصية لها أثر في توجيه اختيارات الشعراء السعوديين ألفاظهم ، فهم كغيرهم من الشعراء العرب المحدثين يميلون إلى الألفاظ الموحية التي تشفّ عن معانٍ مجردة غير محصورة بالمعاني المعجمية ، وإيحاء الألفاظ يعود في كثير من الأحيان إلى

الأصوات المستخدمة فيها ، والشعر السعودي الحديث مليء بالظواهر اللغوية التي تضمن للألفاظ القدرة على الإيحاء وتجعلها مكتظة بالدلالات الإضافية ؛ ووجدتُ أن الشعراء السعوديين المحدثين يعتمدون على كثير من الطرق اللغوية لإيصال إيحاءات ألفاظهم الشعرية ؛ ومن تلك الطرق تردّد الصوت الواحد في كثير من كلمات القصيدة بطريقة لافتة للنظر توحي بمعانٍ ودلالات جانبية ، وهناك الميل إلى استخدام الكلمات ذات الأصوات المهموسة بسبب أن الشعر الحديث بقدر ما يبتعد عن الخطابية والتوجّه المباشر للآخر نجده يقترب كثيرا إلى الرقة والتوجه إلى داخل النفس الإنسانية ، وكثرت الألفاظ المشتقة من الأفعال المضعفة لما لها من تأثير إيحائي مستمدّ من تكرار أصواتها ، ويحبّ بعض الشعراء استخدام طريقة إيحائية تعتمد على محاكاة أصوات الطبيعة لنقل الواقع بكل تأثيراته الصوتية ، ومع أن شعر التفعيلة لا يُلزم الشاعر الحديث بالقافية إلا أن هناك كثيراً من الشعراء السعوديين المحدثين يميلون إلى المحافظة على نوع من التقفية ؛ وما ذلك إلا لأن الشاعر ما زال يميل إلى الصوت الموحّد في القصيدة حيث يوحي بموسيقية وقيم تعبيرية مستمدّة من توقيع الصوت الواحد بين الأسطر والمقاطع ، وفي هذا المبحث رأينا كيف يتعمّد بعض الشعراء التناسق الصوتي بين ألفاظه عن طريق جلب الألفاظ المتناسقة صوتيا ؛ وهذا من المواءمة الإيحائية بين الكلمات ؛ حيث تثير أصداء أصوات الكلمة ما يناسبها وينسجم معها صوتيا ، وكثيرا ما يظهر الجناس بين كلمات القافية محدثا نوعا من التناسق الصوتي الموحي ؛ وقد يعتمد بعض الشعراء على أحرف المدّ لإيجاد إيحاءات خاصة ؛ لما تحمله أصوات اللين من ميزة صوتية لها قدرة على الإيحاء بتنفيس الكبت الذي يعانيه الشاعر ، وفي هذا المبحث وجدت أنه قد يعود إيحاء الألفاظ إلى قيمة معينة يحملها اللفظ نفسه يجعل الشعراء يُكثرون من استخدامه ؛ ومن ذلك انتشار بعض الألفاظ وكثرة استخدامها من قبل الشعراء ؛ حيث تتميّز بأنها موحية ومشعّة ، ومن خلال الغوص في دواوين الشعر السعودي الحديث وجدت أن بعض الشعراء يميلون إلى استخدام ألفاظ معينة تتردد كثيرا في دواوينهم ، ووجدت أيضا أن هناك ألفاظا لها معان قاموسية محدّدة ولكن ينتشر استخدامها في الشعر السعودي الحديث متخذةً إيحاءات جديدة ، وقد عرضت لكل هذا بالتمثيل بالنماذج ؛ وبهذا توصلت الدراسة إلى أن إيحاء الألفاظ له عدة طرق وصور ، كما أن له أهمية كبرى في توجّهات الشعراء لاختيار ألفاظهم .

وفي مبحث **حداثة الصيغ** خلصت الدراسة إلى أن حرية الشعراء اللغوية قد اتسعت مساحاتها ، وغدا الشعراء يستثمرون طاقات اللغة ويتفنّنون في ابتكار صيغ لغوية جديدة ، أو يقومون ببعث بعض الصيغ القديمة واستحيائها ، ومن خلال النظر الفاحص في دواوين الشعر السعودي الحديث وجدت كثيرا من الصيغ الحديثة أو القديمة المستحياة ، ومن ذلك : نفي الكلمات بـ (لا) لاستحداث معان جديدة ، واتساع دائرة الاشتقاق والتوليد من كلمات قلّ أن يُشتقّ منها ، وكثرة اتصال الفعل المضارع والماضي بـ(ال) ، واستخدام أوزان الجموع غير الشائعة ، وأشرت إلى بروز بعض الشعراء السعوديين المحدثين في هذا المجال ، وتناولتُ بعض التشكيلات اللغوية الجديدة المتمردة على كل تصنيفات اللغويين .

وفي مبحث **اتصاف الألفاظ بالحركة والاستمرار** خلصت الدراسة إلى أن الشعراء السعوديين المحدثين يميلون إلى الألفاظ المتسمة بالحركة والقادرة على بعث الاستمرارية في أجواء لغتهم الشعرية ؛ وذلك عن طريق الإكثار من استخدام الفعل المضارع بطريقة التراكم والتتابع ؛ فيحشدون . في النص الواحد . مجموعة كبيرة من الأفعال المضارعة لضمان خلق الصورة المتحركة ، وهم كذلك مولعون بالألفاظ التي لها خاصية الحركة والنمو والتفاعل .

