

جامعة الأقصى _ غزة _ عمادة الدراسات العليا كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية

دراسة بعنوان: البناء الفني في شعر أحمد القدومي

The Technical Construction of Ahmed Al-Qadoomi Poetry

إعداد الطالب/

أحمد فهمي عواجة

إشراف الأستاذ الدكتور/ أحمد جبر شعث

أستاذ الأدب والنقد الحديث _ جامعة الأقصى

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for Master Degree in Literature and Citicsim

۲۰۱۸م _ ۲۰۱۸هـ



الدراسـات العليا والبحث العلمي Postgraduate Studies and Scientinfic Research

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي تم تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الطالب/ة: أحمد فهمي عواجة لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية - تخصص أدب ونقد وموضوعها: (البناء الفنيّ في شعر أحمد القدوميّ) وبعد المناقشة العلنية التي تمت يوم الثلاثاء 19 ربيع الآخر 1439ه الموافق: 2018/01/09م الساعة العاشرة صباحاً في قاعة المؤتمرات - غزة، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. أحمد جبر شعث (رئيساً ومشرفاً)
 د. محمد إسماعيل حسونة (مناقشاً داخلياً)
 أ.د. محمد صلاح أبو حميدة (مناقشاً خارجياً)

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الطالب/ة درجة الماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية - أدب ونقد، إذ تمنحه/ها هذه الدرجة فإنها توصيه/ها بتقوى الله ولزوم طاعته وأنْ يسخر هذا العمل في خدمة الدين والوطن.

والله ولي التوفيق

بد الدراسات العليا والبحث العلمي

أ.د. محمد إبراهيم سلمان

اقراً باسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ الْإِنسَانَ مِن عَلَقٍ الْإِنسَانَ مِن عَلَقٍ (٢) اقراً وَرُبِّكَ الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمُ (٥)

صدك الله العظيم

إهداء

إلى رمز التضعية و الصبر و الكفاح ... والدي العبيب (رحمه الله)

إلى القلب النابض بالحب و الحنان ... أمي الحبيبة (رحمها الله)

إلى نبض قلبي وقلمي وعطر حياتي ... زوجتي الغالية

إلى فلذات أكبادي وبلسم جراحي ... أبنائي الأعزاء

إلى إخوة الصفاء والنقاء والوفاء ... إخوتي وأصدقائي وأحبابي

إلى أرواح شهداء الوطن الأبرار ... وإلى الأسود الرابضة خلف القضبان

أهدي هذا الجهد المتواضع ، سائلاً العلي القدير أن ينفع به ، إنه سميع مجيب .

شكر وتقدير

" لا يشكر الله من لا يشكر الناس "

أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذ الدكتور/ أحمد جبر شعت الذي شرفت بإشرافه على هذه الدراسة، حيث أنار لي بفكره الثاقب طريق البحث ، وذلّل لي بآرائه السديدة العقبات التي اعترضت إنجاز هذا العمل ، ووضعني على جادة الطريق، والشكر موصول إلى جامعتي الغراء وأساتذتي الكرام الذين نهلت من فيض علمهم قبسات من نور .

كما أتقدم بالشكر والتقدير من اللجنة المشرفة على مناقشة هذه الدراسة، ولكل من قدم لي يد العون والمساعدة و أخص بالذكر أ. حسان الملالحة ، أ . علي زنداح حفظهما الله من كل سوء .

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب

الملخص:

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان (البناء الفنيّ في شعر أحمد القدوميّ) هادفة إلى تحليل أعماله الشعرية، وذلك في ضوء المنهج الشكلاني " دراسة وصفية تحليلية، وقد اقتضت طبيعة البحث أن ينقسم إلى مقدمة تبين أهمية الموضوع، ودوافع اختياره، والمنهج الذي اتبعه الباحث، وحدود الدراسة، وتمهيد وأربعة فصول، وقد اهتم التمهيد بتوضيح مفهوم البناء الفنيّ في النقد المعاصر، والوقوف على مفهوم البناء لغة واصطلاحاً، كما شمل التمهيد بناء القصيدة العربية .

وتناول الفصل الأول المعجم الشعري له عبر مبحثين هما: الحقول الدلالية والمفردات. فيما عالج الفصل الثاني الصورة الشعرية للقدوميّ من خلال عرض لمصادر الصورة الشعرية لديه ، ثم تلمس ألوان الصور البيانية في قصائده من تشبيه واستعارة وكناية .

أما الفصل الثالث فقد خصصته للرمز والأسطورة في قصائد شاعرنا، حيث بدأت الفصل باستعراض موجز لمفهوم الرمز والأسطورة، ثم ولجت إلى مظاهر الرمز عند القدوميّ، من رمز تاريخي ورمز ديني ومروراً بالرمز الطبيعي وانتهاءً بالرمز الأسطوري .

وقد وجدت أن الدراسة لا تكتمل أركانها إلا بمعالجة الموسيقى، لذلك جاء الفصل الرابع بمبحثيه، الأول الذي تناول الموسيقى الخارجية بوزنها وقافيتها، والمبحث الثاني الذي عرض للموسيقى الخارجية في ديوان الشاعر أحمد القدومي .

إن الفصل بين عناصر التشكيل الفنيّ للقصيدة يكون فقط بغرض الدراسة، ولكن هذه العناصر ترتبط ببعضها ارتباطاً عضوياً لا يمكن فصله داخل النظام الذي تتخذه، حيث تكمن براعة الشاعر في توظيف العناصر كلها؛ كي يزف للمتلقي عملاً فنياً تنطق به الأقلام وتردده الألسنة، وإن فقدانه لأيّ من هذه العناصر يؤدي إلى خلل بائن .

وأخيراً تأتي الخاتمة التي استعرضت فيها أهم النتائج والتوصيات، ثم قائمة المصادر والمراجع، وفهرس عام لمفردات البحث .

وفي الختام فإنني أعتقد أن دراستي هذه قد فتحت آفاقاً رحبة أمام دراسة شعر أحمد القدومي، فإن وفقت فمن الله تبارك وتعالى وإن قصرت فمن نفسي والشيطان، وحسبى أنني نلت شرف المحاولة.

والله تعالى ولي التوفيق

الباحث

Abstract

This study entitled "The Technical Construction of Ahmed Al-Qadoomi Poetry". The study aimed at analyzing the poetic texts by Ahmed Al-Qadoomi using the analytical descriptive approach. The researcher used such approach as it suits the nature of the topic.

The analytical descriptive approach would enable the researcher to view the phenomenon from various aspects and provide an in depth analysis of the poetic texts. In the current study such approach enabled the researcher to decode the content of Ahmed Al-Qadoomi 's poetic texts in order to understand technical construction of his works. It also helps in discovering the creativity of the poet by exploring the artistic as well as the aesthetic images in his masterpieces.

The study includes an introduction which arouses the importance of the research, the motivating factors of choosing the topic and the research method adopted by the researcher. The study, therefore, encompassed the preface and four chapters. The preface explains the concept of technical construction in the contemporary criticism. The explanation depicts the literary and idiomatic definitions of the 'technical construction'. It finally showed the components of the technical construction in the Arabic poem.

The first chapter elaborated the poetic lexicon of the poet through two fields:

The semantic and lexicon fields. The second chapter treated the poetic image of the poet through showing its sources and depicting the types of figure of thoughts such as simile, metaphor and metonymy. The third chapter highlights the poetic symbol and the myth in the poet's poems. The chapter starts by providing a precise explanation of the symbol and myth definitions. It also elaborated on the Qadoomi's symbol's aspects – the historical, religious, nature and mythical symbols.

The researcher believes that the study' pillars would not be complete without including the musical aspect.

Thus, the forth chapter is divided into two aspects: the first one discusses the external music in rhyme and rhythm and the second aspect discusses the external music in Amed Al-Qadoomi's work. The distinction between the aesthetic and technical of the poem is just for studying. However, these components are strongly interrelated and the poet skillfulness appears in using such components effectively in order to provide worthwhile masterpiece that repeated by people tongues.

The last part of the study is the conclusion which provided the results, recommendations, the sources, references and a list of the vocabulary.

Finally, I would say that my study would be considered as an inspiration for further research in Ahmed Qadoomi's poetry

المقدمة

الحمد الله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا مجهد بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد،

لقد حظي البناء الفتي للقصيدة العربية باهتمام الباحثين منذ القدم، فقد عكف الدارسون على إماطة اللثام عن مواطن جمال القصيدة العربية والغوص في عوالم أسرارها الفنية الفسيحة. ولما كانت عصور الأدب العربي كلها قد جادت بالفحول من الشعراء الذين حافظوا على رونق القصيدة العربية وبهائها، فإن الشعراء المعاصرين ما زالوا يرفدون ديوان الشعر العربي بدرر فنية شعرية تستحق التقدير وتحوز على الإعجاب والثناء.

ويعتمد الإبداع الأدبي بمختلف ألوانه على مدى براعة الأديب وحذقه في توظيف عناصر البناء الفني للعمل الأدبي، والشعر شأنه شأن بقية الفنون الأدبية يحتاج من الشاعر أن يمتلك تلك الأدوات؛ لينسج منها عملاً فنياً ينطق بالإبداع الأدبي الصادق . وعناصر البناء الفنيّ للقصيدة العربية تتكامل وتتضافر في التعبير عن رؤيته، وأولى تلك العناصر هي اللغة التي استخدمها الشاعر في قصيدته والتي ينظر إليها من جانبين هما : المعجم الشعري و التركيب .

وإذا أطلق الشاعر العنان لخياله ثم أحكم نسيج بنائه اللغوي، تجده يحلق في سماء الإبداع راسماً لنا صورة شعرية مكتملة الأدوات والعناصر، تمتزج فيها الحركة بالألوان والأصوات بالمشاهد؛ ليستطيع أن يجعل المتلقي يشاركه مشاعره وأحاسيسه.

ولم يغب التراث بمختلف ألوانه عن شعرنا المعاصر، فقد استدعى شعراؤنا المعاصرون التراث في مواطن متعددة من شعرهم، وذلك لإحساسهم بثراء التراث بالإمكانات الفنية وبالنماذج التي من شأنها أن تمنح قصيدته طاقات تعبيرية وإيحائية هائلة، إضافة لما يكتسبه التراث من حضور حيّ في وجدان الأمة، فقد وجدوا في التراث منجماً يغني شعرهم من الناحيتين الموضوعية والفنية.

١

إن البناء الفنيّ للقصيدة لا يمكن أن يكتمل دون الإطار الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية، فالبناء الموسيقي للقصيدة، وذلك لأنه الوعاء الذي يحتوي كل العناصر السابقة، ويشي بالمشاعر التي تختلج في نفس الشاعر.

دوافع الدراسة /

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان (البناء الفنيّ في شعر أحمد القدوميّ) في محاولة لسبر غور الخطاب الشعري لشاعر فلسطيني معاصر مغمور، ولكشف أسرار البناء الفنيّ لقصائده، إذ وجدت في دواوينه حافزاً إلى إبراز قيمته الفنية والأدبية، حيث إن شعره لم يحظ بالدراسة، والمعلومات التي وردت حوله قليلة جداً، وتعد هذه أول دراسة تحليلية مفصّلة لعمل الشاعر.

وقد وجدت في الشاعر أحمد القدوميّ - منذ أن وقعت عيناي على شعره - صوتاً إنسانياً يمتد عبر النصف الثاني من القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين؛ لينقل لنا ألواناً شتى من المعاناة التي عاشها الإنسان الفلسطيني، كما وجدت فيه نَفَسَاً شعرياً متميزاً صادقاً يجمع مابين الأصالة والحداثة، إضافة إلى عرض نموذج للشعر الفلسطيني المعاصر .

أهداف الدراسة /

تهدف هذه الدراسة إلى:

1 . قراءة أعمال الشاعر أحمد القدوميّ قراءة عميقة، وذلك من خلال الدخول في عمق النص وعدم الاكتفاء بالبعد الظاهري للنص الشعري.

٢ . تفكيك النص الشعري لكشف عتمة النص، والوقوف على عناصر البناء الفني فيه ودورها في حمل رؤيته .

٣. تحديد العلاقة بين أجزاء النص الشعري وتضافر الدلالة لنقل تجربته الشعرية للمتلقي .

الدراسات السابقة /

إن هذا البحث يعد الدراسة الأولى التي سلطت الضوء على البناء الفنيّ فى شعر أحمد القدوميّ، ولم أجد خلال رحلة البحث أي دراسة جادة ومفصلة حول آثاره الشعربة.

منهج الدراسة:

اخترت في هذه الدراسة المنهج الشكلاني؛ لأن طبيعة الدراسة اقتضت ذلك، فهو قادر على رصد الظاهرة وتحليلها والغوص في أعماق النصوص الشعرية، وتفكيك أوصالها، والوقوف على مكونات البناء الفني فيها ، والتمثيل لها بعدد من النماذج توضح طبيعتها، للكشف عن براعة الشاعر وإبراز مواطن الإبداع الفني والجمالي الذي اشتملت عليه آثاره الشعرية.

حدود الدراسة:

تتحدد هذه الدراسة بتناول البناء الفنيّ في شعر أحمد القدوميّ من خلال دواوينه الشعرية التالية:

- ١. ذكريات على شاطئ النسيان، ط١، المطبعة الاقتصادية، الأردن، عمان، ١٩٨٩ م.
 - ٢. رباعيات الجرح النازف، ط١، دار المعراج الدولية للنشر، الرباض، ١٩٩٣ م.
 - ٣. شفاه الفجر، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٥م.
 - ٤. الوتر الحزبن، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨ م.
 - ٥. ويحملني الثرى قمراً، ط٢، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠٠٣ م .
 - ٦. لا شيء بعدك، ط١، مطبعة الندى، الأردن، عمان، ٢٠٠٤ م.
 - ٧. بين حلّ وارتحال، ط١، مطابع الحميضي، الرياض، ٢٠٠٩ م.
 - ٨. تراتيل السحاب، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠١٣ م.
 - ٩. هي الدنيا، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠١٤ م .
 - ١٠. البتول، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠١٥ م.
 - ١١. خذني إليّ، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠١٦م.

الشاعر في سطور

الشاعر أحمد عبد اللطيف محمد القدوميّ، شاعر فلسطيني معاصر، ولد في قرية جيوس ضمن لواء طولكرم في فلسطين عام ١٩٢١م، وأنهى دراسته الثانوية في مدرسة جيوس ١٩٧٩م، ثم التحق بالجامعة الأردنية في عمان، وتخرج فيها من كلية الآداب (قسم اللغة العربية)عام ١٩٨٢م، وكان في تلك الفترة من شعراء الجامعة الأردنية، الذين كان لهم مشاركات عديدة في الأمسيات الشعرية التي تشرف عليها إدارة الجامعة، نشر عدداً من قصائده في مجموعة شعرية مشتركة أيام كان طالباً في الجامعة الأردنية، وتلك المجموعة هي "ابتسامة ودموع "، كما نشر عدداً من قصائده في مجلة أنباء الجامعة الأردنية .

عمل الشاعر أحمد القدوميّ مدرسا للأدب العربي في الكلية العلمية الإسلامية في عمَّان مدة عامين من ١٩٨٢م إلى ١٩٨٤م، ثم انتقل للعمل في المملكة العربية السعودية في مدينة الطائف حين كان مدرساً للأدب العربي مع وزارة المعارف الإسلامية لمدة ٣سنوات، وفي عام ١٩٨٧م انتقل للعمل في إحدى المدارس المتميزة في مدينة الرياض (مدارس نجد الأهلية)التي مازال يعمل فيها.

يكتب الشاعر أحمد القدوميّ القصيدة العربية العمودية وشعر التفعيلية والقصمة القصيرة ويتميز في كتابة الرباعيات.

التمهيد

بناء القصيدة العربية:

١ - مفهوم البناء:

أ- البناء لغة .

ب- البناء الشعري اصطلاحاً.

٢ - عناصر بناء القصيدة العربية:

أ- المطلع .

ب- المقدمة.

ت- خاتمة القصيدة .

١ - مفهوم البناء:

يعد تحديد العلاقة بين مكونات النص الشعري من القضايا النقدية الهامة التي أثارت اهتمام النقاد المحدثين، وذلك لما لهذه القضية من دور كبير في فهم النص وتذوقه، والدخول في عمقه لاستجلاء كوامنه، وما يزخر به من تشكيلات فنية وجمالية، ولقد شهدت ساحة النقد الحديث جدلاً حول هذا المصطلح الذي يمثل هذه القضية، ولقد تعددت التسميات حيث ذهب د. عز الدين إسماعيل إلى تبني مصطلح (معمارية القصيدة)، وتحدث في هذه الإطار عن الأشكال المعمارية الشائعة في بنية القصيدة المعاصرة القصيرة والطويلة على حد سواء.

وذهبت نازك الملائكة إلى تبني مصطلح (هيكل القصيدة)، ورأت أنه ينقسم إلى ثلاثة أصناف عامة هي :

"١- الهيكل المسطح وهو الذي يخلو من الحركة والزمن.

٢- الهيكل الهرمي وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن .

٣- الهيكل الذهني وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن". ٢

وهكذا نجد أن النقاد المحدثين لم يتفقوا على مصطلح واحد يمثل هذا الموضوع، وهذا بدوره أدى إلى تعدد المصطلحات، وقد يعود هذا الأمر إلى فهم الناقد العربي ورؤيته، فكل ناقد يتبنى مصطلحاً حسب فهمه ووجهة نظره الخاصة.

⁻ انظر : د. إسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط ٣ ، دار الفكر العربي ، القاهرة

^{&#}x27;- الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ط ٣، مكتبة النهضة ، بيروت ، ١٩٦٧م ، ص٢٠٨.

أ- البناء لغة:

" البَنْيُ : نقيض الهدم، بَنى البنَّاءُ البناءَ بنْياً وبناءً وبنِيَ، مقصور، وبُنيْاناً وبنِيةً وبنِايةً... والبناء : المبنيُ، والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع، واستعمل أبو حنيفة البناء في السُّفُنِ فقال يصف لوحاً يجعله أصحاب المراكب في بناء السُّفُن : وإنه أصلُ البناء فيما لا ينمي كالحجر والطين ونحوه ".'

ويذكر د. صلاح فضل أن كلمة بنية قد استخدمت في اللغات الأوربية، وهي مشتقة من الأصل اللاتيني "stuere" والذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم يضيف أن مفهوم الكلمة اتسع ليشمل طريقة وضع الأجزاء في مبنى ما والتي تتضافر لتكوّن كلاً متكاملاً. \

ب- البناء الشعري اصطلاحاً:

وإذا انتقلنا إلى مفهوم البناء الشعري نجد أن التعريفات قد تباينت حول هذا المصطلح، حيث يعرفه د. يوسف بكار بأنه " بناء يتركب من العناصر والقوى التي تتضافر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة ". "

لذا فإن البنية الشعرية على هذا الأساس كما يقول د. صلاح فضل هي "كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منهما على ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه". (٤) وعلى صعيد آخر نجد أن (جان كوهن) يعرف البنية الشعرية بأنها " مجموع العلاقات المعقودة

^{&#}x27;- ابن منظور جمال الدين محجد بن مكرم أبو الفضل: لسان العرب المجلد الأول، تحقيق: عبد الله الكبير - محجد حسب الله - هاشم الشاذلي،

⁽د ـ طُ) ، دار المعارف ، القاهرة ، (د ٰ تُ) ، ص٣٦٥. ' ـ انظر : د فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ١٧٥.

