جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

ظواهر فنيّيّة في شعر التفعيلة
عند معين بسيسو

(رسالة ماجستير)

إعداد
مصلح عبد الفتّاح مصلح النّجّار

إشراف
الأستاذ الدكتور حسني محمود

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في جامعة اليرموك - تخصص أدب ونقد
نوقشت بتاريخ ١٩٩٦/٨/٤

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور حسني محمود	مشرفاً ورئيساً
الأستاذ الدكتور محمد حسّور	عضواً ٩٦/٨/٤
الأستاذ الدكتور علي الشرع	عضواً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقدمة

تشكّل مجموعةٌ من الظواهر الفنيّة والموضوعية القسماتِ المميّزةَ لقصيدة شعر التفعيلة، وهي، بهذا، عوامل تمييز هذه القصيدة، ومقوّمات استقلالها بوصفها نوعاً أدبيًّا له ملامحه الخاصّة. والجانب الذي يستحوذ على اهتمامنا في هذه الدراسة هو الظواهر الفنيّة، التي تشكّل الشقّ التقني من العملية الإبداعية في هذه القصيدة.

ومن أبرز الظواهر الفنيّة في قصيدة التفعيلةِ **توظيف التراث، والصورة الشعرية، والرمز، ولغة الشعر، والغموض، والبناء الدرامي، والوزن، والتدوير، والقافية، والتكرار.**

* * *

أما صلتي بهذا البحث فترجع إلى أسباب منها أنني أكتب شعر التفعيلة، وأتابع نتاجه في أقطار الوطن العربي، وتعودُ علاقتي بشعر التفعيلة إلى مرحلة مبكرة جدًّا من حياتي، فوالدي ناقدٌ ودارس لحركة شعر التفعيلة في الأردن، وكان بيتنا، منذ فتحت عينيّ، مكتبة مليئة بالمجموعات الشعرية من هذا اللون من الشعر، وبالكتب التي تدرس شعر التفعيلة، ممّا جعلني أحبُّ هذا الشعر بوصفه فرداً من أفراد أسرتنا، وكان والدي، حين آنسَ فيّ ميلاً للشعر، يغذّي هذا الميل بنقاشات مطوّلة، وبتعليمي ظواهر شعرِ التفعيلة، وبشرح أساسه العروضي، وبإرشادي إلى المصادر التي تغني هذا التوجّه، فكتبتُ شعر التفعيلة، ونُشِرت بعض محاولاتي منه، ولمّا أتجاوز المرحلة الابتدائية من دراستي. وتابعت هذه المسيرةَ البسيطة وكان شعر التفعيلة هواية وموهبة، حتى تخصّصت في الأدب العربي في دراستي الجامعية، وصار هذا الشعر موهبة، وتخصّصاً، وهواية، واحترافاً، في الوقت ذاته، وساعدني في ذلك ثلّة من الأساتذة الأجلاّء، في جامعة اليرموك، التي قضيت فيها مرحلتَي الدراسة الجامعية الأولى والثانية.

* * *

وقد لفتني وأنا أطالع الدراسات الكثيرة عن شعر التفعيلة اسمُ **معين بسيسو** الذي لمع في الساحة الشعرية العربية، وفي شعر المقاومة على وجه الخصوص، بوصفه واحداً من روّاد كتابة شعر التفعيلة بين الشعراء الفلسطينيين، وكانت بعض المقطوعات التي استشهدَت بها بعض هذه الدراسات من شعر معينٍ سبباً في إعجابي بهذا الشاعر، مما حداني على أنْ أبحث عن أعمال أخرى من نتاجه الشعري، وقراءتها، فبَرَزَتْ أمامي صورةُ شاعرٍ عربي كبير ومتميّز، غَمَطَتْه الدراسات حقّه من الدرسِ، إذ استحقّ منزلةً متقدّمةً ضنّ الدارسون بها عليه. ولقد أغْرَى انتماءُ معينٍ السياسيُّ والحزبيُّ، إضافة إلى كونه شاعرَ قضيّة- الدارسين بالتركيز على المنحى المضموني دون الجانب الفني، لأنّ معيناً واحدٌ من شعراء المقاومة الفلسطينيين أولاً، ومن الشعراء الواقعيين الاشتراكيين ثانياً، إذ خصّص أكثر شعره لخدمة قضية العرب الأولى والكبرى، من منظور إنساني ينطلق من انتمائه الفكري والسياسي، متخذاً هذا الانتماء نافذة يطلّ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منها على القضية الوطنية، دون إهمال الفكرة القوميّة. وكانَ معين يركز في شعره على المزاوجة بين هذا الانتماء، والمستوى الفنّي العالي، الذي يحرص على تمثّل السمات المميّزة لشعر التفعيلة.

وقد برزت في ذهني حين استوضحتهُ الصورة السابقة فكرةُ دراسةِ شعر التفعيلة عند معين، دراسةً تشكّل إضافة نوعية وكميّة حول شاعر مثله، فأكون، بذلك قد درست نتاج هذا الشاعر، وضوّأتُ جانباً من حركة شعر التفعيلة في الأدب العربي، فهنالك جوانب ثريّة في تجربته الشعرية لم تضوأ، ولم تَلْقَ الدراسة العلمية حتى الآن، حسب ما توصل إليه علمي، وبحثي في المكتبة النقدية العربية.

وكان مما أثلج صدري اهتدائي إلى موضوعٍ بكْرٍ أستطيع أن أضيف إليه شيئًا، كما أنّ سروري كان بالغاً حين تتلمذت لأستاذي الدكتور حسني محمود، الذي وافق، وله مني المحبّة والإجلالُ، على الإشراف على هذه الرسالة، فشملها بإرشاده، ورعايته، وعنايته، ودعمه ولم يضنّ عليَّ بوقته أو بمكتبته. كما أنّ الحظ أسعدني بأن يكون أستاذي الأستاذ الدكتور علي الشرع أحد مناقشي رسالتي فله في صيرورتها فضلٌ، بما تعلّمتُهُ على يديه في مساقي الشعر الحديث اللذين سعدتُ بدراستهما عليه. وأشكر الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم حوّر الذي وافق على المشاركة في مناقشة هذه الرسالة، بما له من باع طويل في الشعر الحديث.

***

وقد قسمتُ البحث إلى عشرة فصول، تناولت في كل فصلٍ ظاهرة من الظواهر الفنية في شعر معين، فدرست في الفصل الأول توظيف التراث في شعر التفعيلة عند معين بسيسو، وفي الفصل الثاني درست الصورة الشعرية عنده، ثم درست في الفصل الثالث الرمز، وأفردت الفصل الرابع لدراسة لغة الشعر، وناقشت في الفصل الخامس ظاهرةَ الغموض عنده، ثم بسطْتُ في الفصل السادس ظاهرة البناء الدرامي لقصيدة التفعيلة عنده، وخصّصت الفصل السابع لدراسة الوزن في شعر التفعيلة لديه، وتناولت في الفصل الثامن ظاهرة التدوير في نتاجه من شعر التفعيلة، ثم درست القافية في الفصل التاسع، وكان آخر فصول الدراسة حول ظاهرة التكرار في شعر التفعيلة عند معين بسيسو. وبهذا أكون قد بسطتُ القول في عشرٍ من الظواهر الفنية في شعر التفعيلة عنده، وكان منهجي في ذلك التقديمُ لكلّ فصلٍ ببسطٍ نظري، حاولت فيه أن يكون وافياً، أو قريباً من استيفاء الصورة الفعلية لكل من هذه الظواهر في النتاج النقدي العربي والأجنبي، متكئاً على مجموعة من المصادر التي عاصرت الشعر الذي أتناوله بالدراسة، ومن المصادر الحديثة التي تنظر إلى نتاج تلك المرحلة من الخارج بصورة أكثر وعياً، واستعنتُ ببعض المراجع المكتوبة باللغة الإنجليزية، غيرَ مفوّتٍ فرصةَ الإفادةِ من كثير من الدوريات التي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تناولت بعض الظواهر التي تناولتُها بالدرس.

وقد مهّدْتُ لدراستي بتمهيد، سَبَقَ الفصولَ العشرة، قسمته قسمين: الأول تناولت فيه حياة معين بسيسو، وآثارَه، وركّزْتُ على الجوانب التي تخدم دراستي من حياته، في محاولة لمعرفة الرجل، ليعينني هذا على دراسة نتاجه، وتمثُّلِ أدبِهِ، إذ كان كثيرٌ منه صعبَ التفسير، من دون اللجوء إلى بعض تفاصيل ترجمته الشخصية، وتناولت في القسم الثاني شعرَه التقليدي، تمهيداً لدراسة شعره التفعيلي، فبسطتُ بعض جوانب التجديد في مراحل شعره التي سبقت شعر التفعيلة؛ لإيماني بأنّ التطور لايجيء دفعة واحدة.

وتبع الفصولَ العشرةَ خاتمةٌ تناولت فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث، حول واقع الظواهر الفنيّة في شعر معين، بَعْدَ محاولةِ تَمَثُّلِ الصورة الحقيقية لهذه الظواهر في شعره، مجتهداً، في ذلك، ما أعانني اللهُ، وما أعانتني ثقافتي النقدية التي اتكأتْ على ما تلقيتُهُ من أشياخي على مقاعد الدرس، وعلى قراءاتي ومطالعاتي في كتب النقد الحديثة، وأرجو أن أكون قد بلغت من التوفيق مبلغاً حسناً، يَسلكني في عداد الباحثين الجادّين، فأنال بذلك أجر المحاولة، وأجرَ الإصابة.

أما مصادر البحث، فأجد من الحريّ بي أن أشير إلى بعضها بما فيه من معلوماتٍ عن حياةِ معين، أو عن فكره، أو عن مسرحِهِ، أو عن شعرِهِ، على الرغم من عدم ارتقاء كثير منها إلى مبلغِ الدراسة العلمية الدقيقة، وهي على قلّتها، إذ تنقص عن عدد أصابع اليد الواحدة، تتناولُ جانباً من نتاج الشاعر، وتهمل جوانب أخرى، وكثيرةٌ منه، ومن هذا دراستا بسام أبي بشير، وعبد الكريم عناد، اللذين وفّرا عَلَيّ جهداً كبيراً، خصوصاً في جمع المعلومات، حول حياة معين والكتابة عن سيرته، إذ أفاضا في ذلك، ممّا أغنى تمهيد دراستي بكثير من المعلومات التي كان تَطلُّبُها يكلّف جهداً كبيراً لجَمْعِها. كما أُشِيرُ إلى كتاب لمحيي الدين صبحي، وآخر ليعقوب حجازي، وفيه مقالات، وقصائد وكلمات لبعض الأدباء، والنقاد، والمفكرين العرب، كُتبت في رثائه وفي ذكراه. كما أفدْتُ من عدد من المقالات، والدراسات المنشورة في الدوريات، وقد رفدت هذهِ المقالات والدراسات رسالتي أحسنَ رفدٍ، سواءٌ في هذا ما تناوَلَ معيناً أم ما تناولَ ظواهر شعر التفعيلة بشكل عام، وأجدُ أنّ تصوُّري ظواهرَ شعر التفعيلة كلَّها قد اتكأ على كتبٍ، ودراسات شكّلت فهميَ، وغذّت فكري، وهي كثيرة أهمُّها كتبٌ تَدْرُس حركةَ شعر التفعيلة في الأدب العربي بشكل عام ومنها كتب: عز الدين إسماعيل، ونازك الملائكة، ومحمد النويهي، وعلي عشري زايد، وإحسان عبّاس، وكتب أخرى دَرَسَتْ حركةَ شعرِ التفعيلة في قطر عربي واحد كما صنع عبد الرحمن ياغي، وعبد العزيز المقالح، وصالح أبو إصبع، وعبد الفتاح النجار، وخالد علي مصطفى، ونزيه أبو نضال، وأحمد بسام ساعي، ومحمد بنيس. وهنالك دراسات أخرى تناولت ظاهرة فنية دون أخرى، أو درست شاعراً دون غيره، غير أنني لن آتي على ذكرِ

© Arabic Digital Literary-Yarmouk University

تلك الدراسات كلّها، لضيق المقام هنا، ولا أريد أن يُعَدّ هذا إهمالاً لواحد منها، أو محاولة للتقليل من شأنه، فإن كلاً منها قد شارك في تشكيل الرؤية التي صنعتْ هذه الدراسة، ويظهر هذا في توثيقي آراءَ أصحابها، ونسبتِها إليهم، اعترافاً مني بفضل كل واحدٍ منهم، وحرصاً على الأمانة العلمية ما استطعت. أما الصعوبات التي واجهت الدراسة فتكمن، على الأكثر، في عدم توافر مؤلفات معين في الأسواق وفي المكتبات العامة في الأردن؛ مما اضطرني إلى السفر أحياناً للحصول على بعض هذه المؤلفات، إضافة إلى قلة الدراسات التي تناولت نتاج معين؛ فكان حصولي على مصادر الدراسة أمراً صعباً. كما أنني قمتُ ببعض المقابلات مع أدباء رافقوا معيناً، أو كانوا على اتصال به، وكان هذا يتطلب مني السفر لمقابلتهم. وقد مكنني الله من التغلب على هاتين العقبتين.

وهكذا، أقف الآن أمام الأمل الذي وضعته هدفاً لي في بداية دراستي، لأبسطَ هذا العَمَل، وأنشرَه قدّام ذلك الهدف، آملاً أن أكون قد وفيتُ معين بسيسو الشاعرَ شيئاً من حقِّهِ، فأساعِدَ، بذلك في إحلالِهِ محلَّهُ من حركة شعر التفعيلة العربي، عبر عرض المستوى الفني الذي يتميّز به إبداعه من هذا الشعر، وأقف وقفة إجلالٍ لروحه المبدعة، ولشخصه الفذّ الذي دعاني إلى حبّه دعوةً يصعُبُ على كلّ محبٍّ للشعر ألاّ يلبيها.

والحمد لله ربّ العالمين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

توحيد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أ. معين بسيسو
سيرته وآثاره

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولد " محمد معين" توفيق خليل يوسف بسيسو في حي الشجاعية في مدينة غزة[1] ، في ١٠/١٠/١٩٢٧[2] . وكان أبوه- كما يذكر جاره في غزة (عبد القادر ياسين)[3] - موظّفاً متوسط الحال في بلدية غزة[4]. وفي بدايات عام ١٩٣٨ انتقل الأب إلى عمّان، وأسس شركة تجارية، وكان يمارس مهمة إحضار السلاح من سوريا وغيرها إلى الثوار الفلسطينيين[5]. أمّا جدّه، فكان ميسور الحال، يملك بيّارة كبيرة في غزة، وقد أرسل أبناءه الثلاثة للدراسة في جامعة استنبول في تركيا[6].

انتظم معين في مدرسة غزة الحكومية، وعمره سبع سنوات[7] ، وانتقل إلى مدرسة المطران في عمان بين ١٩٣٨و١٩٤٠، ثم عاد إلى مدرسة غزة الابتدائية، والتحق بعدها بكلية غزة عام ١٩٤٣ لإكمال دراسته الثانوية، وكان من زملائه فيها الشاعر هارون هاشم رشيد (١٩٢٧-) ، وكان الشاعر سعيد العيسى (١٩١٨-)[8] أستاذاً فيها.

انتمى معين، خلال دراسته الثانوية، إلى عصبة التحرر الوطني الفلسطينية (التنظيم الماركسي العربي الفلسطيني)[9] سنة ١٩٤٧[10] ، وكان اتصاله بالاتجاه الفكري اليساري على يد عمّه الأكبر عاصم، الذي كان شيوعي الاتجاه[11] .

---

[1] Mu'in Basisu: Descent Into The Water: Palestinian Notes from Arab Exile, collected & translated by Saleh Omar, The Medina Press - Wilmette, Illinois, 1980, p. 11.

وعبد الكريم عناد، معين بسيسو والمسرح الشعري (رسالة ماجستير)، الجامعة الأردنية، ١٩٨٥، ص ٢. ويعقوب حجازي (إعداد)، معين بسيسو- شاعر فلسطين خالد في ذاكرة الوطن ، دار الأسوار - عكا، ١٩٨٥: ٩.

[2] أحمد عمر شاهين، موسوعة كتّاب فلسطين في القرن العشرين، دائرة الثقافة - منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٩٢: ٤٥٣. وعبد الكريم عناد، المصدر نفسه:٢، وبسام أبو بشير، معين بسيسو حياته وشعره، أطروحة ما جستير، جامعة الجزائر، ١٩٩٢: ٨. وعبد القادر القط، " مشهدان من مسرح "معين بسيسو" الشعري"، (إبداع)، ع ٧، يوليو ١٩٨٥ : ٧٥. ولكنّ بعض المصادر تثبت تواريخ أخرى لولادة (معين) مثل : يعقوب حجازي : المصدر نفسه:٩، و Mu'in Basisu: Op.cit, (Cover) ،ومجلة (الهدف)، ع٧٠٩، ٦شباط ١٩٨٤: ٥٢. إذ أثبتوا تاريخ ١٩٣٠. وأكد المؤرخ الفلسطيني عبد القادر ياسين في مقابلة أجراها معه الباحث، في دمشق، يوم ١٩٩٥/٩/٢٤، أنه اطّلع على جواز سفر معين، وكان مثبتا فيه تاريخ ١٩٢٦. ويؤكّد هذا ما وردَ في (الموسوعة الفلسطينية ، مج ٦/٣، ط١، بيروت، ١٩٩٠: ٨٦٦).

[3] صديق معين، وجاره، ورفيقه في الحزب، ولد في يافا، وعاش في غزة، وهو رسام، وشاعر ، وقاص وكاتب سياسي، ومؤرخ، وله عدد من الكراسات منها (مدخل إلى الماركسية)، وعدد من الكتب منها (حزب شيوعي ظهره إلى الحائط)، وعدد كبير من المقالات والدراسات المنشورة في المجلات العربية. (انظر عبد القادر ياسين، شبهات حول الثورة الفلسطينية، دار ابن رشد - عمان، ١٩٨٦: الغلاف).

[4] من مقابلة مع عبد القادر ياسين أجراها الباحث معه ،في منزله، بدمشق يوم ١٩٩٥/٩/٢٤.

(٥-٨)عبد الكريم عناد، المصدر السابق، الصفحات ٥،٣،٢،٥ على التوالي.

[9] من مقابلة مع عبد القادر ياسين في دمشق يوم ١٩٩٥/٩/٢٤.

[10] يعقوب حجازي: المصدر نفسه: ١٥٥(مقالة لعلي عاشور عنوانها: معين بسيسو المناضل الشيوعي).

[11] عبد الكريم عناد: المصدر نفسه:٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي عام ١٩٤٨ رحل معين إلى القاهرة، ليكمل دراسته العليا في الجامعة الأمريكية، في قسم الصحافة[١] ، وفي القاهرة تعرّف بعض الأدباء الشيوعيين المصريين مثل: عبد الرحمن الخميسي (١٩١٦-)، وصلاح جاهين، وكامل الشناوي[٢] ، وتخرج في الجامعة الأمريكية يحمل بكالوريوس صحافة[٣] سنة ١٩٥١[٤] .

عمل بعد تخرجه مدرساً في العراق لسنة واحدة[٥] (١٩٥١ - ١٩٥٢)[٦] ،ولكن عبد الكريم عناد يرى أن معيناً عمل في غزة، أولاً، في مدرسة الشجاعية الحكومية، ثم فُصل من عمله بتهمة الشيوعية، ليتعاقد مع العراق سنةً، لم يُجدّد عقدُهُ بَعدها، إذ أصبح مشتبهاً به لنشاطه الحزبي[٧] .

عاد إلى غزة عام ١٩٥٣، ليعمل مدرساً للغة الإنجليزية في مدرسة البريج الثانوية التابعة للأونروا[٨]. وتزامنت عودته إلى غزة مع إلقاء القبض على معظم الشيوعيين من قِبَل السلطات المصرية[٩] ، وتحوّلت عصبة التحرر الوطني الفلسطيني إلى الحزب الشيوعي الأردني، واستطاع معين أن يشكّل مع بعض الرفاق خليّة شيوعية من جديد[١٠] .

وقاد معين مظاهرة ضد الغارات الإسرائيلية على مخيم البريج، وأُلقي القبض عليه، وأودع سجن غزة المركزي، ولماّ خرج من السجن كان قد فصل من عمله؛ فعمِل كاتباً في ورشة سيارات وكالة الغوث في غزة، واستطاع أن يُصدر، بمعاونة بعض المدرّسين، نشرةً للحزب، وكانوا يحصلون على الحبر والكربون والأقلام من مخازن مدارس وكالة الغوث، وعاد بعد أربعة أشهر إلى العمل في التدريس في مدرسة جباليا الإعدادية[١١] .

ولماّ عُقِد المؤتمر الأول للحزب الشيوعي في غزة عام ١٩٥٣، انتُخِبَ معين سكرتيراً

---

[١] عبد القادر القط، المصدر السابق : ٧٥.

[٢] عبد الكريم عناد، المصدر السابق : ٦،٧.

[٣] أحمد شاهين، المصدر السابق: ٤٥٣.

[٤] من مقابلة مع عبد القادر ياسين في دمشق يوم ١٩٩٥/٩/٢٤.

[٥] أحمد شاهين، المصدر نفسه: ٤٥٣.

[٦] من مقابلة مع عبد القادر ياسين في دمشق يوم ١٩٩٥/٩/٢٤.

[٧] عبد الكريم عناد، المصدر نفسه: ٨.

[٨] Mu'in Basisu: Op.Cit.: p.21.

[٩] عبد الكريم عناد، المصدر نفسه: ٨.

[١٠] Mu'in Basisu: Ibid.

[١١] انظر عبد الكريم عناد، المصدر نفسه: ٩-١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عاماً للجْنَة المركزية الأولى للحزب، ونجح في انتخابات نقابة المعلمين، إذ آزره كلٌّ من الحزب الشيوعي، والإخوان المسلمين[١] .

وانعقد المؤتمر الثاني للحزب، وأُعيد انتخابُه سكرتيراً للجْنَة المركزية، كما أصبح في الوقت نفسه ناظراً لمدرسة جباليا الإعدادية[٢] .

وفي عام ١٩٥٥ قاد معين مظاهرات ضد مشروع توطين اللاجئين في سيناء، واختير عضواً في اللجنة الوطنية العليا للمتظاهرين، وكان أن سَقَطَ مشروع سيناء، وبناءً على تلك المظاهرات قُبض على معين وإخوته[٣] ، وبقي في السجن حتى أوائل تموز عام ١٩٥٧، حين خرج ليعاد توظيفه في وكالة الغوث ناظراً لمدرسة صلاح الدين الإعدادية للاجئين[٤] .

وفي الفترة من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٣ اعتقل بتهمة الشيوعية[٥] ، وقضى هذه الفترة في معتقل (الواحات الخارجية)، وتعرض خلالها إلى شتّى صنوف التعْذيب[٦] .

وبعد إطلاق سراحه عمل مديراً لمدرسة بني سهيلة الابتدائية التابعة لوكالة الغوث، وبقي في غزة حتى أوائل عام ١٩٦٥، حين تركها ورحل إلى بيروت[٧] ، وعمل في مجلة الحوادث، حتى انتقل إلى دمشق في آذار ١٩٦٧[٨]، ليعمل في صحيفة الثورة. ثم انتقل إلى القاهرة عام ١٩٦٩، وعمل في صحيفة الأهرام حتى عام ١٩٧٢[٩] ، إذ عاد بعد ذلك إلى بيروت، وعمل في مجلة الأسبوع العربي، وكان محرراً رئيساً لمجلة فلسطين الثورة، ثم ترك مجلة الأسبوع العربي ليعمل في مجلة الديار، حتى اختاره ياسر عرفات، رئيسُ منظمةِ التحرير الفلسطينية مستشاراً ثقافيّاً وإعلاميًّا له، وبقي معين كذلك إلى أن وافته المنية[١٠] .

وكان معين قد اختير عضواً في هيئة تحرير مجلة لوتس، ورئيساً لتحرير النسخة العربية منها، وافتتح لها فرعاً في بيروت[١١] . وفي عام ١٩٨٠ نال معين جائزة اللوتس[١٢] ، وانتخب عضواً في الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين في تلك الفترة[١٣] .

[١-٤] عبد الكريم عناد، المصدر السابق، الصفحات ١١، ١٢، ١٣، ١٤ على التوالي.

[٥] أحمد شاهين، المصدر السابق : ٤٥٣.

[٦] يعقوب حجازي، المصدر السابق: ٩.

[٧-٨] عبد الكريم عناد، المصدر نفسه، الصَفْحَتان ١٤، ٣١ على التوالي.

[٩] أحمد شاهين، المصدر نفسه: ٤٥٣.

[١٠-١١] عبد الكريم عناد ، المصدر نفسه : ٣١.

[١٢] . يعقوب حجازي، المصدر نفسه: ١٠.

[١٣] . عبد الكريم عناد، المصدر نفسه : ٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبقي معين في بيروت حتى الحصار عام ١٩٨٢، وقد تولّى طوالَ تلك الفترة الكثيرَ من المهمّات النضالية في إطار المقاومة الفلسطينية، وكان عضواً في المجلس الوطني الفلسطيني[١].

وبعد رحيل المقاومة الفلسطينية عن بيروت عام ١٩٨٢، رحل معين إلى تونس، حيث أعاد فتح فرع مجلة لوتس، وبقي رئيساً لتحرير الطبعة العربية من المجلة حتى وفاته في لندن[٢]، يوم ١٩٨٤/١/٢٤[٣] ، ونقل جثمانه إلى القاهرة ودُفن فيها[٤] ، إذ رفضت السلطات الإسرائيلية السماح بدفنه في غزة[٥]. وفي عام ١٩٩٠ مُنِحَ اسمُه وسام القدس للثقافة والفنون[٦].

وقد تزوج معين صهباء البربري وهي مناضلة، كانت أوّل فلسطينية ومصرية دخَلَتْ السجن الحربي، وأمضت فيه ثلاثة عشر شهراً بتهمة الشيوعية[٧] . وقد أنْجبَتْ لمعين أبناءَهما توفيقاً، وريموندا، وراحيل[٨] ، أو توفيقاً، ودالية،ومليكة[٩].

آثاره الأدبيّة:

بدأ معين نشرَ قصائده عام ١٩٤٤ في صحيفتَي الاتحاد، والحرية[١٠] ، ونُشرت مجموعتُه الشعرية الأولى (المعركة) عام ١٩٥٢[١١] ، ثم توالت مجموعاته الشعرية على النحو الآتي: "المسافر"[١٢] ، و"حينما تمطر الأحَجار" (١٩٥٥)، و"ما رد من السنابل"(١٩٥٦)[١٣]،و"قصائد مصرية" (مشترك ١٩٥٧)[١٤] ، و"الأردن على الصليب"

---

[١] يعقوب حجازي، المصدر السابق: ٩.

[٢] عبد الكريم عناد، المصدر السابق: ٣٢.

[٣] يعقوب حجازي، المصدر نفسه: ٩.

- وُجِدَ معين متوفّىً في غرفته في فندق الإنتركونتيننتال أثناء مروره بلندن في زيارة للدول المنظومة الاشتراكية صباح ١٩٨٤/١/٢٥.
(عبد الكريم عناد ، المصدر نفسه: ٣٣).

[٤] أحمد شاهين، المصدر السابق: ٤٥٣.

[٥] انظر عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، دار كنابات - بيروت ، ١٩٩٣: ٢٨. وعبد الكريم عناد، المصدر نفسه: ٣٣.

[٦] أحمد شاهين ، المصدر نفسه: ٤٥٣.

[٧-٨] يعقوب حجازي، المصدر نفسه: الصفحتان ١٦١، ٩، على التوالي

[٩] الأعمال الشعرية الكاملة : ٥.

[١٠-١١] عبد الكريم عناد، المصدر نفسه: الصفحتان ٦، ٧٠، على التوالي.

[١٢] انظر معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت ، ١٩٧٩ : ٣٣ - ٤٨.

[١٣] انظر: يعقوب حجازي، المصدر نفسه: ١١، وأحمد شاهين: المصدر نفسه: ٤٥٤، ولكن عبد الكريم عناد يؤرخ هذه المجموعة الشعرية بعام ١٩٦٧.

[١٤] عبد الكريم عناد، المصدر نفسه: ٥٣، وانظر محمد شحادة علبان، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، دار الفكر - عمان ١٩٨٧: ٨٧، إذ يؤرخه بعام ١٩٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١٩٥٧)[١] و"فلسطين في القلب" (١٩٦٠)[٢] ، و"الأشجار تموت واقفة" (١٩٦٣)، و"جئت لأدعوك باسمك" (١٩٦٨)، و" كراسة فلسطين"، و"قصائد على زجاج النوافذ" (١٩٧٠)، و"القتلى والمقاتلون والسكارى" (١٩٧٠)، و"آخر القراصنة من العصافير"(١٩٧٣)، و"الآن خذي جسدي كيساً من رمل"(١٩٧٦)، و" القصيدة" (١٩٨٤). ولمعين مجموعة شعرية غير مؤرخة عنوانها " لحن الثورة والحزن". وقد جُمعتْ أعماله الشعرية في مجلد صدر عن دار العودة في بيروت، عام ١٩٧٩.

ولقد تصرّف في ترتيب قصائد مجموعاته الشعرية حين أدرجَها في الأعمال الشعرية الكاملة، وغيّر بعض العناوين، واستحدث عناوينَ جديدة لمجموعات شعرية، ووزّع بعض قصائد مجموعاتٍ شعرية تحت عناوين أخرى، ويظهر هذا في مجموعته الشعريّة (قصائد على زجاج النوافذ)[٣] فهي تحتوي قصائد مجموعته (القتلى والمقاتلون والسكارى)[٤] التي نُشِرَت مستقلّة، إضافةً إلىقصائد من مجموعة شعرية أخرى هي (كراسة فلسطين)[٥] ، وقصائد أخرى.

وقد توزعت قصائد (كراسة فلسطين) على مجموعتين هما(قصائد على زجاج النوافذ)، و (جئت لأدعوك باسمك)[٦] ، وكان بعضها يحتفظ بعنوانه، وبعضها الآخر يُستبدلُ بعنوانه عنوانٌ جديد. ومثل هذا يمكن أن يقال عن قصيدة (عصفور تحت الأنقاض)[٧] من مجموعة (القتلى والمقاتلون والسكارى)، فقد أصبح عنوان هذه القصيدة (الخجريّة).

وبهذا نلمح أنّ قصائد بسيسو قد خضعت إلى إعادة ترتيب، وتغيير مواقع، وعناوين، ودمجٍ، وفصلٍ، فاتخذت مواقع جديدةً، وعناوين جديدةً في الأعمال الشعرية الكاملة.

وقد صَدرَ لمعين أعمالٌ مسرحية منها: "مأساة جيفارا" (١٩٦٨)، "وثورة الزنج" (١٩٦٩)، "وشمشون ودليلة" (١٩٧٠)، "والمنجم" (١٩٧١) ، "والصخرة" ، و "العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع" (١٩٧٣)، و "محاكمة كتاب كليلة ودمنة"، و "الطريق إلى القدس"

---

[١] عبد الكريم عناد، المصدر نفسه:٥٠، وانظر أحمد شاهين، المصدر نفسه، ٤٥٤، ويعقوب حجازي، المصدر نفسه ١١، إذ يؤرخانه بعام ١٩٥٨.

[٢] يعقوب حجازي، المصدر نفسه: ١١، وانظر عبد الكريم عناد، المصدر نفسه: ٥١، إذ يؤرخه بعام ١٩٦٥، وأحمد عمر شاهين، المصدر نفسه ٤٥٤، إذ يؤرخه ١٩٦٤.

[٣] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٣١٥- ٤٣٢.

[٤] دار العودة - بيروت ، ١٩٧٠.

[٥] دار العودة - بيروت، د.ت.

[٦،٧] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: الصفحات ٤٣٣ - ٥٠٦، ٣٨٠، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(مشترك)[1] . وقد جُمعت أعماله المسرحية في مجلد صدر عن دار العودة في بيروت، عام ١٩٧٩ ونُشر لمعين كتب نثرية ونقدية، ودراسات منها "عطر الأرض والناس" (١٩٦٧)، و"نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة" (١٩٧٠)، و "أدب القفز بالمظلات" (١٩٧٢)، و"يوميات غزة"، و"مات الجبل عاش الجبل" (١٩٧٤)، و"البولدوزر" (١٩٧٥)، و"دفاعاً عن البطل" (١٩٧٥)، و"دفاتر فلسطينية" (١٩٧٨)، و"كتاب الأرض" (١٩٨٠)، و "الاتحاد السوفييتي لي" (١٩٨٣)، "وعودة الطائر"، و" وطن في القلب"، و"٨٨ يوماً خلف متاريس بيروت" (١٩٨٥). وشارك بعضَ المؤلفين في تأليف كتب عن نوابغ العرب كُتِبَتْ خصيصاً للفتيان، وصدرت كلها عن دار العودة في بيروت، عام ١٩٧٤، ومنها: ابن خلدون، والحسن ابن الهيثم، وأبو الطيب المتنبي، وصلاح الدين الأيوبي، وخالد بن الوليد، وأبوذر الغِفاري، وجمال عبد الناصر[2] .

وترجمت بعض أعماله إلى الإسبانية، والإنكليزية، والفرنسية، والإيطالية، والألمانية، والتركية وإلى ست وثلاثين لغة من لغات الاتحاد السوفييتي[3] . وقد كتب معين مقدمات لكتب عدة منها: "نجمة صهيون علي جبين الشاه"، و"عبد الرحمن الخميسي الكملة والموقف" والأخير لمجموعة من الكتاب نشرته مؤسسة ناصر في بيروت عام ١٩٧٥[4] .

وقد كُتِبَتْ عن معين بسيسو دراسات عدة منها: "معين بسيسو، شاعر فلسطين خالد في ذاكرة الوطن"، وهي من إعداد يعقوب حجازي، وفيها مقالات رثائية وتذكارية لمجموعة من الشعراء والكتاب، والساسة، وبعض كتابات معين بسيسو، ومن الكتب التي كتبت عن معين كتاب "معين بسيسو بين السنبلة والقنبلة"، وصدر عن اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا في تونس[5] .

وكتب محيي الدين صبحي في كتابه (شعر الحقيقة)[6] دراسةً حول نتاج معين بسيسو في اثنتين وستين صحفة.

وكُتب عنه دراستان جامعيتان: إحداهما رسالة ماجستير أعدّها عبد الكريم محمد عناد،

---

[1] منشورات فلسطين المحتلة، د.ت.

[2] انظر واصف أبو الشباب، شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار العودة – بيروت ١٩٨١: ٢٤٨.

[3] مجلة (الهدف) ، ع ٧٠٩، ١٩٨٤/٢/٦: ٥٢، ونادر سرور، " لقاء مع معين بسيسو"، مجلة (البيادر) المقدسية ، ع٢ (١٩٨٤/٣/١١) : ١٤.

[4] من مقابلة مع عبد القادر ياسين، في دمشق، يوم ١٩٩٥/٩/٢٤.

[5] انظر بسام أبو بشير، المصدر السابق: ١١٩، وقد حاول الباحث أن يحصل على هذا الكتاب، فلم يتمكن. وأكد عز الدين المناصرة للباحث ، في مقابلة أجراها معه يوم ١٩٩٥/٥/١٥ أنّ الكِتاب مجموعة من الكلمات التأبينية والمقالات التذكارية كتبها بعض أصدقاء الشاعر.

[6] دار الطليعة – بيروت ، ١٩٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عنوانها " معين بسيسو والمسرح الشعري"[1] ، والثانية أطروحة ماجستير أعدّها بسام علي أبو بشير، عنوانها "معين بسيسو حياته وشعره"[2] .

ويُعَدّ معين بسيسو واحداً من شعراء الجيل الثاني البارزين في حركة شعر التفعيلة في الوطن العربي، وهوالجيل الذي تلا جيل الرواد[3] .

ويرى راسم المدهون أن معيناً ظلّ أهم الشعراء الفلسطينيين بعد إبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، وأبي سلمى، حتى منتصف الستينات، ويعلّل ذلك بأسباب منها أن معيناً هو أول من كتب شعر التفعيلة بين الفلسطينيين، وأنه أحد روّاد شعر المقاومة الفلسطينية[4] .

ويرى غالي شكري أن معيناً كان شاعر المقاومة على المستويين القومي والاجتماعي، فجاءت ثورته – من ثَم – أشملَ من ثورة زملائه في الوطن المحتل، وأعمق وأغنى من ثورة زملائه في المنفى[5] .

ولمّا كان معين قد كتب الشعر التقليديّ، في بداياته الشعرية، وشعرَ التفعيلة في أغلب نتاجه الشعري، وكانت الدراسة الحالية، بمجملها، دراسة لنتاجه من شعر التفعيلة فإن الباحث يرى أن يُلقي الضوء على شعره التقليدي ، فيما يأتي من التمهيد. قبل الشروع في تجلية واقع شعره التفعيلي في فصول الدراسة.

---

[1] الجامعة الأردنية، بإشراف محمود السمرة، ١٩٨٥.

[2] بجامعة الجزائر، بإشراف عز الدين المناصرة، ١٩٩٢.

[3] حسن توفيق، اتجاهات الشعر الحر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ، ١٩٧٠، ص ٦٢ – ٦٣.

[4] راسم المدهون، "تطور الشعر الفلسطيني المقاوم بين الموضوعية والنقد المزاجي"، (شؤون فلسطينية) ، ع ١٠١،نيسان، ١٩٨٠، ص ١٤٠-١٤١ وانظر حول ريادة شعر التفعيلة الفلسطيني مجلة (شؤون فلسطينية) يوسف البوسف، "تطور الشعر الفلسطيني المقاوم" ، ع ٩٨، ك٢/ ١٩٨٠: ١١٧.

[5] غالي شكري: أدب المقاومة ، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ٤١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب. شعره التقليدي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتكون نتاج معين بسيسو الشعري، في جلّهِ ، من قصائد تفعيليه، باستثناء مجموعتي "المعركة"، و" المسافر" وتتكونان من سبع عشرة قصيدة، ويضاف إلى قصائد هاتين المجموعتين قصائدُ في مجموعاته الشعرية الأخرى هي: "البحار العائد من الشطآن المحتلة"، و"أجراس من طين"، و" الموت في العام العاشر"، و"النهر الثالث في العراق"، و"السيف على العنق"، و"إلى المتاريس"، و"الأم"، و"في الطريق إلى الزنزانة"[1] ، ويكون مجموع القصائد التقليدية خمساً وعشرين قصيدة.

وقد جاء شعره التقليدي على تسعة من البحور الخليلية ستة منها بحورٌ صافية مكونة من تكرار تفعيلة واحدة وهي: الكامل (خمس قصائد)، والمتقارب (أربع قصائد)، والرمل (قصيدتان)، والمتدارك (قصيدتان)، والرجز(قصيدة واحدة)، ومجزوء الوافر (قصيدة واحدة)، وبهذا يكون معين قد وظّف البحور الصافية جميعها عدا الهزج. واستخدم معين ثلاثة من البحور الممزوجة، وهي: الخفيف (خمس قصائد) ، والبسيط (ثلاث قصائد)، والطويل(قصيدتان).

وقد جاءت ثماني قصائد على مجزوء البحور، واثنتان على مشطورها، وواحدة جاء جزء منها على المشطور وجزء على البيت التام[2] .

هذا، ومما يُعَدُّ خروجاً على الاستخدام التقليدي توظيف صورة [فاعِلُ (–ب ب)] في القصيدة التقليدية كصورة مزاحفة من تفعيلة فاعِلُن (–ب–)، ولم يكن هذا وارداً في الاستخدام التقليدي للبحر المتدارك، إذ يُعَدُّ هذا تجديداً أضافه شعراء قصيدة التفعيلة إلى تفعيلة المتدارك[3]. ونجد هذا الاستخدام في قصيدة (الموت في اليوم العاشر)[4] .

ويستطيع قارئ شعر معين التقليدي أن يلاحظ كثرة استخدامه (التدوير)[5] في البيت التقليدي، في اثنتي عشرة قصيدة، بعضها جاءت أبياتُها جميعها مدوّرةً، ومن أمثلة التدوير في البيت التقليدي لدى معين قوله من قصيدة (المعركة):

أنا إنْ سقطتُ فَخُذْ مكاني يا رفيقي في الكفاحْ
واحمل سلاحي لا يُخفْكَ دمي يسيلُ من السلاحْ[6]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، الصفحات ٤٩ – ٧٣، ٣٣ – ٤٨، ١٧١–١٧٢، ١٩٧–١٩٩، ٢١٠–٢١٢، ٢١٥–٢١٦، ٢٢١–٢٢٢، ٢٢٣ –٢٢٤، ٢٢٥–٢٢٦، ٣٠٥ –٣٠٧، على التوالي.

[2] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٤ – ٦٥ (قصيدة صليل الحبال).

[3] انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين - بيروت ، ط٤، ١٩٧٤: ١٢٦-١٢٧.

[4] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١٠ – ٢١٢.

[5] هو أن يشترك شطرا البيت في كملة واحدة، يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني، ويسمى البيت مُدَوّراً.
(انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ١٠٨).

[6] الأعمال الشعرية الكاملة: ٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالبيتان السابقان من مجزوء الكامل، وكان التدوير بأن التحم شطرا البيت، فانقسمت كلمة (مكاني) بين الشطرين، فجاء المقطع (مكا) في الشطر الأول، والمقطع (ني) في الشطر الثاني، ومثلها كلمة (يُخِفْكَ) إذ جاء المقطع (يخفـْ) في الشطر الأول،و (كَ) في الشطر الثاني. وقد أوضح معين التدوير في هذه القصيدة، بأن وصل البيت في الكتابة فلم يقسمه على شطرين متباعدين.

ولم يكن شطرا البيت هما المتصلين فحسب في القصيدة التقليدية لدى معين ، وإنما كانت الأبيات متصلة، فيما يسمى (التضمين)[1] ، ومن أمثلته قوله من قصيدة (المسافر):

وإذا ما اشتبكتْ أظلالُـهُ بظلالِ الفجرِ ألقاه وقـــالْ:
حمل الناس الأماني مثلما حملتْ عوداً من القَشِّ النِمالْ[2]

فالبيت الأولُ لا يتم معناه إلا باستكماله في البيت الثاني، ذلك أنه انتهى بكلمة (قال)، والمقول هو الذي يتمّم المعنى في هذه الحالة، والبيت الثاني هو المقول.

أما على صعيد القافية، فقد نوّع معين في قوافي اثنتي عشرة قصيدة تقليدية، كانت تسعٌ منها ضمن نظام ثابت، وثلاث من دون نظام ثابت. ومن أمثلة القافية المنوّعة لدى معين قوله من قصيدة (تاريخ):

فَمُكَ المكبّلُ بالحديـــدْ وفمي المكبّلُ بالنشيـــدْ
صوتان للحريةِ الـــــــــحمراءِ في وطنِ العبيدْ
متكسّران تكسُّرَ الـــــــــأمواج فوق الزورقِ
متعاظماً بحطامـــــهِ وكأنّه لم يغـــــرقِ
قيدان في هذي الطريقْ يتطلّعان إلى الحريـــقْ
كالشاطئ الراسي يحـــــــاول سحبَهُ نَفَسُ الغريقْ
متهافتان تهافتَ الظّمـــــــــآنِ فوق الجدولِ
متحصّناً بصخـــــوره حصنَ الظلامِ بمشعلِ[3]

ويحاول معين في الأبيات السابقة أن ينوّع القافية، لكنْ ضمن نظام إيقاعي، يتفنّن في تحقيقه، وهو نظام صارم يتّبعه في هذه القصيدة، يتلخّصُ في أنّ القصيدة مكوّنه من خمس مقطوعات، وكلُّ مقطوعة أربعة أبيات، وفي كل منها يكون البيتان الأول، والثاني على قافية واحدة، ويكون الثالث والرابع على قافية أخرى، وتكون قافية البيتين الأول والثاني ساكنةً،

---

[1] "وهو ألاّ يتم معنى البيت إلا بما بعده سواء تمّ اللفظ أم لم يتم" (ابن السّراج الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الأنوار – بيروت ، ١٩٨٦: ١٠٤).

[2] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٨.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويَسبق حرفَ الرويّ ياءُ مدّ، ويكون البيت الأول مصرّعاً[1] ، وتكون قافية البيتين الثالث والرابع محرّكة بالكسر، ويكون البيتان الثاني والثالث مدوّرين، في حين لا يُدوّر البيتان الأول والرابع[2] .

ولو نظرنا في المقطوعتين السابقتين فإننا نجد كل بيتين متتاليين يختمان بقافية مختلفة عن سائر قوافي القصيدة، ضمن الشروط المذكورة سالفاً. وبهذا نرى أن معيناً قد نوّع القافية، لكنه ألزم نفسه نوعاً من التقفية، وهو في نظرته إلىالقافية متأثر بنظرة بعض المهجريين، كشعراء الرابطة القلمية، الذين نوّعوا القوافي في شعرهم، وتحرّر بعضهم منها، إذ كانوا ينظرون إليها بوصفها قيداً يُقَيّدُ إبداعهم وشعريّتهم[3] . وكذلك فإنه يسلك في تنويع قوافيه مسلك بعض شعراء جماعة أبوللو[4] .

ومن القصائد التي قسّمها معين إلى مقطوعات، واتبع فيها قافية لكل مقطوعة، قصيدة (المدينة المحاصرة)، وقصيدة(تَجَدِّ)، وقصيدة (صليل الحبال) وقصيدة(حطام القيود)[5] ، وقصيدة (جنازة الجلاّد)، وقصيدة (النهر الثالث في العراق)، وقصيدة (السيف على العنق).

ومن أمثلة تنويع القافية، من دون نظام ثابت، لدى معين، قوله من قصيدة (**أجراس من طين**):

النجدة ياوادي عبقرْ
قد هجموا بالقمر الأخضرْ
واختطفوا نيرانَ الهيكلْ
واعطشي للمجرى الأولْ
ولِخَيطٍ في ذاكَ المغزلْ
فتعالوا زمراً للمذبحْ،
منْ غيرِ دماءٍ، والجدولْ
ما زال على كفِّ المنبعْ[6] .

فالبيتان الأول والثاني على قافية تختلف عن قافية الأبيات الثالث، والرابع،والخامس،

---

[1] التصريع هو أن يكون الشطر الأول كالشطر الثاني في وزنه وروّية (انظر حول التصريع ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، ط٢، ١٩٥٥: ١٧٣).

[2] باستثناء البيت الرابع من المقطوعة الرابعة ، فهو مدوّر.

[3] انظر حول تحرر شعراء الرابطة القلمية من القافية نادرة سراج ، شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف -- القاهرة، ط٣، ١٩٨٩: ٢٣٥ - ٢٤٣.

[4] انظر محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي -- جماعة أبو للو، دار نهضة مصر - القاهرة، ١٩٦٩: ١٠٩، ١٢٤ - ١٢٥، ١٦٩.

[5] هذه القصيدة مكوّنة من مقطعين غير متساويين يتكون الأول منهما من عشرة أبيات والثاني من أحد عشر بيتاً.

[6] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٧ - ١٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والقافيتان المذكورتان تختلفان عن قافية البيت السادس، وقافية البيت السابع مثلُ قافيتي الأول والثاني، وقافية الثامن مختلفة عن القوافي السابقة كافةً.

وما دمنا نتحدث عن القافية، فإن معيناً لم يلتزم عدد الأبيات التي توجِبُ تقاليدُ القصيدة التقليدية وجودَها قبل تكرار كلمة القافية [1] . وهي سبعةٌ أبيات، فارتكب ما كان يسمى (الإيطاء)[2] .

هذا، وإنّ بذوراً حداثية قد غزت القصيدة التقليدية عند معين بسيسو، إذ أكْثَرَ من التعبير بالصورة، مما أدى إلى نوع من الغموض في القصيدة، وخير مثال على هذا المستوى من الكتابة قصيدة(النمل)، ومنها يقول معين:

أتُظمِئ عينيكَ السماءُ وتستسقي ... وأشربُ من نهر التراب وأستبقي
وتَعلوك أعشاشُ النجوم بنخلةٍ ... من الريحِ أعلوها بسنبلةِ العُمْقِ
وتشمخُ في قشِّ الفراغِ منقّراً ... سحائبَ أنفاسي فيُمطر بي خفْقي
وأمخر راياتِ الرياحِ لخيمةٍ ... معششةِ الأسوارِ في جبلِ الرقِّ
وأشرف من نجم السياج ملوّحاً ... إلى النمل مطروف الحصاد على الأفْقِ...[3]

والشاعر في الأسطر السابقة يتجاوز المُتَواضَعَ عليه في توظيف اللغة الشعرية، ويحاول أن يكسر المترافقات اللغوية السابقة، ليأتي بتوليفات جديدة من المفردات ، تتجاوز لغة الشعر العربي القديم، والتقليدي، من جهة، وتتجاوز لغة الحديث اليومي، إلى لغةٍ موحيةٍ، تحمل شعريتها في شبكة العلاقات الجديدة المتولدة بين المفردات.

فالسماء، في الأبيات السابقة، تستسقي، والمتكلم يشرب التراب، والتراب نهرٌ، وللنجوم أعشاش تعلو، ويكون علوّها بنخلة، والنخلة من ريح، والمتكلم يعلو الأعشاش، أو النجوم، أو النخلة (والقصيدة لا تفصح عن اتجاه ضمير الغائبة في كلمة(أعلوها))، فالمتكلم يعلوها بسنبلة العمق، والعمق عكس العلو، على مستوى ما، وأية سنبلة هي التي تخص العمق، أهي له، أم منه، أم فيه، أم به (معاني الإضافة في اللغة)، ثم أي قشّ للفراغ، وهذا السؤال يتكرّر حول كلّ صيغة إضافة في النّصّ السابق، والخفق يمطر في المتكلم، وللخيمة أسوار .... إلخ.

فمفردات القصيدة تتجاوز المترافقات المألوفة في الشعر العربي القديم والتقليدي، وفي الاستخدام اليومي للغَة أيضاً.

* * *

هذا ويقول ناصر الدين الأسد عن شعر معين، (ولم يكن قد صدر لمعين إلاّ الشعر

---

[1] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣، ٥٨-٥٩،٦٦-٦٧.

[2] انظر الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قبادة، دار الفكر – دمشق، ١٩٨٨: ٢١٧ – ٢١٩ .

[3] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١.

©Arabic Digital Library-Yarmouk University

التقليدي) : "لقد استطاع في هذه القصائد القليلة العدد أن يصل إلى درجة كبيرة من سلامة الأسلوب وسلاسته وتدفّقه، ومن التعبير الفني المؤثّر لصدقه وواقعيته"[1] .

وشعر معين التقليدي متأثرٌ بالرومانسية العربية، وبما قدّمته إلى الشعر العربي من تطوير على صعيدي الظواهر المعنوية والفنّية، ومتأثّر بقاموس الرومانسية، وبلغتها، وبصورها، وبمواقف الرومانسيين الثوريين من الأحداث والأشياء، ليكون بهذا التأثّر مهيأً للاندراج في تيار الواقعية الاشتراكية، وهو يتجاوز أداء الرومانسيين، في بعض النواحي، ليتفرّد بصوته الشخصي، حتّى إننا لانكاد نجد فجوةً بين مسيرة شعره التقليدي، وشعره التفعيلي فيما بعد.

ولقد حاول في شعره التقليدي، كما في شعره التفعيلي، أن يكون صوت الوطن، والمواطن، وصورة الفلسطيني الذي يبحث عن وطن، أو يتشبث بما تبقّى له من أشياء الوطن، للوصول إلى محاولات التثوير، والتحريض على الثورة، والكفاح والتحدي، ومحاربة المستسلمين، والمتخاذلين، والتبشير بالنصر، والتحرير، بما تحمله تلك الثورة من إيمان بالجماهير الجائعة.

ويتزوّد في شعره بالتراث، فيجعله عدّتَهُ، وزاده في مسيرته الشعرية، ويظهر هذا في كثير من بواكير شعره[2] ، فيما يمكن أن يعدّ وعياً مبكرًا بقيمة التراث القومي، في سبيلِ النهوض بمقومات الشخصية العربية، وتميّزها، ورسم ملامحها، وترسيخها مقابل الآخرين، بما في ذلك من محاولة متعمدة للبعد عن معطيات الحضارات الأخرى، والثقافات العالمية المحيطة.

وقد أشار الباحث إلى الرأي الذي يجعل معيناً رائدَ شعر التفعيلة بين الشعراء الفلسطينيين[3]، وهو إن لم يكن الرائد الأوّل، فهو أحدُ الرواد، من دون شك. وهو يرى أن ظهور هذا النوع من الشعر قد فرض نفسه حين بلغتْ أزمةُ الشعر العربي، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، درجةَ الاستقطاب،وكان لا بد لتلك التراكمات الكمية من أن تعطي ذلك التغير النوعي الجديد، وكان لا بد لا تّساع المعاني من، أن يُعطي الشكل الجديد، كحلّ جذري لأزمة الشعر العربي، الأزمة التي لم يكن في إمكانية الوزن العربي الكلاسيكي الموروث أن يقدّم حلاً جذرياً لها[4] . فهو يرى في شعر التفعيلة حلاً لأزمة الشعر العربي المتراكمة عبر العصور،

---

[1] ناصر الدين الأسد، الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العالية في جامعة الدول العربية، د.م، ١٩٥٧: ١٢٩.

[2] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٠-٦٣.

[3] انظر هذه الدراسة: ٨.

[4] معين بسيسو، عطر الأرض والناس في الشعر الليبي المعاصر، دار الميدان - طرابلس الغرب، د.ت: ٦٩-٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكان، لذلك، رائداً من رواد هذا الشعر بين الفلسطينيين، وكتب منه عدة مجموعات شعرية، وحاول جادّاً أن يطوّر أداءهُ في كتابته، إذ ظهرتْ في شعره أغلبُ الظواهر الفنية التي ظهرتْ في قصيدة التفعيلة العربية.

وسيتناول الباحث أبرز تلك الظواهر الفنية التي برزت في شعره وهي توظيف التراث، ولغة الشعر، والصورة الشعرية، والرمز، والغموض، والبنية الدرامية، والوزن، والتدوير، والقافية، والتكرار. وسيحاول فيما يأتي من الدراسة أن يستجلي أبعاد كلٍّ من تلك الظواهر الفنية، في شعر معين.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

توظيف التراث

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يدرس الباحث في هذا الفصل العناصر، والمعطيات التراثيةَ في شعر التفعيلة عند معين بسيسو، ويقصد الباحثُ بالتراثِ (Tradition)، هنا، التراثَ الإنساني؛ لذا فلن يُقتصر البحث على دراسة العناصر التراثية العربية، والإسلامية، دون غيرها من عناصر الموروث الإنساني، أيّاً كان مصدرُه، لما تَحقَّقَ لهذا الأخير مِن صبغة إنسانية تخترق القوميّات، وتتجاوز المحلّيّات، حتى أصبحَ جزءاً من إرث الشاعر العربي المعاصر،كما هو إرثُ الشعبِ الآخر صاحبِ هذا التراث. ولن يَعمد الباحث إلى تقسيم هذه التركة الإنسانية، التي هي أجدرُ بالوَحدة وعدمِ التقسيم.

ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن هذه القسمة الطارئة على التراث في نتاج حركة شعر التفعيلة، كانت بفعل السعي الحثيث من قِبَل الشعراء، بل ومن المثقفين العرب، بشكل عام، لإظهار الخصوصيّة العربية، فلقد التَفَتَ شعراءُ حركة شعر التفعيلة العرب، بعد هزيمة عام (١٩٦٧)، إلى شيوع استعمال الأسطورة غير العربية في شعرهم، وبالتحديد الأساطير اليونانية[1] ، في تلك المرحلة الأكثر حساسيةً من تاريخ العرب، إذ كان مهماً أن يركّز الشعراء على العروبة وعلى التوجّهِ القومي، ضمن المساعي الحثيثةِ نحو التركيز على الشخصية العربيّة، وخصوصيتها مقابل الآخرِ أيّاً كان؛ ومن هنا كانت هذه القسمة للتراث على أساس(الأكثرِ خصوصيةً)، خاصّةً، وتراثنا العربي، والإسلامي تراثٌ غنيّ، ينبغي على شعرائنا أن يَكشفوا النقابَ عنه، وأنْ يُجلُّوه في شعرهم، وأن يكسبوه العصريَة والحيويّة.

ومهما كان أمرُ هذا الفصل بين عناصر التراث، فإنه لم يكن يشكّل حدّاً صارماً يمنع شاعراً ما من استخدام الأسطورة غير العربية، بعْد عام ١٩٦٧م، أو في السبعينات، والثمانينات، وحتى التسعينات من هذا القرن. وهذا الفصل، وإن كان واقعاً، لا يُلغي وحدة الوظيفة التي تؤدّيها النماذجُ التراثيةُ العربية وغيرُ العربية، على حدّ سواء، فكلتا الطائفتين، من النماذج التراثية، تشكلان، بالنسبة للشاعر، من الناحية التّقنيّة، نماذجَ جاهزةً يتكئ عليها للتعبير عن تجربته، موظفاً تجربةً شبيهة بتجربتِه، في ناحيةٍ من النواحي. وهذا يوفّر على الشاعر جهداً تقنياً أوّلاً، ويجعل تجربتَه أكثرَ عموميّة، بعيداً عن الخصوصية الفرديّة، عبر الاتكاء على موروث الأمّة، أو الموروث الإنساني.

ولعل التأثر بإليوت هو الذي حدا بعض الشعراء على توظيف الأساطير اليونانية في شعرهم غافلين عن أنها تشكل تراثا قومياً بالنسبة لإليوت، ولا تشكل تراثا قومياً بالنسبة لهم، بصفتهم عرباً. ولعل الشاعر، حين يوظف أنموذجاً تراثيا، ونحن نعلم أن الشعراء يسعَون سعيا حثيثا إلى الخلود، لعلّه يُحاول أن يتكئ على أنموذجٍ خالدٍ في وجدان الناس، ليؤهل شعره

---

[1] انظر نزيه أبو نضال: الشعر الفلسطيني المقاتل، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين - بيروت ، ١٩٧٤: ١٥-١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى الخلود الذي يضارعُ خلود النماذج التراثية المستخدمة. وقد يكون المقصود في تَرَسُّمِ الأساطير إضافةَ عمقٍ تاريخي، وبعد إنساني إلى الحادثة المورَدَةِ في القصيدة[1] .

وقد كانت هزيمة ١٩٦٧ ذلك الحدَّ الفاصلَ الذي تنبّه عنده الشعراءُ العرب إلى ضرورة إبراز خصوصيتهم القومية، كما ذكرنا، أما بالنسبة إلى معين بسيسو فإن مجموعاته الشعرية التفعيلية كلُّها يظهر فيها توظيف التراث، بشكل واضح، ومكثف، أحياناً، إذ تحتشد عنده أحياناً مجموعة من الرموز التراثية في الصفحة الواحدة. ومعينٌ واحد من شعراء الثورة الفلسطينية، هؤلاء الذين تتساوى الهويّةُ عندهم مع الحياة، بشكل ما، لأنها مُمَيِّزُهم مقابل الآخر، والآخرُ الأكثرُ أهميةً هنا هو العدو.

ولكن معيناً لا يجد انفصالاً بين التراث العربي والتراث العالمي، فكل شاعر في العالم يرتبط، في رأيه، بالإنسان والحياة، لا بّد له من أن يأخذ موقفاً من الحياة ومن الإنسان، والإنسان واحد في كل الأوطان، على الرغم من أساليب التعبير العالمية في مجالات الفنون والآداب[2] .

هذا، ويشكل توظيف التراث تقنية أدبية وشعرية ظهرت عند الشعراء الحديثين في الأدب الغربي، والعربي فيما بعد، ولقد كان توظيف التراث، في شعر التفعيلة العربي، بأثَرٍ من (ت.س.إليوت) الذي يقول: "إن خير ما في عمل الشاعر، وأكثرَ أجزاءِ هذا العملِ فرديةً، هي تلك التي يُثْبِتُ فيها أجدادُه الموتى خلودَهم"[3] .

ولقد سَحَر إليوت الشعراء العرب المحدثين بأفكاره الريادية التي طابقت ما في نفوسهم من هوى، وأفكار، وكأنه أصبح الناطق باسم الحداثة عندهم، وقد جذبهم إليه، بشكل خاص، مقالَتُهُ الشهيرة (التراث والموهبة الذاتية)[4]، التي يدعو فيها إلى الاهتمام بالموروث، وتجديده، وبعث الحياة فيه من جديد مع الزمن. وأيٌّ مِنْ الكُتّاب العربِ لم تخامرْه فكرةُ التجديد في الموروث، وتحديثِ التراثِ الأدبي العربي، وخصوصا الشعري منه[5]؟

"ويرى(جوركي) أن أساس الأدب يمكن في (الفلكلور)، إذ إنه مادة خام كبيرة يستخدمها الأدباء في كثير من موضوعاتهم وطرائق تعبيرهم"[6] . كما " أشار ماركس إلى الأسطورة

---

[1] انظر نبيل فرج، مملكة الشعراء، "مقابلة مع معين بسيسو"، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٨٨: ١٦٤.

[2] محيي الدين صبحي، الأدب والموقف القومي، دار الأنوار - دمشق، ١٩٧٦: ٨٠.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر- طرابلس، ١٩٧٨: ٣٣ عن ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسة الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة - بيروت ، ١٩٥٨.

[4] انظر ترجمة المقالة في الشعر بين نقاد ثلاثة، منح خوري، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٦: ٧٤ - ٨٧.

[5] انظر محمد شاهين: إليوت وأثره على عبد الصبور والسيّاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٩: ٨.

[6] ثابت محمد بداري، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، مطبعة السعادة، د.م، ١٩٨٠: ٢٩٢، نقلا عن عز الدين رسول: الواقعية في الأدب الكردي، المكتبة العصرية، د.ت: الصفحات ٣٠-٣١، ٢٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بوصفها وسيطاً بين البناء التحتي والهيكل العلوي"[1].

ولقد استخدم الأدباء الواقعيون التراثَ، فكانوا يستعينون بالمادة التاريخية، وبالتراث الشعبي، وذلك لربط الحاضر بالماضي القديم، وإبراز الجوانب الإنسانية، وإخراج تجربة متكاملة متعمّقة[2]. والواقعيون يستخدمون الأسطورة، إلى جانب التراث الشعبي، والواقعي، وذلك لمنح القصيدة عمقاً أكثر، ولِنَقْلِ التجربة الذاتية إلى مجال إنساني عام.

ويبدو أن اهتمام الشعراء المحدثين بالأسطورة قد نما حين أدرك إنسان العصر الحديث ما في هذه الأساطير من التجارب النافعة، والمعارف المفيدة، التي يمكن عن طريقها معرفة الإنسان، بعد أن فشلت العلوم التجريبية في معرفته[3].

"ويجدر بنا أن نشير، ونحن نتحدث عن التراث الشعبي، والأساطير، إلى أنّ استخدام الشاعر الواقعي الجديد لهما يعدّ لوناً من الرمز، وقد لجأ إليه الشاعر الحديث عندما وجد أن الأفكار، والقيم والمثل تسبق واقعه وتجاربه الحيّة الملموسة"[4].

أما في الوطن العربي، فلقد "كانت النكسة سبباً في واقعيتنا حقاً، واقعية تصل الماضي بالحاضر، وتُنْفِذ منه خيوطَ المستقبلِ السليم"[5]، وكان توظيف التراث العربي والإسلامي بديلاً للتراث الإغريقي، وللرموز شرق الأوسطية القديمة[6] .

وسنعرض فيما يأتي بعض آراءِ لعدد من الشعراء الأعلام في حركة شعر التفعيلة العربي، حول توظيف التراثِ غير العربي، والعربيِ، الأسطوريِ والواقعيِ على حدٍّ سواء.

يرى خليل حاوي أنّ الأساطير التي يستخدمها الشاعر الحديث، ويعدّها معطىً من معطيات التراث-تُمَكّنُ الشاعر من دمج الذاتي بالموضوعي، ومن ثم التعبير عن التجارب الكليّة الشاملة[7] .

ويقول صلاح عبد الصبور:" ليس التراث حركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لايحيا إلا في الحاضر، وكلّ قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل، لا تستحقّ أن تكون تراثاً، ولكلّ شاعر أن يتخيّر تراثه الخاص[8] .

ويعلّل السيّاب استعماله الأساطير، عازياً ذلك إلى البعد السياسي، فيقول :"كان الواقع السياسي هو أول ما دفعني لذلك، فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشعر، اتخذت من الأساطير-التي ما كان لزبانية نوري السعيد أن يفهموها - ستاراً لأغراضي تلك. كما

[1-5] ثابت محمد بداري، المصدر السابق: ٢٩٢، ٢٩٢-٢٩٣، ٣٠٠، ٣٠٠، ٣٠٠ على التوالي.

[6] خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل- بيروت، ومكتبة الرائد - عمان،١٩٨٩: ٥.

[7] انظر علي عشري زايد: المصدر السابق: ٢٦.

[8] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ، دار العودة - بيروت، ص ١١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم"[1] .

أما البيّاتي فيجعل حاديَة على استخدام الشخصية التاريخية سبباً تعبيرياً تقنياً فيقول: إنني عندما أختار هذه الشخصية التاريخية، أو تلك، لأتوحّد معها، إنما أحاول أن أعبّر عمّا عبّرَت هي عنه، وأن أمنحها قدرة على تخطّي الزمن التاريخي، بإعطائها نوعاً من المعاصرة[2].

وقد استخدم الشاعر العربي الشخصيات التراثية معادلاً موضوعياً لتجربته الذاتية، إذ كان يتخذها قناعاً يبثّ من خلاله خواطره وأفكاره. والقناع كما يقول البيّاتي - هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، أي إن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقلّ عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائيّة والرومانسية، اللتين تردّى أكثر الشعر العربي فيهما[3].

" ولعلّ تمثّل شعرائنا الخاطئ لصنيع إليوت هو الذي دفعهم، في البداية، إلى التهافت على التراث الإغريقي، وإثقال قصائدهم بإشارات واستعارات منه، لا لشيء إلا لأن إليوت قد امتاح من هذا التراث، دون أن يضعوا في اعتبارهم أنّ هذا التراث هو تراث إليوت وقرائه، ومن ثم فهو ليس غريباً على وجدانهم، أما بالنسبة للمتلقي العربي فإن هذا التراث غريب على وجدانه وفكره، ومن ثم فإنه لم يستجب إليه في البداية، وحدثَتْ فجوة خطيرة بين هذا التكنيك الجديد وبين القارئ العربي، كانت إحدى سلبيات هذه الظاهرة، حتى ارتدّ شعراؤنا إلى تراثهم الذي يمثل أرضاً مشتركة بينهم وبين قرائهم فحقّقت الظاهرةُ استجابةً كبيرة"[4].

ويلخّص علي عشري زايد أسباب اتصال الشعراء بالتراث فيجعلها: عوامل فنية[5] ، هي غنى التراث، ومحاولة إضفاء الموضوعيّة الدراميّة على الشعر الغنائي، وعوامل ثقافية[6] تتلخّص في متابعة ما بدأته حركة إحياء التراث، إضافة إلى الدعوات الأوروبية إلى الارتباط بالتراث، وعوامل سياسيّة، واجتماعيّة[7]تتخلص في الخوف ومحاولة التمويه، وعوامل قوميّة[8]بهدف الارتداد إلى الجذور، وأخيراً عوامل نفسية[9].

لقد كان توظيف التراث العربي، ولا سيما الشعبي منه وسيلة في القصيدة، للوصول إلى أرضية مشتركة، تكونُ أساساً يفتح عليه الشاعر تخوم القصيدة للجماهير؛ فهي وسيلة استمالة للقراء، وأسلوب استقطاب للمتلقّين ، وطريقة لاستدراجهم نحو الفن (الشعر)، الذي يرغب صاحبه في أن يجعله تراثاً للجماهير، بحيث يغدو هذا الأخير، في القصيدة ، فناً (شعراً).

ويمكننا أن نقول: إن علاقة الشاعر العربي بالتراث لم تكن على وتيرة واحدة، فرواد

---

(1) انظر علي عشري زايد، المصدر السابق، ٤٢.

(2-4) انظر علي عشري زايد، المصدر نفسه، الصفحات: ١٩، ٢٤، ٣٦-٣٧ على التوالي.

(5-9) انظر علي عشري زايد، المصدر نفسه، الصفحات: ١٧، ٢٩، ٤٠، ٤٩، ٥٣ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حركة الشعر الحر عبّروا عن التراث، وأعادوا صياغته شعراً، دون عصرنته، في حين عبرّ شعراء آخرون، تالون في حركة شعر التفعيلة العربي بالتراث، وليس عنه ، متجاوزين صنيع سابقيهم[1].

وتجدر الإشارة إلى أن البحث في توظيف التراث في الشعر يتداخل مع مبحث الرمز، الذي سيفرد الباحث له فصلاً، فيما يأتي من الدراسة، فقد تناول الباحث كلاً من الرموز التراثية الدينية، والتاريخية، والأدبية، والفلكلورية، والأسطورية – في بحث توظيف التراث، ولكنّ التراث لم يكن رموزاً فحسب، فقد تَضمَّنَ مقولاتٍ، وأحداثاً، وإشارات، وعبارات، وقوالب لغوية، وأجواء، وحكايات، وأغاني ولماّ كان بحث التراث يعالج الرموز التراثية، ضمن ما يعالجُ، كما اتضح، فيما سبق، فإنّ بحث (الرمز) لن يعالج الرمزَ التراثي، بل سيكون التركيز فيه على الرموز اللغوية، اكتفاءً بمعالجة الرموز التراثية مرّة واحدة، ورغبة في عدم التكرار.

وكذلك فإن بحث (توظيف التراث)، ولا سيمّا الرموز التراثية، ومبحث (الرمز) يتداخلان ومبحثَ (الصورة)، عند مفصلٍ محدّد هو (الصورة الرمزية).

ورغبَةُ الباحث في إيضاح معالم العناوين التي يعالجها، على الرغم من تداخلها، كان يخامرها رغبةٌ في التحديد وعدم التكرار، ذلك أنّ التداخل، كثيرٌ بين فصول الدراسة، فبعض ظواهر شعر التفعيلة متأثّر ببعض، وبعضها ناتج عن بعض، وبعضها جزء من بعض، وهذا لا يفوّتُ القارئ البصيرَ بحركة شعر التفعيلة، ضمن تطورها ومسارها التاريخي، منذ نشأتها ولا يريد الباحث أن يطيل في البسط النظري للموضوع الذي يتناوله، فمراجعُهُ موفورةٌ، وهَمُّ الباحث فيما يأتي من البحث هو دراسة توظيف التراث في شعر التفعيلة – عند معين بسيسو.

توظيف التراث في شعر التفعيلة عند معين بسيسو:

يمكن ملاحظة خمسة أنواع من العناصر التراثية، دأب معين على توظيفها في شعره: العناصر الدينية، والتاريخية، والأدبية، والفلكلورية، والأسطورية.

١. التّراث الدّينيّ:

ظهرت لدى (معين) رموزٌ، ومضامين، وإشارات دينية إسلامية وغير إسلامية، من هذه الرموز، يونس، وموسى، وقابيل وهابيل، والبُراق، والحجر الأسود، ومن المضامين التراثية الدينية تضمين بعض العبارات مثل: (قاب قوسين)، و(التين والزيتون) ويقول (معين) في المقطع الأخير من قصيدة عنوانها (**قصيدة من فصل واحد**):

---

[1] انظر علي عشري زايد، المصدر السابق: ١٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لن يبتلعَكَ، لنْ يلفظَكَ
على الشاطئِ حوتْ...
(يونس) قد ماتَ، وماتَ الحوتْ
ووحيدٌ أنت على سطح المركبِ
والمركبُ يغرقُ..
بَقيَتْ فوق المائدة زجاجةُ خمرٍ
وزجاجةُ حبرٍ...
ماذا تفعلْ؟
إني أسألكَ الآنْ
والمركبُ يغرقُ
ماذا تفعلْ؟
هل تشربْ،
أم تكتبْ...؟[1]

تقول قصة النبي يونس إنه أُخْرِجَ مغاضَباً من قريته، واستقلّ سفينة، فشارفت على الغرق، وكان لابّد من تخفيف حمولتها، وأُجْرِيَتْ قرعةٌ مرات؛ فكانت القرعة تحدّد يونس؛ فألقي به في البحر، وابتعله الحوت، ثم لفظه على الشاطئ بسبب تسبيحه[2] .