وفي مبحث **الاتكاء على المفردات القديمة** خلصت الدراسة إلى أن الشعراء السعوديين المحدثين مع ولعهم بتجديد اللغة وتفجير طاقاتها نراهم يكثرون من استخدام اللغة الجزلة المليئة بالمفردات القديمة التي يضطر المتلقي في كثير من الأحيان إلى الرجوع إلى المعاجم لمعرفة معانيها أو يضطر الشعراء أحيانا إلى تفسيرها في هوامش دواوينهم ، وبهذا نجد أن الشعراء المحدثين يُسهمون في إحياء بعض الألفاظ القديمة ونقلها من منطقة المهجور إلى منطقة المأهول ، وخلصت الدراسة إلى أن الشعراء السعوديين المحدثين يختلفون في طرق التزوّد من المعجم العربي القديم فمنهم مَن تأتي المفردات القديمة في شعره بطريقة عفوية تُكسب لغته الجزالة والرصانة ، ومنهم مَن أوتي القدرة

الفائقة على مزج المفردات التراثية القديمة بالمفردات الحديثة بطريقة متجانسة ، ومنهم مَن يبالغ في استخدام المفردات القديمة لإبهار المتلقي وجذبه ، وقد يتفنّن بصياغة تلك المفردات القديمة بطرق حديثة .

وفي مبحث **التواصل مع لغة الواقع** خلصت الدراسة إلى أن كثيرا من الشعراء السعوديين المحدثين يستخدمون لغة الواقع عن طريق استخدام الألفاظ العامية أو التي أضحت كالعامية بسبب كثرة تداولها ، وعن طريق استخدام العبارات النثرية والجمل الدارجة على ألسنة العامة ، وقد اختلف الشعراء السعوديون المحدثون في مدى نجاحهم في استخدام هذه اللغة ؛ حيث إن بعضهم أفاد لغته الشعرية من هذا التواصل وحمّلها بالإيحاءات والدلالات الجانبية ، أما بعضهم الآخر فقد أدى استخدامه هذه اللغة إلى الهبوط بمستوى اللغة الشعرية التي ينبغي أن تكون جذّابة ومشعة .

وفي مبحث **الاستعانة بالمفردات الشعبية والخصوصية السعودية** خلصت الدراسة إلى أن الاستعانة بهذه المفردات مما يميّز لغة الشعر في منطقة الخليج ؛ حيث وجدتُ أن الشعراء السعوديين المحدثين يكثرون من الاستعانة بمفردات المعجم التراثي الشعبي سواء المفردات الدالة على حياة البدو في الصحراء أو الحياة القروية القديمة أو مفردات تدل على مسمّيات بعض الفنون الشعبية الفولكلورية ، وخلصت الدراسة إلى أن الشعر السعودي الحديث يرتبط بالوطن عن طريق إصرار الشعراء على إحداث بصمة تدل على خصوصية الوطن والمجتمع متمثلا في استخدام مفردات تدل على أسماء بعض المدن السعودية وبعض الأماكن المشهورة فيها ، وأسماء الشوارع والأحياء ، ويستعينون كذلك بالمفردات الدالة على خصوصية الزيّ الشعبي السعودي للذكور والإناث ؛ حيث يتم توظيف هذه المفردات بطريقة تُظهر مدى العلاقة القوية التي تربط الشعراء بأرضهم ووطنهم وتراثهم .

أما **الفصل الثاني** الذي بعنوان (**الظواهر التركيبية في لغة الشعر السعودي الحديث**) فقد تناولتُ فيه كثيرا من الظواهر اللغوية التي تميّزت بها تراكيب لغة الشعر

السعودي الحديث ، وأتى هذا الفصل في سبعة مباحث ؛ ففي مبحث **التكرار** خلصت الدراسة إلى أن التكرار تقنية لغوية بارزة في الشعر الحديث بوصفها ظاهرة فنية ذات قيمة أسلوبية مهمة ، وكان لا بد من دراستها ؛ فتناولتُها عن طريق عرض أهم شروط التكرار وبعض تقسيماته ، وفضّلت تقسيمه حسب المكرّر : تكرار الحركة ، تكرار الحرف ، تكرار الكلمة ، تكرار الجملة ، تكرار المقطع ، تكرار الصيغة ، كل ذلك عن طريق عرض النماذج التي تبين هذه الأنواع من التكرار ، وعرفنا أن دلالات التكرار كثيرة ومتنوعة ، وتعرضتُ لبعض دلالاته المتكررة عند الشعراء ، ثم رأينا كيف أساء بعضُ الشعراء السعوديين المحدثين إلى نصوصهم الشعرية عن طريق المبالغة في استخدام التكرار إلى حدّ إثقال النص وتشويه لغته الشعرية .