[&]quot;- د. بكار ، يوسف حسين ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ط٢ ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٢م ، ص٢٢.

أ- د. فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص١٧٦.

بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية ". ا

ويتضح لنا من خلال المفاهيم السابقة أن البناء الشعري هو مجموعة من العلاقات بين عناصر تتضامن وتتكامل فيما بينها، وترتبط ببعضها ارتباطاً متيناً لا يمكن فصله داخل النظام الذي تتخذه، وإن فقدان العمل الأدبي لأي عنصر منها يؤدي إلي خلل واضح، لذا فإن الشعر يحتاج من مبدعه إلى قدرات وإمكانات فنية وابداعية لحمل تجربته بقالب فني متكامل العناصر.

ولذلك فالنص الشعري لا بد له من بناء متين يضمن تماسكه وترابط مستوياته ليصل من خلاله إلى ذهن المتلقي بكل سهولة ويسر، ولا بد لهذا البناء من التطوير المستمر، ومن التواصل الدائم بين الشاعر ولغته.

'- جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : مجد الولي - مجد العمري ، ط١ ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٦م ، ص٢٨.

عناصر بناء القصيدة العربية:

أ- المطلع:

إن المطلع في رأي ابن رشيق مفتاح القصيدة، وهذا المفتاح السحري لا يفتح باباً واحداً فحسب، بل يدخل من خلاله الشاعر إلى بناء القصيدة، ويفتح أبواب القلوب التي تدخل منها معاني القصيدة وصورها ومشاعرها في نفوس السامعين، فقال ابن رشيق: " إن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوَد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول ولهة ". '

ويحتل المطلع الأهمية الأولى من عناصر القصيدة وذلك باعتبار أنه أول ما ينظم فيها، كما أنه الدال على ما بعده فهو بمثابة المدخل إليها؛ لذا نجد الشاعر يسعى جاهداً لأن يحشد فيه أجود ما لديه من معان وحسن صياغة. وقد حظي مطلع القصيدة باهتمام علماء الأدب وناقديه القدماء والمحدثين، فأما القدماء نجد أن اهتمامهم بالمطلع قد فاق العناصر الأخرى في القصيدة، فمثلاً يقول أبو هلال العسكري:" أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان". وكان بعض القدماء يوجب على من يتصدى لمقصد من المقاصد شعراً كان أم نثراً أن يكون مفتتح كلامه ملائماً لذلك المقصد دالاً عليه . "

وأما المحدثون فإن مطلع القصيدة قد حظي باهتمام واضح لديهم، وقد انبروا في موقفهم منه إلى فريقين:

^{&#}x27;- ابن رشيق القيرواني ، الحسن أبو علي ، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده ،ج١ ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط٥ ، دار الجيل ، سوريا ، ١٩٨١ م ، ص٢٨١ .

[ً] ـ أبو هلاُلُ العسكري ، الحسن بن عبد الله ، الصناعتين (الكتابة والشعر) ، ج١ ، تحقيق : علي محجد البيجاوي ومحجد أبو الفضل إبراهيم ، (د . ط) ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص ٤٣١.

 $^{^{&}quot;}$ - انظر: ابن الأثير ، ضياء الدين نصر الله: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج $^{"}$ ، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، (د . ط) ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، (د . ت) ، $^{"}$ ، $^{"}$ والنهاء مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، (د . ت) ، $^{"}$ ، $^{"}$

الأول اتفق مع رأي ابن رشيق الذي كان يعد المطلع مفتاح القصيدة، ومنهم الشاعر رضا صافي الذي يعتمد في نظمه للقصيدة على الفكرة الأولى، حيث كان لا يستطيع أن يكتب حرفاً من قصيدته قبل أن يقع في يده مطلعها، وأنّى امتلكه هان عليه نظمها، ووضحت لديه معالمها وهيكلها.

وأما القسم الآخر فنجد أن لديهم رأياً مغايراً، فليس شرطاً عندهم أن يكون المطلع أول ما ينظم في القصيدة، ومنهم حافظ إبراهيم الذي كان ينظم أغلب أبيات قصيدته قبل مطلعها . أولقد وضع النقاد بعض المعايير التي صنفوا من خلالها المطالع من حيث الجودة والرداءة، ومنهم حازم القرطاجني الذي صنف الجيد منه خاصة في ثلاث مراتب:

الأولى: ما توافق فيها حسن المصراعين وحسن البيت الثاني، كقول المتنبى:

لِعَيْنَيْكِ مَا يَلْقَى الْفُؤَادُ وَمَا لَقَى وَلِلْحُبِّ مَا لَمْ يَبْقَ مِنِّى وَمَا بَقَى وَمَا بَقَى وَمَا بَقَى وَمَا بَقَى وَمَا بَقَى وَمَا بَقَى وَمَا كُنْتُ مِمَّنْ يَدْخُلُ الْعِشْقُ قَلْبَهُ وَلَكِ يَعْشَقُ. "

والثانية: ما يتوافق فيها الحسن في مصراعي البيت الأول دون البيت الثاني كقول المتنبي:

أَثْرَاها لَكَثْرَةِ العُشَّاقِ تَحِسَبُ الدَّمْعَ خِلْقَةً في المَآقِي كَيْفَ تَرْثِي الَّتِي تَرَى كُلَّ جَفْنٍ رَاءَها غَيْرَ رَاقِي . ' كَيْفَ تَرْثِي الَّتِي تَرَى كُلَّ جَفْنٍ

والثالثة : يكون فيها المصراع الأول كامل الحسن، ولا يكون المصراع الثاني منافراً له، وإن لم يكن مثله في الحسن، مثل قول امرئ القيس :

· - المرجع السابق نفسه ، ص ٣٦٢ .

ـ انظر: سويف ، مصطفى ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ط ٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩م، ص ٢٥٩ -٢٦٠. - انظر: د. بكار ، يوسف ، بناء القصيدة العربية ، ص ٢٠٣.

^{ً -} أبو البقاء العكبرى ، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ،ج٢ ، تحقيق : مصطفى السقا ، إبر اهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلبي ، (د. ط) ، مطبعة مصطفى الحلبيّ وأو لاده ، القاهرة ، مصر ، ١٩٣٦، ص٣٠٤ .

بسقط اللوى بين الدخول فحومل .'

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

وقد فضّل القرطاجني المرتبة الأولى، حيث عدّ ما تناصر فيه حسن المصراعين وحسن البيت الثاني أحسن المبادئ . ٢

ومما تقدم نخلص إلى أهمية المطلع لأي عمل أدبي سواءً عند القدماء أو المحدثين، فحسن البدايات مؤشر ودليل على جودة العمل وحسن خاتمته.

ب- المقدمة:

إذا كان المطلع هو الحلقة الأولى في سلسلة القصيدة الجاهلية فالحلقة الثانية مقدمتها، وهي بضع أبيات تلي المطلع يمهد بها الشاعر قبل الدخول إلى موضوعه، وتعد مقدمة القصيدة من الظواهر الكبرى في تراثنا الشعري القديم ، بل هي شرط من شروط نظم القصيدة عندهم ، حيث يرى ابن قتيبة أنه لا مندوحة من المقدمة التي تتألف من الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الرحلة."

ويؤكد ابن رشيق هذا الشرط حين يعيب الشعراء الذين يهجمون على الغرض مكافحة، ويتناولونه مصافحة، ولا يجعلون لكلامهم بسطاً من النسيب، ويطلق على قصائدهم في هذه الحال مسمى بتراء . أ

أما ابن الأثير فكان أكثر مرونة، فهو يرى أن " القاعدة التي يبنى عليها أساسه (المطلع)، أنه يجب على الشاعر إذا نظم قصيداً أن ينظر فإذا كان مديحاً صرفاً لا يختص بحادثة من الحوادث

ل - امرؤ القيس ، بن حجر الكندي ، ديوان امرئ القيسِ ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط٥ ، دار المعارف ، ٢٠٠٩م ، ص٨ .

^{ً-} انظر: القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، ط٣ ، الدار العربية للكتاب ، تونس٢٠٠٨م ، ص٢٧٩ـ ٢٨٠.

 [&]quot;- انظر: ابن قتیبة ، الشعر والشعراء ، تحقیق: أحمد مجد شاكر ، ط۲ ، دار المعارف ، القاهرة ، (د. ت) ، ص۱۳۱.
 أ- انظر: ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده ، ج۱، ص۲۳۱.

فهو مخير بين أن يفتتحها بغزل أو لا، أما إذا كانت القصيدة في حادثة من الحوادث، كفتح معقل أو هزيمة جيش أو غير ذلك فإنه ينبغي ألا تبدأ بالغزل ". '

أما المحدثون فقد تباينت آراؤهم حول هذه الظاهرة ؤب، فمنهم من يرى أن مقدمة القصيدة أمر طبيعي في المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي، والتي كان يخلو فيها الشاعر إلى نفسه ويعبر عن ذاته قبل أن يخرج من الذات إلى التعبير الغيري عن الواقع والحياة والكون . مومنهم من يفسر وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال صرخة تمرد يائسة أمام حقيقة الموت والفناء؛ لأنه لم يكن يؤمن بإله ولا جنة ولا جزاء . "

ومن وجهة نظر الباحث بعد استعراض آراء القدماء والمحدثين، أنه إذا كان المطلع مفتاح القصيدة فالمقدمة بابها، ومن خلال هذا الباب يدخل القارئ إلى أبياتها وحجراتها، ثم يتجول بين أبهائها وأرجائها، وهذا الباب المشرع يجب أن يزدان به هيكل القصيدة كما يزدان القصر بواجهته . الخاتمة (المقطع):

ولما كانت الخاتمة الصوت الأخير الذي يجلل في آذان السامعين، فقد حرص الشعراء القدماء أشد الحرص على أن تكون منظومة في بيت قويّ، وصوت عتيّ، ومعنى جليّ، وأن يكون الرصف متيناً محكماً، يلخص فلسفة الشاعر في الحياة ورؤيته ومواقفه نحو قضايا مجتمعية، وما يزيد الخاتمة جودة أن يصب فيها معنى عميق يذهب مذهب المثل، أو حكمة تختصر موقفاً إنسانياً، حينئذ تذاع وتملأ الأسماع، وتستقرّ في القلوب، وتهزّ المشاعر، وتحيا خالدة في أذهان السامعين أبد الدهر ، لذلك لم يغفل النقاد القدماء والمحدثون الاهتمام بخاتمة القصيدة، فالخاتمة في عرفهم قاعدة القصيدة ، ويجب أن يكون " ما وقع فيها من الكلام أحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن

^{&#}x27;- ابن الأثير: المثل السائر، الجزء الثالث، ص٩٦-٩٧.

ي- انظر: د. بكار، يوسف ، بناء القصيدة العربية ، ص٢١٧ .

[&]quot;- انظر: خليف ، يوسف ، مقدمة القصيدة الجاهلية ، مجلة المجلة ، العدد ٩٨، شباط ١٩٦٥م ، ص ١٦.

يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس ... وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه معفية على كثير من الإحسان المتقدم عليه في النفس ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو ."\

وللخاتمة أهمية كبرى في أي عمل أدبي، فالأعمال تقاس بخواتيمها، والخاتمة آخر ما يتردد ويبقي صداه في الأسماع، لهذا يتوجب على الشاعر أن يحكم نظم خاتمة قصيدته، وذلك مصداقاً لقول رسول الله (ﷺ): "إنما الأعمال بخواتيمها، كالوعاء إذا طاب أعلاه طاب أسفله، وإذا خبث أعلاه خبث أسفله "."

ولقد وضع النقاد القدماء بعض المعايير التي فاضلوا من خلالها شعراء على آخرين لعنايتهم بخاتمة القصيدة ومنها:

1 – أن تتناسب الخاتمة مع غرض القصيدة، فتكون معانيها سارّة في المديح والتهاني، وحزينة في الرثاء والتعازي، ويكون اللفظ مستعذباً، والنظم جزلاّ فصيحاً متناسباً؛ لأن المتلقي عند انتهاء الكلام يتفرغ لتفقد ما وقع فيه ."

٢- أن يكون أجود بيت في القصيدة، وأدخل في المعنى الذي قصد له الشاعر في نظمها، وأن يتضمن حكمة أو مثلاً سائراً، ومن البلاغة أيضاً أن يقطع الكلام على معنى بديع أو تشبيه حسن.

وأخيراً فإنه من الواضح اهتمام النقاد العرب القدماء والمحدثون بهذه الأجزاء من هيكل القصيدة، وذلك نابع من طبيعة شعرهم نفسه، ومن القصيدة العربية ذاتها التي وجدوها على هذا الشكل.

^{&#}x27;- القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء ، ص٢٥٦ .

^{ً-} التميمي ، محمد بن حبان : صحيح ابن حبان بترتيب ابن بلبان ، ج۲ ، ط ۲ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ٥١.

^{ً-} انظر: القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء ، ص٢٧٦.

[·] انظر: أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص٤٤٦-٤٤٤.

الفصل الأول

المعجم الشّـعري

- أهمية دراسة المعجم الشعري

- المبحث الأول : حقول الدلالة

- المبحث الثاني: المفردات

أهمية دراسة المعجم الشعري:

إن التعرف على معجم الشاعر والوقوف على أكثر الألفاظ شيوعاً في شعره، ودلالتها المتنوعة يكشف عن نظرة الشاعر للوجود، وموقفه من الحياة الراهنة التي ترقد خلف كلماته، وماهية عالمه الفكري، ويمثل المعجم الشعري للشاعر منبعه اللغوي الذي ينتقي منه ما يريد من المفردات والألفاظ ليخلق عالمه الشعري.

واللغة عصب البناء الفني للنص الأدبي، وأهم المعايير التي يتمايز بها أي عمل أدبي، ولغة الشاعر كبصمته نعرفه بها باستدلالنا على روح ألفاظه المنتشرة بين ربوع قصائده، كما تُعدّ اللغة من أهم الأدوات التي يمتلكها لجذب انتباه المتلقي إليه والتأثير فيه، فاللغة كما يقول د. علي عشري زايد: "هي الأداة الأساسية للشاعر – وللأديب عموماً – أو لنقل إنها المادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل المعروفة، أي أنها الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها ، وتمارس دورها في إطارها "\، لذا يجب أن يكون لكل شاعر معجمه اللغوي واللفظي الخاص به والذي يميزه عن غيره في الانتقاء والاستخدام والتجديد والبناء .

وقد حظيت دراسة لغة الشعر باهتمام النقاد والباحثين القدماء والمحدثين، فكانت موضوعاً لكثير من مؤلفاتهم، وذلك لكونها عنصراً أساسياً في عملية بناء النص الشعري وإبرازه للمتلقي بصورته النهائية الناضجة، فهي أداة الشاعر للتعبير عما يدور في مكنونات نفسه من مشاعر وأحاسيس ، كما أنها غاية في ذاتها لا ينتهي دورها بمجرد الوصول إلى الهدف المرجو من ورائها، وهذا ما أكده د. محد مندور حيث قال:" إن اللغة لم تعد وسيلة للتعبير، بل هي خلق فني في ذاته

١٥

^{&#}x27;- د. زاید ، علی عشری ،عن بناء القصیدة العربیة الحدیثة ، ط٤ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ٢٠٠٢م ، ص٤١.

... وأنه لمن الحمق أن يقال أن ثروة أو غنى لغة ما يتوقف على عدد ألفاظها، وإنما ثروة اللغة تقاس بالثورة الفكرية والعاطفية التي استطاعت تلك اللغة أن تعبر عنها ".'

وتعدّ اللغة من أبرز مظاهر تحولات الشعر الحديث في القرن العشرين، وأهم ما يميزها ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتتازها بالإيحاءات اللامحدودة، ولقد أصبح الشاعر قلب المجتمع النابض وصوته الصادح بهمومه وقضاياه الاجتماعية والسياسية والفكرية، وهذا ما ذهب إليه صلاح فاروق فقال: " ولقد غدا الشاعر في هذه النصوص صوتاً للمجتمع، لا بوصفه صوتاً خارجياً يصف الآلام ويكرس الحزن في صورة ذهنية تتأسس على مشابهة الواقع وإنما صوت المجتمع الناقد، صوته التبئ الذي يخترق حجب الزمن الكثيفة، ليكشف عن المستقبل الآتي، وتحليل عناصر اللغة هو المصدر الذي يعتمد عليه الشاعر في هذا الاختراق ". "

وينبغي أن تكون لغة الشاعر مألوفة نابعة من العصر الذي يعيش فيه؛ ليستطيع الشاعر أن يصل إلى ذهن المتلقي ويجذب انتباهه بكل سهولة ويسر" أن لغة القصيدة تكوّن عنصراً أساسياً في كفاءة الهيكل، فهي أداته الوحيدة، ولذلك ينبغي أن تحتوي على كل ما تحتاج إليه لكى تكون مفهومة، وهذا هو السبب في نفورنا من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر، ذلك أن هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها، في القاموس وهذا في صميمه يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر "." ولا بد للغة الشاعر أن تكون متطورة مسايرة للعصر، فهي مرآة المجتمع ولسانه المعبر عن قضاياه وهمومه " فاللغة الشعرية تتطور مع الحياة لكي لا

إ- فاروق ، صلاح ، القصيدة العربية الحديثة - بين الغنائية والغموض- ، كتب عربية ، (د . ط . ن . ت) ، ص ٨٩.

⁻ الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٠٥ .

تجف وتتحول إلى مومياء محنطة فهي مرتبطة بصيرورة الواقع تخضع لمختلف المواقف وتتجدد بيجدد الأفعال والمواقف ".'

ونجد أن بعض المفردات لها عدة دلالات داخل النص الشعري الواحد، وذلك حسب السياق الذي ترد فيه؛ لأنه المسؤول عن تطويعها بما يخدم التجربة الشعرية، فلغة الشاعر إيحائية فنية وليست مجرد وعاء" فالكلمة في لغة الشاعر تكتسب معنى جديداً، إنها عبوة ناسفة تنفجر معنى وصورة، وتفرغ من شحنتها الموروثة الجامدة، إنها طاقة دينامية من الحياة والحركة والإيقاع والإيحاء ، تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادي المألوف، لتستبق الزمن المباشر بكثافتها الرؤيوية وأبعادها الجديدة " . "

ويُعدّ المعجم الشعري قاموس المبدع الخاص، وهو روح النص، كما أنه حصيلة تراكمية اكتسبها من خلال بيئته وثقافته" والمعجم هو لحمة أي نص أدبي وسداته، ويمثل المخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع ، الذي يستغله في إخراج عمله الشعري "."

والشاعر المجيد هو الذي يسخّر إمكاناته وقدراته في انتقاء جواهر اللغة؛ لتنتظم في عقد نضيد يصور التجربة النفسية التي يعيشها، ويوصل أفكاره ومشاعره للمتلقي في صورة تفيض بالبراعة والإتقان، فإن " الشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات في هذا البناء . والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع، يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسبا وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات، يكون حظه من الفن والشاعربة، ويحكم له أو عليه على هذا الأساس ".