ويوظّف معين هذه القصّة، ولكّنه لا يُلزِم نفسه بتفاصيلها، فيونُسُ في القصيدة مات، وماتَ الحوتُ والمشترك بين النبي يونس والمخاطب في القصيدة هو أن كلاً منهما ركِب مركباً، يشرف على الغرق، وإيحاءات (يونس) ذلك المُغْضَبُ المهجَّرُ معروفة، يسقطها معين على المخاطبِ في قصيدته، وهو شخص وحيد، يركب مركباً يكاد يغرق، ولن يُلقى من المركب، ولن يبتلعه الحوت، ولن يلفظه على الشاطئ كما حصل للنبي يونس، فهل ينتظر الموت دون أن يفعل شيئاً؟ وإذا أراد أن يفعل شيئاً فما هي الفرص المتاحة له؟ هنالك زجاجة من الخمر، ودَوْرُ الخمر في مثل هذه الحالة من الضياعِ معروفةٌ،إذْ تُنسي هذا المشرفَ على الغرقِ ما هو مُقْبلٌ عليه، فهل يشربُ أم يكتب؟ وهذا هو الأمر الثاني المتاحُ لهذا الغريقِ لا محالة، فهنالك زجاجةُ حبرٍ مع زجاجة الخمر.

إن معيناً يتحدث في هذا المقطع من القصيدة عن حالة من حالات الضياع: المركب يغرق، والقصيدة تنتهي بهذا المقطع ، وبالتحديد بالسؤال الذي يُترك دون إجابة: ماذا تفعل هل

---

[1] معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٣٥، ٣٣٦.

[2] محمد متولي الشعراوي، معجزات الأنبياء والرسل، مكتبة التراث الإسلامي - القاهرة، د.ت: ١٠٢-١٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تشرب/أم تكتب....؟

فهو يستخدم حدثاً من أحداث حياة النبي يونس، ويحاول أن يغيّر في تفصيلات هذا الحدث، وقد وضع الشخصية التراثية موضعَ الغائب، وشخصيةَ القصيدةِ موضعَ المخاطب، فلم يتجاوز الكلامُ عن يونس السطرَ الذي وَرَدَ فيه اسمه، لكنه اكتَسَبَ، هنا ، عصرية تُلبّي ما يريد معين أن يُعبّر عنه، أما سائر الأسطر فهي مقارنة بين يونس والمخاطب، في أحداث من حَياته عليه السلام، والشاعر يتناول مرحلةً من حياة يونس، ليقارنها بمرحلة من حياة هذا المخاطب الموشك على الغرق، وهو لا يعرف ماذا يفعل في الوقت المتبقي حتى يغرق تماماً .

ويمكننا أن نسقط أبعاد شخصية المخاطب في السطور السابقة على المثقّفِ الملتزم، فمعين يُكثر من تناول قضية الالتزام بالنسبة للمثقفين، وبالتحديد المثقف الفلسطيني الملتزم، فيونس قد يوحي بالفلسطيني الذي خرج في رحلته، واختارتْه، مشيئةُ القدر ليكون كبش فداءٍ للمحيطين به، فرُمي في البحر المتلاطم ، لكن حالة المثقف هنا مختلفة نوعاً ما، بل هي أصعب من حالة الفلسطيني بشكل عام، فهو سيبقى في السفينة ، وحيداً ، وفي هذا عكسٌ لمعطيات القصة التراثية، فالسفينة تغرق، والموت آتٍ، لا محالة، وأمام المثقف (الكاتب) خياران: أن يكتب، أو أن يشرب الخمر، والكتابة هي العمل الجادّ الذي يمكن أن يقوم به هذا المثقف، وشربُ الخمر هو العمل العابث الذي يمكنه أن يقوم به، في محاولة لتناسي الواقع، ويذكرنا هذا بامرئ القيس في قصته المعروفة(اليومَ خمرٌ وغداً أمرٌ).

وربمّا قَصَدَ الشاعر أنّ عصرَ المعجزاتِ قد انتهى، ففي حالة النبي يونس أُرْسِل الحوتُ، فكان معجزة أنقَذَتْ هذا المشرفَ على الغرقِ، لكن انتهاء عصر المعجزات يملي على المثقف الموشك على الغرق أن يعمل على إنقاذ نفسه بنفسه، فلا ينتظر معجزة تهبط عليه من السماء، أو تخرج إليه من البحر.

وليس البحر في هذه القصيدة، أو في الشعر الفلسطيني المقاوم، مقتصراً، في دلالته، على كونِهِ بيئة للغرق، وبالتالي الموت الفيزيائي، ولكنه يشكل خطراً دائماً يلاحق الفلسطيني بوصفه عنصرَ دلالةٍ على الرحيل، والهجرة، والتشرد، وعلى حالة اللاوطن، بل إنه إيحاءٌ بأن الأرض ضاقتْ بالفلسطيني، فلم تحتملْه البلادُ، فنجده يركب سفينة، ويطوّف في البحار، التي تشكل ملجأهُ الأخير، بعد أن رَفضَتْهُ الجميع.

وتطرح هذه القصيدة مشكلة هذا المترحّل، وقد افترضَتْ أنه في حالةٍ يَعْمَلُ الشاعر على هندستِها، مستعيناً بمعطياتٍ تراثية، ليكونَ مهدّداً، في ملجئه الأخير، بالغرق، ولا يتوافر له إلا إمكانيتان هما الكتابة، وشرب الخمر.

ومن الأمثلة الأخرى، على توظيف المضامين التراثية في قصيدة التفعيلة عند معين بسيسو قولُهُ من قصيدة (**القصيدة**):

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آه يامركبَ نوْحٍ
لستَ نوحاً
يجمع العنقاءَ والحرباءَ
في كأسٍ ودرْبْ
كلَّ ماهبَّ ودبّ
فكفى ما رَقَصَ الراقصُ في الثورةِ
رقْصَ – الهولا هُوبْ–
يدُه في كلِّ جرحٍ
فمُه في كلِّ جيبْ
وكفى ما عانت المركَبُ
من شدٍّ وجذبْ
وكفى أشرعةَ المركبِ
حرقاً
بعْدَ صلْب
ليس كلبُ البحرِ
بحاراً
تعبنا
من كلابِ البحْرِ
فوق الأشرعَهْ
من كلاب البحرِ
تحت الأشرعَهْ
مِن رقاد الضبعِ في جرحِ النخيلْ[1] .

يستحضر معين في السطور السابقة قصةَ نوح، عليه السلام، وحالما تحضُرُ القصةُ في الذهنِ، من خلال استدعائها، في السطر الأول، يخاطب معينٌ المركب فيقول له : لستَ نوحاً الذي يجمع في سفينته العنقاءَ (ذلك الطائر الأسطوري العظيم)، والحرباءَ (وهي زاحف واقعي حقير يرمز للتلوّن)، ويجمع كلَّ ما هبّ ودَبَّ، وهذه العبارة من التراث المحكيّ، فمركب نوحٍ ليس نوحاً، ويجئ هذا الكلام، حول نوح ومركبه، مقدمةً للحديث عن الثورة، "فكفى ما رَقَصَ الراقصُ في الثورةِ / رقْصَ – الهولاهوبْ –/ يده في كل جرحٍ / فَمُهُ في كل

---

[1] معين بسيسو: القصيدة ، دار ابن رشد للطباعة والنشر – بيروت ، ط ٢، ١٩٨٥: ٧٤ – ٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جيب"، فمعين يحتجُّ هنا على فسادٍ يلمحه في صفوف الثورة.

وإذا تساءلنا عن الرابط بين قصة نوح، والثورة، نجد أن نوحاً نبيٌّ، يحمل صفات عظيمةٌ، ولكنّ سفينته لا تشكلّ إلاّ وعاءً لهذا النبي، فهي لا تَحملُ شيئاً من صفات نوحٍ، ولا تمثّله، فإذا اقترنتْ به اكتسبت فضيلة الاقتران بنبي الله العظيم، ومِثْلُ هذا ما يقالُ حول الثورة والثوار، فالثورة تقابلُ النبي نوح، في ثبات صفةِ الإيجابية لكليهما، والثوار يقابلون السفينة، في إمكانية كونهم عناصر إيجابية بالتصاقهم بالقرين الإيجابي، أو كونهم عناصر سلبية، بسقوط ذلك الالتصاق، فالثورة عظيمة، ولكن الذين ينسبون أنفسهم إليها، قد يكونون متحلّينَ بأخلاق الثورة، وملتزمين بمبادئها. الثورة هي الوعاء الذي يحتوي الثوار، وتشكّل هنا الطّرَفَ النقيّ من ثنائية الثورة – الثوار. وهذا احتجاج من الشاعر الثائر على بعض الراقصين في صفوف الثورة، فهم يشاركون في افتعال الجروح، وينكؤونها بأيديهم، بل إنهم يسرقون من الجيوب كلّها.

ثم نجد معيناً يعزّز احتجاجه على الثوار المزيفين حين يُشَبّهُهم بكلاب البحر، وهو ينفي عن كلب البحر أن يكون بحّاراً، ويصور كلاب البحر (الثوار المزيفين) تملأ السفينةَ (الثورة): فوق الأشرعة، وتحت الأشرعة، فكانت السفينة مقابلاً للثورة، على مستوى الرمز.

ويختم المقطع بصورة أخرى تعزز المعنى نفسه، إذ يضيف إلى كلاب البحر التي أتعبته ورفاقه – الضبعَ الذي يرقُد في جرح النخيل، والضبع حيوان يحمل دلالات سلبية، في العرف الشعبي، أما النخيل فرمز للعروبة، والنخيل مجروحُ، وأي جرحٍ في الجسد العربي سوى فلسطين؟!

ويقول معين من قصيدة (ثلاثية):

وَرِثتُ عن أبي لهبْ

وزوجهِ حمالةِ الحطبْ

ورثتُ جمرةً وحبلاً من مَسَدْ ...

الحبل في أيديكمو

والجمرُ في يدي[1]

يتضّح، في السطور الشعرية السابقة، تضمينُ الآيات الكريمة من سورة "المسد"، وقد جاءت هذه السطور، على صعيد الإيقاع، متأثرة بإيقاع الآيات القرآنية الكريمة، وعلى وجه التحديد الآيات الثلاث الأخيرة من هذه السورة، وهي قوله تعالى :" سيصلى ناراً ذات لهب ، وامرأته حمالة الحطب، في جيدها حبل من مسد". فالكلمة الأخيرة من السطور الشعرية

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١،٢،٣) (لهب، والحطب، ومسد) تشبه الكلمة الأخيرة من الآيات الكريمة السابقة، على الترتيب.

أما الفكرة التي تطرحها القصيدة، فتفيد من قصةِ الآيات الكريمة، إذ يتوعّد عزّ وجلّ أبا لهب بالنار، ويتوعّد امرأته بحبلٍ من مَسَد، والشاعر هنا يقول إنّه وَرِثَ عنهما ما وَعَدَهما الله به، وهو يخاطب جماعة من الناس يقول لهم: الحبل في أيديكمو، والجمر في يدي، وهو الخاسر على الحالين، فالحبل لا يَربط أيديَهم، بل يربط يديه، وطرفُه في أيدي المخاطَبين، فالتعبير(الحبل في أيديكم) لا يعني أنّ أيديهم مربوطة به، وإنما هو في أيديهم، هو المقيّد به، ومما يؤيّدُ هذا الإيحاءَ كونُ القِسم الآخَر من الإرث، وهو الجمر، كان في يده[1] .

ويقول من قصيدة (**كأس الخل**) موظّفا قصّة من قصصِ الكتاب المقدس:

واقترعوا ياشعبي
من يأخذ ثوبي
بعد الصّلب...
***
كأس الخل بيمنايَ
وإكليلُ الشوكِ على رأسي
بارا باسُ ابنُ السكينِ طليقٌ،
وابنُكَ يا شعبي
ساقوهُ إلى الصلبِ وللرجمِ....[2]

وتفيد هذه السطور الشعرية من قصّة المسيح عليه السلام، التي تَرِدُ في الكتاب المقدّس، دون قِصتِهِ التي ترد في القرآن الكريم، فالمسيح يُساق، في القصيدة، إلى الصلب والرجم، والمسيح هنا رمز يوحي بالفلسطيني، أما الشعبُ فهو الأمة العربية، إذ يخاطبها الشاعر مركّزا على أن الفلسطيني يساق إلى الصلب، والقتلةُ طليقون، وهو يمعن في محاولة استثارة الأمّة بقوله: (من يأخذ ثوبي/ بعد الصلب...)، وكأن حدث الصلب متحقّقٌ، لا محالة، فمن سيأخذ ثوب هذا المصلوب بعد صلبه؟

ويستخدم الشاعر هنا تقنية القناع، إذ يتكلم على لسان الشخصية التراثية، موظّفا الشبه الواقع بين الحالة التراثية، والحالة المعاصرة المعيشة، فالفلسطيني كالمسيح الذي تتحدث عنه القصّة في الكتاب المقدّس، إذ هُما مظلومان، ومصلوبان، ومضطهدان، وهما عنصران

---

[1] انظر تضمين الآيات القرآنية في الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٥٢،٣٩٨،٢٤٣،٢٦٠،٥١٥،٦٢٢.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طيبان، في الوقت الذي ينعم المجرمون فيه بالحرية[1] .

ويوظّف معين الديانات الجاهلية في قصيدة (**إكليل النار**)، إذ يقول:

شجر الزقوم قد أخصبَ،
لم يَسقط مطرْ
ولدتْ أصنامك السودُ حجرْ
وأباً صار هُبَلْ
خبّأ الليلُ القمرْ
فالقرابين طيور وشجرْ
ونجوم وبشرْ
فكُلي عينيك يا أمَّ هُبَلْ[2]

تتحدث السطور السابقة عن شجر الزقوم وقد أخصب، من دون أن يسقط المطر، فالجدب يحيق بالمنظر الذي ترسُمه هذه السطور الشعرية، وفي مثل هذا الجدْب يولد لهُبلَ الإلهِ الجاهليِّ ولَدٌ صَنَمٌ جديدٌ صغير، من إلهةٍ سوداء، كأنها أمَةٌ، وفي هذا إيحاء بالحياة الجاهلية العربية، قبل الإسلام، التي توافر فيها الإماء، والعبيد، والآلهة من الأصنام، لكنّ الحديث في القصيدة لا يتناول هذه العناصر الجاهلية لذواتها، بل للإشارة إلى شبه قائم بينها وبين الحياة العربية المعاصرة، فالشاعر يتحدث عن جاهلية عربية حديثة كتلك التي عاشها العرب قبل الإسلام، خصوصاً أنّ باقي القصيدة يدعو إلى التخلّص من هذا الصنم الجديد بأكلِهِ، وهو في أقماطِهِ، قبل أن يكبر، ويصبح صنماً كبيراً مِثل أبيه:

خبّأ الليلُ القمرْ...
وتعالَي نارَ عمارٍ،
فقدْ دقَّ لك الطبلَ الحطبْ
وكُليهِ وهو في أقماطِهِ،
هذا الحجرْ،
قبل أنْ يحبو، وأنْ ينمو،
وأنْ يغدو صَنَمْ...[3]

---

[1] انظر تضمين عناصر تراثية من الكتاب المقدس في الأعمال الشعرية الكاملة: ١٣٠، ١٤٤، ١٥٩، ١٨٧، ١٩٧، ٢٠٣، ٢١٣، ٤٤١، ٥٤٠، ٥٦٠.

(٢-٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٦٧، ٢٦٨ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢. التراث التاريخي:

أما العناصر التاريخية فهي لا تنفصل انفصالاً تاماً عن العناصر الدينية سالفة الذكر، فلقد تحيّر الباحث في رمزي: فرعون، وكسرى أيصنّفها في الدينيّ أم في التاريخي، فاختار التاريخي لأن هذين الرمزين يتميّزان بالأهمية التاريخية التي أهّلتهما للدخول في المجال الديني في الأديان المبكّرة، فأمرهما يختلف عن رمز مثل النبي (موسى)، فهو رمز ذو أهمية دينيّة، أهّلته للدخول في نطاق التاريخ. وكذلك فمن الرموز التي عُدّت رموزاً تاريخية في الدراسة : علي، ومعاوية، ....، وهذه الرموز لم تكن ذات أثر على تكوين الدين، بل كان أثرها في الحقبة التاريخية التالية لمرحلة التكوين الديني، فقد أثّرتْ مثل هذه الرموز في التاريخ الإسلامي، وليس في الإسلام.

ومن الرموز التاريخية التي وردت في شعر معين: علي، ومعاوية،وخالد، والمعتصم، والمعتمد، والمعتضد، وسيف الدولة، وطارق، وصلاح الدين، والأندلس، وفرعون، وكسرى، وبعض أسماء الخلفاء والمماليك، فبعضها رموز تاريخية عربية، وبعضها غير عربية.

يقول معين من قصيدة (**قصيدة من فصل واحد**):

الجوقة: كان يصلي دائماً خلفَ (عليّ)...

ويَسألُ الطعامَ من يَدَي (معاويةْ)

خلفَ – عليٌّ – الصلاةُ مجزيةْ.

صلّوا وراءَهُ وبعدَها.

خذوا الطعام والشرابَ من يدَي (معاويةْ)[1] .

في هذه السطور نجد رمزين تراثيين تاريخيين عربيين إسلاميين، هما(علي)، و(معاوية)، وهذه السطور تتحدث عن الأشخاص المنافقين المتلوّنين، الذين يصلّون خلف عليّ، ويطلبون الطعام من معاوية، عليٌّ ومعاوية قُطْبا (صِفّين) وما يجاورها من أحداث تاريخية، تمثّلُ حالة من حالاتنا العربية، ويمثّل عليٌّ السلطةَ الشرعيةَ القائمة، في حين يمثّل معاويةُ القوةَ الانقلابية، وهو أكثرُ قوةً، وغنىً، ومكراً، ويرى معين أن علياً هو الأكثر قرباً من الله؛ فالصلاة خلفه مجزية، ولكن المصلحة الاقتصادية ترتبط بمعاوية، وهذا حال المتلوّنين في انتماءاتهم، أو في اتجاهاتهم السياسية، فهم يقفون خلف أحدِ الرموز، ولكنهم في اللحظة التي يجدون المصلحة تَقْضي تغيّر الولاءاتِ – يغيّرونها، حتى ولو كان الولاءُ الأولُ ولاءَ قناعة، لكنّ المصلحة تتقدّم على القناعة، ضمن مفهوم (البراجماتية)، التي أصبحت الطريقةَ الغالبة في التعامل مع الأشياء.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فمعين يتحدث عن هاتين الشخصيتين كمعادل تراثي لِبُعْدٍ من أبعاد التجربة السياسية العربية، وهو البعد الصراعي المتفاقم بين القوى السياسية العربية مستخدماً المدلول العام للشخصيتين سالفتي الذكر.

ويقول من القصيدة نفسها:

(طارقُ) في الزنزانهْ
(طارقُ) فَتَحَ الأندلسَ
وفتح خليفُتنا الزنزانةَ
(والزيرُ)
ساق على (ناقتهِ الزرقاءِ) (يمامَتَنا).
لمضاربِ (جساس)...
(وأبو الطيبِ).
كان عليٌّ (سيفُ الدولةِ) عيناً للرومْ...
(عبلَتُنا) فوقَ سريرِ (أنوشروانَ)...
(وعنترُنا) يشحذ سكّين قوافيهِ
تحت سريرِ (أنوشروانْ)...
قال الراوي
وتدحرَجَ رأسُ الراوي
رأسُ الراوي فوق ربابتهِ،
كان الرواي جاسوسَ المستقبلْ...[1]

هذا مقطع شعري محتشد بالرموز التراثية: طارق، الأندلس، الخليفة، الزير، اليمامة، جساس، أبو الطيب، سيف الدولة، عبلة، أنوشروان، الروم، عنتر. فطارق بن زياد فاتح الأندلس في الزنزانة التي فتحها الخليفةُ، والخليفة رمز السلطة، والزير سالم يسوق ابنةَ أخيه (اليمامة) إلى عدوّه (جساس)، وسيف الدولة، في القصيدة، جاسوسٌ للروم، وهم أعداؤه، كما هو معروف في التاريخ، وعبلة فوق سرير كسرى أنوشروان، في وقت يجلس فيه عنتر (حبيب عبلة) تحت سرير كسرى يجهّز شعره، فالسطور السابقة تشي بسوءِ الظروف، وانعكاس الآية في الوضع العربي الراهن، وكيف أنّ الواقع يخون التوقّعات والمعتاد، فيتحدث معين عن صداقاتِ الأعداء، وعن هبوط رموز السلطة إلى السجون، وخيانةِ بعض المتنفّذين،

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٣١، ٣٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومزاوجة السياسات ، وعن التبعيات غير المنطقية في الساحة السياسية العربية، وأخيرًا كانَ تَدَحرُجُ رأسِ الراوي.

ومعين إذ يعلن في السطرين الأخيرين الشبهَ الحاصلَ بين الماضي والمستقبل، فإنه يستخدم هذه الرموز التراثية كلّها، وهي تنتمي إلى حِقَبٍ زمنية متفاوتة، ليقول: إن التاريخ دائماً يعيد نفسه، فما حدث لهؤلاء، سيتكرر معنا، ومع من يجيء بعدنا، فالراوي، وهو دائماً يروي ما تمّ في الماضي، يصبحُ في القصيدة جاسوسَ المستقبل، وفي هذا إيحاء بأن الماضي يشي بالمستقبل، ويبشر به فمستقبلنا كماضينا، وهو متأثر بالماضي، وناتج عنه، ونحن سنحصد مازرعنا، والتاريخ يعيد نفسه.

ونحن نلاحظ هذا الحشد من الرموز التراثية، إذ يستخدم معينٌ المدلولَ العام للرمز التاريخي، متحدثاً عن هذه الرموز التاريخية، بشكل حكائي يناسب الراوي، كمعادل تراثي للواقع العربي.

ومن الرموز والمضامين التراثية التاريخية التي يوظفها معين في شعره التفعيلي: صلاح الدين، وحدائق بابل، والمعتصم ، وخالد، والمأمون، وسيف الدولة.

٣. التراث الأدبي:

استخدم معين، كغيره من شعراء حركة شعر التفعيلة العربِ، الشخصياتِ التراثية الأدبية، وتصادفنُا في شعره رموز أدبية مثل المتنبي، وعنتر وعبلة، وليلى وقيس، والخنساء، وحاتم الطائي، وعطيل، وديدمونة، وامرئ القيس.

والرموز التراثية الأدبية هي تلك الرموز التي تَحقق فيها شرطا التراثية والأدبية، فلم يَعُدَّ الباحث الرموز الأدبية الحديثة، أو المعاصرة في هذا الباب، لعدمِ توافر صفةِ التراثية فيها، وآثرَ أن يعالجها في الفصل الثالث تحت عنوان (الرمز).

ومن الرموز التراثية الأدبية التي يكرر معين توظيفها في شعره رمزُ (المتنبي)، بما يحمله هذا الرمز من أبعاد، ودلالات ، فنجده يوظفه في قصائد كثيرة منها(الرصاصة الأولى)[1] ، و(قصيدة من فصل واحد)[2] ، و (القصيدة).

يقول معين من قصيدة (القصيدة):

غادَرْتَ بيروتَ

ما بيروتُ قرطبةً،

[1،2] الأعمال الشعرية الكاملة، الصفحتان: ٤٠٠، ٣٣٢ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولسْتَ أندلساً

يا أيها الوطنُ،

إني أنا المتنبي فوقَ عصرِكمُ

حذاءُ عصري،

أنا المستقبلُ الزمنُ

إني أنا المتنبي سوفَ يقتلُني

سيفٌ لهُ ذَنَبٌ،

في عنقِهِ رَسَنُ،

لكنْ سأصعدُ مِنْ سكّينكمْ قمراً

على ضفائرِهِ يستيقظُ الوطنُ[1]

ويوظف معين في السطور السابقة رموزاً تراثية منها (قرطبة) و(الأندلس) وهما رمزان تراثيان تاريخيان، ولكنّ الذي يهمّنا أكثر هو رمز (المتنبي)، وهو رمز أدبي، يشكل محورَ المقطع السابق.

ويخاطب معين هذا الذي غادر بيروت، فينبهه إلى أن بيروت ليست قرطبة، موحياً بأن ما تمّ من ضياع قرطبة إلى الأبد، لن يكون بالنسبة للخارجين من بيروت، ويعزّزُ هذا المضمونَ بصورة أُخرى مقاربة، حيث يرى أن الوطن ليس أندلساً، فهو لن يضيع إلى غير رجعة.

وعصر المتنبي عصرٌ من عصور العزّة العربية، إذ كان سيف الدولة الحمْداني فاتحاً عظيماً، وقائداً، ومجاهداً، مما أعزّ الدولة، فحذاء هذا العصر فوق عصرِ المخاطَبين، والمتنبي هو المستقبل، وفي هذه الجملة بِشارة بمستقبل مشرقٍ، يشبه عصر المتنبي.

ولكنّ المتنبي في السطور السابقة آيلٌ للقتل والذي سيقتله سيفٌ، وكأنه يوحي هنا بسيفِ الدولة، وهذا السيف له ذَنَبٌ، وفي عنقه رسَن. وصحيحٌ أنّ سيفَ الدولة لم يقتل المتنبي على سبيل الحقيقة، ولكنّه استطاع أن يقتله على صعيد آخر، أو على الأقل ، استطاع أن يوصله إلى مقتله، وكذلك لم يكن سيف الدولة ذا ذَنَبٍ أو في عنقه رسَن، لكنّ رؤية معين لسيف الدولة، الذي يمثل السلطة ، كانت على هذه النحو.

وهذه السطور تندرج ضمن قضية المثقف والسلطة، التي ما يفتأ معين يركز عليها، ويعاود طرحها في قصائده، فالمتنبي يمثل جانب المثقفين، والقتلةُ يمثلون السلطة.

ولكنّ المتنبي لا يموتُ بقتْلِهِ، وإنّما يُبَشّرُ بأنه سيصعد ليصبح قمراً، يستيقظ الوطنُ على ضفائره.

---

[1] القصيدة: ٢٠- ٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالمثقف الأصيل سيكون قادراً على إثبات وجوده، ووجود الوطن، مقابل قوى الظلام التي تناهضه، وتسيء للوطن.

ويقول معين أيضاً من قصيدة (**القصيدة**)، موظفاً أبياتاً شعرية شهيرة من تراثنا الأدبي:

هذا العشاء هو الأخيرُ
على موالدكمْ
فمنذُ الآنَ سوف أكونُ وجهي
لمْ تكنْ عذراءَ نخلتُكمْ
ولا عذراءَ مَرْيمُكُمْ
فلا بيضاً صنائعُكمْ
ولا خُضْراً مرابعُكمْ
ولا سوداً مواقعُكُمْ
ولا حمراً مواضيكُمْ
ألا تَبَّتْ أياديكمْ[1] .

فهو يُخاطب، في السطور السابقة، العربَ، بلسان الفلسطينيين، فيخبرهم أن الفلسطينيين لن يستمرّوا في سياق المائدة السياسية العربية، مشبّهاً الفلسطينيين بالمسيح، الذي تستحضرهُ عبارة (العشاء الأخير)، فَنَجِدُ ظلال قصة المسيح، وإيحاءاتِ العشاءِ الأخيرِ تُطِلُّ برأسها من خلال السطور، فيكون العرب بهذا أصحاب المسيحِ الفلسطيني، الذين خانوه، وأضرُّوا به.

ويُوجّهُ كلامه إلى العرب، الذين انفضَّ الفلسطينيون عن مائدتهم، ليشير إلى أنّ الفلسطينيين سوف يستقلّون برأيهم، وبتوجُّهاتهم ، وسوف يحملون هويّتَهم الخاصّة، ويقومون بما يناسبهم، فلقد اكتشفوا أنّ المخاطبين لم يكونوا خالصي النوايا (فلا عذراء مريمكم)، ورَمَزَ معين للعرب بالنخلة، حتى إن (مريم) وهي رَمْزُ العذريّة، لم تعدْ عذراء بانتسابها، في القصيدة، إلى العرب.

وبهذا حَقَّ على العرب أنْ تنتقضَ الأبيات التي جهر بها صفي الدين الحلّي يوماً، حين قال:

بِيْضٌ صنائعُنا ... خُضْرٌ مرابعُنا
سُودٌ مواقعُنا ... حُمْرٌ مواضينا

---

[1] القصيدة: ٦٢ - ٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ توظيف هذه الأبيات، والتصرف بها، ينفي ما أثْبتَتْه شطراً شطراً، ويُولّدُ بُعداً إيحائياً، يشارك في إيصال ما يرمي معين إلى إيصاله للمتلقّين.

ونستطيع ، مع بعض التسامح، أن نصنّف النصّين الشعريين السابقين، من الناحية التقنية، في ما يسمى (القناع)، أو قصيدة (التوحّد) التي مارسها الشعراء التموزيون في الخمسينات[1] .

والقناع أسلوب في التعبير يتلخص في الاتحاد بالشخصية أو الرمز الذي يتّخذه الشاعر قناعاً في قصيدته، بحيث يصعب علينا أن نفصل بينه وبينها. للوصول إلى الفهم الموضوعي، والرؤيا الموضوعية، والتناول الدرامي، في محاولة للتعبير عما عبّرت هي عنه، ولمنح هذه الشخصية قدرة على تخطي الزمن التاريخي بإعطائها نوعاً من المعاصرة[2] .

وهي محاولة من الشاعر للتعبير متجرداً من ذاتيّته، فيختارُ هذه الشخصية، أو يبتكرها، أحياناً، ليتحدث من ورائها عن بعض شواغله وهمومه، وليجعلها تتقمص خواطره، ومشاكله، ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته[3] . أو هو يختار قناعه، " ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره"[4] .

ونستطيع أن نجد في نتاج معين الشعري قصائد قناع نَهَضَتْ بشروط هذه التقنية الشعرية[5] ، مثل قصيدة (من أوراق أبي ذر الغفاري)[6] وقصيدة (أحلام عبدالله بن المقفع)[7] وقصيدة (كأس الخل)[8] ، وغيرها.

ويزعم الباحث أنّ قصيدة القناع يمكن أن تُبْحَثَ ضمن توظيف الشخصيات التراثية – الشخصيات التي يتحدث الشاعر من خلالها أو على لسانها، ولا يجد حاجة لإفراد هذا النوع من توظيف الشخصيات التراثية تحت عنوان مستقلّ. وبهذا يكون معين قد وظّف الرموز التراثية بأسلوب القناع، وبغيره.

ومن القصائد التي يوظف فيها الرمز التراثيّ، فيضعه موضع الغائب قصيدة **(الرصاصة الأولى)**، حيث يقول:

وشربْنا القَدَحَ الأولَ والقدحَ الخمسينْ

---

[1] عبدالرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر: القناع والتوليف والأصول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ١٩٩٥: ١٩.

[2] محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، وزارة الإعلام – بغداد، ١٩٧٦: ١٤٥-١٤٦.

[3] انظر عبدالرضا علي، المصدر السابق: ١٨.

[4] جابر عصفور، "أقنعة الشعر المعاصر- مهيار الدمشقي"، (فصول)، ع٤، يوليو/ ١٩٨١: ١٢٣.

[5] انظر حول القناع في شعر معين بسيسو في القناع في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، د.م، ١٩٩٥: ٤١-٤٢.

[6-8] انظر الأعمال الشعرية الكاملة، الصفحات: ٢٥٩-٢٦٢، ٢٦٣-٢٦٤، ١٦١-١٦٢ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفلسطينْ ..

غائبةٌ عن تلك المائدة الملعونةْ،

كانت – قيسَ المجنونَ – على – جبلِ التوبادِ –

وكانت ليلى المجنونةْ،

كانتْ تحت شبابيكِ العالَمِ

تَحلِبُ ثدييها،

وتبيعُ حليبُ الثديينِ الأسودَ لجميعِ اللقَطاءْ[1] ...

فهو يتكلم على فلسطين؛ فيقول إنها كانت قيسَ المجنونَ على جبل التوباد، أو إنها كانت ليلى، وينعتها بالمجنونة أيضاً، فالجميع يتكلم على قضية فلسطين، وفلسطين وحدها الغائبة، كقيس وليلى، فهما الوحيدان اللذان لا يحقّ أن يتصرّفا في شؤونهما بينما تتكلم فيها القبيلة كلّها. وأيّةُ ليلى هي التي يتحدث عنها معين؟ إنها مجنونة تحلب ثدييها تحت شبابيكِ العالم، وتبيع حليبهما الأسْوَدَ لجميع اللقطاء.

ونجد معيناً يجري تداخلاً بين قصة قيس وليلى، وبين المثل العربي (تجوع الحرة ولا تأكل بثديها)، فليلى هنا مجنونة، تبيع حليب ثدييها لجميع اللقطاء، وبالاعتماد على المثل الذي توحي به السطور، لم تعد ليلى حرّةً، ولذا كانت رؤية الشاعر أنّ حليب ليلى لونه أسودُ، بما تحمله إيحاءات السواد من معانٍ سلبية، يُلصقها بليلى، التي لم تعد حرّة، ذلك لأنها جاعت كثيراً حتى اضطرت إلى إهدار كرامتها. ويُجري الشاعر، هنا، تعديلات على شخصية ليلى، فهي، في الأصل، لم تكن مجنونة، وهو بجعلها كذلك يجسّدُ شدة صعوبة الحالة الفلسطينية، ومدى سوء ظروف القضية، إنّه يقصد هنا إلى أحداثٍ من حياة قيس وليلى، تشكّل الرؤية العامة لحالتهما، فيسقطها على فلسطين، مضفياً بعض الإضافات والتحويرات على الروايات المحكية، مما مكّنه من عصرنة العناصر التراثية، وجعلها قادرة على التعبير عن رؤية معاصرة، تتجاوز البيئة التاريخية التي استُحْضِرَتْ منها هذه العناصر، بإسقاطها على الواقع المعاصر، أو على شريحة منه. وفي القصيدة نفسها يقول:

تلك الحرباءْ ..

عارضةُ الأزياءْ ..

سرقت وجه الخنساءْ[2]

فمعين يتحدث عن عارضة أزياء حرباء سرقت وجه الخنساء، الخنساء العربية، والاستعمارُ هو الحرباءُ المتلوّنة، التي تلبس أزياءً كثيرة ومتعدّدة حسب الظرف، فهي متغيّرة

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٩٩.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٠٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأشكال: مرّة انتداباً أوروبياً، ومرة على شكل وصاية، وأخيراً جاء الاستعمار بشكله الحقيقي المكشوف، تلك الحرباء عارضة الأزياء سرقت الوجه العربي، وجه الخنساء، المرأة العربية والشاعرة الماجدة، تلك التي ترمز لفلسطين.

وليست الخنساء امرأة عربية اعتيادية، إنها تشكل رمزاً لامرأة عربية بشروط متميزة في جاهليتها، وفي إسلامها، فهي رمز ناجح للمرأة العربية، بل للعروبة بشكل عام.

فمعين يستحضر صفة من صفات شخصيّة الخنساء، ويتحدث عن الخنساء من خلال اعتبار هذه الصفة، وهي عروبة المرأة الماجدة، ليشكل بذلك صورة جزئية تتناغم مع سائر صور القصيدة، كي تدعم بناءها العام.

٤. التراث الفلكلوري:

يشكّل الفلكلورُ مرحلةً أكثرَ بساطةً في الأدب، وأكثر قرباً من نفوس الجماهير، لذا فهو وسيلةٌ ناجعةٌ لربط الحاضر والماضي، ومحاولة التركيز على الجوانب الإنسانية فيه، ولقد ركّز شعراء حركة شعر التفعيلة العرب على الأدب الشعبي، وجعلوه وسيلة من وسائل التعبير التي يستعملونها في نتاجهم.

وكان من الطبيعي أن يقوم الشعر الفلسطيني المقاوم بحركة ارتداد واسعة عن عالم الأساطير الأجنبية، التي أغرقت الشعرَ العربي الحديث قبل عام ١٩٦٧، وأن يلتقط من تراث الناس وحكاياتهم وأبطالهم رموزَه الخاصة ذات الصلة الوثيقة بالشاعر وجمهوره، وهكذا شهدَتْ حركةُ الشعر الفلسطيني بعثاً خلاقاً لتراثنا الوطني، ولأبطالنا الشعبيين من خلال عملية إسقاط تاريخي على الواقع الراهن[1] .

ويوظف معين عناصر فلكلورية كثيرة في شعره، وبعضُ هذه العناصر شخصياتٌ، وأحداثٌ، وتفاصيلُ بعض حكايات الأدب الشعبي، مثل : (ألف ليلة وليلة)، (وعلي بابا والأربعين حرامي)، (وعلاء الدين والمصباح السحري).

ويجدر بنا أن نلتفت إلى أنّ معيناً قد وظف عناصر فلكلورية في شعره قبل عام ١٩٦٧، العام الذي شكّل الحدُّ الذي تنبّه عنده شعراؤنا العرب إلى توظيف الفلكلور في الشعر، وهذا مما يمكن أن يُعَدّ وعياً مبكّراً بقيمة المعطيات الفلكلورية في القصيدة الحديثة.

ولا نستطيع أن نجازفَ بالقول: إن بداية توظيف الفلكلور، أو التراث العربي، في الشعر، كانت بعد هزيمة ١٩٦٧، فقد وظّف الشعراء العرب التراث القومي، ومنه الفلكلور في قصائدهم قبل ١٩٦٧، لكنّ هذا التوظيف لم يرتَقِ ليصبح تياراً عامًّا مستنداً إلى فكر قومي،

---

[1] انظر: نزيه أبو نضال، المصدر السابق: ٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وظاهرة تدور حولها الدراسات النقدية، ويلتفت إليها الدارسون، إلا بعد ذلك التاريخ، عندما ظهرت أعمالٌ لشعراء مثل أمل دنقل، وُظّفت فيها عناصرُ تراثية عربيّة بدافع الوعي القومي، ومحاولة إبراز الذات القومية، والاتكاء على معطياتها في إبداعاتنا المعاصرة. فالشعراء العرب، قبل عام ١٩٦٧، تستوي لديهم العناصر التراثية العربية وغير العربية، من الناحية التقنيّة، بما توفّره الطائفتان من قوالب جاهزة للمضامين، والأفكار، وكذلك فقد كانت كلتا الطائفتين من الرموز التراثية توفران عمقاً تاريخيًا. غير أن كثيراً من الرموز التراثية الإغريقية، مثلاً، قد اكتسبت شهرة وبُعداً إنسانياً، بما حقّقتْه من عالمية، أهّلتْها لتصبح تراثاً إنسانياً عامًّا، بشكل يفوقُ الرموز التراثية العربية التي لم يتجاوز كثير منها البُعْدَ القومي، إلى دائرة التراث الإنساني.

ومن قصيدة (**قصيدة من فصل واحد**) يقول معين موظفاً معطياتٍ فلكلورية من قصتي (علي بابا والأربعين حرامي)، و(علاء الدين والمصباح السحري):

افتح ياسمسم:
وقع القمقم في الشبكهْ
وفتحتُ القمقمَ
أطلقتُ سراحَ الماردْ
فوَهَبَني خمسةَ عيدانِ ثقابْ
أشعلتُ العودَ الأولَ والثانيَ والثالثَ والرابعَ
هأنذا أُشعلُ آخرَ عُودٍ
ظهري للحائطْ
وجهي للحائطْ
وأنا أكتبُ بالعيدانِ المحترقةِ
فوقَ الحائطْ..[1]

فالشاعر هنا يمزج بين معطيات حكايتين شعبيتين هما حكاية "علي بابا والأربعين حرامي" (افتح ياسمسم)، وحكاية "علاء الدين والمصباح السحري": (المارد والقمقم، وإطلاق سراح المارد، وهِباته)، ويُومئ معين في هذا المقطع من القصيدة إلى أن أمنياتنا العربية بأن نصادف مارداً ونخرجه من قمقمه قد تحقّقتْ، غير أن ماردنا كان قزماً، لذا كانت عطاياه قزمة أيضاً، فماذا منحَنا هذا المارد؟ لقد منحنا خمسة أعواد ثقاب أشعلناها لنكتبَ على الحائط بسوادها. إن هذا المارد لم يستطع أن يعطينا أشياء عظيمة، ولم يستطع أن يلبّي لنا أمانينا، ولم يعطنا

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة:٣٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مشاعل لنرى بها سبيلنا، في الظلام الذي نعيشه، لقد أعطانا أعواد ثقاب حقيرة، لا تمنحنا حتى نوراً كافياً للكتابة، مستخدمين نورَها، بل تعطينا سواداً نكتب به على الجدران.

إن معيناً يتحدث عن الثورات العربية، التي عملتْ الشعوب على تصدير القائمين عليها سُدّةَ الحُكم، ولكنهم لم يحقّقوا ما كان يرجى منهم، فأكثرُ ما قدمه هؤلاء الثوار الوصوليون، مادّةٌ للكُتّاب ليكتبوا، لكنْ في حالةٍ يقف فيها الكاتب العربي، ووجههُ إلى الحائط، إنها حالةُ الذي يكتب شعارات ضدّ السلطة على الجدران.

ولقد عالج الباحث تحت عنوان (التراث التاريخي) سطوراً من قصيدة (قصيدة من فصل واحد)[1] تضمّنتْ، إضافةً إلى عناصر التراث التاريخي، رموزاً فلكلورية هي الزير سالم، واليمامة، وجساس.

وتشكّل قصة الزير سالم، على بساطتها، الشكل الأسمى للملحمة في الأدب العربي، ونجد معيناً يُدرج الزير سالم، وجساساً في هذه القصيدة ضمن إطارها العام، الذي يتمحور حول تغيّر الأحوال العربية، وتبدّلها، وخيانة الأحداث للتوقعات، فالزير وجساس عدوّان ضمن ما يُحكى عن حرب البسوس، فلا يُتوقع أن يسوق الزيرُ ابنةَ أخيهِ (اليمامة) إلى مضارب جساس.

واللافت في توظيف الشعراء العرب رمزي جساس والزير، أنهم يجعلون جساساً يمثل قوى الشر، وهو معادل تراثي للعدو، فها هو ذا معين يجعل طرَفَ الزير طرفَنا، فيقول (ساق على ناقته الزرقاء يمامتنا) فأضاف اليمامة إلى ضمير المتكلمين، ويجعل هذا الفعل فعلاً معيباً غريباً على الزير، ويستهجنه منه، فكأن الزير واليمامة يمثّلاننا، ويجعل جساساً ممثلاً للخصم – الآخر – العدو، ومثل هذا الاستخدام نستطيع ان نتبيّنه في استخدام (أمل دنقل) هذه الرموزَ نفسها، إذ جعل عداوةَ الزيرِ وجساسٍ مسوّغاً لاستعمال هذين الرمزين للتعبير بهما عن أيّ عدوّين، مستغلاً وصيّة كليب لأخيه الأمير سالم الزير (لا تصالح) التي تشبه الأماني الشعبية العربية زمن السلام الذي عقدَهُ (السادات) مع إسْرائيل، ليسوّغ، بهذا الشبه، وبتلك العداوة، جعْلَ جانبِ الزير معادلاً للجانب العربي، وجانبَ جساس معادلاً للجانب الإسرائيلي.

ومعين في تضمينه هذه الرموزَ الفلكلوريةَ في شعره يوظّف العلاقة العدائية القائمة بين جساس والزير، التي نتجت عن أحداث من حياتيهما لتشكل مدلولاً عاماً يتّضح في الجمع بين الشخصيتين، وهذا الجمع كفيلٌ بإشعار المتلقي بمضمون العداوة الذي يَقْصدُ إليه معينٌ، فيشكل بهذا الاستخدام صورة جزئية تصبّ في المحور العام للقصيدة، التي تتحدث عن مرحلة من مراحل التجربة العربية.

---

[1] انظر هذه الدراسة : ٢٨– ٣٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكما وظّفَ قصة حرب البسوس، فلقد وظّف حكايات ألف ليلة وليلة، مستخدما رموز شهريار، وشهرزاد، والديك، فهو يستخدم (شهرزاد) في قصيدة (محمد علي الصغير)[1] التي يتحدث فيها عن الجزائر، ويوجه الحديث إلى محمد علي الصغير الذي يتحدث عنه في القصيدة؛ فيقول:

ضاجعْتَ حتى الحوتَ في البحارْ ..
وكنتَ في بلاطِ شهريارْ ..
تَطعنُ شهرزادَ مرةً وألفَ مرّةٍ
تبكي على جراحِ شهرزادْ[2]

وظاهرٌ أن (محمد علي الصغير)، الذي يتحدث عنه معينٌ هنا، رجل قريب من السلطة، قريب من السلطان شهريار، وكان يعمل على طعن القوى الشعبية البريئة، أو فلسطين (شهرزاد) لصالح شهريار، ثم يبكي على هذه الشهرزاد كثيراً، فهو إما أنه متردّد وهو يطعن شهرزاد، أو أنه يتظاهر بالبكاء عليها. وقد استخدم معينٌ شهرزادَ في موقعين آخرين من القصيدة نفسها قارناً إياها بديكها المعروف، فنجده يقول في أحدهما:

لا تشربوا نخبَ الغريبِ،
واقلبوا على تابوتِهِ الكؤوسْ ...
فشهرزادُ ماتَتْ قبلَ أنْ يصيحَ الديكُ ..
أيها الرفاق[3] ..

وشهرزاد هنا لا تخرج عن دلالتها في الموقع سالف الذكر، غير أنها هنا تموت، ولا تُقتل ويجيء موتها قبل أن يصيحَ الديك، الذي كانت تحارِبُ للوصول إلى صيحته، التي تُشكّل عندها بَرّ الأمان، ومحطّةً جديدةً من محطّات الحياة، حتى لو كانت قصيرة الأمد.

ومثل هذا يمكن أن يقال في تضمينِ قصيدةِ (أغنية الرجل والجواد)[4] رمزَ شهرزاد.

فمعين، كما نرى، كان يحاول أن يتصرّف بالرمز التراثي، بما يناسب نصّه، حتى يكون هذا الرمز جزءاً ملتحماً بسائر أوصال القصيدة.

ولا يبتعد معين بالعناصر التراثية، التي يوظفها في قصائده، عن دلالاتها العامة، فهو لا يبني قصيدته على هذه العناصر التاريخية، ولا يجعلها محاورَ للنصوص الشعرية إلاّ قليلاً، بل هو يستعين بالعناصر التراثية، للتعبير عن معنى شعري، يعتور نفسه، وهو بهذا يفلح في أن

[1،2] الأعمال الشعرية الكاملة، الصفحات ٣٦٠-٣٦٥، ٣٦٣ على التوالي.

[3،4] الأعمال الشعرية الكاملة: الصفحتان ٣٦١، ٤١٥ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعبّر بالتراث لا عنه. ولقد وظف معين معطيات فلكلورية كثيرة في كثير من قصائده، ومن تلك المعطيات الفلكلورية:

شهرزاد وشهريار[1] ،و(علي بابا والأربعين حرامي)[2] ، وعلاء الدين والمصباح السحري[3] ، وسندباد[4] ، وبساط الريح[5] ، والزير سالم[6] ، وحرب البسوس، وتغريبة بني هلال[7].

٥. التراث الأسطوري:

تنقسم العناصر الأسطورية التي وظّفها معين في شعره قسمين: قسم عربي تمثله الرموز: الرخ، والغول، والعنقاء، والهامة، وقسم غير عربي تمثله رموز مثل: التنين، وطروادة، وأبو الهول، وعروس النيل، وحتشبسوت، والأكروبول، وأورفيوس، والفينيق، فبعضها يوناني، وبعضها فرعوني، وبعضها من أساطير جنوب شرق آسيا وكان بعض هذه الرموز يشكل إشارة عابرة، في حين يأخذ بعضها أبعادَهُ في القصيدة.

أ. الأساطير العربيّة:

يقصُر الباحث هذا العنوان على دراسة الأساطير والخرافات العربية التي تستطيع أن تحقق وجوداً أسطوريّاً أو خرافيّاً، ولا وجود لها في أرض الواقع، فلم يَعُدّ (الزير سالم)، مثلاً، شخصية أسطورية، لأن الزيرَ سالم حقيقةٌ تاريخية على الرغم من أن القصة التي أُلصقتْ بهذه الشخصية الواقعية، كانت قصة أسطورية، على مستوى من المستويات.

ومن القصائد التي يوظف فيها معينٌ الرمزَ الأسطوري (الغول)[8] – قصيدة (**أسطورة غيلان الثلج**) حيث يقول:

غيلانٌ من ثلجْ،
يدفعها الموجْ،
للشاطئِ، صيّادٌ يصرخْ:
أين الشمسْ؟...

---

[1] انظر المصدر السابق، الصفحات ١١٠، ١٤٦، ٢٦٩، ٣٦١، ٣٦٣، ٤٥٩-٤٦١.

[2] انظر المصدر نفسه، الصفحات ١٢٠، ٣٣٥.

[3] انظر المصدر نفسه، الصفحات ٢٣٤، ٢٥٤، ٤٤١، ٥٠٥.

[4] انظر المصدر نفسه، الصفحات ٢٩٩، ٣٢٧، ٥٦٣، ٥٩٥.

[5-7] انظر المصدر نفسه، الصفحات ٣٣٥، ٤٧٦، ٥٠١ على التوالي

[8] حول أسطورة (الغول) انظر محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، دار الفارابي- بيروت والعربية- تونس، ١٩٩٤، حـ٢، الصفحات: ١٠، ١٣، ١٦، ٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

– لا تفزعْ...
أنا لم أسمعْ
عن أي سماءْ،
يتخشب فيها الغيمْ،
عن قطرة ثلجٍ،
صارت لؤلؤة حمراءْ
لم أسمع نجمهْ،
قد سقطت فحمهْ،
في نار المرتعشِ، سجينِ القمّهْ..
هي ليست أسطورهْ
غيلانُ الثلج المقرورهْ
بعيون من زلف،
ومخالب من رملْ،
تعدو في الظلِّ
الأسْوَدِ كالليلْ
لا تسأل أين الشمسْ،
شمسُكَ في أضلع غيلان الثلجْ
أطلِعْها بالفأسْ
تتفجّر والغيلانْ،
تتكسرُ كالعيدانْ،
من زبَدٍ ودخانْ[1] .

أوّل ما يلفت قارئَ هذه القصيدة عنوانُها (أسطورة غيلان الثلج)، فالعنوان يوضح أن معيناً يَعُدُّ الغيلانَ أسطورةً، وهذا يعزّز اختيارنا هذه القصيدة لِتُدْرَسَ تحت عنوان (الأسطورة)، ويوضّح أنَ معيناً كان يتعامل معها، ضمن هذا الإطار. وسيتضح لنا، من خلال تحليل النموذج الشعري السابق، هدفُ معين من إثبات الأسطوريّة للغيلان.

تبدأ القصيدة بمشهدٍ، تُذَكِّرُنا طريقةُ رسمهِ بقصيدةِ البياتي (سوق القرية): الشمس والحمر الهزيلة والذباب / وحذاء جندي قديم/ ....".

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٨ – ٢٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويطلعنا هذا المشهد على حقيقة اختفاء الشمس، وهي مصدر النور والدفء، فمن الذي أخفى الشمس في القصيدة؟ إنها الغيلان الثلجية الأسطورية، وتختفي الشمس في الوقت الذي يبحث فيه عنها صيّادٌ، يمثل هنا أحد العمّال الكادحين الذين يسعون إلى رزقهم، وإلى تحصيل قُوتِ يومهم.

إنّ غيلان الثلج، ضمن هذا الإطار، تشكّل قُوّةً تضادُّ مصالح العمّال الكادحين الذين يمثلهم الصياد، الذي يحتاج إلى الشمس ليحصل على صيدِ يومه، الذي يشكل له المصدر الوحيد للحياة. ونجد الشاعر يعلّق قائلاً: إنه لم يسمع عن سماء تخشّبَ غيمُها، أو عن قطرة ثلج صارت لؤلؤة حمراء، وهذا المقطع بالتحديد يثير مسألة دورِ اللون في صنع الصورة لدى معين بسيسو، فاللون الأحمر هنا يقف مقابل اللون الأبيض، لؤلؤة حمراء تقف مقابل قطرة ثلج، أو مقابل غولِ ثلجي، وكذلك لم يسمع الشاعر عن نجمة سقطتْ لتصير فحمةً في موقد أحد المرتعشين من البرْد، فالنجمة البيضاء مقابل الفحمة السوداء أوّلاً، والحمراءِ (باعتبار ما سيكون)، فالنجمة، على حدّ علم الشاعر، لا يمكن لها أن تشارك في تدفئة مرتعش، والنجمة تنضاف إلى قائمة الأشياء البيضاء، والفحمة تنضاف إلى قائمة الأشياء الحمراء ؛ فما هو سر الأشياء البيضاء الأشياء الحمراء في القصيدة؟

يستطيع اللون الأبيض أن يوحي لنا بالغرب الرأسمالي، وبالتحديد بالقطب الغربي (الولايات المتحدة الأمريكية)، وذلك على مستويات عدّة منها: طبيعة بلادهم التي يكثر فيها الثلج، ولون بشرتهم الأبيض، خاصّة وأنّ السلطات عندهم تعمل على طمس اللون الأسودِ، وأخيراً برودُهم، الذي يشبه برود الثلج، تجاه القضايا الإنسانية التي تخصّ الشعوب الأخرى.

ويثور هنا سؤال بخصوص اللون الأبيض، فالثلج موجود في الاتحاد السوفييتي، وكذلك لون البشرة الأبيض، ولكن الذي حدانا على تخصيص اللون الأبيض بالقطب الغربي هو أنّ اللونَ الأحمر في القصيدة ، أكثرُ التصاقاً ودلالة على القطب الشرقي السوفييتي، وضمن إطار تخصيص السوفيات باللون الأحمر، فإن اللون الأبيض، خصوصاً وهو يحمل في القصيدة إيحاءات سلبية، أكثرُ دلالةً على البيضِ من دون السوفيات الذين اختصُّوا باللون الأحمر.

ومما يثير الإيحاءات السابقة في الذهن – معرفتنا بالانتماء الفكري والسياسي لمعين بسيسو، الذي كان شيوعياً، يسير في فلك السياسة السوفييتية.

إن اللون الأحمر، الذي يوحي بالسوفيات، يحمل هنا، وعلى غير العادة، في شعرنا العربي، إيحاءاتٍ إيجابية تضادُّ إيحاءات اللون الأبيض.

ولكنّ التساؤل الذي يُطرحُ هنا، بشكل مشروع، لماذا عبّر معين عن القطب الغربي بأسطورة عربية؟ والجواب المحتمل هنا، أن القطبَ الغربي غولٌ في منظار الفرد العربي، وبالتحديد في منظار شيوعي عربي كمعين بسيسو، لذا كان التعبيرُ بتوظيفِ أسطورة، عربية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أبلغَ، وأقرب للجماهير.

فالأمريكان غيلانٌ من ثلج، تحجب الشمس، وهم يعيشون في أبراجهم العليا، كالنجوم، فلا ينزلون ليعرفوا أحوال الشعوب التي ترتعش برْداً، وهم غيلان باردةٌ، تعيش على أرض الواقع، مختلفون عن الغيلان الأسطورية (هي ليست أسطورة / غيلان الثلج المقرورة)، وهذه الغيلان الغربية عيونها أصداف أو حجارة ملساء، ومخالبها من رمل، وهذا يذكرنا بالمثل العربي (فلان مخلب قط)، فالمخالب رملية، ليس دلالة على هشاشتها، وإنما هي إيحاء بالصحراء العربية، التي صار أهلُها (مخالب قطّ) للمعسكر الغربي.

وهذه الغيلان تعدو في الظلّ الأسْوَدِ كالليل، أي إنها تعمل في الخفاء لا في النور، واللون الأسود هنا يحمل إيحاءات سلبية، وفي هذا يَلتقي اللون الأسود باللون الأبيض، في القصيدة.

والشاعر يختم قصيدته بأن يخاطب الصياد الذي بدأتْ به القصيدة، موجهاً إيّاه إلى أنْ يستخرج شمسه من صدر الغيلان، فليطْلِعها هذا الصياد بالفأس، ولتتفجّر الغيلان، ولتتكسر كالعيدان التي من زبدٍ، ودخان، وهذا يذكرنا بقصة (العنزة العنيزية) التي، تقصّها الجدّات، في أيام الشتاء، التي تشبه ثلج الغرب، لتنتهي القصةُ باستخراج العنزات الصغيرات من جوف الذئب، الذي ينتهي إلى الأبد، آخذاً معه الخوف والظلام. وفي هذا دعوةٌ من الشاعر إلى الثورة، والتمرّد، واسترداد الحقوق، ومحاربَة قوى الاستعمار، والظلام.

ويوظف معين أساطير عربية أخرى في قصائده، كالعنقاء، والرخ، والهامة. ويظهر توظيف إيحاءات أسطورة (الهامة) العربية في قصيدة (**البطل في الساعة الخامسة والعشرين**)، إذ يقول فيها:

المَلِك مات تحتَ خيمةِ الراياتِ،
قبرُهُ هناكْ،
تمثاله يفرّ من نحّاته، سجّانِهِ،
مِنْ ساحةِ المدينهْ،
في كل عام حينما تدقُّ
تلك الساعة اللعينهْ،
وكم رأوهُ والدماءُ مِنْ جراحِهِ تسيلْ
يدقُّ بابَ القصرِ
جرعةً من النبيذِ للقتيلْ...[1]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تحاول هذه القصيدة أن تستحضر إيحاءات أسطورةِ الهامة، التي كانت تحكي، عند العرب، عن طائرٍ يخرج من قبر القتيل، يقول: اسقوني... اسقوني، حتى يؤخَذَ بثأر القتيل. ففكرة الثأر هي التي تسيطر على القصيدة، ولكنّ الذي يجيء طالباً السقيا، في القصيدة، هو (القتيلُ) نفسُه، لأنّه لم يَمُت ولكنّ طالبي عَرشِهِ هم الذين افترضوا موتَهُ، وتصرّفوا وكأنّ هذا الفَرَضَ قد تحقّقَ، وهذا ما يظهر في تتمّةِ القصيدة، إذ يقول:

المُلْك ماتَ ملءَ درعِهِ،
ولم يَبِعْ جوادَه وسيفَهُ الذهبْ،
إنْ لم يَمُتْ، لا بدّ أنْ يموتْ،
فليرْمِهِ أحبُكم إليهِ بالسهام
ولتَنْحروا قصائد الرثاء كلَّ عامْ.[1]

إنّ الطمعَ، والتآمرَ عنصران يرافقان البشرية منذ أقدمِ عصورها، وهما لا يرتبطان بزمن دُون آخر، لذا كانت هذه القصيدةُ حديثاً عنهما، عبر توظيف عنصر إنساني راسخٍ هو الأسطورة، ولكن الأسطورة التي أوحت بها القصيدة أسطورة عربية، مما قد يخصّص توجيه إيحاءات هذا النّصّ نحو البيئة العربية، وما فيها من تآمرٍ، ومطامع، وخيانات.

ب- الأساطير غير العربية:-

يقول معين من قصيدة (أغنية إلى سمرقند):

وعصافير سمرقندْ
لنْ تلتقطَ سنابلَها،
مِنْ تحتِ أظافرِ تيمورْ
ماذا يامولاتي ماذا بَقِيَ من التنين..؟
ماذا بقيَ سوى انقاضِ مخالبِهِ المكسورهْ
وبقايا أسطورة[2]

يرمز التنين في ميثولوجيا الصين إلى الشيطان[3] أو إلى قوى الشرّ، ويتنبأ معين، في هذه السطور، بزوال الشر المتمثل بالطاغية تيمورلنك بأن يقول لزوجة تيمور: ماذا بقي من التنين؟ وجعل التنين بمخالب مكسورة ، ولم يَبْق منه سوى بقايا أسطورة، وأنقاض، لذا فالعصافير الحرّة لن تلتقط الخير والرزق، المتمثّلين في السنابل، من تحت أظافر هذا الطاغية الآيلِ إلى

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٧٣.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧٤.

[3] آرثر كوتل: قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣: ٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الزوال لامحالة، والذي لن يبقى بعد زواله إلاّ بقايا أسطورة، بقايا قصة خيالية، فالبقاء لا يكون إلا لِقوى الخير، أما الطاغية، فلا يبقى منه سوى أسطورة، تتحدث عن زواله، لتكونَ عبرةً للناس بعده.

ويقول موظّفا (عروس النيل):

الحاوي ألقى بعصاهُ فلَمْ تبتلع الطوفانْ

كيفَ يضمّدُ جُرحُ النيلْ

"النيل وحيدٌ، أعطوا للنيلِ عروسٌ"..

ليهبَنا ذُريّةً أنهارٍ وجداولْ.."

ثم يقول من القصيدة نفسها:

أصبحَ للنيل عروسْ

أصبحَ عرساً للموتْ

أصبح للنيل سريرٌ[1] لكنّ النيل العاشقْ

لا تكفيه امرأة طول العمرْ [2]

يوحي معين في السطور السابقة بالجو المصري، فهو يأتي بإشارة إلى موسى عليه السلام، (ألقى بعصاه فلم تبتلع)، ثم يتكلم عن النيل الذي يمثل السلطة في مرحلة من مراحل مصر، إذ كان معبودا يُسترضى بإلقاءِ عروسٍ موسميّة لهذا الإله، في جوّ احتفالي (عرس للموت)، تصبح هذه الفتاة عروساً لتموت، وهل تُقنع هذا المتسلّطَ الذي انتقل من إلهٍ إلى رجل ذي سريرٍ يَعْشَقُ– هل يقنع بامرأة واحدة طول العمر؟ الإجابة – بالتأكيد – بالنفي.

ويقول من قصيدة (قصيدة من فصل واحد):

" ما يطلبه المستمعون..

إوزّةٌ تصيح في بحيرة من الأفيونْ

أغنيةٌ على قشورِ البَيضِ والبطيخِ والليمونْ.

قصيدةٌ..

يزأرُ فيها المنجنيقُ، تصهلُ الحجارهْ.

ويرقدُ المذيعْ.

طَبْلَتُهُ سريرُه، وبوقُهُ الوسادهْ..

لَمْ تَسقط (القدسُ) ولا (طُروادهْ)[3] .

---

[1] وردت (سريراً) في الديوان.

[2،3] الأعمال الشعرية الكاملة: الصفحات ٣٨٦-٣٨٧، ٣٣٢-٣٣٣ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يوظّف معين في هذه السطور رمزاً أسطورياً هو (طروادة)، تلك المدينة التي وردَ ذِكْرُها في الإلياذة، إذ حوصرت، وسقطت بخدعة الحصان (حصان طروادة)، ليوحي بأن الجمهور المخدَّرَ يريدُ قصيدة هتافيةً، ويطلُبُ مَنْ يطمئنُه، حتى ولو كان ذلك كذباً، فيقول له: لم تسقط القدس، ولا حتى طروادة، في الوقت الذي تكون فيه القدس قد شَبِعَتْ سقوطاً. ولعلّ في هذه السطور إشارةً إلى إخفاق الإذاعات العربية في أداء دَورها الذي كان منتظَراً منها، في مرحلة صعبة من مراحل التاريخ العربي.

ويجيء توظيف هذا الرمز الأسطوري، في هذه القصيدة، وفي قصيدتين أخريين[1]، بسيطاً، إذ يشكّلُ إشارة أسطوريّةً إلى مضمونٍ، أو فكرة شبيهة بالواقع المعاصر، أو بجزئيةٍ منه، فتكون غيرَ محمّلةٍ بدلالات، وتفاعلات مركّبة داخل النّصّ، ترتفع بسويته، وتزيد إيحاءاتِه.

وفي قصيدة (إلى سائحة) يقول:

بعّنا الإصبعَ والخاتمْ
لم يبْقَ سوى الأهرامْ
ما أثقل أحجارَ الأهرامْ
وأبو الهول طعينْ
سيموتُ إذا ما فارقَ هذي الأرضَ
إذا ما انتُزِعتْ من جبهتِه السكين
معذرة سيدتي آخرُ تابوت بعناهُ
وآخرُ ديكٍ قد صاحَ ذبحناهْ
لمْ يَبْقَ سوى اللهْ [2]

في هذه القصيدة يسرد المتكلم لهذه السائحة قائمةً من التنازلات التي تنازل العرب عنها، ويصل إلى الأهرام و(أبوالهول)، التي تشكل رموزا ضاربةً جذورُها في الأرض، فهي الهويّة والميزة الحضارية لمصر الفرعونية، وهي، بالتالي، أشياء تتعدّى كيانَها المادّي فلا تُبَاع، ولا يمكن لأحد أن يبيعها، إنها أشياء مرتبطة بالمكان، والظروف المحيطة بها ارتباطَ وُجُودٍ، يَجعلُ خروجَها خارج هذا الظرف خروجاً قاتلاً.

إن استخدام الأساطير الأخرى لدى بسيسو كان بسيطاً بشكل لافت، فقد جعلها إشارات تحمل مدلولات عامّةً محدودة، وتحدّث عنها بصيغة الغائب، في صور جزئية، فلم يجعلها محوراً لقصيدةٍ من القصائد التي وردت فيها. ونستطيع أن نلاحظ مثل هذا التوظيف البسيط

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧٧ (تانيا)، و٤٢١ (القمر المحنط).

[2] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤٠- ٣٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للرموز الأسطورية الأجنبية في مواقع أخرى من أعماله الشعرية، فهو يوظّف حتشبسوت، وطروادة[1] ، والأكروبول[2] ، والتنين[3] ، و(أبوالهول)[4] ، ويوحي بالفينيق[5] ، وبأورفيوس[6] .

هذا، ويمكن لقارئ شعر معين أن يتلمّس ملامحَ تمّوزيّةً في قصائد مثل (طائر من الرماد)، و(الغزالة)[7] وغيرها، وقد جاءت إيحاءاته التموزية بتكرار توظيف رمز العنقاء، وبالإيحاء برموز مثل: الفينيق، وأورفيوس. يقول من قصيدة **(طائر من الرماد)**:

الشاعر الذي مضى كغيمةٍ،
وغاب ثم عادْ...
كطائر من الرمادْ،
كحزمة من الدخانْ،
يعض في عيون ملهميهِ،
في كتابْ،
قصائد الزمان يا حبيبتي،
وعبرة الزمانْ...
ويطعم الفراش للجرادْ
والدرّ للخنزيرِ، والورود للكلابْ[8] .

توحي هذه السطور بأسطورة الفينيق، إذ يشبّه معين الشاعر بطائر من الرماد، مما يوحي بالتجدّد، والديمومة، مقابل الموتِ، بالنسبة للشاعر، ذلك أنّه لا يعيش حياته الفيزيائية حسب، وإنما يتجاوزها ليعيش حياةَ إبداعاته، وفنّه، وخلودَ فكرِهِ. والشعراء يتناسلون عبر نتاجاتهم، وتأثُّرِ بعضهم بنتاج بعض، مما يشبه تناسل الفينيق وتجدّده، بعودة الحياة إلى رماده، وخلق طائر جديد من هذا الرماد.

ونجد معيناً، هنا، لا يصرّح بالعنصر التراثي في القصيدة، فلم يذكر كلمة فينيق، وإنّما اكتفى بالإيحاء به، عبر وصفه (طائر من الرماد).

ويزعم الباحث أنّ توظيف الأساطير الأجنبية في شعر بسيسو كان بسيطاً، على شكل إشاراتٍ، تشارك في التعبير عمّا يريد أن يوصله إلى القرّاء، ولذلك، فإنها لم تكن تتّسم بالفاعلية، والحيوية، والتجدّد، فلم نجدها، في كثير منها، تُمثّل أكثر من قوالب جاهزة لبعض المضامين، أو الأفكار التي يوظفها الشاعر في قصيدته، فيختصر، بذلك، جهداً تعبيرياً وفنّيّا، كان سيترتب عليه، إذا هو تخلّى عن توفيرها في قصيدته، مما حداه على البحث عن أساطيرَ

[1-8] انظر المصدر السابق، الصفحات: ٤٩٧، ٤٥٥، ٢٤٢و٥٠٢، ٤٨٩، ١٩٤، ٤٣٩، ٥١٩، ١٩٤-١٩٥ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معروفة، بالنسبة للقارئ العربي. ولا ننسى، أخيراً، أن توظيف الأساطير قد غدا ظاهرة من ظواهر القصيدة التفعيلية العربية، فكان، في نتاج كثير من الشعراء، تمشّياً مع الواقع الشعري العربي، في مرحلة من مراحله.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمثّل الصورة الشعرية (The Poetic Image, Imagery) واحدة من الوسائل الفنيّة التي اعتمدها الشعرُ، عبر العصورِ، لنقْلِ التجربة الشعرية إيحاء لا مباشرة، إذ تتشكل القصيدة من صورٍ شعرية تكوّن في مجموعها الصورة الكلّية التي هي القصيدة، وكان طبيعياً، إذ ذاك أن تتطور الصورة الشعرية، مفهوماً، وشكلاً بتطوّر مفهوم الشعر، ضمن سياق حركة التطور الطبيعي للمذاهب والحركات الشعرية .

ولقد اهتم شعراء التفعيلة العرب بالصورة؛ فكان التعبير بالصورة واحداً من سمات شعرهم، حتى إننا نجد عز الدين إسماعيل يقول: "إن البلاغة الجديدة بلاغة (الصورة الشعرية)"[1].

وتباينَ تعاملُ الشعراء مع هذه الأداة التعبيرية، وتباينتْ بذلك نظرة الاتجاهات الشعرية، إلى الصورة، داخل حركة شعر التفعيلة، حتى كان بيان الوظيفة التعبيرية للصورة من أوّل سمات الحداثة التي اهتمّ روادُ التجديد الأوائل في أدبنا الحديث ببيانها[2] .فما هي الصورة الشعرية التي نعرض إليها في هذا الجزء من الدراسة؟

الصورة توليدُ إحساسٍ في العقل بواسطة إدراكٍ ماديّ، وبشكل أدقّ، فالصورة، في الاستعمال الأدبي، تُنْتَجُ في العقل بواسطة اللغة، إذ يمكن أن تشير كلماتها وعباراتها إما إلى خبرات قد تُنتِج إدراكاً حسّيّاً، إذا أراد القارئ، حقّاً، أن يحصل على هذه الخبرات، أو تشير إلى انطباعات المعنى نفسها[3] .

وتعريفات الصورة كثيرة، ومتباينة، في النتاجين النقديين الغربي، والعربي، ويضيق المجال، هنا، بعرض تلك التعريفات[4] ، غير أننا سنحاول التركيز على الصورة من منظار

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، د.م، ط٣، ١٩٧٨: ١٤٣.

[2] انظر علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، د.م، ١٩٧٧: ٧٦.

[3] Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Allex Priminger, Frank J.Warnke and O.B. Hardison, Jr. Princeton University Press, Enlarged Edition, 1974, p. 363.

وانظر ترجمة نايف العجلوني وخالد سيلمان، (الصورة الفنية)، مجلة الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والإعلام – دار الشؤون الثقافة العامة، السنة الثامنة، العدد الثاني، ١٩٨٨: ٢٢.

[4] يعرف سي-دي لويس (C.Day Lewis) الصورة بأنها رسم بالكلمات المشحونة بالعاطفة والإحساس، ويرى أن ما يخلو من العاطفة(Emotion) والإحساس (Passion) لا ينبغي أن نسميه صورة شعرية، وأن كل قصيدة بحد ذاتها صورة.

(C.Day Lewis: The Poetic Image, Jonathan Cape, Thirty Bedford Square, London, 1968,p.17,19,20).

ويقول باوند(Ezra Pound) عنها إنها تعرض تركيبا ناشئاً من فكرة وعاطفة في لحظة زمنية.

(انظر ف.أ. مانيسن، ت.س.إليوت الشاعر والناقد، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - بيروت، نيويورك، والمكتبة العصرية - صيدا، بيروت، ١٩٦٥: ١٣٧. و أوستن وارين وريني ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، ١٩٧٢: ٢٤١).