وفي مبحث **الحذف** خلصت الدراسة إلى أن الشعراء يستخدمون الحذف بوصفه تقنية لغوية تعمل على فتح تأويلات نصوصهم وإثراء معانيها وزيادة إيحاءاتها ، ومن خلال التدقيق في نماذج الشعر السعودي الحديث وجدتُ عدة أنواع للحذف ؛ فمنها ما يفسّر بكلمة أو أكثر ، ومنها ما يفسّر بجملة أو أكثر ، ومنها ما يفسر بصورة أو موقف كامل ، وكثيرا ما يتمّ حذف المنادى وصلة الموصول والمستفهَم عنه ، وقد تفنّن الشعراء في هذه التقنية فاستخدموا طريقة التلاشي ؛ حيث تتناقص الجملة لتغدو كلمة واحدة أو تتحول إلى حروف فقط ، ودلالات الحذف متعدّدة وغير محدودة ؛ ولكن يمكن تتبّع بعضها في نماذج الشعر السعودي الحديث ، ومن تلك الدلالات أن يكون الحذف دلالة على عدم أهمية المحذوف ، أو تعفّفا من الشاعر وابتعادا عن ذكر ما يجد فيه حرجا ، أو يكون الحذف في نهاية القصيدة لضمان النهاية المفتوحة ، وعرفنا أن الحذف قد يكون معقّدا صعب التوجيه ، وقد يكون سهل التوجيه وواضح المقصد ، وكل هذا حسب استخدام الشاعر إياه .

وفي مبحث **إهمال الروابط اللغوية** خلصت الدراسة إلى أن إهمال الروابط اللغوية . وذلك بتجاور الكلمات والجمل دون حروف عطف . أصبح ظاهرة لغوية تنتشر كثيرا في الشعر السعودي الحديث ، ورأينا كيف اختلف الشعراء السعوديون في استخدام

هذا الأسلوب اللغوي ؛ فكانت نصوص بعضهم سهلة التوجيه ، يستطيع المتلقّي أن يُدرك مغزاها واضحة بكل يُسر ، وكانت نصوص بعضهم الآخر مفكّكة متباعدة المعاني بسبب انعدام الروابط اللغوية ؛ حيث يتمّ الانتقال المفاجئ وغير المتوقع بين المعاني ؛ وهذا مما يُخلّ بالترابط الفكري الذي يتتبّعه المتلقي لفهم النص والتفاعل معه .

وفي مبحث **التقطيع** خلصت الدراسة إلى أن التقطيع وسيلة جديدة في التشكيل اللغوي للشعر الحديث ؛ حيث يكون التأثير البصري مكملاً للتأثير السمعي ، وأصبح شكل النص على الصفحة لا يقل أهمية عن ألفاظها ومعانيها ، ورأينا كيف تباينت مواقف الشعراء السعوديين حيال هذه الوسيلة ؛ حيث افتتن بعضهم بالتقطيع واستخدمه في نطاق واسع من أشعاره ، وفي المقابل نجد أن بعضهم لم يُدرجه في أيّ قصيدة من قصائده ، وهناك مَن توسّط فاستخدمه حسب ما يُلحّ عليه التعبير ، ورأينا أيضا كيف أجاد بعضُ الشعراء في استخدامه ؛ فكان وجودُ التقطيع في بعض النصوص مما يُثري الدلالات ويوسّع أفق المتلقي ، وفي المقابل نجد نماذج لم يزدها استخدام التقطيع شيئا يُذكر وكان وجوده مثل عدمه ؛ بل إن وجوده قد يحيّر المتلقي في محاولة إيجاد دلالات للتقطيع .

وفي مبحث **حداثة التراكيب** خلصت الدراسة إلى أن الشعراء السعوديين المحدثين يميلون إلى استخدام أساليب جديدة لتكثيف الإيحاء في لغتهم الشعرية فيعمدون إلى استخدام تراكيب لغوية غير مألوفة وغير شائعة ، ورصدت الدراسةُ بعض تلك التراكيب التي أضحت ظواهر مميِّزة للشعر الحديث مثل : النعت بالاسم الجامد ، واستخدام الشرطة المائلة بين النعت الجامد ومنعوته ، وإضافة الكلمة إلى ذاتها ، وتكرار الكلمة بعد حرف جر مع تغيير حرف الجرّ ، واستخدام (ها) التنبيه قبل الأفعال وقبل الأسماء ، وأن تبدأ القصيدة بالواو أو الفاء ، ورأينا كيف أسهمت مثل تلك التراكيب الحديثة في تحميل اللغة الشعرية بالإيحاء وتجديدها وإنمائها .

وفي مبحث **الانزياح** قدّمت الدراسة تعريفا شاملا لمصطلح الانزياح بوصفه مفهوما نقديا حديثا ، مع توضيح أصوله في النقد العربي القديم ؛ فكثير من فروع البلاغة

العربية تدخل ضمن هذا المفهوم الحديث ؛ كالمجاز ، والاستعارة ، والتقديم والتأخير ، والحذف ؛ حيث يشمل كل ما يؤدي إلى كسر المألوف وتحقيق دهشة المفاجأة في لغة الشعر ، وفي هذا المبحث ذكرتُ تقسيم الانزياح عند النقاد المحدثين ؛ فقد قسموه إلى نوعين : استبدالي وتركيبي ، وتناولتُ كل نوع بالشرح والتفسير ، ثم قمت بتطبيق هذا المفهوم النقدي الحديث على نماذج من الشعر السعودي الحديث بكثير من النقد والتحليل .