^{&#}x27; عساف ، ساسين سيمون ، الصورة الشعرية ونموذجها في إبداع أبي نواس ، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، (د. ت) ، ص١٥ .

[·] عساف ، ساسين سيمون ، الصورة الشعرية ونموذجها في إبداع أبي نواس ، ص١٥ .

⁻ لعدم المسين سيمون - الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ط١ ، مطبعة المقداد ، غزة ، ٢٠٠٠م ، ص ٦١ . أبو حميدة ، هجد صلاح ، الخطاب الشعري عند حافظ إبراهيم ، مجلة فصول ، م ٣ ، العدد ٢ ، ١٩٨٣ م ، ص ٢٩ .

إن الشاعر المتمكن من أدواته هو القادر على استثمار ما في اللغة من طاقات كامنة، وتوظيفها بما يخدم السياق، ويرتقي بها من الاستعمال اليومي المتداول إلى المستوي الأدبي الراقي، من هنا تأتي أهمية دراسة المعجم الشعري في الدراسات اللغوية، وذلك باعتباره عنصر أساسي ومهم يشكل منه الشاعر قصائده، وإن التحليل اللغوي للشعر يؤدي في الأغلب إلى نتائج أكثر موضوعية، لهذا الهدف وفي ضوء ذلك نرصد في هذه الدراسة المعجم الشعري للشاعر أحمد القدوميّ.

وإن الدارس لشعره يرى مدى قدرته على تطويع اللغة بما ينفع السياق الشعري، كما يلاحظ أن معجمه الشعري من خلال مجموعاته الشعرية يسير في منحنى تصاعدي ونمو متواصل يعكس لنا مايتميز به من ثروة لغوية وتصويرية، والقدوميّ عندما يشيد بناءه الشعري لايعمل على مجرد وضع الألفاظ ورصفها في سياق معين، بل يوظفها في سياقات متعددة قادرة على منحها دلالات جديدة.

المبحث الأول / المحاور الدلالية

محور الحب:

احتلت تجربة الحب بنوعيها - العاطفي / والوطني - حيزاً كبيراً من دواوين القدوميّ، فقد بلغت مفردات محور الحب حوالي (١٤٩٦) مفردة، وقد انفرد دال "الحب" بنسبة تردد كبيرة بلغت (٣٦٠) مفردة أي ما يعادل٢٥٠ من مجموع مفردات المحور، وهذا يظهر القيمة الدلالية للمفردة التي دفعت الشاعر إلى استخدامها بصورة تفوق غيرها من المفردات .

وقد تمثلت الدوال التي يدور حولها محور الحب في (الحب- العشق- الهوى- الغرام- الصبابة- اللوعة- القلب- الغزل- الوجد- الشوق- اللهفة - الوله - الفؤاد - الهيام - الجوى - اللوعة - المتيم). والمتتبع للدواوين القدوميّ يلاحظ احتواء محور الحب على تجربتين مختلفتين، تتعلق الأولى بالحب العاطفي، والثانية بحب الوطن وهي تحتل مساحة كبيرة من هذا المحور، أما فيما يتعلق بالتجربة الأولى فنجد أن علاقة الحب بين الذات و الموضوع غير متبادلة، فهي كما يبدو من طرف واحد، ففي حين يعلن الشاعر حبها ويتغزل بها، نرى " المحبوبة " تتمنع وتظهر عدم الاهتمام بتلك العلاقة ، فيقول الشاعر في قصيدة " ثورة الحب " :

أَدْمَنْتُ حُبَّكِ مِثْلَ الشَّعْرِ فَاسْتَمِعى

لِمَنْ بِحُسْنِكٍ ظَلَّ العُمرَ هَيْمَانا

لظى الصَّبَابَةِ في عَيْنَيك أَلْمَحُهُ

والحبُّ أَصْبحَ في الشّريان طُوفانا

لا تكتمي الحُّبَّ فالأوتارُ خافقةٌ

والله يَعْلَمُ مَا تُخْفَى حَنَايانًا. '

تبرز في الأبيات طبيعة العلاقة بين " الأنا " العاشق، و" الأنت " المعشوقة، فبينما تبدو "الأنا " غارقة في العشق والهيام من خلال الصيغ (أدمنت حبك – ظل العمر هيمانا – الحب أصبح طوفانا)، فإن " الأنت " تبدو متمنعة غير مهتمة بما تعانيه " الأنا " من لوعة الحب، وقد بدأت الأبيات بفعل ماض مسند إلى ضمير المتكلم "أدمنت"، ليدل على مبادرة "الأنا" في إعلان حبها للطرف الآخر والتي وصلت بها إلى درجة الإدمان، ثم نجد "الأنا" تطلب من "الأنت "الإصغاء إلى حبها، وذلك من خلال استخدام فعل الأمر المسند إلى ضمير المخاطب "استمعي" في إشارة إلى تظاهر "الأنت" بعدم الاكتراث "بالأنا"، وفي البيت الثالث تلح "الأنا " وتكرر الطلب من "الأنت" بعدم كتمان حبها، وذلك من خلال استخدام الشاعر وسيلة تعبيرية أخرى هي أسلوب النهي " لا بعدم كتمان حبها، وذلك من خلال استخدام الشاعر وسيلة تعبيرية أخرى هي أسلوب النهي " لا تكتمي الحب " لتشحن الصياغة بطاقة دلالية يشوبها الانفعال والضجر، وتنتهي الأبيات بإضافة " حنايا " إلى ضمير المتكلم بصيغة الجمع ، لتجعل مشاعرهما واحدة، فما يخفيه أحدهما في أعماق نفسه من حب وهوى، هو عين ما يخفيه الآخر.

والقدوميّ وترحالم يغني قصائد الهوى والعشق التي تلمح فيها الحرقة والماضي والجوى والحزن والانتظار والرحيل والوقوف على الأطلال، يقول الشاعر في قصيدة " أحلى النساء ":

لِتَضَاحُكِ الأَيامِ في جَسَدِي دُهورٌ مِنْ بُكاءُ وَلِي مِنْ بُكاءُ وَلِيهِجَةِ الأَنْغَامِ في شَفَتِيء أَنينُ الأَشْقِيَاء وَلِقِصَّةِ الحُبِّ القَديم حَبيبَتي تَزْهُو السَّمَاءُ

۲.

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ط١ ، المطبعة الاقتصادية ، الأردن ، عمان ، ١٩٨٩ ، ص٧١ .

فَمتى ستُشْرقُ في دَياجِر وَحْدتي أَحْلَى الِّنساءُ ؟! . '

تسيطر في الأبيات حالة من الحزن والألم على الذات المتكلمة، وهي تبث أوجاعها إلى الآخر "الأنت "، وتجعل قصة حبهما القديم سر السعادة وإشراقة الحياة، لذا فإن "الأنا" تبدو وحيدة حائرة بدون الآخر "الأنت". وقد بدأ الشاعر البيت الرابع بتساؤل مفرغ من دلالته ليستبدل دلالة التعجب والإنكار بها من حالة الوحدة والبؤس التي تعيشها " الأنا " بفعل غياب المحبوبة "الأنت " .

ومن خلال دراسة دواوين الشاعر، نجد أن علاقة الحب بين الشاعر والمرأة لا تعكس تجربة حقيقية عاشها الشاعر، وإنما اتكأ الشاعر في بنائه الشعري على المرأة / المحبوبة، ليظل مسكوناً بالعزم والأمل، فالمحبوبة بالنسبة له قادرة على إضاءة الفرح والسعادة في روحه، وطرد شبح الغربة والأسى.

ولا نكاد نجد أي تعدد لأسماء " المحبوبة " في معجم الحب لديه، وهذا يؤكد عدم وجود تجارب عاطفية حقيقية انخرطت فيها " الأنا " مع " الآخر "، وأن المحبوبة التي تغزل بها في قصائده كانت بمثابة قناع يخفي وراءه آلام وآمال شعب بأسره، اغتيلت أحلامه وذكرياته في ليلة توشَّحت بالظلام الدامس، وهو يعتمد على هذه الوسيلة التعبيرية لتجديد الأمل في العودة إلى الأطلال وموطن الذكريات والصبا، وما يؤكد هذا القول أننا لا نستطيع إذا تتبعنا قصائده أن نجد تجربة حب مكتملة الأركان بين الشاعر ومحبوبته، ولا نستطيع أن نجمِّع صفات متكاملة لشخصية واحدة، فذكر " المحبوبة " في قصائده يأتي – في معظم الأحيان – مرتبطاً بموقف مؤثر من واقع معاناته، ينتهي بانتهاء الموقف واسدال الستار عنه، يقول الشاعر في قصيدة " عتاب " :

سَيَظلُّ شعري في هَوَاكِ محلِّقا ومسافِرا كالطَّيْرِ مِنْ وَعْدٍ إلى وَعْدٍ يَظَلَ مُهَاجِرا

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، تراتيل السحاب ، ط١ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠١٣ ، ص ٩ .

فالحبّ مَوَّال عَتيــق في فؤادْيــنا سَرى رغمَ احتراق سفائني أنَا لَنْ أَعودَ القَهْقَرى . '

والحب في الأبيات قناع يخفي الشاعر وراءه هدفاً سياسياً بعينه، وهو بث روح الأمل والعزم في قلب كل فلسطيني، وحثه على الاستمرار في رحلة نضاله من أجل الحب العتيق – الذي سكن حناياه منذ زمن – وعدم التراجع خطوة واحدة إلى الوراء مهما تباعدت الأيام واختلفت الأماكن.

وقد بدأت الأبيات بالفعل المضارع المتصل بالسين، والدال على الحال والاستقبال؛ ليؤكد الشاعر استمرار صوت شعره محلقاً في هوى محبوبته يسافر معه أينما حلّ، ويحتلّ الحب صدارة صياغة البيت الثالث، وهو المحور الذي تتمركز حوله الدلالة الكلية للأبيات، ليعكس مدى انفعال الذات بالموضوع وتعلقها به، فعلاقة الحب بين " الأنا " و " الأنت " علاقة متبادلة ومتجذرة في فؤاديهما منذ القدم، ولم تتقهقر رغم انقطاع السبل بينهما .

ولقد حرص القدوميّ على تعظيم المرأة والرفع من شأنها في قصائده، لذا نجده أحياناً يقدمها محاطة بهالة من القداسة، وبغمامة من الأسى والبكاء حيناً آخر، فيقول في قصيدة " عودي ":

صَلَّى الجَمَالُ بُمقْلَتَيْكِ وفِ عَيْ أَوْتَرَتِ القَوَافِ فِ وَوَسِيَّ أَوْتَرَتِ القَوَافِ فَ وَرَسَمْ ثُ فَي عَيْنَي لِي الْمُعَاف وَرَسَمْ فَي عَيْنَي لِي الْمُعَاف وَأَقَ مِثُ فَي تَي إِلَى الْمَنَاف فِي وَقَ اللّهُ وَالْحَ فِي تَي إِلَا المَنَاف فِي وَقَ اللّهُ وَالْحُ اللّهُ وَالْحُ اللّهُ وَعُ اللّهُ الْمَنَاف فِي وَاللّهُ اللّهُ وَاللّهُ اللّهُ اللّهُ

نلحظ في الأبيات صورة الحبيبة التي ذكرها محاطة بالقداسة، وذلك من خلال اختيار الشاعر بعض الألفاظ التي أضفت الجو الديني على القصيدة (صلى الجمال بمقلتيك – أوترت القوافي)

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٧٧

⁻ القدومي ،أحمد ، تراتيل السحاب ، ص٣٠ .

ولعل استدعاء ه لمثل هذه الألفاظ جعلته يخرج من عبء الجسد الذي أثخنت فيه جراح الغربة إلى السعادة وخفة الروح رغم الأسى والألم الذي حلّ به، لتصبح المحبوبة هي الملاذ الذي يؤنس وحشته وغربته، ويخفف من آلامه وجراحه .

وفي تجربة حب الوطن كثيراً ما يلتبس الأمر على المتلقي، بحيث لا يستطيع أن يجد حدوداً فاصلة بين المحبوبة والوطن تمكنه من التفريق بينهما، فالشاعر حاول أن يُشيّد معادلاً للوطن ألا وهو المحبوبة، فإذا كان الوطن قد سُلب منه فأصبح مشرداً في بلاد الغربة والشتات، فإنه يواجه هذا الواقع المرير مواجهة فنية من خلال رؤيته الشعرية، حيث نلمح في قصائده التلاحم والانصهار بين الحب والوطن، حيث يتوحد الطرفان ليصبح الحديث عن المحبوبة هو الحديث عن الوطن، فنراه يقول في قصيدته المطولة "ويحملني الثرى قمراً ":

كُلُّ النَّسائِم في جُفونِكِ

يا بلادي

قد تنامُ

على طُلُولِ تأمُّلي

مُذ باتَ قلْبي

في هواكِ

مُسهَّدا

وأنا وأنتِ قصديتان

منَ الغرام المستحيلِ

على تَباريح

المَدى ...'

تُظهر الأسطر توحداً وتلاحماً قوياً بين الذات والموضوع، قد تحقق من خلال إضافة "بلاد" إلى ضمير المتكلم الذي ضيق الفجوة بينهما، بل يكاد يلغي أية حدود فاصلة، كذلك تتضح علاقة التوحد والفناء في الآخر بين " الأنا " و " الأنت " في قوله "وأنا وأنت قصيدتان"، وهذا التلاحم يعكس مستوى العلاقة التي تربط الذات بالآخر / الوطن، وعلى الرغم من أن الذات في الأسطر تقف موقفاً إيجابياً بحبها للوطن إلا أنها تبدو متشائمة وذلك من خلال قوله " الغرام المستحيل"، وهذا الأمر من شأنه أن يشحن الصياغة بتوتر انفعالي، كما ترك الشاعر النقط المطبعية في نهاية الأسطر ليسمح بانتشار دلالته على مساحة كبيرة من الصياغة .

إن اندماج الشاعر في تجربة حب الوطن تجعله يدور في قصائده حول بؤرة معينة لا يستطيع التخلص منها ، يقول الشاعر في قصيدة " إنى أحبك ":

إِنِّي أُحِبُّكِ فِي أَهْدابِ سَوْسَنةٍ

ترنو لثغرك تغفو في نداءاتي

إِنِّي أُحِبُّكِ في شَوْق النَّدي سَحَراً

إلى الورود وفي تغريد أبياتي

إنِّي أُحِبُّكِ في شَدْوِ الفُوَّادِ وفي

دَمْع الْيَرَاع وفِي أَبْهَى سُوَيْعَاتِي

إنِّي أُحِبُّكِ في نَاي الَّنَوى وَلِهَا

يَسْمُو بذَاتِك في شَرْيَانِ عِلّاتي. '

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ط٢ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠١٤ ،ص ٤٨- ٤٩ .

لقدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ط۱ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ۱۹۹۰، ص ۳٦- ۳۷ .

تصدر الفعل "أحبك " المسبوق بأداة التوكيد الصياغة في الأبيات، ليشكل محوراً دلالياً تدور حوله دلالة الأبيات، وقد تكرر في بداية المسلك التعبيري للأبيات، ليؤكد مدى تعلق الذات بالموضوع واهتمامها به . ونلاحظ أن الظاهرة الأسلوبية البارزة في الأبيات هي الاستقصاء المتلاحق لعناصر الطبيعة عن طريق الحوار الداخلي الذي يسترجع فيه الشاعر ماضيه وذكرياته الجميلة المتمثلة في " السوسنة، الندى، الورود، اليراع، والناي "، ويمكن أن نرى الشاعر وهو يجدد العلاقة بينه وبين الموضوع يبعث في نفسه ذكريات الماضي التي أفرغ منها عنوة، فهو إن كان بعيداً عنها في الواقع، فإنه يحاول أن يعيش معها في أحلامه، ونلاحظ أن حديث الذكرى تنساب فيه الألفاظ بسلاسة وعفوية على لسان صاحبها دون إمعان في انتقائها .

وحب الشاعر لمعشوقته لا يتوقف عند حد الاشتهاء والرغبة، بل يصل إلى حالة من التوحد حيث يجد المحب في محبوبته الحياة والأحلام، يقول الشاعر في قصيدة " لحن الخلود ":

أَنْتِ الخيالُ ونَشْوَةُ الأَحْلامِ في نَجْوى الوُرودُ ورَبِيعُ عمريَ وابْتسامةُ كُلِّ أَفْسراحِ الوُجسودُ وهوى سيَبْعَثُ كُلَّ أَشْجاني على وَجَع الحُدودُ أنتِ الحَياةُ إذا تجلَّى المَوْتُ في لَحْن الخُلودُ .'

إن العلاقة التي تكشفها الصياغة لنا بين " الأنا " و" الأنت " هي علاقة الحياة / الحب ، وهي تُبلور رؤية الشاعر للحب في قصائده، وهي رؤية تصبح فيها المحبوبة تمثل الحياة عند المحب، وذلك في ظل واقع محتدم، يتراقص فيه الموت أمام ناظريه، ليصبح الاثنان مقترنين ببعضهما البعض، إذ أنه يرى أحلامه وحياته تتجدد بوجود محبوبته رغم تجلي الموت، ولكن الموت الذي

۲0

^{&#}x27;- القدومي ، أحمد ، تراتيل السحاب ، ص٤٧ .

تتضمنه الأبيات لا ينتهي بالفناء، بل هو متجدد مفعم بالحياة، وهكذا الحياة / المحبوبة في حركة مستمرة لا تتوقف .

وفي البيت الأول نلحظ على مستوى الصياغة أن الشاعر قد سعى إلى تحقيق الموضوع في عناصر الطبيعة حيث تتوحد " الأنت " مع الخيال والأحلام في " نجوى الورود "، في إشارة إلى تجدد العلاقة واستمرارها بينهما، كما استتثمر الشاعر الصيغة الاسمية ـ الخالية من الدلالة الزمنية ـ وغلبها على الصيغة الفعلية لما تضفيه على البناء الشعري من ثبات الدلالة وعدم التقيد بزمن، ولم يرد في الأبيات سوى الفعل المضارع " سيبعث " المتصل بالسين والدال على استمرار الحدث في المستقبل، والفعل الماضي " تجلّى " الذي يرصد الحالة المأسوية التي ينزلها أعداء الانسانية بالإنسان الفلسطيني، حيث تعزف ألحان الموت في كل لحظة وحين ، لكنه موت سلبي ينتهي وتنبثق منه الحياة بوجود المحبوبة، وفي البيت الأخير تتوحد " الأنت " مع " الحياة " وتحلّ محلها، فإذا كانت " الأنا " تعاني الموت فإن " الأنت " تتقدم نحو الحياة لتحلّ محلها، وتحدث بذلك عملية إحلال وتبادل بين الطرفين حيث إن " الأنا " تواجه موتاً ينتهي بوجود " الأنت "، وهو ما يمثل رؤيته لظاهرة الحب .