ويعرف إليوت (T.S. Eliot) الصورة بأنها معادل موضوعي (Objective Correlative) =

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الاتجاه الواقعي الاشتراكي الذي ينتمي إليه معين بسيسو.

الصورة عند الواقعيين الاشتراكيين:

يقدّم الواقعيون الاشتراكيون المضمون على الشكل، غير مهملين الشكل الفني للعمل الأدبي[1] ولكنهم يجعلون الشكل تابعاً للمضمون[2] ، وهم في أدبهم لا ينقلون الواقع نقلاً حرفيّاً، ولا يسجلونه تسجيلاً آليّاً، وإنما يعكسونهُ عكساً فنيّاً، فيكون العمل الفني جامعاً بين الواقع والخيال[3] .

ويرى بلخانوف (١٨٥٧-١٩١٨) " أن قيمة العمل الفني تتركز في المضمون الذي يحتويه ذلك العمل"[4] ، وفي رأيه " أنه لايوجد شيء يطلق عليه (عمل فني)، في حين أنه يخلو من أي مضمون أيديولوجي"[5] .

وقد عكف بلخانوف على دراسة الصلة بين الشكل والموضوع، أو بين القالب والمضمون، وانتهى إلى سبْق المضمون الأيديولوجي على القالب، ولكنه قرر أنهما يترابطان،

= والمعادل الموضوعي، عند إليوت: مجموعة أشياء، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة حتى إذا أعطيت الوقائع الخارجية استثيرت التجربة على التوّ.

انظر (William York Tindall: The Literary Symol, Indiana University Press, Bollmington & London, 6th. Priniting. 1974. p.104)

(ف.أ.ماتيسن، المصدر نفسه: ١٣٢، وانظر م.ل روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسيني، مراجعة موسى الخوري، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر- بيروت - نيويورك، منشورات المكتبة الأهلية - بيروت، ١٩٦٣: ١٢٣).

وانظر تعريف تندال (Tindall) في : (William York Tindall: Op. Cit. p.105) وتعريف فان (Van) عند : روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف- بيروت: ١٩٢ - ١٩٣ نقلاً عن (W.Van O'connor : An Age of Criticism. Chicago. 1952).

وهنا لك كتب كاملة في الجهود النقدية اقتصرت على دراسة الصورة الشعرية أو الفنية منها: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر -- القاهرة، ١٩٥٨. وحلمي محمد شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر - الفجالة، ١٩٦٥. وجابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير - بيروت، ط٢، ١٩٨٣. ونصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى-عمان، ١٩٧٦. ومحمد حسن عبد الله، الصورة الشعرية، دار المعارف-القاهرة، ١٩٨١. و ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ١٩٨٢. وعبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك - إربد، ١٩٨٠. وعلي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، د.م، ١٩٨٠ ومحمد حسين الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ١٩٨١، وحسن عباس صبحي، الصورة في الشعر السوداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٨٢. وعبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم - الرياض، ١٩٨٤. وأحمد مطلوب، الصورة في شعر الأحطل الصغير، دار الفكر للنشر والتوزيع-عمان، ١٩٨٥. و كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي - بغداد، ١٩٨٧. والولي محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، د.م، ١٩٩٠. وسمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري (تفسير بنيوي)، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ١٩٩١. وديزيرة سقّال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني- بيروت، ١٩٩٣. وبشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي- بيروت، ١٩٩٤. هذا إضافة إلى عشرات الكتب التي تناولت الصورة الشعرية ضمن مجموعة من الموضوعات.

[1] انظر إرنست فيشر، الاشتراكية والفن، دار القلم -بيروت، ١٩٧٣ : ١٨٤.

[2] نصرت عبد الرحمن، في النقد الادبي الحديث، مكتبة الأقصى - عمان، ١٩٧٩: ٩٤.

[3] إرنست فيشر، المصدرنفسه: ١٧١.

[4،5] ج.ف.بلخانوف، الأدب بين المادية والمثالية، ترجمة حامد أحمد حمداي ، مكتبة المعارف - بيروت ، د.ت، الصفحتان ٣١، ٤٦ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتحدان في الآيات الفنية الخالدة، ويتنافران وينفصلان في فنون الطبقات المنهارة[1] .

وينحصر الدور الاجتماعي للفن بالدرجة الأولى، عند لينين، في الوظيفة المعرفية للصورة الفنية التي يمكن، ويجب أن تساعد الملايين من الشغّيلة على تفهم حوادث الواقع، واستيعابها، وتقويمها التقويم الصحيح، والانغماس الفعّال في التحويل الثوري للمجتمع[2] .

وقد أكّد لينين، أكثر من مرة، أن الفنان، كأي أيديولوجي، لا يستطيع أن يكتفي بإعادة خلق الواقع سلبياً، إنه دائماً يؤكد شيئاً ما، أو ينفيه، ويصدر أحكاماً على ظواهر الواقع، ويقوّمها من وجهة نظر مُثُل عليا اجتماعية معينة[3] . وهو دائم التركيز على أن "الخيال ضروري ليس فقط للفنان والشاعر، وإنما للعالِم أيضاً "[4] .

أما جون فريفل فيؤمن بأفضلية المضمون على الشكل، إلاّ أنه يشدّد على أهمية الشكل في العمل الأدبي الذي يعطي العمل قيمته الفنية، فيقول: إن العمل الفني "يجب أن يتفجر من الواقع الاجتماعي، وينسج من الحياة، ولكنه لا يصمد ويهيمن إلا بقيمته الفنية التي ترتكز على كل من ثراء المضمون وحسن الختام ، وتألق الشكل"[5] .

ومن وجهة النظر الماركسية، فإن عكس الواقع فنياً، في صور، هو أهم خاصة من خصائص الفن. ويعكسُ الفنُ ظواهرَ الواقع في كمالها، ووحدةِ محتواها، وأشكالها الملموسة. ومن أجل العكس الصادق الحق لهذا الكمال. من الضروري استخدام تلك الوسائل التي تقدم الحياة في أشكال مماثلة لأشكال الحياة ذاتها، أي تظهر وحدة الخاص والعام، وتكشف عن جمال العالم أو بشاعته وتؤثر في العقل، وكذلك في الشعور، بشكل مباشر، ويكون عكسُ الواقع فنّياً بتوظيف الصورة الفنية، التي نُلفيها تَخلقُ، مباشرة، صوراً حياتية مفهِمة بمعناها الداخلي، ذي المغزى المدرك (كما يحدث في السينما مثلاً)، أو تؤثر على خيال الإنسان مثيرة فيه التداعيات، والأفكار، والانفعالات المتعلقة بتصوراته عن الواقع، والطبيعة، والمجتمع في علاقاتها المتبادلة، وفي وحدتها، وتنوعها (كما يحدث في الأدب). وإن للصورة الفنية، في كل نوع من أنواع الفن، خصائصها[6] .

ويفهم محمود درويش الواقعية على أنها "طريقة في فهم الحياة وعكسها، وإعادة خلقها،

---

[1] جون فريفل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي - د.م، ١٩٧٠: ١٥١.

[2-4] جماعة من الأساتذة السوفيات، أسس علم الجمال الماركسي اللينيي جـ١، تعريب: فؤاد مرعي، دار الجماهير - دمشق، ودار الفارابي- بيروت، ط٢، ١٩٧٨، الصفحات ٢٦٣-٢٦٤، ٢١٩، ٢١٧ على التوالي.

[5] جون فريفل: المصدر نفسه: ١٢٨.

[6] جماعة من الأساتذة السوفيات، المصدر نفسه: ٢٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وليست وسيلة تعبير ميكانيكي جاهز"[1] .

ويقف عبد العظيم أنيس ضد النقل الحرفي للواقع في الأدب، فيقول:" فالأديب يختار بعض تجارب حياته، ويؤلّف بين هذا البعض بقوّة فنّه، ويضيف إليها من خياله ما يكوّن منها وحدة كاملة، ثم يقدّم لنا هذا كلّه في إطار أدبي، ومن هذا الاختيار والتآلف يظهر لنا دورُ الكاتب بوعي أو من دون وعي- في الإيحاء إلى القارئ بفكرة معيّنة أو عواطف خاصة"[2] .

ويرى عبد العظيم أنيس أن صور الأديب، وخياله، ومشاعره، ومزاجه الفكري تُستمدّ من واقع مجتمعه الذي نشأ فيه[3] .

فالأديب الواقعي لا يكتب لنا حياته اليومية كلّها، .... ، وإنما يختار بعض تجارب حياته، ويؤلف بين هذا البعض بقوة فنّه، ويضيف إليها من خياله، ما يكوّن منها وحدةً كاملة، ثم يقدم لنا هذا كله في إطار أدبي[4] .

فعبد العظيم أنيس - يُبين مصدر صور الأديب وخياله، ويؤكّد ضرورة مبدأ الاختيار في العملية الأدبية، وضرورة إعمال خيال الأديب في نصّه، للحصول على بناء متكامل ، هو الشكل النهائي للعمل الأدبي.

ويؤكد عبد الرحمن ياغي، أيضاً، أن الأدب ليس نقلاً للحياة، وإنما إعادة صياغة لها أو لجانب منها بصورة فنية، حيث يقول: والعملية الفنية لا تعدو أن تكون إعادة صياغة للحياة ، أو لجانب من الحياة .. بصورة فنية[5] .

فعبد الرحمن ياغي يؤكّد، كسائر أصحاب هذا الاتجاه، مسألةَ إعادة صياغة الحياة، بصورة فنّية، للحصول على الأدب.

والشعر في الواقعية الاشتراكية هو الحقيقة في صورة من صور التأمل، والشاعر يفكر وإن يكن تفكيره في شكل صور، وهو لا يبرهن على الحقيقة، ولكنهُ يجلوها، وبهذا يُظهر للعيان ما لا يراه سواه، فالشعر في نظر هؤلاء هو شعر الحقيقة[6] ، والشاعر الواقعي يتجنب الأفكار المجردة، والخواطر المنسابة، وتفكك الأبيات، ولذا فإنه يلجأ إلى رسم مواقف، وتجسيم شخصيات ونماذج ولكنها ليست نماذج فوق الواقع، وإنما هي مستمدة منه ومتصلة بالحياة والناس[7] ،

---

[1] محمد دكروب، " محمود درويش (حياتي... وقضيتي... وشعري)، مجلة (الطريق)، ع ١٠-١١، ١٩٦٨: ٦٢.

[2-4] محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد - بيروت، ١٩٥٥، الصفحات: ٣٨، ٢٨، ٣٨، على التوالي.

[5] انظر عبد الرحمن ياغي، في النقد النظري (نحو حركة نقد أدبي راسخة)، الدار العربية للنشر والتوزيع - عمان، ١٩٨٤: ٦٧.

[6] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ، ط٥، ١٩٧١: ٤٨٥.

[7] انظر ثابت محمد بداري، المصدر السابق ٢٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

متجنباً الوعظ المباشر، وتقرير المعاني، مستبدلاً بهما الإيحاء[1] .

ولقد عمد الشعر الحديث – في تجاربه الواقعية– إلى اللغة الصريحة الواضحة، التي تؤدي مهمتها، من حيث الدلالة، والإيحاء، فهي تدل على المعاني بوضوح، فتقوم بوظيفتها الأساسية بأن تكون رمزاً للأشياء، وومضات موصلة للعقل[2] ، بعيداً عن الغموض أو الغرابة[3] ، فَحَرصَ الشعراءُ على اللغة التي تتسع مفرداتها وأساليبها لتصوير كل زاوية، والدخول إلى جميع أزقّة الحياة، مهما ضاقت أو صغرت[4] ، مركزين على عناصر حية من الواقع تستمد حيويتها من تصوير شيء كائن بالفعل، فإنها ليست صورة مهوّشة، ذات مكونات مبالغة في إيحاءاتها بحيث تبتعد بالشعر عن واقع الحياة[5] ، إلى وحدة القصيدة عبر وحدة صورها[6] .

وعلى الرغم من أن الصورة قد تكون منتزعة من الواقع ، فإنها – كما يرى عز الدين إسماعيل دائماً غير واقعية، ذلك أنها تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[7] . ونرى فيما سقنا من آراء الواقعيين الاشتراكيين، أو من الآراء حول أدبهم، أنّهم مهتمون بالصورة، وبالخيال، وبالانتقاء، وعدم نقل الواقع كما هو، وعدم نقله كاملاً، إيماناً منهم بفنّيّه الأدب.

بناء الصورة الشعرية الحديثة وأنواعها :

من أهم وسائل الصورة الشعرية الحديثة : **(تراسل الحواس)**، ويكون بوصف مدركات كل حاسّة بصفات مدركاتِ حاسة أخرى[8] . ومنها **(تبادل المدركات)** ويكون بتبادل صفات الماديات والمعنويات، بأساليب **التجسيد، والتشخيص، والتجريد**[9] . وكذلك منها **(مزج المتناقضات)**[10] ، **والتداعي الحر التلقائي لمعطيات الشعور**، في غياب أية مراقبة من العقل أو المنطق، فتكون الصور كالحلم المدهش المتحقق عبر الكتابة الآلية[11] . ومن وسائل بناء الصورة أيضاً **(الجمعُ بين أشياء تنتمي إلى حقول متباعدة)** كإسنادِ المحسوس إلى المجرد،

---

[1] انظر ثابت محمد بداري، المصدر السابق، ٢٨٩.

[2-6] انظر رشيدة مهران، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – الإسكندرية، ١٩٧٩، الصفحات ٣٢٣، ٣٢٢، ٣٢٤، ٣٤٠، ٣٤٦-٣٥٩ على التوالي.

[7] عز الدين إسماعيل، المصدر السابق: ١٢٧.

[8] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: ٤١٩ – ٤٢١.

[9] صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩: ٣١، ٤٤-٤٥.

[10،11] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الصفحتان ٨٥، ٩٠ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقلب الصورة أو العبارة، وتبديل مواقع أجزائها[1] .

وللأدوات البيانية المعروفة، من تشبيه، واستعارة، وكناية، دورٌ أساسي في تشكيل الصورة الحديثة، على ألاّ تقف جامدة عند التعبير الحسّي، عاجزة عن تجسيم الفكر والمشاعر، تجسيماً تتضح من خلاله الرؤية الشعرية السليمة[2] . وبذلك يبدو كيف خرجتْ هذه الصورة الحديثة من زاوية (الطرفين) التقليديين إلى أطراف ثلاثة، أو أربعة، أو أكثر[3] ، كما يبدو كيف أنها خرجتْ على ما نَصّ عليه بندان من بنود عمود الشعر هما (المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منهُ للمستعار له)[4] . وهكذا فإنّ هذه الصورة تقوم على "تحطيم العلاقات الماديّة، والمنطقية بين عناصرها، ومكوّناتها، لتبدع بينها علاقات جديدة"[5] .

وتنقسم الصورة الحديثة من حيث البناء إلى ثلاثة أقسام هي: الصورة المفردة أو البسيطة أو الجزئية، والصورة المركبة، والصورة الكلية[6] .

ويتصل مبحث الصورة في الشعر الحديث بمباحث عدة منها: الغموض، فقد يتأتى الغموض من خلال تراكم الصور الشعرية، أو من عدم وضوح رمزٍ شارك في صنع الصورة، أو من عدمِ شُهرة رمز تراثي أو أسطوري شارك في صياغة الصورة الشعرية. وسنأتي على تفصيل أثر الصورة في الغموض لدى الحديث عن الغموض وأسبابه.

ويتصل مبحث الصورة، كذلك، بمبحثَي التراث والرمز، فكلاهما يشاركان في صياغة الصورة الشعرية في قصيدة التفعيلة، وقد لاحظنا في الفصل السابق. أثر توظيف التراث على فهم الصور الجزئية، والكلية في شعر معين، وسنلقي الضوء على أثر الرمز في الصورة الشعرية في الجانب التطبيقي من هذا الفصل، وفي الفصل القادم.

وللصورة أثر كبير على تحديد لغة الشعر لدى الشاعر، وفي تشكيلها، وفي تصنيفها، مما سنأتي عليه في الفصل الرابع، إن شاء الله.

---

[1] أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار المأمون للتراث- دمشق، ١٩٧٨: ٣٣٣- ٣٣٦.

[2] إبراهيم حاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة- بيروت، ١٩٨٤: ٢٣٦.

[3] انظر أحمد بسام ساعي، المصدر نفسه: ٣٢٦-٣٢٧.

[4] انظر يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة- بيروت، ط٣، ١٩٨٥: ١٠٥.

[5] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى عصرنا الحاضر، جـ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٦٢: ٣١٣.

[6] انظر عبد الفتاح النجار، التجديد في الشعر الأردني ١٩٥٠-١٩٧٨، دار ابن رشد-عمان، ١٩٩٠: ٩٣-٩٤. وصالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٤١-٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعريف الباحث للصورة:

الصورة الشعرية الحديثة، من وجهة نظر الباحث، محاولةُ تركيب عناصر، قد تكون متباعدة في الواقع الاعتيادي أو حتى في التناول الشعري التقليدي، عبر شبكة جديدة مبتكرة من العلاقات بينها، نابعةٍ من خصوصية في الرؤية، والنظر تجاه الأشياء.

وتتحقق الصورة، كما سبق، عبر وسائل كثيرة منها تراسل الحواس؛ والتجسيد، والتشخيص، والتشييْء، ومزج المتناقضات، والتداعي الحرّ التلقائي، والجمع بين عناصر من حقول دلالية متباعدة، وقلب الصورة، وقلب العبارة، وتبديل مواقع أجزائها. مع عدم إغفال الأدوات البيانية المعروفة من تشبيه، واستعارة، وكناية، إذ يمكن أن يشركها الشاعر في بناء الصورة الحديثة، عبر التخلّي عن بعض شروطها التي ينصّ عليها الدرس البلاغي القديم.

ويهدف الشاعر من خلال الصورة إلى التعبير غير المباشر عن عاطفة، أو فكرة، أو إلى صناعة جوّ، أو إلى إبراز قدرة تصويرية، أو إلى إحداث حدثٍ على صعيد إيقاع الصورة في القصيدة.

ويوظف الشاعر الحديث في بناء صورته عناصر منها: التراث برموزه، وأساطيره، والرموز اللغوية، والمفارقة.

وتعتمد القصيدة الحديثة الصورةَ وسيلةً للتعبير، ولبنة بنائيةً، لذا فالصور تكثر فيها، وتتكدس أحياناً، لتسبب الغموض على درجاته المتعددة. والصورُ في القصيدة الحديثة على ثلاثة مستويات: صورة بسيطة، وصورة مركبة، وصورة كلّية، فالصور البسيطة تتجاور وتتراكب، وتتفاعل، وتتنافر، عبر نظام معيّن هو ما يسميه الباحث إيقاع الصورة كي تصنع الصور المركبة، التي تقوم بالنشاط نفسه من أجل تكوين الصورة الكلّيّة، التي هي القصيدة.

* * *

هذا، ويقول عبد العظيم أنيس حول الصورة في ديوان (مارد من السنابل): " في هذه الملحمة الشعرية تبدو أصالة الشعر الجديد... ولا يلجأ الشاعر إلى الأسلوب التقريري المباشر في الحكاية، كما قد يصنع الشاعر التقليدي. إنه يستعين بالصور الشعرية النامية في مهارة منقطعة النظير... وهو بهذا يعطي درساً لكل أولئك الذينَ سخِروا من الشعر الجديد، واستغلوا الغث منه للهجوم على فكرة التجديد...، إنه مارد من الشعر، والقوافي، والأنغام، وإعجاز العمل الفني"[1] .

---

[1] بسام أبو بشير، المصدر السابق: ١١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويصف إحسان عباس شعرَ معين بسيسو، فيرى أنّه شعر أصيل لا خطابة حماسية، وقد انتقلت صورُه من وهج الشمس إلى خلجات الظلّ، فاغتنَتْ بالعمق والإيحاء[1] .

وهكذا يمكن القول إنه على الرغم من أن روح المناسبة قد برزت في كثير من شعره، فقد كان ذا قدرة تصويرية بارزة، بحيث كانت الصورة الشعرية ركناً أساسياً في أشعاره[2] .

ويؤمن معين بسيسو بوحدة الشكل والمضمون، إيماناً تامّاً، فهو يقول لدى دراسته نتاج الشاعر الليبي علي الرقيعي: " للذين لم يزل مفهومهم للشعر الحديث يرتكز على الانفصام بين المضمون وبين الشكل،...، نقدم لهم مفهوم المضمون الجديد الذي دفع بالشكل الجديد الذي يلتحم به بحيث لا يمكنك أن تنتزعه إلا بالقضاء على العمل الفني كله"[3] .

وهو يجعل من مرتكزات دراسته الشعرَ الليبي المعاصر، اكتشاف المناخ النفسي الذي أعطى المناخ الفني للشعراء الليبيين[4] ، فهو يهتم بالجانب الفني للشعر، وبارتباطاته بالجانب النفسي منه. ولا تعجبه التقريرية في الشعر الحديث، ويرى أنها من السمات التي صاحبت المرحلة الكلاسيكية في الشعر[5] .

أما عن المباشرة فهو يقول :"ونحن لسنا ضدّ أن يخوض الشعرُ المعركةَ بالسلاح الأبيض، بالشعار السياسي، وبالكلمات ذات الرنين والدوي"[6] . وهو يجيز هذا التوجه في المراحل البدائية من مسيرة الشعر ، وفي مراحل الصراع المحتدم، غير أنه يقول:"ولكن إقرارنا لها بالنسبة لرفيق (يقصد أحمد رفيق المهدوي الشاعر الليبي الكلاسيكي) وفي مرحلة الصراع المبكرة الأولى، لا تلزمنا أن نُجيزها لشاعر حديث كخالد زغبية"[7] .

ولدى دراسة نتاج الشاعرة(كوثر نجم) نجده لا يُعجَبُ بطغيان الظل السياسي التقريري على الظّل الفنيّ المكثف، فيقول: "فقد طرحت الشاعرة ذاك وأجابت عنه، تلك الإجابة التي طغى فيها الظل السياسي التقريري على الظل الفني المكثف.... ومن حقّ القراء العرب على الشعر العربي، وبعد تسعة عشر عاماً من النكبة، ومن نضوج نار المأساة في الصدر العربي، من حق القراء العرب على الشعر العربي أن يقدم لهم تلك الإجابة الفنية الناضجة، نضوج نار النكبة، الوردة المقطوفة من ألسنة النيران، لو صحّ التعبير... فليست القضية قضية التحدث عن النكبة، بل قضية الأسلوب وقضية الإطار الذي يقدم المضمون الأكثر جوهرية وأصالة فنية من خلاله

---

[1] انظر إحسان عباس، " أبو ذر في وجه الأزمات الثلاث"، (الآداب)، ع٤، ١٩٦٦: ١٢، في معرض دراسة لديوان (الأشجار تموت واقفة).

[2] انظر خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، وزارة الثقافة- بغداد، ١٩٧٨: ٩٩. وبسام أبو بشير، المصدر نفسه: ١١٢.

[3-7] معين بسيسو، عطر الأرض والناس، الصفحات ٨٠ و ١٤١- ١٤٢، ١١٦، ١٢١، ١٢٢، ٥٠ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى القراء العرب، وإلى القراء في العالم أجمع، العالم الذي يمكن أن يتقبل الشعار السياسي، ومن سياسي عربي، ولكنه لا يمكن أن يتقبله من شاعر، يملك صوتاً آخر، الصوت الذي لا يملكه السياسي، الصوت الذي على الشاعرة أن تمسك بخيوطه"[١] .

وهو ينتقد الخطابية في إحدى قصائد كوثر نجم[٢] ، وينفر كذلك من الشعارات السياسية والهتافيه في شعر الشاعر الليبي حسن صالح[٣] ، ويمتدح ارتقاء حسن صالح بفنية إحدى قصائده[٤] ، ويتمنى على الشاعر الليبي محمد المطماطي التأني في الصياغة الشعرية لدى دراسته نتاجَهُ[٥]. ونجد بسيسو يوافق ناقداً اسمه فوزنسنسكي في رأيه حول كونِ العملية الشعرية لا عقلانية ولا منطقية، وغير مبسطة[٦] .

وإيماناً منه بهذه الصعوبة في العملية الشعرية نجده يستشهد بالأبيات الآتية:

" أتعلمون

أن استخراج الراديوم

وكتابة قصيدة

سواء بسواء

يكدح المرء سنة

ليحصل على غرام واحد من المعدن

ومن أجل كلمة واحدة

يقلب المرء

ألف طن من معدن الكلام"[٧] .

ويظهر، من الأبيات السابقة، إيمان معين بالتأني والتروّي في صياغة القصيدة، وسيظهر هذا الإيمان جلياً، من خلال النظر في شعره في الدراسة التطبيقية، من هذا الفصل. وعلى الرغم من آراء معين السابقة، نجد خالد علي مصطفى يقول:"أما معين بسيسو فإن قدرته التصويرية، في بعض النواحي، لم تستطع أن تخفي نبرته التحريضية، المباشرة، وخطابيتهُ المجلجلة المتوترة، واعتماده صيغة (الشعار) في تناول الموضوعات السياسية، فكان قريباً من روح المناسبة حتى في قصائده التي نظمها على الوزن (الحر)،...، والقصيدة عنده، معرض يتكدس فيه كل ما يعنُّ في

[١-٧] معين بسيسو، عطر الأرض والناس، الصفحات ١٢٦، ١٢٨، ١٤٥-١٤٦، ١٤٦، ١٦٦، ١٧٣، ٦٦ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذهن من دون أن تحقق بنيةً ذات إطار محدّد، وتنتهج قصائد (مارد من السنابل) و(قصائد مصرية) هذا النهج" [1] .

والمجموعتان الشعريتان المذكورتان آنفاً صدرتا، على الترتيب، عامي ١٩٥٦، و١٩٥٧، وكذلك نجد صبري حافظ يكتب حول مجموعة (فلسطين في القلب) الصادرة عام ١٩٦٤ فيقول: إن " النثرية واضحة في أغلب القصائد التي تغلفها خطابية عالية الصوت... وإننا نلمس في بعض القصائد جنوحاً إلى البساطة التي تحوّم بالقرب من الشفافية"[٢] . وإذا كان للشاعر من فضيلة في هذا الضرب من الشعر – ماعدا مادته الخام– فهي في استعماله الجمل القصيرة الحادة، المباشرة التي تجنح كثيراً إلى طبيعة النثر الخطابي، وفي توسله بالرموز التي شاعت في حقبة الخمسينات، كالظلام، والشمس، والنجوم، والنهار، وغيرها... وهي لا تعدو أن تكون استعارات وتشبيهات جارية على النسق التقليدي[٣] . ونجد خالد علي مصطفى يعود لينسب المباشرة والتقليدية إلى بعض قصائد (فلسطين في القلب)[٤] ، ثم نجده يصدر حكماً عاماً على شعر معين بأنه مملوء بالنثرية الخطابية التي لولا طرافتها لفقدت أية قيمة فنيّة[٥] .

ولمّا كانت النثرية نقيضاً للشعرية، والشعرية تتكىء على الانزياح المتمثل في الصورة، فإن اتهام شعر معين بالنثرية في صميم بحث الصورة الشعرية. وينبغي أن نشير هنا إلى أن معيناً، في أواخر حياته، يرفض التمييز بين مجموعاته الشعرية على أساس القرب من الحسّ الجماهيري[٦] .

ويقف بسام أبو بشير موقفاً وسطاً من موضوع الصورة لدى معين، مع أن الباحث لايتّفق معه، فهو يرى أن قصائد المجموعات **(حينما تمطر الأحجار)**، و**(مارد من السنابل)**، و**(الأردن على الصليب)** قليلة الصور، وهي في أكثرها صورٌ بلاغية تشبيهية واستعارية حسّية، ويرى أن هذه المجموعات قد شاركتْ في تصنيف معين ضمن شعراء الشعاراتية، والتقريرية، والمباشرة، دون براعة في الإتيان بالصورة الشعرية الجديدة[٧] .

ثم نجد أبا بشير يميّز شعر، بسيسو بالصورة الشعرية منذ بداية الستينات، أي منذ مجموعته الشعرية (فلسطين في القلب)، التي تجلّى فيه خيال الشاعر، ويرى أبو بشير أن ديوان (الأشجار تموت واقفة) هو أهم إبداعات بسيسو في مجال الصورة الشعرية الجديدة[٨] ، ونَجِدُهُ

---

[١] خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث (١٩٤٨-١٩٧٠)، وزارة الثقافة -بغداد، ١٩٧٨.

[٢] صبري حافظ ، "فلسطين في قلب شاعر"، (الآداب)، ع٧، تموز ١٩٦٥: ٢٠.

[٣-٥] خالد علي مصطفى، المصدر السابق، الصفحات ١٠٠، ١٦٦، ١٧٢، على التوالي.

[٦] يعقوب حجازي، المصدر السابق: ١٧٧، نقلا عن مجلة (فلسطين الثورة)، ٢٦شباط، ١٩٨٣.

[٧،٨] انظر بسام أبو بشير، المصدر السابق، الصفحات: ١١٩-١٢١، ١٢٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يحكمُ بعد ذلك بانخفاض مستوى الصورة الشعرية في ديوان (جئتُ لأدعوك باسمك)[1] ، ولكنّه لم يكن واضحاً في طرح أسبابٍ وجيهة لأحكامه السالفة، ولم يكنْ يدعمُها بتحليل النصوص، بل كانت في أكثرها أحكاماً غير مستندةٍ إلى الشواهد، أو لنَقُلْ أحكاماً مسندةً إلى شواهد لا تَسنُدُها[2] ، إضافة إلى سيطرة المفاهيم التقليدية على مبحث الصورة لدى أبي بشير، وعدم التقاطه أنماط الصورة الحداثية مطلقاً.

وبعد: فهل كان شعرُ معين نثرياً، وخطابياً، ومباشراً حقاً؟ أو أنه كان يعتمد الصورة الشعرية وسيلةً للتعبير؟ وللإجابة عن هذا التساؤل سيُحاول الباحث، فيما يأتي من الدراسة، أن يدرس، بموضوعية، مستوى الصورة في نتاج معين بسيسو الشعري، ليقف على واقع الصورة في هذا النتاج.

الصورة الشعرية عند معين بسيسو:

إنّ الصور الشعرية في شعر معين التفعيلي كثيرة، ومتنوّعة، والأمثلة والنماذج الشعرية الآتية ستوضّح ذلك، وسأحاول أنْ أحلّل هذه النماذج، وأجلّي صورها، وأصنّفها في أنواع الصورِ المعروفة في شعر التفعيلة.

يقول معين من قصيدة (**الطابور**):

أنا أسمعُ صيحة شباكِ
تطعنه عينُ الطابورْ،
كغديرٍ
تطعنه عين الذئب العطشانِ المسعورْ
وكنارٍ ألقتْ معطفها فوقَ الشجر المقرورْ،
وكموْجٍ ألقى معطفه فوق غريقٍ
أوشكَ أن يُمسك بصُخورْ،
قد ألقى الطابورْ
معطفَه الحجريَّ،
على عظم مدينتنا المكسورْ
من يَجبرُ عظمَ مدينتِنا المكسورْ؟

---

[1] انظر بسام أبو بشير، المصدر السابق، ١٣٠.

[2] انظر أيضاً أحكام الباحث أبي بشير حول الصور البسيطة، والمركّبة في المصدر نفسه: ١٣٦- ١٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أين شراعكَ؟
في منقار الحدأة عصفورْ
تمضغه والريش يطيرْ،
أعلاماً، أعلاماً، الريش يَطيرْ[1] .

تسيطر في هذا النّصّ الصورُ التشخيصية، فالشباك يصيح، والطابور له عين، وعين الطابور تَطعن، وعين الذئب تَطعن، وللنار معطف تلقيه فوق الشجر، والشجر مقرورٌ، وللموج معطف يلقيه فوق غريق، وللطابور معطف، وللمدينة عظم.

ويستطيع قارئ الصور السابقة أن يكتشف أنها جميعَها صورٌ يعتمد الشاعر فيها التشخيص، وبالتحديد تشخيص الأنسنة، الذي يسبغ الشاعر، من خلاله، صفات إنسانية على الأشياء، فيكسبها صفة الفاعلية، عبر تصويرها أشخاصاً- أناساً لديهم القدرة على إحداث الحدث، على مستوى القصيدة.

وإذا تركنا الصور الجزئية التشخيصية، نجد صوراً أكبر، هي الصور المركّبةُ مثل الصورة التي تتركّب من شقين هما: الأول (شبّاكك تطعنه عين الطابور)، والثاني (غدير تطعنه عين الذئب العطشان المسعور)، ويثبت الطرف الأول (المشبه)، وتتوالى الصورُ التشبيهية بتوالي أكثر من مشبّه به (نار...، موج...)، مع ثبات القالب التشبيهي، الذي يعتمد الكاف.

فالصور الجزئية صور حداثية تشخيصية، توضع في إطار تشبيهي تقليدي، فيستحيل هذا الإطار التشبيهي عنصراً قادراً على المشاركة في صياغة الصورة الحداثية، ذلك أنَ ثبات القالب التقليدي لم يصاحبْه ثبات في شروط الصورة التشبيهية التقليدية، فوجه الشبه لم يَعُدْ قريباً، في الصورة التشبيهية الحاليّة، والجانب الحداثي في هذه الصورة التشبيهية هو تخلّيها عن شروطها التقليدية.

وفي السطور الأربعة الأخيرة من النّصّ السابق- يتجاوز الشاعر الصور التشخيصية، إلى صورةِ الجمعِ بين المتباعدات، فالشراع عصفورٌ في منقار الحدأة، والشراعُ عنصرٌ من حقل دلالي يمكن أن نسمّيَهُ (البحر)، أما الحدأة، والعصفور فهما من حقل دلالي آخر هو (الجوّ).

وإيحاءات الصورة السابقة واضحة، فالشراع الذي يشكل أملاً في الهروب، أو النجاة، في هذا النّصّ، صار عصفوراً مقبوضاً عليه في منقار الحدأة، فالأمل قد أُحبِطَ، وريشُ هذا العصفور -الأمل يتطاير أعلاماً.

فصُوَر القصيدة تشارك في صنع جوٍّ من الانكسار، وتصوّر الضعف الذي يعيشه جانبُ المتكلّم والمخاطب معًا مقابل الآخر.

---

[1] معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧٦-١٧٧. والنص في الأصل من مجموعة (فلسطين في القلب) ١٩٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويشاركُ الوصف في صنع الصورة في النص السابق فالصورة التي يمكن أن تتحقّق من خلال الوصف، قادرة على الإيحاء بما يجول في نفس الشاعر، ومن أمثلتها(عين الذئب العطشان المسعور)، و(الشجر المقرور)،(معطفه الحجري)،و(عظم مدينتنا المكسور). هذا، عطفاً على سائر الجمل الوصفية التي يسعفنا موقعها النحوي في إثبات وصفيّتها، فهي غالباً ما تشارك في صنع الصورة، لِما يمكن أن نلمسه من آصرةٍ بين وظيفة الوصف (النعت)، ووظيفة (التشبيه) مثلاً، فكلاهما يشاركان في الإيحاءِ بما يعتور في نفس الشاعر. ومن أمثله الجمل الوصفية (تطعنه عين الذئب العطشان المسعور) التي تصف كلمة (غدير).

ومن أولى قصائد مجموعته الشعرية "مارد من السنابل" (١٩٥٦)، وهي نَفْسُها ثالثة القصائد التفعيلية في الأعمال الكاملة، يقول معين:

مدينتي ! قدْ أقبلوا ليلاً من الأظفارِ والخناجرْ
وكنتِ نجمةً تقاتلْ
أضواؤُها العرياتُ السلاسلْ
وكانت الذئابُ تقتفي خطى الجداولْ
وكنتِ مارداً من السنابلْ
يداه منجلان، والجرادُ زاحفٌ قوافلْ
يريدُ أنْ يجرَّ للطاحونِ ماردَ السنابلْ

****

مدينتي يا أدمع البركان قد جرتْ مشاعلْ
ويا ابتسامة الزلازلْ
مطبوعةً سيفاً على جبينِ شعبيَ المكافحْ
مدينتي زنبقةٌ خضراءُ لمْ تنمْ على سريرِ فاتحْ
ولم تَصُبَّ الزيتَ في مصباحِ خائنْ
رموشُهُ بساطُ كل مقبلٍ ورائحْ
من صانعي المذابحْ
ولم تهبْ ضفيرةٌ أسلاكَ معتقلْ
ولم تقبّلْ سوط طاغيه
كجاريهْ.
مدينتي! رأيتُ كيف تنسج الأملْ
خطى حبيبكِ البطلْ
وكيف قد نشرتِ من دمائِكِ الشراعَ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يمخُرُ الحرائقْ

النارُ لا تمسّه ولا الصواعقْ

ولا الرصاصُ طائراً من البنادقْ[1]

يخاطب الشاعر، في هذه القصيدة مدينتَه غزة، وهو هنا يسبِغُ عليها نوعاً من الحياة، كي يستطيع أن يحصل على مشروعيةِ مخاطبَتِها. ويقول لهذه المدينة :"قد أقبلوا ليلاً من الأظفار والخناجر"، وهو يقصد بضمير الغائبين هُنا (اليهودَ الصهاينةَ) الذين أقْبَلوا من كلّ مكان، ويعبّر عن هذا الإقبال بهذه الصورة، وهذا لا يتحقق على سبيل الحقيقة، فالشاعر هنا يتجاوز دائرة الممكن إلى دائرة الممتنع. وفي الوقت الذي كان المحتلّون يخرجون من الأظفار ومن الخناجر-كانت مدينة الشاعر نجمةً تقاتل، فالشاعر يجعل مدينته نجمة، بل يجعلها تقاتل أيضاً. ومثل هذه الصورة ذات شقين: الأول أنّ المدينة نجمة، وهذه الصورة تندرج تحت الصور الرمزية التي تلجأ إلى أحد المطْلَقات (النجمة)، لتعقد شبهاً بينها وبين واحد من الأشياء الأرضية (مدينة الشاعر)، أما الشقّ الثاني فهو أن تكون النجْمة نجمةً مقاتلة، وهذه صورة تشخيصية، يصور فيها الشاعر النجمةَ إنساناً يقاتل، فهي صورة تشخيصية من نوع الأنسنة.

ويستكمل معين بناء صورته وتركيبها، عبر تجاوز الصور البسيطة، فالنجمة التي وردَتْ في الصورة السابقة، تجيءُ في الصورة الحالية ولها أضواء سلاسلُها عريانة، وفي هذا تشخيصُ أنسنةٍ، إذ تُصوّر السلاسل كأنها بشر.

ثم يتحدث الشاعر عن ذئاب تقتفي خطى الجداول، فللجداول خُطى وهذه صورة تشخيص أيضاً، فالجداول كالناس أو كالحيوانات التي تخطو، والذئاب تقتفي خطى هذه الجداول.

ثم يعود الشاعر إلى توجيه الخطاب من جديد إلى مدينته، يصوّرها مارداً من السنابل، فأي مارد من السنابل؟ وأيّة مدينة هي التي تشبه هذا المارد؟ إنه (مارد) للإيحاء بالعظمة والقوة، و(من سنابل) للإيحاء بالخير، والعطاء، وللإيحاء بمصدر قوة هذا المارد، ويستمر الشاعر في وصف هذا المارد فيجعلُ له يدين منجلين، ويُدخل إلى هذه الصورةِ صورةَ الجراد الذي يزحفُ قوافلَ، وليس من المعتاد أن يقترن الجراد بكلمة قوافل، فالقافلة تقترن بأشياء أكبر من الجراد، لكنّ محاولةَ الشاعر تصوير الأثر البليغ الذي فعله هذا الجراد- تجعله يعبر عن الجراد بكلمة (قوافل)، وهو بهذا يصوّر الجراد بما يتركه من أثر واقعي – نفسي في الوقت نفسه فلماذا كان الجراد في ثنايا هذه الصورة؟

إن الجراد يقترن بالمحاصيل والحقول التي توحي بها كلمة (سنابل) في الصورة السابقة، فماذا يريد الجراد؟ إنه يسعى إلى أن يجرّ مارد السنابل المذكور سالفاً إلى الطاحون.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٥-١٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم يتابع الشاعر في المقطع التالي حديثه إلى مدينته، فيجعلها أدمعَ البركان فكأن البركان إنسانٌ، أو حيوان له أدمع تشبه هذه المدينة، وهذه الأدمع جرتْ، لكنها جرتْ مشاعل، لأنها أدمع بركان، إنها حممٌ من نار، والصورة هنا توحي بسائلٍ يجري (دموع-حمم) ، ويعبّر، بهذا الجريان، عن حركة هذه النار، وفاعليتها، وبالتالي فاعلية مدينته في أحداث حرب السويس ١٩٥٦، ونضالها ضدّ الصهيونية والدولتين اللتين ناصرتاها، حتى تحقّق ردُّ العدوان الثلاثي.

ومدينة الشاعر، أيضاً، ابتسامة الزلازل المطبوعة على جبين الشعب سيفاً، فالزلازل تُشخَّص هنا لتكون إنساناً يبتسم، والشعبُ يشخّص ليكون إنساناً له جبين، تطبع عليه الابتسامة كالسيف.

ومدينة الشاعر زنبقة خضراءُ، وهذا قد يدخل في إطار الصور التقليدية، صورة الحبيبة النرجسة، أو الوردة، أو النجمة، فهو تشبيه بليغ، لكنّ تفاعلات الصورة في النّصّ هي الجوانب غير التقليدية، فالشاعر يترك المدينة ليتحدث عن المشبه به فيقول إن هذه الزنبقة لم تَنَمْ على سرير فاتح، ولم تصبّ الزيت في مصباح خائن، وكأنّ الزنبقة امرأةٌ، وفي هذا صورة تشخيصية.

ويترك الشاعر الزنبقة ليتحدث عن الخائن، فرموشهُ بساط لصانعي المذابح، وهذه صورة تعتمد التشبيه البليغ.

فالصورُ البسيطة تتجاورُ في هذا النّصّ، لتكوّن صوراً مركبةً، نُتابعها لنحصل على الصورة الكلّية- القصيدة.

ويترك الشاعرُ الخائنَ ليعود إلى المدينة من جديد، في صور تشخيصية، فهي لم تَهَبْ ضفيرتها لأسلاك المعتقَل، ولم تقبّل سوط طاغية، كجارية، فالصور التقليدية، وبالتحديد التشبيهات تشارك هنا في مؤازرة الصور الحداثية، بل هي تقف معها جنباً إلى جنب لتكوين الصورة الكلية.

وهذه المدينةُ المشخّصةُ امرأةٌ، لها حبيبٌ بطلٌ، خُطاه تنسج الأمل، فالخطى تُشخّصُ أيضاً، وكأنها امرأة تنسج الأمل، والأملُ يجسّدُ وكأنه بساطٌ، فالصورة السابقة صورة تشخيصية - تَجسيدية.

لكن التشخيص يبقى الطابعَ الغالب على صور هذا النّصّ، فللمدينة دماء وكأنها إنسان ومن دمائها تنشر شراعاً يمخر الحرائق؛ فأي شراع هو الذي يمخر الحرائق؟ وأي شراع يكونُ من دماء؟ إنه يمخرُ النار، ولا تمسّه الصواعق، ولا الرصاص الطائر من البنادق، وكأنّ الرصاص يطير من البنادق، وفي هذا صورة تشخيصية أخرى، تنضاف إلى الصور السابقة، إذ الرصاص كالطيور التي تطير، ولكنها تطير من البنادق. إنّ صورة الشراع الذي يمخر الحرائق توحي بعنف المقاومة، ودخولها حيّز المصادمات، حتى غدت الحرائق مجرّدة من سمة الإحراق، بِجَعْلِ الشراعِ قادراً على أن يمخرها، وكأنها قد تحولت إلى لجةِ ماء، فلم تَعُدْ مؤثرة تأثير النار، وليس هذا على سبيل الحقيقة بقدر ما يشكله من إشارة إلى استهانة المقاومين بالنار، وإلى قوة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أبطالهم ومغامرتهم في المصادمات العسكرية والمواجهات التي تتمّ بينهم وبين العدوّ.

ويقول من قصيدة (ثلاثة كؤوس لأهل الكهف):

والكأس الثالثة المشؤومةُ

آه

قد أقبلَ آذارْ

واستيقظَ أهلُ الكهفِ

وأرخى أذنيهِ الطبلُ

وفتّحَ عينيهِ المزمارْ

الشارعُ في قدميهِ الأغلالْ

يمشي يا ولدي ألفُ شِعارْ

يرجمُه التاجرُ واللصُّ،

وعمرُ المختارْ

مشنوقاً يتدلىّ،

قارورةَ طيْبْ[1]

ففي هذا النّصّ يمكن أن يلاحظ القارئ الصور التشخيصية (أرخى أذنيه الطبل)، و(فتح عينيه المزمار)، و(الشارع في قدميه الأغلال). ويمكن ملاحظة صورة مثل (يمشي ياولدي ألفُ شعارٍ) التي تتكئ على التشخيص أيضاً، لكنه تشخيص يمرّ من الناحية التشريحية، بمرحلتين: الأولى: هي التجسيد، لنَقْلِ الشعارِ من ملاكِ المجرّداتِ إلى ملاكِ الملموسات ، ثم التشخيص، لتمكين الشعار من المشي.

ويُلاحَظ كذلك الصورةُ الأخيرة (وعمر المختارْ/ مشنوقاً يتدلى،/ قارورة طيْبْ)، فهذه صورة تشبيهية، إذ أحال الشاعرُ عمرَ المختارَ شيئاً هو قارورة طيْبٍ، بما في هذه الصورة من إيحاءات إيجابية تلتصق بعمر المختار، لكنّ الصورة تتساوق مع سائرالقصيدة المغرقة في وصف الواقع المتهالك المتهاوي، فالإيحاءات الإيجابية تتدلى مع عمر المختار مشنوقةً.

ويستطيع الباحث من خلال النماذج السابقة أن يكتشف أن التشخيص بشكل النوع الأكثر رواجاً في الصور الشعرية عند معين قبل عام ١٩٧٠[2] . مع عدم إغفال بعض الأنواع الأخرى التي ترِدُ بشكل أقلّ كالتجسيد، والتغيير من طبائع الأشياء.

وعلى الرغم من أن حركة الحداثة تَعُدُّ التشخيص أحد أبرز تقنيات الصورة الحداثية، فإننا

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٥. والنّصّ في الأصل من مجموعة (الأشجار تموت واقفة) (١٩٦٦).

[2] انظر أنموذجا من صور ديوان "قصائد على زجاج النوافذ"(١٩٧٠) في الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا ننسى أن التشخيص كان من أساليب الرومانسيين[1] في صياغة صورهم، وقد استمرّ في سياقِ الاتجاهات الشعرية التالية للرومانسية، وصولاً إلى حركة الحداثة العربية التي تبنّتْ هذا الأسلوب التصويري، أسلوباً من أساليب صياغة الصورة الشعرية[2] ، وكان معين واحداً من شعرائها. يقول من قصيدة (الغزالة):

تغرقُ النساءُ في الأشجارِ
تغرقُ الأشجارُ في النساءِ
تغرقُ النساءُ في الأسماكِ
تغرق الأسماك في النساءِ
آه إن بين الصوت والصدى مسافةْ
وبين الماء والندى مسافة
وحين يغرق الوطنْ
تظهر السفنْ
وحين تغرق السفنْ
يظهر الوطنْ
وأنت في رسالة مسافرةْ
لو تفقدين الذاكرةْ
لو تفقدين الذاكرةْ
الآن تعطي الأرض صوتها لطائرةْ[3] .

يستطيع القارئ أن يستجلي، من خلال هذا الجزء من القصيدة، تطوراً نوعياً في صوغ الصورة الشعرية عند معين بسيسو، على مستوى صياغة الصورة في ذاتها أوّلا، وعلى مستوى مشاركة الصورة في القصيدة ككل. فالنساءُ يغرقن في الأشجار، وكأنّ الأشجارَ بحرٌ، أو ماء يمكن أنْ يتم فيه فِعْلُ الغرق، وهذه صورةٌ تعتمد التغيير من طبائع الأشياء، وعندما يقول معين (تغرق الأشجار في النساء)، فإنّ هذه الصورة تمدّ يدها لتعين الصورة السابقة على الإيحاء، والبنية التي تحملها الصورة الثانية بنية عكسية، فهذه صورةٌ مفارقة، تعتمد التعاكس والتضادّ، وهو هنا تضادٌّ تامٌّ، ولكن الصورة الثانية، من حيثُ تصنيفُها، صورةُ تشييءٍ، إذا صوّر الشاعر النساء ماء أو بحراً يمكن أنْ تغْرقَ فيه الأشياء.

---

[1] انظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: ٤١٥-٤١٦.

[2] انظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ٧٨-٧٩، ومحمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، مكتبة النهضة – القاهرة : ١٤٠، والنقد الأدبي الحديث : ٤٢١-٤٢٢.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٢٠-٥٢١. والقصيدة في الأصل من مجموعة (آخر القراصنة من العصافير) (١٩٧٣).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومثلُ هذا يمكن أن يقال أيضاً حول الصورة التي تصادفُنا في السطرين التاليين (تغرق النساء في الأسماك/ تغرق الأسماك في النساء) وفي هذا توكيدٌ لِلُصُوقِ صفة البحر بالنساء، من خلال تكرار صورة النساء- مكان الغرق في الصورتين كلتيهما، بل إنّ النساء يتفوّقن، على مستوى القصيدة، على البحر في صفة الإغراق، ذلك أن الأسماك لا تغرقُ في البحر، بينما تجعلها القصيدة تغرقُ في النساء.

ويؤكّد الشاعر على المسافة بين الأشياءِ، وأشياء الأشياء، فالصوت يختلف عن وليدهِ (الصَدى)، وبينهما مسافة ، توحي بالفرق المكاني عطفاً على الفرق الماهيّ، ومثل ذلك الفرق بين الماء والندى. فلا يوجد شيء يقوم مقام شيء، فالفلسطيني المهَجَّرُ الذي يمتطي السفن، ويحاول أن يوهِمَ نفسه بأنه يصنع من تشرّده وطناً، يجب أن يعرف أنّ الوطنَ يظهر حين تغرق السفن/ أداة الرحيل والعكس بالعكس، فعلى الفلسطيني ألا يستوطنَ سفينته .

ويخاطب الشاعر في هذه القصيدة امرأةً، حيث يقول: (وأنت في رسالة مسافرة)، فهذه المرأة تسافر في رسالة، وفي هذا محاولة لتصوير هذه الرسالة بأنها أفق يمكن أن تسافرَ فيه والوطن شيءٌ ملتصق بالذاكرة، فإذا فقدت الذاكرة تعطي الأرض صوتها لطائرة، ليكون الرحيل، في حالة فقدان الذاكرة فقط، أرضاً - وطناً، أو ليتساوى التحليق بالطائرة مع البقاء على الأرض، لتتساوى بذلك متناقضات القصيدة (الوطن- السفن)، و(الغريق- البحر)... إلخ.

ويستطيع قارئ قصائد المجموعة الشعرية "آخر القراصنة من العصافير" أن يكتشف مستوى خاصاً جديداً من الصورة الشعرية في هذه القصائد، من ناحيتي النوع، والكمّ ، بل ومن ناحية مشاركة الصورة في التعبير عما يريد الشاعر أن يعبرّ عنه، وهذه الظاهرة واضحة في أكثر قصائد هذه المجموعة[1] .

ويستمرّ معين بسيسو في نتاجه الشعري التالي، محافظاً على خطّه التصويري الذي انتهجه لنفسه[2] .

وإذا كان ديوان " آخر القراصنة من العصافير" (١٩٧٣) يشكل مستوى خاصاً من الصورة، متميزاً عن واقع الصورة في المجموعات الشعرية السابقة، فإنّ الباحث يزعم أنّ ديوان (القصيدة) يمكن أن يُعَدّ تتويجاً لأداء معين الشعري، على المستويات كلّها، ومن ذلك الصورةُ الشعرية، التي تتميز (القصيدةُ) بمستوى رفيعٍ منها، حتى إنّ قارئ (القصيدة) ما يكاد يجدُ صفحةً من صفحاتها غيرَ غنيّة بالصور الشعرية، التي تنبئ بتمكّنٍ معين من ناصية الأداء الشعري،

---

[1] انظر مثلاً قصيدة (عيون مليكة المراكشية) في الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٠٩-٥١٨، وانظر بقية قصيدة (الغزالة) في الأعمال الشعرية الكاملة : ٥١٩-٥٢٧.

[2] انظر مثلاً من قصائد مجموعته " الآن خذي جسدي كيساً من رمل " (١٩٧٦) قصيدة (برقية إلى تل الزعتر) في الأعمال الشعرية الكاملة: ٦١٨-٦١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ودرايته بأسس صناعة الصورة ، التي تمتزج بشاعريته الخلاقة، لتمكّنه من إبداع هذه القصيدة.

يقول من قصيدة (القصيدة):

قلها وعشْ حتى ترى
حتى أرى
وطناً على راياتِهِ
اجتمع الفراش مع الذُّبابْ
وطناً على أجراسِهِ
اختلط اليمام مع السرابْ
وجرى الرنينُ
وشبّت النيرانُ فيهِ
جرى الرنينُ
سلاسلَ
اخْضَرَّ الرنينُ
جداولَ
اصْفَرَّ الرنينُ
سنابلا[1]

في السطور السابقة حشد من الصور الشعرية، على الرغم من بساطة المفردات: إنّ قول المخاطبِ لمقولةٍ ما سيمكّن المتكلمَ، والمخاطبَ من رؤية وطن، على راياته اجتمع الفراش مع الذباب. والفراش، والذباب هنا رمزان، يشاركان في صنع صورة رمزية، يُحَمّل الشاعر الفَراش، فيها، دلالةً إيجابية، ويُحمّلُ الدلالةَ العكسية للذباب، فالوطن الذي سيُكشف للرؤية يجتمع على راياته الذباب، والفراش، وفي هذا إيحاء من معين بأنّ العناصر التي تتضوي تحت راية هذا الوطن لم تعُدْ كلّها من الفراش، بل إن عناصر سيئة كالذباب تتضوي الآن تحت لواء الوطن والذي كان ما يزال قضيّة، في المرحلة الزمنية التي كُتبَتْ فيها القصيدة، ونتساءل هنا ما هي المقولةُ السحرية التي ستكشف المنظر الحقيقي للوطن؟

إنّ عبارة "قلْها وعش" التي تبدأ بها السطور السابقة، تستدعي في الذهن عباراتٍ من قصيدة (الصمت) الشهيرة، التي يقول فيها:

الصمتُ موتْ
قلها ومُتْ

---

[1] القصيدة : ٣١ - ٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالقول ليس ما يقوله السلطانُ والأميرْ
وليس تلك الضحكة التي يبيعها المهرج الكبيرُ
للمهرَج الصغيرْ
فأنتَ إن نطقْتَ مُتْ
وأنت إن سكتَّ مُتْ
قلها ومت[1] .

إنها المقولة نفسها، تُستَدْعى هنا من ذاكرة الأعمال الشعرية الكاملة – ذاكرة القارئ، لكنْ برؤية جديدة، محصّلةُ الحدثِ فيها هو الحياة، وليس الموتَ الذي كان يفضّلُهُ الشاعر على الصمت، وأية كلمة هي التي تهب الموتَ أو الحياة؟ إنها كلمة ضدّ السلطةِ غيرِ النظيفة، تكشفُ الذباب الذي علَقَ براية الوطن.

فمعين يعتمد على شهرة عباراته من قصيدة (الصمت) ليستدعي الصورة التي تكوّنت فيها، عبر مقولة معاكسةٍ في نتيجتها، تصنع صورة مفارقة، مع الصورة المستدعاة من الذاكرة.

إن المخاطب يقول هنا كلمة تمنحه الحياة، في حين كانت كلمته تورثه الموت في النَصَ السابق.

هذا الوطن يختلط فيه اليمام مع السراب، هذا غير ممكن التحقّق على سبيل الحقيقة، لكنّ الظرف الحالك في هذا الوطن يسمح بصورة تكسر المألوف، لتتناسب مع الوضع غير المألوف للوطن، فاليمام يختلط مع السراب.

إنّ حالة الوطن تجعل الرؤية غير واضحة، فانضواء الذباب والفراش تحت راية الوطن يسير معه في السياق نفسه عدم وضوح الرؤية بين السراب والسلام الذي يحقّقُ الأمل، والأمان لشعب الشاعر، ونستطيع أن نلمح إيحاءً بربط صورة الوطن بصورة أجراس الحرية التي تصدرُ رنيناً، يجري، وفي جريان الرنين صورةٌ تجسيدية، حيث شبه الشاعر الرنين بالنهر أو الجدول فَنَقَلَه من المسموعات إلى الملموسات أو المرئيات، حتى إنه يجعل نار النضال تشبّ في هذا الرنين، إمعاناً في تجسيده، وجعله يجري كالسلاسل.

وعندما يقول الشاعر(اخضر الرنين/ جداول)، فإن هذه الصورة من صور تراسل الحواس، إذ ينقل الرنين من المسموعات إلى المرئيات، ذات اللون، ويجسمّه فيجعله جداول. ويشفع الشاعر هذه الصورة بأخرى مشابهة هي (اصفر الرنين / سنابلا).

وهاتان الصورتان توحيان بجوٍّ إيجابي يترتب على المقولة السابقة، التي فعلتْ فعلها في مشهد الوطن.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتجتمع الصور الشعرية من بداية السطور السابقة، حتى الصورة (اصفَرَ الرنين جداول) لتكوّن عبر تفاعلها صورة مركبة، توحي بحالة الوطن والمواطن – فلسطين والفلسطيني، كما يراها الشاعر، فيوحي برؤيته الحالية للوطن أو واقع الوطن، كما هو، في مجموعة الصور التي تنتهي بقوله: (اختلط اليمام مع السراب)، ويوحي برؤيته المتمناة لهذا الوطن، أو واقع الوطن كما يجب أن يكون في الصور (وجرى الرنين ... اصفرّ الرنين سنابلا). وبِتَأمّلِ الصور اللونية السابقة؛ نجد الرنين يخضرّ، ثم يَصفرُّ، كأنه حقل من القمح، اخضرّتْ سنابلهُ، ثم أحصَدَتْ، وفي هذا إيحاءٌ بالأملِ الذي يتطلعُ إليه الشاعر، من حرية، وازدهار، فهو ينتظر أن يحين الحصاد.

ويقول من القصيدة نفسها:

كلب على الشُبّاكِ
في فمه القمرْ
قيس وليلى فوق سُرّتِها
حجرْ
وعلى يديّ العنكبوتْ
تينٌ ورمّانٌ وتوتْ
الشوكُ فتّحَ في فمي
والنحلُ في رئتي يموتْ
يا مَن يموتُ
ولا يموتْ
حاولتُ وصفَكَ في الموانئِ
ما الذي أصِفُ
ولا أصِفُ؟
يأيها القربان فوق أصابعي
يقفُ
والريحُ عاتيةٌ والكفُ ترتجفُ
وأنت ترتجِفُ
يأيها الصوانُ والخزفُ
يأيها الدم يطفو فوقه الصدفُ
حاولتُ وصفَكَ في الموانئِ
ما الذي أصِفُ
ولا أصفُ؟

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وذراعكَ العنقودُ

كم عصروا

وكم قطفوا

حاولت وصفك في الموانئِ

ها هنا

فوق الشراعِ رسمتُ شبّاكاً

ورحتُ أعَضُّهُ

لأشُقَّهُ

وأطلَّ منه على دمي

قِطَعٌ من الزبد الذي يطفو

على وجه المياهِ

ويختفي

زبدٌ دمي

وأنا المطوق كالحمامة بالدّمِ

وأنا

أنا

وأنا على لوحِ اللهبْ

والماءُ فتّح فوق عنقي

مثل كأس راح يطفو

فوق عنقود العِنَبْ

صُبّوا عَلَيَّ بحاركُمْ

صُبّوا علي رياحكمْ

سأظلُّ فوق الموجِ

لستُ غريقَكُمْ

فأنا الغرقُ

ولسوف أجبل موجَكُمْ

خشباً

وأعجنُهُ ورقْ[1]

---

[1] القصيدة : ٣٣ - ٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا حاولنا تحليل صور السطور الشعرية السابقة، فإننا نجد كثيراً منها صوراً حداثية، تتدرج تحت وسائل بناء الصورة الحديثة التي عددناها.

وأولى صور السطور هي (كلب على الشباك في فمه القمر) فأي كلب هو الذي يكون في فمه قمر؟ إنّ الكلب ينتمي إلى حقل دلالي مختلف اختلافاً كلياً عن الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه القمر. وإن جمعَ القمر والكلب في صورة شعرية واحدة يمنحُ هذه الصورةُ أبعاداً حداثية، لما فيها من لا معقولية، تصحبها قدرة متميّزة على الإيحاء، فالحالةُ التي يكون فيها القمر في فم كلبٍ، حالةٌ بائسةٌ سيئة.

ويتمشّى ما جاء في الصورة السابقة، من الناحية الإيحائية، مع الصورة التي تليها (قيس وليلى فوق سرتها حجر)، وفي الصورتين كلتيهما يشارك الرمز في الإيحاء؛ فتكون الصورتان بذلك صورتين رمزيتين، اعتمدت أولاهما رمزين لغويين، واعتمدت الثانيةُ رمزين تراثيين أدبيين.

ثم نجد ، بعد ذلك، الشوكَ وقد فتّح في فم المتكلّم، والنحل يموتُ في رئته. وهاتان صورتان تشتركان مع الصورتين السابقتين في الإيحاء بالحالة السيئة، فالشوك في الفم عنصرُ ألم، والنحل يموت في الرئة، إذ يكتسب النحل إيحاءات إيجابية، كعنصر حياةٍ، وحركة، وفاعلية، وهو ، كما نعرف، ينتج العسل؛ فموته في الرئة إيحاء سلبي آخر يضفيه معين على قصيدته، فيشارك به في رسم الجو العام لها.

وينتقل في السطور التالية، إلى خطاب عنصر جديد يعبّر عنه فيقول: (يا من يموت ولا يموت)، وهذه صورة مفارقية، نستظهر أبعادها، بعد إتمام قراءة سطور القصيدة، فالشاعر يخاطب الفلسطيني هنا، فيجعله يموت ولا يموت. فموت الفلسطيني، على مستوى الحياة البيولوجية، لا يعني موته على مستوى التاريخ، أو الفعل، والأداء، والذاكرة. فموتُ الفلسطيني بيولوجياً هو تثبيتٌ له في صفحة الحياة، بل في صفحة الخلود.

ويكمل الشاعر حديثه عن الفلسطيني، فيقول :(مالذي أصفُ/ ولا أصفُ؟) وهذا ينسجم ومقولته السابقة، ضمن سياق المفارقة، التي تتناسب وحالة الفلسطيني الذي يعيش مزيجاً من المتناقضات، ضمن إطار مفارقي.

ثم نجد الشاعر يصف الفلسطيني بأنه قربان، والقربانُ يضحّى به لنيل مكسبٍ على صعيد آخر، فواقع الفلسطيني أنه قربان، ولكنّ السؤال هنا هو: لأي هدفٍ كان الفلسطيني قرباناً؟

وإذا نظرنا إلى الصورة التي يضع الشاعر القربان فيها، نجد أنّ القربانَ يقف على كفّ المتكلم، والريح عاتية، فترتجف اليدُ، مما يسبب ارتجاف القربان.

ثم يجعل الشاعر المخاطَبَ صوّانا وخزفاً، بما بينهما من اختلاف قد يصل إلى حدّ التناقض، على صعيد الصلابة مثلاً، وهذا التناقض يتناسب والصورتين المفارقيتين السابقتين.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويقول الشاعر للمخاطب- الفلسطيني: (وذراعك العنقودُ/ كم عصروا، وكم قطفوا)، فهذا تشبيه بليغ، من ناحية القالب الذي وُضِعَتْ فيه الصورة، لكنّ هذا التشبيه لا يجيء ضمن وجه شبه واضح قريب. فذراع المخاطَبِ (المفرد) عنقود يقطفه آخرون (جماعة)، ويعصرونه.

ويعود المتكلم إلى محاولة وصف المخاطب، فيرسم شُبّاكاً فوق الشراع، ويعضُّهُ ليشقَّهُ حتى يرى دَمَهُ، ذلك الدّم الذي يُصَوِّرُ في القصيدة زبداً على وجه المياه، ويختفي.

إنّ الشراع جزء من السفينة، رمزِ الرحيل، الذي أصاب الفلسطيني، كمرضٍ مزمنٍ ملازمٍ له، فالمتكلم يرسم شبّاكاً على الشراع ليستطيع تجاوزَه، وكأن هذا الشراع جدارٌ، أو حاجزٌ يحول بين المتكلم ووطنه، لأنه أداةُ السفر عن هذا الوطن.

وإذا كان الدّمُ هو الشيفرة العرقيّة، وأداة الربط بين الناس، فهو جزء من العلاقة الوراثية بين الذين يحملون هذا الدم، الذي يعطيه الآباء للأبناء، والوطن شيء كالدّم، يشكل علاقة رابطة بين أبنائه الذين يحملون وشْمَ هذا الوطن في قلوبهم، وقد ورثوه عن آبائهم فالمتكلّم يريد أن يتجاوز الشراع ليتمكن من الإطلال على دمه الذي يُصَوِّرُ زبداً، وهذا يوحي بأنه دمٌ ضائع، ذهب هدراً.

ويشبه المتكلم نفسه بالحمامة المطوقة بالدم، في صورة تشبيهية تعتمد كاف التشبيه للجمع بين طرفيها. وإذا كانت هذه الصورة من الناحية الفنية أدنى مستوى من سائر الصور التي تجاورها، فإنها لم تكن أقلّ مشاركةً في عملية الإيحاء في القصيدة.

وتُشفعُ هذه الصورة التشبيهية، بعددٍ من الصور الحدائية البسيطة، التي تتوالى، وتتفاعل لتصبح صوراً مركّبَةً تشارك في رسم الصورة الكلية للقصيدة. فالمتكلم على لوح اللهب، فما معنى الإضافة (لوح اللهب)؟ أهو من لهب، أم للهب، أم في اللهب، أم باللهب؟ فمعنى الإضافة هنا يجعل هذه الصورة البسيطة غير محدّدة الدلالة، على الرغم من وضوحِ الإيحاء. والماء فتّح فوق عنق هذا المتكلم مثل كأس راح يطفو فوق عنقود العنب، وهذه صورة يمكننا أن نحلّلها كما يأتي: إنّ الكأس تتحرك حول عنقود العنب في انتظار عصْر هذا العنقود ليمتلئ هذا الكأس خمراً، والامتلاء يكون على حساب سحقِ العنقود بعصْره. أما الماء فيتحرك فوق عنق المتكلم، مما سيؤدي بالمتكلم إلى مصيرٍ مشابه لمصير العنقود. فأي ماءٍ هو الذي يحاول قتل المتكلم؟

إنه ماءُ الآخرين (الجماعة) الذين جاء ذكرهم قبل قليل بصيغة الغائب (عصروا/ قطفوا) ولكنهم يجيئون هنا بصيغة المخاطَبين، والمتكلم يخاطبهم متحدّياً بحارَهم ورياحهم، فهو لن يغرق، ويعلّل عدم غرقِهِ بأنه هو الغرق نفسُه، لذا فإنه سوف يجبلُ موجهم خشباً، ويعجنه ورقاً - عنصراً من عناصر الكتابة وهذا يوحي بأن محاولاتهم قَتْلَهُ لن تقضي عليه، بل ستفجّر لديه مَلَكَةَ الكتابة ضدّ هؤلاء الذين يسعون إلى موته (ولسوف أجبل موجكم / خشباً/ وأعجنه ورقْ).

وفي هذا النموذج نجد معيناً يعتمد على رسم ملامح جوّ القصيدة عبر تجاور بعض

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العناصر أحياناً، وعبر تداخل الصور البسيطة وتراكُبها، مع عدم الإكثار من التركيز على وسائل مثل التشخيص والتجسيد، والتجريد، والتشييء، وغيرها مما ذكرنا، لكنّه لا يتخلّى عن غرائبيّة عناصر الصورة، واغترابها عن بعضها في الواقع المعيش، فجاءت في حلّة من الانزياح، ولّدت لها انسجاماً مضاداً لتنافرها في الواقع، وجاء هذا الانسجام واضحاً على جسد القصيدة، لأنه يشارك في الرؤية العامّة للقصيدة، بل للشاعر في أكثر نتاجه الشعري، ضمن إطار من الحسّ الملحمي الذي يظهر في القصيدة، على نحوٍ ما.

وبعد هذه الإطلالة على واقع الصورة في شعر التفعيلة عند معين بسيسو، يجد الباحث حاجة إلى مراجعة رأيي الباحثين خالد علي مصطفى وصبري حافظ اللذين جرّدا شعرَ بسيسو من الاعتماد على الصورة في التعبير، واتهماه بالنثرية، والخطابية، والمباشرة، (والشعاراتية)، فرأى صبري حافظ أنّ صورَ ديوان (فلسطين في القلب)، الذي حلّلَ الباحث الحاليّ منه قصيدةَ (الطابورِ) آنفاً، لا تعدو أن تكون استعارات وتشبيهات جارية على النسق التقليدي. ويصف خالد علي مصطفى قصائد المجموعات الشعرية (قصائد مصرية)، و (موارد من السنابل)، و(فلسطين في القلب) بالمباشرة، والخطابية والتقليدية، ثم يُصدّر حكماً على شعر معين بأنه مملوءُ بالنثرية الخطابية التي لولا طرافتها لفقدت أية قيمة فنية.

والباحث الحالي يزعم أنّ خللاً ما قد اكتنف رؤية الباحثَيْن السالفين، ويستغرب منهما إطلاق مثل تلك الأحكام التي يَظْهرُ، من خلال تحليل النصوص، ما فيها من صورٍ متميّزة، وهي لا تحتوي صوراً شعرية فقط، وإنما هي تُعبّر بالصورة، إلى درجة تحتاج من المتلقّي خبرةً ودراية بتلقّي الصورة الشعرية، ليتمكن من التواصل معها مليّاً شروطها الفنية، أو مليّاً جانباً معقولاً من تلك الشروط الفنية على أقلّ تقدير.

ويزعم الباحث الحاليّ أنّ أسبابَ مثل تلك الآراء التي تبناها الباحثان مصطفى وحافظ تكمن في الفكرة العامّة التي تُطْلَقُ على شعر المقاومة الفلسطينية، من حيث المباشرة، والبساطة والخطابية، حتى وجَدْنا باحثَيْنِ متخصّصين قد سيطرت عليهما مثلُ تلك الأفكار، فشغلتهما عن الدراسة الموضوعية لنتاج شاعر مثل معين بسيسو.

ومن الأسباب الأخرى التي شاركتْ في شيوع مثل تلك النظرة إلىنتاج معين أنّ معيناً كانَ منتمياً فكراً، واتجاهاً سياسيّاً إلى الحزب الشيوعي، وهو منتمٍ في شعره إلى الاتجاه الواقعي الاشتراكي، الذي تحدّثنا عن طبيعة الصورة فيه ، وهذا الاتجاه يُقلّلُ من شأن الصورة، وبالتحديد في الممارسة الشعرية، وبتحديد جغرافيّ: في وطننا العربي. وهذا الانتماء يغدو حافزاً للتعميم على أفراده كافة، ومنهم بسيسو، الذي كان عُرضَةً لمثلِ هذه الأحكام التعميمية، خاصةً، وهو مشارك فاعلٌ في الحياة السياسية والاجتماعية، في فلسطين، وفي المهجر بعد ذلك.