وفي مبحث **الغموض** خلصت الدراسة إلى أن الغموض صار صفة لازمة للشعر الحديث ، وفي هذا المبحث تعرضتُ لتفسير وجود الغموض في هذا الشعر ، ثم بيّنتُ قيمة الغموض في العمل الشعري ، والفرق بين الغموض المنغلق والغموض المنفتح ، ثم عرضتُ أهم مظاهر غموض لغة الشعر الحديث التي تلخصت في : وجود الانزياح والعلاقات الجديدة بين الألفاظ ، وإبطال فاعلية الخبرة اللغوية التي يختزنها المتلقي ، والانقطاعات المتكررة بين الجمل ، وتشتت الفكرة بسبب كثرة الأفكار الطارئة دون ربطها مع بعضها ؛ وذلك لاعتماد بعض الشعراء على الطريقة الآلية في كتابة الشعر أو ما يسمى باعتماد آلية التدفق غير الواعي ؛ وفي بعض الأحيان كان الغموض بسبب طريقة تعامل الشاعر مع الإيرادات التراثية والأسطورية ؛ حيث لا يكون لها قيمة مفعّلة في النصّ ؛ فتزيد النص إبهاما والمتلقيَ تشتيتا ، كل ذلك عن طريق إيراد النماذج الشعرية لشرح ظاهرة الغموض وبيان مظاهرها .

أما في **الفصل الثالث** فقد تناولت الدراسة (**مرجعيات التناص في الشعر السعودي الحديث**) ؛ وذلك من حيث كون التناص ظاهرة لغوية بارزة في الشعر الحديث ، وكانت أهم هذه المرجعيات ثلاث : التراث الديني ، والتراث الأدبي ، والتراث الشعبي ، وفي مبحث **التراث الديني** خلصت الدراسة إلى أن التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف يمثل جزءا كبيرا من تناصات الشعراء السعوديين المحدثين ؛ لما للثقافة الدينية من تجذّر في أعماقهم ، ولما يحملونه من وعي بتميّز اللغة القرآنية واللغة النبوية وأهميّتها وعظمتها ، وخلصت الدراسة إلى أن التناص مع القرآن الكريم له عدة صور :

منها أن يُصدّر الشاعر نصه بآية أو جزء منها بحيث تكون بابا أو مدخلا للنص ، أو يستعين الشاعر بالنص القرآني عن طريق تضمين نصه الشعري جزءا من آية مع الاحتفاظ بألفاظ النص القرآني ودلالته ، أو يستعين الشاعر بالنص القرآني عن طريق تضمين النص الشعري جزءا من آية مع الاحتفاظ بألفاظ النص القرآني ولكن مع تغيير في دلالاته ، أو يستعين الشاعر بالنص القرآني عن طريق إعادة صياغة النص القرآني مع تغيير في دلالاته ، أمّا التناص مع الحديث النبوي الشريف فهو أقلّ بكثير من التناص مع القرآن الكريم ، وتنوّعت صور التناص مع الحديث النبوي الشريف كما تنوعت في التناص مع القرآن ؛ وعرضتُ كثيرا من النماذج التي تدلّ على كل ذلك مع كثير من التحليل والمقارنة ؛ لتوضيح مواطن إجادة بعض الشعراء في ذلك أو إخفاقهم .

وفي مبحث **التراث الأدبي** خلصت الدراسة إلى أن الشعراء السعوديين المحدثين يتمتعون بذاكرة مليئة بالتراث الشعري ، يتفاعلون معها ، ويستمدون منها تناصاتهم ، واختلفت أيضا طرائق إفادتهم من التراث الشعري ؛ فكانت هناك عدة صور تربط النصوص الشعرية الحديثة بالتراث الشعري ، منها : الإشارة العابرة إلى أسماء الشعراء العرب أو بعض قصائدهم المشهورة ؛ حيث كان ذلك بمثابة استدعاء شخصية الشاعر أو قصيدته لحث ذاكرة المتلقي على استحضار تاريخ تلك الشخصيات أو مناسبات تلك القصائد ومضامينها ، ومن تلك الطرائق الاستعانة بالنص الشعري التراثي مع الالتزام بأخذ النص بتمام عبارته أو إجراء تحوير يسير عليه غير مؤثر في لغته ودلالاته ، أو الاستعانة بالنص الشعري مع تحوير كبير في ألفاظه وإبقاء بعض دلالاته أو تحويرها أو قلبها أحيانا ، ولم يقف الشعراء في تناصاتهم مع التراث الأدبي عند التراث الشعري فقط ؛ بل تعدى ذلك إلى الإفادة من الحكم والأمثال العربية ؛ فاستعانوا بها لما تحمله من فكرة جاهزة تجعلها قريبة من ذهن المتلقي ، وقد مثّلتُ بنماذج كثيرة لتناصات الشعراء مع التراث الأدبي تبيّن مدى تفاعلهم معه ، وتوضح اختلاف طرائقهم في الإفادة منه ، وتُظهر اختلافهم في القدرة على المزج بين نصوصهم الحديثة والنصوص الشعرية السابقة .