جدول رقم (١)

مواضع ورود مفردة (الحب ومرادفاتها) في شعر أحمد القدومي

(الحب- العشق- الهوى- الغرام- الصبابة- اللوعة- القلب- الغزل- الوجد- الشوق- اللهفة - الوله - الفؤاد - الهيام - الجوى - اللوعة - المتيم)

عدد ورود مفردة الحب ومرادفاتها	اسم الديوان	م
Y £ 1	ذكريات على شاطئ النسيان	1
**	رباعيات الجرح النازف	۲
1 7 0	شفاه الفجر	٣
1 / Y	الوتر الحزين	ź
V 9	ويحلمني الثرى قمرأ	٥
١٨٤	لا شيء بعدك	٦
197	بين حلّ وارتحال	٧
١٨٠	تراتيل السحاب	٨
٩٧	هي الدنيا	٩
٤٧	البتول	١.
9.4	خذني إليّ	11
1 £ 9 7	المجموع	

محور الموت والجراح:

وظاهرة الموت في شعر القدوميّ بمشتقاتها ومرادفاتها المختلفة تكشف عن رؤية مختلفة لقضية الموت، فالمتأمل لشعره يلاحظ أن الموت لا يشكل بالنسبة له هاجساً يثير الفزع والخوف، بل إنه يمثل ميلاداً لحياة جديدة أكثر إشراقاً، تتحقق فيها أمانيه وأحلامه، ويتخلص من آلامه وجراحه التي يعاني منها، فهو يتمنى الموت رغبة في تحقيق حلمه بحياة أفضل في ربوع الوطن وحناياه، يقول الشاعر في قصيدة " يا ذبيح الصمت " :

والموتُ يطلعُ من دَمي

وَطَناً

يُغَنِّي الغَيْثَ في دُنيا

السَّحائب

يَسْتَبيحُ الوَجْدَ

يوقظ في شغاف

القلب

نرجسةً

تُقبّل نزْف أَحْلام

الزَّنابق

تَخْتَفي في سِحْرِها

قَمَراً

وتفعل ما تَشَاء . '

تصدرت مفردة " الموت " صياغة الأسطر في إشارة إلى البؤرة الدلالية التي تدور حولها دلالة الأسطر الكلية ، مما يعكس مدى أهمية الموضوع بالنسبة للذات، وتبرز الأسطر تلاحماً قوياً بين الذات والموضوع، وذلك من خلال إضافة " دم " إلى ضمير المتكلم، وتكشف لنا الأسطر عن رؤية الشاعر للموت والجراح حيث يري أن الدماء والاستشهاد هو السبيل إلى استرجاع الوطن المغتصب والعودة إليه، وهي رؤية تتبع من عقيدة لدى الشاعر يؤمن بها، كما نلاحظ أن جميع الأفعال التي استخدمها الشاعر في الأسطر أفعال مضارعة (يطلع – يغني – يستبيح – يوقظ – تقبل – تختفي - تفعل) في إشارة إلى تجدد الآمال والأحلام في عودة الوطن السليب، فالموت عند الشاعر لا ينمّ عن نزعة تشاؤمية انهزامية، بل هي نزعة المتفائل الحالم بحياة أفضل. وقد وظّف الشاعر عناصر الطبيعة للتعبير عن تلك الحالة من خلال الجمل الفعلية (يغني الغيث في دنيا السحائب - تقبل نزف أحلام الزنابق - تختفي في سحرها قمراً) ، وبالنظر إلى دلالة الأفعال نجد أن الفعل " يطلع " يمثل نواة الدلالة ونقطة البداية والتحول فيها، حيث إن الأفعال الأخرى في الصياغة جاءت لاحقة ومترتبة عليه، فطلوع الوطن من دم الشهيد في السطرالأول أعقبه غناء الغيث في السطر الثاني، ثم إيقاظ نرجسة القلب لتقبل نزف أحلام الزنابق، وتختفي في سحرها قمرا تفعل ما تشاء.

إن عالم الموت والجراح، وعالم الانبعاث والحياة يتداخلان في خطاب الشاعر، فهو يرى أن حياته وأحلامه تولد من رحم الموت والاستشهاد، وهي رؤية جديدة لظاهرة الموت تخالف ما هو مألوف ، يقول الشاعرفي قصيدة " موت " :

لِحَدائِق المَوْتِ الغَريبِ

القدوميّ ، أحمد ، بين حلّ وارتحال ، ط١ ، مطابع الحميضي ، الرياض ، ٢٠٠٩ ، ص٩٧ .

سَحَائبٌ تَنْثَالُ

مَوْتًا ...

وَبِحَضْرَةِ الأَحْلامِ أَسْكُنُ

في خَفَايا الوَحْي

صَمْتًا ...

وَأَنا وَأَنت

على ضِفَافِ

الموت

نَشْدُو للحَياة ...! . '

تبدأ الأسطر بحرف الجر " اللام " الذي يفيد معنى الملكية ،" كما هو مألوف في قواعد اللغة العربية ، حيث عرفت بمعانيها المختلفة ، وللام اثناعشر معنى : أحدهما : المِلك " \ ، وقد جعل الشاعر للموت حدائق تحلق في سمائها سحائب، وبذلك يصور لنا الموت في ثوب مغاير لما هو مألوف في عرفنا حيث اقترن الموت بالقبور والوحشة والظلمة، في حين قرن الشاعر الموت في الأسطر بالحدائق التي توحي بالخضرة والبهجة والجمال، وقدّم الشاعر في السطر الأول شبه الجملة " لحدائق الموت " الواقع خبرا للمبتدأ " سحائب " وذلك للأهمية والتخصيص في إشارة إلى أنها المحور الذي ستدور حوله دلالة الأسطر .

وهنا يبرز تناقض غريب على مستوى الدلالة، فالحدائق مكان للتنزه والفرح وابتهاج القلوب حال القدوم إليه، إلا أن واقع الحياة المتناقض الذي يعيشه الشاعر، فرض عليه أن يجسد طبيعة هذا

[·] القدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ط١ ، مطبعة الندى ، الأردن ، عمان ، ٢٠٠٤ ، ص٢٨.

^{ً -} الأنصاري ، جمال الدين عبدالله بن هشام ، هبود ، بركات ، أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك ، ج٣، (د. ط) ، دار الفكر للنشر والنوزيع ، بيروت ، لبنان ، ص٢٠.

التناقض في البناء الشعري، فهو يعيش واقعاً مضطرباً متناقضاً يساند فيه الظالم على المظلوم، والجلاد على الضحية، وينتصر الباطل على الحق، مما أدى إلى انقلاب الموازين وتبدل الأشياء في معجم الشاعر، وفي الأسطر الأخيرة يزداد التناقض حيث تتلاحم " الأنا " مع "الأنت " وتشدو على ضفاف الموت لحن الحياة .

وفي ديوانية الشاعر المطولة بعنوان " ويحملني الثرى قمراً " نرى أن رحلة الموت والذبح تتجسد في خلود الشاعر، فعشقه لوطنه جعله يعشق الموت ويتوحد معه، يقول الشاعر في قصيدة " ويحملني الثرى قمراً " :

فأنا ومَوتـــي توأمانُ مُوتِـي وقلبي توأمانُ . '

تبرز في الأسطر طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع، وهي علاقة توحد وتلاحم مع الآخر حيث أصبحت المسافة بينه وبين الموت تكاد أن تكون منعدمة، فهما وجهان لعملة واحدة لا ينفصلان عن بعضهما البعض، ويتحقق ذلك من خلال إضافة الشاعر ضمير المتكلم إلى كلمة "موت"، ليصبح اتصالهما على المستوى اللغوي دليلاً على تلاحمهما على المستوى الفعلى.

والشاعر لم يجد من يمد يده إلى الوطن الغريق وإلى أبنائه، الذين يُذبَّحون داخل حدود الوطن والشاعر لم يجد من يمد يده إلى الموت ليعود إلى الحياة من جديد، يقول الشاعر في قصيدة ويحملني الثرى قمراً ":

صَبْرا وَيَافَ تَوْأَمَانُ مَوْتِي ومَوتُكَ تَوْأَمَانُ مَوْتِي ومَوتُكَ تَوْأَمَانُ مَجْدُ العُروبَةِ في دَمى

^{&#}x27; ـ القدوميّ ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ص٢٥ .

يَجْرِي بُحُورًا مِنْ هَوانْ سأجيءُ مِنْ رَحِمِ الَّردَى غَضَبًا

يُمَزِّقُ كلَّ أيَّام

الخِيَانَةِ . ا

نلاحظ أن القدوميّ في الأسطر يتجه بالخط الدلالي من الموت إلى الحياة، ومن ظلمة الليل إلى فجر مشرق، ليكون الجانب الإيجابي المشرق هو المسيطر في النهاية، حيث يؤكد الشاعر في نهاية الأسطر بأنه سيعود إلى الحياة من رحم الردى غضباً يمزق الخونة والمتآمرين على الوطن، ليحول ظلام الليل ووجع الزمان إلى حياة حرة كريمة مفعمة بالعزة والسعادة .

وهكذا استطاع شاعرنا برؤيته الخاصة أن يرسم لنا صورة مغايرة للموت، أصبح فيها الموت لا يجسد معاني الوحشة والظلمة والعدمية، إنما أضحى الموت علامة للثورة على الواقع، وانبعاث الحياة من جديد، وتحقق الأماني، والخلاص من المعاناة.

[·] القدومي ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ص٤٦-٤٦ .

جدول رقم (2)

مواضع ورود مفردة (الموت والجراح ومرادفاتهما) في شعر أحمد القدوميّ (الموت - الفناء - المنية - الردى - قبر - لحد - جثث - جثمان - قتل - تابوت - كفن - أشلاء - انتحار - استشهاد - الضحية - جنازة - مأتم - رفات - يحتضر - الإبادة - صلب - الجراح - الدم - قطعوك - النزف - المطعون)

عدد ورود مفردة الحب ومرادفاتها	اسم الديوان	م
٣٧	ذكريات على شاطئ النسيان	١
1 £	رباعيات الجرح النازف	۲
٨٤	شفاه الفجر	٣
٣٣	الوتر الحزين	٤
۸٧	ويحلمني الثرى قمرأ	٥
٧٨	لا شيء بعدك	٦
1.0	بين حلّ وارتحال	٧
٦٧	تراتيل السحاب	٨
9 £	هي الدنيا	٩
£ Y	البتول	١.
٦٧	خذني إليّ	11
٧٠٨	المجموع	

محور الحزن:

إن ما خلفته النكبة عام ١٩٤٨م من تداعيات وأحداث، حفرت في نفوس الفلسطينيين أحزاناً وجراحاً عميقة، فقد تشتت الشعب، فمنهم من بقي يعاني داخل أرض الوطن ممارسات المحتل الوحشية، ومنهم من نزح إلى الشتات ولوعة الفراق والحسرة تلازمه، ودروب التيه والآلام تتقاذفه من مهجر إلى مهجر، ومن أرض إلى أرض، ثم كانت القاصمة والتي سميت بالنكسة عام ١٩٦٧م أي بعد مولد القدوميّ بست سنوات، حيث رأى وطنه مكلوماً بالجراح يفيض أسى، ويطفح قهراً، ويتجرع أهله كؤوس الذل والهوان، كان يسمع أنات الثكالي ويرى دموع اليتامي، فيختزن ذلك كله في صدره، لتنفجر بركاناً من القصائد التي تشع كلماتها بالأسي والألم وكأنها سيمفونية تعزف آهات الوطن الجريح على أوتار فؤاد مكلوم في كهف النسيان .

لذلك نرى حالة الحزن قد أصبحت مسيطرة على الشاعر في كثير من قصائده، وهذا يحمل في ثناياه دلالة واضحة على الحالة النفسية التي يعيشها، كما يعبّر عن الشعور الجمعي للشعب الفلسطيني، يقول الشاعر في قصيدة "قبل الرحيل ":

أَنا سَادنُ اللَّحْنِ الَّذي زَفَراتُهُ

اتَّقَدتْ تَحرَّقُ في شِفَاهِ يَتامى

أَنا حُزْنُ يوسُفَ والبَربيئةِ والَّذي

صَوْبَ السَّمَاءِ إلى الإلهِ تَسَامى . ا

يستحضر الشاعر في الأبيات الشخصية الدينية من عمق الموروث الديني، ويدفع بها لتجسيد الحالة التي يعيشها، ونلاحظ أن الذات تتوحد مع الموضوع منذ بداية الأبيات حيث يرى الشاعر نفسه يمثل الحزن الذي تئن به أفئدة المظلومين على مدار التاريخ والزمان، وقد استدعى الشاعر

⁻ القدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص٠٥ .

شخصية سيدنا يوسف والسيدة مريم وسيدنا عيسى -عليهم السلام - كرمز للصبر على الآلام والظلم ، فقد واجه الشاعر آلامه وجراحه وما تعرض إليه من قهر وجور بروح الفدائي الصابر المتمسك بحبال الإيمان والإرادة والإصرار ، ويقول في " رياعيات الجرح النازف " :

لَمَّا أَطَالً عَلَى يَقِينِ الشَّكِ شَكِّ مِنْ يَقِينْ وَالصَّمْتُ يَهْتِفُ في الفَيَافِي لَنْ نَهُونَ وَلَنْ نَلِينْ وَالصَّمْتُ يَهْتِفُ في الفَيَافِي لَنْ نَهُونَ وَلَنْ نَلِينْ نَلْ وَالصَّمْتُ يُوبَ الزَّمانِ وَذُبْتُ فِي الوَبَرِ الحَزينْ فَي الوَبَرِ الحَزينْ فَي الوَبَرِ الحَزينْ . أَقْسَمْتُ أَنَّ القُدْسَ سَيِّدتي عَلى مَارِّ السِّنينِينْ . '

يؤكد الشاعر في الأبيات من خلال تكرار أسلوب النفي مع الذات المعبر عنها بصيغة الجمع "نهون – نلين" أنه بالرغم من الأحزان ومصائب الزمان التي تكاثرت عليه إلا أنه لن تضعف له قناة ولن يستسلم للمحتل، كما يؤكد من خلال القسم بأن القدس عاصمة فلسطين الأبدية على مرّ السنين .

إن مصدر الحزن لدى الشاعر ينبع من أيديولوجية فكرية معينة، وهو أن تحرير الوطن لا يتحقق عن طريق الوعود الكاذبة، بل إنها تزيد من الآلام والجراحات، وإنما يتحرر بالجهاد ومقاومة المحتل، فما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، يقول الشاعر " صوت الجهاد ":

وبَدَتْ مَآسِي البَائسِينَ تُذيبنِي

والأرْضُ تَحْتَ التَائِهِينَ تَمِيد

وتَلفُّنِي الأشْجَانُ تَجْأَر حَسْرَةً

ويئنٌ في القلب الحَزِينِ وَرِيدُ

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، رباعيات الجرح النازف ، ط١ ، دار المعراج الدولية للنشر ، الرياض ، ١٩٩٣ ، ص٢٧ .

يًا سَوْأَةَ العُمْرِ المُدَنسِ بالخَنا

أَتُحَرِرُ الوَطَنَ السَّلِيبَ وُعودُ ؟ . '

تتحرك الدلالة في البيتين الأول والثاني لتصوير حالة الحزن التي تشعر بها الذات بسبب ما يتعرض له أبناء الشعب الفلسطيني، ومن ناحية أخرى يعتمد الشاعر في الأبيات الأخيرة على تحاور داخلي تفرزه وسيلتان تعبيريتان أداة النداء "يا" الدالة على البعد، وأداة الاستفهام "الهمزة" المفرغة من دلالتها الأصلية إلى دلالة بديلة هي النفي والاستنكار، ليؤكد الشاعر بذلك المسلك التعبيري أن المفاوضات مع هذا العدو وما يترتب عليها من وعود غير مجدية في مشروع تحرير الوطن السليب من براثن المحتل.

والمتأمل لقصائد شاعرنا يهوله حجم الأسى والمرارة التي تصورها الكلمات في معظم مجموعاته الشعرية، فمحور الحزن ينسحب على مساحة كبيرة من بنائه الشعري مما يعكس اهتمام الشاعر به، والتي تنبئ عن انتماء متجذر لجراح وطنه وأمته، حيث نجد القصائد تتناسل من هموم المرحلة، ومن أوجاع الشتات والاضطراب والآمال الخائبة، وقد جاء هذا المحور موزعاً على دائرتين هما:

١ – دائرة الحزن الذاتي .

٢ - دائرة الحزن الغيري .

وإذا كانت هاتان الدائرتان تختلفان من الناحية الشكلية، فإنهما تتوافقان في مصدرهما، حيث إن مصدر الحزن فيهما واحد، يمكن أن نطلق عليه مسمى الحزن من أجل الوطن والأمة أ، وقد استثمر الشاعر موهبته الشعرية في أن يكون صوت الوطن الجريح، ويؤدي رسالة إعلامية للعالم الحر، بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية.

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٦٢ _ ٦٣.

^{&#}x27; - انظر : د أبو حميدة، محمد صلاح ،الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص١١٧.

ونلحظ في دائرة العذاب الذاتي أن صوت الشاعر يعلو ويبوح بمشاعره الشخصية بشكل مباشر دون تردد ، فيقول الشاعر " مناجاة ثائر " :

فالحُزْنُ شَيَّدَ في ثَنايا القَلْبِ للآهاتِ مَعْبَدْ وَبَمَرَّدَ الْإِلْهَامُ في قلبي وبَاتَ الدَّهْرُ يسودُ وبَاتَ الدَّهْرُ يسودُ وبَآكَلُ الحُبُّ العتيقُ وَصَار جسمي شبة جَلْمَدُ. لا

تبدأ الأبيات الشعرية باستعادة الحدث الماضي وذلك من خلال تتابع الأفعال الماضية والتي جاءت لترصد حجم الحزن الذي يفيض به قلب الشاعر، وذلك من خلال إضافة ضمير الملكية إلى "قلب - جسم"، كما وظف الشاعر حرف العطف "الواو" في الجمع بين الجمل الفعلية، ليكشف عن تضافر الأحداث الواقعة على الذات، وإبراز ما ترتب عليها من نتائج مأسويّة .

وينتقل الشاعر إلى دائرة أخرى من الحزن تتعلق بالحزن الغيري، حيث يجعل الحدث موجهاً لجماعة بعينها أو شعب ما قد عانى من كارثة طبيعية أو اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية، فيقول في قصيدة " زلزال " :

وَدَعِ الدُّموعَ علَى طُلولِ أحِبَّتي

وَشْماً يَخُطُّ عَلى المدَى أَحْزَانِي

واكْتُبْ بِنَجْوَى القَلْبِ حُرْقَةَ بائسٍ

وارْو التُرابَ بِدَمْعِكَ الهَتَان

وارْسُمْ تَبَاريحَ الْحُشَاشَةِ حَسْرَةً

واشرَبْ دُموعِكِ ، واستَبِحْ شَرْيَانِ

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص١٩٠

يَا أَيُّهَا الْأَلَمُ المزَرْكَشُ بِالهَوَى

لا تناأ عَنِّي ، يَا نَشِيدَ تَهَانِي

صُغْ لَهْفَةَ الْحَيْرَانِ كَأْسَ سَعَادَةٍ

لِشِفَاهِ مِصْرَ ودُرَّةِ الأَوْطَانِ . السَّفَاهِ مِصْرَ

تتحرك الدلالة نحو إبراز لون من الحزن المتعلق بإحدى الدول العربية "مصر" والتي تعرضت إلى زلزال خلف العديد من الضحايا والجرحى، وتعتمد هنا الصياغة على وسيلة تعبيرية بعينها هي فعل الأمر الذي يشحنها بمد انفعالي وحركة دلالية تموج بالحزن والتوتر، تماثل الحزن الذي يعصف بـ"الأنا"، فالأسطر عبارة عن دفقات شعورية سريعة ومتعاقبة، تكشف عن الحالة النفسية التي تعيشها "الأنا" بفعل معاناة الآخر، فقد تكرر فعل الأمر في الأبيات الثلاثة الأولى ست مرات، كما تكرر في البيت الخامس مرة واحدة، إضافة إلى الفعل المضارع مع أداة النهي "لا تناً" والذي يحمل دلالة الأمر، كل ذلك كان له أثره الواضح في شحن الدلالة بمدلولات مأساوية عميقة من داخل "الأنا" لتعبر عن حزنها الشديد لما حلّ بمصر الكنانة مؤكدة بذلك صدق انتماء الشاعر لأمته العربية .