ولقد كان معينٌ متجاوزاً طروحات الواقعية الاشتراكية العربية من جهة، وسمات الصورة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في شعر المقاومة، وما يشترطه هذا الشعر من بساطة أو مباشرة قد تصل إلى الخطابية أحياناً. فلقد كانت شروط الإبداع لدى معين معزّزة بموهبة خلاقة، وثقافة متميّزة أهّلتْه ليُزاوج بين انتمائه الواقعي الاشتراكي والشروط الذاتية للإبداع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

الرمسيس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرمز (Symbol) شيء يقومُ مقامَ شيء آخر، بسبب من علاقةٍ قُربى بينهما، كالترافق، أو الاصطلاح، أو الشبه العَرَضيّ، ويشتهر منه ما يكون من الرموز علامةٌ منظورة (مرئيّة) لشيء غير مرئي، فيرمز بالأسد للشجاعة، والصليب للمسيحية. ويمكن، بهذا المعنى، أنْ تُدعى الكلماتُ كلُّها رموزاً[١] .

ويكون الرمز شيئاً حيًّا، أو غير حيّ، ويكون عامًّا، أو خاصًّا، كما يمكن أنْ يكون محلِّيًّا و عالميّاً[٢] .

وتكون الرموزُ الموظَّفةُ في الأدب، عادةً، من نوع آخر، إنّها رموز خاصّة، أو شخصيات، يتّضح مدلولها في سياق العمل الأدبي الذي تظهر فيه[٣] . وهذا المدلول الأدبي لا يدعونا إلى إغفال مستوى الدلالة الحقيقية[٤] لأي من هذه الرموز.

ومن حقّ الشاعرِ أن يوظّف أيّ موضوع، أو موقف، أو حادثةٍ توظيفاً رمزيّاً، وإن لم تكن وظِّفتْ مِنْ قَبْل، مثل هذا التوظيف[٥] . ويكون ترشيحُ الرمز ليأخذ موقعه غامضاً، غيرَ واضح الأسباب، لذلك لا يُوصَف الرمزُ بالثبات، بل بالتقلُّب، وبتعدُّد الجوانب، وتَقَبُّلِ الانعكاس[٦].

وتُزوّدنا الرموز بحالة شعورية بديلة كي نحسّ بالمدركاتِ الخاصّة بفهم الكون[٧]، وهي تُقدّم لنا فكراً، كما تُقدّم لنا شعوراً[٨]، وتمكّننا من ملاحظةِ أوْجُهِ الشبهِ بين ما هو وجدانيٌّ بالنسبة للفنان، وما هو مادّيّ[٩] . ولا تختلف دواعي توظيف الرموز اللغوية، من الناحية الفنيّة، عن دواعي توظيف الرموز التراثية[١٠] .

وإذا كان للرمز أنْ يقرنَ الأشياء معاً، فعلينا أن نعرفَ إنْ كان يستطيع أن يقْرنَ المؤلّف والقارئَ معاً، بخلق وسيلة اتصال بينهما. والمشكلةُ في الرمز، بصفته وسيلة اتصال، هو أنّه

---

(١) Kathleen Kuiper (Editor): Merriam Webster's Encyclopedia of Literature, Merriam Webster- U.S.A, 1995, p.1085.

(٢) J.A. Cuddon: A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1991,p.939.

(٣) Kathleen Kuiper: loc. cit.

(٤) محمد فتوح الأحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٧٨ :٣٣.

(٥) انظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: ١٩٩.

(٦) Joseph T. Shipley: Dictionary of World Literary Terms, George Allen & Unwin Ltd, London, 1970, p.321-322.

(٧) Joseph T. Shipley: Idem . Ibid, p.322.

(٨) William York Tindall: Op Cit, .p.3.

(٩) انظر محمد فتوح الأحمد،المصدرنفسه : ٣٩.

(١٠) انظر هذه الدراسة: ١٧ـ٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على الرغم من تحديده في كونه العنصرَ الظاهرَ لشيءٍ غير ظاهر يرتبط معه- أنّه غير محدَّدٍ فيما يُمثّلُهُ[1] .

و"يمكن أن نجد في كلّ أدبٍ قوميّ كثيراً من الرموز الاصطلاحيّة، ففي الأدب العربي: القمر، والسيف، والهلال، والصليب...، وكلّ هذه الرموز لها معانٍ معروفةٌ واسعةُ الانتشار. ولكنّ الشاعر الرمزيّ له رموزه الخاصّة، وهي بطبيعتها أكثرُ صعوبةً على التفسير، ولكنّها أكثرُ إثارةً وتأديةً"[2] .

وترى سلمى الخضراء الجيوسي أن "أكثر شعر الشعراء العرب الروّاد(تقصد في حركة شعر التفعيلة)- رمزيٌّ في عامّتِهِ، ولكنها تشير إلى أنهم لم يكونوا يلجأون كلّهم إلى توظيف الرموز بالشكل الشخصيّ الموصوف آنفاً"[3]. وهي ترى أنّ شعراء التفعيلة وظّفوا الرمز في أشعارهم، ولكنّهم لم يكونوا شعراء رمزيين، فَهُمْ يوظّفون الرموز مثلما يوظّفون غيرها من ظواهر شعر التفعيلة[4] .

وقد يبنى الشاعرُ قصيدتَه على رمز واحد، وقد يكون الرمز جزئياً[5] .

ويقول أدونيس: إنّ الرمز "حين لا ينقلك بعيداً عن تخوم القصيدة، بعيداً عن نصّها المباشر، لا يكون رمزاً . الرمز هو ما يتيح لنا أنْ نتأمّل شيئاً آخر وراءَ النّصّ. فالرمزُ هو ، قبل كلّ شيْءٍ، معنى خفيّ، وإيحاء. إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعْيِكَ بعد قراءة القصيدة. إنّه البَرق الذي يُتيح للوعْي أنْ يَستكشِف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوبَ الجوهر"[6] .

وسيعالج الباحثُ في هذا الفصل، الرموزَ اللغويةَ، كما وَعَدَ سابقاً[7] ، فلقد عالج سائر أنواعِ الرموزِ في الفصلِ الأوّل تحت عنوان (توظيف التراث)، فعالج الرموز الدينيّة، والتاريخيّة، والأدبيّة، والفلكلورية، والأسطورية، بصفتها عناصر تراثيّة، ولم يتبقّ، لهذا الفصلِ، إلاّ الرموز اللغوية أولاً، وأسماء الأعلام الحديثين ثانياً، التي يوظّفها الشاعر رموزاً للنماذج

---

(1) William York Tindall: Op. Cit, Loc.Cit.

(2) Salma Jayyusi: Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Vol. 2, E.J. Brill-Leiden, 1977, p.709-710.

(3) Idem. Ibid, p.710.

(4) Idem. Ibid, p.712

(5) انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ١٢٠-١٢٥.

(6) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة - بيروت، ط٢، ١٩٧٨: ١٦.

(7) انظر هذه الرسالة : ٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإنسانيّة التي تُمثّلها[1] . والرموز اللغوية التي يقصدها الباحثُ، هي الرموز المشتقّةُ من الكلماتِ، أو العبارات الموحية، كأنْ يرمز للخلاص بمجيءِ المطر، أو للثورة بالبركان[2] .

ولقد شاع في الشعر الفلسطيني "استعمالُ ما يمكن أن نسمّيَه (الرموز المباشرة) الشائعة، وهي الرموز التي تتّخذ دلالة مقصورةً عليها، ولا يتوجّه الذهن إلى غيرها"[3] .

ويتداخل مبحث الرمز في شعر التفعيلة مع مباحث مثل التراث، كما وضّح الباحث في الفصل الأول من هذه الدراسة، ويتداخل الرمز، كذلك، مع الصورة والغموض، فيرى كَـدُن(J.A. Cuddon) أنّ الرمز الأدبيّ يضم في جنباته الصورة[4] .

ويقول عز الدين إسماعيل: "وليس الرمز إلاّ وجها مقنّعاً من وجوه التعبير بالصورة"[5] ، ويقول بينيه (Beanier):"الرمز صورة (Image) تُمثّل فكرةً"[6] .

كما يؤدّي توظيف الرمز في قصيدة التفعيلة إلى الغموض، خصوصاً وقد أكْثَرَ الشعراءُ من توظيفه[7] .

وقد وظّف الواقعيون الاشتراكيون الرمز في نتاجاتهم الأدبية، ولكنّهم لم يكونوا رمزيّين، بمفهوم الانتماء إلى المذهب الرمزي فكراً، وتقنياتٍ فنيّةً، بل أفادوا من الرمز، بوصفه تقنية تعبيرية، من دون تبنّيهم لِما يؤمن به الرمزيون مِن كون الفنّ غايةً في ذاته، فلقد حافظَ الواقعيون الاشتراكيون على نظرتهم إلى الفنّ، إذ عدّوه، أولاً وأخيراً، خادماً للحياةِ، وليس هدفاً مَرُوماً في ذاته، وهذا التوجُّهُ يَنْسَجم، أكثر ما ينسجم، مع حالة الشعر الفلسطيني، فهو شِعرٌ مقاومٌ، يجدرُ به أن يحافظ على خطّة الثوريّ، وعلى التزامه تجاهَ قضيّتِهِ، وشعبه. ولكنّ هذا الالتزام لا يحْظر

---

(1) انظر حول هذا النوع من الرموز : معين بسيسو، عطر الأرض والناس: ٨٦-٨٨، إذ يدعو توظيف هذا النوع من الرموز (النمذجة الإنسانية).

(2) انظر أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية: ٣٦٥، ويسمّيها ساعي (الرموز الخاصّة). ويدعوها يوسف نور عوض، روّاد الشعر العربي الحديث، مكتبة الأمل-الكويت،د.ت: ٥٦، (الرموز التعبيرية). وصالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ١٢٤-١٢٧، ويدعوها (الرموز ذات المصادر الذاتية)، أو (الرموز المفردة) : ١٥٥. ويلاحظ الباحث الحاليّ أنّ حديث أبي إصبع حول الرموز المفردة، والمركّبة، والكلّيّة - يختلط بمفهوم الصورة، من دون توخّي الحذر والتفريق الحقيقي بين مفهومي الصورة والرمز، على الرغم من تناوله المطوّل لكلتا الظاهرتين (انظر الرمز: ١٠٩-١٧٩، والصورة: ٣١-١٠٧)، وهو يقسم الصور إلى مفردة، ومركّبة، وكلّيّة، في نقاش واعٍ للصورة،ولكنّ الخلل يَظهر في معالجته للرّمز، وتقسيمه إياه بالطريقة نفسها. وانظر ، أيضاً، خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحرّ، جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي- إربد ، ١٩٨٧: ٣٣، ويطلق عليه خالد سليمان (الرمز اللغوي) ،وانظر :٥٦-٦٨ حول الغموض الذي يسببه هذا النوع من الرموز.

(3) خالد علي مصطفى: الشعر الفلسطيني الحديث ١٩٤٨-١٩٧٠ :١٦٦.

(4) J.A. Cuddon: Op. cit, loc. cit.

(5) عز الدين إسماعيل :الشعر العربي المعاصر: ١٩٥.

(6) محمد فتوح الأحمد: الرمز الرمزية في الشعر العربي المعاصر: ٣٩.

(7) انظر: Salma Jayyusi: Op.cit, 709 وخالد سليمان : أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر:٣٣، ٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على الشعر الفلسطيني إمكانَ توظيف الرمز فيه، بوصفِهِ تقنيّة ايحاء بالأفكار والعواطف، بعيداً عن المباشرةِ، ووسيلةَ تُقْيةٍ، هرباً من محاسبة السُلطة، أو من سخط الرأي العام.

ولكنّ شعراء المقاومةِ الفلسطينية لم يُسرفوا في توظيف الرمز في أشعارهم، ولم يشتطّوا في إغماض رموز قصائدهم، بل كانوا يلبّون داعياً فنيّاً للتطور في الأداء الشعري، وصولاً إلى تقنيّاتٍ كان الرمز واحداً منها، وكان هذا المسعى الفنيُّ رغبةً في تحقيق مستوىً يؤهّل فنّهم لاستحقاق مقوّمات الخلود، والثبات في مدارج الفن العظيم، من دون تناسي هدف الأدب المقاوم، ورسالته التي يؤدّيها المضمون الثوريّ الواضح.

وهاهو ذا محمود درويش يقول: "الرمز، عندي، كما أراه، ليس مبهماً، إنّه يُكْتَشَفُ بسرعةٍ، وهو ، في أوّل الأمر وآخره، بديلٌ للتعبير المباشر.... وكان من دوافع لجوئي إلى الرمز، في البداية، محاولة تَخطّي الواقع الذي لا يتيح لي إمكانية الحديث بشكل مباشر، لأسبابٍ سياسية، فكان لا بُدّ لي من ممارسة "الاحتيال" الفنّي، لعكسِ واقعي. وهكذا تَرَوْنَ أنّ الرمز كان ضرورةً وحاجة، ثمّ تحوّل إلى طريقةِ تعبير"[1] .

ويتحدّث درويش عن الضرورةِ الفنيّة التي أوجبَتْ توظيفَ الرموز في شعره، فيقول: "من الواضح أنّ هذه الصورةَ لم تأخذ أبعادها الحاليّةَ عندي منذ أوّل الطريق، وقد توصّلْتُ إليها بعد إحساس بضرورةِ التخلص من تفصيل الصورة الشعرية، والاكتفاء بما يشبه الرمز للتدليل على الواقع الحسّي، من دون الاستغناء عنه كلّيّاً"[2] . ويُسَوِّغُ توظيفَهُ تقنيةَ الرمز، على الرغم من كونه شاعراً واقعيّاً، بقوله: "إنّ استخدامي الرمز جاء لإغناء واقعيّتي، ولخدمتها، والواقعية، كما أفهمها، هي طريقة في فهم الحياة، وعكسها، وإعادة خَلْقها، وليست وسيلة تعبير ميكانيكي جاهز. ولذلك لا أرى تناقضاً بين التزامي بقضيّةٍ، وعقيدةٍ، وسعيي إلى ما يبدو لي أنّه طريقتي الذاتيّة في التعبير"[3] . ويتحدّث محمود عن الواقع الذي يعيشه الفلسطيني، فيقول: الواقع الذي نعيش فيه، أصبح من الوضوح البذيء، إلى درجةِ أنّ التعبير عنه يتخذ شكلاً غامضاً"[4] .

وقد وظّف عبد الوهاب البيّاتي الرمزَ في شعرِه، وأكثَرَ منه، حتى قيلَ: إنّ البياتي شاعرُ الرموز، وهو يجعل مُهِمّةَ الشاعرِ أنْ يخلقَ رموزاً جديدةً، ويرى أنها مهمّة صعبة، وتحتاج إلى مرانٍ روحيّ طويل، ومعاناةٍ طويلةٍ، لكي يصل الشاعر إلى هذه المقدرة[5] .

[1-2] محمد دكروب: حوار مع محمود درويش، مجلة الطريق، ع١٠-١١/١٩٦٨ :٦٢.

[3] المرجع السابق: ٦٢.

[4] فرج شوشان: لقاء مع محمود درويش، مجلة(لوتس)، ع ٦٥-٦٦، سبتمبر ١٩٨٨: ٢٥٧.

[5] عبد الوهاب البياتي، كنتُ أشكو إلى الحجر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣: ٢٤.(حوار أجراه أحمد المصلح).

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الرمز في شعر التفعيلة عند معين بسيسو:

يهتم معين بسيسو في دراسته الشعرَ الليبيَّ المعاصرَ بالرمز، ويجتهد في تفسير الرموز التي يصادفها في نتاج الشعراء الذين تناولهم بالدراسة[1]. هذا، ويلتفِتُ معينٌ إلى توظيفِ شخصيّاتٍ أدبيّةٍ، وسياسية، ونضاليةٍ حديثة، في قصيدة التفعيلة، ويطلق على هذا التوظيف اسم (النموذجية الإنسانية)[2] . فالشاعر العربي المعاصر- في رأيه- حين يتناول، في قصيدته، شخصيّة من الشخصيات، فخاطبها، أو تحدّث عنها، لا يقصد تناول هذه الشخصية لذاتها، وإنما يقصد تناول الأنموذج الإنساني الذي تمثّله هذه الشخصية. إنه يتناول قيمةً، أو مضموناً ترمز إليه هذه الشخصية العالمية[3] .

أما في شعره، فقد شاع فيه، في بداياتِهِ، كما شاع في الشعر العربي، في تلك المرحلة، "استعمالُ ما يمكن أن نسمّيه "الرموز المباشرة" الشائعة، وهي الرموز التي تتخّذ دلالةً مقصورةً عليها، ولا يتوجه الذهن إلى غيرها"[4] ، فكان يتوسل "بالرموز التي شاعت في حقبة الخمسينات، كالظلام، والشمس، والنجوم، والنهار، وغيرها .... وهي لا تعدو أنْ تكون استعاراتٍ، وتشبيهاتٍ جاريةً على النسق التقليدي"[5]. ولكن محيي الدين صبحي، على الرغم من ذلك، يرى أنّ بسيسو "هو الشاعر العربي الوحيد الذي رفض عملية الترميز Symbolization"[6] .

فما هو واقع توظيف الرمز في شعر التفعيلة عند معين بسيسو؟ يظهر الترميز عند معين في كثير من قصائده، عبر مجموعاته الشعرية كلّها، فَنُلفيه يقول من قصيدة **(لصوص الصلبان)**.

أحبابي،
إنْ ضلَّ الجدولُ عن منبعِهِ
تمضغهُ أشداقُ الكثبانْ
فحذارِ، حذارْ
أنْ نخطف، موجاً من بحرٍ،
أنْ نزرعَهُ في صحراءْ،
أنْ نحلمَ أنْ يصبحَ
حقلَ بحارْ،
وحذارِ، حذارْ،

---

(1) انظر : معين بسيسو : عطر الأرض والناس: ٨٤، ١٠٥.

(2-3) المصدر نفسه : ٨٧، ٩٦.

(4-5) خالد علي مصطفى: المصدر السابق، الصفحتان ١٦٦، ١٠٠على التوالي.

(6) محيي الدين صبحي: شعر الحقيقة، دار الطليعة- بيروت، ١٩٨٢ :٧٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

من حصّادِ أفّاقِ،
من فرطِ الخوف الكذابِ،
من لصِّ الحقلِ
حماهُ بسياجِ جرادِ...
أحبابي،
لايبني الطائرُ عشّاً
في جحرِ الثعبانْ،
الطائر لا يَدْفأُ
تحت جناحِ الحدأةِ، أحبابي،
فكفاكمْ ، وكَفاني
نفخاً في الأكفانِ،
ليسَ يضمّدُ جُرْحَ البركانِ
أكوامٌ من حطبٍ ودخانِ
لنضمِّدْ جُرْحَ البركانِ
بنارِ البركانِ،
أحبابي،
والفأسُ المدفونةُ في الجدرانِ
تستيقظُ،
فليستيقظْ حرّاس الجدرانِ[1] .

نجد في السطور الشعرية السابقة عدداً من الرموز هي: الجدول، ومنبع الجدول، والكثبان، وموج ، وبحر، وصحراء، وجراد، والطائر، والثعبان، والحدأة، والبركان، والفأس، وغيرها، وكلُّها رموزٌ بسيطة، شارَكَتْ في تعزيز إيحاءات القصيدة، التي يقصدها الشاعر، وهي تصبُّ في سعيهِ إلى التعبير بالإيحاء، دون المباشرة، ولكنها-كما سنرى- لم تسبغ على القصيدة غموضاً يحولُ دون تواصُلِ القُرّاء معها، بل كانت عاملاً من عوامل إمتاع القارئ عبرَ الارتقاء بأدواتِ القصيدة، من الناحية الفنيّه، بما يُحقّق له، علاوةً على إدراك مضمون النّص، نشوةَ فكِّ رموزه، من دونِ إرهاقِهِ،وتجشيمه الصعاب. وسيشرع الباحثُ في تحليل رموز السطور السابقة، فيما يأتي.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة:١٦٧-١٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يوجّه الشاعر خطابَه، في السطور السابقة، إلى جماعةٍ من الناس يُعلِنُ حُبَّهُ لهم ، ولا يُستَغْرَبُ ، في ضوء السطور اللاحقة، أن يكون هؤلاء الأحباب هم أبناءَ جِلْدَتِهِ الفلسطينيين، وهو يخاطبهم، بلسان الناصح، والمجرّب العارف، والمحذّر من أنْ يحيد الفلسطينيون، وخصوصاً الثوّار، الذين يرمز إليهم بالجدول، عن سواء السبيل فيضلّوا عن المنبع، وهو رمزٌ للوطن، فإذا ضلّوا عن منبعهم، فإنّ كثبانَ الرمل ستمضغهم في الصحراء. ثمّ يحذّر من اختطاف الموج من البحرِ، وأخْذِه إلى الصحراء، والموجةُ، هنا، رمز للفلسطيني، والبحر رمز للوطن، والصحراء رمز لبعض البلدان التي خُطّطَ لتوطين الفلسطينيين فيها، وكأني به، هنا يُعَرِّضُ، على وجه الخصوص، بفكرة توطين اللاجئين في صحراء سيناء، التي شنّ عليها الشاعرُ حرباً شعواء، حتى تمكّن من دحرها بمعونة الجماهير الثائرة. ثم نجده يكمل، في سياق التحذير، فيذكر حصّاداً أفّاقاً، وخوفاً كذّاباً، ولصٌّ حقلٍ، وكلّها رموز بسيطة، يمكننا أن نخرجها إلى الحقل السياسي، وأن نَجِدَ لها معادلاتٍ تفسّرها بعيداً عن معانيها المباشرة، فلم يَعُدْ الحصّادُ، ولصٌّ الحقل يحملان دلالتيهما الزراعيتين المباشرتين، بل ينبغي إسقاطهما على الحقل السياسي. وإذا نظرنا إلى لصّ الحقل الذي يحذّر منه الشاعر، فهو لصٌّ يحمي هذا الحقلَ بسياجٍ من جرادٍ، فيجعل العنصرَ الأكثر طَمَعاً فيه، حامياً له، فالجراد رمز للمخربين، والطامعين، والحقلُ رمزٌ للوطن، وللثورة، وللمعاني السامية التي تنسجم معهما. ويستمر الشاعر، بعد هذا، في طرح تحذيراتِه، في شكل يقتربُ من الحكمةِ، أو التصريحِ بالحقائق المطلقة، فيقول: إنّ الطائر لايبني عشّاً في جُحْرِ الثعبانِ، وإنْ الطائر لا يدفأ تحت جناح الحدأة، فالطائر هنا، رمز للفلسطيني، والثعبان والحدأة رمزان للجهات الطامعة، التي تشكّل خطراً على القضية الفلسطينية.

ثم نجد معيناً يعلنُ أنّ جُرْحَ البركان لا تُضَمّدُهُ أكوامُ الحطبِ، والدخانُ، بل هو يدعو إلى علاج جرح البركان بنار البركان، ليكونَ العلاجُ داخلياً (والبركان، هنا، رمز للثورة). وتنتهي القصيدة بالبشارة، التي ترى أنّ الفأس المدفونةَ في الجدرانِ سوف تستيقظ، وهذه نبوءةٌ باشتعال نار الثورة ودعوةٌ إلى اليقظة.

ومن القصائد التي تعتمد الرمز في الإيحاء بمكنون نفْس الشاعر قصيده **(جزيرة الشعارات القديمة)**، وفيها يقول:

يا بِحار الرملِ،
يا خبزَ الأعاصير الشريدة،
شاعري، قد كان في تلك الجزيرة،
كان في حقل الشعارات القديمة،
كان ملقىً وسطَ راياتٍ وأجراسٍ طعينة،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قلبه قرصٌ من الشهدِ،
وجاءتْه سفينةْ،...
آهِ لمْ يُشعِلِ لها قمصانَهُ ناراً،
ولم يحرق قصيدهْ...
وبكى يسترجع الراويْ
جراحَ المقطع الفاجعِ من تلك القصيدهْ:
حملتْه، أثقلتْ ظهرَ السفينةْ،
أثقلتْهُ، آه يا صاحِ الشعاراتُ القديمهْ،
ألقِ للأسماك ياصاحِ الشعاراتِ القديمهْ،
ألقِ فالأسماك لا تقرأ،
والأعماقُ خرساءُ كتومهْ...[1]

ولقد تحدّث عبدالقادر ياسين، إلى الباحث، حَوْلَ هذه القصيدة، وحول قصيدة **(من أوراق أبي ذر الغفاري)**[2] ، فقال: إنهما قصيدتان شكّلتا، بالنسبة للحزب الشيوعي، مؤشّراً واضحاً إلى أنّ معيناً يتّجة نحو هجرانِ الحزب، وقد نُشِرتْ الأولى في مجلّة الشعر المصرية في أكتوبر ١٩٦٤، ونشرت الثانية في مجلة الحريّة البيروتية عام ١٩٦٥، أو في ملحق المحرر في دورية فلسطين، أو في كلتيهما. وتشكّل هاتان القصيدتان تحوّلاً واضحاً، وتمثّلان تصريحاً بهذا التحوّل عن الاتجاه نحو الحزب الشيوعي، والسيرِ في فلكه. وأوضح ياسين أنّ الحزب قد فسّر (جزيرة الشعارات القديمة) على أنها الشيوعية وفسّر (الملائكة)، في القصيدة الأخرى، على أنهم الرفاق الشيوعيون[3] .

ولو نظرنا في السطور السابقة، بناءً على ما سَلَفَ، نجد أنّ معيناً يتحدّث عن نفسه، حين يقول: "شاعري قد كان في تلك الجزيرة"، فهو لَم يَعُدْ فيها الآن، وكان في حقل الشعارات الشيوعية، التي يعدُّها، الآن، قديمةً، فهي راياتٌ، وأجراسٌ طعينةٌ، وقد كانَ هذا الانتماء في مرحلةِ النقاء والصفاء، حين كان قلبُه صافياً كقرص من الشهد، ولم يكنْ قد ركب تياراً فكرياً بعد، ولم يتبنّ، اتجاهاً سياسيّاً، فصادف سفينةً، هي، هنا، الشيوعية، فركبَها، وحملتْه، إضافةً إلى ما حملتْ من شعاراتٍ أثقلتْها، ثمّ أثقلتْهُ، ونتيجة لهذا الاستثقال، نجده يُعلِنُ دعوةً إلى إلقاء هذه الشعارات إلى قعر البحر، حيث يستطيع عمقُ البحر أن يَكْتُمَها.

ومن القصائد التي تَظهر فيها (النمذجةُ الإنسانيّة)، بكثرة، قصيدة **(دقّي يا أجراس**

[1-2] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨٩، ٢٥٩-٢٦٢، على التوالي.

[3] من مقابلة أجراها الباحثُ مع عبد القادر ياسين، في دمشق يوم ١٩٩٥/٩/٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكومون)، ويقول فيها:

باريسُ .... النارُ
ستُضرَمُ في لوحاتْ
بيكاسُو، في أبياتْ
إلْوارَ، وفي حدقاتِ
عيونِ العمّالْ،
قد عادوا في الساحاتْ
من وُلِدوا من خطواتْ
"بِيْتان" برايةِ "بِيْتانْ"
زيّن يا قَيْصَرَ "عائلةَ الغيلانْ"
أجنحةَ الطاووسِ المنتوفهْ
بالصلبانِ المعقوفهْ...
ما أقْصَرَ خطواتِ الطاووسْ
في ساحاتِكِ يا باريسْ،
قد عادَ إلى الخَفَقانْ
قلبُ "بيريهَ" المثقوبْ
دقّي يا أجراسَ الكومونْ
وإلى المتراسْ
رفاقي الحرّاسْ،
ما زالَ هنالكَ نهارْ
وبلا أسوارْ
يا بدْرَ قصائدِ "إلْوارْ"
في ليلِ الفاشيّهْ
أبزغ من شَفَتَيْ "أراجوانْ"
أغنيّهْ
للحريّة[1] .

يقدّم معين لهذه القصيدة بمقدمةٍ نثريّة، فيقول: "باريس قبيل انتصار ثورة الجزائر، والكعوب الحديدية لمنظمة الجيش الفرنسي تعضّ شوارعها، وهو ، بهذا ، يرسم الجوّ الذي

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٥-٢٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتحدّث عنه القصيدة، في محاولةٍ منه لتحديد توجيه رموز هذه السطور الشعرية، وأحداثها في أذهان المتلقّين.

وإذا نظرنا إلى النماذج الإنسانية التي نجدها في هذه القصيدة، نراها تنقسم قسمين: نماذج أدبيّة، وفنيّة ثوريّة، ترمز للتحرر، والمقاوَمة، مثل الرسام الإسباني (بيكاسو)، والشاعر الفرنسي المناضل (إيلوار)، والشاعر الروائي الفرنسي المناضل (أراجون)، والقسم الثاني من النماذج الإنسانية يرمز للطغاة، والمستبدين، والسفاحين، والدكتاتورات، ويمثّله المارشال الفرنسي (بيتان)، والسفاح السوفيتي (بيريه).

وإذا نظرنا إلى كلتا الطائفتين من النماذج الإنسانية المطروحة في القصيدة، فإننا نكتشف، بسهولةٍ، أن بسيسو لم يكن يقصد الرموز التي أوردَها في القصيدة لذواتها، إذ لا توجد علاقة مباشرة بين موضوع القصيدة، وهو الثورة الجزائرية، وهذه الرموز، فالشاعر، هنا، لا يقصد أنْ يتناولَ هذه الطائفة من الأعلام، بل هو يعمد إلى توظيف إيحاءاتها، في خدمة موضوعه الحالي، فبيكاسو، وإيلوار، وأراجون يمثلون جميعاً نماذج لشريحة إنسانية هي الفنانون، والأدباء، وقد شارك إيلوار في النضال ضد الاحتلال النازي لفرنسا، وشارك أراجوان في المقاومة الفرنسية في الحرب العالمية الثانية، وكان شاعرَها، ذلك عندما كانت فرنسا في خطر، أما في القصيدة، فإنّ الحالةَ التاريخيةَ تَعْرِضُ فرنسا، وقد غدتْ خطراً على غيرها، وخُصوصاً على الجزائر، هذا البلد الذي ثار، وقدّم مليون شهيد ليُحْرِزَ التحرُّرَ من الاستعمار الفرنسي. ففرنسا تقف هنا حاملةً في ذاتها نوعاً من المفارقة، بعد أنْ كانت موطنَ الثورة الفرنسية، ثورة التحرّر التي هزّت العالَمَ كلَّهُ، وَغَدَتْ أنموذجاً لثورات التحرّر من الاستبداد، والطغيان. غير أنّها، بعد هذا كلِّه، غدتْ دولةً مستعْمِرةً تمارس الاستبداد على غيرها من الدولِ الضعيفة، وعلى شعوبها، مخالفةً، بهذا، مبادئَ الثورة الفرنسيّة الداعية إلى تحرّر الشعوب، والانعتاق من نير قوى الظلام، والاستعمار، والظلم.

فالرموز الإنسانيّة الإيجابيّة لا تَمْثُلُ، في القصيدة، بذواتها، بل بإيحاءاتها التحرّريّة الإيجابية، سواءٌ في هذا الأدبيُّ منها، أو الفنّي، وكذلك يمكننا أن نقول: إنّ الرموز الإنسانيّة السلبية لا ترِدُ في القصيدة لذواتها، بل لتوحيَ بالنماذج التي تمثّلها، من جنرالاتٍ، وسفاحين، وديكتاتورات، فبيتان الفرنسي، وبيريه السوفييتي، كلاهما يصبحان رمزين ناجحين في القصيدة، لا لتعلُّقهما بالثورة الجزائرية، أو بالاستعمار الفرنسي للجزائر، بل لأنهما يمثّلان نماذجَ للطغيان، فبيريه لا يتعلق بالجزائر، لكنّه يندرج في سياق بيتان، فيغدو، بهذا مناسباً لأداءِ إيحاءاته في هذه القصيدة.

وإضافةً إلى النمذجة الإنسانيّة التي بسطها الباحث فيما سبق، فقد وَرَدَتْ، في هذه القصيدة، رموزٌ لغويّةٌ مثل: طاووس، وصلبان معقوفة، وهي تحمل إيحاءاتٍ واضحةً، تشارك في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بثّ رؤية الشاعر في سطور القصيدة.

ومن القصائد التي يبرز فيها الترميز قصيدة (إشارة مرور) ، ويقول منها:

إمرأة حُبلى في عَرَبة،
وَلَدَتْ في العربة،
كبُرَ الطفلُ، أحَبَّ، تزوّجَ في العربة،
أنجبَ أطفالاً، قرأ مجلاّتٍ، وصحفَ العالمِ
في العربة،
اعتقلوهُ... سجنوهُ في صندوق العربة،
جُنّدَ واستُشهِد خلْف شبابيك العربة،
دفنوهُ تحتَ دواليب العربه،
والعربةُ ما زالتْ في الشارعِ
تنتظرُ النورَ الأخضرْ،
تنتظرُ النورَ الأصفرْ[1] .

فإذا نظرنا في رموز السطورِ السابقة؛ نجد أنّ رمز (امرأة) يوحي بالشعب الفلسطيني، خارجَ وطنِهِ، وفي ظروف ثورته في المنفى، و(العربة) رمز يوحي بالظرف المكاني للشعب الفلسطيني وثورته، وبتشرُّدِه، وغربتِهِ. فالعربةُ، في الأصل، وسيلةُ تنقُّلٍ، وترحالٍ، وغربةٍ، وتشرُّدٍ، وهي، كذلك، تُشعِرُ بضيق الحيّز المكاني، فتوحي بالمخيم، ببيوتِهِ الضيّقة، التي كانت، في بداية أمرها، خياماً قابلةً للتنقُّلِ، مثّلها في ذلك مثل العربة المتنقّلة. و(الطفل) رمز يوحي بالفلسطيني في تشرُّدِهِ، وبهذا تكون العربةُ محطّةً على طريقِ العودةِ والتحرير، أو وسيلةً للوصول إلى العودة.

فالثورةُ، في غربتها، حبلى بمشروعٍ ثائر، وعندما أنجبتْهُ، وكبّرتْهُ، اعتُقِلَ، وسُجِن، وهو غريبٌ عن وطنه، ثمّ جُنِّدَ، واستُشْهِد غريباً، أيضاً، والغربةُ ما زالت غربةً، ولم تُصْبِحْ محطّةً على طريقِ العودةِ، بل ظلّتْ تنتظرُ تغير الحالةِ المتمثّلَ، هنا، بالنور الأخضر، حتى إنها لم تحصلْ على النور الأصفر، الذي يمثّل حالةَ تأهُّبٍ للحالةِ الإيجابية التي تلي النورَ الأصفر. فالثائر وُلِدَ ليموت لا ليعودَ إلى وطنه.

ويقول معين من قصيدة (القصيدة):

سلاماً أيها المتراسُ،
إنْ ضاقتْ بكَ المدنُ،

---

[1] الأعمال الشعريّة الكاملة: ٣٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فما ضاقتْ بك السفنُ،
ويا قدماً زرعتُ القمح فيها،
وهي ترتحلُ[1]

نلاحظ في الأسطر السابقة أكثر من رمز، فالمتراس رمزٌ يوحي بالفلسطيني، وليس غريباً أنْ يُقْصد بالمتراسِ رئيسُ منظمة التحرير ياسر عرفات، الذي كان على رأس الخروج من لبنان، فإذا كانت المدنُ قد ضاقتْ بهذا المتراس، فأُخرِج من لبنان، بحراً، فإن السفنَ لم تضِقْ به، والبحر لم يَضيقْ، وهو يشكّل المساحة الكبرى من هذه الأرض. غير أننا ينبغي ألاّ ننسى أنّ البحرَ لم يَكُن، يوماً، حالةَ استقرار، أو وطناً يمكن أنْ نطمئنّ إليه، فحالةُ الشاعر، وهو تحتَ وقعِ الخروج، هي التي جعلتْه يتفلّتُ، فيقول: إنّ البحرَ لم يضقْ بالخارجين من بيروت، فهو، بهذا، يَقْبل البحرَ ملجأً للخارجين، لكنّ حقيقة شعور الفلسطيني تجاه البحر، والسفن تظهر في الأنموذج الشعري الذي سنحلّله بعد الانتهاء من تحليل هذا النموذج. فالشاعر يخاطب الفلسطيني الذي أُخرِجَ من بيروتَ، إذ يقول له: إنّ قَدَمَهُ مليئة بالخير والعطاء، وهذا ما يوحي به رمز (القمح) الذي زرع في هذه القدم، وهي ترتحلُ.

ويقول بسيسو من القصيدة نفسها:

أُبركْ على الجرحِ واشربْ
أيها الجملُ،
لقد عطشتَ طويلاً أيها الجملُ،
لقد مَشَيْتَ طويلاً أيها الجملُ،
لقد صبرتَ طويلاً أيها الجَمَلُ،
فَهَوْدَجٌ أنتَ للسلطانِ مُرْتَحِلُ،
وأنتَ قُربانُ مَن حطّوا،
ومَن رَحَلوا،
لا شارعٌ لكَ فيهِ
شبّاكٌ،
ولا وطنُ
لك فيه ، لا بطلُ،
ولا وَثَنُ،
عطشانُ، لا عُودُ ماءٍ

---

[1] القصيدة: ١٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أنتَ تملكُهُ،
لكنّ لخطفِكَ يمشي البحرُ،
والسُّفُنُ،
جوعانُ وهو على السكّين
سنبلةٌ،
عريانُ، وهو على صحرائهمْ
غصنٌ[1] .

يخاطبُ الشاعرُ الإنسانَ الفلسطينيَّ في هذه القصيدة، ويرمز له بالجمل، وهو رمزٌ يوحي بالصبر، فقد عطش هذا الجَمل، ومشى، وصبر كثيراً، وصار قرباناً يفتدي الجميع، لكنّه كان، في حالاته السابقة كلّها، من دون وطن، وكانت الأشياء كلّها تتضافر للإساءة إلى هذا الفلسطيني، فالبحر والسفن تمشي لخطفه، وهنا يبرز الموقف الحقيقي للشاعر من البحر والسفن، فهما عنصرا تشرُّدٍ، وضياعٍ، وليسا عنصري اطمئنان، وملجأ هروبٍ، كما أوحى الأنموذج الشعري الذي سَبَقَ هذا الأنموذج مباشرة، وكذلك فإنّ الفلسطيني جوعانُ، وعريانُ، على الرغم من كونه غصناً في الصحراء، بما يوحي به الغصن من إيحاء إيجابي، ومن خيرٍ جَلَبَهُ الفلسطيني إلى البلدان التي هاجر إليها، ويرمز إليها الشاعر، هنا، بالصحراء.

وهكذا نلاحظ أنّ بسيسو قد وظّفَ، في شعر التفعيلة، رموزاً بعضُها لغوي من حقل الحيوان، أو النبات، أو سائر أشياءِ الطبيعة، وغيرِها من الحقول، وكذلك فقد وظّفَ أسماءَ أعلامٍ رموزاً في شعره، بوصفها نماذجَ إنسانيةً تُمثّلُ مضموناً، أو معنى، أو قيمةً ما ، وتوحي بهذه المضمونات، بعيداً عن تحديدها بذواتها. وهو يوظّف الرمز في شعره التفعيلي، من دون أنْ يصبح رمزيّاً، ولكن رموزه، في الغالب، كانت غير مستغلقة على الفهم، وإمكانيةِ التلقّي، على الرغم من خصوصيّة بعضها، إذ كانت رموزاً شخصيّةً، وظّفها بسيسو بخصوصيّةٍ فرديّة.

---

[1] القصيدة : ٢٠-٢٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفصل الرابع

لغة الشِّعر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتيح نظرةٌ في نتاج شعر التفعيلة، في الأدب العربي، فرصةً للناظر، كي يلاحظ أنّ لغة هذا الشعر لم تكن على سويّة واحدةٍ، بل إنّه يستطيع أن يلاحظ، بوضوح، فريقين من الشعراء، يتبنّى كلٌّ منهما طريقةً خاصّةً في صناعةِ لغة القصيدة، تغايرُ ما يتبنّاه الفريق الآخر. ويقف على رأس الفريق الأول **صلاح عبد الصبور**، تنظيراً، وتطبيقاً، وعلى رأس الفريق الثاني يقف **أدونيس**.

ويتبنى عبد الصبور، واتجاهُه البساطةَ في لغة الشعر، ويتبنى هذا الاتجاهَ أكثرُ الشعراء الواقعيين الاشتراكيين، إذْ تُعَدُّ الواقعيةُ الاشتراكيةُ أهمَّ روافِدِه، وبيئاتِهِ. ويقف أدونيس، واتجاهُه موقفاً مناهضا للموقف السابق، يُنادي بالانحراف (الانزياح) deviation، وبتفجير اللغة، وما ينتج عن ذلك مِن تعدُّدِ قراءاتِ القصيدةِ الواحدة، مبتعدين، بذلك، عن البساطة.

ولقد كان اتجاه عبد الصبور، وزملائه إلى البساطة بداعي الثورة على لغةِ الشعرِ العربيِّ، في مرحلةِ انطلاقةِ شعر التفعيلة، من خلالِ تمرُّدِهم على فكرة قاموس الشعر، حين أدركوا أنّ " الشعرَ الحديث، في العالم كلّه، تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمدٍ ليس بقريب"[1] ، حتّى إنّ عبد الصبور يقول: " ونحنُ على حقّ حين نلتقط الكلمةَ من أفواه السابلة، ما دمنا نستطيع أن نُدْخِلَها في سياق شعري"[2] ، ثمّ نراه يشيد بجسارة إليوت اللغويّة[3] ، وكان هذا الأخير يعزو ضرورة الثورة الشعرية إلى " وجود تفاوت حادٍّ بين لغة الشعر، ولغة الحياة اليومية، لذا برزتْ ضرورةٌ لتحقيق ثورةٍ في لغة الشعر، لملاحقة تطوُّرِ الحياة اليوميّة"[4] .

ولم يكن إليوت الشاعر الأجنبيّ الوحيد الذي نحا منحى البساطة في لغة الشعر، باتجاه لغة الخطاب اليوميّ، فإنّ شعراء آخرين، ممّن وصلتْ أعمالهم، أو ترجماتُها، إلى أيدي شعرائنا العرب قد انتهجوا هذا الأسلوب في لغة الشعر، ومنهم بابلو نيرودا [5] (١٩٠٤-١٩٧٣)، وجاك بريفير[6] (١٩٠٠-١٩٧٧)، وأراجون[7] (١٨٩٧-١٩٨٢).

ولكن الشعراء لم يوظّفوا اللغة اليوميّة كما يوظّفها رجُلُ الشارع، فنجد عبد الصبور يقول: " ولا بدّ أنْ يكون للشاعر صوته الخاصّ، واستعماله الخاصّ للغة، لأنّ اللغةَ ملكُ كلّ الناس، ولكن ليس كلٌّ امتلاكٍ، بالضرورة، إعادةَ ترتيب"[8] .

(١-٣) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة- بيروت، ط٢، ١٩٧٧، الصفحات ١٦٨، ١٧٧، ١٦٥، على التوالي.

(٤) الأقلام، ع١١، ت٢/ ١٩٨٥: ٥٨.

(٥) انظر مجلة المهد (الأردنية)، ع٨/ ١٩٨٦: ١٢-١٣.

(٦) انظر نشأت المصري، صلاح عبد الصبور الإنسان والشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣: ٨٠.

(٧) انظر سامي مهدي: جاك بريفير قصائد مختارة، دار المأمون - بغداد، ١٩٨٨: ٢٠.

(٨) نشأت المصري، المصدر نفسه : ٧٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقد استمدّ شعراء الاتجاه الواقعي الاشتراكي مقوّمات شعرهم كلّها، وعناصرَه، وإيحاءاتِه، وتعابيرَه من قلب المجتمع الإنساني، وظهر هذا في أشعار (البياتي)، و(الفيتوري)، وغيرهما، على شكل تعبير متجاوبٍ مع معاناةِ الناس، وأمَلِهم في الخلاص، وتحقيق العدالة[1] .

وتعزو سلمى الخضراء الجيوسي بساطة لغة تلك الطائفة من الشعراء إلى السبب السياسي، فتقول: "وقد كان الشعر السياسي مسؤولاً، إلى حدّ كبير، عن تغيير لغة الشعر الحديث، فقد اختار الشعراء السياسيون كلماتهم لوضوحها، وبساطتها، وتأثيرها السريع، وعاطفيتها، وقدرتها على أداء المعنى المباشر"[2] .

ولقد وصل السعي إلى التبسيط بهؤلاء الشعراء، أحياناً، إلى استخدام المفردات العاميّة، فها هو ذا إبراهيم السامرائي يتحدث عن البياتي، فيقول: "ربّما عمد إلى القول العاميّ فيأخذه بنوع من التهذيب، والعمل، فيصنعه على طريقته"[3] . ويتحدث عن السياب، فيقول :"وهو جريء في استخدام المفردة اللغوية، فهو لا يكترث أن يأخذها من العاميّة الدارجة، وقد يستعمل الكلمة الفصيحة استعمالاً يبتعدُ عن الفصيح المعروف"[4] .

ويتحدث بلند الحيدري عن البساطة في الشعر، فيقول:" وهكذا تكون البساطة سبيلاً حيّاً غنيّاً جاء به استعمال الشاعر للكلمات المألوفة، والمبنيّة على كيفية معينة، في ذلك الاستعمال، من حيث تحديد مجال دورها الذي تدور فيه"[5] .

ويقول نزار قباني حول لغة شعره:" إنني سافرتُ من القاموس، وأعلنتُ عصياني على مفرداته، وأحكامه البوليسية.... أنا منذ أولى خطواتي الشعرية تجنبتُ وعاءَ الغراء، وتعاملتُ مع المفردات الموجودة على شفاه الناس"[6] .

ويتبنى هذا التوجُّه، في لغة الشعر، محمد إبراهيم أبو سنّة، إذ يرى أن أسلوب عبد الصبور صورةٌ لا تبلى عن أفضل طريقة لاستخدام اللغة[7] .

وقد تصدّقُ بعض مظاهر لغة الحديث اليومي على شعر أدونيس في مطلع الخمسينات[8].

---

[1] انظر رشيدة مهران، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب - فرع الإسكندرية، ١٩٧٩: ٣١٧ - ٣١٨.

[2] مجلة (عالم الفكر) ، مج ٤، ع ٢: ٢٣٦.

[3-5] إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط٢، ١٩٨٠، الصفحات ١٤٠، ٢١٢، ١٤١، على التوالي.

[6] منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، ١٩٧٩: ١٨٧-١٨٨.

[7] انظر نشأت المصري، المصدر السابق: ١٢٨.

[8] انظر علي الشرع، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، جامعة اليرموك - إربد، ١٩٩١ :٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعزو أحمد يوسف داود ما تتسم به لغة شعر التفعيلة من بساطة إلى أن هذا الشعر من إنتاج الطبقاتِ التحتانيّةِ، في المجتمع، من فلاحين، وعمّال، وبرجوازيين صغار، وإن هذا الشعر لا بدّله من أن يكون تعبيراً ثقافيّاً عن هذه الطبقات[1] . في حين يعزو محسن أطيمش هذه البساطة إلى وعي الشاعر الجديد، وموقفه الواقعي، واهتمامه بما يدور حوله من مشكلاتٍ اجتماعية، وسياسية، مما جعله يقترب من لغة الناس. ويرى أنّ ما تُرجمَ منذ نهايةِ الخمسينات من الأدب الواقعي الاشتراكي قد أسهم في تأكيد هذا الاتجاه لدى الشعراء العرب[2] .

ويتحدّث أدونيس عن عبد الصبور، فيقول: "إن اللغة التي يكتب بها ليست في مستوى الإنسان الخلاّق، وإنّما في مستوى الإنسان المستهلك، وحاجاته العملية السريعة"[3] ، ويضيف أنّ هذه اللغةَ لغةٌ مُرْهقةٌ، ناتجة عن حياة الإنسان العربي المرهقة، بحجة المطابقة، فكانت اللغة الدارجة، العارية من البحث والتساؤل[4] . ويلخّص عيوب هذه اللغة، من وجهة نظره، في استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية، والصيغ غير النحوية، والمفردات النابية المبتذلة، والألفاظ الأجنبية، والعبارات العلمية، والتبسيط الصحفي[5] ، ويعزو ذلك إلى أنّ تَلَقّي القصيدة العربية كان، في الماضي، عن طريق الاستماع، بهدف التطريب، والإفهام[6] . والبساطة، في الشعر، في رأيه، أنْ يفهمَه أشخاصٌ بمستوى الطبيعة، كما لَوْ أنّهم ينظرون إلى شيءٍ ما أمامهم، واضحٍ، قريبٍ، أليف[7] ، وهو يرى أن تبسيط الشعر هو بمثابة موتٍ للفن، وزوال للثقافة[8] .

ولقد كان، نتيجةً لهذه الرؤية، اتجاهُ أدونيس، وجماعة مجلة شعر، وسائر شعراء الحداثة في حركة شعر التفعيلة العربي – إلى تفجير اللغة، بالانحراف، وتعدّد إمكانات قراءة النّصّ الشعري، ويختصر أدونيس معنى الحداثة، في هذا السياق، بأنها التوكيد على أوّلية التعبير، أي طريقة التعبير، أو كيفية القول، ويرى أنها أكثر أهميّة من الشيء المقول، وأنّ شعريّة القصيدة، أوْ فنيّتها هي في شكلها، لا في وظيفتها[9] .

ويتحدّث عن الشعر فيقول:" حيث نجد، في نصّ ما، استخداماً للكلمات، يحيد بها عما وضِعَتْ له، أصلاً، على الصعيد اللغوي العام، ونجد طريقة هذا الاستخدام أصيلةً تُغايرُ الطرقَ

---

(1) انظر أحمد يوسف داود، لغة الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠ : ١٣٤.

(2) انظر محسن أطيمش، دير الملاك ، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ، ١٩٨٢: ١٧٣-١٧٤.

(3-5) مجلة الكرمل، ع٤، خريف ١٩٨١، الصفحات ٤١، ٤٠، ٤١، على التوالي.

(6) انظر أدونيس، زمن الشعر، دار العودة – بيروت، ط٢، ١٩٧٨ : ١٦٥.

(7) انظر أدونيس، الثابت والمتحوّل، جـ٣، صدمة الحداثة: دار العودة – بيروت ، ط٤، ١٩٨٣: ٣٠٣.

(8،٩) انظر أدونيس ، زمن الشعر: ٣٠٤، ٧١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الموروثة، أو المألوفة، على الصعيد الإبداعي الخاص، فإننا نجد شعراً. وكلُّ نصٍّ لا يتوافر فيه هذا الحدّ الأدنى، لا يمكن اعتباره شعراً، حتى حين يَستخدمُ الوزن"[1] .

ويوجز إبراهيم السامرائي توجُّهَ هؤلاء الشعراء في أنّ الشاعرَ الجديدَ يريد أنْ يفرضَ على قارئه، فيأمرَه أنْ كُفَّ عن سؤالك في تطلُّبِ المعنى في الشعر الجديد[2] .

ويتخفّف الشاعر الحديث من أعباء المضمون، ليحوّلَهُ إلى نثار ممزّق من العناصر، التي يصعب أنْ نَجِدَ لها رابطاً منطقيّاً، ضمن القصيدة الواحدة، فيسعى جاداً إلى إغماض قصيدتِهِ[3] .

ولقد وَجَد الشعراء الحديثون فرصاً لنقلِ آفاقٍ جديدةٍ إلى العالم، وتطويرِ إمكاناتٍ لغويةٍ جديدةٍ، عند المسافات التي بين الصورِ، وحولها[4] ، وحاولوا أن يقيموا علاقاتٍ جديدةً تُعبّر عن توتُّرهم، فكانتْ النتيجة ظهور اختلافٍ واسعٍ، وعميقٍ بين لغة الشعر المعاصر، وما ألفناهُ من لغة الشاعر القديم[5] .

ولعلَّ هؤلاء الشعراء متأثرون برأي (مالارميه) زعيم الرمزية، الذي يرى أن الغموض كان بديلاً للغةِ العاديّة، التي تعجز عن كشف عالم الحقيقية، الذي يؤمن به عالم اللاوعي[6] . بل إنّ شعراء الحداثة العربِ تأثّروا بلغة الشعر في حركاتٍ أدبية ثوريّة، كالدادائية، والسوريالية[7] ، والصوفيّة[8] .

ولقد تطوّرت لغة الشعر لدى شعراء مثل البياتي، ودرويش من اتجاه البساطة، الذي تناوله البحث سابقاً، إلى لغة التجاوز والتفجير، ولكنّ الفرق بينهما وبين أدونيس أنهما ظلاّ منجذبَيْنِ إلى الواقع، بشكل ما، بينما غرِقَ هو في سديم اللغة[9] .

وينبغي هنا أن نثبتَ أن اللغة الشعرية، عند أدونيس، هي ما سُمّي في علم الجمال القديم مجازاً[10] ، ومعيار شعرية النّصّ هو بمقدار ما يكون فيه من انحراف[11] .

---

(1) أدونيس، الثابت المتحوّل، جـ٣، صدمة الحداثة: ٢٤٣.

(2) انظر إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع – عَمان، ١٩٨٣ : ١١٠.

(3) انظر أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار المأمون للتراث – دمشق، ١٩٧٨: ٢٣٢-٢٣٣.

(4) محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ١٩٨٠ : ٢٢٨.

(5) عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات – الكويت، ١٩٨٢ : ١٩.

(6) انظر سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– الموصل، ١٩٨٩: ٢٧١.

(7) انظر كمال خير بك، المصدر السابق: ١٣١ – ١٣٢.

(8) انظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: ١٨٤.

(9) انظر أحمد يوسف داود، المصدر السابق: ٢٩١.

(10) انظر أدونيس، الثابت والمتحول ، جـ٣، صدمة الحداثة: ٢٩٢ – ٢٩٣.

(11) انظر ديزيره سقّال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٣: ٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غير أن أدونيس نفسَه ينتَقِدُ تأثُّر الشعراء الشبّان، في البلاد العربية، به في لغة شعره، ويوافقُ على كَوْنِ هذا التأثُّرِ مَرَضِيّاً، بالنسبة إليهم، لِما تأتّى، عندهم، من نمطيّة في الأداء، والنمطيّةُ، في رأيه، مضادّةٌ للإبداع[1] .

وبعد، فما هو واقع لغة الشعر عند معين بسيسو؟

لغة الشعر عند معين بسيسو:

يستطيع قارئ المباحث الثلاثة التي سبقت هذا الفصلَ، وهي: التراث، والصورة الشعرية، والرمز، أن يحدّدَ اتجاهَ بسيسو في التعامل مع لغة الشعر، وأن يلاحظَ أنّ بسيسو كان يعمد إلى الارتقاء بلغة شعره، من خلال التعبير بالصورة، وتنويع صوره الشعرية، بالإفادةِ من إنجازات حركة الحداثة، في شعر التفعيلة العربي، ومن خلالِ توظيف الرموز في شعره، والإكثار من هذه الرموز، وتنويعها، كما ظهر في شعره توظيفُ التراث، مما أثّر في تطوير لغة القصيدة لديه.

ولدى النظر في دراسة بسيسو للشعر الليبي المعاصر، نلفيه قَدْ بَثَّ فيها كثيراً من الآراء الفنيّة التي تمسُّ لغة الشعر، فهو، على الرغم من اتجاهه الواقعي الاشتراكي، ينحو، في نظرته النقدية، إلى لغة الشعر منحىً حداثيّاً، فهو يقول :" قد يكون هناك من لا يزال يعتقد، من شعرائنا الحديثين، أنّ من مستلزمات الواقعيّة، في الشعر، ألاّ نعفَّ عن ذكرِ البراغيث، والبقّ، والزرانب، وعبير الثوم المختلط برائحة الحساء.... والواقعية لا تعني، أبداً، استخدام كلماتٍ مثلِ هذا القاموس". وقد وصفَ توظيف هذه الأساليب، في التعبير، والصورة، بأنها "بعيدة، تماماً، عن روح الشعر"[2] ، وهو يؤمن بتطوّر أساليب التعبير، نتيجة لتطوّر أساليب الحياة في المجتمع[3]، ويطلب إلى الشعراء أن يصبروا على الكلمة، حتى تختمر في صدورهم، ثم يقدّموها لنا في وعاءِ الشعر[4] ، ونجده يمتدح تمكُّنَ الشاعر من أن يجلو الصدأ عن وجه الكلمة، وأن يَرُدّ لها اعتبارها، ويَعدّ ذلك إشعاراً بصداقة الحياة للمبدع، من خلال قاموسه الشعري[5] . وهو يجعل نقطة انطلاقه لدراسة الشعر الليبي المعاصر–اكتشافَ القاموس الشعري للشعراء الليبيين[6] .

وقد أشار الباحث، لدى دراسة الصورة الشعرية، في شعر بسيسو، إلى الاستياء الذي أبداه الشاعر من التقريرية، والمباشرة، والهتافية ، والشعاراتية، وسيطرة السياسيّ على الفنّي، في بعض القصائد الليبية. كما أشار الباحث إلى استشهاد بسيسو بأبيات الشاعر السوفييتي فوزنسنسكي، التي يقول منها :

---

[1] انظر أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة – بيروت، ١٩٨٠: الصفحات ٣١٨- ٣١٩، ٢٥٣.

[2 - 6] معين بسيسو، عطر الأرض والناس، الصفحات ١٤٨،١٤٨،١٧٥،١٦٦، ١٥٦، ١١٦، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن أجل كلمة واحدة...

يقلب المرء

ألف ظن من معْدن الكلام[1] .

وتبيّن الآراء السابقة اتجاه معين في لغة الشعر، وهذا الاتجاه لا يتفق مع كثير من الممارسات الشعرية التي تنتمي إلى الواقعية الاشتراكية، ولا سيمّا في أدبنا العربي، الذي تمسّك بالتبسيط الواقعي الاشتراكي، إلى حدّ النمطية غالباً، والابتذال أحياناً، غير أنّ هذه النظرة تتفق مع وجهة النظر الماركسية للفن، التي أشار إليها الباحث، في فصل سابق من هذه الدراسة[2] . فالماركسية لم تفهم الواقعية مثلَ فهمنا إياها في أدبنا العربي، إذ صار التبسيط في أدبنا الواقعي هدفاً، غيرَ محدودٍ بحدود، مما انعكس سلباً على فنيّة هذا الأدب.

وإذا حاولنا النظر في شعر بسيسو، فإننا نقع، للوهلة الأولى، في حيرة، ناتجة عن وجود مستويين من لغة الشعر لديه، غير محدودَيْن بزمن، أو بمراحلِ تطوّرٍ شعري. فهو، كما رأينا في بحث الصورة، منذ مجموعاته الشعرية المبكّرة، ينحو، في بعض قصائده، منحى حداثيّاً واضحاً في لغة الشعر[3] . ثم نلفيه في مجموعاته الشعرية المتأخرة، يُدرِجُ قصائد بسيطةً في لغتها، وهذا ما سأناقشه، فيما يأتي من هذا الفصل، وسأبدأ ببسط القصائد ذات اللغة البسيطة.

يواجه قارئ شعر معين قصائد تتسم لغتها بالبساطة، غير أنه لا يستطيع أن ينكر على هذه القصائد شعريتها، فلننظر في النماذج الشعرية الآتية، لنلاحظ بساطةَ لغتها، مقرونةً بشعريّةٍ تتكئ على مصادرَ أخرى، تدعمها، في هذا الباب:

١- يقولُ معين من قصيدة (عرض حال):

الطلبُ، ومن غير مساحيقَ ولا تصويرْ،
تعويضي ... عن تسريحي ظلماً بعد العدوانْ،
قالوا : اُصرُخْ؛ فصرختْ...
إزحفْ؛ فزحفْتْ...
اُهربْ؛ فهربتْ...[4]

---

[1] انظر هذه الدراسة :٥٧.

[2] انظر هذه الدراسة: ٥٠-٥٣.

[3] انظر هذه الدراسة: ٥٩-٧٤.

[4] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢- ويقول من قصيدة (الصمتْ):

الصمتُ موتْ

قلْها ومُتْ

فالقول ليس ما يقوله السلطانُ والأميرْ،

وليس تلك الضحكةَ التي يبيعها المهرجُ الكبيرُ

للمهرجِ الصغيرْ،

فأنتَ إن نَطَقْتَ مُتّ،

وأنت إن سكتَّ مُتّ،

قُلْها، ومُتْ[١].

٣- ويقول من قصيدة (عزف منفرد عل القانون):

على سحابهْ....

كتبتُ "تسقطُ الرقابهْ"...

فصادروا السماءْ....[٢]

٤- ويقول من قصيدة (تك... تك... تك):

حملَ الجنّيُّ الشاعرَ فوق جناحيهِ وطارْ...

- كيف ترى الأرضْ...

- في حجم الغربالْ...

طار الجنّيُّ، وطارْ

- كيف ترى الأرضْ؟

- في حجم الكفْ...

طار الجنيُّ وطارْ

- كيف ترى الأرضْ...؟

- في حجم العينْ...

طار الجنّيُّ وطارْ

- كيف ترى الأرضْ...؟

- أصغرَ من ثقب الإبرهْ...

[١-٢] الأعمال الشعرية الكاملة: الصفحتان ٢٩٧، ٤٤٧ على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طار الجنّي وطارْ...
- كيف ترى الأرضْ...؟
- إختفَت الأرضْ...
أعطى الجنّيُّ مظلّتَهُ للشاعرْ،
هَبَطَ الشاعرْ
سَقَطَ على كَتِفَي مخبرْ...![1]

٥- ومن قصيدة (القصيدة) يقول:
... فشرطيٌّ له أسماؤه العربية الحسنى،
على كرباجه الحرباءُ
تشربُ من دمي لونا،
فبوركَت الزنازين التي صارتْ
لنا وطنا،
وبورِكَ إسمه العجَبُ،
ولا عجَبُ،
فشرطيٌّ عن الأكتاف
قد نزلا،
وشرطيٌّ على الأكتافِ
قدْ ركِبا،
وشرطيٌّ على جاويشِهِ
انقلبا،
وجاويشٌ على جنرالِهِ
قُلِبا،
ومخصيٌّ على المخصيّ
قد وثبا،
وأنجَبَ مَسْخَهُ العجبا،
ولا عجَبُ،
هم العربُ،
ولا عربُ[2] .

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٢-٤٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمثّل النماذج الخمسة سالفة الذكر نماذجَ للغةِ البسيطة في شعر التفعيلة لدى بسيسو، وهي تنسجم مع رؤية صلاح عبد الصبور، والواقعيين الاشتراكيين، الذين يتبنّون البساطة في لغة الشعر، غير أنّ معيناً كان يحرص في كلٍّ من النماذج السابقة على مستوى من الشعرية، كان يحاولُ أن يحقّقهُ من خلال عناصرَ أخرى غيرِ الانزياح، فلننظر في أسباب شعريّة هذه النماذج.

أوّلُ ما يودُّ الباحثُ أنْ يثبتَهُ، قبل الشروع في تحسُّسِ شعرية هذه النماذج، هو أنّها جميعاً تصبُّ في المحور (السياسي- الوطني- القومي)، وأنّها تخصُّ القارئ العربي مِن حيثُ موضوعُها، وتروق لهُ من حيثُ مضمونها، فهي تُعَبّرُ عمّا يجول في خاطر القرّاءِ العربِ، حتى لا نستغرب إذا تبادر إلى ذهن أحدهم أنها تفتقر إلى الشعرية، لأنها بسيطة في لغتها، وأفكارها، وفي العواطف التي تثيرها، وتوحي بها، وهي تشبه أمنياتِ الفرد العربي، وأحلامَهُ، وعواطفَه. ولا سيّما إذا كان هذا القارئُ واحداً من أولئك الذين يتبنّون مفاهيم حداثية للشعرية، تتكئ على الانزياح، وتعدّها مجسّاً لشعرية النّصّ، ولأنّ هذه النماذجَ قليلةُ الانزياحات، فهي، في ظنّه، متدنّية الشعرية ، إنْ لمْ تكُنْ عديمتها، فهي تشبه تفكير الإنسان العربي العادي، وتشبه مكنونات وجدان الشارع العربي، بل تشبه، في عدم انزياحها، كلامَ رجلِ الشارعِ، ولكنّ هذا القارئَ يتشاغلُ بالتركيز على الانزياح عن حقيقةِ أنّهُ استمتعَ في قراءة هذه النماذج، قبل أن يُخضعَها إلى مقاييس الحداثة، فليست هذه النماذج قاصرةً عن الشعرية، في ذاتها، بل هي تُقَصّرُ إن أخضعناها إلى مجسّ الانزياح . فشعريتها تتكئ على عناصر أخرى مختلفة.

* * *

وفي الأنموذج الأول لغةٌ بسيطةٌ، إذ لا تحتوي سطوره على أيّة صورة حداثية، وهو يتناول جندياً عربياً سُرّحَ، ظلْماً، بعد العدوان، وكأنّه سُرّح بسبب الهزيمة، أو لأنه هرب من ساحة المعركة، فَحُرِم من تعويضه، وهو هنا يطالب بهذا التعويض، ويسوّغ طَلَبَهُ بأن هربَهُ كان بأمرٍ جاءَهُ، وهذا يصنع مفارقة مع تسريح هذا الجندي، فالذين أمروه هم قادتُهُ، وهم أنفسهم يسرّحونه الآن. ولقد أضفى حسُّ المفارقة، على هذه السطور، على الرغم من بساطة لغتها، شعريةً، لِما يجدُهُ القارئ من طرافة تثير في نفسه حسرةً، ولا تخلو من سخرية من الواقع العربي المحزن، وكيف أنّ كثيراً من الأطراف كان يحاول تحميلَ الآخرين مسؤولية الهزيمة، فالقيادة، على الرغم من عِلْمها بأنّ هذا الجنديَّ كان يطيع أمراً عسكرياً حين هربَ، إلاّ أنها سرّحتْه، كنوعٍ من تحميله جزءاً من المسؤولية، أو لنقُلْ: محاولةً منها للتهرب من مسؤوليةِ ما صنَعَتْ يداها.

والأنموذج الثاني، أيضاً، يتكئ في شعريته على توفير عنصر المفارقة، فلغتُه بسيطة، وصورُهُ بسيطة، وتتركز قيمتُه الشعرية في أسطره الثلاثة الأخيرة، حيث تظهر المفارقة الكامنة

---

(٢) القصيدة : ٢٦-٢٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

في المساواة بين نتيجتي الصمتِ والكلام، أي مساواة نتيجتي النقيضين، وهذه الأسطر الثلاثة تَحْمِلُ قيمةً شعريّةً عاليةً، حتى إنّها، لو أُفرِدَتْ، لكانت مناسبةً لتُصبحَ قصيدةً قصيرةً تتكئ على بنية التحفُّز والتفريغ (Tension & Resolution)[1]، فالتحفزُ يتأتّى في السطرين الأول والثاني، ويكون التفريغ في السطر الثالث، فالسطران الأول والثاني يقدّمان تساويَ الصمتِ والكلام، وتكون نتيجة هذا التساوي التفريغَ بالدعوةِ إلى تفجير هذا الواقع بالكلام، حتى وإن كان الموتُ هو النتيجة. فهذه السطور دعوةٌ تحريضية، جاءتْ في ثوبٍ شعريّ، مما يجعلها مُرَحَّباً بها، لقيمتها المضمونية، إضافة إلى قولبةِ هذه القيمة المضمونية في قالب شعري، لذا كانت اللغة البسيطة، هنا، لغةً شعرية. ويزعم الباحث أن هذا المضمون الشعري التحريضي كان سَيُسَاء إليه لو أنّه وضِعَ في قالب انزياحيٍّ حداثيّ، إذ يحتاج التحريض إلى جمهور واسع أوّلاً، وإلى أنْ يكون سريع التلقّي، غيرَ متعبٍ في توصيله، وفهمه، والتفاعل معه.

وفي الأنموذج الثالث نواجه صوراً، غير أننا لا نستطيع أنْ نغامر، فنحكم أنّ لغته حداثيّة، وهذه الأسطر، من حيث بنيتُها، شبيهة بالأسطر الثلاثة، في الأنموذج السابق، فهي صالحة لأنْ تُفْرَدَ، فتصبحَ قصيدةً قصيرةً، تعتمد بنية التحفّز والتفريغ، ويتمُّ التحفُّز في السطرين الأول والثاني، حيث تمَّ فِعْلُ الكتابة على سحابة، وبما أن السحابة جزء من مشهد السماء، جاء التفريغ السطرُ الثالثُ نتيجةً للكتابة على سحابة، أنْ صودِرَتْ السماء كلُّها، ويُعَدُّ هذا الحدثُ، على صعيد هذا الأنموذج، تفجيراً للحدثِ الذي شكّل التحفُّز.

وإذا نظرنا في الأنموذج الرابع، نلاحظ، بوضوح، بساطةَ لغته، فإذا تساءلْنا عن سبب شعريته، برزتْ إلى أذهاننا عناصرُ متعدّدةٌ شاركتْ في إضفاءِ الصبغة الشعريّة على النّصّ، ونبدأ بآخر هذه العناصر بروزاً، وهو الإدهاش، وينتج، هنا، عن عدمِ توقُّعِ القرّاءِ مثلَ هذه النهاية التي انتهتْ بها القصيدة، بعد كلّ هذا التحليق الذي وُصِفَ في السطور التي سبقَتْ. فالجنيُّ يُحلِّق بالشاعر حتى تُصبح الأرضُ أصغَرَ من أنْ تُرى، وعندما يهبط هذا الشاعر، تجعلُهُ القصيدةُ يَهبطُ على كتفَي مخبر. فإضافةً إلى أنّ مضمون هذه السطور ينسجم مع ما يحمله القارئ العربي من استياء من المخبرين، والملاحقات، وإرهاق السلطةِ للشعراء- تتّسِمُ القصيدة بمستوى فنّيّ جيد، تأتّى لها، على الرغم من بساطة لغتها، وعدم اتكائها على الانزياح، من انبنائها بنية دراميّةً، تعتمد عنصري التسلسل القصصي (بداية، ذروة، نهاية)، والحوار الخارجي Dialogue بين الجني والشاعر، وهذان العنصران الدراميّان يبرزان الصّراع في القصيدة، ويعزّزُ هذا الصراعَ عنصرُ التكرارِ، الذي يشاركُ في تعزيز البنية الصراعية، وتصعيد الحدث الدرامي في القصيدة.

---

[1] انظر حول التحفز والتفريغ عند علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ١٩٨٧: ٥٨-٥٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وإذا نظرنا في الأنموذج الأخير، فإنّه يتّسم ببساطة اللغة، وهو مقتطَعٌ من المجموعة الشعرية الأخيرة التي نشرها بسيسو، وهي قصيدة (القصيدة). وتتّسِمُ هذه القصيدة بأنّها تُسجّل مستوى راقياً جدًّا من توظيف الصورة الشعرية الحداثية، بأنواعها، ولكنها، على الرغم من ذلك، احتوت السطور السابقة، ببساطة لغتها، وبساطة صورِها، وقِلّتِها. فأيُّ مظهرٍ من مظاهر الشعرية حملتْ هذه السطور؟ لقد انسجمتْ هذه السطور مع الرؤية العامّة التي يطرحها معين في القصيدة كلِّها، وشاركتْ في الإيحاء بتلك العواطف والأفكار، من دون أن تتشزّ، أو تُظهر شذوذًا، أو تدنّيًا في مستوى الأداء الشعري، فقد حاول الشاعر أنْ يستعيْض عن الانزياح بتوفير بنية درامية عمادُها التسلسل القصصي الواضح في الأحداث التي تطرحُها هذه السطور، إضافةً إلى البنية الفنّية الشعرية التي اتسمتْ بها، ممّا حقّقَ لها شعريّةً، لَم تُشْعِرْنا بالخلل، على الرغم من اختلاف لغتها الشعرية عما سبقها، وعما سيلحقها.

وهكذا نرى أن معيناً استخدم، في بعض قصائده، لغة الشعر بمفهوم عبد الصبور، فكانتْ لغتُه بسيطةً، غير أنّها موحية، استطاعتْ أن توحي بعواطفه، وأفكاره في قالب فنّي شعريّ، يناسب روح الحدث الاجتماعي، والسياسي، والنفسي، ويناسب طبيعة الرسالة التي تطرحها هذه القصائد، كما تناسب الشريحة التي وُجّهَتْ إليها، خصوصاً، وقد عمدَ معين إلى توسيع نطاق هذه الشريحة، مما يتطلّبُ، بالتأكيد، توازياً مع المستوى الثقافي لعناصر هذه الشريحة، لذا كانتْ اللغة البسيطة مناسبة لعنصرين من عناصر العمليّة الإبداعية، وهُما المتلقّي، والموقف.