وفي مبحث التراث الشعبي خلصت الدراسة إلى أن استعانة الشعراء السعوديين المحدثين بالشعر العامي والأهازيج الشعبية والأغاني المشهورة هي مما يميّز الشعر السعودي الحديث ؛ فالشعر الشعبي له حضوره الطاغي في الساحة الأدبية العامة ، وحينما يتناص الشاعر الحديث مع تلك النصوص الشعرية المكتوبة باللهجة العامية فهو يتفاعل معها متأثرا بها ومؤثرا فيها ؛ وللشعراء السعوديين المحدثين طريقتان للتناص مع الشعر الشعبي ، الأولى : تضمين نصوصهم الفصيحة نصوصا شعبية من إنشائهم ؛ حيث يستدعون لغةً مختلفة عن لغة النص تحمل رؤاها ودلالاتها الخاصة حتى لو كانت من إنشائهم ، والثانية : تضمين نصوصهم أبياتا من الشعر الشعبي لشعراء معروفين ، بهدف استحضار ما تحمله من أجواء تراثية وإيحاءات شعبية ، وبعد الشعر العامي تأتي الأهازيج الشعبية القديمة والأغاني المشهورة ؛ حيث يستعين بعض الشعراء بأجزاء منها لما تحمله من تاريخ في الذاكرة الجمعية يثير كثيرا من الصور والإيحاءات .

وفي النهاية لا أزعم لنفسي القدرة على الإلمام بجميع قضايا لغة الشعر السعودي الحديث وظواهرها ، ولكن حسبي أنني حاولت أن تكون هذه الدراسة مدخلا لدراسات أكثر تفصيلا وأعمق تناولا وأرحب سعة ، وكلي أمل في أن تثير مباحثُ هذه الدراسة المناقشات الجادة حول لغة الشعر ، وتفتح الطريق أمام كل من يتوجه إلى دراسة الشعر السعودي الحديث هذا الشعر الجدير بالاهتمام .

وأُشهدُ الله أنني نشدت الموضوعية في كل ما كتبت وما نقلت وما حاولت استنتاجه بعيدة عن الهوى والميل ، والحمد لله أولا وآخرا ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين .

المصادر

القرآن الكريم .
صحيح البخاري ، نسخة إلكترونية .
صحيح مسلم ، نسخة إلكترونية .

مصادر الشعر السعودي

١ . إبراهيم زولي : الأجساد تسقط في البنفسج ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
٢ . إبراهيم زولي : أول الرؤيا ، منشورات نادي جازان الأدبي ، ط١ ، ١٤١٩هـ .
٣ . إبراهيم زولي : رويدا باتجاه الأرض ، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٤ . إبراهيم العواجي : المداد ، تهامة ، ط ١ ، ١٤٠٨هـ .
٥ . إبراهيم الوافي : وحدها تخطو على الماء ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٤م .
٦ . إبراهيم الوافي : وحيدا من جهة خامسة ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
٧ . أحمد سليمان اللهيب : حين النوافذ امرأة ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٦هـ .
٨ . أحمد الصالح : لديك يحتفل الجسد ، نادي القصيم الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٨هـ .
٩ . أحمد صالح الصالح (مسافر) : المجموعة الأولى ، بدون دار نشر ، ١٤٢٤هـ .
١٠ . أسامة عبد الرحمن : رحيق غير مختوم ، دار الشباب ، قبرص ، ط١ ، ١٩٨٩م .

١١ . أسماء الزهراني : انكسارات ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٦هـ .
١٢ . أشجان هندي : مطر بنكهة الليمون ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ٢٠٠٧م .
١٣ . أشجان هندي : للحلم رائحة المطر ، دار الفكر ، دمشق ، ط٢ ، ١٤٢٥هـ .
١٤ . بديعة داود كشغري : إذا الرمل أزهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م .
١٥ . جاسم الصحيّح : حمائم تكنس العتمة ، مطابع مازن ، أبها ، ط١ ، ١٤٢٠هـ .
١٦ . حبيب محمود : حافة أنثى ، دار الكفاح ، الدمام ، ط١ ، ١٤٢٨هـ .
١٧ . حبيب بن معلا اللويحق : نثيث السقاء ، دار القاسم ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢١هـ .
١٨ . حبيب بن معلا اللويحق : نوافذ الشمس ، دار القاسم ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢١هـ .
١٩ . حسن السبع : حديقة الزمن الآتي ، دار الكفاح ، الدمام ، ١٤٢٨هـ .
٢٠ . حسن السبع : زيتها وسهر القناديل ، دار الكفاح ، الدمام ، ط٢ ، ١٤٢٨هـ .
٢١ . حسن عبد الله القرشي : ديوان حسن القرشي ، ط٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣م .
٢٢ . حسين العروي : الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الأول ، مطبوعات نادي المدينة المنورة الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٢هـ .
٢٣ . حمد حميد الرشيدي : للجراح ريش وللرياح وكر ، بدون دار نشر ، الرياض، ١٤١٨هـ .
٢٤ . حمد العسعوس : بعض الفصول ، مطابع الحميضي ، الرياض ، ١٤١٨هـ .
٢٥ . زياد آل الشيخ : مدوّنة لبيروت ، نادي الرياض الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
٢٦ . زياد بن عبد العزيز آل الشيخ : هكذا أرسم وحدي ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٤هـ .
٢٧ . سعد البواردي : أغنيات لبلادي ، دار الإشعاع ، ط١ ، ١٤٠١هـ .
٢٨ . سعد الحميدين : الأعمال الشعرية ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
٢٩ . سعد الحميدين : غيوم يابسة ، دار المدى ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