وتترى القصائد التي تولد من رحم الأحزان والآلام دون أن تحدها حدود وطن، لتعايش أحزان الإنسان في كل مكان، فيقول أحمد القدوميّ في قصيدة " على الشاطئ " إلى الطفل السوري "إيلان" والذي وجد شهيداً على شواطئ تركيا :

هي يا صغيري قصةً تُدعى الرَّحيلُ وحكايَةٌ بلهاء

[·] القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٩١ .

يحملها النَّوى

عند الأصيل

هي دمعةً تروي

الحكاية

تمتمات الرُّوح

في القلب العليل . ا

استخدم الشاعر في الأسطر أسلوب القص في بناء الحدث ليعطيه بعداً درامياً يرسخ في ذاكرة القارئ ، ويتجسد الحزن في السطر الأول مع إعلان الشاعر عنوان القصة "الرحيل "، والذي يكشف عن سر المأساة التي أوقدت الأحزان في القلوب، وأفاضت الدمع في العيون ، إنها كارثة الرحيل القسري عن أرض الوطن فراراً من الموت، وهو نفس مصدر الحزن الذي كابده الشاعر، فالرحيل عن الوطن كان بداية رحلة الحزن والأسى له ولغيره، أي أن الحدث لا يتعلق بفرد بل يمثل لوناً من ألوان الحزن الجماعي الذي يلتقي فيه جميع أبناء الشعب السوري المهجرين عبر شواطئ البحر، وقد استخدم الشاعر أيضاً في السطر الأول أداة النداء "يا" في إشارة إلى بعد المسافة بينه وبين المنادى، كما أضاف الشاعر كلمة "صغير" إلى ياء المتكلم للتعبير عن المشاعر الإيجابية والوشائج القوية التي تربط الشاعر بأطفال وأبناء الشعب السوري.

'- القدوميّ ، أحمد ، خذني إليَّ ، ط١ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠١٦ ، ص٦١ .

جدول رقم (٣)

مواضع ورود مفردة (الحزن ومرادفاتها) في شعر أحمد القدوميّ (الحزن – الشجن – الأسى – البكاء – الدموع – العبرات – النوح – الحرقة – البؤس)

عدد ورود مفردة الحب ومرادفاتها	اسم الديوان	٩
٧٣	ذكريات على شاطئ النسيان	1
١٣	رباعيات الجرح النازف	۲
٦ ٤	شفاه الفجر	٣
01	الوتر الحزين	ź
٤٦	ويحلمني الثرى قمرأ	٥
٥٢	لاشيء بعدك	۲
٧.	بين حلّ وارتحال	٧
0 £	تراتيل السحاب	٨
79	هي الدنيا	٩
۳.	البتول	١.
79	خذني إليّ	11
٥٢١	المجموع	

محور الليل:

يعد الليل من عناصر الطبيعة الصامتة التي يخلو فيها الإنسان إلى مناجاة ربه، أو للإنصات إلى الذات ، ولقد جعل الله _ عزّ وجلّ _ الليل سكناً وراحةً للإنسان بعد أن سبّح في النهار تسبيحاً طويلاً وسعى في مناكب الأرض لكسب رزقه ، قال تعالى : ﴿ وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا (٩) وَجَعَلْنَا لَوْمَكُمْ سُبَاتًا (٩) وَجَعَلْنَا لَوْمَكُمْ سُبَاتًا (٩) وَجَعَلْنَا لَلِيلُ رِمِن اللّيلُ لِبَاسًا ﴾ (١) ، ولجأ الشعراء إلى هذا العنصر لاحتوائه على دلالات متنوعة، فالليل رمز للسكون والجمال والخوف والقوة والظلم والحب والمعاناة والتهجد والسهر والطرب، وقد تغنى به الشعراء المعاصرون والقدماء، فالليل مع امرئ القيس ليل طويل ممتد، تتكاثر فيه الهموم والأحزان، حتى إنه يتمنى زواله وانقضاءه، فيقول :

عليَّ بأنْ واع الهُ مُ وم لينتلي وأردف أعجَازاً وناء بِكُلْكُل بصبح وما الإصباحُ فيك بأمثل .

وليلٍ كموْج البحر أرخى سدوله فقُلْتُ له لمّا تمطّــى بجوزه ألا أيها الليلُ الطويلَ ألا انْجلِ

ولا يختلف ليل النابغة الذبياني عن ليل امرئ القيس، فهو مبعث للشقاء والبؤس والألم، فيقول:

كليني لهم إيا أميمـــ أُناصبِ ولِيلٍ أقاسيهِ ببطئ الكواكبِ تطاولَ حتى قلْتُ ليسَ بمنقضِ وليسَ الذي يرعى النجومَ بآيبِ ".

أما الليل عند المتنبي فهو رمز للشجاعة والإقدام، بل إن الليل يعرفه جيداً فطالما صال وجال فيه ، فيقول :

وَمِرْهَفِ سِرْتُ بَينَ الْجَحْفَلَينِ بِه حتى ضَرَيْتُ وَمَوْجُ الْمَوْتِ يَلْتَطُمُ

^{· -} سورة النبأ ، آية ١١، ١١ .

إِ- امرؤ القيس ، حندج بن حجر : ديوان امرؤ القيس ، صِ١١٧ .

[&]quot;- النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط٢، دار المعارف ، (د. ت) ، ص ٤٠.

فَالْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالضَّرِبُ وَالطَّعْنُ والقِرْطَاسُ والْقَلَمُ '.

ولا نجد اختلافاً كبيراً بين الشعراء المعاصرين والقدماء في تناول مفردات الليل واستعمالها، فقد اتخذ بعضهم الليل مستودعاً لأسراره وهمومه يبث في سكونه وظلمته آلام وحدته وغربته وحبه الضائع وآماله المفقودة بعيداً عن أعين الناس، وهو عندهم رمز الفناء لهذا العالم الصاخب وسبيل الخلاص مما فيه من آثام ومجال رحب لانطلاق الخيالات والأحلام، ومن الشعراء الفلسطينيين المعاصرين الذين لجأوا إلى الليل الشاعر (معين بسيسو) حيث يقول في "المدينة المحاصرة ":

والليل كالشحاذ يطرق بالدموع و بالأنين أبواب غزة وهي مغلقة على الشعب الحزين . ٢

فقد شبه الشاعر الليل بالشحاذ وذلك من أجل رسم ملامح الحزن والألم التي تحيط بالشعب الفلسطيني المحاصر في غزة هاشم تحت ليل الاحتلال الإسرائيلي.

ومن ذلك أيضا يقول محمود درويش:

الليل – يا أماه – ذئب جائع سفاح يطارد الغريب أينما مضى ... ويفتح الآفاق للأشباح وغابة الصفصاف لم تزل تعانق الرياح ماذا جنينا نحن يا أماه ؟

" - درویش ، محمود ، دیوان محمود درویش ، ط۱، دار العودة ، بیروت ، ۱۹۸۷م ، ص ۳۷.

⁻ أبو البقاء العكبرى ، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، ص٣٦٩ .

ي ـ بسيسو ، معين ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ديوان الْمعركة ، ط١، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م ، ص٥٣ .

فقد اختار درويش الليل لما يحتويه من هدوء وصمت ووحشة تزيد من ألم الغريب ووحشته، كما أن تصويره لليل بالذئب الجائع السفاح يطارد الغريب يرسم لنا صورة مخيفة مؤلمة لحياة الغريب أينما ذهب وحل .

وبعد البحث عن ظاهرة الليل وتتبعها في المعجم الشعري للشاعر أحمد القدوميّ نجد أن الليل بمشتقاته الكثيرة ومرادفاته المختلفة مثل (الليل – المساء – الظلام – السواد – السحر – الدجى – العتمة) يمثل محوراً هاماً في بناء المعجم الشعري عند القدومي، فقد بلغ تردد دوال هذا المحور (٣٨٢) مرة ، وهذه النسبة العالية تدل على اهتمام الشاعر بهذه الظاهرة وانشغال فكره بها، واتخذ دال الليل عند القدوميّ مدلولات متعددة، فمنها ما دل على الطبيعة بمسائها الهادئ الجذاب الذي يثير التأمل والمفاجأة، ومنها ما دل على الجمال وإطلاق العنان لخيالات وأحلام العشاق الهائمين، ومنها ما دل على الحزن والبؤس والظلم والقهر، ومنها ما دلّ على القوة والغضب والثأر من الظالمين، والليل عند الشاعر الدال على الهدوء والسكينة حيث يخلو فيه الإنسان للعبادة والمناجاة تبرزه الصياغة الشعرية المتمثلة في قول الشاعر " في هدأة الليل ":

سَمَا الفُؤادُ وَبَاتَ الذِّكرُ يُؤنسُهُ

في هَدأة اللَّيلِ والتَّسبيحُ مُتَّصلُ

وَقَدْ طَفَقْتُ وَبُورُ الله يَغْمُرُنِي

أَتلو (تَبَارَكَ) حَتّى فَاضَتِ المُقَلُ

وَآهتَزَّ قَلبي وَبَاتَ اللَّيلُ يَسألُني

لمَ البُكاءُ فَقَدْ أَضناكَ ذَا الوَجَلُ. '

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٦٦.

تكشف الصياغة اللغوية عن موقف روحاني تعيشه "الذات" مع خالقها، حيث اختار الشاعر "الليل" عنصراً من عناصر الطبيعة لما يحمله في طياته من مدلولات تشير إلى السكون والهدوء والخلوة مع " الذات "، لتصل بالشاعر إلى مرحلة من العشق الإلهي، حيث تتلذ فيه " الأنا " بالبكاء وذرف الدموع، رغبة في حب الإله ومغفرة الذنب.

وقد استخدم الشاعر الضمائر المتصلة للدلالة على " الأنا " (طفقت – يغمرني – قلبي – يسألني)، كما استخدم الشاعر الأفعال الماضية (سما – بات – طفق – فاضت – اهتز – أضناك) للدلالة على ملازمة تلك الحالة من الذكر والتسبيح والتلاوة والتهجد " للذات "، كما استخدم الأفعال المضارعة (يؤنسه – يغمرني – أتلو) لتعطي الحدث صفة التجدد والاستمرارية، فالعلاقة بين "الذات " وبارئها علاقة مستمرة لا تنقطع .

واتخذ دال " الليل " مدلولاً آخر في معجم الشاعر ليصبح رمزاً للظلم والقهر والبؤس، فيقول الشاعر في قصيدة " أنشودة النصر ":

الليلُ وَشْمٌ على أَبواب مُعْتَقلى

لا يَبْرَحُ القَيْدَ حَتَّى يَنْتَهِي أَجَلي

والبُؤس يُرسمُ في الأحشاءِ مَلْحَمَةً

تُشْجِي الغَمامَ وتدمي دارسَ الطَّللِ . '

تبرز الأبيات موقفاً سلبياً لليل من " الأنا "، حيث تدور الأبيات حول تجربة قاسية تعيشها " الأنا " داخل المعتقل، وقد اختار الشاعر بعداً زمنياً وهو " الليل " بما يثيره من وحشة وظلمة تضاعف من آلام وأحزان السجين في معتقله، ونلاحظ أن اختيارات الشاعر في الأبيات تنصب على معجم سوداوي مظلم تبدأ من " الليل " إلى وصفه بوشم مرصع على أبواب المعتقل، ثم إلى

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٢٤ .

ملازمته القيود حتى انتهاء الأجل والموت، وهذه الدوال مجتمعة ترسم لنا صورة واقعية لحياة المعتقل داخل زنزانته .

ويبدأ البيت الأول بجملة تقريرية، تصور لنا طبيعة الليل المتوحشة المظلمة، كما وصفه بأنه طويل ممتد ليس له بداية ولا نهاية، فهو ملازم للأنا داخل المعتقل لايفارقها إلا بانتهاء الأجل، وقد آثر الشاعر في وصفه الليل وتعداد صفاته؛ لأنها تكاد تكون أوقع في تكثيف الدلالة، حيث كان استخدامها مجازياً، وهو يكسبها سعة وامتداداً أكثر من حدودها الدلالية الضيقة .

وفي الأبيات يبرز الصراع بين " الأنا " و " الموضوع "، وتبدو فيه " الأنا " يائسة ضعيفة أمام قسوة الموضوع وشدته، وقد حرص الشاعر على استخدام الأفعال المضارعة (يبرح – ينتهي – يرسم – تشجي – تدمي) ليؤكد استمرار الحدث وتجدده، وتزداد عملية القهر والظلم " للأنا " مع السطر الثاني والذي جاء موصولاً بما قبله من خلال حرف العطف " الواو " الذي يفيد ربط الحدثين معاً، لتصبح " الأنا " واقعة بين فكي الليل والبؤس، وبذلك ترتسم لنا صورة بائسة مؤلمة ثلاثية الأبعاد، عناصرها : (الليل – المعتقل – البؤس) .

وقد يتخذ دال " الليل " مدلولاً جديداً في معجم القدوميّ، حيث يصبح " الليل " رمزاً للجمال، ومجالاً رحباً لانطلاق أحلام المغرمين العاشقين، يقول د. أحمد شعث إن " الرمز يلمح في تعبير الشاعر لمحاً من خلال علاقته الجديدة أو صورته الجديدة التي رسمها له الشاعر، فهو سرّ من أسرار الوجود ينبثق من أعماق الليل، بوصفه حالة تغيير شاملة تتعاظم في نفوس الصغار وترتبط بوجه من وجوه انبعاث الحياة .. ليجسد بذلك آمال وطموح الإنسان في حياة تقوم على الإرادة ونفي

العجز والضعف والهوان كي يستعيد المنفيُّ فرحته التي غابت، ويعود إلى بلاده ."'، يقول الشاعر في رياعيات الجرح النازف":

فَلْتَرِحَلِي يا شَمْسُ من أفقي ، فإنَّ الليلَ أَرْحَمْ وليأتني حُلُمِي المطَوّفُ بَسْمةً ، تَهْفُو لَمنْسَمْ وليأتني حُلُمِي المطَوّفُ بَسْمةً ، تَهْفُو لَمنْسَمْ ولْيَغَمُ ولْيَغَمُ اللّهُ المهيمِنُ بالدِّجَي أحلامَ مُغْرَمْ فالليلُ بِدْءٌ للجَمالِ ، وخَفْقَةٌ بشغَافِ مُلْهَمْ . `

تعتمد الصياغة في الأبيات على وسيلة تعبيرية بعينها هي الفعل المضارع المتصل بلام الأمر والذي يشحنها بدلالة انفعالية قوية، فالأبيات عبارة عن دفقات شعورية سريعة ومتتابعة، مما يكشف عن الحالة النفسية التي تعيشها " الأنا "، فقد تكرر الفعل المضارع المتصل بلام الأمر في الأبيات الثلاث الأولى ثلاث مرات، لتؤكد رغبة الذات المسلحة في مقاومة الواقع المرير، واحداث هزة في كيانه تخلصه من مأسوية هذا الواقع، وقد كان لاستخدام هذه الأفعال (فلترحلي – ليأتني – ليغمر) أثره في شحن الدلالة بمدلولات نفسية تنبعث من داخل " الأنا " لتعبر عن رفضها للواقع الذي تعيشه والفرار منه إلى " الليل " حيث الجمال والأحلام التي تخفق لها قلوب العشاق فترسم البسمة رغم الآلام والأحزان .

يتسع دال " الليل " عند القدوميّ في دلالته ويأخذ مدلولاً مغايراً في معجمه، ليصبح الليل رمز القوة والغضب الهادر الذي يبدد سطوة الظلم والاستبداد، يقول الشاعرفي قصيدة " قبل الرحيل " : أنا تَأْلُ مَنْ رَحَلُوا ولَوْنُ دُموعهم

شَفَقُ الغُروب يُلَوّن الأَيّاما

ً- القدوميّ ، أحمد ، رباعيات الجرح النازف ، ص٥٢. أ

[·] أ - شعث ، د. أحمد جبر ، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ط١ ، مكتبة القادسية ، خان يونس ، فلسطين ، ٢٠٠٢، ص١١٢.

أَنَا لَعْنَةُ اللَّيْلِ الَّتِي سَتَرِوَنْهَا

غَضَباً يُبَددُ بالحلال حَرَاما . '

تعكس لنا الأبيات حالة من التوحد بين " الأنا " و " الآخر " / من رحلوا، حيث نجد " الأنا " تحطم القيود وتثور على الواقع المأسويّ الذي خلفه المحتل الغاشم حيث هُجّر شعبنا ورُحّل عن أرضه قسراً وعنوة، لتتحول " الأنا " إلى لعنة وبركان غضب يثأر لأنّات المقهورين ودموع الثكالى والمكلومين .

ونجد " الأنا " في الأبيات قد وقفت موقفاً إيجابياً تجاه " الآخر " تجاوزت فيه مرحلة المشاطرة الوجدانية والبكاء إلى مرحلة الثورة والانتقام من الظالم لاسترداد الحقوق ورفع الظلم .

وعلى مستوى الصيغة فقد استخدم الشاعر فعلاً ماضياً واحداً " رحلوا " ليجعل منه نقطة الانطلاق لتنامي البنية الدلالية في الأبيات حيث إن الرحيل قد تم بالفعل، ثم توالت الأفعال المضارعة المترتبة عليه .

وقد جاءت الأبيات على شكل دفقات شعورية مكثفة، تتمحور دلالتها حول بؤرة دلالية واحدة يمكن تحديدها بالثأر انتصاراً للحق وتبديداً للظلم، لذلك نجد " الأنا " تُقبل على الثأر دون وَجَل أو تردد، وقد اختار الشاعر لفظة " الليل " للثأر من الظلم لما تحمله هذه اللفظة من دلالة تشير إلى القوة والرهبة تضاعف من بث الرعب في قلوب الأعداء .

وتمتد دلالة " الليل " عند الشاعر ويأخذ مدلولاً جديداً في معجمه، ليصبح " الليل " عنده آلة موسيقية تعزف على أوتارها آهات العاشقين، وذكريات المحبين، يقول الشاعر في قصيدة "إبحار": وأسأل هَواك عن الآهات واسم بها

واملاً كُؤوسَكَ مِنْ أَنَّاتِ أَوْتَارِي

ا لقدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص ٤٩.