وينسجم مع هذا التوجُّهِ إلى البساطة توظيفُ بعض المفردات الأجنبية، والدخيلة، في بعض قصائد معين، ومنها قولُه من قصيدة (الخروج):

كسرَ زجاجَ نوافِذِنا الرعدْ...
تحتَ أظافرنا تتجمّعُ كلُّ الأمطارْ...
من بين أصابعنا تجري كلُّ الأنهار...
أُكتبْ تحتَ الصور العُريانةِ للشهداءْ...
وكتبْنا،
أولَسْنا الآنَ، هنا، راقصةً في كباريه،
أوْ ساقيةً في بارْ...؟
كنّا نتجسس لحسابِ الغزلانِ،
فصِرْنا، يا محمودُ، جواسيسَ الأبقارْ...؟[1]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٥١– ٥٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو يوظّف في السطور السابقة كلمتين أجنبيتين هما (كباريه) Cabaret، و (بـار) Bar، وفـي القصيدة نفسها يوظّف كلمة (ستربتيز) Stripp'tease. وهو لا يجد حرجاً في إيراد مفرداتٍ أجنبيةٍ، ودخيلة، في شعره، ويكثر من هذه المفردات، فنجده يوظّف: ميكروفون، وبيروقراطي، وجندرمة، وأوركسترا، وجرسون، وأوتوجراف، وديناميت، وسونكي، ونيون، وبوليس، ورونيو، ومانيكان، وكلاكيت، وقومسير، وبيانو، وسيرك، وأفيون، وتليفون، وألبوم، وكاميرا[1].

وقد وجدَ في شعر معين قليلٌ من المفرداتِ والتراكيب العاميّة، مثل قوله من قصيدة **(قصيدة على سيف البحتري)**:

كان مخبراً وشاعراً شرير
وكان قلبُه دينارْ...
وكان سيفُهُ مسمارْ...
يسرقُهُ من حدوةٍ، أو من جدارْ...[2]

ومن هذا، أيضاً، قولُهُ من قصيدة **(المرتدّ)**:

قدْ كذبتْ كلُّ عصيِّ الجلاّدِ، فلمْ تركعْ
بأبي زعبلْ
أطفالُ لينينَ، ولم تُهْزَعْ،...
تملأُ شدقَيْ ذئب الفيّومِ الأصفرْ
ورقاً من وردٍ أحمرَ قدْ فتّحْ
علماً من وردٍ أحمرَ قدْ فتّحْ،
يتحدّى سكّين المذبحْ[3].

والآن، وقد اطلعنا على اللغة البسيطة في شعر التفعيلة لدى معين، فإنّ الباحثَ يرجئُ تقويم هذا المستوى من لغة الشعر، حتّى يطرحَ مستوى آخَرَ منها في نتاج بسيسو، ليكون التقويم مقارَناً، ولأنّ الباحثَ يزعم أنّ فهمَ واقع لغة الشعر لدى معين لا يكون إلاّ بنظرة تكامليّة إلى نتاجه. فإذا نظرنا إلى ما سلف بحثُهُ تحت عنوان الصورة الشعرية، فإننا نرى المستوى الفنّيّ

---

[1] انظر الصفحات التي وردت فيها هذه المفردات، وهي بالترتيب: ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٤٥، ٣٦٦، ٣٧٦، ٣٩٤، ٤٠٥، ٤١٩، ٤٢٣، ٤٤٠، ٦٢١، ٤٦٦، ٤٨٩، ٥٣٥، ٥٧٢، ٤١٩، ٣٣٣، ٤٠٦، ٤٦٤، ٥٤١، وبعضها تكرّر عدة مرات.

[2-3] الأعمال الشعرية الكاملة، الصفحتان: ٥٦٨، ٣١١ على التوالي.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الراقي، الذي وصلتْ إليه لغة القصيدة لدى بسيسو، وكيف أنّه ركّز على الصورة، حتى إنّه وصَلَ إلى أن تكون الصورة لبنةً واضحةً في أدوات التعبير، والإيحاء في شعره.

ولننظر، أيضاً، إلى لغة السطور الآتية من قصيدة (القصيدة)، يقول معين:

... وأصابعُ الكفّين طيْرْ،
النجمُ ذئبْ،
البحرُ كلبْ،
الشمسُ نحْلهْ
دارتْ، ودارتْ فوقَ رأسيْ
تطمئنّ وتبتعدْ.
زبَدْ
زبَدْ،
تفاحةٌ مثقوبةٌ بفراشةٍ،
وفراشةٌ مثقوبةٌ برصاصةٍ،
ورصاصةٌ مثقوبةٌ بجرادةٍ،
حطّتْ على كفّيْ،
وأضناها السفَرْ،
سفَرٌ
سفَرْ،
البرقُ شوكٌ في يديّ،
الرعدُ عشبْ،
غزالةُ الأمطار تركضُ في المرايا المغلقهْ،
يا... كم رضعْتُ من المرايا،
وانكسرتُ على المرايا،
وانفجرتُ على المرايا
برعماً في مشنقهْ[1] .

فهذا الأنموذج، والنماذجُ التي عولجَتْ في مبحث الصورةِ، تقف ظاهريًا على النقيض، من حيثُ لغةُ الشعرِ، من النماذج ذات اللغة البسيطة، فهذه لغة حداثيّة، جديدة، في اقتران المفردةِ بالمفردة، وجديدةٌ في صورها، وهي صورٌ كثيرةٌ، تغمر السطور السابقة سطراً سطراً، فكلُّ سطر

---

[1] القصيدة: ١٠-١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منها، إن لم يكن صورةً مكتملةً، فإنّه جزءٌ من صورةٍ شعريّةٍ، وهي صورٌ حداثية، وإنْ جاء بعضُها في قوالبَ بيانية تقليدية كالتشبيه، إلاّ أنّ طرفي التشبيه لم يعودا متقاربين، كما كانا في السابق. وهذه الجدّةُ واضحةٌ في الصور البسيطة، والمركّبة جميعاً، فالاقتران التقليديُّ لم يَعُدْ قائماً بين طرفَي الصورةِ، وإن حافظَتْ على قالبها البياني. ومثل هذا ينسحب على سائر الصور البيانية، فهي لم تعُدْ حافلةً بشروط عمود الشعر العربي في التشبيه، والاستعارة، وغيرهما من الصور. ولقد بدأت المفردات تقترنُ بمفرداتٍ لا عهدَ لها بالاقتران بها في القصيدة العربية القديمة، ولا في الاستخدام اليوميّ العاديّ للغة، مما حقّقَ لَهَا سِمَةَ الإدهاش، والجدّة، فزاد في شعريتها، دون أنْ تتخلّى عن التزامها بالقضية، وبالوطن.

إن السطور السابقة تصوّرُ مشهداً، يشكّل المتكلّم محورَهُ، غير أنّ هذا المشهد غريب في تفاصيله، فأصابع الكفّين طير، والنجمُ ذئب، والبحر كلب، والشمس نحلة، والتفاحة مثقوبة بفراشة، والفراشة مثقوبة برصاصة، والرصاصة مثقوبة بجرادة، والبرقُ شوك في يدَي المتكلّم، والرعدُ عشب، وغزالة الأمطار تركض في المرايا المغلقة، والمتكلّم يرضع من المرايا، وينكسر عليها، بدلاً من انكسارها هي، وينفجر عليها، كبرعم في مشنقة. إنّ الصورَ السابقة تشكّل، في اجتماعها، رؤيا الشاعر التي يرغب في الإيحاء بها، عبر سلسلة من الصورِ المتلاحقة، التي توحي، وإن لم تَقُل، وتشكّل جوّاً يحيط بالقارئ، عبر إمكاناتِ اللغة التي يستعين بها الشاعر، فيتمكّن من اجتلاب انتباه الأوّلِ ليتدرّج مَعَهُ في ملاحقةِ الصور، وتصوّرها، ليشاركَ الشاعرَ في تكوين رؤيا مشابهة، أو رديفة، تتكونُ من لملمةِ إيحاءات الصور، وتأطيرها، وسلسلتها بخيط شعوري قادرٍ على انتظامها، على الرغم من وجودِ مفرداتٍ تنتمي إلى حقول دلالية متقاربة، تتمحور حول محورٍ دلاليٍّ لا يخرج على رغبة معين في فضح الواقع المليء بالسلبيات، حتى جاءتْ لغتُه جارحةً، حادّة في ملامحها.

ولا يرغب الباحث في حشدِ النماذج الشعرية الحداثيّة المشابهة، فهي كثيرةٌ في نتاج معين، وقد استعرضنا بعضها في مبحث الصورة، غير أنّ التساؤلَ الذي يمكن أن يصبح مشروعاً، الآن، وقد لاحظنا الفرق بين مستويي لغة الشعر عند بسيسو: هل كانت لغة الشعر عنده بسيطة، أم كانت لغة حداثية؟

ونستطيع أن نقول في الإجابة عن هذا التساؤل: إنّ معيناً أفادَ من الثورة الأولى على لغة الشعر العربي، فأفاد من إنجازات عبد الصبور، وزملائه، وكان هذا ينسجم مع توجّهه الواقعي، ومع كونه شاعر مقاومةٍ، ملتزماً بقضيةٍ، وبوطنٍ، ومع رغبته في توجيه خطابه الشعري إلى أوسع شريحة من شرائح المجتمع، ببساطة، ومن دون عناءٍ كبير.

ولقد ذكَر خالد أبو خالد، للباحث، تفسيراً لهذه الظاهرة في شعر معين، وأوجز ذلك بقوله:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ بساطة اللغة في بعض نتاج بسيسو كان مبعثه رغبته في توجيه هذا الشعر إلى الترجمة، فلقد كان شعره يترجم إلى عشرات اللغات حالَ كتابتِهِ، فكان يضع الترجمةَ هدفاً في ذهنه، أثناء كتابته القصيدة، فكانت، بذلك، قصائدُه سهلةً للترجمةِ، جاءَ بعضُها أقلَّ فنيّةً، من وجهة نظر الشعرية العربية، وهذه صبغة الشعراء العرب الذين رحلوا إلى الدول الشيوعية[1] .

غير أنّ الباحث يضيفُ أنّ بعض القصائد ذات اللغة البسيطة كانت تتكئ في شعريتها على دعائم أخرى تغذّي شعريتها، فمعين يكتب قصيدته من دون قصدٍ هندسيّ سابق، فإذا جاءت هذه القصيدةُ بسيطةَ اللغةِ، ووجَدَ فيها شعريّةً، أبقى عليها، من دون قصدٍ إلى العبثِ بلغتها، بهدف الارتقاء بها، وإن جاءت هذه القصيدة بلغةٍ حداثية فيها انحرافٌ، ووجَدَ فيها شعريّةً، أبقى عليها، ولم يقصد إلى تبسيطها، لتكون ملائمةً لاتجاهٍ، دون آخرَ، في النظر إلى لغة الشعر.

وقد أخذ معين من اتجاه عبد الصبور بساطته، وقبول المفرداتِ الأجنبية، والعاميّة، والدخيلة في القصيدة، فجاءت بعض قصائده متسمة بهذه السمة، وهو لم يُقْلِعْ عن هذا الاتجاه، في مرحلة من مراحله الشعرية، إذ نلاحظ وجودَ مثل هذه القصائد في مجموعاته الشعريّة كلّها.

وأخذ معينٌ من اتجاه أدونيس الصورةَ الشعرية الحداثية، واقتران المفرداتِ، بشكل جديدٍ لا عهد لنا به، في الاستخدام الشعري التقليدي، أو في الكلام العادي. كما أخذ منهم الإكثارَ من الرموز التراثية واللغوية، ولم يكن هذا جديداً على شعره، أو طارئاً، فقد رافقتْ هذه اللغة معيناً في مجموعاته الشعرية كلّها، منذ مرحلة كتابة الشعر التقليدي، كما سبق أن لاحظنا[2] ، حتّى مجموعته الشعرية الأخيرة. ومن ذلك كلِّه تشكّلتْ لغة الشعر لديه، غيرَ تابعةٍ إلى جماعة، ولا إلى دافعٍ خارجيّ، بل كانت نابعةً من وازعٍ داخليّ هو القصد إلى الشعرية، في أيّة صورةٍ جاءتْ، وعلى أيّةِ تقنيّةٍ اتكأتْ.

---

[1] من لقاء أجراه الباحث مع الشاعر خالد أبي خالد ، في دمشق، بتاريخ ١٩٩٥/٩/٢٤.

[2] انظر هذه الدراسة: ١٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفصل الخامس

الغموض

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ربّما لاحظ النقّاد ومؤرخو الشعر، دائماً، أن الشعر في المرحلة الشعرية القائمة، غـامضٌ أكثر من شعر الفترات السابقة، وكانوا بعد ذلك يقترحون أسباباً لهذه الظاهرة[1] .

والغموض Ambiguity هو الشكُّ في المعنى، أو عدم التأكُّد منه، وتوصَف بـه الكلمـات والتراكيب، فتكون مفتوحة لتفسيرات مختلفة، وتحملُ معـانيَ مزدوجـةً، ومبهمـةً، وصعبـةَ الفهـم، والاستيعاب، والتمييز، والتصنيف، وتكون بهذا، مفتقرةً إلى الوضوح والتحديد[2] .

وتدلُّ كلمة (غموض)، في الاستعمال العاديّ، على عيب في الأسـلوب، كاستعمال تعبير خَفِيٍّ، أو فيه مواربة. ثمّ استُعمل، بشكل واسع، في النقد، منذ أن نَشَرَ وليم إمبسون كتابَه (سـبعة أنماط من الغموض) Seven Types of Ambiguity– بوصفِهِ مصطلحـاً لتميـيز أداة شـعريّة خاصّة، مظهرها توافر نوعين مختلفين، أو أكثر من الدلالة، يتعلّقان بالموضوع الواحد[3] .

وقد كانت دراسة إمبسون مؤشّراً إلى تعقيد اللغة الشعرية، وغِناها بشـكل عظيـم، وكـانت نتيجةُ جهوده، وجهود غيره من النقّاد التوصلَ إلى أنّ السعي المكثّفَ إلى الغموض يقود، بسهولة، إلى تعدُّدِ القراءاتِ، وما يعنيه هذا من شروح مبدعة، ومبالغٍ فيها، وأحياناً مناقضةٍ بعضُها بعضاً، حتى إنها تنتهك معايير اللغة، وتتجاهل الضوابط التي تُعَدُّ المراجع التي استعملها النّصّ[4] .

ويميّز إمبسون سبعةَ أنماط من الغموض هي:

١- تعدّد اتجاهاتِ فعّاليةِ إحدى تفصيلات القصيدة.

٢- توحُّد معنيين في معنى واحد.

٣- ارتباط معنيين في حالة معقّدة في نفس المؤلّف.

٤- إعطاء المعاني غيرِ المترابطة معاً، في النّصّ الواحد.

٥- اكتشاف الكاتب فكرتَهُ في أثناء الكتابة.

٦- ظهور تناقض يلحّ على القارئ لإيجاد تفسيراتٍ له.

٧- عدم إيضاح المؤلّف ما يريدُ أن يقوله[5] .

---

(1) انظر Alex Preminger & others (Editors): Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, The Macmillan Press LTD- London, Enlarged Ed, 1975, p. 582.

(2) انظر Patrick Hanks (Editor): Encycopedic World Dictionary, Lebanon Library- Beirut, 1974, p.80.
وانظر المصدر نفسه: مادّة 1087 (Obscurity)، وهي تقارب مادّة (Ambiguity) .

(3) انظر M.A.Abrams: A Glossary of Literary Terms, 3rd. Ed, Ithaca, New York, 1970, p.8-9.

(4) Ioc. cit.

(5) انظر J.A. Cuddon: A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, p.33.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى اثنان من النقّاد، على الأقلّ، وهما دُبي Dupee، ورانسوم Ransom أنّ الغموضَ، على الأغلب، مسألةُ قَصْدٍ متعمّد[1] . فيقول دُبي: إنّ الشعر الحديث مبهم بشكل عدواني وصعب، وليس هذا مسؤوليّةَ الشاعر. وقد كان الإبهام والصعوبةُ ميزتين لهذا الشعر، وأسلوباً عامًّا عند الشعراء، ليُلمحوا إلى تعقيدات الحياة الحديثة، وإلى التعقيدات الكثيرة التي يُطلَبُ إلينا أنْ نُميّزها فيما بيننا، عند فصل الفن عن الحياة اليوميّة، فكانت الأساطيرُ الخاصّة، والإشاراتُ، والغموضُ طريقتَهم لقول (لا) لعالَمٍ لا يستحسنونه[2] .

فالشعراء الحديثون يكتبون لأنفسهم، أو لزمرة صغيرة، ضمن طقس من الاغتراب، والخصومة مع الطبقة الوسطى، كما يرى تندال Tindall، فهم يؤكّدون نفورَهم من التعبير عن مشاعر الجمهور، بقدرٍ يفوق تعبيرهم عن مشاعرهم الخاصّة[3] .

وقد يكون الغموض ناتجاً عن خَطأ، كما يرى ريتشاردز[4] ، أو عن اختلاف القيم باختلاف الأزمنة[5] ، أو عن المجازات والتوريات[6] . وهو يتعلّق، كما يرى إمبسون، بالخيال، أي بمرحلةِ ما قبل التعبير والصياغة[7] . أمّا الإبهام Obscurity فيتعلّق بالتعبير[8] ، في بنائه النحوي، والصرفي، أو انسجامه مع الواقع، أو ترتيبه المنطقي، أو فعّاليّته في الخيال التصويري[9] . وعلى هذا يَعدُّ عز الدين إسماعيل الإبهامَ سمةً سلبيةً في الشعر، بينما يَعدُّ الغموضَ سمةً إيجابية[10] .

وتتباين النظرة النقديّة لظاهرة الغموض في الشعر، من اتجاه شعريّ إلى آخر، ومن وقتٍ إلى آخر، فبعد أن كانت حركة شعر التفعيلة، في الأدب العربي، لا يَجِدُ أكثرُ شعرائها في الغموض بُعْداً جماليًّا منذ بداية هذه الحركة، حتى السبعينات- أصبح الغموض، فيما بعد، واحدة من أبرَز سمات قصيدة التفعيلة في نتاجِ ما بعدَ المرحلة المشار إليها آنفاً.

ولا شكّ في أنّ لطروحات الحداثة دورَها في إغماض القصيدة العربية، خصوصاً، وقد تأثّرت الحداثة العربيّة بالرمزية، والسوريالية، وغيرهما من الاتجاهات والمدارس الأدبيّة والفكرية الغربيّة. فالرمزية تهتمّ ببثّ منطق شعريٍّ جديد يختلف عن المنطق الشعريّ المألوف، بإقامة علاقات جديدة بين الأشياء، واختراع صور غزيرة معقّدة غريبة، تتلاحق الواحدة بعد

(١-٢) انظر Alex Preminger: op.cit, p.582.

(٣) Ibid, p.583.

(٤-٥) انظر Joseph T. Shipley: op.cit, p.11-12.

(٦) انظر Ibid, p.221.

(٧) انظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: ١٨٩-١٩٠.

(٨) انظر Joseph T. Shipley: Ibid: 222.

(٩) انظر Ibid, p.510.

(١٠) انظر عز الدين إسماعيل، المصدر نفسه: ١٨٩-١٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأخرى، ثم تختلط باختلاط الإحساس وتتوحّد[1] .

أما السوريالية، فقد اعتمدت أربعة أسس في بيانها عام ١٩٢٤م، وهي: الآلية في الكتابة، ورفض المنطق المألوف، ورفض الاهتمام الجمالي، ورفض الاهتمام الأخلاقيّ. وكانت تهدف إلى إملاءِ ما في الفكر من دون أيّة رقابة عقليّة، بعيداً عن كلّ اهتمام جماليّ أو أخلاقي[2] .

ويجيء أدونيس ليتحدث عن الحداثة، فيرى أنها تجاوزُ الواقع الشعري الراهن، وتخطّي الإبداعات السابقة، والخروج من النمطية، والقطيعة مع القديم، ونفيُ النموذج، وبكارةُ اللغة، وطزاجتُها، وخصوصيتُها، والتناقض مع الواقع. والشعر عنده لا يصدر عن العادة والتقليد[3] .

فإذا نظرنا في طرح أدونيس السابق، بوصفه منظّراً بارزاً في حركة الحداثة العربيّة، ونظرنا في طرحي الرمزيّة والسوريالية السابقين وجدناها كلّها تجعل الشعر بيئةً قابلة للغموض، إن هيَ لم تُقِمْ توأمةً قسْريّةً بين الشعر والغموض، لما تحمله هذه الطروح من المغايرة مع الواقع الشعريّ الراهن، وبالتالي الغرابة التي ينتج عنها الغموض.

ويرى إحسان عبّاس أنّ جانباً كبيراً من الشعر الحديث يتّسم بالغموض، لأنّ الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية، أي لا يُقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور، وإنّما يكون هذا التوصيل بمقدار ما تتمتع به لغة الشاعر من نزعة ثوريّة، بل إنّ هذا التوصيل غير واردٍ إذا لم يكن هنالك جمهور يستطيع ذلك، لأنّ هذا الجمهور سيتكونُ مع الزمن[4] . ولكنّه يرى أنّ هذا التيار لا يمثّل الشعر الحديث كلّه، حتى اليوم، وإن كان يبدو تياراً قويًّا، يضمّ عدداً كبيراً من الشعراء، وقد استطاع لقوّته أن يستميل إليه بعض الذين كانوا يسيرون في اتجاه الوضوح، ويتّجهون بالشعر نحو غايات أخرى، ويقيمون جسوراً متينة بينهم وبين الجمهور الذي يتلقّى الشعر[5] .

والغموض، في الأصل، ظاهرةٌ من ظواهر التوتّر الشكلي، قد لا يُقْصَدُ بها أبعدُ من الشكل، ولكنها تترك أثرها على المعنى والمضمون، وتظهر فيهما، بصورة أو بأخرى[6] ، مما يربك القارئ نتيجة لكثرة المعاني التي تشعّ من القصيدة الواحدة، ولكنّه سيعرف، في النهاية، أنّ تعدّد المعاني في القصيدة، وقابليتها لإمكانات التفسير المختلفة المفتوحة، من أهم خصائص الشعر

---

[1] انظر خليل موسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية- دمشق، ١٩٩١ :١٠.

[2] انظر اندريه بروتون، بيانات السوريالية، ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ، ١٩٧٨: ٤١.

[3] انظر أدونيس، الثابت والمتحوّل، جـ٣، صدمة الحداثة: ٢٨١-٢٩٧.

[4] انظر إحسان عبّاس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٩٧٨:٨.

[5] انظر: المصدرنفسه:٩.

[6] انظر عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث: ٣٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحديث[1] .

ويوضح أدونيس موقفاً من الغموض حين يقول: " إنني ضدّ الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق، كذلك، ضدّ الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً... أنا لا أنطلق من فكرة واضحة محدّدة، بل من حالة لا أعرفها أنا نفسي، معرفةً دقيقةً، ذلك أنني لا أخضع، في تجربتي للموضوع، أو الفكرة، أو الإيديولوجيا، أو العقل، أو المنطق. إنّ حدسي، كرؤيا، وفعاليّة، وحركة، هو الذي يوجّهني ويأخذ بيدي"[2] .

ويتضح هنا أنه يجعل الإبهام درجة متقدّمة من درجات الغموض، ولا يفرّق بينهما على أساس أسباب كلّ منهما.

وهو يرى أن الغموض وصفٌ يطلقه القارئ على نصٍّ لم يقدِرْ أن يستوعبه، وأن يسيطر عليه، ويجعله جزءاً من معلوماته[3] ، كما أنّه يعزو هذا الغموض إلى كون الشعر كشفاً ورؤيا، وإلى فقدان الأرضية المشتركة بين القرّاء والشعراء، وإلى محاولة الشعراء الابتعادَ عن الواقع[4] ، وهو يريد من القرّاء أن يتوقفوا عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة؟ وما موضوعها؟ ليسألوا السؤال الجديد: ماذا تطرح علينا هذه القصيدة من الأسئلة؟ وماذا تفتح أمامنا من آفاق؟[5] .

ويقول: إنّ الذين يطالبون بالوضوح في الشعر باسم الجماهيرية، أو الثوريّة، أو الواقعية، إنما يطالبون، في الواقع، بنظم الأفكار، ووصفِ المواقف، ويطلبون إلى الشاعر، عمليًّا، أنْ يبقى ضمن المعاني العقلية، فكأنهم يطلبون إليه أن ينتج ما " ليس للشعر، في جوهره وذاته، نصيب" [6] .

ويكون غموض القصيدة الحديثة لعوامل منها كون التعبير عن النفس متعذّراً إلاّ بشكل غامض، ومنها رغبة الشاعر في التجديد، وخوف القارئ، مقدّماً، مما سيقرأه، وإسقاط الشاعرِ عناصرَ تعوّدَ القارئ على وجودها في القصيدة[7] ، ورغبة الشاعر في تجنّبِ المباشرة[8] .

ويرى شكري عياد أنّ أسباب الغموض هي اتكاء الشاعر على ثقافته الخاصّة، وتضمينُ

---

[1] انظر عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث:٣٥.

[2] أدونيس، خواطر حول تجربتي الشعرية، الآداب، ع٣، آذار/١٩٦٦: ١٩١.

(٣ – ٥) انظر أدونيس، زمن الشعر، الصفحات: ٢٨٠، ١٤-١٨، ٧٢، على التوالي.

[6] أدونيس، الثابت والمتحوّل، جـ٣، صدمة الحداثة: ٢٩٠.

[7] انظر منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة- بيروت، ١٩٦٦: ٣٢-٣٣.

[8] انظر سمير الحاج شاهين، قراءات في الشعر الفرنسي الحديث، المؤسسة العربيةللدراسات والنشر- بيروت، ١٩٨٨: ١٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العناصر الثقافية كالأساطير، والتجريدُ في الأفكار[١] . بينما يركز علي عشري زايد على دورِ الصورةِ الشعريةِ في إغماض القصيدة[٢] ، ولكنّه يناقش نوعاً من الغموض سببُه قصورٌ في الرؤيا الشعرية لدى الشاعر، وعجزُه عن تَمَثُّلِ أبعادِ التجربة، وقصورُ الأدوات الشعرية لديه، وعجزه عن تطويعها للتعبير عن الأبعادِ المختلفة للتجربة، ويكون هذا النوعُ من الغموض عقَبةً في سبيل وصولِ مضمونِ القصيدة إلى المتلقّي[٣] .

وتناقش سلمى الجيوسي الغموضَ فتعزوه إلى أربعة عوامل هي الرمز، والإشارة من طرف خفي إلى مرجع آخر Allusion، والفلكلور، والأسطورة[٤] . ويقسمه خالد سليمان أربعة أنماط هي: غموض الرمز، والغموض الدلالي، والغموض النحوي، وغموض الصورة الشعرية[٥].

ويعمّم أحمد كمال زكي ظاهرة الغموض على شعر التفعيلة كلّه، ويسوّغ بعضه بأنّ الشاعر يريد أن يقول شيئاً، لكنّه يخاف، أو يتردّد، أو يعجز عن أن يقوله[٦] .

أما فاضل ثامر، فيعزو الغموض إلى عوامل منها رغبةُ الشاعر في الظهور بمظهر غامض تهويمي، يحيطه بهالة من الغرابة، ومنها لجوء بعض الشعراء إلى التجريد، إضافة إلى الظرف السياسي، والاجتماعي في البلدان العربية، والمستوى المتدنّي لثقافة الجماهير العربية[٧] .

هذا، وتتخذ ظاهرة الغموض أهميّة استثنائية كبيرة حين يتصاعد النضال التحرري في الوطن العَرَبي، وتطرح مسألة وضع الأدب في خدمة الجماهير، ودفاعاً عن الخير والجمال والإنسانية، خصوصاً، وهي تعرّض الشعر إلى خطر الانعزال والرفض من قِبَلِ الجمهور، من خلال الابتعاد عن المباشرة والتقريرية، والاعتماد على الإيحاء والرمز والصور الشعرية، والمعادلات الموضوعية، والبناء الدرامي[٨] .

ونجد بعض الشعراء يغلقون الكوى والمنافذ كلّها، التي يمكن أن يتدفق منها النور، فتستحيل القصيدة تشكيلة غريبة من الألغاز المبهمة والخطوط المتشابكة، والألوان الداكنة التي تتسبب في وقوعها في أقبية مظلمة، تميّع حدود التجربة، وتزيل الخطّ الفاصل بين عالمي الحلم والواقع، وتربك حركة الأحداث، والتداعيات، خصوصاً وأن بعض الشعراء يؤمنون بضرورة

---

(١) انظر شكري محمد عيّاد، الأدب في عالم متغيّر، الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١: ٨٠-٨٣.

(٢) انظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٨٧-٨٨.

(٣) انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: ٣٦٠.

(٤) انظر Salma Khadra Jayyusi: Trends and Movements, Vol. 2, p.709-720.

(٥) انظر خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر: ٣٣-٨٥.

(٦) انظر أحمد كمال زكي، القصائد، الآداب، ع٢، شباط/ ١٩٦٥: ١٥، وهو يطلق على شعر التفعيلة اسم (الشعر المرسل).

(٧-٨) انظر فاضل ثامر، حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد، الآداب، ع٣، آذار/ ١٩٦٦: ١٣٩-١٤٠، ١٣٨ على التوالي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تسجيل التداعيات كافّة، والانفعالات، والأصداء العفوية، مهما كانت عابرة، حتى من دون أن يكون لها أيّ مسوّغ، أو مغزى، بحجة نقل التجربة اللاواعية نقلاً أميناً[1] .

ولا ننسى أنّ ظاهرة الغموض قد رافقتْ بعض النتاج الشعري العربي، منذ عدّة قرون، ولنا هنا أن نستذكر قصّة أبي تمّام عندما سئل: لم لا تقول ما يفهم؟ فسؤال الفهم واقعٌ في تلقّي النّصّ الشعري. وبصرف النظر عن مشروعية ردّ أبي تمّام، ضمن سياقيه التاريخي والإبداعي، فإن غموض الشعر، في عصرنا الحديث يكتسب مشروعيةً، لأنه انتقل من إطار النصّ المسموع إلى إطار النصّ المقروء، لاختلاف الظروف المحيطة بالعملية الشعرية، إذ صار بمستطاع القرّاء أن يقرأوا النصّ الشعري، ويعاودوا قراءته مرّةً تلو أخرى، ليتمكّنوا من فهم النصّ الغامض، بل للوصول إلى فهم معمّق له. ولكنّ هذه المشروعيّة تتناقصُ شيئاً فشيئاً، أمام أحد الاتجاهات البارزة في شعر التفعيلة، في الأدب العربي، وهو شعر المقاومة، الذي تشكّلُ القضيةُ الفلسطينية، والنضالُ، والتحريرُ موضوعَهُ، ومضمونَه؛ فهذا الشعر ينبغي له أن يحرصَ على الجماهيرية، وعلى مستوى عالٍ من الفهم والتلقّي ليحقّق هذه الجماهيرية المنشودة، لتفعيل النّصّ الشعري في حياة الجماهير، عبر تفعيل حياة الجماهير في جسد النّصّ الشعري، ضمن أُطُر ثقافة هذه الجماهير، وقدرتها على التلقّي، وعاداتها في إجراء عمليّات التلقي أو الاستقبال Reception.

وفي ضوء ما سبق نستطيع تفسير لجوء شعراء المقاومة الفلسطينيين إلى تبسيط القصيدة، وجعلها أكثرَ قابليّة للفهم، وأكثر وضوحاً للقرّاء، ضمن أُطُرِ فهمهم للتنظيرات الواقعية الاشتراكية. غير أنّ سُنّة التطوّر تطال الأداء الشعريّ، كما أنّ واقع القضية الفلسطينية لم يكن ثابتاً، بل مارَسَ نوعاً من التطوّرِ، تطوّرَ معه وعيُ الجماهير والشعراء للحدث السياسي، والوطني، وبالتالي كان لابدّ من تطوّرِ الأداء الشعري ليرافق تطوّر القضية.

وهاهو ذا محمود درويش يعلنُ أن شعره منذ ديوانه (آخر الليل) صار غامضاً، وأنّ القرّاء لم يحفلوا بهذا الديوان، وعدّوه، لعدم وضوحه، بدايةَ سقوطِ درويش، ممّا حداه على أن يتساءل: "هل يترتّبُ عليَّ، لكي لا ينقطع التفاعل بين شعري وبين الناس أنْ أعودَ إلى التعبير المباشر، والحثّ الصريح على الكفاح، والتمسّك بالأمل، والعقيدة؟... هل أصبحتْ صوري، ورموزي، وطريقةُ تناولي معتمةً؟ هل غامرتُ كثيراً، ويسوّغ تساؤله بأنّه شاعر ثوري، يخاطب الجماهير، ويلتزم قضيّتها، ويكتب من أجلها[2] .

وهو يقول أيضاً: "هناك من ينحاز إلى جمالية الشعر، وهناك، أيضاً، فهمٌ بطيء يبحث عن جدوى الشعر، وهو تعارض قديم، وسوء تفاهم قديم، لم يستقرّ على جوابٍ ناجز: الجمَاليّة، والفعّاليّة... الشعر لا يكون مجدياً ما لم يكن جميلاً... الناس في الأزمات يحتاجون إلى خدمات

---

[1] انظر فاضل ثامر، المصدر السابق: ١٣٨.

[2] انظر محمود درويش، حياتي، قضيتي، وطني، حديث أجراه محمد دكروب، الطريق، ع١٠-١١، ت٢-ك١: ١٩٦٨: ٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فوريّة من القصيدة، وقد لا يستطيع الشاعر أن يقدّمها، مع أنّ الشاعر لديه الرغبةُ في تقديم هذه الخدمات، ولكنّه مَعْنِيٌّ، حتى يظلّ شاعراً، بتحقيق هذا التوازن بين الجمَاليّة، والفعّاليّة، ولكن الجماليّة قد لا تستجيب للفوريّة"[1] .

ويضيف أيضاً: " الواقع الذي نعيش فيه أصبح من الوضوح البذيء، إلى درجةِ أنّ التعبير عنه يتّخذ شكلاً غامضاً، يعني هنا سريالية مقلوبة، الواقع هو السريالي، والسريالي هو الواضح"[2] .

وهو يعزو الغموض في القصيدة الحديثة إلى الرمز، إذ لا تستسلم القصيدة به للقارئ من أوّل لقاء، ولم يَعُد القاموس قادراً على فكّ أسرارها، بسبب تركيبها وتعقيدها، نتيجة لتعقُّد الحياة نفسها، والغموض، في رأيه، ليس أسلوباً فنيّاً جديداً للكتابة، بل هو نتيجةٌ للأسلوب الجديد، ويطلب إلى القرّاء أن يميّزوا بين غموض يشبه السحابة الرقيقة، وغموض يشبه قطيعةً بين الشمس والأرض، ويشير إلى مدرسة شعرية عربية حديثة، تحترف هذا الغموض احترافاً[3] .

أما معين بسيسو فنجده يقول عن أدونيس: " الغموض عند أدونيس لا يأتي من المعاناة الفنية، أو السياسية، ولكن للهروب من الموقف السياسي، لماذا كان نيرودا بطلاً شعبيا، ولوركا، وإيلوار، وحكمت؟ لأنهم كانوا يؤمنون بأنه حين تكون المؤامرة واضحة، فلابدّ من أن تكون القصيدة واضحة... عندما يكون شعبك محاصراً، مُتآمراً عليه، كيف لا تَشتعِل من أجله؟"[4] .

فمعين يتقبّل الغموض الناتج عن المعاناة الفنيّة، أو السياسية، ويرفض الغموض الذي يكون للهروب من الموقف السياسي، مع إيمانه بالوضوح المناسبِ لروحِ المرحلة، وروح الحدثِ السياسي والوطني، فهو، كما يرى درويش، يؤمن بأنّ " للشعر فاعليّة آنيّة تضاهي أي فاعلية أخرى"[5] .

ويرى كامل السوافيري أنّ الاتجاه الرمزيّ في الشعر الفلسطيني ظهرَ، أوّل ما ظهر، في شعر معين بسيسو، مباشرة بعد إبراهيم طوقان، وشقيقته فدوى، فكانت ألفاظُه وتعبيراتُه يكتنفها الغموض، وكان أسلوبه يتّسم بالضبابيّة، وغلّف صُوَرَهُ الإبهامُ[6] ، وتجلّتْ رمزية التعبير عنده في غرابة الصور، وغموض العبارات[7] .

وسيحاول الباحث، فيما يأتي من البحث أن يبسط بعض النماذج التي يحسُّ فيها غموضاً،

(١-٢) فرج شوشان، عندما يجيب الشاعر عن أسئلة شعره، حديث خاص مع محمود درويش، مجلة (لوتس) التونسية، ع ٦٥-٦٦، سبتمبر/١٩٨٨:٢٥٧.

[3] انظر"مقابلة أدبية مع درويش"، الآداب، ع٩، أيلول / ١٩٧٠: ٤.

[4] نادر سرور: لقاء مع معين بسيسو، البيادر المقدسية، ع٢، السنة ٨، ١١/آذار/٨٤: ١٦.

[5] فرج شوشان: المصدر السابق: ٢٥٨.

(٦-٧) انظر كامل السوفيري: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، ١٩٧٣: ٣٠٤، ٣١٦-٣١٨، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لإيضاح واقع هذه الظاهرة في شعر معين بسيسو.

الغموض في شعر معين بسيسو:

يظهر الغموض في شعر التفعيلة عند معين بسيسو في عدةِ قصائد، منها قوله من قصيدة (ارفعوا الأيدي عن أرض القناة):

إنه عصركِ مفتوح الذراعين يسيرْ
وينادي يا سهيرْ
إنه عصرٌ يسيرْ
وأنا أيضاً أسيرْ
ومع العصرِ الكبير
رغم عجزي، وأنا أبني المصيرْ[1] .

إذا نظرنا في السطور الشعرية السابقة، نجد غموضاً يكتنفُ عملية التلقي، في قوله:(وأنا أيضاً أسيرْ)، فالقارئ لا يستطيع أن يجزم في تحديد معنى قوله (أسير)، أهو بمعنى مأسور، أم هو فعل مضارع من الجذر (سارَ)، فكلتا الصيغتين متشابهتان في بنيتهما، كما أنّ النسق المضموني للسطور الشعرية يتقبّل الاحتمالين كليهما، على الرغم من أنّ معاودة قراءة النصّ الشعري، يمكن أن ترجّحَ الاحتمال الثاني، فيتطابق، بهذا، معنى قوله (أسير) مع (يسير) الواردة في السطرين الأول والثالث من المقطع الشعري الذي بين أيدينا. وهذا الغموض غموض في التركيب، ولذا يمكننا أن نصنّفه في باب (الإبهام)، بالمفهوم الذي يميّز بين الإبهام والغموض تبعاً لأسبابهما، لا تبعاً لدرجة كل منهما.

وينضاف إلى غموض التركيب في هذه السطور غموض اسم العَلَم (سهير)، فهذا الاسم لا يمتاز بشهرة تغنيه عن التعريف، والذي يلفتنا إلى هذا الاسم أنّ الشاعر يوجّه خطابه، في هذه القصيدة كلّها، لسهير، وهنا تبرز إمكانية كونِ هذا الاسمِ غيرَ مقصودٍ لذاته، أو مجرّد رمز، لا يدلُّ على ذات، ولا يُعَيّن شخصاً، غير أنّ القرّاء إن عرفوا أنّ (سهير) هو اسم شقيقة الشاعر[2]، فإنّ طبيعة الخطاب في القصيدة تصبح أكثر وضوحاً، بتحديد هويّة المخاطَب.

ومن القصائد التي يظهر فيها الغموض قصيدةُ **(أغنية إلى زنجي أمريكي)**، إذ يقول منها:

يا جيمي ولسونْ،
أنا أعلمُ
أنّك تلعنُ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٨٥.

[2] أخبر الباحثَ بهذا عبد القادر ياسين، في مقابلةٍ معه في دمشق بتاريخ ١٩٩٥/٩/٢٤، وقال إنها تقيم في القاهرة، وتعمل في جامعة الدول العربية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آلهة الخبز الأبيض والأسودْ،
أنّك تتمزّقْ،
هل تُحرَقُ في سجنِكَ
أم تُشنَقْ؟
لكنّك تحلمْ،
فوق صليبكَ تَحلمْ
بذراع سبارتاكُس تلمعْ
والعالمُ يولدْ
منها سنبلةٌ فوق جبيـــنِ
الأبيض والأسودْ[1] .

تواجه القارئَ، في السطور الشعرية السابقة عدّةُ عناصرَ تُسبّبُ الغموضَ، أوّلها اسمُ العَلَم (جيمي ولسون)، فكثير من القرّاء العرب لا يعرفون من هو جيمي ولسون، وبعدم تحديد هوية المخاطَب، فإنّ الخطاب يكتسب غموضاً، خصوصاً، وقد حُدّد اسم المخاطب، مما أمعن في إغماض النّصّ، عبْر عدمِ تمكّن القراء من تحديد حقيقة هذا الرمز الشعري.

وينبغي هنا أن نشير إلى أنّ أسماء الأعلام كثيرة في شعر معين، وهي ظاهرة لافتة للنظر، عالجها الباحثُ تحت عنوان الرمز، وهذه الكثرة تصبح واضحةَ الأسباب إذا نظرنا في الأسماء التي يوظفها معين، إذ يتّضح، إذ ذاك، أنها نابعة من ثقافته، واتجاهه الفكري، وانتمائه السياسي والحزبي، وقضيته الوطنية، وقضايا التحرّر العالمية، التي ما يفتأ معين يطرحها، ويناصرها، ويلحُّ على تأييدها في كثير من قصائده، انطلاقاً من الشبه القائم بينها وبين قضيته الوطنية، ومن إيمانه بالقيم الإنسانية، وتبنّيه قضايا التحرّر العالمية، ومناصرته القوى الثورية التي تقوم عليها. وكان معين يشعر بما تضفيه هذه الرموز من غموض على القصيدة، إلاّ أنّه قلّما كان يعرّفها، أو يوضّحُها[2] .

ومن أسماء الأعلام الأجنبية التي نجدها في شعر معين: إيلوار، وبيتان، وبيريه، وأراجون، وبيكاسو، وبوشكين، ورامبو، وتانياسافيشفا، وميكيس ثيودركيس، وريتا بلتزار، وجوزيف أتيلا، ومايا كوفسكي، ودانتس، ومارتينوف، وفرانك سيناترا، ولينين، وكيرنسكي، وراسبوتين[3] ، وبعضها معروف لعامّة قراء الشعر العربي، وبعضها غير معروف لكثير منهم،

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠١-٢٠٢.

[2] لم يعرّف الشاعر إلا بثلاثة رموز أجنبية، في قصائده، انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٥٦، ٥٣١، ٣٧٥.

[3] ترِدُ هذه الرموز بالترتيب في الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٥، ٢٨١، ٣٤٤، ٣٧٥، ٤٥٤، ٥١٩، ٥٣١، ٥٣٥، ٥٥٦، ٥٥٦، ٥٨٠، ٥٨٥، ٦٦٠، ٦٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مما يجعله سبباً من أسباب الغموض في شعر التفعيلة عند معين.

ونرجع إلى النصّ الشعري الذي بين أيدينا، فإذا تجاوزنا اسم العلم الذي أضفى غموضاً على السطور السابقة، فإنّ عناصرَ أخرى تعمل على إغماضها، ومنها الصورةُ، والرمز اللغويُّ، إذ لا يوفّرُ الشاعر للسطور السابقة قرينة توضح مدلول الخبز الأبيض والأسود، باستثناء اسم العَلَم (جيمي ولسون)، الذي قد يعملُ على الإغماض أكثر من الإيضاح، فإذا عرفنا أنّ القصيدة تتحدث عن التمييز العنصري في أمريكا، فإننا نتمكن، الآن، من فهم إيحاءات الخبز الأبيض والأسود.

وإذا استطعنا أن نتجاوز إيحاءات الخبز الأبيض والأسود، يواجهنا رمز روماني قديم هو (سبارتاكوس)، فالقارئ يحتاج، حيال هذا الرمز، إلى الرجوع إلى كتب التاريخ الروماني ليعرف دلالاتهِ، فهو ليس من الرموز الأجنبية التي اشتُهرت، خصوصاً وأنّ توظيفه يردُ في مرحلة مبكّرة، في ديوان (فلسطين في القلب)، المنشور عام ١٩٦٤، فالقارئ سيلاقي عناءً في فهم إيحاءات هذا النّصّ، حتّى إذا توافرت له المصادر عرفَ أنّ سبارتاكوس Spartacus رمزٌ يوحي بثورة العبيد، فهو جندي تراقي أبقَ من الجنديّة، وبيع في سوقِ العبيد، ثم تجرّد لحرب الجيش الروماني مع آلاف من العبيد، وبهذا يتمكّن القارئ من ربطه باسم جيمي ولسون، وبالخبز الأبيض والأسود، وبمسألة التمييز العنصري.

ومن القصائد التي تتسم بالغموض قصيدة (**عيون مليكة المراكشية**)، التي يقول منها:

شواطئ البحار كلُّها أصابعكْ...
وبين كل إصبعين، يا حبيبتي، جزيرهْ،
اللهَ، لو أكونُ، بين الإصبعين يا حبيبتي السفينةَ الأخيرهْ،
اللهَ... إخلطي في كأسيَ الأعشابَ بالرمالِ،
إخلطي السماءَ بالبحارِ،
إخلطي الطيورَ بالأشجارِ، ناوليني كأسيَ الأخيرهْ...
أهدتنيَ الأنهارُ، يا حبيبتي، قمصانَها البنفسجيهْ،
رأيتُ، نصفَ مجنونٍ، رأيتُ، يا حبيبتي،
ملابس السماءِ الداخليهْ
جُننتُ أكثرْ...
رأيت قرصَ الشمسِ في دمي يستلُّ خنجرْ،
يداك يا حبيبتي مجنونتان تطعمان قرصَ الشمسِ
كلَّ ليلةٍ غزالةً،
وترضعانِ الحوتَ برتقالةً وسكّرْ...

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يداك، يا حبيبتي، مجنونتان، قشّري السماء برتقالةً،
وأوقفي الأمواجَ مرّةً على أصابعـي،
لكي أُجَنّ أكثـر[1] .

تشكّلُ الصورة الشعرية، في السطور السابقة، مصدراً من مصادر الغموض، فالصورُ تتجاورُ، وتتراكبُ في السطور كلّها، مما يشقُّ على القارئ، فلا تتيح له التواصلَ السريع مع النّصّ، بسبب وقوف الصور المتجاورة حائلاً دون الوضوح، لأن الصورَ توحي، ولا تقول، فعلى القارئ أنْ يقف حيال كلٍّ منها ليتفحّص إيحاءاتها، ثم يصل إلى ما يريد الشاعر أن يوحي له به، بدلاً من طقس المباشرة الذي كان القارئ ينعم به، في القصائد التي لا تتكئ على الصور الشعرية الحديثة، إذ كان الجهدُ الذي تكلّفه إياه الصورُ الشعريةُ يُختصرُ، خصوصاً وهي كثيرة في السطور السابقة، وغريبةٌ، وحداثيّة، في أكثرها، والشاعر يحاول تسويغها بقوله (ناوليني كأسي الأخيرة)، و (رأيتُ نصف مجنونٍ...)، و (جُنِنْتُ أكثر)، و (لكي أُجَنّ أكثر)، فكأنّ الكلام السابق كلّه كلام مجنون أو مخمور.

فغرابة الصور الشعرية، في السطور السابقة، وتراكمها هي التي سببت الغموض، فشواطئ البحار أصابع الحبيبة، وبين كل إصبعين جزيرة، والمتكلّم يتمنى أن يكون سفينة بين الإصبعين، وللأنهار قمصان بنفسجية، وللسماء ملابس داخلية، وقرص الشمس يستلُّ خنجراً في دم المتكلّم، ويدا الحبيبة مجنونتان تطعمان قرصَ الشمس غزلاناً، وترضعان الحوت برتقالةً وسكّراً، والسماءُ برتقالةٌ تُقشّر، والمتكلّم يطلب إلى الحبيبة أن توقف الأمواج على أصابعه. إن هذه الصور كلّها صورٌ حديثةٌ، وخاصّةٌ بالشاعر، وهي قادرة على مفاجأة القرّاء، خصوصاً وهي تجبرهم على ترك عاداتهم التقليدية في تلقّي النصّ، والتفاعل معه، نظراً لأنها لم تَعُدْ تسلم نفْسَها للقارئ، وينبغي هنا أن نتنبّه إلى أنّ هذه القصيدة من ديوان (آخر القراصنة من العصافير) المنشور عامَ ١٩٧٣، وقدْ غدتْ العملية الشعرية عند معين أكثر نضجاً، وصارَ أكثرَ تمكّناً من أدواته الشعرية، إضافة إلى أنّ طروحات الحداثة بدأت تصبح أقلّ رفضاً، في الساحة الشعرية العربية، أو لنقلْ: بدأت تصبح أكثر قبولاً.

ومن الأسباب التي تصنع غموضاً للقصيدة الشعرية عدمُ وجود عنوان لها، ومِن بين قصائد الأعمال الشعرية الكاملة تنفردُ قصيدةٌ واحدةٌ بعدم إثبات عنوانها في بدايتها[2] ، كسائر قصائد معين، ويقول منها:

عبثاً تزرعُ أجنحةً للأحجارْ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٥١٦-٥١٧.

[2] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٤٥-٥٤٧، وبالرجوع إلى الفهرس نجد مقابل هذه الصفحات العنوانَ (ثلاث أغنيات على أنقاض بئر).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عبثاً تنتظر الجنّيّةَ،
أن تخرجَ من هذي النـارْ...
شُدّ على عنقك هذي الأوتـارْ
فالنجم تدحرج من فوق الصخرةِ،
والجبلُ انهـارْ.

فبالإضافة إلى فقدان المفتاح الأوليّ للتواصل مع النّصّ، وهو عنوانه، فإن هذه القصيدة جاءت غنيّةً بالصور الشعرية الغريبة، التـي تتجاوز شروط عمود الشعر العربي، ومواصفات البيان التقليدي، مما يجعلها غامضة لتباينها مع طبيعة الصور المعتادة الموجودة في القصيدة العربية التقليدية، وبالتالي فإن تلقّيها يجب أنْ يكونَ غيرَ متناسب مع عاداتِ القارئ العربيّ في تلقّي النّصّ الشعري التقليدي أو الاعتيادي، ومع أدواته التقليدية.

ويبرز الغموض في قولٍ معين من قصيدة (**القصيدة**):

سفرٌ هي النيرانُ فوقَ الوجهِ
طينْ
والشمس حبّةُ أسبريـنْ
جُنّ النبيُّ فداوهِ بالياسمينْ
جُنّ النخيلُ من الرّحيلْ
والبرتقال الإنتهازيُّ الجميلْ
يميلُ حيث تميل كفُّ المـاءِ
كيفَ الريحُ قد مالتْ
يميـلْ [1] .

تشارك الصورة الشعرية في إضفاء سمة الغموض على السطور الشعرية السابقة، غير أنّ غرابةَ صورِ القصيدة تنتصبُ حائلاً مؤقّتا يعمل على إغماضها، ويمكن، من خلال إعادة النظر في كل منها، أنْ يُحَلّ هذا الغموض، عبر إمكانية الاستيحاء من هذه الصورِ، وعدم استغلاقها استغلاقاً كاملاً، فصورةٌ مثل قوله: (والشمس حبّةُ أسبرين) قد تُدْهِش القارئَ للوهلة الأولى، ثم لا يلبث هذا الاندهاش أن يزول، إذا ما حاول القارئ أن يحلّل هذه الصورة، ليدرك الشبه الذي سوّغ للشاعر أن يقرنَ الشمس بحبّة الأسبرين، في قالب التشبيه البليغ، فالشكلُ الدائريُّ وجهُ شبهٍ سريعٌ، يمكن أنْ يتبادر إلى ذهن المتلقّي، فيربط الشمس بحبّة الأسبرين، وهذا يتيح فرصةً لظهور أحدِ مستويات تلقّي هذه الصورة، وتكون، بهذا، قد حُلّت إشكاليّة غموضها

---

[1] القصيدة: ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حلاً مؤقتا، لا يمنع من إمكانية تلقّي الصورةِ نفسها، فيما بعد، بشكل أعمق، وباستدلالات أخرى، عبر استغلال شبكة العلاقات القائمة بين صور النّصّ كلّه.

فإذا تركنا الصورَ الشعرية التي يمكن حلُّ مشكلة الغموض فيها، بهذا الطريقة، وَعُدْنا إلى الصورة التي يطرحها السطران الشعريان الأولُ والثاني (سفر هي النيرانُ فوق الوجهِ/ طينْ)، نجد الغموض يكتنف هذين السطرين بشكل أكبر مما يكتنف سائر السطور السابقة وصورها؛ إذ لا يستطيع القارئ أنْ يجزم بحدود الصورة فيهما، لعدم وجود علاماتِ ترقيمٍ تحدّدُ حدودَ الجُملِ، وبناها النحوية، فإمكانيات القراءة متعدّدةٌ، إذ يمكننا أن نضع فاصلة بعد كلمة (سفر)؛ فتصبح جملة (هي النيران...) مستقلّةً، أو أن نضع فاصلة بعد كلمة (النيران)؛ فتصبح قسمة السطرين بالشكل الآتي: (سفر هي النيران)، و (فوق الوجه طين)، أو أن نضعَ فاصلة بعد (سفر)، وأخرى بعد (الوجه) لتصبح قسمة السطرين كما يأتي:

سفرٌ،

هي النيرانُ فوقَ الوجهِ،

طينْ

وإنّ تعدّدَ إمكانيات القراءة، في النّصّ الشعري الواحد، يشكّل سبباً من أسباب الغموض، وقد يكون إهمال علامات الترقيم، أو عدمُ الدّقّة في تقسيم السطور الشعرية عاملين في إسباغ الغموض على النّصّ، لِما ينتج عن ذلك من تداخل الصور الشعرية، واختلاط بعضها ببعضها الآخر.

ومن القصيدة نفسها يقول معين:

مَطَرٌ بلونِ الليلِ تذكرُ

شاطئا

مطرٌ بلونِ الرملِ

تَذْكُرُ شاطئا وموانئا

مطر بلَون الريحِ تذكرُ شاطئا

وموانئا

ومراكبا

قِطَطٌ من المرجان تملأُ حُجرتي

شُعَلُ المطرْ

مطرٌ

مطرْ

مطرٌ بلوني أي لونٍ لي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سِوى لونِ المطرْ
سَفَرٌ
سَفَرٌ[1] .

أولاً ينبغي أن نشير إلى أنّ هذه السطور مقطع شعريٌّ مستقِلٌّ، وكاملٌ، ويتوافر فيها عدّة عناصر وَسَمَتْها بالغموض، فمثلما لاحظنا، في الأنموذج الذي سبق الأنموذج الحاليّ، يظهرُ في هذا الأنموذج غموضٌ ناتج عن عدم وضوح حدود الصورة الشعرية، نتيجة لعدم تحديد الجملِ النحويّة في السطور، وعدم وضع علامات الترقيم المناسبة، التي تحدّدُ اتجاه قراءتها، بالشكل الذي قصده الشاعر. ويظهر هذا في قوله (قِطَطٌ من المرجان تملأ حجرتي/ شعل المطرْ)، فالقارئ لا يستطيع أن يحدّد موقع قوله: (تملأ حجرتي)، أهو يخصّ كلمة (قطط)، أم كلمة (شُعَل)، وبهذا تتعدّد إمكانات قراءة هذين السطرين الشعريين.

وينضاف إلى أسباب غموض السطور السابقة عدمُ تحديد مرجع الضمير في قولِهِ: (تذكرُ)، الذي يتكرر ثلاث مراتٍ، من دون تحديد اسمٍ ظاهر يعود عليه الضمير، فيبقى الضميرُ مبهماً، ويسبب غموضاً للنّصّ بعدم وضوح الاتجاه الذي ينبغي على القرّاء أن يفهموا النّصّ به. فالاستخدام العاديُّ للغةِ يسعفنا بالاسم الظاهر الذي يعود عليه الضمير، بل إنّ الاستخدام العادي القياسيّ يملي أنْ يكون الاسم الظاهر سابقاً على الضمير الذي يعود عليه.

وإضافة إلى عدم وضوح تقسيم الجمل الشعرية، وعدم وضوح اتجاه الضمير، تتجاور الصور الشعرية، في هذه السطور، وكلّها صور حديثة، مما يزيد في إغماضه.

ويظهر الغموض الذي يسببه الضمير في القصيدة نفسها، حيث يقول:

هذا زمان الماءِ
كيف تؤلّف البيتَ الجديدا؟
الآنَ أين تُعلّقُ الشهداءَ
والشعراءَ
أينَ تقولُ للشبّاكِ
كُنْ نافورةً،
وتقولُ للكرسيِّ كُنْ حوتاً
كبيراً أو صغيراً
الآنَ كيفَ بدونِ عينيها
أكونْ؟

---

[1] القصيدة: ٥٦-٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مطرٌ بلون الياسمينْ
سحابةٌ قصّتْ ضفائرهـا
لتكسو السنديانْ
سَفَرٌ بلونِ السنديانْ
مطرٌ بلونِ السنديـانْ
موتٌ بلونِ السنديانْ
وأنتَ رمّانٌ على الرمّانِ مكسورٌ
وريحانٌ على الريحانِ
مذبوحٌ،
وأنتَ عليك أنْ تبقى تدورُ
ولا تدورْ
وأنت عليك أن تبقى تسيـــــرُ
ولا تسيرُ[1] .

هذه السطور هي بداية مقطع شعري مستقلّ، لذا كان ورودُ الضمير في قوله (تؤلّف، وتُعلّق، وتقول) سبباً من أسباب الغموض، خصوصاً، أن المقطع لا يدُلّنا على مرجع الضمير، ولو نظرنا في المقطع الشعري السابق عليه، أيضاً، فلن نعرف مرجعَ هذا الضمير، مما يشارك، مع كثافة الصور الشعرية، وحداثتها، في إغماض هذا النّصّ الشعري.

وهكذا، لاحظنا أن بعض شعر معين اتسم بالغموض، وقد حاولنا أن نوضح أسباب هذا الغموض، وعدم سهولة تلقي النصوص الشعرية التي اتسمت به .

---

[1] القصيدة: ٣٩-٤١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفصل السادس

البناء الدرامي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حين أدرك الشاعر العربي أنّ الشعر الغنائي، بأسلوبه المتوارث، لم يَعُد يقوى وحده على احتواء تجربة الإنسان المعاصر، كان اقتراب القصيدة من تخوم الروح الدرامية، كي تتمكن من التعبير عن الصراع والتأزم اللذين وقع الشاعر تحتهما بتشابك حياته الفكرية القائمة، وتفاعل الموروث بالواقد[1].

ويرى عز الدين إسماعيل أنّ الدافع الأول إلى الكتابة يحمل في ثناياه بذوراً دراميّة[2]، إذ لا يمكننا تخيّلُ الشاعر من دون جمهورِ مستمعين، وهذا، بحدّ ذاته، مشهد درامي، فالقصيدة خطابٌ يُرسل إلى المتلقين، كي يتفاعلوا معه، ويمكننا أنْ نُقرّ بوجود صراع دراميّ فكري، بتخيّل مشهد يضمُّ طرفي العملية الإبداعية الشعرية: الشاعر، والمتلقين.

ومع الستينيّات، كان لابدّ للمفاهيم الشعرية السائدة من أن تتبدّل، وتتخذ لها أشكالاً غير متماثلة، في ربع قرن من الزمن، فتعتمد الحدثَ الدراميّ أساساً لها، وتبتعد عن الغنائية، وعن الأشعار الوجدانية، وعن القصيدة الرمزيّة التي كانت المتنفّسَ الوحيد لمأساة الشاعر المعاصر. إنّ زمن القصيدة ذات الصفحة الواحدة، والنفثة الشعورية الواحدة، والعطاء الوجداني- الالتزامي قد ولّى، وأصبح الشاعر يسير حتماً إلى الأداء المسرحيّ، والعمل الشعري المتكامل[3].

وعلى العموم فإن محاولات التجديد في الشعر الحديث اقترنَتْ، غالباً، بنموّ العناصر الدراميّة، والملحميّة، والحكائية داخل القصيدة الجديدة، إلى جانب العناصر الفكرية والفنية الأخرى[4].

ولقد كان للمفاهيم الجديدة للارتباط بين الشكل والمضمون، وللعلاقات غير المألوفة بين الألفاظ، في القصيدة العربية، دورُها في استيعاب الاتجاه الدرامي، وتطويعه في القصيدة الغنائية- الدراميّة العربية[5].

ويرى عز الدين إسماعيل أنّ الشعر العربي أخذ يتطورّ، في القرن العشرين، نحو المنهج الدرامي، ويضيف:"ولستُ أعني بذلك كتابة أعمال درامية شعرية، كمسرحيّات شوقي مثلاً، فالمسرحيّة عمل درامي بالضرورة، سواء أكُتِبتْ شعراً، أم نثراً، وإنمّا أعني تطوّر القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصّرف،ومن خاصّة التجريد إلى الغنائية الفكريّة التي تتمثّل في القصيدة الدراميّة"[6].

فالمسرحية الشعرية عمل مسرحي مادّتُه من الشعر، ومُنْطَلَقُه من المسرح، في حين

---

[1] انظر جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، وزارة الثقافة – بغداد ٦:١٩٨٢.

[2] انظر عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر : ٢٧٨.

[3] انظر جلال الخياط،"العمل المتكامل والأداء المسرحي"، مجلة (الآداب)، ع١،ك ٢/١٩٦٨: ٢٠.

[4] انظر فاضل ثامر، "نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية"، مجلة (الآداب) ، ع٢،شباط: ١٩٦٨: ٢٣ – ٢٤.

[5] انظر جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي: ١٠٤.

[6] عز الدين إسماعيل: المصدر نفسه : ٢٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يكون منطلقُ القصيدةِ ذاتِ البنية الدرامية من فن الشعر، وتتسم بسماتٍ درامية كالصراع، والسرد القصصي، والحوار الداخلي،والخارجي، وخصوصاً أنّ شاعراً مثل معين بسيسو قد فرّق بين الفنيّن، فأفردَ مسرحيّاته الشعرية، حين نشرها، في مجلّدِ الأعمال المسرحية، وجعل قصائده ذات البنية الدراميّة ضمن مجلّد الأعمال الشعرية الكاملة. هذا وإنّ مبدعَ المسرحية الشعرية وناقدها لا بدّ لهما من التزوّد بالثقافة النقدية المسرحية أوّلاً، ثمّ الشعرية، في حين ينبغي أنْ تتكئ ثقافة مبدع القصيدة ذات البنية الدرامية، وناقدها على المعرفة بالشعر أوّلاً ثم بالمسرح.

هذا وقد كان اهتمام الشاعر العربي بمضامين جديدة مصحوباً بخطوة متمِمّة مطورّة أخرى، تلك هي إغناء التقنية الشعرية بعناصر جمالية لم تكن شائعة، إذ عرف الشاعر الإفادةَ الجادّةَ من معطيات فن المسرح، وفن القصّة لإغناء الشعر، فاتجه إلى توظيف عنصر الحوار، والحوار الداخلي، وتعدّد الأصوات، وتقديم الصورة العامّة للأجواء والمشاهد التي يدور فيها الموضوع الشعري، والاهتمام بتصوير ملامح الأشخاص، وتقديمهم ضمن حدث أو موقف[1] .

وثمّة صعوبة بالغة ومزلق خطير يواجه أي شاعر يتصدّى لأن يَجمع بين الشعر وفن آخر، وهذه الصعوبة هي القدرة على الإمساك الواعي بمتطلبات الفنّين معاً، فلِكي يكون الشاعر قاصّاً، أو مسرحيّاً، في الوقت ذاته، فإنّ عليه ألاّ يجعل أيّ فنّ منهما يقوم على حساب الآخر، وتلك مسألةٌ ليست بالسهلة إطلاقاً"[2] ، فعلى الشاعر أن يحترس من سيطرة اللاشعريّ على الشعريّ.

وفي الشعر العالمي كان إزرا باوند من أوائل الذين أدركوا قيمة العناصر الدرامية والقصصية في الشعر المعاصر، ومثله كان الشاعر أودن، وكذلك إليوت، ولوركا، وناظم حكمت[3].

وقد أكّد إليوت أنّ الشعر سيعود إلى الدراما الشعرية، وهذا هو النتاج الحتمي التالي لتطوّر الدراما المعاصرة، ووافقَهُ في هذا صلاح عبد الصبور[4] ، الذي كان واحداً من أبرز الشعراء العرب الذين ظهرت لهم أعمال شعرية ذات بنية دراميّة، بالإضافة إلى السياب، والبيّاتي، وسعدي يوسف، وعبد المعطي حجازي، وخليل حاوي، وبلند الحيدري، وأدونيس، غير أنّ كثيراً من أعمال شعرائنا العرب كانت تغرق في الغنائية، أو في التجريد الميتافيزيقي والتعتيم[5] .

---

(٣٩١) انظر محسن أطيمش، دير الملاك: ٣٣ ، ٣٨ على التوالي .

[2] انظر فاضل ثامر، "نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية": ٢٣- ٢٤، ٤٠.

[3] انظر فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، وزارة الإعلام - بغداد ، ١٩٧٥: ٣٦٧.

[4] انظر فاضل ثامر، "نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية" : ٤٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويتحدث فاضل ثامر عن تطوّر شعر عبد الصبور إلى الدرامية، فيقول: " إنّ انتقال صلاح عبد الصبور إلى الدراما لم يكن مجرّد مسألة تكنيكية شكليّة، بل ارتبط بفهم الشاعر العميق للتجربة الإنسانية، وبإدراكه أنّ الدراما الشعرية هي أفضل وسيط للتعبير عن الواقع كما يقول إليوت"[1] .

ومن الملامح الفكرية والفنّيّة المهمّة التي حقّقها تطور حركة شعر التفعيلة، كما يرى طراد الكبيسي، الاهتمام بالمونولوغ الداخلي، والسرد القصصي، وإدارة الحوار، والموقف الدرامي تجاه الحياة، بشكل إيجابي متصاعد مع تصاعد النضال الشعبي العربي. فقد وضع الشاعر نفسه موضع البطل من مسرحية لم تُحدَّد، والتأزم لديه متصل بأعماق قد تكون أعماق المجتمع كلّه، بكل ما فيه من غنى وتناقض[2] .

وجوهر الفنّ الدرامي هو رؤية الإنسان فاعلاً، ومتحركاً، ولا بدّ للقصيدة التي يتعمّق فيها وعي الشاعر الغنائي بمعطيات الفن الدرامي، ومحاولة توظيفها في شعره، من أن تستند إلى أساسَي الفعل والحركة[3] .

و"تقوم الدراما، بأبسط تعريف لها، على الصراع بين عالمين، أو أنموذجين، أو حياتين"[4]، ويكون هذا الصراع واضحاً أو مستتراً، وتقوم القصيدة، بدَورِ المسرح الذي يحتوي هذا الصراع[5] .

هذا، وإن الميلَ إلى إغناء القصيدة بالدراميّة يعني ألاّ يكون الشعر تعبيراً عن الذات، بل هروباً منها[6] ، ويعدُّ هذا نزوعاً نحوالموضوعية، التي تكمن في لا شخصيّة القصيدة، عبر اختفاء صوت الشاعر وفنائه، فيظلّ بعيداً عن التأثير الذاتي الغنائي المباشر في القصيدة[7] . لذا نجد الشاعر في القصيدة ذات البنية الدرامية يَستبدل بالتقريرِ التقديمَ المباشر للحدث، دونما نسخ أو فوتوغرافية[8] .

فالتجربة الشعرية لم تَعُدْ تدور في إطار العواطف والتأملات الذاتية، بل بدأتْ تهتمّ بالمنظور الحسّيّ، وبالنقل المباشر لحركة الواقع. وبدلاً من فيض العواطف القديمة الذي دَعَتْ له الرومانسيةُ، أخذت النماذج البشرية تحتلّ مكاناً بارزاً في الجو الشعري، تتحرك خلاله في درامية عالية، وأصبح العالم الشعري فعلاً شعرياً يهب القصيدة الحديثة ملامح ملحمية ودراميّة

---

(1) انظر فاضل ثامر، " من الغنائية إلى الدرامية في شعر صلاح عبد الصبور"، (الآداب)، ع٧، تموز/ ١٩٧٠: ٨٠، وانظر هذه المقالة نفسها منشورة في: فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر: ٣٤٢ – ٣٦٤.

(2) انظر طراد الكبيسي، في الشعر العراقي الجديد، المكتبة العصرية – بيروت، صيدا، ١٩٧٢: ١٤.

(3) انظر محسن أطيمش ، دير الملاك : ٧٢.

(٤–٥) باسم حمودي، المصدر السابق: ١٧٧.

(6) انظر فاضل ثامر،"من الغنائية إلى الدرامية في شعر صلاح عبد الصبور: ٣٤.

(٧–٨) انظر فاضل ثامر، " نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية" : ١٩، ٢٠ – ٢١، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واضحة، تحقّق في النهاية ذلك الإحساس بالعالم الواقعي[1].

غير أننا نثبت هنا أن الشخصية الدرامية في الشعر تتميّز عن الشاعر ذاته، في الفكر والإحساس[2]، ولكنّ الشعراء لم يجعلوا شخصياتِ قصائدهم الدرامية تعيش بمعزل عنهم، فكانوا يمنحونها جزءاً من شخصياتهم ومشاعرهم[3].

وما دام ثمّة صراع فلا بدّ من توافر أصوات غير صوت البطل، لأن الصراع يعني وجود قوى أخرى تقف موقف الضدّ، وتتجلى هذه القوى في الشخصيات. أما القصيدة التي تنبني على المونولوج، ويقدّمها بطل واحد فقَط، فغالباً ما ينوب عن الشخصيات فيها أصوات داخلية متضادة تنهض بمهمّات الصراع وتطوّر الحدث[4].

"فإذا عرفنا أن الدراما هي حدث نامٍ، وصراع، وتقابل مواقف، وشخصيات، فإن القصيدة الدرامية، أو القصيدة الغنائية التي تحاول أن تستلهم الفن الدرامي – هي تلك التي تستطيع احتواء هذه الخصائص، أو الاقتراب منها بشكل واضح، وتفيد، إضافة إلىهذا، من عناصر التعبير في المسرح، كتوظيف عنصر الحوار المركز والمكثف، الناتج عن الحدث، أو الحوار الداخلي، والابتعاد قدر الممكن عن نبرة السرد، وملاحقة الجزئيات التي لا تسهم كثيراً في نموّ الحدث، والالتفات إلى تعدّد الأصوات وتقابلها"[5].

ومن الصعب أن يتخلّى الشاعر الغنائي عن صوته ليهب نفسه كاملة لأبطاله وقضيتهم، وأن يتخلّى عن تركيب القصيدة الغنائية، ليخلص إلى خلق حوار متماسك يكون جزءاً، لا يتجزّأ، من الحدث[6]. هذا وكاتبُ الشعر الدرامي لا يفسّر شخصيّاته، بل يترك الجمهور يستخرج معنى ما تقوله الشخصيات، وما تفعله[7].

وهنالك عناصر دراميّة أخرى يمكن أن تتوافر في الشعر كالتناقض، والاحتكاك، والتعارض[8] . وكثيراً ما تقوم القصيدة علىعنصر درامي هوالحوار بين (الجوقة) وبعض الأصوات المنفردة، كما قد تقوم على الوثائق التسجيلية من سجلات، ومحاضر، ورسائل، وبيانات إحصائية، ونشرات بورصة، وتقارير، وبيانات حكومية، ورسمية، وخطب، ومقابلات،

---

[1] انظر فاضل ثامر، " نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية": ٢٢.

(٢-٣) انظر فاضل ثامر ، مدارات نقدية: ٢٥٣،٢٥٧، على التوالي.

[4] انظر محسن أطيمش ، دير الملاك: ٧٢.