٣٠ . سعيد بادويس : نكهة الموت المصفى ، مطابع ألوان ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٧هـ .
٣١ . طلال الطويرقي : ليس مهماً ، النادي الأدبي الثقافي ، الطائف ، ط١ ، ٢٠٠٧م .
٣٢ . عبد الرحمن الشهري : أسمرٌ كرغيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤م .
٣٣ . عبد العزيز محيي الدين خوجة : إلى من أهواه : دار المريخ ، القاهرة ، ١٤٢٤هـ .
٣٤ . عبد الله الخشرمي : ذاكرة لأسئلة النوارس ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، بدون تاريخ .
٣٥ . عبد الله الرشود : عيناها وكوب قهوة ، بدون دار نشر ، ١٤٢٨هـ .
٣٦ . عبد الله الصالح العثيمين : عودة الغائب ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ .
٣٧ . عبد الله بن صالح الوشمي : البحر والمرأة العاصفة ، نادي القصيم الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٣هـ .
٣٨ . عبد الله الصيخان : هواجس في طقس الوطن ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨م .
٣٩ . عبد الله عبد الرحمن الزيد : انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي..أغني وحيدا ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٤هـ .
٤٠ . عبد الله عبد الرحمن الزيد : بكيتك نوارة الفأل .. سجيتك جسد الوجد ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ١٤٠٦هـ .
٤١ . عبد الله عبد الرحمن الزيد : ما لم يقله بكاء التداعي ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، القصيم ، ط١ ، ١٤٠٦هـ .
٤٢ . عبد الله عبد الرحمن الزيد : مشرعٌ برحيق الذهول .. يهطل الوجد بالمستحيل ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٤هـ .
٤٣ . عبد الله عبد الرحمن الزيد : من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد.يتلو سراج الروح ، دار المفردات ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٤هـ .
٤٤ . عبد الله باهيثم : وقوفا على الماء ، النادي الأدبي بحائل ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
٤٥ . عبد الوهاب الزميلي : لماذا ينحني الصوت ، مطابع الفرزدق ، ط١ ، ١٤٢٥هـ .
٤٦ . علي الحازمي : بوابة للجسد ، مطابع مؤسسة المدينة ، جدة ، ط١ ، ١٩٩٣م .

٤٧ . علي الحازمي : الغزالة تشرب صورتها ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٤م .

٤٨ . علي الحازمي : مطمئناً على الحافة ، الكوكب رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

٤٩ . علي الدميني : رياح المواقع ، بدون دار نشر ، ط١ ، ١٤٠٧هـ .

٥٠ . علي بافقيه : جلال الأشجار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣م .

٥١ . علي بافقيه : رقيات النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

٥٢ . غازي القصيبي : سحيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٧م .

٥٣ . غازي القصيبي : عقد من الحجارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١م .

٥٤ . غازي القصيبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، مطبوعات تهامة ، جدة ، ط٢ ، ١٤٠٨هـ .

٥٥ . غازي القصيبي : واللون عن الأوراد ، Echoes ,London ، ط١ ، ١٩٩٥م .

٥٦ . غازي القصيبي : يا فدى ناظريك ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢١هـ .

٥٧ . فادي الخلف : معلقة للغياب ، بدون دار نشر ، الرياض ، ٢٠٠٤م .

٥٨ . فاطمة القرني : مطر ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ١٤٣٠هـ .

٥٩ . فيصل أكرم : الخروج من المرآة ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ١٩٩٧م .

٦٠ . فيصل أكرم : قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، بدون دار نشر ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠١م .

٦١ . فيصل العلم الزهراني : الموقد الثلجي ، بدون دار نشر ، ١٤٢١هـ .

٦٢ . لطيفة قاري : لؤلؤة المساء الصعب ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م .

٦٣ . محمد الثبيتي : التضاريس ، كتاب جهات الثقافي ، شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، العدد الثاني ، ٢٠٠٥م .

٦٤ . محمد الثبيتي : تهجيت حلما .. تهجيت وهما ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة ، ط١ ، ١٤٠٤هـ .

٦٥ . محمد الثبيتي : موقف الرمال : كتاب جهات القافي ، شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، العدد الثاني ، ٢٠٠٥م .

٦٦ . محمد جبر الحربي : بين الصمت والجنون ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٣هـ .

٦٧ . محمد الصفراني : شارب المحو ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ١٤٢٦هـ .

٦٨ . محمد عبد الله الهويمل : إذا هزها وجعٌ مريمي ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٥م .

٦٩ . محمد العيد الخطراوي : غناء الجرح ، منشورات النادي الأدبي : المدينة ، ١٣٩٧هـ .

٧٠ . محمد العيد الخطراوي : همسات في أذن الليل ، منشورات النادي الأدبي ، المدينة ، ١٣٩٧هـ .

٧١ . محمد الفهد العيسى : الإبحار في ليل الشجن ، تهامة ، جدة ، ط ١ ١٤٠٠هـ .

٧٢ . محمد الفهد العيسى : ندوب ، بدون دار النشر ، ط١ ، ١٤١٤هـ .

٧٣ . معيض البخيتان : ثرى الشوق ، مطابع الشرق الأوسط ، ط١ ، ١٤١٣هـ .

المراجع والمصادر الأخرى

١ . د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

٢ . د. إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٧م .

٣ . د. إبراهيم المطوّع : حركة الشعر في منطقة القصيم من عام ١٣٥١هـ إلى ١٤٢٠هـ ، نادي القصيم الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٨هـ .