طَوَيْتُ ما لَدٌ مِنْ ذِكْراكَ لي زَمَناً

مَنِ الهُيام وبَاتَ اللَّيلُ قِيثَارِي . '

تتحرك الصياغة اللغوية في الأبيات نحو إبراز حالة من العشق الهيام بين " الأنا " المعشوقة و" الأنت " العاشق، وقد بدأت الأبيات بفعل الأمر الذي يثير حالة من القلق والتوتر النفسي يوائم الحالة الانفعالية التي تعيشها " الأنا " والتي وقعت أسيرة حب " الأنت "، وقد تكرر فعل الأمر في البيت الأول ثلاث مرات (اسأل – اسم ً – املاً) مما يزيد من شحن الصياغة بمد انفعالي يجسد الحالة النفسية " للأنا "، وقد استخدم الشاعر لفظة " الليل " لما تثيره من رومانسية وهدوء تسمو فيه أرواح العاشقين وتتعانق بعيداً عن أعين الناس وكدر الحياة، لتعزف على قيثار الليل أعذب الألحان وأجمل الذكريات. وقد يأخذ دال " الليل " عند القدوميّ مدلولاً آخر يعكس علاقة سلبية بين " الليل " والحبّ، ليصبح عنده رمزاً لقتل السعادة وطمس النور من حياة العشاق، فيقول الشاعر في قصيدة " قولوا " :

وَالقلبَ مزَّقَهُ الغَرامُ وَهدَّهُ

عِشْقُ النَّسائِم فاسْتُبيحَ وَقُيّدا

وَبَدا يُطوّفُ في مَفَازَاتِ النَّوَى

شَبَحًا يهيمُ عن الأَحِبَّةِ أُبْعِدَا

قُولُوا لِهذا اللَّيل إنَّكَ قَاتِلٌ

شَهدَ الوُجودُ فَقَدْ قَتَلْتَ الفَرْقَدَا . ٢

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ، ص٩٤.

^{ً -} القدوميّ ، أحمد ، تراتيل السحاب ، ص ٦٩ .

اختار الشاعر في الأبيات لفظة " الليل "، للدلالة على ظلمة الحياة وبؤسها وقسوة القدر الذي باعد بين الأحبة، وقد استخدم الشاعر في البيتين الأول الأفعال الماضية (مزّقه – هدّه – عشق – استبيح – قيدا) كوسيلة تعبيرية للدلالة على حالة الحزن والأسى التي سيطرت على قلوب العشاق الحيارى الذين باعدت بينهم الأقدار ليتحول الغرام إلى شبح مخيف يطارد العشاق المغرمين . وفي البيت الثاني استخدم الشاعر الأفعال المضارعة (يطّوف – يهيم) للدلالة على استمرار الحدث وتجدده . وفي البيت الثالث استخدم الشاعر فعل الأمر (قولوا) الدال على الحالة النفسية التي وصلت إليها " الذات " بعد أجواء من التوتر والانفعال لتبلغ الذات حالة من الانفجار تقريغاً للكبت والحزن الذي بلغ ذروته .

جدول رقم (٤)

مواضع ورود مفردة (الليل ومرادفاتها) في شعر أحمد القدوميّ

(الليل - المساء - الظلام - السواد - السحر - الدجى - الظلمة - العتمة)

عدد ورود مفردة الليل ومرادفاتها	اسم الديوان	۴
٣٢	ذكريات على شاطئ النسيان	1
١.	رباعيات الجرح النازف	۲
٣٥	شفاه الفجر	٣
79	الوتر الحزين	£
٥٩	ويحملني الثرى قمرأ	٥
٥٥	لاشيء بعدك	٦
0 £	بين حلّ وارتحال	٧
ź ·	تراتيل السحاب	٨
٣٥	هي الدنيا	٩
۲٥	البتول	١.
۳.	خذني إليّ	11
٤٠٤	المجموع	

محور الأرض وما يتعلق بها:

تتجاوز الأرض عند أحمد القدوميّ المفهوم الذي حدده علم الجيولوجيا لتحمل بعداً نفسياً وأيديولوجياً، فهي ليست رمالاً وصخوراً وتلالاً وهضاباً فحسب، بل هي رمز للبقاء والوجود والأمل في العودة للحياة والأحلام الضائعة، إنه الوطن.

إن ما خلفته النكبة عام ١٩٤٨م من تداعيات وأحداث حفرت في نفوس أبناء الشعب الفلسطيني جراحاً عميقة، فقد تشتت الشعب في المنافي ترافقه لوعة الفراق، وشاعرنا أحد هؤلاء الذين أخرجوا قسراً من أحضان الوطن إلى عالم المجهول، فكان النزوح بداية قصة عنوانها الألم والمرارة، كل ذلك ترك بصماته واضحة على أشعاره، فكان حب الأرض/ الوطن هو الملهم لانطلاق شعر عذب صادق نابع من قلبه يعبر عن آلام وآمال شعبه وأمته بصدق وإخلاص .

وقد اتخذ القدوميّ من الشعر منبراً إعلامياً، أفرغ فيه مشاعره المتأججة لتتحول آهات وعذابات النفي والجوى إلى نشيد يهدر من الأعماق، ليعزف على وتر الوطن أهازيج تتأرجح ما بين الغضب والثورة واليأس والألم، وإن شيوع المحور الوطني في شعره يؤكد إيمان الشاعر العميق بقوة الكلمة، فهي أقوى الأسلحة في الدفاع عن حقوق أبناء شعبنا في الحياة الحرة الكريمة، كما أن لها دوراً كبيراً في تأجيج مشاعر الفلسطينيين، وشحذ هممهم وحثهم على مقاومة المحتل، لذلك كثيراً ما نجده يصر على استنفار صوته كقوة تحريك دافعة، وكأنه يشير بذلك إلى ضرورة التزام الشاعر بقضية وطنه، وتكريس قلمه لهذه المهمة.

لذا نجد أن العلاقة بينه وبين أرضه/ وطنه علاقة عشق وحب وتلاحم، والمتتبع للمعجم الشعري له يجد أن محور الأرض قد حظي باهتمام واضح في دواوينه، فهو بمثابة العمود الفقري

فيها، والأرض عنده قد تجاوزت دلالتها الموجودة في ثنايا المعاجم اللغوية والتي تحددت بـ "الأرض التي عليها الناس ... أو الموضع و المكان ".'

وقد وسع القدوميّ من إطاره الدلالي، حيث اكتسبت الأرض عنده رمزية دلالية كبيرة ، فنجدها حملت مدلولات أخرى جديدة كالوطن، والأم، والعالم، والمكان، والتراب. فالأرض / الوطن تفرزها الصياغة الشعرية المتمثلة في قول الشاعر في قصيدة "بلادي":

بِلادي في الفُؤادِ ولَهَا مقام

وَفِي عَيْنَيَّ يَقْرَؤِها الأَنَامُ

وَحُبُّ الأَرْضِ يَرْسُمُهُ يَراعِي

وَلَحْنُ الأرض يَعْزِفُهُ الغَرامُ

أُسَافِرُ في رُبوعِكِ عَبْرَ وَحيي

أَخُطُّ العِشْقَ يَأْسِرُنِي الهُيامُ. ٢

يبدأ الشاعر الأبيات بإعلان قصة حبه وغرامه مع الأرض، وتبدأ الصياغة اللغوية في الكشف عن دال الأرض، فلم يعد ذا دلالة عامة مقتصرة على المكان الذي يعيش عليه الناس، بل تعداه حيث منحه الشاعر دلالة خاصة، فقد صبغ الشاعر الأرض بصبغة وطنية، وجعل الحديث يتحول من الأرض إلى الوطن / فلسطين من خلال بعض الألفاظ التي تؤكد هذا المدلول مثل: (بلادي من الأرض إلى الوطن / فلسطين من خلال عمورية هامة مصوغة من قبل الشاعر تأكيداً أسافر في ربوعك)، كما نلاحظ استخدام دلالات محورية هامة مصوغة من قبل الشاعر تأكيداً لحبه وعشقه لتراب الوطن (في الفؤاد ولها مقام - في عيني يقرؤها الأنام - وحب الأرض يرسمه يراعي - لحن الأرض يعزفه الغرام - أخط العشق - يأسرني الهيام)، وهذا يبين أن حب الشاعر

^{&#}x27;- ابن منظور: لسان العرب، م١، ص٦١.

[·] القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ، ط١ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص٣٤ .

لأرضه مختلف عن أي حب، إنه حب يسكن في فؤاده وأعماقه، ويُقرأ في عينيه، فهو أسير لهذا العشق والهيام، فبعده عن أرضه قد أشعل شجونه وآلامه.

كما نلاحظ في الأبيات أن السيطرة لمنطقة الأسماء، مع ما تضيفه الجملة الاسمية للخطاب الشعري من ثبات للدلالة، أما بالنسبة لقاعدة الأفعال نلاحظ أنها جاءت بصيغة المضارعة (يقرؤها يرسمه _ يعزفه _ يسافر _ يأسرني) وهي تفيد استمرارية حبه لوطنه وتعلقه به، رغبة منه في صبغ حياته بصبغة الأمل في العودة ومعانقة تراب الوطن، فالأرض أصبحت مسرحاً لخياله الذي يسافر عبره إلى ربوع الوطن، كما نجده يؤكد انتماءه إلى وطنه فلسطين من خلال إضافة ياء المتكلم (بلاد).

ويواصل الشاعر في قصائده التأكيد على حق العودة إلى أحضان الوطن الذي لم يجد مثيلا له في البلاد التي طاف في أرجائها، فيقول في قصيدة " خدني إلى جيوس":

ومع الليالي الحالكات وصَمْتِ مُلْتاعِ عليلْ خُدْنِي إلى جَيُّوسَ أَرضِ الخُلْدِ عَيْنِ السَّلْسَبيلْ خُدْنِي إلى وطنِ التَّفَرُّدِ لا شَبيه ولا مَثيل خُدْنِي إلى وطنِ التَّفَرُّدِ لا شَبيه ولا مَثيل فُدُنْنِي إلى مؤتى وأَحْى قصائدي في كُلِّ جيلْ . '

يستخدم الشاعر في الأبيات ظاهرة التكرار؛ ليكشف لنا عن رؤيته وتجربته، ويضيء لنا عتمة النص، ويعكس طبيعة العلاقة التي تربطه بأرضه، وموقفه الانفعالي والوجداني منها، كما يهدف من تلك الظاهرة إلى إحداث التفاعل بينه وبين المتلقي، وقد استخدم الشاعر البنية التركيبة (فعل الأمر ، نون الوقاية ، ياء المتكلم) حيث كررها ثلاثاً، وبما أن الشعب الفلسطيني يشع ألماً وحسرة على ما حدث بأرضهم فإنهم يتوقون إلى العودة إليها، فكان لا بد للشاعر من تكرار فعل

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، بين حلّ وارتحال ، ص٤٣ .

الأمر (خذني) المضاف إلى ياء المتكلم، ليؤكد إصراره على حق العودة إلى قريته المحتلة (جيوس) ورفض الوطن البديل، علاوة على توظيفه لظاهرة التكرار نجده يلجأ إلى الانزياحات الأسلوبية التي منحت شعره قوة وتألقاً، ويتجلى ذلك في رثائه الشاعر محمود درويش، يقول في قصيدة " رحيل الكبرباء ":

وحَمَلتَ نَبْضَ القدس في شُغُفِ
القصيدةِ
عاشِقاً
تَهْوَى الحَياةَ يَزُفُّكَ الزَيتونُ
والدَّحنونُ
تاريخاً تُسَطِّرُهِ الدُّموعُ
على شَغاف القَلْبِ
على شَغاف القَلْبِ
في نَجْوَى التَّرابِ
مع التَّرابِ

فمثل هذه التعبيرات (نبض القدس – شغف القصيدة – يزفك الزيتون – تسطره الدموع – نجوى التراب – أنات التراب) التي تتوافر بكثرة في قصائده، تؤكد نزوع الشاعر نحو تحطيم العلاقات المعجمية التقليدية بين الكلمات؛ لتحمل عوضاً عنها علاقات جديدة تنفح شعره مزيداً من الدلالات والإيحاءات، وتجعله يحتل مكانة مرموقة في الشعر الحديث الرفيع .

كما نَسَجَتْ خُيوطُ الَّليلِ أَنَّاتِ العَذابُ . لا

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ط١ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠١٤ ، ص٧١ .

وقد يأخذ دال الأرض مدلولاً آخر في معجم الشاعر، ويتسع في دلالته لتصبح الأرض هي الأم، إذ إن كليهما مصدراً للعطاء والحياة، فيقول في قصيدة " نشوة النصر ":

فأتى من الآفاق يُشْعِلُ ثورةً

وَيُنيرُ دَرْبَاً بِالدِّماءِ وَيَكْتُبُ

الأرضُ أُمِّى ، والبطولةُ رايتي

والجرحُ ذكرى والفداءُ هو الأبُ . ا

يحدد الشاعر في الأبيات علاقته بالأرض، حيث أعلن أنها علاقة أم بابنها، وفي مثل هذه العلاقة تبدو "الأنا" في حاجة إلى "الأنت" / الأرض التي تمثل له رمزاً للحب والدفء والأمان وإعطائه صفة الحياة، وهذه العلاقة عند القدوميّ تدلل أن علاقته بأرضه ليست مجرد علاقة إنسان ببقعة من الأرض يعيش فوقها، فهو لا يقيم علاقة امتداد جغرافي بينه وبينها، بل هي امتداد نفسي ووجداني، فالأرض هي الأم التي منحته الحياة وكونت لحمه من لحمها، وهي موطن الأحلام والذكريات، وهذا التوحد معها يسمو بالآلام والمعاناة من أجل العودة إليها.

وفي موضع آخر نجد الشاعر يخاطب أمه ذاتاً تتلبس الوطن الخرافي في محاولة لإلغاء النفي عن أرضه والعودة إلى أحضانها، فيقول في " ويحملني الثرى قمراً ":

أمَّاهُ ...

جئتُ منَ المنَافِي أُحملُ الذِّكْرَى وَتَحملُني الليالي

القدومي، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص١٥.

نحق دربٍ لا أراهُ .'

وهنا تتدرج رؤية الشاعر للأرض / الوطن وتتسع في دلالتها لتشمل الأم وتصبح الأرض قصة للحب ونغماً تعزفه كلمات قصائده، وتتحول عذابات النفي والانفصال عن الوطن /الأمومة إلى أيقونة فجرت ينابيع شعره الهادر بالغضب والثورة . ويواصل الشاعر تضييق المساحة ما بين الأرض والأم حيث جعلهما ذاتاً واحداً لا انفصام بينهما ، فيقول :

يا أيَّها الوَطَنُ الذي سمَّتك أُمِّي وردةً أُمِّي وردةً أنت الأُمومَة والوطنْ وهَواكَ في قلبي . ٢

صيغة النداء المتكررة في القصيدة تنبئ عن حالة من العشق والشوق للوطن/الأم، لكن الشاعر لا يغادر المساحة ما بين الوطن والأم، فنجد أن حنينه إلى الأم ما هو إلا حنين إلى تراب الوطن. كما يأخذ دال الأرض مدلولاً جديداً عند الشاعر يشير إلى المكان أو المنفى خارج الوطن، فيقول في قصيدة " مناجاة ثائر ":

لَيْتَ المَنِيَّةَ قد أَتَنْتِي قَبْلَ مَنْفَايَ المُؤَبَّدُ لَيْتَ المُؤَبَّدُ . " أَصْبَحْتُمُ فَي الأرض أَشْبَاحاً وسَيْفُ الدَقِّ مُغْمَدُ . "

تكشف الصياغة اللغوية عن موقف درامي مأسوي تعيشه الذات التي تجسد أبناء الوطن في الشتات خارج حدوده، وهو موقف حتمته الصياغة من خلال بدء الشاعر البيتين بتمني ذاته الموت وتفضيله على العيش منفياً في أي مكان خارج أرض الوطن، ثم وصف الحالة المأسوية التي

[·] القدوميّ ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ص ١٧-١٨ .

 $[\]sum_{i=1}^{n} 1$ - المصدر السابق نفسه ، ص ۲۸ .

⁻ القدومي، أحمد، ذكريات على شاطئ النسيان، ص٢١.

تعيشها "الأنتم" من الآلام ومعاناة وهو نفس العذاب الذي تواجهه الذات، وهذا الموقف السلبي للذات تعيشها "الأرض يقودنا إلى دلالة جديدة تختلف عن دلالة الأرض / الوطن والتي تشير إلى الأرض / المكان أو الموضع في المنفى خارج الوطن .

وقد يتخذ دال الأرض عند القدوميّ مدلولاً آخر ليعني الأرض/العالم، فيقول في قصيدة "ويحملني الثرى قمراً":

أنا يا شعوبَ الأرضِ لستُ منَ الَّذينَ يَجُودُهُمْ

غَيثُ السماءُ . أ

تحمل الأسطر دلالة على موقف الشاعر من العالم، بحيث يصبح ارتباطه به ارتباطاً عضوياً، وتبرز هنا الذات المتكلمة بروزاً واضحاً وقوياً على مستوى الصياغة، وذلك من خلال استخدامه للضمير المنفصل "أنا "، ومن خلال تتابع الأحداث في الأسطر نجد أن الشاعر ينقلنا من المفهوم الضيق للأرض إلى المفهوم الكلي، لتصبح الأرض هي العالم باتساعه وتباعد أطرافه، واستعمل الشاعر أداة النداء "يا" لأن الأشخاص الذين يخاطبهم بعيدون عنه، فهم منتشرون في هذا العالم الواسع ، وربما رغب الشاعر بإثارة اهتمامهم إلى قصة عشقه مع وطنه، ليزيد حركة الانفعال المكبوت في داخله تجاه المنادي الذي لا يلتفت إليه .

وقد تأتي الأرض في موضع آخر من الخطاب الشعري للقدوميّ بمعنى التراب، ويصبح التراب في الصياغة إشارة إليها، حيث يقول في قصيدة "عودي ":

غودي...

^{· -} القدوميّ ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ص٢٣.

لتُرابِكِ قَبْلَ غُروبِ الوَعْدِ وقَبْلَ شُروق الحَسْرة والأَحْزَانُ . '

تبدأ الأسطر بفعل الأمر المضاف إلى ياء المخاطبة ليؤكد الشاعر ذلك الطلب المُلِّح بعودة الذات إلى التراب / الأرض التي توحدت معها، ليصبح موضوع الأرض والعودة إليها أمراً متجذراً في ذاته، ارتقى إلى درجة التلاحم معها، وبذلك فإن دلالة التراب تتطابق مع دلالة الأرض، بحيث يصبح الاثنان عند الشاعر بدلالة واحدة .

وينتقل القدوميّ بدال الأرض من الدلالة الحسية إلى الدلالة التجريدية لها، وهذا البديل الذي لا حدود له ولا وجود له إلا على صفحات شعره، فقد ارتسم في ذاكرته وخياله في محاولة منه للفرار من الواقع المؤلم الذي فقد فيه وطنه إلى الدخول في حلم ذهني يسعى إلى تحقيقه، ويصبح هذا الحلم عنده معادلاً موضوعياً للأرض، يقول الشاعر في قصيدة " ويحملني الثري قمراً ":

أذْوي...