[5] محسن أطيمش ، دير الملاك: ٧٢.

[6] انظر جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي: ١١٥.

[7] انظر عبد الواحد لؤلؤة، " دراما الشعر"، (الأقلام) ، ع٤، نيسان/ ١٩٨٤: ٣٣.

[8] انظر س.دبليو. دوسن: الدراما والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، ١٩٨١: ١٢٣، وانظر هوراس غريغوري، " الفن الدرامي في الشعر"، الأديب وصناعته، ترجمة إبراهيم جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتصريحات، وريبوتاجات صحفية وإذاعية[1].

وقد أفادت القصيدة ذات البنية الدرامية من بعض عناصر فن الرواية كالارتداد، وقطع التسلسل الزمني للأحداث، وتفريغ محتوى اللاوعي[2].

أما المونولوج، فيعرّفه جبرا إبراهيم جبرا بأنه صوت الفرد يحدّث نفسه، وقد كانت السمة البارزة للشعر، فيما مضى أنه شعر مخاطبة أو حوار، صراحةً أوضمناً، ومهما دَنَا الشاعر القديم من الظهور بمظهر الذي يحدّث نفسه، فهو، في النهاية يخاطب أناساً ماثلين أمامه، أو في ذهنه، يتوقّع منهم استجابة آنيّة، إنه يتوقّع الحوار أو الفعل. فالشاعر القديم كان يعرف (المونولوج)، بمعنى مخاطبة النفس، ولكن الفرق بين مونولوجه ومونولوج الشاعر المعاصر هو الصفة (الدرامية) المتوترة التي نجدها في الشعر المعاصر، وقلّما توجد بهذا التوتر في شعرنا السابق[4].

فالشاعر، في الماضي كان " يخاطب نفسه على تقطّع متسائلاً، متشكيّا، متفاخراً. ثم يعود إلى الموضوع الذي هو فيه ، والذي هوعلى الأغلب خطابي، يستهدف جمهوراً يستمع إليه. وضيغه المتكلم تتحوّل بسهولة من (أنا) المفرد إلى (نحن) الجمع. غير أن الشاعر المعاصر يتحدّث إلى نفسه (حتى إذا استعمل لهجة الخطاب، فإن الخطاب عنده غير حقيقي، يجعل منه وسيلة لتحويل النظر إلى داخليته)"[5].

فالشعر الدرامي الجديد ليس صوتاً للعشيرة أو القبيلة أو المجموع، والشاعر لم يَعُدْ يتوخى إلهاب العواطف، كما كنّا عنه، فيما مضى، بل جعل ينشد تجريح العواطف، والاستدلال بها على صلة أخذت تتقطّع بين القائل الذي يتأزم إلى حدّ اليأس أحياناً، وبين السامع الذي هو جزء من واقع يريد الانسجام معه. فلم يعد الشاعر يريد التوكيد على الصلة القائمة بينه وبين الجماعة، كما كان في الماضي[6].

ويسترسل الشاعر بتواصل وبناء تصاعدي، ويسيطر على مونولوجه أزمةٌ يحسّها على المستويين النفسي والفني أيضاً، وهو إذ يصرّ على توجيه صوته إلى الداخل، يجعل من القارئ متفرجاً لا شخصاً ثانياً يجابهه، كما كان الشاعر يفعل من قبل[7] .

ويوحي المونولوج الدرامي إلينا بأن الشاعر يضع نفسه فعلاً موضع البطل من مسرحيّة لم تحدّد، وحالما يفعل ذلك، فإنه يكتسب (دون وعي منه) أبعاداً لعلّها ليست مما نراه في حياته اليومية الظاهرة، وإن كثيراً من الشعر العربي الحديث، لا سيما الجيد منه، يوازي طريقة هاملت،

(١-٣) انظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٢١١-٢١٥، ٢٢٠-٢٢٣، على التوالي.

(٤) انظر جبرا إبراهيم جبرا، " من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر – المونولوغ، المونتاج ، التضمين"، (الآداب)، ع٣، آذار /١٩٦٦: ٥٨، وانظر هذه المقالة في جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت،ط٢،١٩٧٩: ٣٥ – ٤٧.

(٥-٧) جبر إبراهيم جبرا" من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر – المونولوغ، المونتاج، التضمين": ٥٨،٥٩،٥٨، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو مكبث، أو الملك لير في مآسي شكبير، عندما يحدثون أنفسهم، وهم في حالات التأزم[١] .

والمجابهة بين المتكلم ونفسه، أو بينه وبين الآخر هي التي تعطي صفة التوتر الدرامي، وتبرز قوة حركية تسيّر المأساة، وتمنحها أكثر من معنى واحد[٢] .

ومعيار نجاح بناء القصيدة بناء مونولوجيا، هو تمكّن الشاعر من إقناع المتلقين، أن الذي يتكلم هو الشخصية التي في القصيدة، وليس الشاعر نفسه[٣] ، أي تمكّنُه من جعْل الطرح طرحاً موضوعياً، بعيداً عن الذاتية، والتقريرية.

هذا، ويمكن استخدام المونولوج، بوصفه أداة في الشعر الغنائي للتعبير عن صوت الشاعر الذاتي، وغالباً ما تلجأ إليه قصيدة القناع أداةً لمعمارها. وقد راح مصطلحا (الشخصية الدرامية المتخيلة في القصيدة)، و(القناع) يتماثلان في المعالجات النقدية[٤] ، وربما كانت قصيدة القناع مدخلاً لبعض الشعراء إلى الدراما الشعرية[٥] .

ومن الأشكال الشعرية الدرامية الحكايةُ الشعرية التي اكتشفها الشاعر العربي المعاصر، ونَقَّحَها عبر رحلة شعرنا الحديث، وتمكّنتْ من أنْ تقدّمَ حصاداً طيباً، وناضجاً، ووفيراً يبشّر بحركة انبعاث واسعة لهذا النمط الشعري الفذ الذي بمستطاعه أن يغني القصيدة الحديثة، ويمنحها أبعاداً وآفاقاً، وقدراتٍ تعبيرية كبيرة تضعها في مرحلة تطوّرية جديدة تماماً"[٦] .

لقد أفادتْ بعض تجارب الشعر العربي من عنصر الحكاية، قبل ظهور القصيدة ذات البنية الدرامية، ورسوخها في شعر التفعيلة، وطمحتْ إلى خلق قصة، عبر الوصف الخارجي للأحداث، وخلق الأبطال ونمو الحكايات الجانبية، إلى جانب الحدث الأساسي، واسترسال الشاعر في التصوير تبعاً لرغباته الذاتية، وليس لمتطلبات موضوعه[٧] .

فالشاعر القديم كان يضمّن شعره حواراً قصصيّاً، وليس قصّة بمعناها الشامل الوافي، والقصّة الشعرية شيءٌ، والحوار الذي يرد خلال القصّة شيءٌ آخر، والفرق بينهما يكمن في استيفاء العرض، والوصف، والملاحظة، والحوار. والشاعر القديم لم يكن يتجاوز الحوار إلى ما وراءَهُ من التخير، والتمثيل، وتهيئة القالب النفسي الذي يتركب فيه الحوار بالكلام، فينشأ عند الشاعر القديم حديث منظوم وليس قصة شعرية[٨] .

" فالحكاية الشعرية تجنّب القصيدةَ السقوطَ في الغنائية المطلقة، والذاتية المنغلقة، وتكسبها بعُداً موضوعيا يتيح المجال أمام الشاعر المعاصر للتعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية، بشكل

(١-٢) انظر جبرا إبراهيم جبرا، المرجع السابق: ٥٨، ٥٩، على التوالي.

(٣) انظر حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩: ٣٢٨-٣٢٩.

(٤-٥) انظر فاضل ثامر، مدارات نقدية، وزارة الثقافة - بغداد، ١٩٨٧: ٢٥٢-٢٥٣، ٢٧٣ على التوالي.

(٦) فاضل ثامر،"نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية": ١٨.

(٧) انظر محسن أطيمش، دير الملاك : ٢٠.

(٨) انظر يوسف الصميلي، الشعر اللبناني - اتجاهات ومذاهب، دار الوحدة- بيروت ١٩٨٠: ١١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

موحٍ، بعيداً عن التقريرية والمباشرة، كما تجنبها الانزلاق في وهدة التعتيم، والغموض، والتجريد الميتافيزيقي"[1] .

ولم يعرف الشاعر القديمُ القَصَصَ الشعري بوصفه " نزعة فنية سعى إليها. وإن ما جاء على شاكلة القصص ما هو إلا تسجيل لموقف، أو رواية لحادث تلمس جانباً من هذا الفن دون القدرة على نقل التجربة من الذاتية إلى الموضوعية، فالقصيدة إما أن تحكي عن حوادث، وأشخاص، وأقطار، وبلاد، وإما أن تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود الشاعر وهو ينشئها"[2] .

هذا، وتتحرك التجربة الشعرية، خلال الحكاية الشعرية، لا كلحظات سيكولوجية (هاربة)، وعلى مستوى ذاتي مطلق، كما هو الأمر في القصيدة الغنائية، بل تتحرك كعالم بَصَري وحسّيَ متكامل، له أبعاد الوجود الحقيقية الموضوعية: الزمانية والمكانية والسيكولوجية، وله القدرة على الحركة والرمز والفاعلية الإستاتيكية، وليحقق هذا التشكيل، في النهاية، الوسيط الفني الملائم، و (المعادل الموضوعي) لتجربة الشاعر الخاصة التي يعيشها المتلقّي محقّقاً (تواصلاً) صحّياً يتيح للشاعر أن يحقق عملية العدوى، ليكون بمقدوره أن يكسب (الآخرين) مزيجاً من الفرح والرؤيا العميقة للواقع والتطوير الأرسطي[3] .

والحكاية، في القصيدة العربية، لا تعتمد التركيز، والتكثيف، والاقتصاد في العبارة، والكلمة، والاعتناء بالانتقالات الهادفة، وتجنّب التفاصيل الزائدة، بل تقدّم بطريقة أشبه بالأداء الروائي، وذلك لميلها إلى الإغراق في التفاصيل الثانوية، واللجوء إلى التسلسل التاريخي زمنياً، وإلى النموّ المتصاعد للحدث، والإسراف في التشبيه، والاستعارة، وسيادة العناصر الغنائية، والتقرير، وضعف العناصر الإيحائية والرمزية للحكاية[4] .

ولا تخلو كثير من القصائد العربية القديمة من حادثة يقصّها الشاعر، ولكنها عادة لا تستقطب حدثاً واحداً نامياً، بصراع وشخوص وحبكة وحوار[5] . وقد كانت التجارب الشعرية القصصية تهتم برسم المكان الذي يدور فيه الحدث، ورسم صورة الطبيعة، وهذا الرصد المتتابع للجزئيات، وتوليد الصور الشعرية من بعضها البعض، استكمالاً لتقديم المناظر، تقديماً للأجواء العامة التي يدور فيها الحدث، ولا شك في أن هذا جزء من مهمات القاص[6] . وبعد هذه الإفادة من معطيات فن القصة القصيرة، والانتفاع منها جزئياً، بدأنا نقرأ قصائد تتقلّص فيها المسافة بين

---

[1] انظر فاضل ثامر، " نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية": ١٨.

[2] يوسف الصميلي، المصدر السابق: ١١٢-١١٣.

[3] انظر فاضل ثامر:" نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية" : ١٨.

[4] انظر فاضل ثامر، المصدر السابق: ٤١.

[5] انظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٦٦.

[6] انظر محسن أطيمش، دير الملاك: ٢٧، ٣٦، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعر والقصة، على أيدي شعراء كبدر شاكر السياب، وحسب الشيخ جعفر، وسعدي يوسف، وسامي مهدي، ويوسف الصائغ، وعبد الرزّاق عبد الواحد[1] .

البناء الدرامي في قصيدة التفعيلة عند معين عند معين بسيسو:

يستطيع الناظر في نتاج معين بسيسو أن يَطّلع على كثير من القصائد التي بنيت بناءً دراميّاً، كما يستطيع أن يتتبّع تطوّر الحس الدرامي في شعره، وصولاً إلى تتويج أدائه الدرامي بمسرحيات شعرية عديدة هي: (مأساة جيفارا) ، و (ثورة الزنج)، و (شمشون ودليلة)، و(الصخرة)، و (العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع)، و (محاكمة كتاب كليلة ودمنة)، وقد نُشِرت كلُّها في مجلد الأعمال المسرحية[2] . ويعدُّ وجود هذه المسرحيات الشعرية مظهراً بارزاً يوحي بنضج الحس الدرامي لدى معين بسيسو، منذ نهايات الستينات، حين بدأ بكتابة مثل هذه الأعمال الدرامية ونشرها.

والأمر الذي يهمّنا في هذه الدراسة، كما ذُكر سابقاً، هو الإطلال على واقع القصيدة ذات البنية الدراميّة، دون المسرحيّات الشعرية، فالمسرحيّات أعمال دراميـة بالضرورة، سواء أكُتبت شعراً أم نثراً، ولهذا لن يكون التقاطُ السماتِ الدراميّة، أو التركيز عليها في المسرحيّات الشعرية عملاً يستحقُّ البحث.

ومن القصائد التي تتميز بهذه البنية قصيدة (القصيدة)، وهي تتبني بشكل عام بنية درامية، غير أن الباحث سيختار منها أحد المقاطع التي تتجلى فيها البنية الدرامية، إذ يقول معين:

مطرٌ بلونِ الياسمينِ
سحابةٌ قصّتْ ضفائرَها
لتكسوَ السنديانْ
سفرٌ بلونِ السنديانْ
مطرٌ بلونِ السنديانْ
موت بلونِ السنديانْ
وأنتَ رُمّانٌ على الرُّمّانِ
مكسورٌ
وريحان على الريحانِ
مذبوحٌ

---

[1] انظر محسن أطيمش، دير الملاك: ٢٧، ٣٧، على التوالي.

[2] دار العودة – بيروت ، ١٩٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأنتَ عليكَ أن تبقى تدورُ
ولا تدورْ
وأنت عليك أن تبقى تسيرُ
ولا تسيرْ
وأنت عليك أن تبقى تطيرُ
ولا تطيرْ
وأنتَ عليكَ أت تبقى تميلُ
ولا تميلْ
وأنت عليكَ أن تبقى تقولُ
ولا تقولْ
وأنت عليك أن تبقى القتيلَ
ولا قتيلْ
وأنتَ إن وجدوكَ
مكسوًا
بريش الشمسِ
شوكاً
أحرقوهُ
وأنتَ إن أعطاك عصفورٌ
جناحاً
حطَموهُ
وأنتَ إن أعطاكَ
قبرُ أبيكَ
شُبّاكاً صغيراً
أغلقوهْ
يا من يتوهُ
ولا يتوهْ
من أيّ محبرةٍ شربتَ؟
بأيّ مقلاعٍ رُجمتَ؟
بأيّ مزمارٍ ذُبحتَ؟
وآه يا فمنا المدنّسْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آه يا دمّنا المقدسْ
آه يا سفَر الهداهِدِ
في القصائدْ
آه يا نَوْحَ البجعْ
حطّ الحمام على الشجرْ
سقَطَ المطرْ
ذابَ الحمامُ على الشجرْ
سَفَرٌ
سَفَرْ (1)

تتصف السطور السابقة بالصفة الدرامية، لما تُبْرِزُه من صراع تجلّى من خلال الخطاب الذي احتشدت فيه صور المفارقة، والبنى التكرارية المهندسة بشكل يعمل على تصعيد هذا الصراع، فهذه السطور تحتوي خطاباً يوجّهة الشاعر إلى الفلسطيني، ولنا أن نتخيّل مشهداً دراماياً يتجلّى من خلال أدوات منها: ضمير المخاطب المنفصل (أنت)، وكاف المخاطب في (عليك، ووجدوك، وأعطاك، وأبيك)، والضمير المستتر في (تبقى، وتدور، وتسير، وتطير، وتميل، وتقول)، وتاء المخاطب في (شربتَ، ورُجِمْتَ، وذُبحْتَ)، فالسطور السابقة مليئة بالخطاب، وهو مظهر من مظاهر الدرامية التي تتمتع بها هذه السطور، عبر تحقيق إيجاد الآخر عل صعيد الكتابة، وخلق شخصية المستمع في النص الشعري، وبالتالي إيهام المتلقين بمشهد درامي كامل، مكون من مخاطِب، ومخاطَب، وخطاب.

وإذا كان وجود المخاطِب والمخاطَب يشارك في صنع الصراع في هذه السطور، فإن وجود المخاطَب والآخرين، الذين يُعبّر عنهم الشاعر بضمير الغائبين- يُعَدُّ العنصر الصراعي الأكثر وضوحاً في هذه السطور، نظراً لوقوفِ هؤلاء الغائبين موقفاً عدائياً من المخاطب، ويبرز هذا الموقف العدائي من خلال بنية الشرط في قوله: (وأنتَ إن وجودك مكسوّاً بريش الشمس شوكاً أحرقوه)، وفي قوله: (وأنت إن أعطاكَ عصفور جناحاً حطّموه)، وقوله: (وأنت إن أعطاكَ قبر أبيكَ شباكاً صغيراً أغلقوه)، فبنية الشرط لا تُبرز حدثين متتالين فَحَسْب، وإنما تبرز حدثين يترتب ثانيهما على الأول، وينبني عليه على شكل سبب ونتيجة. والتتالي، أو بنية السبب والنتيجة تصبُّ في الإطار الدرامي الذي يهتم بالحدث، والتتابع السرديّ، فكأن المتلقين يقفون أمام مسرحية أو مشاهد روائية، إذ يحدثُ للمخاطَب حدث جيّد، فيترتب على هذا الحدث إساءةٌ من الغائبين إلى هذا المخاطب، فيظهر الصراع بينهم وبينه ، أو بين وجودهم ووجوده، أو بين وجودهم ومصلحتِه.

---

(1) القصيدة : ٤٠-٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعدّ الصراع الذي تحدثنا عنه فيما سبق صراعاً خارجياً، أما الصراع الداخلي فيظهر في مجموعة الأوامر التي يلقيها المتكلم على المخاطب (وأنت عليك أن تبقى تدور ولا تدور.... وأنت عليك أن تبقى القتيل ولا قتيلْ)، إذ تشترك صور المفارقة في صنع الصراع النفسي الداخلي الذي ينشئه التساؤل حول كيفية الكينونة في حالتين متناقضتين في وقت واحد، فعلى المخاطَب أن يبقى يدور ولا يدور، ويسير ولا يسير، ويطير ولا يطير، ويميل ولا يميل، ويقول ولا يقول، وأن يبقى قتيلاً ولا قتيل. فالتناقص والتكرار شاركا في صنع الصراع النفسي وتصعيده في هذه السطور.

لقد برزت المفارقة كعنصر درامي في مواقع أخرى من هذه السطور كقوله: (آه يا فمنا المدنّس/ آه يا دمنا المقدّس) فالجملتان متناقضتان تدعوان المتلقين إلى إصدار حكمين متناقضين على المتكلم وجماعته الذين يعبر عنهم بضمير المتكلمين، مما يبرز بنيةً صراعية في الفكرة النهائية التي تتكون عند صدور هذين الحكمين.

ثم نجد الشاعر يُنهي هذا المقطع ببنية سردية درامية حين يقول : (حطّ الحمام على الشجرة/ سقط المطرْ/ ذاب الحمام على الشجرْ) فهذه الأحداث الثلاثة التي تطرحها هذه السطور الشعرية جاءت متسلسلة، يترتب الواحد منها على سابقه، في إطار تصعيد الصراع، فالحمام يحطّ على الشجر، فيجيء المطر ليُذَوّب هذا الحمام.

ومن القصائد التي تتبني بنية درامية في شعر معين قصيدة (**الإسكندر المقدوني وزهرة عباد الشمس**) وفيها يقول:

وابتدأ المزادْ...
وحُملتْ على محفّةٍ لخيمةِ الإسكندر المقدونيْ
واحتلبوا لها غزالةً ولبؤهْ
واغتسلَتْ
وبخّرَتْ وعُطّرتْ
ونفخوا في البوقْ ...
وجيء بالسريرْ
وأقبَلَ الإسكندرْ
يا قَمَرَ الإسكندرْ
ضاجَعَها الإسكندرْ
ضاجَعَها حتى صياحِ الديكِ
ثُمّ عافها،
ووُهبتْ إلى ملكْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعد ليلتين عَافَها ، وحُمِلَتْ في هودجٍ
وأُهْدِيَتْ إلى أميرْ..
واحترقت حديقةُ البخورِ
ثم أهديث إلى وزيرْ
للرجل الأولِ والخمسينَ في بطانةِ الوزيرْ
وحينما قد طُعِنَتْ غزالةُ البَحَرْ..
وأصبَحَ القمرْ
عيناً من الزجاجْ
تحولَتْ سرَتُها إلى قَدَحْ..
ونخبَها قد شَرِبَ الملوكُ والثوارْ
تعلّمت كيف تضاجعُ الملوكَ الثوارْ
هذا الشتاء لا تمرَ في سمائنا
ألوانك الحمراءُ والزرقاءُ والخضراءُ
كالوحولِ فوق وجْهنا
كالصمغ يا قوسَ قزَحْ
فمسرح الليمونِ والزيتونِ
لم يَعُدْ له ستارْ
والديكُ صارَ ينعى شهريارْ،
ومرةً خامسةً يبتدئُ المزادْ
وشهرزادْ
مقطوعةُ اللسان في شُبّاكها مصباحُها،
مقصوصة الضفائرْ
تقولُ: إنها قد حُمِلَتْ على محفّةٍ
لخيمةِ الإسكندرِ المقدوني
وبعدها قد وُهبتْ إلى ملكْ
ثم إلى أميرْ
ودارَ فيهما السريرْ
فحُمِلَتْ إلى وزيرْ
وأُلقيَتْ مِن بعدِهِ لآمرِ الجنودْ
ضاجعها ... ضاجعها ، ضاجَعَها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم رمى بها إلى العسسْ

ثم إلى العسس

ثم إلىالعسسْ[1] ..

تنبني هذه القصيدة بنية حكائية، قَصّية، سردية، إذ تبدأ بحدث بداية المزاد، وبكلمة تدل على البداية وهي (ابتدأ)، ثم تتوالى الأحداث، واحداً تلو الآخر، بتسلسل منطقي يتأسس على التدرج الوظيفي للرجال الذين يُلقى إليهم بهذه الأنثى التي تتحدث عنها القصيدة، إلى أن تنتهي القصيدة بهذه المرأةِ تَسْرُدُ قصتَها، وقد اتضَحت هوّيتها، وظهر أنها شهرزاد.

هذا، وإن الإسقاطات التراثية التي تظهر في القصيدة تعزز البنية الدرامية عبر عملها على التحريض على المقارنة الناشئة من خلال وجود حالتين، إحداهما التراثية، والأخرى هي المعاصرة، التي تتحدث عنها القصيدة، مما يبرز حالة صراعية من الناحية الفكرية، وتدور هذه الحالة الصراعية حول التساؤل: هل سيكون الواقع مشابهاً للماضي؟

وإذا تابعنا السرد القصصي الذي تطرحه القصيدة، نجد أن شهرزاد حُملتْ إلى الإسكندر المقدوني، ثم وهبها إلى ملك، ثم أهديتْ إلى أمير، ثم أهديتْ إلى وزير، ثم تناقلتها أيدي رجال الوزير، حتى وصلت إلى أيدي العسس.

إن البنية الدرامية تمنح فكرة القصيدة حالة موضوعية، لأنها لا تجيء في شكل سردِ هذه الأفكار على شكل حقائق، بل كانت بصيغة درامية، وكأنّ المتلقّين يقفون أمام قصة، مما يجعل مضمون القصيدة أكثر قبولاً لديهم، مما لو وَضَعَ الشاعرُ هذه الفكرة بطريقة التلقين، أو تثبيت الحقائق، وبسْطها، ذلك أن وجودَ الفكرةِ ضمن قالب قصصي، يُبرز لدى المتلقين فكرةَ إمكانيةِ وقوعِ الأحداثِ القصصيةِ، ذلك أن وقوعها قد تحقق على مستوى القصّة، فليس غريباً أن يتحقق على مستوى الواقع المعيش، أو الواقع الذي تتحدث عنه القصيدة.

ومن القصائد التي تتسم بالدرامية قصيدة (لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو)، ويقول فيها معين:

هو : ما هي أخبار الأرضْ..؟

- معذرةً فالأرض تدورُ،

ومصرُ تدورُ هي الأخرى

لكنْ...

هو: لكنْ ماذا؟ ..

لا تدفنْ في صدركَ سرّاً

- هل أرفعُ صوتَ المذياعْ...؟

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٩ - ٤٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هو: لا .. أنت هنا آمِنْ
قل ما شئتْ...
– توشكُ أن تصبحَ أسطورهْ
هو: هذا لا يُفرحُ قلبي أبداً...
ينكرني من يجعل مني أسطورهْ
فأنا لست على الحائط صورهْ
يكفي مصرَ من الأهرام ثلاثهْ
لن ينفعها أن أصبحَ فيها الهرم الرابعْ
أفْضَلُ أن أصبحَ نافذةً في بيتٍ
من أن أصبحَ تمثالاً في شارعْ
– وضريحكْ
هو: هذا ما أصبحَ يشغلني
فأنا أرفض أن يُصبحَ مصباحَ علاءِ الدينْ
يفركه العاجزُ...
أو طائرَ رخٍّ يتعلّقُ بجناحيهِ
المتّكلُ على غير يديهِ...
فإنا لست البوابهْ...
تُفتَحُ بشعارْ
أو تُغلقُ بشعارْ...
من علّقني في عروة معطفِه،
أو حَنطني في فمهِ،
لا يؤمنُ بي
وأنا لستُ جداراً إنْ يلمسْهُ الأبرصُ
والأجربُ يبرأ
أنا من هذا أتبرّأ
أهنالك شيءٌ آخرُ...
– أخشى أنْ تصبحَ شيئاً
فوقَ الإنسانْ...
هو: حينَ يحبُّ اللهُ ملاكاً،
يجعل منه إنساناً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- موتك فاجأنا

كان عذابَ العمرْ

هو: بل كان هو الثورةْ...

" يولبو آخر"

ثورةَ إنسانٍ ضدَّ الأسطورة[1].

تثير مثل هذه القصيدة تساولاً حول كونها قصيدة ذات بنية درامية، أو كونها مسرحية شعرية، والباحث يرى أنها قصيدة ذات بنية درامية لأسباب متعدّدة أوّلها أن الشاعر أدرَجَها في مجلد الأعمال الشعرية، ولم يدرجْها في مجلد الأعمال المسرحية الذي احتوى المسرحيات الشعرية. فما هو الفرق بين مثل هذه القصيدة والمسرحيات الشعرية؟

إن المسرحيات الشعرية تبرز أدوار الشخصيات في حوارها من خلال وضع اسم المتكلم ثم وضع نقطتين رأسيتين، ثم الكلام الذي قالته الشخصية، ولا يكون اسم المتكلم داخلاً ضمن البينة الوزنية للقصيدة، فالمسرحية موضوعة لتؤدّى تمثيلاً، فتؤدي كل شخصية دورها، أمّا القصيدة ذات البنية الدرامية، فإن الإشارة إلى الشخصية التي جاء دورُها في الكلام، ضمن الحوارِ - تجيءُ بوضع شرطة أو أية إشارة أخرى لتدى على ابتداء الحوار، أو انتقاله من شخصية إلى أخرى، وقد نصادف قصيدة كالتي بين أيدينا سلك فيها الشاعر سلوكاً مشابها نوعاً ما، لطريقة الإشارة إلى الحوار في المسرحية الشعرية، بوضع اسم المتكلم، متبوعاً بنقطتين رأسيتين، ثم يَجيء الكلام الذي قاله هذا المتكلم، ولكن الفرق الرئيس يكمن في أن اسم الشخصية إذا جاء في القصيدة ذات البنية الدرامية، فإنه يكون جزءاً من البنية الوزنية للقصيدة، فكلمة (هو) التي تكررت ست مرات، في هذه القصيدة، جاءت مكمّلة لبنية الوزن فيها. إذ يجب قراءتها بوصفها جزءًا من النّصّ الشعري، كأي كلمة لا نستطيع الاستغناء عنها. كما أن هذه القصيدة لم توضعْ لتُمثّلَ أصلاً، فالتمثيل يتطلب أن تأخذ كلُّ شخصية الجزءَ المخصّصَ لها من الحوار، مع حذف الإشارات إلى الشخصيات التي تتكلم، مما قد يؤدي، على الأغلب، إلى الإخلال بالبنية الوزنية للقصيدة، لأنّ جزءًا من هذه البنية قد حُذف بحذف هذه الإشارات.

وتنبني هذه القصيدة على عنصر درامي هو الحوار الخارجي Dialogue، ويهيئنا إلى هذا عنوانها (لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو)، فالقصيدة لقاءٌ صحفيٌّ أو إذاعي، أو تلفزيوني.. إلخ مع رجل اسمه (هو)، فمن الطبيعي أنْ يدور الحوار بين (هو) وبين شخص آخر، يستغني الشاعر عن تحديد هويّته، ويكتفي بالإشارة إلى انتقال الحوار إليه بوضع شرطه (-)، وكأن هذا المحاورَ غيرُ مهمٍ إذا ما قورنَ بالشخصية المحاوَرَةِ (هو)، الذي أُشيرَ إليه بالضمير، تفخيماً وتعظيماً.

ومن العناصر الدرامية الأخرى التي تظهر في هذه القصيدة - توظيف التراث، إذ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٠٤ - ٥٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يوظف الشاعر حكاية علاء الدين والمصباح السحري، ويشير إلى (افتح ياسمسم)، وإلى الرخ، وإلى المسيح عليه السلام. وهذه العناصر التراثية تقوم في القصيدة بالمشاركة في إسباغ الروح الدرامية على القصيدة عبر ما تثيره من صراع فكري وتاريخي، ينبع من وجود الحالة التراثية والحالة المعاصرة التي تتحدث عنها القصيدة، إذ ينشأ عنصر المقارنة من خلال توافر عنصرين اثنين في المشهد الشعري، خصوصاً أن أحدهما يثير مساحات من المرجعية الثقافية للمتلقين، وينبش في ذاكرتهم الثقافية، أو التاريخية، أو الدينية، أو الأدبية.

أما الطريقة الأخرى لإدارة الحوار الخارجي في القصيدة ذات البنية الدرامية فتظهر في قصيدة عالجها الباحث في مبحث لغة الشعر، وهي قصيدة (تك ... تك ... تك)[1]، فالشاعر يكتفي فيها بالشُّرطات لإدارة الحوار، وانتقال الكلام من شخصية إلى أخرى، فالنصّ، في الأصل، ينبني بناءً سردياً، يحكي قصّة متخيلة، تجري أحداثها بين شاعر وجنّيّ وتبرز فكرة الإرهاق البوليسي الذي يعانيه المثقفون، ويمثلهم الشاعر، في بنية قصصية تبدأ بحملِ الجنّي الشاعرَ فوق جناحيه، وبداية الطيران، وتستمر إلى أن يهبط الشاعر على كتفي مخبر، وفي داخل هذه البنية السردية حوار خارجي يدور بين الجني والشاعر. ويبرز الصراع بوصفه واحداً من عناصر الدراما في هذه القصيدة، إذ يمثل أمامنا مشهدُ الجني يرتفع، ويسأل الشاعر عن الصورة التي يراها للأرض، فيجيبه الشاعر، ومما يرسخ الصراعَ تكرار السؤال، وتعدد الإجابات التي تتسلسل حتى النهاية، مما يصنع تشويقاً لدى المتلقين لمعرفة ما ستؤول إليه القصيدة في النهاية، فتجيء ذروة البنية القصصية عندما تختفي الأرض، ويُحلُّ هذا المخطط التصاعدي للقصيدة فيبدأ بالتنازل حين يعطي الجنيُّ الشاعر مظلّته، ويهبط الشاعر بها، فيسقط على كتفي المخبر.

ومن القصائد التي تتمتع بالبناء الدرامي قصيدة (يوميات ملقّن مسرح) وهي قصيدة طويلة مكونة من ثمانية مقاطع، عناوينها أيام الأسبوع متسلسلة من الإثنين إلى الإثنين، مما يوحي بالتسلسل القصصي، ويقول معين في المقطع الأول منها:

الإثنين

وارتَفَعَ الستارْ

واختلط المشاهدون بالممثلينَ،

ضاع فوق المسرحِ البطلْ

واختطفوا ثيابهُ

تقاسموا ثيابهُ

من خَطَفَ السروالَ؟ صاحَ:

إنّه البطلْ

---

[1] انظر هذه الرسالة : ٩٦-٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من صار في يديه زرٌّ من قميصِهِ
قدْ صاحَ
إنّه البطلْ
من خَطَفَ الحذاءَ والجواربَ الطويلةَ الملونهْ
قد صاح
إنّه البطلْ
إينَ هو البطلْ؟
كيفَ أُلقَنُ الأدوارْ
لم يهبط الستارْ
ولم يزل من فوق رأسيَ الستارْ
معلّقاً في السقفِ مثل المقصلهْ
متى سيهبط الستار...؟[1]

ونظراً لطول هذه القصيدة، وامتدادها على صفحات متعددة فإن الباحث لن يدرج نصّها كاملاً، بل سيتجاوز المقاطع ذات العناوين: (الثلاثاء)، و(الأربعاء)، و(الخميس)، و(الجمعة)، ليصل إلى المقطع الخامس:

السبت
أحببتُها،
كانت وصيفةَ الأميرهْ
وحين كان يسدَلُ الستارْ
كنا معاً نمضي لحجرتي فوقَ السطوحْ...
كانت تحبّني،
تُحبّ خمري الرديئهْ
تهوى فراشيَ الممزّقْ...
وكَبرتْ، وصار للوصيفةِ الفقيرهْ
صارَ لها دورُ الأميرهْ
ولم تَعُدْ تحبني، تحبّ خمريَ الرديئهْ
ولم تعد تهوى فراشيَ الممزقْ
وحين كان يُسدَلُ الستارُ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٢٤ - ٣٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كانت الأميرةْ

تمضي مع الأميرْ

الأحد

تلعثم البطل

توسّلَ البطلْ..

توسّلَ البطلْ ..

رَفضتُ أن ألقّنَ البطلْ...

لا لم أعُدْ أقوى على الكذبْ

عشرون عاماً كنت ذلك الذي يلقّنُ الكذبْ...

الإثنين

طُرِدْتُ....[1]

إن البنية الدرامية السردية تتضح على مستوى القصيدة، بشكل كامل، من خلال تسلسل عناوين المقاطع من الناحية الزمنية، وبالتالي تسلسل الأحداث التي تقع تحت هذه العناوين.

كما أن هذه الصفة الدرامية الصراعية تتضح على مستوى كل مقطع من هذه المقاطع، فيجيء المقطع الأول كأنّه مسرحية يرتفع فيها الستار، ثم تتسلسل الأحداث، وتظهر بعض صيغ القول مثل (صاح) التي تتكرر ثلاث مرات، كما يظهر الاستفهام ثلاث مرات في هذا المقطع (أين هو البطل؟) ، و (كيف ألقّنُ الأدوار؟)، و(متى سيهبط الستار؟)، والاستفهام يحمل بذرة درامية تكمن في طبيعة تَخَيُّلِ السؤال بوصفه مشهداً يظهر فيه طرفان أحدهما سائل، والآخر مسؤول، أو أن يكون السؤال موجّهاً من السائل إلى نفسه، فَيُعَدّ، بهذا، حواراً داخلياً. ويظهر هذا الاحتمال، خصوصاً، في السؤال(كيف ألقّنُ الأدوار؟).

وإذا نحن نظرنا إلى الأيام التي تتلو الإثنين، فإنّ البنية التسلسلية تظهر في أحداث كل يوم من الأيام، أو كلّ مقطع من المقاطع.

وإذا انتقلنا إلى المقطع الذي عنوانه (السبت)، فإنه قصّة حبّ يتحدث عنها الملقّن المسرحي، وتجري أحداثها بينه وبين الممثلة التي تلعب دور وصيفة الأميرة، التي تحبُّه، وتحب خمره وفِراشَهُ، ثم تصل هذه الممثلة إلى دور الأميرة في يوم من الأيام، فما كان منها إلاّ أن زَهِدَتْ في حبّه، وبَحَثَتْ لنفسها عن أمير تحبّه، بدلاً من الملقّن، وأغلبُ الظن أن هذا الأمير ليس أميراً حقيقياً، بل هوالبطل الذي يمثل دور الأمير.

ثم نأتي إلى المقطع الذي عنوانه (الأحد)، وهو ينبني على المقطع السابق من حيث البنية الحدثية والزمنيّة، فمازال الملقّن المسرحي يَسْرُد قصتّه، بعد أن انتهى المقطع السابق بفقدانه

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٩- ٣٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حبيبتَه والشخص الذي حلّ مكانه هو الأمير بطل المسرحية، ونرى في هذا المقطعِ الممثلَ الأمير يتلعثم، فيحتاج إلى التلقين، ولكن الملقّن يرفض أن يلقنه؛ ليجيء المقطع الأخير الذي عنوانه (الإثنين) فتنتهي أحداث هذه القصة بطرد الملقّن من عمله.

إن الشاعر في هذه القصيدة يريد أن يوصل إلى المتلقين فكرة مؤدّاها أن واقعنا مسرحية، وأن لكلٍّ منّا فيها دوراً لاصقاً به، وهو يؤدّيه بآليّةٍ، على الرغم من كونِ بعض هذه الأدوار قد تكون على حساب بعضنا. فلو أنّه جاء بهذه الأفكار على شكلٍ تقريريٍّ، أوعلى شكل حقيقة يَذْكرها لكان أثرها في المتلقين أقلّ فِعْلاً، ولكن مجيء هذه الفكرة عبر البنية القصصية جعلها، على سبيل الفَرَضِ في أذهان المتلقين، قابلةً للتّحقّقِ في الواقع، تبعاً لأنّ هؤلاء المتلقين رأوها وقد تحقّقت في الواقع الشعري، أي في هذه القِصّة التي تضمّنتها القصيدة.

ثم إن مجيء هذه الفكرة بصورةِ إقرارٍ، أو حقيقةٍ يذكرها الشاعر – يحتاج إلى جهد من المتلقين، لتَخيُّل هذه الحقيقة على شكل قصة، أو أحداث. والشاعر بإتيانه بها في قالب درامي يتّسم بالقصصية، ويتجسد من خلال شخصيات وأحداث، يُوَفّر على متلقي هذه القصيدة جزءًا من هذا الجهد الفني.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل السابع

الوزن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ تطورّ الحياة، في كثير من المراحل، كان يواكبه تطوُّرٌ في الأداء الشعري، إذ تتغير القضايا التي يطرحها الشعراء، أو يتطوّر تناول الشعراء إياها، ويرتقي، تبعاً للتطور العامّ في شؤون الحياة. وقد كانت الحرب العالمية الثانية حَدَثاً فاصلاً في تاريخ العالم، أثّر في كثير من جوانب الثقافة، ومنها الأدب، وبخاصّة الشعر، فعند نهاية هذه الحرب، شعر بعض الشعراء العرب بتطوّر كثير من جوانب الحياة، وأدركوا أنهم أصبحوا بحاجة إلى تطوير الشكل الشعري الذي يكتبون به، ليكون هذا الشكل قادراً على استيعاب التجربة الشعرية الجديدة، وكان هذا التطوّر على أيدي الرواد العراقيين: نازك، والسيّاب، والبياتي، الذين كانوا "رسلَ هذه الثورة، بتأثير من الشعر الإنجليزي، وكانت ثورتهم، في شكلها الأوّلي، تمثّل تخلّصاً من رتابة القافية الواحدة (دون الاستغناء عن القافية تماماً)، وتنويعاً في عدد التفعيلات في السطر الواحد(دون مبارحة الإيقاع المنظم)"[١].

ولم يكن تطوّر موسيقى الشعر إلاّ لضيق الشعراء المعاصرين بالعروض، وتشقيقاته الكثيرة وتفريعاته، وبسبب استسهالهم ركوبَ ما يُركَبُ من بحوره، دون أن يسلم بعضهم من كسر الوزن[٢].

ولقد ركّز الشعراء والنقّاد العرب على كون الوزن بؤرة من بؤر التجديد الأساسية، فتحدث البياتي عن تجربته قائلاً: دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية التجربة الشعرية، ومداها، إلى البحث عن تقويض أبنية قديمة، واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناءٍ جديدٍ لُحمته وأكثرُ سداه ينعكس من واقع اجتماعي، وفكري، ووجداني مختلف. كان لا بد أن تختفي هذه الثنائية الكامنة في القصيدة الكلاسيكية الحديثة، حتى تصبح موسيقى الشعر جزءاً عضوياً مكمّلاً للتجربة الشعرية نفسها، وبعداً ثالثاً يحمل ملامح إيقاعها النفسي، وأساسها الفكري والوجداني[٣] .

وتقرّر نازك الملائكة أنّ شعر التفعيلة ظاهرة عروضية، قبل كل شيء، وهو شعر موزون، ذو شطر[٤] واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصحّ أن يتغيرّ عدد التفعيلات من شطر إلى آخر[٥] . ويقوم، في وزنه، على وحدة التفعيلة، مع حرّية في تنويع عدد التفعيلات[٦] .

إنّ شعر التفعيلة لم يلغ الوزن، ولكنّه طوّره، بهدف إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية، وصار السطر الشعري، في القصيدة الجديدة، سواء أطال أم قَصُرَ، خاضعاً للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات، المتمثل في التفعيلة، أما عددُ التفعيلات في كل سطر فغير محدودٍ،

(١-٢) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ١٧، انظر ١٩.

(٣) انظر عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، الآداب ، ع٣، آذار/ ١٩٦٦: ٥.

(٤) يفضل الباحث تسمية (سطر) للتعبير عما تعبّر عنه نازك بكلمة(شطر).

(٥-٦) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ٦٧-٧٤، ٧٨ - ٨٠، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وغير خاضع لنظام معين ثابت[1] ، ولا يمكن لأحد أن يحدّد نهاية السطر الشعري إلا الشاعر نفسه، وذلك وفقاً لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية. لكن بعض هذا الشعر تجاوز السطر الشعريّ إلى فكرة (الجملة الشعرية)، وهي جملة تُقال في نفس واحد، وإنْ جزّئت على أكثر من سطر، من دون وجود بيتٍ يتمثّلُ فيه نظام البيت التقليدي[2]

"فالشعر الجديد، إذاً، في نماذجه السليمة، ليس خارجاً على الوزن العربي الذي اكتشف الخليل بن أحمد أصوله وقواعده. وأنصار الشعر الجديد لا يعترفون بالخروج على الوزن، ولا يوافقون عليه بحال من الأحوال. والتعديل الذي أحدثَه الشعراء الجدد على الوزن، كما هو معروف، هو تعديل في نطاق الأوزان العربية نفسها، هذا التعديل هو التصرف في عدد التفاعيل فقط، ولابد أن تكون القصيدة العربية، في الشعر الجديد، على بحر من بحور الخليل، وإلاّ لما أمكن اعتبارها من الشعر على الإطلاق"[3] .

ويستخدم شعر التفعيلة إيقاعاً يقوم على التوازي والترديد، ليحقّق الانسجام والوحدة، للتعويض عن فقدان الانتظام في أطوال الأبيات، وأنماط التقفية، وكذلك فإنه يستخدم التدفق في الأبيات، فهو لم يقسر التجربة الشعرية على الانصباب في قالب مفروض سلفاً، بل سمح للتجربة أن تصوغ لنفسها القالب الذي يلائمها[4] .

فالشاعر، في حقيقة الأمر، "يخضع لزخّات شعورية متفاوتة، حسب الصور والأخيلة التي تتفاعل في مخيلته. واختلاف عدد التفعيلات من بيت لآخر في القصيدة هو تعبير تلقائي عن تنوع هذه الطاقة، مما يتيح للموسيقى الشعرية أن تخرج عن رتابتها المقرّرة سلفاً، كي تشارك في التعبير عن منحنيات التجربة واندفاعاتها. ومن هنا تكون القصيدة غنية بأصوات متعدّدة، وإيقاعات داخلية متنوعة"[5] .

ولقد تجاوز شعراء التفعيلة جملة من القواعد، والقيود التي كانت تفرضها طبيعة النظم الكلاسيكي، غير أنّ هذه التجاوزات لم تكن كلّها جديدة، غير مسبوقة بإرهاصاتٍ، فقد كتب عبد الله الغذامي دراسة حاول فيها أنْ يوصّل كثيراً من ظواهر الخروج والتحرر التي اكتنفتْ شعر التفعيلة، من تحرُّرِ الأوزان، وإرسال الرويّ، وحاول أن يطلع القرّاء على تجاربَ تراثيةٍ

---

[1] انظر عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ٦٥ - ٦٦، ٦٧.

[2] المصدر نفسه: ٧٣.

[3] رجاء النقاش، معركة حول الشعر الجديد، الآداب، ع٢، شباط/ ١٩٦٥: ٧١.

[4] انظر س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، عالم الكتب - القاهرة، ١٩٦٩: ١٤٠ - ١٤١.

[5] ناجي عبد الجبار، من قضايا الشعر العربي الحديث، البيادر المقدسية، ع ٨، تشرين الأول، ١٩٧٦: ٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سَبَقَتْ حركة شعر التفعيلة الذي ظهر في العراق عام ١٩٤٧م[١] .

وقد استطاع شعر التفعيلة أن يثبتَ وجوَدهُ على خارطة الإبداع الشعري العربي، وانتشرت كتابته، بسرعةٍ، منذ أوائل الخمسينات، وكانت مجلة الآداب البيروتية التي بدأت بالصدور عام ١٩٥٣م، مسرحاً عريضاً لكثير من هذه التجارب[٢] .

وإذا نظرنا في البنية الإيقاعية لشعر التفعيلة، ألفينا تفعيلاته هي تفعيلات شعر الشطرين كلّها، باستثناء مستفع لن، وفاع لاتن، إذْ استُغني عنهما بتفعيلتي مستفعلن، وفاعلاتن، فغدَا عدد تفعيلات شعر التفعيلة ثماني تفعيلات هي : فعولن، وفاعلن، ومستفعلن، وفاعلاتن، ومفاعيلن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومفعولات[٣] .

وفي وقت مبكّر، كانت نازك الملائكة قد أشارت إلى أنّ الطويل، والمديد، والبسيط والمنسرح لاتصلح لشعر التفعيلة على الإطلاق، ورأت أنه يكون من سائر بحور الخليل الأخرى[٤] ، الصافيةِ، والممزوجة، فيكون من البحور الممزوجة بتكرار أولى تفعيلات البحر بحرّية، شريطة مجيء التفعيلة الأخرى خاتمة لكل سطر منها[٥] . لكنها رفضت تكوين السطر الشعري من خمس تفعيلات، أو من تسع تفعيلات[٦] .

ويلخّص إحسان عباس نظرة نازك العروضية في أنها تركت التعبير حرّاً ينتهي بموسيقاه حيث يشاء، لا حيث يريد له الشاعر أن ينتهي، فهدمت في كثير من قصائدها مبدأ النغمتين (الشطرتين) المتساويتين[٧] . ويرى سامي مهدي أن ما ذهبت إليه نازك حول رفض بعض البحور الممزوجة، التي أشرنا إليها، خطأ محض. وهذا الخطأ متأتٍّ من اعتقادها بأنّ أساس الوزن في شعر التفعيلة يقوم على وحدة التفعيلة، فهو يرى أنّ هذا الشعر يقوم – في الواقع – على تكرار وحدة موسيقية، تتكوّن من تفعيلة واحدة، أحياناً،ومن تفعيلتين اثنتين أحياناً أخرى[٨].

وهو يرى، كذلك، أنها تعيب التشكيلات الخماسية والتساعية، لأنها متأثرة بالأنساق التقليدية، التي تتطلب عدداً زوجياً من التفعيلات، لتكون صالحة للقسمة على شطرين متساويين[٩].

وإذا نظرنا في شعر التفعيلة لدى الرواد، نجد السياب قد صاغ شعره على الرجز والسريع، والمتدارك، والكامل، والوافر،والرمل، والمتقارب، وانتقل من بحر إلى بحر في قصائد

---

(١) انظر عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، ١٩٨٧.

(٢-٣) انظر محمود علي السمان، العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٣: ٢٦ -٢٧، ٣٣، على التوالي.

(٤-٦) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ٨٤، ٧٨ -٨٠، ١١٨ - ١٢١، على التوالي.

(٧) انظر إحسان عباس، من الذي سرق النار، جمع وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ١٩٨٠، ١٨٣.

(٨-٩) انظر سامي مهدي، نازك الملائكة، وعروض الشعر الحر، الآداب، ع٣، آذار/ ١٩٦٦: ١٤٨، ١٤٩، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مثل (المغرب العربي)، و(جيكور والمدينة)، وكانَ ينوّع في استعمال التفاعيل[1] ، وهو، بهذا، يتجاوز تنظيرات نازك.

ويفسّر رجاء النقّاش مزج السياب الشكلين القديم والجديد، بإحساسه العنيف بأنه كان يريد أن يستغل إمكانيات القصيدة العربية كلّها، في التعبير عن عواطفه[2] .

ويتناول عز الدين إسماعيل تجاربَ من البحور الممزوجة، ويسميها (البحور المتنوعة التفعيلات)، وقد خرجت هذه التجارب على الشكل الذي رسمته نازك الملائكة لتوظيف هذه البحور في شعر التفعيلة[3] . وطرح أنموذجاً لتوظيف البحور الممزوجة بتناوب تامّ بين تفعيلتي البحر[4] ، كما عرض لتداخل بين تفعيلات مختلفة في قصيدة التفعيلة، مسوّغاً ذلك بأن واحدةً من التفعيلات تسلم إلى الأخرى، وعرض أنموذجاً للسيّاب أسْلَمَتْ التفعيلة فيه إلى الأخرى عبر التدوير في آخر أحد السطور الشعرية[5] ، وتوصّل إلى نتيجة مؤدّاها أنّ التنويع في التفعيلات، من سطر لسطرٍ، ممكنٌ، بخاصّة في التفعيلاتِ التي تقوم بينها علاقة تداخل[6] ، أو أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة، أو أن يعبرّ هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوريّ[7] .

هذا، وقد نوّع شعراء التفعيلة صيغَ التفعيلة التي تنتهي بها سطورُ القصيدة الواحدة، وهي تفعيلة (الضرب)، وأفادوا من مجمل الصيغ العروضية الجائزة من تفعيلتي البيت الكلاسيكي النهائيتين (العروض، والضرب)، في غير مكانها الجائز أصلاً، فوظّفوها في أي مكان من السطر الشعري الجديد، واستخدموا، في البحور الممزوجة التفعيلة الثانية، من صورتها التقليدية، فشكلوا منها سطراً كاملاً، من دون أي وجود للتفعيلة الأولى[8] . كما أكثروا من التداخل بين تفعيلتي بحرين، أو أكثر في القصيدة الواحدة[9] .

---

(1) انظر ناجي علوش، بدر شاكر السياب، الآداب، ع ٣/ ١٩٦٦/ ١٢٢.

(2) انظر رجاء النقاش، المصدر السابق: ٧١.

(3-7) انظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: الصفحات ٩٠ -٩١، ٩٧، ٩١-٩٢، ٩٣، ١٠٢ على التوالي.

(8) انظر كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: ٢٨٥ - ٢٨٦.

(9) يبدو أن شعراء شعر التفعيلة قصدوا إلى حمل الهزج على الوافر مغتنمَين تساوي القيمة الإيقاعية لمفاعيل (ب - -ب)، ومُفاعَلَتُ (ب - -ب)، وحملوا بعض السريع على الرجز. (انظر محمود السمان، العروض الجديد: ٣٣-٣٤).

وأدخلوا تفعيلات الرجز في الكامل، والكامل في الرجز (انظر س. موريه، الشعر العربي الحديث: ٣٢٤). ويتم تداخل تفعيلتي بحري المتدارك والمتقارب في شعر التفعيلة، كما يتم التداخل بين تفعيلتي الرمل والمتقارب معاً، والكامل والرمل معاً، والخفيف والمتدارك معاً (انظر عبد الرضا علي، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، مدخل لدارسة الإيقاع في قصيدة الحرب ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ١٩٨٨: ١١٥ - ١١٧).

كما تتداخل تفعيلتا البسيط والمتدارك أيضاً، والبسيط والسريع معاً، والسريع والرجز والكامل معاً (انظر كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: ٢٨٦ - ٢٨٨). وتتداخل تفعيلات الرمل والمتقارب والرجز معاً، والمتدارك والكامل معاً، =

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمّا في الشعر الفلسطيني، فقد لجأ كثير من الشعراء إلى قصيدة التفعيلة، وما تتيحهُ من وحدة التفعيلة، وتنويع الإيقاعات، والمزاوجة بين الشكلين التقليدي والتفعيلي[1] ، وكان من أسباب هذه االمزاوجة إحساس الشاعر العربي الحديث بأن هناك من أبعاد رؤيته الشعرية مالا يصلح للتعبير عنه إلا الشكل الموروث، بإيقاعه المحكم الدقيق، خصوصاً إذا توافر في القصيدة نوع من الحوار والصراع بين صوتين، أو بين بعدين من أبعاد الرؤية[2] .

وقد أيقن شعراء المدرسة الجديدة، في الشعر الفلسطيني " بضرورة الاتجاه الجذري إلى القضايا الجدّيّة، ومعالجتها بأسلوب ثوري جديد،وكانت هذه المدرسة قد انعتقت نهائياً من كل وسائل الفن التقليدي الشكليّة، وأخذت بمبادئ، وأصول فنية جديدة، فنهض العمل الشعري فيها على التجربة والانفعال، والموضوعية، والهدف، والهيكل الموسيقي المصمّم، والتفاعل مع الآخرين، فجاءت موسيقاه هديراً نغميّاً داخليا، معبّراً عن المشاعر والتيارات المائجة، داخل أعماق النفس، واعتمد تفعيلة واحدة فقط في تركيب الأنغام الشعرية وبناء هيكلها الموسيقي، ومن خلال هذا الجو المختمر، قدّم الشعر الجديد عطاءه"[3] .

ولقد مزج الشعراء الفلسطينيون إيقاع الشعر العربي القديم بإيقاع الشعر الحديث، فحققوا انسجاماً موسيقيّاً متقدماً في البناء الفني للقصيدة[4] . وها هوذا سميح القاسم يقول : "أحياناً توجد مواضيع معينة تفرض هي شكلها، وإيقاعاتها، ورنينها... لذلك فإن اختيار الأشكال الحديثة لا يعني، بالضرورة، التخلّي عن الأشكال القديمة.... فلقد وضعتُ عدةَ قصائد استعملتُ فيها الأسلوبين القديم والحديث معاً ... وأرى أنه، في إطار الأوزان، والقوافي، في الشكل الجديد، يمكن استيعاب مختلف التجارب الجديدة إلى أقصى الحدود"[5] ، وهو لا يجد ضيراً في وجود خبر صحفي نثري في قصيدة التفعيلة[6] .

ويتحدث سميح القاسم عن قيمة الوزن في شعر المقاومة الفلسطينية، فيقول: "نحن ملزمون أن نلقي الشعر أمام الجماهير، وأن نسمعَهُ. هذا ما تفرضه علينا ظروفنا النضالية،

= والرجز والمتقارب معاً، والمتدارك والرجز معاً (انظر محمود السمان، العروض الجديد: ١٥٨-١٦٠) ويتميز الشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب بأنه ابتكر وزناً اسمه (بحر الكرمل)،وظّف فيه تفعيلات الرجز والرمل والهزج.

[1] انظر محمود شريح، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، الدراسات الخاصة، مج ٤/٦، ط١، بيروت، ١٩٩٠: ٣٤.

[2] انظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١٨٥.

[3] عبد الرحمن الكيالي، الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٧٥: ٣٤٣.

[4] انظر نزيه أبو نضال، الشعر الفلسطيني المقاتل: ١٦٨.

(٥-٦) انظر سميح القاسم، حياتي ، قضيتي، وطني: ٧٦،٧٦، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجمهورنا متعوّد على الإيقاع في الشعر، والإيقاع نفسه يصِل أكثر إلى قلوب الجموع، يهزّها، يفعل فيها... فلا بدّ، إذن، من الموسيقى والأوزان"[1].

وقد كتب معين بسيسو الشعر بأشكاله وقوالبه المختلفة: القصيدة ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة، والقصيدة ذات القوافي المتعدّدة، مع المحافظة على الوزن التقليدي، وكتب قصيدة التفعيلة[2]. ولكن تفضيله قصيدةَ التفعيلة يظهر في قوله: " لقد أثبتت القصيدة الحديثة (ويقصد قصيدة التفعيلة) أنها هي الشكل التعبيري الفني الإبداعي الذي تقبله الجماهير،...، وهي تستطيع أن تؤدي دورها الرئيس في تطوير الوعي الفني لدى الجماهير، وتطوير وجدان الجماهير وإثرائه، ... ، فلا تناقض بين الشكل الحديث، وتطور مجرى النضال[3].

ويقول كذلك عن الشكل الجديد: جاء الشعر الحديث حين بلغتْ أزمة الشعر العربي، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، درجةَ الاستقطاب، فكانت تغيراً نوعيّاً، نتيجة لا تساع المعاني، وكان الشكل الجديد حلاً جذريّاً لأزمة الشعر العربي، التي لم يكن في إمكانية الوزن العربي الكلاسيكي الموروث أنْ يقدّم حلاً جذريّاً لها[4]. وهو يوافق البياتي على أنّ شعر التفعيلة تجربةٌ لتقويض أبنية قديمة، واختيار أثمن ما فيها لإقامة بناء جديد لحمته، وأكثر سداه، ينعكس من واقع اجتماعي، وفكري،ووجداني مختلف[5].

وهو يؤمن إيماناً مطلقاً بقيمة الوزن الموسيقي في شعر التفعيلة، فيقول: لقد بلغ انطلاق التجارب الجديدة " درجة أقدم فيها بعض الشعراء على تلاوة قصائدهم، بلغاتهم الخاصّة، أمام أعداد من الناس لا يعرفون تلك اللغة، كأنهم يحاولون أن يُعطوا جوهر الموسيقى للشعر، الموسيقى التي لا ترتبط بلغة خاصة"[6] .

وهو يؤكدّ أن المعاني المكبلة في ضمير الشاعر أو وجدانه، والصور، والألوان،والظلال التي يحدّ منها الوزن الكلاسيكي، لا تجد ميدانها الفسيح الرحب إلا في شعر التفعيلة[7] ، ويرى أنّ

---

[1] انظر سميح القاسم، حياتي ، قضيتي، وطني: ٧٧.

[2] انظر كامل السوافيري، الأدب العربي المعاصر في فلسطين من سنة ١٨٦٠ - ١٩٦٠، دار المعارف - القاهرة، ١٩٧٩: ٢٣٣.

[3] انظر يعقوب حجازي (إعداد)، معين بسيسو شاعر فلسطين خالد في ذاكرة الوطن: ١٧٦.

(٤-٦) انظر معين بسيسو، عطر الأرض والناس، الصفحات ٦٩-٧٠، ٧١، ٧٩، على التوالي.

[7] حُسبت النسب هنا وفق إحصائية درستْ القصائد التي بناها الشاعر بشكل قياسي على وحدة إيقاعية واحدة ، من بحر صاف أو ممزوج ، من دون مزج بحور، أو مزج الشعر التقليدي والتفعيلي معاً، أو مزج شعر التفعيلة بالنثر، وشملت الإحصائية مائة وخمساً وأربعين قصيدة من أعماله الشعرية الكاملة من أصل مائة وتسع ولمانين قصيدة، هي مجموع قصائد أعماله الكاملة، منها خمس وعشرون قصيدة تقليدية، والباقي مارس فيه الشاعر مزج شعر التفعيلة والتقليدي، أو شعر التفعيلة والنثر، في القصيدة الواحدة، أوهوتنقّل بين عدة أوزان، في القصيدة نفسها، وهي تسع عشرة قصيدة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تطوّر القصيدة العربية في أساليب التعبير جاء نتيجة لتطوّر أساليب الحياة في المجتمع[1] . وكان في دراسته نتاج الشعراء الليبيين المعاصرين يلتقط الكسر الوزني لديهم، وينتقده، ويؤكد كونه ظاهرة سلبية[2] .

ولننظر، الآن، في وزن شعر التفعيلة عند معين، وكيفية صياغته أوزان قصائد، ومدى التزامه وحدة التفعيلة، أو ابتعاده عنها.

الوزن في شعر التفعيلة عند معين بسيسو:

لدى إحصاء قصائد شعر التفعيلة عند معين، وجد الباحث أنه جعل أكثرَ شعره على تفعيلات البحور الصافية، وقليلاً منه على البحور الممزوجة، وكان ترتيب تفعيلات البحور، وفق ارتفاع نسبة استخدامها لديه على النحو الآتي:

فاعلن ٤٢,٠٧٪، ثم مستفعلن ٤٠,٦٨، ثم فاعلان ١٠,٣٤٪، ثم متفاعلن ٤,٨٣٪، ثم فعولن ٢,٠٧٪.

يقول من قصيدة(الصوت ما يزال)، موظّفا تفعيلة الرجز(مستفعلن):

مدينتي، أقراطها الزنابق البيضاءْ
وعقدها حبّاته براعم الأنداءْ
يحبها علاءْ
أخي الذي يجوع والربيع في مدينتي ذراعْ
وبرتقاله على الشجرْ
أخي الذي يرشّه الرصاص والمطرْ
إليك من دمائه اللألاءة السلامْ
ومن مدينتي السلامْ
مدينتي الشاهرة السلاح والجراحْ
متراسها الأمواج والنيران والرياحْ
وخلفهُ تلألات خوذتها الحمراءْ
سحابة حمراءْ
من اللهيب والدماءْ
ومن قيودي التي تهزني إلى النضالْ
إلى الخنادق البعيدة المنالْ[3] .

(١-٢)انظر معين بسيسو، عطر الأرض والناس: ١١٨، ١١٩، ١٢٦، ١٤٤.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: ٩٧ - ٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإذا قطّعنا هذه السطور عروضيّاً، ألفيناها تجري على النحو الآتي:

١ ب – ب –/ – – ب –/ ب – ب –/ – – ٥/

ب – ب –/ – – ب –/ ب – ب –/ – – ٥/

ب – ب –/ ب – ٥/

ب – ب –/ ب – ب – / ب – ب –/ ب – ب –/ ب –٥/

٥ ب – ب –/ ب – ب –/ ب –/

ب – ب –/ ب – ب – / ب – ب –/ ب – /

ب – ب – / ب – ب –/ – –ب –/ ب –٥/

ب – ب –/ ب – ب – ٥/

ب – ب –/ – ب ب –/ ب – ب –/ ب –٥/

١٠ – – ب –/ – – ب –/ – – ب –/ ب –٥/

ب – ب –/ ب – ب –/ – ب ب –/ – –٥/

ب – ب –/ – –٥/

ب – ب –/ ب – ب –٥/

ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب – ب –٥/

ب – ب –/ ب – ب – ب – ٥/

نلاحظ من خلال التقطيع العروضي السابق أنّ هذه السطور تجري على تفعيلة أحد البحور الصافية، وهو الرجز مستفعلين (– – ب –)، وصورها الفرعية الأخرى، الجائزة في شعر التفعيلة[1] مثل: ب–ب–، و – ب ب–، – – ٥،و ب – ٥، و ب –، ب – ب –٥. ونلاحظ أن بعض هذه الصور كان جائزاً في القصيدة التقليدية، وأن بعضها الآخر مستحدث في شعر التفعيلة.

وإذا نظرنا إلى عدد تفعيلات كل سطر من السطور الشعرية التي قطّعناها وجدناه كما يلي : ٤،٤،٢،٥،٣،٤،٤،٢،٤،٤،٤،٢،٤،٢،٤،٣، فهي تتباين بين تفعيلتين، وخمس تفعيلات، بتوزيع غير منتظم، ويلفتنا السطر الرابع، إذ تتكرّر فيه التفعيلة خمس مرات، وهذا العدد من التفعيلات مرفوض، تبعاً لتظير نازك الملائكة، ولكنّ معيناً، منذ قصائده التفعيلية المبكّرة، كان يحاول أن

---

[1] يجوز، في شعر التفعيلة، إيراد ضروب من تفعيلة مستفعلن مثل: ––ب–، و ب ب ب–، و ––– ب–،و –٥، و ––، و ب–٥، و ––٥، و ––ب–٥، و ب–ب–٥، و –ب ب–٥،و ب ب ب–٥، و ––– ٥، و ب ––٥،و –ب–٥،و ––٥، وب–ب ب،و ب–ب–، و – ب ب–، و ––ب ب.

(انظر محمود السمان ، العروض الجديد:٤١ وكمال خير بك،حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ٢٢٢–٢٢٥).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يوظّف طاقات القصيدة العربية، قدر استطاعته، فلم يكن ملتزماً، التزاماً كاملاً، بالتحديدات المبكّرة التي رافقت حركة شعر التفعيلة، تلك التحديدات التي تجاوزها الشعراء فيما بعد.

وبالنظر في التفعيلة الأخيرة من كل سطر شعري(الضرب)، نجد أنها جاءت على أربع صور مختلفة هي – –ه، و ب –ه، و ب–، و ب – ب –ه، وهذا الاختلاف في القصيدة الواحدة لم يكن سائغاً في القصيدة التقليدية، غير أنّ معيناً كان يعطي لنفسه حرّيّةً كاملة في اختيار التفعيلة الأخيرة من كل سطر. فهو يسمح لنَفَسِهِ الشعري أن يكتمل في مكانه الطبيعي من دون القسر الذي قد يمارسه عليه قالب البيت، ويمنح سطره الشعري حرّيّة في أن ينتهي بأية صورةٍ من صور التفعيلة التي يبني عليها قصيدته.

ومن القصائد التي يبنيها بسيسو على تفعيلة أحد البحور الصافية قصيدة (المصباح والطاحون)، إذ يقول:

لم تزلْ أنتَ،
ومصباحي على جرحكَ أنتْ،
واسمك الطائر كالخنجرِ
قدّامك أيّان ارتحلتْ...
صاحِ، محفورٌ على كلّ الممرات الكبيرهْ
والممراتِ الصغيرهْ،
ويدٌ تُدفنُ في ظهرك كالفأسِ،
وفي كل مسيرهْ ...
والثعابين لها البوّابة الكبرى
وأفراخ الشياطين، وقطعان كثيرهْ
غير مصباحك، لا الليل يواريه
وعُبّاد المرايا لن تجيرهْ
صاحِ، والمصباحُ لا يأكل نورَهْ[1].

إذا نظرنا في السطور السابقة، نجد أنها تتبنى على تفعيلة فاعلاتن[2]، وبعض صورها الفرعية مثل ب ب – –، ب ب – ه، – ب –ه. ونجد الشاعر يترك سطره الشعري ينتهي حيث ينتهي الدفق الشعوري، فتباينتْ أعداد التفعيلات في كل سطر منها بشكل غير منتظم.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨٥-١٨٦.

[2] يجوز في شعر التفعيلة إيراد ضروب من تفعيلة فاعلاتن مثل: ب ب –، و –ب –، و –ب –ب، و – ب – –ه،و –ب–ه، و ب ب–ه، و –ب–،و –ب –ب،و ب ب –ب،و – – – .

(انظر محمود السمان: العروض الجديد:٤٦، وكمال خيربك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ٢٢٢- ٢٢٥).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويظهر توظيف البحور الممزوجة في قصيدة(القصيدة)، إذ يقول:

عطشانُ لاعُودُ ماءٍ
أنت تملكلهُ
لكن لخطفك يمشي البحرُ
والسّفنُ
جوعانُ وهو على السكين
سنبلةٌ
عريان وهو على صحرائهم
غُصُنُ
والشمسُ دودةُ قزٍّ
كلُّ ما سكبَتْ
من الحرير لهمْ
لكن لك الكفنُ
تهدي الجراح لهم طيراً وفاكهةً
أمّا هديّتهمْ
فالمذبح العفِنُ
غادرتَ بيروتَ
ما بيروتُ قرطبةً
ولستَ أندلساً
يا أيها الوطنُ[1] .

لقد كان معينٌ، وهو يستخدم البحر الممزوج، وهو هنا البسيط، يوظّف تفعيلاته بتناوب تامٍّ، إذ تجيء تفعيلة واحدة فقط من مستفعلن، وتتلوها تفعيلة واحدة فقط من فاعلن، وتتكرّر هذه المتتالية ، وهذا يشبه الترتيب الأصلي لتفعيلتي البسيط المتناوبتين تناوباً تامّاً في القصيدة التقليدية،ولو قطّعنا السطور السابقة، عروضيّاً، لألفيناها على النحو الآتي:

١ – – ب –/ – ب –/ –
– ب –/ ب ب –/
– – ب –/ ب ب –/ – – ب
– / ب ب –/
٥ – – ب –/ ب ب –/ – – ب

---

[1] القصيدة : ٢١-٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

-/ ب ب-/
- - ب -/ ب ب -/ - -ب-/
ب ب -/
- - ب-/ ب ب -/-
١٠ - ب -/ ب ب -/
ب - ب -/ ب ب-/
- - ب -/ ب ب-
- - ب -/ ب ب-/ - - ب -/ ب ب -/
- ب -/ ب ب -/
١٥ - - ب-/ ب ب-/
- -ب -/ - ب/
-/ - - ب-/ ب ب-/
ب - ب-/ ب ب -/
- - ب -/ ب ب-/

فإذا أنعمنا النظر في قراءة السطور السابقة عروضياً، نجدها مختلفة في عدد التفعيلات ، بشكل كبير، ومتباينة في بنيتها الإيقاعية، إذا ما نظرنا إلى كل سطر منها على حدة، ولكنّ نظرةً شمولية إلى قراءة هذه السطور عروضيّاً، يمكنُ أن تكشف لنا بنيةً تقليدية تقفُ وراءَها ،وهذا ما تدعونا إليه القافية المتشابهة المتكرّرة عند نهاية كلّ بنية إيقاعية مشابهة للبنية التقليدية، من بحر البسيط، وبهذا يمكننا أنْ نعيد ترتيب السطور التسعة عشر السابقة على النحو الآتي:

عطشانُ لاعودُ ماءٍ أنتَ تملكُـــــــــهُ لكنْ لخطفِكَ يمشي البحرُ والسّفُـــــــــنُ
جوعانُ وهو على السكينِ سنبلـــــــــةٌ عريانُ وهوعلى صحرائِهم غُصُـــــــــنُ
والشمسُ دودةُ قزٍّ كلُّ ما سكَبَـــــــــتْ من الحريرِ لهمْ، لكنْ لكَ الكَفَـــــــــنُ
تُهدي الجراحَ لَهُمْ طيراً، وفاكهـــــــــةً أمّا هديتُهم، فالمذبحُ العَفِـــــــــنُ
غادرتَ بيروتَ، ما بيروتُ قرطبـــــــــةً ولستَ أندلساً يا أيها الوطَـــــــــنُ

فهذه السطور، في الأصل، تتمتع ببنية تقليدية، غير أنّ معيناً وزّعها توزيعاً جديداً، يشبه توزيع قصيدة التفعيلة، أو أنّه قَصَدَ إلى كتابة قصيدةٍ تفعيلة، ولكنّ البنية التقليدية ما برحت مسيطرةً على ذهنه الإبداعي، فاحتفظ بطريقة تتابع تفعيلتي البحر، واحتفظ بالقافية، ضابطاً إيقاعيّاً، في نهاية كلّ بنية إيقاعية مكوّنة من أربع وحداتٍ إيقاعية من (مستفعلن فاعلن)، وبإمكانية التوقّف، بعد تكرار كل وحديتن منهما، مما يشعرنا ببقاء حدود الشطر التقليدي أيضاً. إضافة إلى أنّ التفعيلات الأواخر من (الأبيات) كانت متشابهة، وهي (ب ب -)، وظهرتْ قصديّةُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحافظة على ثبات هذه الصورة من التفعيلة، في تحريك صاد كلمة (غُصْن) في القصيدة.