٤ . ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المطبعة العصرية ، بيروت ، ١٤١١هـ .

٥ . أحمد بن الأمين الشنقيطي : شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، دار القلم ، بيروت ، بدون تاريخ .

٦ . أحمد شوقي : الشوقيات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، بدون تاريخ .

٧ . د. أحمد محمد المعتوق : اللغة العليا : دراسات نقدية في لغة الشعر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٦م .

٨ . د. أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٦هـ .

٩ . أشجان محمد الهندي : توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤١٧هـ .

١٠ . أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م .

١١ . البحتري : ديوان البحتري ، ط١ ، مصر ، ١٩١١م .

١٢ . تركي سعود الهزاني ، جمع وتحقيق : الشاعر محسن الهزاني نسبه ، موطنه ، حياته ، شعره ، ط١ ، ١٤٢٨هـ .

١٣ . الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ٣ ، ١٣٨٨هـ .

١٤ . جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦م .

١٥ . ابن جني : الخصائص ، نسخة إلكترونية .

١٦ . جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٩٣م .

١٧ . د. حسن الهويمل : النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر ، إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة ، الرياض ، ١٤١٢هـ .

١٨ . خالد الغريبي : في قضايا النص الشعري العربي الحديث ، مقاربات نظرية وتحليلية ، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

١٩ . د. خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣م .

٢٠ . د. خيرة حمر العين : شعرية الانزياح ، دراسة في جماليات العدول ، حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد ، ط١ ، ٢٠٠١م .

٢١ . د. رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، بدون تاريخ .

٢٢ . د. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٩٨م .

٢٣ . ذو الرمة : ديوان ذي الرمة ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٢ ، ١٤١٦هـ .

٢٤ . الزمخشري : المفصل في صنعة الإعراب ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : د. إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٠هـ .

٢٥ . د. سعد البازعي : إحالات القصيدة ، قراءات في الشعر المعاصر ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤١٩هـ .

٢٦ . د. سعد البازعي : ثقافة الصحراء ، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر ، شركة العبيكان ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٢هـ .

٢٧ . سعيد السريحي : حركة اللغة الشعرية ، مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي ، نادي جدة الثقافي ، ط١ ، ١٤٢٠هـ .

٢٨ . سعيد السريحي : الكتابة خارج الأقواس ، دراسات في الشعر والقصة ، نادي جازان الأدبي ، ط١ ، ١٤٠٧هـ .

٢٩ . د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث : مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٧م .

٣٠ . د. سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٧م .

٣١ . ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، نسخة إلكترونية .

٣٢ . شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة : دراسة في بلاغة النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .

٣٣ . د. شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٦ ، بدون تاريخ .

٣٤ . د . صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٤١٣هـ .

٣٥ . د. صالح أبو أصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م .

٣٦ . د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢م .

٣٧ . ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق : د. عبد العزيز ناصر المانع ، دار العلوم ، الرياض ، ١٤٠٥هـ .

٣٨ . د. عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، دار طيبة ، القاهرة ، ٢٠٠٥م .

٣٩ . د. عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : دار الشمال ، لبنان ، ١٩٨٦م .

٤٠ . د . عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري " التشكيل والتأويل " ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩م .

٤١ . د. عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠١هـ .

٤٢ . عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، علق عليه : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٤٠٢هـ .

٤٣ . عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق د. محمد رضوان الداية ، د. فايز الداية ، مكتبة سعد الدين ، دمشق ، ط٢، ١٤٠٣هـ .

٤٤ . عبد الله خالد الحاتم : خيار ما يُلتقط من الشعر النبط ، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ط٣ ، ١٩٨١م .

٤٥ . د. عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، نادي جدة الأدبي الثقافي ، ط١ ، ١٤٠٥هـ .

٤٦ . د. عبد الله الغذامي : تشريح النص : مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٦م .

٤٧ . د. عبد الله الفيفي : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية : قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٦هـ .

٤٨ . عبد الله أبو هيف : الحداثة في الشعر السعودي ، قصيدة سعد الحميدين نموذجا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٢م .

٤٩ . د. عدنان حسين العوادي : لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٤٠٥هـ .

٥٠ . د. عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي ، الدار العربية للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦م .

٥١ . د. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٢هـ .

٥٢ . د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٨م .

٥٣ . عصام شرتح : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م .

٥٤ . علاء الدين رمضان السيد : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٦م .

٥٥ . د. علوي الهاشمي : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، كتاب الرياض ، عدد ٥٢ . ٥٣ ، ١٩٩٨م .

٥٦ . د. علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ط١ ، ٢٠٠٣م .

٥٧ . علي حوم : أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر ، الشعر المصري نموذجا ، دراسة نقدية ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

٥٨ . د. علي عبد الواحد وافي : فقه اللغة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط ٨ ، بدون تاريخ .

٥٩ . د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٧هـ .

٦٠ . د. علي عشري زايد : دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ١٤٢٣هـ .

٦١ . د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الرشد ، الرياض ، ط ٥ ، ١٤٢٤هـ .

٦٢ . عمران خضير حميد الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢م .

٦٣ . د. فاطمة الوهيبي : دراسات في الشعر السعودي ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ١٤٢٦هـ .