كَما يَذْوِي السَّحَابُ على ارْتِحَالِ تَعَطُّشِي ظَمَأٌ

إلى دُنْياكِ أَيَّتُها الشَّواطِئُ
فاسْكُنِي حُزُنَ المَدامِعِ
وَاحْتَسِي صَمُتَ السُّكُونْ
نَامِي بأهْدَابِ المَسَاءِ
وَطوفِي حُلُماً يُناجِي

ا لقدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٤١ .

في رُوِّى النسْيان ذاكِرَةً

تُعيدُ مَلامِحَ الأشياءِ

للأشياء

تُشْرِقُ في دَيَاجِيرِ

الخُطِّي وَطِنَ الشَّظايا وَالجِراح . ا

تبدو "الأنا" في بداية الأسطر بائسة حزينة، وذلك من خلال الفعل المضارع " أذوي" الدال على استمرار الحزن وتجدده، حيث يصور الشاعر ذاته بسحابة تذوي ظمأى على شواطئ الوطن، كما استخدم الشاعر في الأسطر فعل الأمر المضاف إلى ضمير المخاطبة (اسكني - احتسبي - نامي - طوفي)، مطالباً ذاته بأن تنام وتطوف محلقة في حلم جميل يعيش في خياله وذاكرته في محاولة للتخلص من واقعه المرير في المنفى، وذلك بالهروب إلى عالم الحلم لتحقيق بعض الانتصارات في هذا الواقع والتي من شأنها أن تساهم في تحقيق "الأنا" حلمها .

وقد تتخذ المحبوبة عنده دالاً على الأرض – فلسطين – ففي قصيدته "لأنك فلسطين"، يقول: لِإنَّكِ مَهْبطى وَمآلُ فَنّى

لأِنَّكِ هاجِسي وخيوطُ ظَنِّي . ٢

استخدم الشاعر في البيت أداة التوكيد والربط (أنّ) مرتين لتأكيد واقع العشق الذي يعيشه، ويمثل فيه الشاعر / العاشق أحد الطرفين، والأرض / المعشوقة الطرف الأخر، وبذلك تصبح

^{ٰ -} القدوميّ ، ويحملني الثرى قمراً ، ص١٠٠.

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٧.

الأرض والمعشوقة في علاقة متبادلة تختفي معها كل الفوارق، فتكون الأرض هي الحبيبة، والحبيبة هي الأرض.

جدول رقم (٥)

مواضع ورود مفردة (الأرض ومرادفاتها) في شعر أحمد القدوميّ (الأرض الوطن فلسطين بلادي التراب الثرى الربي الثري)

عدد ورود مفردة الأرض ومرادفاتها	اسم الديوان	م
٤.	ذكريات على شاطئ النسيان	1
ŧ	رباعيات الجرح النازف	۲
١٦	شفاه الفجر	٣
10	الوتر الحزين	٤
٦٧	ويحملني الثرى قمرأ	٥
4.4	لا شيء بعدك	٦
٣٧	بين حلّ وارتحال	٧
7 £	تراتيل السحاب	٨
١٦	هي الدنيا	٩
10	البتول	١.
٣٥	خذني إليّ	11
Y 9 V	المجموع	

المبحث الثاني: المفردات المعجمية

تنقسم المفردات المعجمية البارزة في البناء الشعري إلى الأنواع التالية:

- ١ أسماء الأعلام التراثية .
- ٢ أسماء الأعلام الحديثة .
 - ٣- الألفاظ العامية .
 - ٤ الألفاظ الغريبة .
 - ٥- الألفاظ الدخيلة .
 - ٦- الألفاظ المحدثة.

١- أسماء الأعلام التراثية:

زخر المعجم الشعري للقدوميّ بأسماء الأعلام التي استلهمها من التراث، ثم وظفها فنياً في بنائه الشعري، حيث ارتبطت هذه الأسماء بشخصيات تاريخية أو أسطورية تعود إلى عصور وأزمنة مختلفة، وقد استوحى الشاعر هذه الأسماء من التراث وضمنها في بنية قصائده لتصبح رموزاً وأصواتًا تمكنه من التعبير عن آماله وآلامه، وأفراحه وأتراحه، وأن يستشرف النصر ويحلق في أفق لا تلوح فيه بارقة أمل بالنصر وتحقيق حلم العودة، وأن يصرخ من خلالها في وجه الظلم، ويتمرد على القهر في زمن الخنوع والاستسلام، ويستوحي القدوميّ الأسماء التراثية في شعره من مصادر متعددة، منها ما يعود إلى التاريخ أو الأدب العربي، ومنها ما يعود إلى التاريخ الاسلامي، وقد لجأ الشاعر إلى ذلك ليمد جسوراً تربط الماضي بالحاضر، ويضيء مرحلة بعينها، فأمتنا العربية لها تاريخ وضاء تقوح منه راحة العراقة والأصالة، كما أن تضمينها في بنائه الشعري يزيد من تكثيف الدلالة الرمزية والإيحائية، ويحلق بنا في فضاءات وعوالم أخرى يستدعيها الشاعر في مواقف معينة لما تحمله من دلالات نفسية ارتبطت في ذهن المتلقي .

أ. الأسماء التراثية التي ترجع إلى التاريخ والتراث العربي :

(الأعشى – عنترة بن شداد – عروة – ليلى وعبلة – سندباد البحر – عكاظ – مربد – بابل – المتنبي)، وقد استخدم الشاعر معظم تلك الأسماء في سياق الاعتزاز بأمجاد العرب وتاريخهم المشرف، واستثارة هممهم وعزائمهم لاستعادة مجدهم وعزتهم في ظل واقع بائس مرير، تمزقت فيه الأمة وتقهقرت وتجرعت كؤوس الذل والهوان، فيقول الشاعر في قصيدة " مناجاة ثائر ":

قُمْ وابكِ عَنْتَرةَ الفَوارس مَجْدَ ماض قَدْ تَبَدَّدْ

وَسَلُ الفُحولَ عن المآثر في عُكاظٍ أَوْ بِمَرْبَدْ .'

ويقول أيضاً:

ألأنك الأعثىي

سموت

أم التمرد في يراعك

نبض أمجاد تليدة ؟! . ٢

ب- أسماء الأعلام التي ترجع إلى التاريخ الاسلامي:

وتنقسم أسماء الأعلام المتعلقة بالتاريخ الإسلامي إلى قسمين:

القسم الأول/ يرتبط بالأشخاص مثل: عمر بن الخطاب – علي بن أبي طالب – حمزة بن عبد المطلب – أبو عبيدة بن الجراح – خالد بن الوليد – بلال بن رباح – سعد بن معاذ – عمرو بن العاص – صلاح الدين – المثنى – جعفر بن أبي طالب – زيد بن حارثة – خولة – بلقيس – الخنساء .

يقول الشاعر في قصيدة " وشم الخلود ":

فلا جيادُ صَلاح الدِّينِ تُسْعِفُنَا

ولا كَتَائِبُ سَيْفِ اللهِ تَبْتَدِرُ

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص١٨٠.

لقدومي ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٢٨ .

ولا المُثَنَّى يَقُودُ اليَوْمَ جَحْفَلَهُ

صَوْبَ الخَليلِ ولا عَمْرِقُ ولا عُمَرُ . '

وهذه الأسماء ترتبط في أذهاننا بحقبة زمنية معينة من التاريخ الإسلامي حققت فيها الأمة الإسلامية انتصارات عظيمة على قوى الكفر والباطل التي كانت تهيمن آنذاك، كصلاح الدين والمثنى وعمرو وعمر وحمزة، ويقول الشاعر أيضا في قصيدة " لو أنصف التاريخ ":

هيّا اسألوا التَّاريخَ عنّا إنَّنا

أحفاد حمزة والخيول تُحَمحِمُ

في القادسيَّةِ في الكرامةِ في رُبي

حيفا ويافا في الجليلِ جرى الدَّمُ . ٢

والقسم الثاني / يرتبط بالأماكن : (حطين – اليرموك – ذي قار – القادسية – يثرب – مكة – القدس – الأقصى – الفسطاط – الأزهر – غرناطة – قرطبة – قرطاج – كربلاء – بغداد – الكوفة) .

لقد ارتبطت بعض الأسماء بعصر النهضة والرقي الذي شهدته الأمة الاسلامية في ذلك الوقت وخاصة فيما يتعلق ببلاد الأندلس (قرطبة - غرناطة)، والمغرب العربي (قرطاج)، يقول الشاعر فير قصيدة " تونس الخضراء " :

يا رَجْعَ قِرْطَاجِ الْحَضَارَةِ رَبِّلِي

آي الجَمَالِ وَأَبْحِرِي بِسَنَاكِ

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٦٨ .

القدومي ، أحمد ، خذني إلي ، ص٥٢ .

فالَمجْدُ مِنْ عَيْنَيْكِ يَقْطِفُ مَجْدَهُ

وَالعِزُّ يَخْفِقُ في عَنَان سَمَاكِ . ا

إن استدعاء الشاعر لتلك الأسماء يهدف إلى إلقاء الضوء على الجوانب المضيئة من التاريخ الإسلامي، وعقد المقارنة بين الماضي والحاضر، للكشف عن الفوارق الشاسعة بينهما بغرض استثارة همم العرب والمسلمين لاستعادة المجد التليد لأمتهم.

ت - أسماء الأنبياء والرسل والصالحين:

ومن أكثرهم تردداً في معجمه أسماء مجهد (ﷺ)، وربما يرجع ذلك إلى الديانة التي ينتسب إليها الشاعر، إضافة إلى ارتباط اسمه ببزوغ النور من بعد الظلمة، والصبر والمعاناة من أجل نصرة الحق، وتحقيق المجد والعزة لدين الله والمسلمين المضطهدين، فيقول الشاعر في قصيدة " لو أنصف التاريخ ":

والقدسُ تصرخُ يا رجالَ محمَّدِ

إنّي قَضَيْتُ وقد أُقيمَ المأتمُ . ٢

٢ - أسماء الأعلام الحديثة:

ورد في معجم الشاعر أسماء أعلام حديثة لرموز في الأدب والتاريخ العربي، ولمفكرين ولعلماء، منها ما جاء على سبيل الرثاء وفاء وتقديراً لهذه الرموز والشخصيات التي ساهمت وضحت من أجل رفعة الوطن وعزته، كالقصائد التي رثى فيها الشاعر: (محمود درويش –

إ - القدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص ١١٥ .

^{ً -} القدوميّ ، أحمد ، خذني إليَّ ، ص ٤٩ .

أبو جهاد – أحمد ياسين – رفيق الحريري – علي كالو – محمد الدرة – الطفل السوري إيلان)، ومن تلك الأسماء ما استوحاه الشاعر لرمزيته في الدلالة على الاضطهاد، والتعرض للقهر والقمع، فيقول الشاعر في قصيدة " أحجية ":

وكأننى السياب في جيكور

فی جیوس

يجمع بين جرحينا

القدر .'

إن استدعاء الشاعر للسياب وقريته جيكور التي احتضنت مولده ونشأته الأولى لها دلالات شعرية فريدة، فقد جمع القدوميّ بين جيوس مسقط رأسه وبين جيكور، اللتين تمثلان بالنسبة لهما رمزاً للبراءة والنقاء والطهر والجمال والملاذ الروحي الذي يشع بكل إيحاءات الحنو والدفء والذكريات الجميلة، وقد شاء القدر أن يجمع بين جرحيهما، فالمعاناة والمأساة واحدة، حيث اضطر كل منهما إلى مغادرة قريته قسراً فراراً من الظلم والاضطهاد، فظل كلاهما يهيم شوقاً وحنيناً للعودة إلى قريته.

ويقول الشاعر في رثاء الشيخ " أحمد ياسين ":

يا شَيْخُ ياسينُ الَّذي أَحْبَبْتُهُ

رَجُلاً بهيًّا فارسَاً مِغْوَارا. ٢

ر- القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص١٠ .

القدوميّ ، أحمد ، بين حلّ وارتحال ، ص٥٣ .

٣- أسماء البلاد والمدن العربية:

آمن أحمد القدوميّ بالعروبة وبوحدة الدم العربي، ووحدة الآلام والآمال للأمة العربية، فأصبح حلم تحقيق الوحدة العربية جزءاً من كيانه وروحه، يراوده في كل حين، فنجده يتغزل بجمال البلاد العربية، ويعتز بأمجادها وحضارتها، ويتألم لأحزانها ومآسيها وما يحل بها من كوراث طبيعية أو سياسية، ومن الأسماء التي ترددت في دواوينه (مصر، لبنان، تونس، اليمن، يغداد، دمشق، عَمّان، الرباض)، يقول الشاعر في قصيدة " زلزال " :

أرضَ الكِنائةِ مَا دَهَاكِ دَهَاني

ونفى النَّضارة مِنْ غُصونِ زَمَاني

أَوَّاهُ يا مصِرَ العُروبَةِ غَالَنى

خَطْبُ الأَحِبَّةِ، والمُصَابُ كَواني . '

يتألم الشاعر في البيتين لما حلّ بمصر العروبة، حيث تعرضت قاهرة المعز وجوهرة الشرق لزلزال مدمر عام ١٩٩٢م خلف آلاف القتلى والجرحى، وتشرد عشرات الآلاف أصبحوا بلا مأوى ، ووسط هذه الآلام والجراح يذكرنا الشاعر بأمجاد مصر الكنانة التي قهرت الأعداء على مر العصور، فهي تمثل قلب الأمة النابض ودرعها الواقي .

وفي البيت الأول يبين الشاعر لنا مدى عمق العلاقة بيننا وبين الأشقاء في مصر الحبيبة، فالدم واحد والآلام واحدة، والمصاب جلل، وقد عبر الشاعر في الأبيات عن " الأنا " من خلال ضمير المتكلم " الياء " في " دهاني "، و قد عبر عن " الآخر" بصيغة المفرد من خلال ضمير المخاطب " الكاف " في " دهاك "، وفي البيت الثاني يكثف الشاعر من دلالات الحزن والأسي

٦٧

^{&#}x27; - القدومي ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٨٨.

^{&#}x27; - انظر: الشبكة العنكبوتية: شبكة ويكيبديا، الموسوعة الحرة.

التي اجتاحت مشاعره عقب هذه الكارثة، حيث إنه استمد دواله من معجم مأسوي حزين تمثل في (أواه - غالني - خطب - المصاب - كواني) .

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان "لبنان ":

لِي فِيك يَا لُبْنَانُ أَفْنَانٌ تَتَوقُ لِوَابِلِي فَلَكُمْ شَدَوْتُ عَلَى شَوَاطِئِ مُهْجَتِي وَشَدَوْتِ لِي فَلَكُمْ شَدَوْتُ لِي فَلَكُمْ شَدَوْتُ لِي وَرَسَمْتُ عَلَى شَوَاطِئِ مُهْجَتِي وَشَدَوْتِ لِي وَرَسَمْتُ عَلَى شَوَاطِئِ مُهْجَتِي وَشَدَوْتِ لِي وَرَسَمْتُ وَرَسَمْتُ عَلَى أَنَامِلِي . ` وَرَسَمْتُ بَاللَّبْضِ قَبْلَ أَنَامِلِي . `

يتغنى الشاعر في الأبيات بجمال لبنان الساحر الفتان، ويؤكد حبه لها ومكانتها المتميزة في فؤاده، فهي المكان الذي احتضن اللاجئين الفلسطينيين المهجرين من أرضهم قسراً عام ١٩٤٨م، هذا بالإضافة إلى أنها المكان الذي انتقلت إليه الثورة الفلسطينية والكفاح المسلح ضد المحتل بعد عام ١٩٧١م ؛ لاستعادة الأرض و الحقوق المسلوبة، كما ولا ينسى الشاعر اصطفاف الوطنيين اللبنانيين إلى جانب القوات الفلسطينية بقيادة (ياسر عرفات) في حرب ١٩٨٢م .

وأرض لبنان شاهدة على العديد من المجاز التي ارتكبها أعداء الإنسانية ضد أبناء شعبنا في (صبرا وشاتيلا وتل الزعتر)، ولا زالت لبنان ساحة فاعلة من أجل نصرة القضية الفلسطينية في كافة المجالات، فهي تحتضن النشاطات الثقافية والمؤتمرات الفكرية والسياسية المتخصصة بالشأن الفلسطيني، هذا إضافة إلى أنها من محور قوى الممانعة التي ما زالت ضاغطة على الزناد لتشكل قوة ردع في مواجهة المحتل الصهيوني.

المدن والقرى الفلسطينية:

فلسطين بمدنها وقراها كانت حاضرة في معجم الشاعر، تسكن في حنايا قبله وفي شرايينه، وفي الدماء التي تضخ ألماً وثورة وتحدياً لواقع مظلم بائس، ورغم بعد الشاعر عن أرضه إلا أنها حاضرة

ا - القدومي ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٩٦ .

في الذاكرة لم تغب لحظة واحدة عنه، فقلبه يخفق شوقاً للعودة إلى بساتينها وكرومها وحاراتها وأزقتها ومساجدها، لذا نجده يحلق مسافراً فوق ربوعها، يجوب سماءها، متنقلاً بين أرجائها، تاركاً فيها بصمة له نراها في قصائده الوطنية، ليؤكد أن العودة حق ثابت يتمسك به الفلسطينيون مهما مرت السنون، فإن كان العدو قد حول الوطن لمن هجروا من أرضهم إلى أطلال، لكنه لم يستطع أن يمحو الوطن من ذاكرتهم.

ومن المدن والقرى الفلسطينية التي ترددت في دواوينه (القدس، حيفا، يافا، الخليل، غزة، صفد، الله، بيسان، جيوس، وبيت لقيا) .

مدينة القدس: القدس هي عاصمة الفلسطينيين الأبدية، وقبلة المسلمين الأولى، وثالث الحرمين الشريفين، ومسرى النبي (ﷺ)، ومعراجه إلى السموات العلا، فهي عظيمة في شأنها، مقدسة في مكانتها، عريقة في تاريخها، طاهرة عفيفة، صامدة أبية عصية أمام كل المحاولات لطمس هويتها وتهويدها، ما ضعفت وما استكانت على مر الزمان بل قاومت وقهرت المحتلين، ولم تحظ بقعة من بقاع الأرض بما حظيت به من التشريف والتكريم، تشتاق لرؤيتها العيون، وتحن إليها الأفئدة وتطرب لسماع اسمها الآذان، وتنتعش لعبقها وأريجها الأرواح والنفوس، لذا فقد شغلت القدس الحيز الأكبر في دواوبن الشاعر، يقول الشاعر في قصيدة " في القدس:

في القدسِ
نَأْنَسُ بالقبورِ
معالِماً للمجدِ
موتاً يُشتَهى

غنّى الأقحوانْ .'

تبدأ الصياغة اللغوية في الأسطر بقول الشاعر " في القدس " في إشارة إلى أن القدس هي المحور الدلالي الذي تتمركز حوله الدلالة الكلية للأسطر، وقد تكرر ذلك عدة مرات مما يعكس مكانة القدس عند الشاعر، ومدى ارتباطه وتعلقه بها، وما تحوزه من قدسية وحضارة، فهو يأنس بالقبور فيها؛ لأنها شاهدة على تاريخها ومجدها وصمودها في وجه الغزاة المحتلين، كما يؤكد الشاعر أن الموت فيها شرف وأمنية لكل مسلم حر، ثم نجد الشاعر يلجأ إلى مظاهر الطبيعة ليعبر من خلالها عن شوقه لها، ويجدد الآمال في العودة إليها، وذلك من خلال " الأقحوان " لتعيد إلى الأرض المقدسة طهرها بعد أن دنسها المحتل وعاث فيها فسادا .