ولم تكن هذه القصيدة التفعيلية الوحيدة، في شعر معين، التي تظهر فيها الأنماط التقليدية من أوزان الشعر، خصوصاً في دواوينه المبكرّة من شعر التفعيلة،ومن هذه القصائد قصيدة (السجن الكبير)، ويقول منها:

سيظلُّ يحرسه العراقْ
سيظلُّ يخفق في العراقْ
في ظلِّ أقواس المشانقِ والرصاصْ
قلب المقاومة العنيدة، والخلاصْ
جنباً إلى جنبٍ يدقُّ مع القلوبْ
في جبهة السلم العريضة والشعوب
أترى إلى شعب العراقْ
يعدو بأشلاء الوثاقْ
وعلى جوادٍ من لهبْ
في أرض معركة الشعوب[1].

وهذه القصيدة تمتدُّ على سبعة وتسعين سطراً، كلّ منها يتكون من تفعيلتين، أو ثلاث، أو أربع، من تفعيلة الكامل (متفاعلن)، وكلّها تشكيلات تقليدية تسمى المنهوك، والمشطور ،والمجزوء، باستثناء سطر شعريٍّ واحد جاء مكوّناً من تفعيلة واحدة، مع حرصٍ واضح على مشابهة القافية بين السطرين المتتاليين، في أكثر الحالات، وهنا يجوز لنا أن نتساءَل عن كونِ هذه القصيدة تفعيليةً، أو قصيدة تقليدية اتّسمت بعدم الإتقان الوزني، ويحيل الباحثُ، في هذا المقام، إلى قصيدة مشابهة في البنية الوزنية، وهي قصيدة السّيّاب (هل كان حبّاً) التي عُدَّتْ أولى قصائد شعر التفعيلة، فيرى الباحث أنه إنْ جازَ لنا أنْ نَعُدَّ قصيدةَ السيابِ تفعيليةً، جاز لنا أن نَعُدَّ قصيدة معين قصيدة تفعيلة، ذلك أن قصيدة السيّاب جاءت من بنىً تقليديةٍ، فكانت من منهوك بحر الرمل، ومشطوره، ومجزوئه، من دون وجود سطر شعري واحد يخرج على هذه التشكيلات التقليدية، بل إن وجود سطر واحد في قصيدة معين، يتكوّن من تفعيلة واحدة يدعونا إلى أن نعدّها شعر تفعيلة، ذلك أنّ الشعر التقليدي لا يتقبّلُ بناءَ بيت شعريٍّ من تفعيلة واحدة.

وإذا تجاوزنا التوظيف النموذجيّ للبحور في شعر معين، نجدُه قدْ بَنى بعض قصائدَه على أكثر من تفعيلة، لايجمعها بحرٌ خليليٌّ، متوسلاً إلى ذلك بتفعيلة يجعلها وسيطاً إيقاعيّاً مشتركاً بين التفعيلتين اللتين يتنقّل بينهما، ويظهر هذا التوظيف في قصيدة (الدائرة)، إذ يقول منها:

١ **يحاولون رسمَ شيءٍ ما فيرسمون شيئاً**

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٩١- ٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غيرَ قابل للرسمِ،
إنّ الماءَ تَكْسِرُ الأحجارُ وجهَهُ،
دوائراً،... دوائراً،
وبعدها تسترجع المياه وجهها،
تسترجع الأحجار وجهها، مربَّعاً، مكعّباً،
أو مستطيلاً ليس أيُّ وجهٍ مستقيمٍ
ميزة ولا كتابَ توصيةٍ[1].

وإذا نظرنا في التقطيع العروضيّ لهذه السطور، ألفيناه كما يأتي:

١ ب – ب –/ ب – ب –/ – – ب –/ ب – ب –/–
– ب –/ ب – – –/ ب
– – –/ ب – ب –/ – – ب –/ ب –
ب –/ ب – ب –/ ب –
٥ ب –/ ب – – – / ب – ب –/ ب – ب–/
– – ب –/ – –ب –/ ب – ب–/ ب – ب–/ب –
– –/ ب – – –/ ب – ب –/ – – ب –/–
– ب –/ ب – ب –/ ب – ب–/

وبتفحّص نتائج التقطيع يبرز، لدَينا، أن هذه السطور لا تنتظمها تفعيلة واحدة، بل يبرز فيها تفعيلتان رئيستان هما مستفعلن، ومفاعيلن، والصور الإيقاعية التي تظهر في هذه السطور هي: – – ب–، و ب – ب –، و ب – – –، ومستفعلن هي تفعيلة الرجز ، أما مفاعيلن فهي تفعيلة الهزج ، وما يسوّغُ وجودهما في قصيدة واحدة ، بل في سطر شعري واحد، هو وجود (ب – ب –) وهي صورة إيقاعية مقبولة من مستفعلن، فتقرأ (مُتَفْعِلُنْ)، ومن مفاعيلن ، فَتُقْرأ (مَفَاعِلُن)، وبهذا كانت (ب – ب–) وسيطا إيقاعيّاً سمح للشاعر بالخروج إلى أي منهما، من دون أن يجد في ذلك حرجاً، ملاحِقاً، بهذا، دفقَهُ الشعوريّ، ولكنّه لم يُكثِر من هذا الخروج في قصائده الأخرى[2] .

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٦٢.

[2] انظر قصيدة (عيون مليكة المراكشية) في الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٠٩ –٥١٢، إذ يوسط فيها (ب –ب –) بين مستفعلن ومفاعيلن، ومثلها المقطع الرابع من قصيدة (رسالة في زجاجة إلى جمال عبد الناصر) في الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٩٤ –٥٩٥، وهي قصيدة تختلف التفعيلة فيها من مقطع إلى آخر، وانظر قصيدة (شهرزاد وفارس الأمل جمال عبد الناصر) في الأعمال الشعرية الكاملة: ١٤٦–١٤٨، إذ يخرج فيها من متفاعلن إلى مستفعلن موظّفا (– – ب–)، التي تشكل وسيطا إيقاعياً بينهما. ويخرج من فاعلن إلى فعُولن مستغلاً كون الواحدة منهما مقلوباً للأخرى، إذ (فعولن) = (علن فا)، و (فاعلن) = (لن فعو)، في قصيدة =

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويظهر الانتقال من وزن إلى آخر في قصيدة (القصيدة) التي ينبني أكثرُها على تفعيلة متفاعلن (الصفحات ٥ -١٧)، وينتقل منها إلى مفاعلتن (١٧ -٢٠) مختتما تساوي (متفاعلن) مع (علتن مفا)، أو تساوي (مفاعلتن) مع (علن متفا)، ثم يخرج من مفاعلتن إلى (مستفعلن فاعلن) (ص ٢٠-٢١)، ثم ينتقل إلى متفاعلن (٢١)، ثم إلى مستفعلن فاعلن (٢١)، ثم إلى مفاعلتن (٢٧)، ثمّ إلى متفاعلن(٢٨)، ثم إلى (مستفعلن فاعلن) (٣٤)، ثم إلى متفاعلن(٣٦)، ثم إلى مفاعلتن (٤١) ، ثم إلى متفاعلن (٤٣)، ثم إلى فاعلاتن (٧٤)، ويختتم القصيدة بمتفاعلن(٨٠). وبعض هذا الخروج من وزن شعري إلى آخر كان الشاعر يتوسّل إليه بصورة تشكل قاسماً إيقاعياً مشتركاً، وبعضه كان الشاعر لا يوفّر له مثل تلك التفعيلة الوسيطة.

وإذا كان معين قد خرج من تفعلية إلى أخرى، فإنه لا يجد ضيراً في الخروج من شعر التفعيلة إلى الشعر التقليدي ، ومن الشعر التقليدي إلى شعر التفعيلة، ومن أمثلة هذا الخروج قصيدة (أ،ب)، ومنها ثويل:

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا　　متى أضعِ العمامة تعرفوني

زوبعة هبَّتْ، وطارت العمامة

وصاح لاعقو حوافرِ الجوادِ

لم تكن سوى حوافرِ الجوادِ

طارتْ، وصاح آخرونَ،

بل غمامة...[1]

ويستمر في القصيدة، على هذا النحو، من شعر التفعيلة، حتى يقول في آخِرها:

أقولها بلا خجلْ

بقطّةٍ ميّتةٍ أبيعكَ القمرْ

والعُرْبُ اشرفُ أمّةٍ

من شك في قولي كفَرْ[2] .

فإذا قطّعنا مجموعتي السطورِ السابقتين، وجدناهما كما يأتي:

١　ب - ب ب-/ ب ---/ب - -/　　ب- ب ب -/ ب - ب ب--/ ب --/

- ب ب -/ - - ب -/ ب - ب - -/

= (إلى طفلتي دالية)، في الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧٨-١٧٩. ومثل هذا في قصيدة (قصيدة فلسطينية إلى لينين)، في الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٨٥-٥٨٦. ويكثر من التنقل من وزن إلى آخر في قصيدة (إحدى عشرة فراشة في دفتر الماء)، ويقسمها مقاطعَ، بعضها من (فاعلن)، وبعضها من (مستفعلن)، وبعضها من (مفاعيلن ومستفعلن)معاً، وبعضها من (فاعلاتن) ، وبعضها من (مستفعلن وفاعلاتن) معاً (انظر الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٨٩-٥٩٢).

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٩٦.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب

– ب –/ ب – ب – –/

– – ب – / ب – ب –/ ب

– ب ––/

المجموعة الثانية:

ب – ب–/ ب – ب –/

ب – ب–/ – ب ب –/ ب – ب–/ ب – /

– – ب –/ ب ب – ب –/

– – ب –/ – – ب –/

فالبيت التقليدي الأوّل جاء من وزن الوافر(مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، ثم كانت سطورٌ من شعر التفعلية، من وزن (مستفعلن)، وصورها الفرعية، وجاء البيت التقليديّ الأخير من مجزوء الكامل، ونَلْتَفِتُ إلى أنّهُ سُبِقَ بتفعيلة (ب – ب –)، التي يمكن أن تتوسط بين مستفعلن ، ومتفاعلن.

ولم يَكْتَفِ الشاعر بالتنقل بين شعر التفعيلة والشعر التقليدي، بل إنّ رغبته في التجديد الموسيقيّ جعلته ينتقل من شعر التفعيلة إلى النثر ،ومن النثر إلى التفعيلة، ويظهر هذا في قصيدة(نفرتيتي)، إذ يقول:

١ أنا الشجر القادمُ من شواطئ المحرقة
أنا المطر القادم من موانئ المشنقة
أنا المجداف صرتُ ورَقَهْ
وجسدي مطبعةْ
٥ فكوني معي الآن أو كوني معهْ
ياطائر السنونو
تكونُ أوْ لا تكونُ
يصْعَدُ الآن طائر النورسِ
من زهرةِ اللوتسِ
١٠ يحمل في منقاره خواتما
يلقي بها على مراكب المقاومةْ
عمّالُ حلوان وبحارةُ بورسيعدَ
والغزالةُ التي على الشاطئ ترضع الإسكندريّةْ
وعرائس النيلِ في المراكب السريّةْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يصنعْن القنابل اليدويّهْ
يصعدُ الآن من ضريحه الناصري
والنيل يصير بندقيّهْ
وكلّ شبّاكٍ يصير منشوراً
وقلب مصرَ ساعةُ حائط الزمن
عقرباها ذراعان يضمّان الوطنْ
يخرجُ الآن من آنية الزهورِ
من حواصل الطيور
من مدرسةِ القبورِ
جنودُ مصرَ
أيها المظلمونَ
هذا قصرُ عابدينْ
يلتفّ حولَهُ النيلُ
فاهبطوا مراكباً
شجر القطن متاريسُ والجرحى مرايا[1] .

ويكون تقطيعها العروضيُّ كما يأتي:

ب – ب ب – – ب ب – ب – – ب –
ب – ب ب – – ب ب – ب – – – ب –
ب – – – ب – ب ب ب –
ب ب ب – – ب –
ب – – ب – – ب – – – ب –
– – ب – ب – –
ب – ب – – ب – –
– ب – – [ب – ب – / – ب –/
– – ب – / – ب –/
– ب ب –/ – – ب –/ ب – ب –/
– – ب –/ ب – ب –/ ب – ب–/ ب –/
– – ب –/ – ب ب–/ – ب ب –] ب ب – ب
– ب – ب– ب– ب – – ب ب – ب – – – ب – –

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٧٠ – ٦٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب ب – ب – – ب–ب – ب – – – –

– – – ب – ب – ب ب – –

– ب – – ب – ب – ب – – ب – ب

– – ب ب – ب – ب – –

ب – ب – – – ب – ب – – –

ب – ب – ب – ب ب – ب – ب –

– ب – – ب – – ب ب – – – ب –

– ب [– – ب – / – ب ب –/ ب – ب

–/ ب – ب –/ ب –ب

–/ – ب ب –/ ب – ب/

ب – ب – /ب

– ب –] ب – – – ب

– – – ب – ب – ٥

– – ب – ب – – ب

– ب – ب – ب –

ب ب – – ب ب – – ب – – – ب – –

فإذا انظرنا في نتائج التقطيع العروضيّ السابق وجدنا أنّ الأسطر السبعة الأولى لا تنتظمها تفعيلة واحدة، على الرغم من بروز بعض البنى الإيقاعية، لكنّ هذه البنى لا ترقى لتصبح وحدةَ تفعيلةٍ. وفي السطر الثامن، عند الحاصرة، تبدأ بنيةٌ إيقاعية بالبروز، والاطّراد، وهي (مستفعلن – فاعلن) ، على الرغم من أنّ الشاعر يغيّب (فاعلن) في الأسطر (١٠-١٢) لتبقى تفعيلة (مستفعلن) هي الغالبة، حتى الحاصرة الثانية، في السطر الثاني عشر. وقد تنبّه الشاعر إلى بروز بنية وزنية عنده في هذه السطور ، فترك سطراً فارغاً قبل بدايتها، فاصلاً بين النثر والموزون.

ومنذ السطر الثالث عشر تعوّد النثريةُ الإيقاعيةُ إلى الغلبة على السطور، حتى نَصِلَ السطر الحادي والعشرين، عند الحاصرة، إذ تعود (مستفعلن) إلى الظهور، وتتكرر حتى السطر الخامس والعشرين، عند الحاصرة، لتعود النثرية الإيقاعية إلى الغلبة ، من جديد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا، وقد حَدَتْ الرغبةُ، في التجديد الإيقاعي، معيناً على أن يصل إلى الكتابة النثرية، بشكل كاملٍ، في بعض قصائده، في المجموعتين الأخيرتين، من أعماله الشعرية الكاملة[1]، وفي أواخر بعض المجموعات الشعرية[2] .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٧٦ - ٥٧٧(قصيدة الكأس))، و ٥٧٨ - ٥٧٩ (قصيدة (الذئب))، و ٥٨٠ - ٥٨١ .(قصيدة (فرانك سيناترا))، و ٦٦٠- ٦٦٣ (قصيدة (ستون نَجمة على فمي))، و ٦٧٧-٦٧٩ (قصيدة الأسير الفلسطيني) ، و ٦٨٠ - ٦٨٨ (قصيدة (قطار منشورات منتصف الليل))، و ٦٨٩ - ٦٩٣ (قصيدة (قبل ان تذهب النحلة بأصابع الطباشير إلى المدرسة))، و ٦٩٤ - ٧٠١ (قصيدة (سورة يوسف سلمان)).

[2] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣١ (قصيدة (الطاحونة)).

الفصل الثامن

التدويس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التدوير في شعر التفعيلة: " أن تبدأ تفعيلة في نهاية سطر شعري، وتكتمل في بداية السطر الذي يتلوهُ، مما يولّد ارتباطاً معنوياً وموسيقياً بين الأسطر الشعرية في الجملة الشعرية، بحيث لا يستطيع القارئ أن يسكّن آخر حرف في السطر الشعري الذي بدأت التفعيلة في نهايته، وإذا حاولَ ذلك، فإن الموسيقى تضطرب"[١] .

وترى نازك الملائكة أنّ التدوير يمتنع امتناعاً تامّاً في شعر التفعيلة، فلا يسوغ للشاعر، على الإطلاق، أن يوردَ سطراً مدوّراً[٢]، وتقترح على الشعراء حلاً يخلّصهم من الحاجة إلى التدوير، في شعر التفعيلة، وهو أن يجعل الشاعرُ السّطرين اللذين يحتاج فيهما إلى التدوير – سطراً واحداً، فيتخلّصَ من الحاجة إلى تدويرهما[٣] .

ولعلّ سببَ التدوير، في شعر التفعيلة، أنّ المعنى الذي يريده الشاعر في قصيدته، لا ينتهي بانتهاء السطر، بل بانتهاء القصيدة[٤] ، في القصيدة المدوّرة، (وهذا ما يسمى التدوير الكلّي)، وبانتهاء الجملة الشعرية في التدوير الجزئي[٥] . وهذا يجعل السطور الشعرية تبدو كأنها زفراتٌ طويلةٌ متتالية[٦] .

ويجزم علي عشري زايد بعدم إمكانية توافر تدوير في القصيدة الحديثة، بمفهومٍ مشابهٍ لتدوير القصيدة التقليدية، أي بانقسام الكلمة الواحدة على سطرين، إذ كانت تنقسم على شطرين في الشعر التقليدي[٧]، وهو بهذا يتفق مع نازك الملائكة، غير أنّ الباحث يخالف عشري زايد، ونازك الملائكة[٨] ، إذ يرى أن التدوير في شعر التفعيلة نوعان: واحد تنقسم فيه التفعيلة على سطرين، أو أكثر ، فتبدأ في نهاية سطر، لتُستكمل في بداية الذي يليه، وهو الشائع الكثير في نتاج شعراء التفعيلة ويطلق عليه الباحث (تدوير التفعيلة). والنوع الثاني تنقسم فيه الكلمة على سطرين أو أكثر، فتبدأ في نهاية سطر شعري لتُستكمل في السطر الذي يليه، أو هي تمتدّ على أكثر من سطرين، فتتوزع على ثلاثة أسطر مثلاً، وهذا النوع قليل في شعر التفعيلة، إلاّ أنه موجودٌ، وهو يشبه آلية التدوير في شعر الشطرين، إذ تنقسم كلمةٌ ما بين سطرين شعريين، لتتميم البنية الإيقاعية لكلٍّ منهما، أو بكلام أدقّ: كي لا يترك الشاعر السطرَ الأول غير مكتملِ البنيةِ الإيقاعية، ويطلق عليه الباحث (تدوير الكلمة).

---

[١] عبد الفتاح النجار، تيسير سبول شاعراً مجدّداً، مطابع الدستور- عمان، ١٩٩٣: ٤٤-٤٥.

(٢-٣) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ١١٢، ١١٦، على التوالي.

[٤] انظر محمود السمان، العروض الجديد: ١٢٩ .

[٥] انظر طراد الكبيسي، الغابة والفصول: ٨٦.

[٦] انظر عبد الجبار عباس، بلند الحيدري، الآداب ، ع٣، آذار/ ١٩٦٦: ١٥٨.

[٧] انظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ١٩٢.

[٨] انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ١١٣-١١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والباحِث في تصنيف التدوير نوعين يوافق عبد الله الغذامي[1]، غير أنّ الباحث يفرّق، في النوع الأوّل، بين حالتين: إحداهما تنقسم فيها التفعيلة على سطرين، فتكون التفعيلة، فحْسب، هي العنصر المشترك بين هذين السطرين، ويطلق الباحث على ذلك اسم(تدوير التفعيلة المفرد)، والحالة الأخرى تنقسم فيها التفعيلة على سطرين، فتكون عنصراً مشتركاً بينهما، إضافة إلى اشتراكهما في مقطع عروضي طويل (–)، بأن يبدأ السطر الثاني بهمزة وصلٍ، مما يملي جمعَهُ إلى الحرف الذي سبقَهُ، وهو الحرف الأخير من السطر السابق، في مقطع طويلٍ واحدٍ، كأن يكون السطران الشعريان كما يأتي:

... ... **حُبّ**

الديارِ ... ...

أو أن يجتمع الحرف الذي يتلو همزة الوصل مع آخر حرفين في السطر الشعري السابق، كأن السطران الشعريان كما يأتي:

... ... **حُبّي**

الديارَ... ...

فنحن لا نستطيع، عند تقطيع هذه السطرين الشعريين، أن نثبت هذا المقطع الطويل في تقطيع السطر الأوّل، لأنه لا يحتوي، في الحقيقة، إلاّ الحرفَ المتحرك الذي شكّل الجزء الأول من هذا المقطع الطويل الذي يتكون من (متحرك + ساكن)[2] ، ويطلق الباحث على ذلك(تدوير التفعيلة المركّب). وسيأتي الباحث على نماذج من هذا النوع من التدوير في الجزء التطبيقي من هذا الفصل.

فالتدوير كان، في الشعر التقليديّ، قسمةً كلمةٍ على شطرين لتتميم الوحدة الإيقاعية (التفعيلة)، وبالتالي تتميم البنية الإيقاعية (الشطر ثم البيت). أما في النوع الأشيع في شعر التفعيلة، فهو قسمةُ الوحدة الإيقاعية على سطرين (على الأغلب)، لتتميم الكلمة، وعدم اللجوء إلى قسمتها.

وقد ناقشت نازك أنموذجاً من تدوير قسمة الكلمة[3] مثلما ناقشت نماذجَ من تدوير قسمة التفعيلة، وهذا يدلُّ على وجود مثل هذه الممارسة الشعرية، على الرغم من عدم قبولها عند نازك.

هذا وقد أصبح التدوير، منذ السبعينات، خصيصة سائدة في بناء القصيدة لدى الشعراء

---

[1] انظر عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد: ٥٧ - ٥٩.

[2] يقترح الباحث وَضْعَ إشارة (..) في نهاية السطر المدوّر الأوّل، الذي يحتوي المتحرك، دلالة على عدم اكتمال تقطيعه العروضي، ووَضْعَ علامة المقطع الطويل (–) في تقطيع السطر التالي، الذي بدأ بهمزة الوصل، وتوافَرَ فيه الساكن.

[3] انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ١١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المعاصرين[1] . غير أنّ الإفراط في تدوير قصيدة التفعيلة يؤدّي، كما يرى عشري زايد، إلى إرهاق القارئ لأنّه يقلّل من الوقفات الموسيقية في نهايات السطور، عند القوافي، ولكن بعض الشعراء يحاولون تعويض هذا التقصير الإيقاعي، بتوفير قوافٍ داخلية[2] .

وترى نازك أن هنالك تعارضاً بين التدوير والقافية، في شعر التفعيلة، بل إنها تقول إنّ التدوير يقضي على القافية، ذلك أنها تؤمن أنّ كل سطر في شعر التفعيلة ينبغي أن ينتهي بقافية، وهذا ما لا يحدث – في رأيها – بوجود التدوير[3] ، ويوافقها على ذلك علي عشري زايد[4] . ولكنّ الباحث لا يوافقهما على هذا الحكم المطلق، فهو يرى أنّ التدوير لا يتعارض مع القافية، فلا مانع، بالتأكيد ، في اللغة، أو في ضوابط الشعر من توافُق نهاية سطر شعري مع نهاية سطر يليه، في القافية،حتى وإن كان هنالك تدوير، يجعل آخرَ تفعيلةٍ من أحدهما، أو من كليهما، لا تتمّ في السطر نفسه، فالقافية تتكون من صوتٍ متكرر داخلَ نسقٍ متكرّر هو الشبيه الإيقاعي + محطة إيقاعية، قد تكون طويلة أو غير طويلة، وقد تكون موجودة أو غير موجودة، ولا مانع من وجود شبيه إيقاعي ، كالذي توفّره القافية، حتى بوجود تدوير بين سطرين شعريين. وعلى الرغم مما يقال عن استمرارية قراءة السطور المدوّرة، فإنها لا ترتقي في استمراريتها لتماثِلَ استمرارية السطر الواحد، فهي، بالتأكيد، تحمل إشعاراً بوقفة، من نوعٍ ما ، وإنْ كانت هذه الوقفة بسيطة جداً، أو قصيرة جداً، وإلاّ لكان اقتراح نازك للتخلّص من التدوير ناجحاً، وللاحظنا إقبالاً من الشعراء عليه، وهذا ما لم يحصل، فهنالك حاجة إلى التدوير، لا حاجة إلى الوصل، بشكل مطلق، وسيناقش الباحث عدم التعارض بين القافية والتدوير، في الجزء التطبيقي من هذا الفصل.

وقد لجأ بعض الشعراء الفلسطينيين إلى التدوير، بسبب إلحاحهم على التدفقّ العاطفي الذي ساعدهم على الوصول إلى هذا الاستعمال العروضي، فأصبح المقطع يقوم مقام البيت أو السطر، متأثرين ببعض الشعراء العرب الذين سبقوهم إلى التدوير أمثال يوسف الخال، وأدونيس[5].

وأطلق يوسف الخطيب على القصيدة المدوّرة اسم (القصيدة الموصولة)، وقال إنّه حاول أنْ يحرّر الوحدة النغمية من إسار القافية التقليدية، فتوخى الدفق النغمي[6] .

---

(1) انظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، حـ٣، الشعر المعاصر، دار توبقال- الدار البيضاء، ١٩٩٠: ١٣١.

(2) انظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١٩٤.

(3) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر : ١١٤.

(4) انظر علي عشري زايد ، المصدر السابق : ١٩٤.

(٥-٦) انظر خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث ١٩٤٨ – ١٩٧٠: ١٣٠، ١٧٢-١٧٣، على التوالي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التدوير في شعر التفعيلة عند معين بسيسو:

إذا تتبّعنا أعمال معين بسيسو الشعرية، نجد أنه كان حريصاً على تسكين أواخر سطوره الشعرية، منذ بداية كتابة شعر التفعيلة. ولتسكين أواخر السطور الشعرية أثر سلبي على إجراء التدوير، فالتسكين يقلّل من احتماليّة تدوير السطر مع السطر الذي يليه، ولكنّ معيناً يتخلى عن هذا الحرص، في ديوانه (مارد من السنابل)، الصادر عام ١٩٥٦، فيبدأ بتحريك أواخر بعض السطور الشعرية، منذ أولى قصائد هذا الديوان، وهي قصيدة (المتاريس)، التي يقول منها:

١ **مدينتي! رأيتُ كيف تنسج الأملْ**
خطى حبيبكِ البطلْ
وكيف قد نشرتِ من دمائك الشراعَ
يمخرُ الحرائقْ
٥ **النار لا تمسّهُ ولا الصواعقْ**[1]

فإذا قطّعنا السطور السابقة عروضيّاً، ألفيناها كما يأتي:

١ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب–/ ب –/
ب – ب –/ ب – ب–/
ب –ب –/ ب – ب –/ ب – ب–/ ب – ب
– / ب – ب – –/
٥ – – ب – / ب – ب –/ ب – ب – – / [2]

ونلاحظ كيف كان تحريك آخر كلمة في السطر الثالث(الشراعَ) عاملاً ساعد على التدوير بين السطرين الثالث والرابع تدوير تفعيلة.

وفي المجموعات الشعرية التالية، تبدأ ظاهرة تسكين آخر السطر الشعري بالتناقص،

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة:١٠٦،١٠٧.

[2] يمكن أن يكون تقطيع السطور السابقة على النحو الآتي:
١ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب–/ ب –
ب –/ ب – ب –/ ب–/
ب –/ب – ب –/ ب – ب –/ ب– ب –/ ب
– ب – / ب – –/
٥ – – ب – / ب – ب –/ ب – ب – – /
لكن الباحث لا يفضّل هذا التقطيع، ويؤثر عليه ما أثبته في المتن، نظراً لأنّ الاعتبار الموسيقي الذي يراعيه الشاعر، حتى تلك المرحلة من كتابته شعر التفعيلة، هو استقلالية السطر الشعري، من الناحية الموسيقية، وقد تحقّق التدوير في السطورِ غيرِ محركةِ الآخِرِ صدفةً، لأنها تنتهي بالمقطع (–)، الذي يجوز أن يكون ضرباً مستقلاً، أيْ تفعيلة يختم بها السطر الشعري، في شعر التفعيلة، ويجوز أن يدوّرَ مع السطر الذي يليه، خصوصاً، وأنّ السطر التالي يبدأ بـ (ب –) ، وهي جزء من (ب –ب –).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويكثُر تدويرُ التفعيلة، في شعر التفعيلة عند معين. ويظهر هذا التدوير في قوله من قصيدة (لا...):

١ **جراحهُ كانت تقولُ:**

لا

أغلاله كانت تقولُ:

لا

٥ **وفوقَ صدرِه يمامةٌ أعطتْهُ**

كلَّ ريشها

ضفيرةً لجرحِهِ، كانت تقولُ:

لا[1] .

فلو قطّعنا السطور السابقة عروضيّاً، نجدها كما يأتي:

١ ب – ب– / – – ب –/ ب

–/

– – ب – / – – ب –/ ب

–

٥ ب – / ب – ب –/ ب – ب –/ – – ب

– / ب – ب –/

ب – ب –/ ب – ب –/ – – ب –/ ب

–/

ونلاحظ ان تدويراً قد تمّ بين السطرين الأول والثاني، إذ انقسمت (ب –) عليهما، وتدويراً آخر بين الأسطر الثالث والرابع والخامس، إذ انقسمت (ب – ب –) على تلك الأسطر الثلاثة، وتدويراً تمّ بين السطرين الخامس والسادس، فانقسمت (– – ب –) عليهما، وتدويراً بين السطرين السابع والثامن، إذ انقسمت (ب –) عليهما . وبهذا نلاحظ أن أربع عمليات من تدوير التفعيلة قد تمّت في ثمانية أسطر شعرية.

ويقولُ من قصيدة (إلى بوشكين):

١ **الشاعر يحشو بالحبر الأبيضِ غليونهْ**

ويدخّن في وجه القيصرِ، يا بوشكينُ،

قصائدَهُ،

ويقلّم في وجه الرقباءِ أظافرهُ..،

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥ آهِ، تعبتُ أفتّشُ عنكَ، فما أصعبَ
أن يفتقد الشاعرُ شاعرَهُ،
أنا لن أجِدَكَ مختبئا في محبرةٍ،
أو في داخل أيقونهْ...
كلصوص الشعر الكذابينْ
١٠ في المتحفِ، في المشرحةِ، وفي أوراقِ النقّاد الرسميينْ[1].

فإذا قطّعنا السطور السابقة عروضيّاً، وجدناها كما يأتي:

١ - -/ ب ب -/ - -/ - --/ - ب ب/ - - - -/
ب ب -/ ب ب -/ - -/ - ب ب/ - - / - ب
ب/ - ب ب/ -
ب ب/ - ب ب/ - -/ - ب ب/ - ب ب/ - ب ب/-
٥ -/ ب ب -/ ب ب -/ ب ب -/ ب ب -/ - ب ب/
- - /ب ب -/ - ب ب/ - ب ب/ -
ب ب/- ب ب / ب ب -/ ب ب -/ - - / ب ب -/
- - / - ب ب/ --/ -
ب ب/ --/ --/ --/ - ٥/
١٠ --/ ب ب-/ - ب ب/ ب ب-/ --/ --/--/ --/ --/ -٥/

فإذا نظرنا في التقطيع السابق نجد أنّ تدوير التفعيلة قد تحقّق بين السطرين الثاني والثالث، بانقسام (-- ب ب) بينهما، وكذلك بين السطرين الثالث والرابع، وبين الرابع والخامس، وبين السادس والسابع وبين الثامن والتاسع. مما أعطى السطورَ السابقةَ جرياناً في القراءة، وعدم توافرِ محطّاتٍ إيقاعيةٍ، يتوقّف عندها القارئ، وينضاف هذا إلى الإيقاع السريع الذي توفّره تفعيلة فاعلن لهذا النّصّ الشعريّ.

ومن القصائد التي يتجلّى فيها التدوير قصيدة (القصيدة)، ويقول منها معين:

١ سأعيد هذا الوجهَ
للأمواج تغسلُهُ
إلى الجلاّد يغسلُهُ
ويَسكنُهُ
٥ فحين سكنتُمُ وجهي
تغيّر لم يَعُدْ وجهي

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وصوتي لَم يعد صوتي
تعالَوا أيها الشهداءُ
يا وجهي
ويا صوتي
تعالوا قد طَبَخْتُ لكمْ
أكاليلَ الزهورِ
عجنتُها بالملصقاتِ
سَكَبْتُ فيها ما كتبْنا
من قصائد
ما كتبْنا
قد دَفَنّا
ما زرعْنا
قد حصدْنا
آه ضيقةٌ قبوركُمُ
وأرض الله ضيّقةٌ
تعالوا في الهواء الطلْقِ
نسأل عن أيادينا
نفتشْ في جيوب اللهِ
عن حجر وعن خندقْ
وفتّشنا جيوبَ اللهِ
ماذا في جيوبِ الله؟
غيرُ البحر والزورقْ
وغيرُ الصمغ والملصقْ[1].

وبتقطيع السطور السابقة عروضيّاً نحصل على الصورة الآتية:

ب ب- ب -/ - - ب
-/ - - ب-/ ب ب -
ب-/- - ب-/ ب ب -
ب - / ب ب-

[1] القصيدة : ٤٩-٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥ ب - / ب ب-

ب - / ب ب- ب -/ --

ب -/ ب ب - ب -/ --

ب-/ - - ب -/ --

ب -/ - - ب -/ ب ب - ب

١٠ -/ --

ب-/ --

ب - / - - ب -/ ب ب -

ب-/ - - ب -/ ب

ب - ب -/ - - ب -/ ب

١٥ ب - ب -/ - - ب -/ -

- ب -/-

- ب -/ -

- ب-/-

- ب -/-

٢٠ - ب -/-

- ب -/ب ب - ب -/ب ب -

ب -/ - - ب -/ ب ب -

ب-/ - - ب -/ - - ب

-/ - - ب -/- -

٢٥ ب -/ - - ب -/ - -ب

- / ب ب - ب -/ - -

ب -/ - - ب -/ - - ب

-/ - -ب -/ - - ب

-/ - - ب - / - -

٣٠ ب -/ - - ب -/ - -

ونلاحظ، من خلال القراءة العروضية، أنّ السطورَ السابقة كلّها مدوّرةٌ تدويرَ تفعيلةٍ، إذ كانت التفعيلة الأخيرة من كل سطر تبدأ فيه، لتكتمل في السطر الذي يليه، ولم نجد أيّ سطر قد انتهى بشَرطة مائلة(/)،التي رمزنا إليها على أنها علامة اكتمال التفعيلة ، مما يتيح للقارئ أن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يستمرّ في قراءة هذه السطور من دون توقّف، فيمارس جريانـاً في القراءة، يرافقه جريانٌ في الأفكار، وتأجُّج للعواطف التي تثيرها هذه السطور، بما يصنعه هذا من تصعيد للحالة الانفعالية عند القارئ، نتيجة لوضوح الملامح الانفعالية للتجربة الشعرية التي تطرحها هذه السطور، وتنتمي هذه السطور التسعة والعشرون إلى مقطع شعري طويل من هذه القصيدة، يمتدّ على سبعة وسبعين سطراً، كلّها مدوّرة باستثناء السطرين الثالث والخامس[1].

وإذا كانت النماذج التي عالجها الباحث كلّها من تدوير التفعيلة المفرد، الذي انقسمت فيه التفعيلة، فحسب، على سطرين شعريين، فبدأت في الأوّل، لتكتمل في الثاني، أو تتجاوز ذلك إلى الثالث، فإنّ معيناً قد مارس في شعر التفعيلة تدوير التفعيلة المركّب الذي تنقسم فيه التفعيلة، وينقسم مقطع عروضي طويل (–) على سطرين، ومن نماذج هذا التدوير قوله من قصيدة (القصيدة):

١ يا أيها الوجه الذي يطفو
على وجهي
ابتعدْ
واتركْ على الأمواجِ
٥ لي سكّينَ ماءْ[2]

وكذلك قوله من القصيدة نفسها:

١ وأظلُّ أصرخ يا يديَّ
ويا أنا
صار الشراعُ قناعَ وجهي
من أنا؟
٥ القرمطيُّ؟
البرمكيُّ؟
القرطبيُّ؟
الليلكيُّ؟
الزنبقيُّ؟
١٠ الزنبقيُّ؟
الدالريُّ؟
اللولبيُّ؟

---

[1] انظر هذا المقطع الشعري في القصيدة : ٤٨ – ٥٦.

[2] القصيدة : ٤٨-٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأمريكيُّ؟

السوفيتيُّ؟

أظلُّ أصرخُ والشراعُ قناعُ وجهي

من أنا؟[1]

ويكون تقطيع مجموعتي السطور السابقتين كما يأتي:

المجموعة الأولى:

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ/ ـ ـ

ب ـ/ ـ (..)

ـ ب ـ/

ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب

ـ/ ـ ـ ب ـ ـ/

المجموعة الثانية:

ب ب ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ/ ب

ب ـ ب ـ/

ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ/ ـ

ـ ب ـ/

ـ ـ ب ـ/ (..)

ـ ـ ب ـ/ (..)

ـ ـ ب ـ/ (..)

ـ ـ ب ـ/ (..)

ـ ـ ب ـ/ (..)

ـ ـ ب ـ/ (..)

ـ ـ ب ـ/ (..)

ـ ـ ب ـ/ (..)

ـ ـ ب ـ/ (..)

ـ ـ ب ـ/ ب

ب ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ/ـ

ـ ب ـ/

---

[1] القصيدة : ١٣ - ١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي المجموعة الأولى نجد أن تدوير تفعيلةٍ مفرداً قد تمّ بين السطرين الأول والثاني، وبين السطرين الرابع والخامس، ونجد أنّ تدوير تفعيلة مركّباً قد تمّ بين السطرين الثاني والثالث، إذ تُجْبِرُنا القراءة العروضية على جمْع الحروف (هي + اب) في مقطع طويل واحد (–) فنحن نقرأ السطرين الثاني والثالث، كما يأتي: (عَ / لا / وجْ / هِبِيْ / تَ / عِدْ)، ونلاحظ أنّ تفعيلة (متفاعلن) كانت مشتركة بين هذين السطرين، إضافة إلى أنهما اشتركا في مقطع طويل واحد هو (هِبِيْ).

أمّا المجموعة الثانية، فإننا نرى أنّ تدوير تفعيلة مفرداً قد تحقّق بين السطرين الأول والثاني، وبين الثالث والرابع، وبين الرابع عشر والخامس عشر، وبين الخامس عشر والسادس عشر، كما نلاحظ أنّ تدوير تفعيلة مركّباً قد تحقّق بين كلّ سطرين متتاليين منذ نصل السطر الخامس حتى السطر الحادي عشر، وتنقسم، في هذا التدوير، تفعيلة متْفاعلن (– –ب–)، كما ينقسم المقطع الأول الطويل الذي تبدأ به هذه التفعيلة ، وهذا التدوير ناتج عن انتهاء كل سطر من هذه السطور بياءٍ مشدّدةٍ مضمومةٍ مكوّنةٍ من (ياءٍ ساكنة + ياء مضمومة)، وهذه الياء المشدّدة متبوعة بهمزة وصل بعدها ساكن، فتُجمَعُ الياءُ المضمومة مع الحرف الساكن، الذي يلي همزة الوصل الاستفهام في مقطع طويلٍ واحد، وبهذا يتحقّق تدوير التفعيلة المركّب.

وقد تحدّث الباحث عن رأيه في التناقض بين التدوير والقافية، ويمكننا أنْ نلاحظ عدمَ التناقض بينهما، في قول معين من قصيدة (القصيدة):

١	قلْها وعشْ حتى ترى	أ
٢	حتى أرى	أ
٣	وطناً على راياتِهِ	ب
٤	اجتمع الفراش مع الذبابْ	جـ
٥	وطنًا على أجراسِهِ	ب
٦	اختلطَ اليمام مع السرابْ	جـ
٧	وجرى الرنينُ	د
٨	وشبّت النيرانُ فيهِ	ب
٩	جرى الرنينُ	د
١٠	سلاسلا	هـ
١١	اخْضَرَّ الرنينُ	د
١٢	جداولا	هـ
١٣	اصفرّ الرنينُ	د

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٤ سنابلا[1]. هـ

ويكون تقطيعها كما يأتي:

١ – – ب–/ – – ب–/
٢ – – ب – /
٣ ب ب – ب –/ – – ب..
٤ –/ ب ب –ب –/ ب ب– ب–٥/
٥ ب ب– ب –/ – – ب ..
٦ –/ ب ب– ب–/ ب ب – ب –٥/
٧ ب ب –ب –/ب
٨ ب – ب –/– – ب–/ب
٩ ب – ب–/ب
١٠ ب–ب ..
١١ –/ – – ب –/ب
١٢ ب – ب ..
١٣ –/– – ب –/ب
١٤ ب – ب– /

فكلّ سطر شعري لا ينتهي تقطيعه بالشرطة المائلة(/) هو سطر مُدوّر، فإذا نظرنا في نظام القافية Rhyme scheme في السطور الشعرية السابقة، ألفينا قافيتي السطرين ٢،١ متشابهتين، وكذلك فالأسطر ٨،٥،٣ متشابهة القوافي، والسطران ٦،٤ متشابها القافية، والأسطر ١٣،١١،٩،٧ متشابهة القافية، والأسطر ١٤،١٢،١٠ متشابهة القافية كذلك.

وإذا قرنّا ما توصلنا إليه من نظام القافية، بنظرةٍ فاحصةٍ في تقطيعها العروضي الذي يدلّنا على أن السطور التي تم في نهايتها تدوير هي : ٣، و٥، و٧، و٨، و٩، و١٠، و١١، و١٢، و١٣، فإننا نكتشفُ أنّ التدوير لم يتعارض مع التقفية، فالأسطر ٣،و٥،و٨ كلّها متشابهة القافية، ومدوّرة في الوقت نفسه، وكذلك الأسطر ٧، و٩، و١١، و١٣ كلّها متشابهة القافية، ومدوّرة في الوقت نفسه، والسطران ١٠، و١٢ متشابها القافية ومدوّران في الوقت نفسه، وبهذا نتوصّل إلى عدم تعارض التدوير مع التقفية، بل إنّ قسمة التفعيلة هنا، جَعَلَتْ السطور تنتهي بنهاياتٍ متشابهة، فماذا سنسمّي هذه النهايات المتشابهة، في هذه السطور المدوّرة، إن لم تكن قوافيَ؟ فلو أنّ الشاعر

---

[1] القصيدة: ٣١- ٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لم يكتب سطوره هذه منفصلةً، ومـدوّرة، فجعلها سطراً متّصلاً، لجاز لنا أن نعدّها جزءاً من الإيقاع الداخلي، لا من الإيقاع الخارجي، ولكنّه لم يفعل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل التاسع

القافيـــــــــة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا قصدنا إلى تراثنا النقديّ لنبحثَ عن تعريفات القافية (Rhyme)، فإننا سنصادف أكثرَ من تعريف لها، وأكثر من تحديد، وبعضُها إجرائيٌّ، وبعضُها الآخر كان يتجاوز ذلك إلى محاولةِ الجمْعِ والمنْعِ، والباحث يجد في تعريف أبي موسى الحامض تحديداً إجرائيّاً مناسباً للقافية، فهي عنده ما لزم الشاعر تكراره، في آخر كلّ بيت[1] ، وهذا يتضمّن الحروف والحركات، وهو تعريف مناسب للقافية في الشعر التقليدي، وإذا نحن انقصنا منه عبارة (في كلّ بيت) فإنه يصبح مناسباً للقافية في شعر التفعيلة أيضاً. غير أنّ الباحث لا يجد بأساً في أن يختار، من تعريفات القدماء، تعريفَ الفرّاء، الذي يرى أن القافية هي حرف الرويّ[2]. وليست القافية إلا تكريراً لأصوات لغوية بعينها، وتشمل هذه الأصواتُ حركاتِ (Vowels) وصامتاً (Consonant)، يتأتى بعده حركة، أو يكون بلا حركة، وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في إحداث النغم في الأبيات، وهو مسؤول عن الإيقاع الموحّد، ووحدة النغم في القصيدة كلّها. هذا ولم يعرف العربُ من مواضع القافية إلاّ أواخر الأبيات، وإنْ كان بعضُ شعر الأمم الأخرى قد عرَف قوافي في مواقع أخرى[3].

والباحث يوافق نازك الملائكة حين تقول :"إنّ للقافية تأثيراً مباشراً في شدّ القصيدة، وجمعها في وحدة متكاملة حتى تكاد تكون هي الرابط الذي يوحّد الأشطر"[4]. والباحث، وإن كان يؤمن بقيمة القافية في القصيدة، فإنه يتّفق مع سامي مهدي حين يقول: "حقّاً إن القافية تزيد في موسيقية الشعر، ولكنها ليست شيئاً مقدّساً لا يجدر المساس به، وليست ضرورة حتميّة لا بدّ من توافرها. هنالك من الشعر ما يستدعي شيئاً من التنغيم العالي، كالشعر الغنائي، وفي مثل هذا الشعر لا بدّ من الاهتمام بالقافية، والاعتناء بها. غير أنّ بعض الشعر لا يستدعي توافر هذا التنغيم العالي، وفي مثله تكون القافية أمراً ثانوياً، لا سيّما إذا استطاع الشاعر أن يوفّر نوعاً آخر من التنغيم عن طريق الاهتمام بالتنوين وحروف المدّ، والحروف ذات المخارج الصوتية المتقاربة، أو الاهتمام بالموسيقى الداخلية للألفاظ، أو بثّ القوافي الداخلية، وما إلى ذلك"[5] .

والشاعر الحديث أحسّ بمدى ثقل القافية، بوصفها نوعاً من الالتزام الخارجي، فطرحها ضمن ما طرحَ من شكليات الوزن الشعري، لكنه لم يتخلص نهائياً منها، فهي ما تزال قائمة، ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذي عُرِفَتْ به في إطار الموسيقى التقليدية، فغدت أنسبَ

(١-٢) انظر ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حـ ١، المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة، ط٢،١٩٥٣: ١٥٣.

(٣) انظر محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، حـ١، مكتبة الخانجي – القاهرة، ١٩٧٧ :٩.

(٤) نازك الملائكة، القافية في الشعر العربي المعاصر، مجلة (الشعر) القاهرية، السنة العاشرة، العدد ٣٧، يناير/ ١٩٨٥: ٢٤.

(٥) سامي مهدي، "نازك الملائكة وعروض الشعر الحر"، مجلة (الآداب)، ع ٣، آذار/١٩٦٦: ١٥٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

صوتٍ يمكن انتهاء الدفقة الانفعالية عنده، والانتقال منها إلى دفقة جديدة[1] . فالشعر الجديد لم يُلْغ القافية، ولكنّه لم يتقيّد، في نهايات الأبيات، بالرويّ المتكرّر، أو المنوّع على نظام ثابت[2]،فاستغنى الشاعر عن القافية في وضعها القديم، لكنّه ألزم نفسه بنوع من القافية المتحرّرة، تلك التي لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلاّ ارتباط انسجام وتآلف، من دون اشتراك ملزم في حرف الرويّ، فغدت القافية هي النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس[3] .

ولم يلتزم الشعراء نسقاً واحداً من القافية، وإنّما ظلّوا يراوحون بين مجموعة من القوافي دون نسق ثابت، أي إنهم التزموا نوعاً من التقفية، ولم يلتزموا مبدأ القافية الواحدة، أو القافية المتنوعة وفق نظام محدّد، ولكنّ الشاعر قد يرى، أحياناً، أنّه في حاجة إلى التزام قافية واحدة طوال قصيدته التفعيلية، إذا أحسّ أنّه يحتاج إلى إبراز الإيقاع[4] ، وفي مقابل هذا توافرتْ نماذج أخرى لم تلتزم التقفية إطلاقاً[5] .

فالقافية تتكرر في شعر التفعيلة، لكنها لم تَعُدْ خاضعة، في تكرارها، لصورةٍ أو معيارٍ قَبْلي، فهي لم تَعُدْ موحّدةً[6] . لكنّ هذا لا يعني أنّ فكرةَ تكرار القافية قد انتهت في هذا الشعر، فهنالك نوعٌ من القوافي الجديدة يتوافر فيه تكرارُ كلمةِ القافية من دون الالتفات إلى المدى الذي كان يفصل بين تكرارَي كلمة القافية، في الشعر العربي التقليدي، إذ كان تكرار كلمة القافية عيباً يسمى الإيطاء[7] .

فالممارسات الشعرية الجديدة جَعَلتْ الفاصلة الشعرية تنتهي بكلمة تكون بمثابة القافية، التي تختلف كلّ الاختلاف عن القافية بمفهومها التقليدي، ولا ترتبط بما قبلها، أو بما بعدَها، إلا برابطة التآلف، والانسجام معنوياً وإيقاعيّاً، فهي لا تحمل من القافية غير الاسم، وكلّ ما عدا ذلك، من عناصر القافية الخليلية، لا اعتبار له في حركة شعر التفعيلة. والذي أوجب تسميتها (قافية)، كونُها الكلمةَ التي تنتهي عندها الموجة الموسيقية، واللفظة الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع، كما أنها لا ينبغي أن يبحث عنها في قائمة الكلمات متشابهة الروي، وإنما يقتضيها السياقُ معنىً وإيقاعاً[8] . فالقافية في شعر التفعيلة أصبحتْ أنسبَ وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنويّ، والموسيقي، والنفسي، كما أدركها الشاعر[9] ، ولم تَعُدْ القافيةُ

---

[1] انظر السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب – فرع الإسكندرية، ١٩٧٩: ٢٦٩.

(٢-٣) انظرعز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: ٦٥،٦٧، على التوالي.

(٤-٥) انظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١٨١،١٨٣، على التوالي.

(٦-٧) انظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، حـ٣، الشعر المعاصر، ١٩٩٠: ١٤٠-١٤١،١٤٨، على التوالي.

[8] انظر أحمد أبو حاقّة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين – بيروت،١٩٧٩: ٣٧٧-٣٧٨.

[9] انظر السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث: ٢٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموحّدةُ، برنينها، وعلوّ نبرتها موجودةٌ فيه إلاّ في النادرِ النادر[1] .

"إن التوزيع الفنّي للقوافي، على امتداد القصيدة، لا يُحقّق، فقط، الإيقاعَ الموسيقي، وعذوبة الوصول إلى القافية التي سبق للأذن أن اعتادتها، وإنما تحقّق، فوق ذلك، ربطاً مُحكماً للحالة النفسية والذهنية لمجموع القصيدة في تنوّع مواقفها"[2] .

هذا وإن الشاعر بعد أنْ وصل إلى تغيير القافية من دون التزام بشكل معيّن نجده يخرج من مرحلةِ ترك بعض الأسطر سائبة، ليدخُل في مرحلة نبذ القافية نبذاً كاملاً، والتفلّت من دائرة ضيائها، ثم وصل إلى ظاهرة السطر الطويل الذي تأتي القافية بعده، وصولاً إلى القصيدة المدوّرة[3] .

وقد اتّسمت قوافي قصيدة التفعيلة بأنها تأتي دونما توقّع، ويكون الشاعر حرّاً في استخدامها[4] ، كما أنّ القارئ يبقى في حالة ترقّبٍ لتغيّر سيحدث في القافية، وقد لا يأخذ في حسبانه قافية على الإطلاق[5] .

القافية في قصيدة التفعيلة تنقسم أربعة أصناف: مرسلة، أو موحّدة، أو منوّعة بانتظام، أو منوّعة بغير انتظام[6]. فهنالك قصائد من شعر التفعيلة خلَت تماماً من القافية، وهنالك قصائد تردّدت فيها أكثر من قافية. وإذا وُجدت القوافي في قصيدة التفعيلة فإنها لا تلتزم نظاماً ثابتاً يمكن أن تسير عليه قصائد أخرى، ولكنّ كلّ قصيدة لها نظامها الخاص بها[7] .

وترى نازك أنّ القوافي في شعر التفعيلة استمرت متداخلةً، وغير متداخلة مع وجود أسطر سائبة، لا قوافي لها، وتزايدت هذه الأسطر حتى نبذ صلاح عبد الصبور القافية نبذاً كاملاً في مسرحيّاته الشعرية[8] . لكنها تقول: إنّ عبد الوهاب البياتي كان أسبقَ الشعراء إلى محاولة التهرّب من القافية، وقد بدأ هذا لديه بأن راح يورد أسطراً سائبة مفردة خلال قصائده التفعيلية ذات التقفية غير المتداخلة[9] .

وتضيف نازك كذلك: "أمّا أنا فلمْ أتخلّ عن القافية حتى اليوم (وقد كتبتُ هذا عام ١٩٨٥)... وألحُّ على الشعراء ألاّ يتخلّوا عنها، ومثلي في هذا السيّاب يرحمه الله"[10] . ومهما

---

[1] انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ٩٢.

[2] نزيه أبونضال، الشعر الفلسطيني المقاتل: ١٦٩.

[3] انظر نازك الملائكة، القافية في الشعر العربي المعاصر: ٢٢، ٢٧-٢٩.

(٤-٥) انظر حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٨٩، ٧٨، ٨٢، على التوالي.

[6] انظر محمود علي السمان، العروض الجديد: ١٠٨.

[7] انظر محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، مكتبة الخانجي – القاهرة ١٩٩٠: ٣٠.

(٨-١٠) انظر نازك الملائكة، القافية في الشعر العربي المعاصر، الصفحات، ٢٤، ٢٥، ٢٦، على التوالي.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر، فإنّ شعر التفعيلة بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصّاً، وذلك لأنّه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين، فشعر التفعيلة إيقاعُهُ أقلّ وضوحاً، ويكونُ سامعُه أضعفَ قُدْرةً على التقاط النغم فيه، ولذلك فإنّ مجيء القافية في آخر كلّ سطر، سواء أكانت موحّدةً أم منوّعةً، يعطي هذا الشعرَ شعريةً أعلى، ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له[1] .

والقافية، في شعر التفعيلة، عند نازك، قافيةُ سطور، فهي ترى أنّ القافية مهمّة في هذا الشعر، لأنها تشكّل فاصلة قويّة واضحةً بين السّطر والسطر[2] .

ويعترف إحسان عباس بأن نازك الملائكة أسلمتْ القصيدة العربية إلى مرونة لم تعرفها من قبل، وخاصّة حين أخضعَت القافية لبعض الإرسال والتصرف، فأضحى الوقوف على المعنى، لا على الرنّة الموسيقية الأخيرة، هو الذي يتطلّبه الشعر الجديد[3] .

وينبغي التنويه إلى أن القافية ليست عنصراً أساسياً من عناصر شعر التفعيلة، وإنْ وجِدَتْ فيه كثيراً، لأنّه قام على أساس التخفّف، بل التحرر من القافية، أو إلغائها إلغاءً كاملاً[4].

ويرى محمود السمّان أنّ قارئ شعر التفعيلة لا يهمّه معرفة بعض قضايا القافية، التي كانت ترافقها في الشعر التقليدي، كالردف، والتأسيس، ولا يهمّه إلاّ أنّ القافية الجديدة مطلقة (متحركة)، أو مقيّدة (ساكنة)، فهو يرى أنّ القافية في شعر التفعيلة هي الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة، أو تقوم عليه بعض أبياتها فقط[5] .

ويَصْدُقُ على تجديد القوافي في شعر التفعيلة رأي عبد العزيز المقالح حين قال إنّ التجوّز في استخدام تعدّد القوافي لم يأتِ نتيجة ضعف في الشاعرية – كما يزعم المحافظون على عمودية الشعر دائماً، وإزاء كل تغيير يصيب العمود القديم – وإن كان هذا التجوّز، بل المبدأ المشروع قد تحوّل، عند بعض الشعراء الموهوبين إلى محض تلاعبٍ بألفاظ القافية، دونما حاجة فنيّة أو مضمونية، تماماً كالتلاعب البديعي القديم الذي تَخَلّصَتْ منه القصيدة العربية[6] .

وهاهو ذا سامي مهدي يقول:" ليس من خير في أنْ تَردِ بعض الأسطر – في بعض القصائد – مرسلة بلا قافية، أو أن تلازم القافية نهايات العبارات بدلاً من نهايات الأشطر في قصائد أخرى، فذلك أضمنُ لاستمرار التدفّق الشعري عند الشاعر، وأشدّ جذباً لذلك القارئ

(١-٢) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ١٨٤-١٨٥، ١٨٦، على التوالي.

(٣) انظر إحسان عباس، من الذي سرق النار: ١٨٥.

(٤-٥) انظر محمود علي السمّان، العروض الجديد: ١٠٧، ١٠٦، على التوالي.

(٦) انظر عبد العزيز المقالح، الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، دار العودة - بيروت، ١٩٧٨: ١٣٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الذي اعتاد أن يسلم زمامه للرتابة الموسيقية التي تولّدها القافية والأشطر متساوية الأطوال"[1] .

القافية عند معين بسيسو:

لم يلتزم معين نمطاً واحداً من التقفية في قصائده، بل إنّ أنماطاً متعدّدة منها ظَهرتْ في قصائده التفعيلية، وسنحاول فيما يأتي من الدراسة، أن نطلّ على واقع القافية في شعره.

يقول معين من قصيدة (شهرزاد وفارس الأمل جمال عبد الناصر):

١. يا شهرزادْ	أ
٢. على جناح السيف كان (أبو الليالي) شهريارْ	ب
٣. يهوي إليكِ وفي الركابْ	جـ
٤. النطعُ والسيّافُ	د
٥. يا أمّ الليالي والحكايهْ	هـ
٦. غير الحكايةِ، والجراحْ	و
٧. غير الجراحْ	و
٨. فلقد مضى عصرُ القصائد ببغاواتٌ تطيرْ	ز
٩. في روضة الملك السعيدْ	ح
١٠. فالشرق في قمم النهار	ب
١١. الشرقُ نجم فوق جبهة مصرِ فارسنِا جمالْ	ط
١٢. وله غناءْ[2]	ي

إن النظر في نظام القافية (Rhyme Scheme) في السطور الشعرية الإثني عشر السابقة ، يُطلعنا على ممارسة شعرية متطرّفة بشأن القافية في قصيدة التفعيلة؛ فقدْ ظَهَرَ فيها عشرُ نهايات إيقاعية مختلفة ولم يشترك في النهايات الإيقاعية إلاّ السطران الثاني والعاشر، في كلمتَي (شهريارْ، والنهارْ)، والسطران السادس والسابع في كملة (الجراحْ). غير أنّ هذا التشابه لا يجعلنا نحسب أنّ في السطور السابقة قوافي متشابهة تشكل محطّات أو وقفات + شبيه إيقاعي، فالسطور السابقة لا تُقرأ بوصفها سطوراً شعرية تنتمي إلى المرحلة التي كان السطر الشعري فيها يشبه البيت التقليدي في إمكانيةِ استقلالِهِ، من الناحية المعنوية، فهذه السطورُ متعلّقةٌ بعضُها ببعض من الناحية النحوية، كما نرى في الأسطر ٢،٣،٤ مثلاً، إذ نجد (كانَ) في السطر الثاني، وخبرَها في السطر الثالث (يهوي...)، وفي السطر نفسه نجد الجارّ والمجرور (

---

[1] سامي مهدي، نازك الملائكة وعروض الشعر الحر: ١٥٠.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٤٦ - ١٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الركاب)، وهما متعلّقان بالمبتدأ الذي نصادفه في السطر الرابع (النطع)؛ وبالتالي فإنّ هذه السطور أجزاء من جمل شعرية أكبر منها، تضمّ الواحدة منها عدّة أسطر، وعلى هذا فإننا ينبغي أن ننتظر القافية في نهايات الجمل الشعرية، لا في نهايات السطور، ولكننا لو نظرنا في كلٍّ من زَوْجَي السطور التي تشابَهَتْ نهاياتها الإيقاعية، فإنها لا يتوافر فيها مفهوم القافية، ذلك أنها ليست نهاياتِ لجمل شعرية متلاحقة حتى تكتسب وصفَها بأنها قافية.

ومن هنا فإن السطور السابقة كانت سطوراً متحررة من تشابه القافية، وكأني بالشاعر قد أدركَ أنّ إيقاع قصيدته قد خَفَتَ، نوعاً ما، بفقدانه جزءاً مهمّاً منه، وهو القافية، فحاوَلَ أنْ يعوّض بعضاً من الإيقاع المفقود، بتوفير إيقاع داخلي يقوم على تكرار الألف والياء، فالألف بوصفها حرف مدّ تتكرّر في المفردات الآتية: يا ، وشهرزاد، وعلى، وجناح، وكان، والليالي، وشهريار، والركاب، والسيّاف، ويا ،والليالي، والحكاية، والجراح، والجراح، ومضى، والقصائد، وببغاوات، والنهار، وفارسنا، وجمال، وغناء، وهي أغلب كلمات السطور السابقة. وتتكرّر الياء في مفردات مثل: يا، والسيف، والليالي، وشهريار، ويهوي، وإليك، وفي، والسيّاف، ويا ، والليالي، والحكاية، وغير، والحكاية، وغير، وتطير، وفي، والسعيد، وفي. وإنّ تكرار الألف والياء، إضافة إلى كونهما حرفَي مدّ أو حركتين طويلتين، يشارك في إسباغ إيقاع من نوعٍ ما، على هذه السطور، وهو الإيقاع الناتج من تكرار صوتَي الألف والياء بهذه الكثرة في القصيدة، إضافة إلى تكرار عناصر أخرى تشارك في توقيع هذه السطور مثل المفردات: الحكاية، وغير، والجراح، والشرق.

وإذا كان الأنموذج السابق قد تطرّف في التحلّل من قيد القافية، بشكل كامل، أو يكاد، فإنّ الأنموذج الآتي يمثّل حالةَ تحلّل أقلّ حدّة، يقول معين من قصيدة **(دقّي يا أجراس الكومون)**:

١. **قد عاد إلى الساحاتْ**	**أ**
٢. **مَن وُلدوا مِن خطواتْ**	**أ**
٣. **(بيتانَ) برايةِ (بيتانْ)**	**ب**
٤. **زيّن يا قيصرَ (عائلةِ الغيلانْ)**	**ب**
٥. **أجنحةَ الطّاووسِ المنتوفة**	**جـ**
٦. **بالصلبانِ المعقوفة...**	**جـ**
٧. **ما أقصرَ خطواتِ الطاووسْ**	**د**
٨. **في ساحاتكِ يا باريسْ**[1]	**د**

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فالأسطر السابقة لا تنتظمها قافية واحدة، بل إنّ الشاعر كان يلتزم القافية، في كل زوج متتالٍ من السطور، بشكل منفصل غير متكرّر، فانتهى السطران الأول والثاني بالقافية ذاتها، وكذلك تَشَابَهَ السطران الثالث والرابع في القافية، واختلفا مع السطرين السابقين، ومع السطرين التاليين أيضاً، ويستمر الأمر على هذه الشاكلة، حتى ينتهي الأنموذج الشعري السابق.

يمكننا، إذن في السطور السابقة، أنْ نلمح تحرّراً من وحدةِ القافية، لكنّه ليس تحرّراً كاملاً، بل هو تنويع، ما يزال الشاعر فيه متأثراً بالقافية في الشعر التقليدي، وفي الأراجيز، على وجه التحديد، إذ كانت الأراجيز مصرّعةً، أي تتشابه فيها نهاية الصدر مع نهاية العجز (القافية)، فهي مقفّاة داخل البيت الشعري الواحد. فهذه السطور إرهاصةٌ في سبيل التحررّ من القافية، من دون التخلّص التامّ منها، ويذكّرنا هذا النمط من التقفية ببعض التجارب الشعرية الرومانسية العربية، ويظهر مثل هذا النظام من التقفية في قصيدة **(عيون مليكة المراكشية)**:

كَتَبْتُ ما كتَبْتُ عن بطولة الأشياءْ	أ
وبعْدَ أنْ كتبتُ ما كتبْت، اشتقتُ للبكاءْ..	أ
والشعرُ لم يكنْ سوى مؤامرهْ	ب
ونحنُ لمْ نكنْ سوى سماسرهْ	ب
وأنتِ لمْ تكوني غيرَ جُثّة في قاعِ آنيهْ	جـ
كتبْتُ ما كتبتُ كيْ أراكِ طافيهْ	جـ
أحاصِرُ السماء كلّها بوردةٍ، لكي أراك عائمهْ	د
ما كان في يدي مسدّسٌ، ولم أكن أنا المقاومهْ	د
وكنتُ في دمِكْ	هـ
غزالةٌ مطعونةٌ بشمعدانٍ، كُنْتُ في دمكْ[1] .	هـ

وإذا كان الأنموذجان الشعريان السابقان قد تنوّعَت القافيةُ فيهما بنظام ثابت، فإنّ الأنموذج الذي سيعالجه الباحث، فيما يأتي، تنوّعَتْ فيه القوافي بغير نظام ثابت، غير أنّ هذا التنوّع لم يكن يُشكّل انسلاخاً كاملاً، وانتقالاً إلى صوتٍ بعيدٍ لكل قافية عن سابقتها. يقول معين من قصيدة **(القصيدة)**:

١. **سفر هي النيرانُ فوق الوجهِ**	أ
٢. **طين**	ب[2] *

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٠٩.

[2] يشير الباحث بالعلامة (*) إلى السطور التي تحتوي قافية رئيسة، يتوافر فيها الوقفة + الشبيه الإيقاعي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣.	والشمس حَبّةُ أسرينْ	ب *
٤.	جُنّ النبيُّ فداوِهِ بالياسمينْ	ب *
٥.	جُنّ النخيلُ من الرحيلْ	ب/ (١) *
٦.	والبرتقالُ الانتهازيُّ الجميلْ	ب/ *
٧.	يميلُ حيثُ تميلُ كفُّ الماءِ	جـ
٨.	كيف الريح قد مالتْ	د
٩.	يميلْ	ب/ *
١٠.	خانتْكَ عائشةٌ وخان المستحيلْ	ب/ *
١١.	يا أيها الدمُ لو تقولْ	ب// (٢) *
١٢.	يا أيها الفم لو تقولْ(٣)	ب// *

تتوافر قوافٍ رئيسةٌ في السطور ٢،٣،٤،٥،٦،٩،١٠،١١،١٢، فالقافية ، في السطور السابقة، تقترب من أن تكون قافية سطور، إذ حاول الشاعر تسكين أواخر أكثرها، مما يسمح له بالوقوف، أما السطور الأخرى فقد جاءت متحرّكةَ الآخر عدا السطر الثامن، الذي انتهى بتاء التأنيث الساكنة، وقد جاءتْ هذه القوافي متقاربةً، تقودُ الواحدةُ منها إلى الأخرى، فالأسطرُ ٢،٣،٤ تنتهي بالكلمات: طين، وأسبرين، والياسمين، والشبه بينها واضح، ثم انتقل الشاعر إلى قافية أخرى، جاءت في نهاية الأسطر: ٥،٦،٩،١٠، وتنتهي هذه الأسطر بالمفردات: الرحيل، والجميل، ويميل، والمستحيل، وتشترك هذه المفردات في أنها جميعاً تنتهي بالمقطع (يل)، وهو يشبه المقطع المشترك بين كلمات القافية السابقة، وهو (ين)، فالياء مشتركة، واللامُ تشبهُ النونَ في صوتها؛ فقد ثَبَتَ حرف الياء عندما تَغيّرت القافية، وجِيء بصوتٍ شبيه بصوت النون، وهو اللام. أما في القافية الرئيسة الثالثة التي تظهر في هذه السطور، فقد ثَبَتَتْ اللام، وأُبدِلَتْ الياء، فجيءَ بحرفِ مدّ آخر هو الواو، وكان المقطع المشترك هو (ول). وبهذا لم يكن الانتقال من قافية إلى أخرى عنصراً باديَ التغيير، لافتاً للنظر، بل كان الانتقال عبر حالة من التدرّج الصوتي، الذي خفّف من حدّةِ هذا التغيير.

---

(١) يضع الباحث إشارة (/) فوق الحروف الأبجدية التي استَعْملهَا في (نظام القافية)، ليدلّ بهذه الإشارة على علاقة بين قافية السطر الحالي، وقافية سطر سابق يحمل الحرف نفسه من دون إشارة (/).

(٢) إشارة (//) تدلّ على وجود علاقة بين قافية السطر الحالي، وقافية سابقة حَمَلَتْ إشارة (/)، أي كان لها علاقة بقافية سابقة أيضاً.

(٣) القصيدة : ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول معين من قصيدة (كأس الخل):

١. واقترِعوا يا شعبي	أ
٢. من يأخذُ ثوبي	أ
٣. بعدَ الصلبِ	أ
***	
٤. كأسُ الخلّ بيمناىَ	ب
٥. وإكليل الشوك على رأسي،	أ/١
٦. بارابأسُ ابنُ السكينُ طليقٌ،	حـ
٧. وابنُكَ يا شعبي	أ
٨. ساقوهُ إلى الصلبِ وللرجْمِ ...	أ/٢
٩. يا شعبي...	أ
١٠. أنَ اصرُخَ لا تُدْخِلني	أ/٣
١١. في تجربة ، لا يا شعبي،	أ
١٢. أدخلني في تجربةِ الصلبِ،	أ
١٣. وجرّعْني كأس الصّلبِ،	أ
١٤. لن أهربَ من دربي،	أ
١٥. لن أهربَ من كأسِ الخلّ،	أ/٤
١٦. وإكليلِ الشوكِ،	أ/٥
١٧. وسأنحتُ من عظمي...	أ/٢
١٨. مسمارَ صليبي وسأمضي	أ/٦
١٩. أزْرَعُ حبّاتِ دمائي في الأرضِ،	أ/٦
٢٠. إنْ لم أتمزّقْ كيف ستولَدُ من قلبي	أ
٢١. كيف سأولَدُ مِنْ قلبكَ،	د
٢٢. يا شعبي...[١]	أ

وتتشابهُ في السطور السابقة قوافي السطور ١،٢،٣،٧،٩،١١،١٢،١٣،١٤،٢٠،٢٢، وهي تشترك في الصوت (بي)، وقد أشار إليها الباحثُ بالرمز (أ)، وكانت القافيةَ الرئيسةَ في

[١] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٦١-١٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقطع. أما السطور التي أشار الباحث إليها بالرمز (أ)، فكانت تشترك مع هذه القافية بحرف المدّ (ي)، مع تغيير حرف الرويّ الذي يسبق المدّ، لكن هذا التغيير لم يجعل هذه القوافي الجديدة مختلفةً تماماً عن القافية الرئيسة في المقطع، فكانت الياءُ عنصراً إيقاعياً مشتركاً بين نهايات أكثر السطور السابقة.

أما في الأنموذج الآتي، فإن التغيير في القوافي لم يتمّ ضمنَ أطُرِ مراعاةِ التدرّج الذي سبقَ ذِكْرُهُ، فهو يقول من قصيدة (القصيدة):

١. ضفادعٌ	أ
٢. وردةٌ	ب
٣. بصلُ	جـ
٤. من البطلُ؟	جـ
٥. ولا بطلُ	جـ
٦. وعصرٌ نِصفُهُ حَطَبٌ	د
٧. وعصرٌ نصفُهُ لهبُ	دَ
٨. وعصرٌ كلّهُ عجبٌ	دَ
٩. ولا عجبُ	دَ
١٠. وعصرٌ ماله حسبٌ	د
١١. ولا نسبُ	دَ
١٢. وعصرٌ مالَهُ أمٌّ أبٌ	د
١٣. عصرٌ هو العَجَبُ	د
١٤. ولا عَجَبُ	دَ
١٥. فشُرطيٌّ له أسماؤه العربية الحسنى	هـ
١٦. على كرباجه الحرباءُ	و
١٧. تشربُ من دمي لونا	هـ
١٨. فبوركَت الزنازين التي صارتْ	ز
١٩. لنا وطنا.[1]	هـ

في الأنموذج السابق تجيء نهايات السطور ٣،٤،٥، متشابهة، ثمّ ينتقل الشاعر إلى قافية أخرى تظهر في نهايات السطور ٧،٩،١١،١٣،١٤، في المفردات الآتية: لهبُ، وعجبُ، ونسبُ، وعجبُ، وعجبُ كما يلفتنا تشابه نهايات السطور ٦،٨،١٠،١٢، في المفردات الآتية:

---

[1] القصيدة : ٢٥ – ٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حطبٌ، وعجبٌ، وحَسَبٌ، وأبٌ، وإن لم تكنْ هذه النهايات تشكّل قوافي رئيسةً، ممّا يمكّننا من عدّها قوافي فرعية.