٦٤ ـ د. فاطمة الوهيبي : المكان والجسد والقصيدة ، المواجهة وتجليات الذات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥م .

٦٥ . فتحية إبراهيم صرصور : الخصائص الأسلوبية في شعر فدوى طوقان ، جامعة الأزهر ، غزة ، ٢٠٠٣م ، نسخة إلكترونية .

٦٦ . أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، تحقيق لجنة من الأدباء ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٤١٠هـ .

٦٧ . د. فيصل القصيري : بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي ، عمّان ، ط١ ، ١٤٢٦هـ .

٦٨ . القاضي علي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي البجاوي ، دار القلم ، بيروت ، بدون تاريخ .

٦٩ . د. كاملي بلحاج : أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤م ، نسخة إلكترونية .

٧٠ . د. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية ، إسكندرية ، ٢٠٠٧م .

٧١ . المتنبي : ديوان المتنبي شرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٤٠٧هـ .

٧٢ . د . محسن اطيمش : دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢م .

٧٣ ـ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، ج ٣ ، الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط٣ ، ٢٠٠١م .

٧٤ . د. محمد خليل الخلايلة : بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ٢٠٠٤م .

٧٥ . د. محمد سليمان (عيال سليمان) : ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، اليازوري للنشر ، عمّان ، ٢٠٠٧م .

٧٦ . د. محمد صالح الشنطي : التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، دراسة نقدية . رؤية وشهادة : نادي حائل الأدبي ، ط١ ، ١٤٢٣هـ .

٧٧ . د. محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي بالرياض ، ط١ ، ٢٠٠٨م .

٧٨ . محمد بن عبد الله الحميدان : ديوان السامري والهجيني ، دار قيس ، الرياض ، ط٢ ، ١٤١٠هـ .

٧٩ . محمد عبد الواحد حجازي : ظاهرة الغموض في الشعر الحديث ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط١ ،٢٠٠١م .

٨٠ . د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م .

٨١ . د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٤م .

٨٢ . د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٤ ، ٢٠٠٥م .

٨٣ . محمد ناصر الدين الألباني : سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة ، مكتبة المعارف ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٧هـ .

٨٤ . د. محمود حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦م .

٨٥ . د. محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، ١٤٢٦هـ .

٨٦ . د. مسعد العطوي : الفكر والشكل في الشعر السعودي المعاصر ، ط١ ، ١٤٢٧هـ .

٨٧ . د. مصطفى السعدني : في التناص الشعري ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ٢٠٠٥م .

٨٨ . مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط١٨ ، ١٤٠٦هـ .

٨٩ . د . ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٤م .

٩٠ . د. منصور الحازمي : مواقف نقدية ، دار الصافي للثقافة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٠هـ .

٩١ . نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٧ ، ١٩٨٣م .

٩٢ . د. نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، مكتبة لبنان ناشرون . الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان ، بدون تاريخ .

٩٣ . د. نذير العظمة : قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث : الشعر السعودي أنموذجا ، نادي جدة الأدبي الثقافي ، ط١ ، ١٤٢٢هـ .

٩٤ . د. هايل محمد الطالب : قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا : نزار قباني نموذجا تطبيقيا ، دراسة لسانية تطبيقية ، دار الينابيع ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٦م .

٩٥. أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق : علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤٠٦هـ .

المقالات

١ . أحمد محمد ويس : شعرية التركيب اللغوي من منظور النقد الغربي ، علامات ج٥١ ، م١٣ ، محرم ١٤٢٥هـ .

٢ . سامح عبد العزيز الرواشدة : ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، مج١٢ ، عدد ٢ ، ١٩٩٧م .

٣ . عالي القرشي : علاقة القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية بالتراث ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، ج ٨ ، ص ٦٨٢ .

٤ . عبد الملك مرتاض : بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين ، علامات ، ج٥٩ ، م١٥ ، صفر ١٤٢٧هـ .

٥ . د. عزت محمود علي الدين : انغلاق النص الآخر وانفتاحه في حركة النص في الشعر السعودي المعاصر ، مجلة جامعة الطائف (اللغة العربية) ع١ ، ١٤٣٠هـ .

٦ . د. محمد عبدو فلفل : بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين ، مجلة الموقف الأدبي ، عدد ٣٦١ ، صفر ١٤٢٢هـ .

٧ . محمد عبدو فلفل : قراءة في التشكيل اللغوي ، علامات ، ج ٥٤ ، م١٤ ، شوال ١٤٢٥هـ .
٨ ـ محمود الربيعي : لغة الشعر المعاصر ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، رمضان ١٤٠١هـ .
٩ . يوحنا مرزا الخامس : سعدي يوسف يضع لنصوصه خارطة طريق للانزياحات ، الموقع الإلكتروني : http://www.saadiyousif.com ، تاريخ ٢٥ / ٨ / ٢٠٠٩م .

الموسوعات

١ . موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث (نصوص مختارة ودراسات) ، إعداد لجنة علمية ، دار المفردات للنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤٢٢هـ .
٢ . الموسوعة الشعرية ، نسخة إلكترونية .

القواميس

١ . ابن منظور : لسان العرب مكتبة العلوم والحكم ، المدينة المنورة ، بدون تاريخ .
٢ . قاموس أكسفورد المحيط ، أكاديميا ، بيروت ، ٢٠٠٥م .