ومنذ السطر الخامس عشر تظهر قافية جديدة في الأسطر ١٥،١٧،١٩، في المفردات الآتية: الحسنى، ولونا، ووطنا. وإذا كان الباحث قد تتبّع، حتى الآن، ظاهرة التحرّر من القافية، ومحاولات تنويعها في شعر معين، فإنّ هنالك نماذج كان الشاعر يلتزم فيها القافية، كقوله من قصيدة (المتاريس):

مدينتي قد أقبلوا ليلاً من الأظفار والخناجرْ	أ
وكنْتِ نجمةً تقاتلْ	ب
أضواؤها العريانةُ السلاسلْ	ب
وكانت الذئاب تقتفي خطى الجداولْ	ب
وكنت مارداً من السنابلْ	ب
يداه منجلان والجراد زاحفٌ قوافلْ	ب
يريدُ أنْ يجرّ للطاحونِ ماردَ السنابلْ	ب
مدينتي يا أدمعَ البركان قد جَرَتْ مشاعلْ	ب
ويا ابتسامة الزلازلْ.[1]	ب

ويظهر أنّ سطور المقطع السابق تلتزم جميعها قافية متشابهة، تظهر في المفردات الآتية: تقاتلْ، والسلاسلْ، والجداولْ، والسنابلْ، وقوافلْ، والسنابلْ، ومشاعلْ، والزلازلْ، وهذا نمطٌ واضح التأثُّرِ بنظام التقفية في الشعر التقليدي، مما يؤدي إلى ارتفاع إيقاع القصيدة. ويَظهر التزام القافية أيضاً في قصيدة (**القمر بعد ثمانية عشر عاماً**) إذ يقول فيها[2]:

١	هنا توقّفَ الأثرْ	أ
	هنا القمرْ	أ
	خلف الصخورِ والخيامِ والشجرْ	أ
	يضاجع الذئاب والكلاب والحجرْ	أ
٥	هنا القمرْ	أ
	يبيع وجهه، في كلّ ليلةٍ،	ب
	بخنجرٍ، بشمعةٍ، بخصلةٍ من المطرْ	أ
	لا تُلقِ في نيرانهمْ حجرْ	أ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٥-١٠٦.

[2] أثبتَ نَصُّ القصيدةِ كاملاً.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لا تسرق الخواتمَ الزجاجَ جـ
من أصابع الغجرْ أ
ناموا، ونامت الأسماك والنجوم والشجرْ أ
هنا توقّف الأثرْ أ
هنا المخاضُ جاء للقمرْ أ
فلتعطِهِ خواتمَ الزجاجِ، د
والأساورَ الزرقاءَ، هـ
يا قبيلة الغجرْ.[1] أ

ففي هذه القصيدة تنتهي السطور جميعاً بقافية متشابهة، باستثناء أربعة أسطر هي السادس، والتاسع، والرابع عشر، والخامس عشر، أما سائر سطور القصيدة فكانت متشابهة القافية، حتى إن بعض المفرداتِ تكرّرتْ بوصفها كلمات قافية مثل: قمرْ، وغجرْ، وشجرْ.

وهكذا كانت لنا جولةٌ مع القافية في شعر معيّن بسيسو، إذ ظهر لنا أنّه قد أرسل قوافي بعض قصائد شعره التفعيلي إرسالاً كاملاً، ونوّع في قوافي بعضها ضمن نظام ثابت، ونوّع في قوافي بعضها الآخر دون نظام ثابت، والتزم القافية في بعضها ، على مستوى المقطع، أو على مستوى القصيدة كلّها.

ويمكننا أن نُفَسّر هذا التنويع في نظام التقفية، لدى معين بسيسو، بأنه كان يستجيب إلى دواعي التطوّر التي تكتنف الشعر العربي، وهذا يُفسّر الأنماطَ غيرَ الملتزمةِ من أنظمة القافية. أما القصائد التي التزم فيها معينٌ القافيةَ، فإننا قد نفسّرها انطلاقاً من كون معين شاعراً كتبَ الشعر التقليدي، وكتب شعراً سلك في قوافيه مسلك بعض الشعراء الرومانسيين العرب، في تنويعهم القوافي، فتكون قصائد التفعيلة التي ظهرتْ فيها مثل هذه الأنماط من القوافي متأثرة برواسب المرحلة التقليدية، التي التزم معين فيها القافيةَ الموحّدة، أو نوّعها متأثراً بصنيع بعض الشعراء الرومانسيين العرب.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٤٨ – ٢٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل العاشر

التكرار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يُعدّ التكرارُ Repetition واحدة من الظواهر التي رافقَت الشعر العربي منذ عصوره المبكّرة، غير أنّه يتّخذ في شعر التفعيلة شكلاً واضحاً، إذ صار يُعَدُّ لوناً من ألوان التجديد في الشعر[1] .

ولا يُقتصر إيقاع قصيدة شعر التفعيلة على الوزن والقافية فحسب، بل إنّ التكرار يشارك في صنع هذا الإيقاع، ولكنّ الوزن والقافية يقفان حاجزاً دون إدراك قيمة ماعداهما من عناصر الإيقاع، كالتكرار، بسببِ بروزِ إيقاعهما، مقارنةً بإيقاع تكرار بعض العناصر الشعرية الأخرى في القصيدة، مع عدم إغفالنا أنّ فكرتَي الوزن والقافية، في شعر التفعيلة، تندرجان تحت مظلّة التكرار، ففكرة وحدة التفعيلة التي ينبني عليها وزن شعر التفعيلة، في الأساس، هي فكرةُ تكرارِ تفعيلةٍ واحدة على طول القصيدة. وإننا إذا تجاوزنا قليلاً من النصوص التي ترسل القوافي إرسالاً تامًّا، فإننا سنجد أنفسنا مقابل فكرة تكرار أخرى، هي تكرار القوافي، وهذا ما يتتبعه كثير من الباحثين في مبحث القافية.

وزيادة على توافر القوافي المتشابهة في شعر التفعيلة، فإن هنالك سطوراً لم تتشابه في القافية فحسب، وإنّما تشابهت في كلمة القافية كلّها، وهو ما يسمّى القوافيَ المتواطئة، وهي كثيرة في شعر التفعيلة[2].

وإذا جاء تكرار القافية داخل البيت أو سطر الشعر سميت قافية داخلية، فإذا كانت الكلمتان اللتان تكرّرت القافية فيهما متتاليتين سمّيت هذه قافية متقارعة. وإذا اتفق مطلع كلمتين أو أكثر سمّي هذا الإتفاق قافية مطالع[3] .

وقد يتكرّر، في شعر التفعيلة، سطرٌ شعريٌّ كامل، وهو ما يطلق عليه محمد بنيس (تكرير الترابط التام)[4] ، كما يمكن أن يتكرّر السطر كلّه باستثناء كلمة واحدة، إذ تُستبدل بها كلمة أخرى، وهذا ما يطلق عليه بنيس (تكرير الترابط غير التام)[5] ، فإنْ لم تُوضَع كلمةٌ بديلة، سمّي هذا التكرار عند بنّيس (تكريرَ الترابط بالحذف)، سواء أكان العنصر الذي لم يتكرّر كلمةً واحدة أو أكثر[6] ، وإذا تكرّر سطرٌ ما، وجاء سطرٌ تالٍ تكرّر فيه السطر السابق، وأضاف الشاعر، في السطر الذي يجيء تالياً، عناصرَ جديدة، سُمّي هذا عند بنيس (تكرير الترابط بالإضافة)[7] .

ويكون التكرار، في شعر التفعيلة، عند نازك، تكرارَ حرف، أو تكرار كلمة، أو تكرار عبارة، أو تكرار سطر شعري كامل بشكلٍ لازمة، أو تكرار مقطع شعري مكوّن من أكثر من

---

(1) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ٢٥٣.

(2) انظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ٣: ١٤٨ .

(3) انظر محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية: ٩-١٠.

(4-7) انظر محمد بنيس، المصدر نفسه، الصفحات: ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٤ على التوالي.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

سطر شعري، ويتكرّر هذا المقطع كاملاً، أو بعد إجراء بعض التغييرات عليه، ويكثر هذا التكرار في نهايات القصائد، إذ يُكرّر الشاعرُ مقطعاً من المقاطع، ليختم به قصيدته[١] .

وهنالك تكرار لأجزاءٍ غير تامّة من عبارةٍ ما، أو من كلمة ما[٢] . هذا، وهنالك نوعٌ من التكرار يضطر إليه الشاعر ليشغل به فراغاً إيقاعيًّا[٣] .

ويلتفت حسني عبد الجليل يوسف، لدى دراسته إحدى مجموعات فاروق شوشة الشعرية، إلى تكرار الكلمة، سواء في أول السطر الشعري أو في داخله[٤] ، كما يلتفت إلى تكرار الحروف المتشابهة، وتكرار التنوين والنون[٥] ، وتكرار الصيغ المتقاربة، والأساليب كالنفي، والتوكيد، والاستفهام، وتكرار المدّ[٦] .

ومن العناصر التي تتكرّر في شعر التفعيلة، كذلك، الحركات[٧] ، كما قد يتكرّر مقطعٌ من كلمةٍ[٨] ، وقد تتكرّر حروفُ المعاني[٩] ، وعلامات الترقيم أيضاً[١٠] .

وهنالك تكرار حرٍّ لا نستطيع أن نتنبّأ بمكانه، أو أن نرسم له مخطّطات، ونحدّدَ له مواقعَ تَواجُدٍ في القصيدة[١١] .

والتكرار في شعر التفعيلة "تكرارٌ دراميٌّ ونفسيٌّ يستهدف، أصلاً، البوحَ بأحاسيس الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنيّة، والإيحاء بمعانٍ مختلفة"[١٢] ، وهو يعمل على " إيجاد إيقاع إضافيّ يشبه الإنشاد المنغّم والتنويعات السيمفونية، ويعمل على ربط السطور معاً، وتقسيم القصيدة إلى مقطوعاتٍ غير منتظمة، توجد بينها اللازمات أو العبارات المكرّرة"[١٣] .

ويتوافر في التكرار عنصران: واحد إيقاعي، وواحد مضموني، قد يحمل مرجعيّةً ثقافيةً ما، تغني مضمون القصيدة وإيحاءاتها[١٤] . ويشعرنا التكرارُ بعناية الشاعر بالعنصر المكرّر، وتركيزه عليه أكثر من سواه، ويضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر[١٥] .

أما الناحية الإيقاعية من التكرار فتكمن في أنّه يعمل على تعويض جزء من الإيقاع الذي فقدتْه القصيدة العربية التفعيلية، بتخلّيها عن البيت التقليدي والقافية والرويّ التقليديين[١٦] .

(١-٣) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الصفحات ٢٥٤-٢٦٤، ٢٧٧-٢٧٩، ٢٦٩-٢٧٣على التوالي.

(٤-٨) انظر حسني عبد الجليل، المصدر السابق، جـ٢، الصفحات: ١٢٣-١٢٤، ١٢٥، ١٢٨، جـ: ١٦٧، ١٦٣على التوالي.

(٩-١٠) انظر عمران الكبيسي، المصدر السابق: ١٤٨، ١٦٢ على التوالي.

(١١) انظر حول هذا النوع من التكرار عند محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ٣: ١٥٥-١٥٦.

(١٢-١٣) س. موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠-١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي - القاهرة، ١٩٨٦: ٣٤١،٣٣٦، على التوالي.

(١٤) انظر محمد بنيس، المصدر نفسه: ١٥٦.

(١٥) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٦.

(١٦) انظر أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية: ٢٢٥، وس. موريه، المصدر نفسه: ٣٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتعرض التكرار، إن هو لم يتعلّق بالمعنى، إلى أن يوسم بعدم النجاح، وإذ ذاك فإن نازك الملائكة تطلق عليه اسم التكرار اللفظي[1] ، الذي يقتصر مداه، وتأثيره على اللفظ من دون بلوغ درجة التأثير في معنى الشعر.

وتقسم نازك التكرار ثلاثة أنواع: التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري[2] . كما يطرح حاتم الصكر نوعاً من التكرار هو التكرار البلاغي، ويعني به تكراراً إيقاعياً ومعنوياً في آنٍ معاً[3] .

التكرار عند معين بسيسو:

يستطيع قارئ شعر معين أن يكتشف عدة أنواع من التكرار، فقد تكررت في قصائده الحروف، والمفردات، والصيغ الصرفية والوزنية، والعبارات، والجمل، التي قد تمتدّ على سطر شعري، أو تنقص عنه، أو تزيد ومن النماذج الشعرية التي يظهر فيها التكرار قوله من قصيدة **(قصيدة على أوراق البردي)**:

فلْتَبْنِ السدْ
أعطينا للنيل نساءً وبعدد تماسيحِهْ
أعطيناه نساءً وبعدد زهور اللوتسْ
وطيورِ النورسْ
ماكفَّ يفيضْ
تختُ النيل هو الهودجُ نحملُهُ
صرنا تحت قوائمه نولَدُ ونمـــوتْ
فلنبن السدّ،
- خائنْ
صرخ الكاهن وهو يضمّ إليه قربانهْ
- خائنْ
صرخ الحاوي وهو يضاجع ثعبانهْ
حبلى راحتْ تتحسّسُ بالكفّ البطنَ،
وتحلمُ أنْ تعطيَ للنيل عروساً،
تصرخُ: خائنْ
- خائنْ...

(١-٢) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ٢٥٥، ٢٧٠-٢٨١ على التوالي.

(٣) انظر حاتم الصكر، كتابة الذات، دار الشروق- عمان، ١٩٩٤: ٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بائعة زهور اللوتسِ تصرخُ: خائنْ
وعروسُ النيلِ الموعودةُ تصرخُ: خائنْ
والحائك يغرسُ إبرتَه في ثوب عروس النيلِ،
ويصرخُ: خائنْ
– خائنْ...
– خائنْ...
–خائنْ...
كيف نقيمُ جداراً في وجه النيلْ؟
كيف يعيشُ النيلُ بغيرِ نساءٍ وقرابينْ...؟
كيف يعيش الناسُ بغيرِ قرابينْ...؟
كيف يعيش التاريخُ بغيرِ قرابينْ...؟[1]

في السطور السابقة عناصر كثيرةٌ تتكرّر، ولكنّ العنصر التكراري الرئيس هو كلمة (خائن)، التي تكاد تكون محورَ هذه السطور؛ فمن هو هذا الخائن الذي تتحدث عنه السطور السابقة؟ تبدأ هذه السطور بجملة (فلنبنِ السّدْ)، والخائن هو قائل هذه العبارة، فهو يحرّضُ المصريين على بناء سدٍّ على النيل، ليخفّفَ وطأةَ فيضانه، ففيضان النيل لا ينقطع على الرغم من أنّه أُعطي نساءً بعددِ تماسيحه، وبعددِ زهور اللوتس، ويتكرّر قوله (أعطينا) مرتين للإشارة إلى تكرار حدثِ الإعطاء، والمعْطَى دائماً هو (النساء)، إذ تتكرّر كلمةُ (نساء) أيضاً، ويتكرّر مقترناً بها قولُهُ (بعددِ...)، ليَشْعُرَ القرّاءُ بتكرار كلمة (عدد) التي تحدّدُ جمعاً، لأنها أُضيفتْ إلى جمعٍ هو تماسيح، ثم زهور، وعُطفت على الأخيرة كلمة (طيور)، وهي جمع أيضاً، فالتكرار يُشْعِرُ بكثرة العطاء الذي أُعطيَ للنيل. ثم تتكرّر دعوةُ الداعي الذي اتُّهم بالخيانة، إذ يقول ثانية: (فلنبنِ السّدْ)، ويجيء صوت الكاهن ليصرخ: (خائن)، هذه اللازمة تتكرّر على لسان كثير من الصارخين: الكاهن، والحاوي، والحبلى التي ستقدّم ابنتها قربانا للنيل، وبائعة زهور اللوتس، وعروس النيل، والحائك الذي يخيط ثوبها؛ فالشرائح التي تصرُخ كثيرة، وحدثُ الصراخ متكرّر عبر تكرار الفعل (يصرْخ– تصرخ) ستّ مرات، مما يشعر المتلقّين بتوكيده، وسيطرته على ذهن الشاعر، إذ لم يُعبّر عن اتهامهم داعيةَ بناء السدّ بكلمة (يقول)، أو (يتّهم)، بل استخدم كلمة (يصرخ– تصرخ) للإيحاء بأنّ اتهامهم جاء صراخيًا، مما يُشعر باستيائه من هذا الصراخ، إضافة إلى الظلال السلبية التي ترافق الصراخ، فالعقلاء أو المثقفون لا يصرخون، وإنّما يناقشون، ويتحدّثون... إلخ.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٨٧-٣٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا حاولْنا استقصاء تكرار كلمة خائن، فإنها تتكرر في السطور السابقة عشر مرات، تجيء آخرُ أربع منها متتالية، لإبراز توكيد الاتهام، وقد جاءت أولى المرّات الأربع على لسان الحائك، أما المرات الثلاث الأخرى، فقد جاءت مسبوقة بشرطة (-) للدلالة على أنّ متحدّثاً جديداً هو الذي يقولها، فالمتّهِمون كُثُرٌ، بل إنّ هذا التكرار يُشعر بتعميمِ هذه الكلمة، أو هذا الاتهام على السنة الجميع، إضافة إلى أنّ كلمة (خائن) جاءت متبوعةً بعلامة حذف (...)، للإيحاء بأنّ كلاماً قد تَبِعَ الاتهام بالخيانة أيضاً.

إنّ الوضع السابقَ، بما يحمله من كثرة الاتهامات يدعو إلى الحيرة، وإثارة التساؤلات حول كيفية إقامة جدار في وجه النيل، وكيف يعيش النيل بغير نساء وقرابين؟ فالنساء والقرابين عنصران ضروريان لبقاء سلطة النيل، وللمحافظة على صورته الإلهية المهيبة، فالناس لا يعيشون إنْ لم يجدوا من يخافونه، ويؤلهونه، ويتقرّبون إليه بالقرابين، وإن لم يَطلبها، أو إن هو حافظ على سيرتهِ في إيذائهم، وإلحاق الضرر والموت بهم، وبهذا يرتسم شكل التاريخ. فمسيرة الأشياء بالشكل الاعتيادي تقتضي أن يخاف الناس، ويؤلّهوا أحداً، ليشعروا بالضعف أمامه، فإن لم يجدوا من يُجبرهم على ذلك، بادروا هم بإيجاده. ونستطيع، بهذا، أن نستوضح هويّة (النيل) هنا، فهو يرمز إلى كثير من السلطات التي ترسّخها الشعوب، وتُعلن الولاءَ لها، والطاعة، والخوف منها، والمهابة، فتستبدّ هذه السلطات، وتَقهر الشعوبَ، وتضطهدها.

إنّ عنصر التكرار في (يصرخ- تصرخ)، وفي (خائن) قد عمِلا على إنماء البنية الدرامية في السطور السابقة، وعلى انتقال الكلام من لسانٍ إلى لسان، لمحاولة تنمية الصراع، وتتابُعِ الأحداث، فتبدأ هذه القصّة، وتنمو، وتنتهي. كما أنّ تكرار التساؤل باستخدام (كيف) في السطور الأربعة الأخيرة ساعد على البناء الدرامي عبر طبيعة التساؤل، أو السؤال اللذين يصبّان في فضاء البنية الدرامية للقصيدة. وإضافة إلى المساعدة على البناء الدرامي، والعمل على توكيد الحدث، وسيطرته على ذهن الشاعر، فإن التكرار عنصر موسيقيّ ساعد على توقيع القصيدة، ورفع وتيرةِ إيقاعها، وإغنائها بعنصر موسيقي يقف إلى جانب التفعيلة، في البناء الموسيقي لهذه السطور، خصوصاً وقد استغْنت عن وحدة القافية.

ويمكننا أن نلمح تكراراً ساعد على بناء القصيدة بناءً دراميًّا كذلك في قصيدة (تك..تك..تك)[1] ، التي عالجناها في مبحث لغة الشعر. ومن الأمثلة التي يظهر فيها التكرار قوله من قصيدة (الأرض):

١ **لبنانُ يَكتبُ،**

٢ **لبنانُ يرسُمُ،**

٣ **لبنانُ في يده السنبلة**

---

[1] انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٠-٤٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لبنانُ في يده القنبلهْ
ولبنانُ يطحن قمحاً جديداً...
ولبنان يعجن خبزاً جديداً...
ولبنان يطعم أرضا جديدهْ...
وبيني وبين أريحا قصيده...
ونابلس تطبع كفّي جريدهْ...
تفاجئني الأرضُ،
طفلٌ على كفّ غزّةَ،
يرسم أرزهْ...
ويا شجر السرو في القدسِ،
تمشي العصافير فوقَ الغصونِ،
وتعلنُ إضرابها الأوّلا،
وتمشي المناشير فوق الجفونِ،
وتعلنُ إضرابَها الأوّلا،
وأمشي...
أحمّلُ كتْبي وأمشي،
أحمّل أقلام طفلي وأمشي،
أحمّل صورةَ أمي وأمشي،
أحمّل صورة بيتي وأمشي
وأمشي...
وأمشي...
وأمشي...
وأتلو بلاغ الشجرْ...
وأتلو بلاغ الحجرْ...
وأتلو بلاغ القمرْ...
وأتلو بلاغ المتاريسِ،
في كل شارعْ[1] .

إذا تفحّصنا السطور السابقة فإننا سنكتشف، بسهولةٍ، القيمةَ الإيقاعيّة للتكرار فيها، إذ تتكرّر كلمة (لبنان) في بداية سبعة أسطر، وليست كلمة (لبنان) هي الجامع الوحيد بين هذه

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٦٧-٦٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأسطر، فقد أغناها الشاعر بعناصر تكرارية أخرى، فالسطران الأوّل والثاني تتكرّر في كلّ منهما صيغة الفعل المضارع (يفعل) في (يكتب)، و(يرسم)، والسطران الثالث والرابع يتكرر في كل منهما عبارة (في يده)، إضافة إلى تكرار الوزن الصرفي في كلمتي (السنبلة، والقنبلة)، والأسطر ٥، ٦، ٧ يتكرر فيها الفعل المضارع (يطحن، ويعجن، ويطعم)، ثم يجيء المفعول به من ثلاثة أحرف ساكنة الوسط، أي تتفقُ في وزنها الصرفي (فعْلاً)، كما تتكرّر كلمة (جديد) بصيغة (جديداً) في السطرين (٥،٦)، وبصيغة (جديدة) في السطر السابع. ويتكرر الوزن الصرفي (فعيلة) في الكلمات (جديدة، وقصيدة، وجريدة) في الأسطر ٧، ٨، ٩، كما تتكرّر كلمة (بين) مرتين في السطر الثامن. إضافة إلى أنّ سبعة من السطور التسعة الأولى قد بدأتْ بالواو.

إن (لبنان) في السطور السابقة تشكل محوراً مضمونياً واضحاً، تدور حوله هذه السطور، فهو الملجأ الذي لجأت إليه المقاومة في فترة من الفترات، وقد قدّم للمقاومة شيئاً كثيراً، ولكنّ ذِكْرَ لبنان استدعى منذ السطر الثامن ذِكْرَ الوطن: أريحا، ونابلس، وغزة، والقدس. ويمشي الفلسطيني بمقاومته، وسائرِ أشيائه، فتمشي العصافير، والمناشير (تُعلِنُ إضرابَها الأوّلا)، ويتكرّر إعلان الإضراب مرتين، ويستمرّ حدث المشي في التكرار، إذ يتكرر، بعد ذلك، ثماني مرّاتٍ مسنداً إلى المتكلم، إلى جانب تكرار الفعل (أحمل) المشدّد، الذي يشير تشديدُه إلى توكيد حدث الحمل، فيتكرر في الأسطر ١٩-٢١، ويستمر المشي. وفي الأسطر ٢٦-٢٩ تتكرر عبارة (وأتلو بلاغ)، وتجيء كلمة (بلاغ) ثلاث مرات مضافة إلى كلمة مكوّنة من ثلاثة أحرف على وزن (فَعَلْ)، كما يظهر في السطور السابقة تكرار علامة الحذف (...) في نهاية أربعة عشر سطراً.

إنّ التكرار في السطور السابقة يحمل دلالة مضمونية، وقيمة موسيقية، فهو يدلّ على التوكيد، وسيطرة العنصر المتكرّر على ذهن الشاعر ووجدانه، كما يغني إيقاع القصيدة، ويعوّض بعض ما فقدته باستغنائها عن القافية الموحّدة.

ومن القصائد التي يظهر فيها التكرار قصيدة (**طابع بريد إلى القاهرة**)، إذ يقول في بدايتها:

حلفتُ بالقصيدهْ...

بطابع البريد وهو شرفتي الوحيدهْ

حلفتُ قد عشقْتُها صغيرهْ[1] .

ثم يقول في نهايتها:

أتحلفين بالقصيدهْ...

بطابع البريدِ وهو شرفتي الوحيدهْ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بوردةٍ بشمعةٍ صغيرةْ...
أوْقَدْتُها في الليلة الضريرةْ...
أن تكسري سلاسلي الثقيلةْ
بريشةٍ، بوردةٍ صغيرةْ...
أتحلفينَ، قد حلفتُ بالقصيدةْ...
بطابع البريد، وهو شرفتي الوحيدةْ...[1]

إن التكرار الأكثرَ أهميّة، في هذه السطور، هو تكرارُ السطرين الشعريين الأوّلين في نهاية القصيدة، وهذا يُكسبُ القصيدة بنية دائريّة، إذ تنتهي بما بدأتْ به، فيؤكّد مضمون هذين السطرين، وهو مضمونُ القَسَمِ على عشقِ القاهرة، التي يرسِل المتكلّم إليها طابع بريد، ويرسل إليها القصيدةَ كلّها، كما يظهر من العنوان، وهذه الفكرة تتأكّد مرّةً أخرى في مطلع المقطع الثاني الذي اختارَهُ الباحثُ منها، إذ يتكرّر السطران الأوّل والثاني، مع تغيير بسيط فيهما.

ومن القصائد التي تتبنى بنية دائرية، عبر تكرار البداية في النهاية، قصيدة **(جراح بلا أجراس)**[2]، وقصيدة **(غزال صنّين)**[3]. ومن العناصر التي يظهر فيها التكرار، بوَصفه عنصراً إيقاعيًا، وعنصراً مضمونياً، في الوقت نفسه، قصيدة **(القصيدة)**، إذ أغناها الشاعر بالتكرار، وأكثرَ من توظيفه فيها، ومنها يقول:

١ الآن كيف ترى لأرضِكَ؟
كلّما زدتَ اقتراباً
كلّما زدتَ اغتراباً؟
الآنَ كيف ترى لنجمكَ
٥ كلّما زاد ابتعادا
كلّما زدْت امتدادا
موجةٌ أخرى وساقيتي تدورُ
وفي دمي تمشي يدايْ
أمشي تخبلني يدايْ
١٠ أمشي وتسبقني يدايْ
أمشي وتتبعني يدايْ
أمشي وتكتبني يدايْ

(١-٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٣، ١٨٠-١٨٢، ٦٣٠-٦٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمشي وتقرؤني يايْ
أمشي وتذبحني يايَ
فيا يديَّ
ويا يديّ
وأظلُّ أصرخُ يا يديَّ
ويا أنا
صار الشراعُ قناعَ وجهي
من أنا؟
القرمطيَ؟
البرمكيُّ؟
القرطبيُّ؟
الليلكيُّ؟
الزلبقيُّ؟
الزنبقيُّ؟
الدالريُّ؟
اللولبيُّ؟
الأمركيُّ؟
السوفيَتيُّ؟
أظلُّ أصرخُ والشراعُ قناعُ وجهي
من أنا؟
طارتْ أنا
حطّتْ أنا
طار الحجلْ
حطَّ الحجلْ
طارَتْ نَعَمْ
حَطَّتْ نَعَمْ
لا. لا. نعم. لا
لا . نعم
لا
لا . نعم

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طار الحجلْ

حطّ الحجلْ

٤٥ سفَرٌ

سفرٌ[1] .

تكاد السطور السابقة أن تنبني، بشكل كامل، على التكرار بأنواعه، وسنحاول، فيما يأتي تتبّعَ هذه الظاهرة في هذه السطور. ففي الأسطر ١-٣ يطرح الشاعر قضيّة يكرّرها في الأسطر ٤-٦، وهي سوء الحالة التي يعيشها الفلسطيني، بعيداً عن وطنه، وعدم قدرته على تحقيق الرجوع إليه، فحالتُهُ مع أرضِهِ أنّه كلّما زاد اقتراباً زاد عنها اغتراباً، وابتعاداً، وتجيء السطور التالية حتى السطر الثامن عشر لتبيّنَ أن الفلسطيني، أو الطرف العربي يتحمّل جزءاً من مسؤولية ما يلقاه، فيداه هما العنصر الذي يمشي في دمه، يتبعانه، ويذبحانه، فهما مُدانتان في كثير من مُعاناتِهِ، والشاعر يمعن في التركيز على مسؤولية هاتين اليدين، فيكرّر ذِكْرهما في عشرة سطور، ولقد ساءت حالة الفلسطيني حتى صار الشراعُ - وهو رمزٌ للتشرد والضياع والسفر- قناعاً لوجه الفلسطيني، إشارة إلى أنه لازَمَهُ كثيراً حتى غدا كالقناع يلبسه، وكأنّه صار ملمحاً مميّزاً، أو علامة فارقة اختفى خلفها وجه الفلسطيني، كما يختفي الوجه خلف القناع، مما حدا المتكلّم على التساؤل (من أنا). وتتلاحقُ الاقتراحات على ذهنه ليجيء بمجموعة من الاحتمالات السيئة: (القرمطيّ - البرمكي) طائفتان مضطهدتان، و(القرطبي) خسِر وطنه إلى الأبد، و(الزنبقي) لاشكل له، ولاثبات، و(الأمركي - السوفيتي) تابعٌ للآخرين.

فالسبب الرئيس في الحالةِ التي وصَل إليها الفلسطيني كانت من صنع يديه، فهي في البداية والنهاية، وعلى الأحوال كلّها راجعة إليه،وهذه الحقيقة تصدم المتكلّم حتى يتخبّط بين قولِ: لا، وقول : نعم، في الإجابة عن الأسئلة السابقة، وهذا يظهر في الأسطر ٣٩ - ٤٢، حتى نجد المقطع ينتهي باللازمة التي ما يَفتأ الشاعر يكرّرها في كثير من المواضع في القصيدة :(سفر/ سفر).

إنّ تجلية مضامين السطور السابقة لم تكن إلاّ بتوظيف عنصر التكرار، وقد خدم التكرارُ في إيجاد صورٍ من المفارقة عَمِلَتْ على إبراز الحالة التي يعانيها الشاعر في أكثر من موقعٍ، منها قولُهُ: (كلما زدت اقتراباً، كلما زدتَ ابتعاداً)، وقوله (كلّما زاد ابتعاداً/ كلما زدتَ امتداداً)، وقوله: (الأمركيّ/ السوفيتيّ)، وقولُه : (طارت أنا / حطّتْ أنا)، وقوله: (طار الحجل / حطّ الحجل) مرتين، وقوله (طارتْ نَعَمْ / حَطّتْ نَعَمْ)، ففي هذه المواضع كلّها كان التكرار عنصرَ إبرارِ المفارقةِ، خصوصاً مع تكرار بعض العناصر، وعكس بعض العناصر،بإيجاد نقيضها. وفي كلّ من السطور ٩ -١٤ يتكرّر النسق (أمشي وتـ (...) ني يداي)، كما يتكرر

---

[1] القصيدة : ١٢ - ١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قوله: يا يديّ ويا أنا مرتين في السطور ١٥-١٨، حتى نصل إلى السطور ٢١-٣٠ إذ يتكرر في كلّ منها (أل) في البداية، ثم اسمٌ منسوبٌ إليه، ثم ياء النسبة (المشدّدة في النهاية ، ثم علامة الاستفهام.

وتتكرّر كثير من العناصر مثل المفردات: أنا، والحجل، ونعم، ولا ، وتكرار الأخيرتين يبرز الحالة النفسية الصراعية التي يعيشها المتكلّم.

وهكذا يتجلّى أنّ الشاعَر قد وظّف التكرار، وأفاد من طاقات هذه التقنية الشعرية في إغناء مضمون شعره التفعيلي، وموسيقاه أيضاً، معوّضاً جزءًا من الإيقاع الذي فقدتْه القصيدة التفعيلية ، باستغنائها عن القافية، أو الرويّ الموحّد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خاتمة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تناولت هذه الدراسة شعر التفعيلة عند معين بسيسو من الناحية الفنية، مع التركيز على عشرة محاور اتكأتُ عليها، شكّلت أبرز التقنيّات الشعرية في شعره وفي جُلّ نتاج حركة شعر التفعيلة العربية، في المرحلة التي كتب فيها معين شعرَهُ، وتنحصر بين خمسينات هذا القرن ومطلع الثمانينات، أي قبيل وفاته.

وقد قسمتُ كل فصل من فصول الدراسة قسمين، إذ دأبتُ على التوطئة لكل فصل ببسط نظري، أفاد من النتاج النقدي الذي تناول الظاهرةَ التي يدرسها الفصل، سواءٌ في هذا النتاجُ النقدي العربي أم الأجنبي. مستعيناً بآراء معينٍ نفسِه، محاولاً استقصاءَها وعرضها.

وكنتُ إذا وجَدْتُ في ذهني رأياً جديداً، أو مشاركة يمكن أن تُضاف إلى هذا البسط النظريّ- أدلي برأيي، فأوافق، وأخالف، وأعرّف، وأستنبط، وأجمّع، مع توخّي المحافظة على الحدودِ العلميّة.

ثم كنت أعرّج على نصوص معين من شعر التفعيلة، فأعالجها في ضوء المهاد النظري، وأعرض نماذجَ شعرية تخدم كل عنوان من العناوين، لأصل إلى حقيقة كل ظاهرة من الظواهر الفنية في شعره، متوخّياً شمولَ تلك الظواهر من الناحية النوعية، لا الكمّية فالتفتُّ إلى النماذج الشعرية المشرقة التي تبرز جوانب الظاهرة الفنية، مع عدم إهمالِ أيّ من مجموعاته الشعرية.

ولقد توصّلت الدراسة إلى نتائج حول واقع كل من الظواهر الفنية في شعر معين. ففيما يختص بظاهرة توظيف التراث في شعره نجد أنه كان يستعين بالتراث بشقيهِ: العربي والإنساني، للتعبير عما يحاول أن يوصله إلى المتلقين. وقد وظّف عناصر تراثية دينية، وأخرى تاريخية، وعناصر تراثية أدبية، وعناصر فلكلورية، وعناصر أسطورية أيضاً. وقد كشفت الدراسة أنّ معيناً كان مُكثراً من توظيف التراث، إيماناً منه بقيمة هذا التراث، وتشبّثاً منه بمعطياته، مع وعيٍ مبكّر بأسباب توظيفه في القصيدة العربية الحديثة. وكان من أسباب هذا التوظيف رغبةُ معين في جعل التراث وسيطاً بين شعره والجماهير، حتى ألفيناه، في توظيف التراث الأسطوري، يبحث عن أساطير معروفة، ومتداولة لتلبّي له ذلك الهدف.

وقد وفّر توظيفُ التراث للشاعر قوالبَ جاهزةً، أو شبه جاهزة، على الأقل، يمكنه، من خلالها، أن يعبّر عما يجول في خاطره من عواطف وأفكار. ولا ننسى، أخيراً، أنّ توظيف التراث قد غدا ظاهرة من ظواهر قصيدة التفعيلة العربية، فكان، في نتاج كثير من الشعراء، تمشيّاً مع الواقع الشعري العربي.

ومن خلال الاطلاع على نتاج بسيسو تبدّى للباحث أنّه كان يعتمد الصورة الشعرية، بوصفها وسيلةً للتعبير في قصائده، فظهرتْ في شعره التفعيلي أكثرُ وسائل بناء الصورة الحديثة من تجسيد، وتشخيص، وتجريد، وتشييء، وتراسل حواس، وتجاور المتباعدات،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وغيرها من الوسائل الحديثة، من دون إغفالِ الصور البيانية المعروفة.

ويزعم الباحث أنّ معيناً كان مكثراً من التعبير بالصورة، وأنّه تجاوز مرحلة توظيفها في التعبير الشعري فحسب، ليصل إلى أن تكون الوسيلةَ المهيمنة على وسائله التعبيرية، حتى خرجَتْ مجموعته الشعرية الأخيرة (القصيدة) حشداً من الصور التي تتجاور في كل صفحة من صفحاتها.

وينبغي هنا أن نشير إلى أن إكثار معينٍ من توظيف الصورة الشعرية لم يُسقط قصائده في هاوية الغموض المغلق الذي تسببه الصور أحياناً فيصبح بذلك صبغةَ نتاجِه، ويرافق حشد الصورِ الشعرية لديه، وإن يكن قد تسرّب إلى بعض هذه الصور نوعٌ من أنواع الغموض. ويعلل الباحث عدم سقوط شعر معين في الغموض المستغلق، بأنّ معيناً كان دائمَ الخضوع لهاجس الوطن الذي ما يفتأ يُطلُّ من سطور كل قصيدة، ومن صورها الشعرية، فالمضمون ظلّ عنصراً مهمّا من عناصر القصيدة عنده، كما ظل الشاعر يرتقي بالتعبير عن هذا المضمون عن طريق التصوير في جل شعره.

ويستخلص الباحثُ أنّ معيناً كان متجاوزاً بعضَ طروحات الاتجاه الواقعي الاشتراكي العربي حول البساطة أو المباشرة، ومتخطّياً بعضَ نماذج الشعر الفلسطيني المقاوم الذي كان زاهداً في الصور الشعرية الحداثية.

أما الرمز فقد توافر في شعر معين بكثرة، ليشارك في رفع مستوى التعبير في القصيدة، من المباشرة إلى الإيحاء، على ألاّ يحول هذا دون تحقيق التواصل بين الشاعر والمتلقين، وجعل هذه الرموز عاملَ إمتاع يضاف إلى سائر ظواهر قصيدة التفعيلة، مع مراعاة الحرص على عدم إرهاق المتلقين.

وقد كان بعض الرموز لغويّاً، وبعضها كان أسماءَ أعلام، وهذا الأخير هو ما يدعوه معينٌ (النمذجة الإنسانية)، كما كان بعضها ذاتياً، وبعضها عامّاً غيريّاً، أفاد الشاعر فيه من توظيفه عند شعراء آخرين. وكان كثير من هذه الرموز يُقصد منه الأنموذج الإنساني العام الذي يمثله، أو المعنى، أو القيمة التي توحي بها هذه الرموز، بعيداً عن تحديدها بذواتها. وقد وظفَ معين الرمز من دون أن يصبح شاعراً رمزيّاً.

وفي لغة الشعر، برز عند معين مستويان من مستوياتها، فجاءت بعض قصائده بسيطةَ اللغة تتقبل مفرداتٍ عاميّة أحياناً أو أجنبية، أو دخيلة، وجاءت قصائد أخرى حداثيّةَ اللغة الشعرية، فيها الصورُ الشعرية الحداثية، وجدّةٌ في اقتران المفردات، وكثرةٌ في الرموز. فقد كان معين يبحث عن شعريته الخاصّة، فإذا وجدها في اللغة البسيطة، كانت قصيدته بسيطة اللغة، وإذا وجدها في اللغة الحداثية، جعل لغة قصيدته حداثيةً، مليئة بالانزياح، من دون القصد إلى تبسيطها. وقد توافر كلا المستويين من لغة الشعر في نتاج معين منذ بواكير شعر التفعيلة

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عنده، حتى آخر مجموعاته الشعرية.

وقد برزت ظاهرة الغموض في شعر معين، وهي، وإن لم تصبح غالبةً عليه، فقد تأتّت له من عدم تحديد اتجاه فهم بعض التراكيب اللغوية عنده، ومن عدم شهرة بعض أسماء الأشخاص، الحديثة والقديمة، والعربية والأجنبية، وهي كثيرة عنده، كما أتت كذلك من عدم وضوح مرجع الضمير أحياناً، وكثرة الصور الشعرية أحيانا، وحداثتها وغرابتها كذلك، أو عدم تمكن القارئ من الجزم بحدود الصورة الشعرية، فتتعددُ إمكانات قراءة النص الشعري. كما تأتّى الغموض من عدم وضع عنوان قصيدةٍ ما، والعنوان هو المفتاح الأول للتواصل مع القصيدة، وتأتّى الغموض أحياناً من عدم وضع علامات الترقيم المناسبة أو اللازمة لسطور القصيدة.

أما البناء الدرامي فكانَ ظاهرة – من ظواهر شعر التفعيلة عند معين بسيسو، وتجلى هذا البناء من خلال الصراع، والخطاب، والحوار الداخلي، والحوار الخارجي، والسرد القصصي، والمفارقات، وتوظيف التراث، ولقد شاركت عناصر كالحوار، والسرد في إضفاء صبغة موضوعية على النص الشعري، إذ تصلنا الرسالة التي يريدها الشاعر، من خلال مشهد درامي لا نرى الشاعرَ فيه بشكل واضح، مع إبراز الأحداث في صورةٍ قابلة للتحقُّقِ على مستوى الواقعِ، مسوّغين ذلك بتحقُّقها على مستوى الواقع الشعري.

وفي وزن الشعر، نجد أن معيناً قد ركز على تفعيلات الأبحر الصافية، وجاء قليل من شعره على الأبحر الممزوجة، وقد حاول أن يغني موسيقى قصيدته باستغلال أكثر ما يوفّره هذا النظام الإيقاعي من إمكانات متابعاً التطوّرَ الموسيقي لحركة شعر التفعيلة، فلم يقفْ عند التحديدات المبكّرة، كما نوّع في ضروب قصيدته التفعيليّة، وبنى بعض قصائده على أكثر من تفعيلة واحدة، متوسلاً إلى هذا الصنيع بتفعيلة تقوم بدور الوسيط بين التفعيلتين اللتين يبني عليها قصيدته، ذلك أن هذه التفعيلة الوسيط تُقبَلُ بوصفها صورةً مزاحفة من كلتا التَفعيلتين الرئيستين، ونجد هذا في بعض القصائد، أما في بعض القصائد الطويلة، فقد كان طولُها سبباً في الانتقال من تفعيلة إلى أخرى، من دون اللجوء إلى إيجاد وسيط إيقاعي. ولقد خرج معين من شعر التفعيلة إلى الشعر التقليدي، ومن الشعر التقليدي إلى التفعيلي، مع مراعاة تشابه البحور أو دون ذلك.

كما توافرت في قليل من شعره ممارسة إيقاعية، خرج فيها من وزن التفعيلة إلى النثر، ومن النثر إلى التفعيلة أحياناً، وكان حافزه إلى ذلك كلّه رغْبتُه الملحّة في التجديد في موسيقى القصيدة.

وفي ظاهرة التدوير وجدنا أنّ معيناً كان ميّالاً إلى تسكين أواخر السطور الشعرية في بداياته، وكان لهذا أثرٌ سلبي على إجراء التدوير. ولكنه منذ منتصف الخمسينيات بدأ بتحريك

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أواخر السطور، والتخلي عن فكرة التسكين شيئاً فشيئاً، فظهر عنده تدوير التفعيلة المفرد، الذي تتقسم فيه التفعيلة الواحدة على سطرين، وتدوير التفعيلة المركب الذي تتقسم فيه التفعيلة الواحدة على سطرين، وينقسم عليهما مقطع عروضي طويل (–)[1].

أما القافية فقد ظهرت في شعر معين أنماط مختلفة منها، فوُجدت القوافي المتحررة، والقوافي المنوعة وفق نظام ثابت، والقوافي المنوّعة دون نظام ثابت، ووجدت القوافي التي التزمها الشاعر على مستوى المقطع الشعري، أو على مستوى القصيدة كلها.

وكشفت الدراسة أنماطاً من التكرار في شعر معين، فتكررت لديه الحروف، والكلمات، وأجزاء الكلمات (المقاطع)، والصيغ الصرفية، والعبارات، والجمل التي قد تمتد على سطر شعري أو أكثر أو أقل من ذلك؛ وقد كان معين يفيد من طاقات التكرار الإيقاعية، ومن طاقاته في رفد مضمون القصيدة.

ولقد عملت واستطعت لتكون الدراسة علمية شاملة، ودرستُ عشراً من ظواهر شعر التفعيلة عند معين، وهي الظواهر العشر الكبرى التي تشكل الجانب الفني لهذا النوع من الشعر، فكانَتْ، بهذا، الدراسةَ الشاملةَ الأولى لشعرِهِ، مع وعي المرحلة الشعرية التي انحصرت فيها إبداعاته الشعرية، وتحليل النماذج الشعرية في ضوء شروط المرحلة، دون إغفال التنظيرات النقدية الحديثة، وقد أفادَ هذه الدراسة بعدُها الزمنيُّ عن عند تاريخ وفاةِ معين، مما يجعلنا ننظر إلى تلك المرحلة الشعرية من الخارج ، بعد أن كنّا نعيش داخلها، فوعيناها من الداخل، حتى إذا ما خرجنا اكتملت الرؤية، أو اقتربَتْ من ذلك.

وبعد، فإن الباب ما يزال مشرعاً للباحثين بعدي لاستقصاء جوانب أخرى من تجربة معين الإبداعية، فهنالك جوانب ثرية تستحق الدراسة، ولم تُدْرسْ بعدُ الدراسةَ المنهجية العلمية، ومن ذلك جهده النقدي، وكتاباته النثرية الأخرى في الأدب، والسياسة، والفكر، ومذكراته، وكتاباته الوطنية، وكتاباته الصحفية، وتراجمه، كما أن مضامين شعره لم تزل في حاجة إلى إيضاحها، واستجلاء صورتها الحقيقية. وإنني لا أزعم أنني بلغت، في هذه الدراسة، مبلغاً عظيماً من النجاح، فللهِ الحمدُ على ما وفقني إليه ، وإياه أدعو أن يوفقني لأواصل ما بدأته ، في هذه الدراسة، من محاولةٍ منهجية علمية لسبر أغوار شعر التفعيلة العربي، واستجلاء صورته، ومحاولة فهمه.

---

[1] انظر إيضاح هذه المصطلحات في هذه الدراسة، ص ١٦٢ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المصادر والمراجع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع

أ- الأعمال الشعرية:

- بسيسو، معين: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت، ١٩٧٩.
- ـــــــــــ: القصيدة، دار ابن رشد للطباعة والنشر - بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

ب- الكتب العربية والمترجمة إلى العربية:

- أبو إصبع،صالح: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٧٩.
- أبو حاقة، أحمد: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين - بيروت ، ١٩٧٩.
- أبو الشباب، واصف: شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر،دار العودة - بيروت ، ١٩٨١
- أبو نضال، نزيه: الشعر الفلسطيني المقاتل، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين - الفلسطينيين - بيروت، ١٩٧٤.
- الأحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف - القاهرة،ط٢، ١٩٧٨.
- أدونيس:(علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة - بيروت ، ط٢، ١٩٧٨.
- ـــــــــــ: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة - بيروت، ١٩٨٠.
- ـــــــــــ: الثابت والمتحول، جـ٣ (صدمة الحداثة)، دار العودة - بيروت، ط٤،١٩٨٣.
- الأسد، ناصر الدين: الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العالية في جامعة الدول العربية، د.م، ١٩٧٥.
- الأسعد، محمد: مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٨٠.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهرهُ الفنيّة والمعنوية، دار الفكر العربي، د.م، ط ٣، ١٩٧٨.
- أطيمش، محسن: دير الملاك، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ١٩٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- بداري، ثابت محمد: الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر ، مطبعة السعادة ، د.م، ١٩٨٠.

- بروتون، أندريه: بيانات السوريالية، ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي-دمشق، ١٩٧٨.

- بسيسو، معين: عطر الأرض والناس في الشعر الليبي المعاصر، دار الميدان-طرابلس الغرب، د.ت.

- بلخانوف، ج.ف: الأدب بين المادية والمثالية، ترجمة حامد أحمد حمداي، مكتبة المعارف - بيروت، د.ت.

- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، جـ٣(الشعر المعاصر)، دار توبقال - الدار البيضاء، ١٩٩٠.

- البياتي، عبد الوهاب: كنت أشكو إلى الحجر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٩٣.

- التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر - دمشق، ١٩٨٨.

- توفيق، حسن: اتجاهات الشعر الحر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة، ١٩٧٠.

ـــــــــــ: شعر بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٧٩.

- ثامر، فاضل: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، وزارة الإعلام - بغداد، ١٩٧٥.

ـــــــــــ: مدارات نقدية، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ١٩٨٧.

- جبرا،جبرا إبراهيم: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط٢،١٩٧٩.

ـــــــــــ: الأديب وصناعته، (ترجمة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط٢،١٩٨٣.

- جماعة من الأساتذة السوفيات: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، جـ١، تعريب فؤاد مرعي، دار الجماهير - دمشق، ودار الفارابي - بيروت، ط٢،١٩٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الحاج شاهين، سمير: قراءات في الشعر الفرنسي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٨٨.
- حاوي، إبراهيم: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة - بيروت، ١٩٨٤.
- حجازي، يعقوب (إعداد): معين بسيسو شاعر فلسطين خالد في ذاكرة الوطن، دار الأسوار - عكا، ١٩٨٥.
- الحمداني، سالم أحمد: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - الموصل، ١٩٨٩.
- خصباك، عائد: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين(قصيدة الحرب)، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ١٩٨٨.
- خوري، منح: الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٦.
- الخياط، جلال: الأصول الدرامية في الشعر العربي، وزارة الثقافة - بغداد، ١٩٨٢.
- خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
- داود، أحمد يوسف: لغة الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، ١٩٨٠.
- دوسن، س.دبليو: الدرامة والدرامي: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، ١٩٨١.
- الرواشدة، سامح: القناع في الشعر العربي الحديث، جامعة مؤته، د.م، ١٩٩٥.
- روزنتال، م. ل: شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسيني، مراجعة موسى الخوري، مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر - بيروت، نيويورك، والمكتبة الأهلية - بيروت، ١٩٦٣.
- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، د.م،١٩٧٧.
- _____: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر - طرابلس، ١٩٧٨.
- ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار المأمون للتراث - دمشق، ١٩٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- السامرائي، إبراهيم: لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

ـــــــــــــ: في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان، ١٩٨٣.

- سراج، نادرة: شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٨٩.

- سقّال، ديزيره: من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني – بيروت، ١٩٩٣.

- سليمان، خالد: أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، جامعة اليرموك/ عمادة البحث العلمي – إربد، ١٩٨٧.

- السمان،محمود علي: العروض الجديد، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٣.

- السوافيري، كامل: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ١٩٧٣.

ـــــــــــــ: الأدب العربي المعاصر في فلسطين من سنة ١٨٦٠– ١٩٦٠، دار المعارف – القاهرة، ١٩٧٩.

- شاهين، أحمد عمر: موسوعة كتّاب فلسطين في القرن العشرين، دائرة الثقافة – منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٩٢.

- شاهين، محمد: إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ١٩٨٩.

- الشرع، علي: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ١٩٨٧.

ـــــــــــــ: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، جامعة اليرموك – إربد، ١٩٩١.

- شريح، محمود: الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، الدراسات الخاصّة، مج ٦/٤، ط١، بيروت، ١٩٩٠.

- الشعراوي، محمد متولي: معجزات الأنبياء والرسل، مكتبة التراث الإسلامي– القاهرة، د.ت.

- شكري، غالي: أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

- الشنتريني، ابن السرّاج: المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الأنوار – بيروت، ١٩٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- صبحي، محيي الدين: الأدب والموقف القومي، دار الأنوار - دمشق، ١٩٧٦.
ـــــــــــــ: شعر الحقيقة، دار الطليعة - بيروت، ١٩٨٢.
- الصكر، حاتم: كتابة الذات، دار الشروق - عمان، ١٩٩٤.
- الصميلي، يوسف: الشعر اللبناني اتجاهات ومذاهب، دار الوحدة - بيروت، ١٩٨٠.
- العالم، محمود أمين وأنيس، عبد العظيم: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد - بيروت، ١٩٥٥.
- عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ١٩٧٨.
ـــــــــــــ: من الذي سرق النار، جمع وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، ١٩٨٠.
- عبد الرحمن،نصرت: في النقد الأدبي الجديث، مكتبة الأقصى - عمان، ١٩٧٩.
- عبد الرؤوف،محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية، جـ١، مكتبة الخانجي - القاهرة، ١٩٧٧.
- عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر ، دار العودة - بيروت، ط٢، ١٩٧٧.
ـــــــــــــ: حياتي في الشعر ، دار اقرأ - بيروت، ١٩٨١.
-عبد اللطيف، محمد حماسة: ظواهر نحوية في الشعر الحر، مكتبة الخانجي - القاهرة، ١٩٩٠.
-عجينة،محمد: موسوعة أساطير العرب، دار الفارابي - بيروت، والعربية - تونس، ١٩٩٤.
-العكش، منير: أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٧٩.
- علي، عبد الرضا: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ١٩٨٨.
ـــــــــــــ: دراسات في الشعر العربي المعاصر (القناع والتوليف والأصول)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- عليان، محمد شحادة: الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، دار الفكر - عمان، ١٩٨٧.
- عوض، يوسف نور: رواد الشعر العربي الحديث، مكتبة الأمل - الكويت، د.ت.
- عياد، شكري محمد: الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة، ١٩٧١.
- العيد، يمنى: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة - بيروت ، ط٣، ١٩٨٥.
- الغذامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٨٧.
- فرج، نبيل: مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٨٨.
- فريفل،جون: الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، د.م، ١٩٧٠.
- فيشر، إرنست: الاشتراكية والفن، دار القلم - بيروت ، ١٩٧٣.
- القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط٢، ١٩٥٥.
- الكبيسي، طراد: في الشعر العراقي الجديد، المكتبة العصرية - بيروت وصيدا، ١٩٧٢.
- الكبيسي، عمران: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات - الكويت، ١٩٨٢.
- الكركي، خالد: الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل - بيروت، ومكتبة الرائد - عمان ، ١٩٨٩.
- كوتل، آرثر: قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٩٣.
- الكيالي،عبد الرحمن: الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، ١٩٧٥.
- ماثيسن، ف.أ: ت.س. إليوت الشاعر والناقد، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - بيروت، ونيويورك والمكتبة العصرية - صيدا وبيروت، ١٩٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- مبارك، محمد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، وزارة الإعلام - بغداد، ١٩٧٦.
- المصري، نشأت: صلاح عبد الصبور الإنسان والشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة، ١٩٨٣.
- مصطفى، خالد علي: الشعر الفلسطيني الحديث (١٩٤٨ - ١٩٧٠)، وزارة الثقافة - بغداد، ١٩٧٨.
- المقالح، عبد العزيز: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، دار العودة - بيروت، ١٩٧٨.
- مكاوي، عبد الغفار: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى عصرنا الحاضر، جـ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٦٢.
- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين - بيروت، ط٤، ١٩٧٤.
- المناصرة، عزالدين: حارس النص الشعري، دار كتابات - بيروت، ١٩٩٣.
- مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي، جماعة أبوللو، دار نهضة مصر - القاهرة، ١٩٦٩.
- مهدي، سامي: جاك بريفير (قصائد مختارة)، دار المأمون - بغداد، ١٩٨٨.
- مهران، رشيدة: الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩.
- موريه، س: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، عالم الكتب - القاهرة ، ١٩٦٩.
- ـــــــــ: الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي - القاهرة، ١٩٨٦.
- الموسى،خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية - دمشق، ١٩٩١.
- النّجّار،عبد الفتّاح: التجديد في الشعر الأردني (١٩٥٠ - ١٩٧٨)، دار ابن رشد - عمان، ١٩٩٠.
- ـــــــــ: تيسير سبول شاعراً مجدداً، مطابع الدستور - عمان ، ١٩٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ط٥، ١٩٧١.

ـــــــــــــــ: الرومانتيكية ، دار الثقافة ودار العودة – بيروت ، ١٩٧٣.

- هيئة الموسوعة الفلسطينية: الموسوعة الفلسطينية، مج ٦/٣، ط١، بيروت، ١٩٩٠.

- وارين، أوستن وويليك، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق، ١٩٧٢.

- الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب – فرع الإسكندرية، ١٩٧٩.

- ياسين، عبد القادر: شبهات حول الثورة الفلسطينية، دار ابن رشد – عمان ، ١٩٨٦.

- ياغي، عبد الرحمن: في النقد النظري (نحو حركة نقد أدبي راسخة)، الدار العربية للنشر والتوزيع – عمّان، ١٩٨٤.

- يوسف، حسني عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي، جـ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ١٩٨٩.

جـ – الكتب الأجنبية:

- **Abrams, M.A.:** A Glossary of Literary Terms, 3rd. Ed, Ithaca, New York, 1970.

- **Basisu, Mu'in:** Descent Into The Water: Palestinian Notes from Arab Exile, Translated by Saleh Omar, The Medina Press-Wilm ette, Illinois, 1980.

- **Cuddon, J.A.:** A Dictionary of literary Terms and Literary Theory, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1991.

- **Hanks,Patrick (Editor) :** Encyclopedic World Dictionary, Lebanon Library - Beirut, 1974.

- **Jayyusi,Salma:** Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Vol.2, E.J.Brill-Leiden, 1977.

-**Kuiper,Kathleen (Editor):** Merriam Webster's Encyclopedia of Literature, Merriam Webster-U.S.A, 1995.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- **Lewis,C.Day:** The Poetic Image, Jonathan Cape, Thirty Bedford Square, London, 1968.

-**Primenger, Allex & others (Editors):** Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, The Macmillan Press LTD, London, Enlarged Ed, 1975.

- **Shipely, Joseph T:** Dictionary of World Literary Terms, George Allen & Unwin Ltd, London, 1970.

- **Tindall, William York:** The Literary Symbol, Indiana University Press, Bollmington & London, 6th. Printing, 1974.

د- الرسائل والأطروحات الجامعية:

- عناد، عبد الكريم: معين بسيسو والمسرح الشعري، رسالة الماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٨٥.

-أبو بشير، بسام: معين بسيسو حياته وشعره، أطروحة ماجستير، جامعة الجزائر،١٩٩٢.

هـ- الدوريات:

- الآداب(البيروتية): ع٢ - شباط / ١٩٦٥
ع٧ - تموز/ ١٩٦٥
ع٣ - آذار/ ١٩٦٦
ع١ - ك٢/١٩٦٨
ع٢ - شباط/ ١٩٦٨
ع٧ - تموز/١٩٧٠
ع٩- إيلول / ١٩٧٠.

- إبداع (القاهرية): ع٧ - يوليو / ١٩٨٥.

- الأقلام (العراقية): ع٤ - نيسان/ ١٩٨٤
ع١١ - ت١/ ١٩٨٥.

- البيادر (المقدسية): ع٨ - ت١/ ١٩٧٦
ع٢ - ١٩٨٤/٣/١١.

- الثقافة الأجنبية (العراقية): ع٢/١٩٨٨.

- الشعر (القاهرية): ع٣٧- يناير/ ١٩٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- شؤون فلسطينية (البيروتية): ع٩٨-ك٢/١٩٨٠
ع١٠١- نيسان/١٩٨٠.
- الطريق (البيروتية): ع(١٠-١١)- ت٢،ك١،١٩٦٨.
- عالم الفكر (الكويتية): ع٢ - مج ٤.
- فصول (القاهرية): ع٤ - يوليو/ ١٩٨١.
- الكرمل (الفلسطينية - بيروت): ع٤- خريف ١٩٨١.
- لوتس (التونسية): ع(٦٥/٦٦) - سبتمبر ١٩٨٨.
- المهد (الأردنية): ع ٨ - ١٩٨٦.
- الهدف (البيروتية). ع ٧٠٩ - ٦/ شباط / ١٩٨٤.

و- المقابلات:

- مقابلة مع عز الدين المناصرة، في إربد، ١٥ أيار / ١٩٩٥.
- مقابلة مع عبد القادر ياسين ، في دمشق، بتاريخ ١٩٩٥/٩/٢٤.
- مقابلة مع خالد أبو خالد ، في دمشق ، بتاريخ ١٩٩٥/٩/٢٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ملخّص

ظواهر فنيّة في شعر التفعيلة عند معين بسيسو

إعداد :معلم عبد الفتّاح معلم النّجّار

تناولت هذه الرسالة عشرا من الظواهر الفنية في شعر التفعيلة عند معين بسيسو.

ويدرس الفصل الأول (توظيف التراث)،ويثبت أن معينا قد استخدم التراث العربي والعالمي، وأنه وظّف العناصر التراثية بوصفها بنيات جاهزة للعواطف والأفكار، وأنه يستخدم التراث الديني، والتاريخي ،والأدبي، والفلكلوري، والأسطوري.

ويدرس الفصل الثاني (الصورة الشعرية)،ويثبت أن معينا قد اتكأ على الصورة لتوصيل أفكاره وعواطفه وأحاسيسه عبر التجسيد، والتشخيص، والتجريد، وغيرها من وسائل بناء الصورة الحديثة، من دون إغفال الصور البيانية التقليدية.

ويدرس الفصل الثالث (الرمز) في شعر معين، وقد كانت رموزه كثيرة، وشاركت في تطوير مستوى التعبير الشعري. وهو يستخدم رموزا عامّة، وأخرى شخصيّة ،وأسماء شخصيّات معاصرة، للتعبير عن بعض النماذج الإنسانية في القصيدة.

ويتناول الفصل الرابع(لغة الشعر) عند معين، ويعرض علينا مستويين من اللغة: سهلة،وحداثية، وقد اتكأت الحداثية على الصور ،والرموز، والانزياحات.

ويدرس الفصل الخامس (الغموض) المتأتي من البناء اللغوي للقصيدة، ومن المستوى الخاص لثقافة الشاعر ،وعدم وضع عناوين لبعض القصائد، وعدم الاهتمام بعلامات الترقيم المناسبة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويناقش الفصل السادس (البناء الدرامي)للقصيدة، القائم على الصراع، والحوار الخارجي، والحوار الداخلي، والخطاب، والمفارقة، وتوظيف التراث.

ويدرس الفصل السابع (الوزن) ويثبت أن معيناً ركز على تفعيلات الأبحر الصافية، وبنى قليلاً من قصائده على الأبحر الممزوجة.

ويتناول الفصل الثامن (التدوير)، وأثبت أن معيناً قد أفاد من مزايا التدوير في قصائده.

ويتحدث الفصل التاسع عن القافية التي استخدمها معين بطرق متعددة لإغناء قصيدته بالإيقاع.

ويدرس الفصل العاشر التكرار الذي خدم معيناً في توقيع قصيدته، وفي أداء مضموناتها أيضاً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

ARTISTIC PHENOMENA IN MU^{c}IN BSAISU'S TAF^{c}ILA POETRY

Prepared by: Muslih A. Fattah Najjar

This thesis studies ten of artistic phenomena in Mu^{c}in Bsaisu's Taf^{c}ila Poetry.

The first chapter studies (Tradition Function), It shows that Mu^{c}in used Arabic and international tradition, he uses tradition elements as typical ready structures of the emotions, passions and ideas. He uses religious, historical, literary, folkloric and mythical tradition elements.

The second chapter studies (Poetic Image), It shows that Mu^{c}in depends on Poetic image to express his ideas, emotions and passions through materialization, personification, abstraction, and other modern means of constructing image, without forgetting traditional eloquency images.

The third chapter studies his (Symbols), which are many, and participates in promoting Mu^{c}in's poetry expression level. He uses general, special symbols and names of contemporary persons to show a human model in the poem.

The fourth chapter deals with (Language of his poetry), and shows two standards of language: simple and modern. The modern depends on images, symbols and deviation.

The fifth chapter deals with Ambiguity & obscurity which results from structure, the private culture of the poet, unknown reference of pronouns, images, ignoring titles of poems, ignoring punctuation marks.

The Sixth chapter discusses The Dramatic structure of the poem that results from conflict, dialogue, monologue, narrative, paradox and tradition function.

The seventh chapter studies Metre. It shows that Mu^{c}in concentrates on the taf^{c}ilas (foots) of fine metres and few of his poems are built on mixed metres.

The eighth chapter deals with (Tadweer) and shows that Mu^{c}in benefets from the facilities of Tadweer.

The ninth chapter speaks about (Rhyme) which Mu^{c}in uses in many ways to enrich the rhythm of his poem.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

The tenth chapter studies (Repetition) which serves him in rhythm & Meaning.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصفحة

مقدمة ..... أ

تمهيد: معين بسيسو سيرته وآثاره ١

شعره التقليدي ٩

الفصل الأول: توظيف التراث ١٦

الفصل الثاني: الصورة الشعرية ٤٨

الفصل الثالث: الرمز ٧٥

الفصل الرابع: لغة الشعر ٨٩

الفصل الخامس: الغموض ١٠٥

الفصل السادس: البناء الدرامي ١٢١

الفصل السابع: الوزن ١٤١

الفصل الثامن: التدوير ١٦٠

الفصل التاسع: القافية ١٧٤

الفصل العاشر: التكرار ١٨٧

خاتمة ١٩٩

المصادر والمراجع ٢٠٥

ملخّصان ٢١٥

فهرس المحتويات ٢١٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
ب	٤	استوضحتُ	استوضحتُ
٢	٢١	Op.cit	Ibid
٢	١٤	(١) (في نهاية السطر)	(١) (في بداية السطر)
٥	١٥	الأحْجار	الأحْجار
٦	٢٢	نفسه	السابق
٧	٩	بن	ابن
١١	٢٣	يتفنن	يتفنّن
١١	٢٤	مكوّنه	مكوّنة
١٣	٢٩	قبادة	قباوة
١٤	٢٩	:	.٨:
١٨	٢٢	يمكن	يكمن
٢٠	٢٠	تتخلص	تتلخص
٢٤	٢٧	ويجئ	ويجيءُ
٢٨	٢٦	تقضي	تقتضي
٣٣	٢٦	السابق	نفسه
٤١	١٤	الأشياء الحمراء	والأشياء الحمراء
٥٠	١٤	Symol	Symbol
٥٣	٤	رمزا	رموزاً
	٨	إلى وحدة	وصولاً إلى وحدة
	١١	إسماعيل	إسماعيل–
٥٥	بعد السطر ٢٠		الصورة عند معين بسيسو(عنوان)
٥٥	٢١	هذا، ويقول	يقول
٥٨	١٣	تتكيء	تتكئ
٥٨	٢٥	١٩٧٨	١٩٧٨: ١٠٠
٥٩	١٠	عند	في شعر
٦١	٩	:	تحت عنوان (المتاريس):
٦٢	١٤	تجاوز	تجاور
٦٢	١٩	يصوّرها	ويصوّرها
٦٤	٢	ثلاثة	ثلاث
٦٨	٣	للمهرَج	للمهرّج
٦٩	١٤	تينُ	تينٌ
٧١	٢	تتدرج	تتدرج
	٥	الصورةُ	الصورةَ
	٧،٦	كلب، حالةُ	كلبٍ حالةٌ
٧٢	٢٣	سحقِ	سحقِ
٧٣	٢	التشييءُ	التشييءِ
٧٣	٤	لتتافرها	لتنافرها
٧٣	١٦	يظهر،... ما فيها	يظهر خللُها،...، وما فيها
٧٦	١٣	بحالة	بحالة
٧٦	١٤	تُقتَم	تُقتَم

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧٦	١٤	تمكننا	نمحنا
٧٦	٢٨	Idem. Ibid	Ibid
٧٧	٦	تأديةً	تأديَةً
٧٧	٢٦،٢٥	Idem. Ibid	Ibid
٧٨	٩	تُمثِّلُ	تُمثِّلُ
٧٨	٢٨	loc.	Loc.
٧٨	٣١	709	p. 709
٧٩	٢٢	شعره	شعره
٧٩	٢٦	السابق	نفسه
٨٠	١٦	.	:
٨٢	٢١	المدلونة	المدلونةَ
	٢٣	قصيده	قصيدة
٨٣	٢١	لم	لمْ
٨٤	٢٨	شوارعها	شوارعها "
٨٥	الأخير	لغويةُ	لغويةٌ
٨٦	٢٥	ولدَ	ولَدَ
٨٧	٥	عربياً	عربياً
٩٢	٩	اللغةُ	اللغةَ
		مرهقةُ	مرهقةَ
٩٨	الأخير	القصيدة: ٢٦-٢٧.	(يُنقل هذا الهامش إلى أسفل الصفحة ٩٧)
٩٩	١٥	التفريغ السطر	التفريغ في السطر
١٠٨	٢٥	اندربه	أندربه
١١٢	٣٠	السوفيري	السوافيري
١١٧	١٧	الإنتهازي	الانتهازي
١١٩	١٧	إغماضه	إغماضها
١١٩	٢٦	كبيراً	كبيراً
١٢٢	٧	خطابُ	خطابٌ
١٢٢	٢٦	٦: ١٩٨٢.	، ٦:١٩٨٢
١٢٣	٧	متمتة مطورَة	متمتمة مطوّرة
١٢٥	الأخير	١٩٨٣.	١٩٨٣: ٢٢٣-٢٣٩.
١٢٦	١٢	وضيفه	وصيغة
	١٦	كنا عنه	كنا نقول عنه
١٢٦	الأخير	جبر	جبرا
١٢٨	١٤	التطوير	التطهير
١٢٨	٢٩	السابق	نفسه
١٢٩	٣	عند معين عند معين	عند معين
١٣٠	٧	أت	أنْ
١٣١	١٦	عل	على
١٣١	٢٢	وجودك	وجدوك
١٣٢	١٣	الشجرة	الشجر
١٣٥	١٧	فإنا	فأنا
١٣٦	١٢	للقصيدة	(حذفها)
	١٤	لتدى	لتدل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٤٢	١٥	تجرئبه	تجربته
١٤٤	١٩	موسسيقيه	موسيقية
١٤٥	٢٤	مختلمَين تساوي القمية	مختلمين تساوي القيمة
١٤٦	٣	المزاوجة	المزاوجة
١٤٨	٤	قصائد	قصائده
١٤٩	الأخير	٤١:	٥٤:-٦٠
١٤٩	الهامش	و (في آخر السطر)	(تنقل إلى أول السطر التالي)
١٥٠	الأخير	٤٦:	٧٧:-٨٠
١٥٠	الهامش	و (في آخر السطر)	(تنقل إلى أول السطر التالي)
١٥١	٣	تملكله	تملكه
١٥١	٢٢	تامٌ	تامٌ
١٥٢	٧	ب ب-	ب ب-/
١٥٢	١١	--ب-/-ب/	--ب-/-ب
	٢٩	وحديتن	وحدتين
١٥٥	١١	ثويل:	يقول:
	١٥	سوى حوافر الجواد	سوى حمامة
	٢١	اشرف	أشرف
١٥٦	٢٨	بور سيعد	بور سعيد
١٥٨	١٧	انظرنا	نظرنا
١٦٢	١١	السطران	يكون السطران
	١٩	قسمةً	قسمةَ
١٦٣	٩	إحداهما	أحدهما
١٦٣	٢٨	السابق	نفسه
١٦٥	٢٠	ان	أنَ
١٦٧	١٤	ضيقةً	ضيقةً
١٦٨	١	ب-/ب ب-	(يحذف السطر كاملاً وتغيّر أرقام السطور التالية)
١٦٨	الأخير	إليها	بها
١٧١	١٤	الاستفهام	الوصل
١٧٢	٢١	تقطيعها	التقطيع
١٨٢	١	أسرين	أسرين
١٨٣	١٢	اصرخ	أصرخ
١٩٤	٩	تُشكل	يُشكّل
١٩٧	٢٨	إبرار	إبراز
٢٠٣	١١	واستطعت	ما استطعت
٢١٦	١	الدرامي	الدرامي)
٢١٨	٢	Meaning	meaning
٢١٧	١١	emotion	emotions
٣	٨	إسباب	أسباب

© Arabic Digital Library Yarmouk University