ولقد تغنى بالقدس شعراء كثر من أمثال (محمود درويش)، حيث شكلت القدس محوراً مهماً في مسيرته الشعرية الطويلة، وقد جاء التمثل الأكبر في ديوان " أحبك أو لا أحبك "، وفيه يؤكد درويش حق العودة إلى القدس، فيقول في قصيدة " مزامير " :

ونغنى القدس

يا أطفالَ بابلُ

يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريباً. ٢

حيفا: وهي مدينة ساحلية تقع على ساحل البحر المتوسط، وتعد حيفا من أكبر المدن الفلسطينية " تقع على الطريق الرئيسية الساحلية التي تمتد من عكا شمالا إلى رفح وخان يونس في أقصى

١- القدوميّ ، أحمد ، خذني إليَّ ، ص ٢٤ .

[·] ـ درويشُّ ، محمود ، أحبَّك أو لا أحبك ، المجلد الأول ، ط١٤ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص٤٠٠ .

الجنوب، يحيط بالمدينة لجهة الشرق جبل الكرمل، وحولها البيارات وبساتين البرتقال والليمون، وهي من أهم المراكز التجارية والصناعية . "\

يقول الشاعر في قصيدة " الرحيل ":

لَعَمْرُكَ إِنَّ البَحْرَ للخَيْرِ مَنْهَلُ

ومُلْتَجَأُ الأَحرار إنْ جارَ حَاكِمُ

فَأَبْحَرْتُ مِنْ حَيْفَا وَقَبَّلْتُ مُوجَها

وأَوْدَعْتُهُ سِرِّي فَبَاتَ يُقَاوِمُ . ٢

استخدم الشاعر في البيت الأول صيغة التوكيد، وذلك من خلال القسم " لعمرك "، وأداة التوكيد " إن"، ليؤكد أن البحر مصدر خير وعطاء في كل الأحوال، فهو الوسيلة التي يفيء إليها الأحرار للفرار من جور الحكام وبطشهم، وفي البيت الثاني يذكر الشاعر بأن حيفا هي المكان الذي أبحر الشاعر قسراً عبر شواطئه إلى خارج حدود الوطن.

- غزة : يقول الشاعر في قصيدة " لو أنصف التاريخ " :

يا ألف مليون و يا أهل الحجا

ثوروا على هذا الضَّياعِ وأَضرموا

نارَ الخلاصِ بكلِّ فَجّ وارفعوا

علمَ الجهادِ وسارعوا كي تغنموا

صوبَ المآذن في الخليل وغزَّةٍ

حيثُ الأذانُ على المآذن يُعْدَمُ . "

^{&#}x27;- الشامي ، يحيى ، موسوعة المدن العربية والإسلامية ، ط١ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص١٠٠.

إ - القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٣٨.

^{ً-} القدوميّ ، أحمد ، خذني إليَّ ، ص ٤٩- ٥٠ .

استثمر الشاعر في الأبيات الطاقة التعبيرية في تأكيد جو الثورة والكفاح الذي نحن بصدده، حيث إنه استمد دواله من معجم ثوري مقاوم تمثل في الألفاظ التالية (ثوروا – أضرموا – الخلاص – ارفعوا – الجهاد – سارعوا)، كما كان لتكرار – ياء النداء – أثر في خلق جو مليء بالحماس والغضب اللذين يسيطران على وجدان الشاعر، حيث يستثير الشاعر همم أمته وعزائمهم، وذلك من خلال تذكيرهم بمجدهم وبعددهم (ألف مليون)، ويحرضهم على الجهاد ضد المحتل الصهيوني، كما اعتمد الشاعر على وسيلة أخرى وهي فعل الأمر المتصل بالآخر من خلال الأفعال التالية (ثوروا – أضرموا – ارفعوا – سارعوا)، مما شحن الصياغة بمد انفعالي وثوري يماثل الحالة النفسية ثوروا – أضرموا – ارفعوا – سارعوا)، مما شحن الصياغة بمد انفعالي وثوري بماثل الحالة النفسية التي تعيشها " الأنا " بسبب الاحتلال وما يقوم به من جرائم بشعة ضد أبناء الشعب الفلسطيني في الخليل وغزة وغيرها من المدن الفلسطينية التي استباحها المحتل فقتل ودمر، ولم ينجو من بطشه بشر ولا حجر .

الألفاظ العامية:

تتميز لغة القدوميّ بالفصاحة والجزالة التي جمعت في تراكيبها بين الأصالة والحداثة، والمتتبع شعره يلاحظ متانة اللغة ورصانتها من أول بيت حتى آخر بيت، فقد جمع في شعره بين شروط القصيدة الرصينة، وبين الاستحقاقات اللغوية والفنية الحديثة .

وقد استقى القدوميّ ألفاظه من واقعه الذي يعيشه، حيث يكتسب الإنسان مفردات اللغة ودلالتها من تجارب الحياة ومشاهداتها، فتستقر في وعيه لتصبح جزءاً من عقله ونفسه، لا مجرد رموز صوتية تعبر عن الأشياء والكائنات. وأبعد من هذا تبدو كالكائن الحي الذي يحتاج إلى تربية مستمرة ومتابعة دائمة '، ولم يستخدم الألفاظ العامية إلا نادراً، وقد لجأ إلى هذا اللون أحياناً بهدف الاقتراب من مستوى المتلقين الموجه إليها خطابه الشعري، أو استثارة همهم وبث العزيمة في

^{&#}x27;- انظر: أنيس، إبر اهيم، دلالة الألفاظ، طه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٦.

نفوسهم وخلق جو من التفاعل بينه وبينهم، وذلك من خلال ألفاظ لها خصوصية عندهم دون غيرهم، وليس بالضرورة أن " تفسر المفردات العامية – جميعها – بأنها من الأخطاء اللغوية الخارجة عن قواعد اللغة أو دلالتها، فالحقيقة أن كثيراً من المفردات العامية، هي مفردات فصيحة ولكن كثرة استعمالها، وشيوعها بين العامة، أفقدها نضارتها وجدتها التي تتمتع بها، فأصبحت من الكلمات المبتذلة التي تضاف إلى معجم اللغة العامية " • '

ومن أمثلة استخدام الشاعر الألفاظ العامية قوله في قصيدة " تناديني القصيدة " :

وأعشاب " الحواكير"

التي وشَمَتْ على هام

الزَّمان

النَّصرَ ٢٠

استخدم الشاعر لفظة" الحواكير " التي تحمل دلالة من الحياة العامة، وهي تشير إلى الأرض التي تزرع فيها الأشجار في ساحة مجاورة للبيت . وفي موضع آخر يقول الشاعر في قصيدة "عودي ":

عودي ...

لِلقَهْوَة

فِي أحلامِ سَذَاجَتِنَا

وَقِفِي شَبَحًا

فَوْقَ المَقْهَى

⁻ دأبو حميدة، محمد صلاح ،الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص٥٥٥.

لقدوميّ ،أحمد ، هي الدنيا ، ص٣٨.

وَعَلَى أَعْتَابِ فَناجِين الخِلاَّنْ. الْ

الألفاظ (القهوة – المقهى – فناجين) ألفاظ أيضا متداولة في الحياة العامة، " القهوة : الخمر . يقال: سميت بذلك لأنها تقهي الإنسان. أي: تشبعه، وتذهب بشهوة الطعام "٢، وانتقلت دلالة لفظة " القهوة " عند العامة والخاصة لتقتصر على المشروب الساخن الذي يصنع من البن، وكلمة "المقهى" تشير إلى المكان الذي يجلس فيه الناس لشرب القهوة وغيرها من المشروبات الشعبية، أما كلمة " فناجين " اقتصرت على ما تصب فيه القهوة للشرب .

· - القدوميّ، أحمد، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٤١.

سومي. الخليل بن أحمد ، العين ، ج ٤، ت : د. مهدي المخزومي ، د. إبراهيم السامرائي ، (د. ط) ، دار ومكتبة الهلال ، (د. ت) ، ص٢٤.

جدول رقم (٦)

_ الألفاظ العامية _

رقم الصفحة	الديوان	المفردة
٣٠,٣٥,٤١,٤١	ذكريات على شاطئ النسيان	لفنَّي _ مزابل _ المقهى _ القهوة _
٤١،٥٣،		فناجين ـ لَوَّحني .
٨٠، ٤٤	الوتر الحزين	مواویل _ موال
۹۸،۸۲،۸۱	شفاه الفجر	بابا۔ ماما ۔ سکران
۸۵،۸۵	لاشيء بعدك	البيادر ـ الحَلَّة
۸،۷،٦	بين حلٍّ وارتحال	هوايا ـ الحكايا ـ رُؤايا
۱۳٤ ، ۳۹	تراتيل السحاب	الحكايا ـ دِمَايا
۳۸،٦٥، ۳۸	هي الدنيا	الحواكير. الزفَّة ـ سفَالة
ገ ለ ‹ £ለ	خذني إليّ	مُناي ـ مَسْخَرا

الألفاظ الغريبة:

لم يستخدم القدوميّ في شعره الألفاظ الغريبة غير الشائعة في العمل الأدبي عامة إلا في حدود ضيقة، لهذا فإن هذه الألفاظ لم تتكرر في شعره، وقد يكون استخدام الشاعر لهذا النوع من الألفاظ على سبيل الاستعراض لقدراته اللغوية التي يتميز بها، أو على سبيل التواصل مع التراث، ومثال ذلك لفظة " الأثافي " في قصيدة " قمر الجليل " :

مِنْ أَينَ أَبدأً...

يا رَحيقَ الشِّعرِ في قَدَح الجُنونِ
وقد غَدا للأرضِ
ثالثَة الأثافي ؟؟. '

ولفظة " جَآذري " في قصيدة " حرقة الآهات ":

صَلَّيْتُ في جَفْنِ الحبيبةِ سُنَّتي والقلبُ أَوْتَرَ في عيونِ جَآذري. '

وكذلك لفظتي " القوادم والخوافي " في قصيدة " لست راحلاً":

عودي إِليَّ حبيبتي عَبْسرَ القَسوادِم والخَوافي."

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص٧٣.

^{ِّ} ـ القدوميّ ، أحمد ، ذكّريات على شاطئ النسيان ، ص٧٩.

[ً] ـ المصدر السابق نفسه ، ص٥٤ .

جدول رقم (٧) _ الألفاظ الغريبة _

رقم الصفحة	الديوان	معناها وتعليق عليها	المفردة
٧٣	هي الدنيا	- الأُتْفِيَّة قال الأزهري حجرٌ مثل رأس	ـ الأثافي
		الإنسان ، (ج: أثافيٌّ) بتشديد الياء ،	
		ويجوز أثاف تنصب القدور عليها . '	
٧٩	ذكريات على شاطئ	(الجؤذر) ولد البقرة الوحشية . (ج)	جآذر
	النسيان	جآذر والكلمة (فارسية) في قول ابن	
		سيدة ۲.	
\$ 0	ذكريات على شاطئ	العدد أربع أو عشر ريشات في مقدم	القوادم
	النسيان	الجناح".	
		سبع ريشات يكن في الجناح بعد السبع	الخوافي
		المقدمات	
* *	ذكريات على شاطئ	حب شدید محرق°.	لواعج
	النسيان		

ً ـ الزبيدي ، محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس ، ج٣٧ ، ص٢٧٨ . ً ـ مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ ، ص١٠٣ .

[ً] ـ أبو الحسن المرسي ، علي بن إسماعيل بن سيده ، المحكم والمحيط الأعظم ، ج° ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، طأ ، ٢٠٠٠، ص٢٦٧.

[°] ـ د. عمر ، أحمد مختار ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ج٣ ، ط١ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، ص٢٠١٦ .

الألفاظ الدخيلة:

يستخدم الشاعر بعض الألفاظ التي دخلت اللغة العربية من مفردات وألفاظ أعجمية، والتي شاع استخدامها بين الناطقين باللغة العربية، وذلك نتيجة الاحتكاك الثقافي والسياسي والاقتصادي بالشعوب الأخرى، وما ترتب عليه من ظهور مستحدثات لم يكن للعرب عهد بها من قبل في كافة مجالات الحياة، وقد استخدم الشاعر تلك الألفاظ وغيرها من الألفاظ التي شاعت بين أبناء الطبقة المثقفة خاصة، والتي اطلعت على لغات الأمم الأخرى وعلومها، مما يشير إلى أن الشاعر مثقف واسع الاطلاع.

ومن أمثلة الألفاظ الدخيلة في شعر القدومي لفظة " قيثار " في قصيدة " ويحملني الثرى قمراً " يقول الشاعر :

قيثارَتي الأنسامُ

مَـوْطِنُ لَهُفَتِـي ١٠

ولفظة " قيثار " من أصل " يوناني kithara وهو آلة طرب ذات ستة أوتار توافق كتّارة العبرانية" ، واستخدمها الشاعر للتعبير عن شوقه وحنينه لوطنه وذكرياته، ووصف آلامه وجراحه في المنفى بعيداً عنه . كذلك استخدم الشاعر لفظة " أفيون " في قصيدة " قتيل تهافت الإنسان " : أفيون حُبِّكِ في تَبَتّلِ فِطْرَتِي

نَجْوى اَتِّقَادٍ في شُجُونِ هَوَانِي . "

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، ويحملني الثري قمراً ، ص ٥٣.

لعنيسي ، طوبيا الحلبي اللبناني ، تفسير الألفاظ الغريبة في اللغة العربية ، تحقيق : يوسف توما البستاني ، ط٢ ، مكتبة الفجالة ، مصر ، ١٩٢٣ ، ص٥٥ .

القدومي، أحمد، شفاه الفجر، ص١٠٠٠.

ولفظة أفيون " في اللاتينية OPIUM وفي اليونانية OPION معناه مائع وهو عصارة الخشاش "\، وقد استخدمها الشاعر للدلالة على أن الحبّ ملاذه الذي ينعم فيه بالراحة والسكينة، وينسى من خلاله هموم الحياة ومتاعبها.

· ـ العنيسي ، طوبيا الحلبي اللبناني ، تفسير الألفاظ الغريبة في اللغة العربية ، ص٤ .

جدول رقم (٨) _ الألفاظ الدخيلة _

رقم الصفحة	الديوان	معناها وتعليق عليها	المفردة
۸١	شفاه الفجر	- كلمة لاتينية PaPa بمعنى الأب '.	بابا
٦٤		ـ تركي "باروت " وهو مأخوذ من Poudre الإفرنسية	بارود
		أي غبار وقد أطلقوه على الغبار الناري ومنه البارودة	
		يقذف الرصاص منها والخردق. ٢	
١		ـ في اللاتينية OPIUM وفي اليونانية OPION معناه	أفيون
		مائع وهو عصارة الخشخاش . ^٣	
٣٨	هي الدنيا	الكلمة الإيطالية المشار إليها هي "كوفية"	الكوفية
		(cuffia) وهي من (cofia) باللاتينية المتأخرة بمعنى	
		الخوذة ، أو غطاء الرأس. '	
٣٥		ـ فارسي " خريطة " معناه كيس. °	الخريطة
٣٥	ذكربات على	فارسي " كم كم " وعبيه مِنضحة ومِحَمّ . أ	قمقم
	شاطئ النسيان		

· ـ د. عبد الرحيم ، فانيا ، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها ، ط١، دار القلم ، دمشق ، ، ٢٠١١ ، ص٤٧.

^{ِّ -} العنيسي ، طوبيا الحلبي اللبناني ، تفسير الألفاظ الغريبة في اللغة العربية ، ص٦ .

[&]quot; ـ المرجع السابق نقسه ، ص ٤ .

[·] ـ د. عبد الرحيم ، فانيا ، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها ، ص١٨٦.

⁻ العنيسي ، طوبيا الحلبي اللبناني ، تفسير الألفاظ الغريبة في اللغة العربية ، ص٢٤ .

⁻ - المرجع السابق نفسه ، ص٥٨ .

الألفاظ المحدثة:

اللغة العربية لغة حية متطورة، تمتاز بالمرونة والحيوية والنمو المتواصل والقدرة على التجدد واستيعاب مستحدثات العصر وتطوره، فقد وسعت اللغة العربية أشكال الحضارة وتنوعاتها كافة، واستوعبت ألفاظ التطور في مختلف مجالات الحياة، فإذا كان هناك ألفاظ يطويها الزمن فتموت بين ثنايا المعاجم، فإنه في المقابل نلاحظ ألفاظاً تبعث فيها الحياة، فتنشط وتبرز على المستويين اللغوي والتعبيري، متوافقة مع متطلبات العصر، وظروفه.

وقد وجد القدوميّ في بعض الألفاظ ضالته في التعبير عما يختلج صدره من مشاعر، وما يجول في ذهنه من خواطر ورؤى وأحلام، ومن أمثلة تلك الألفاظ يقول الشاعر في قصيدة "لست راحلاً ":

وذريه يرسم بالرَّصاص

ملاحِمَاً

ورؤى تُنَاضِل

وذريه يغصف كالحنين

بِقَلْبِ لاجئةٍ

تَئنُّ ...

فالألفاظ المحدثة (الرصاص - لاجئة) تتعلق بمجال الحرب، سواء ما يتعلق بالوسائل المستخدمة في القتال، أو ما يترتب على الحرب من نتائج كنزوح المدنيين ولجوئهم إلى مناطق آمنة هربا من القتل والدمار وسفك الدماء .

۸١

القدوميّ ،أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٤٦ .

جدول رقم (٩) _ الألفاظ المحدثة _

رقم الصفحة	الديوان	المفردة
£1,£7, ٣1,£1	ذكريات على شاطئ النسيان	انتفاضة ـ الزورق ـ القنابل ـ الرصاص ـ
έ ٦،έ٦،έ٨		لاجئة ـ زوارق .
٦ ٤	شفاه الفجر	البارود
، ۲۷، ۳۲ ،۱۰	هي الدنيا	المجرة ـ اليخوت ـ سمسار ـ لاجئ
. 07		
۱٦،٧٨ ، ٤٤	ويحملني الثرى قمراً	الغاز ـ المدافع ـ المنفى
٥٤ ، ٣٧ ، ٩	بين حلٍّ وارتحال	شظایا _ الآنسات ـ الجَزَّار

تلك أهم المفردات المعجمية التي تجلَّت في بناء أحمد القدوميّ الشعري، وهي تكشف عن معجمه اللغوي الذي يرفد إليه ليحلق في سماء الإبداع الشعري، كما أنها تكشف عن قدرته الإبداعية في تطويع تلك المفردات بمختلف أنواعها، وتوظيفها في خطابه الشعري .

ومن خلال دراستنا للمعجم الشعري للقدوميّ نلحظ مدى قدرته على تطويع اللغة بما ينفع السياق الشعري، كما نلحظ أن معجمه الشعري من خلال مجموعاته الشعرية يسير في منحنى تصاعدي ونمو متواصل يعكس لنا ما يتميز به من ثروة لغوية وتصويرية، والقدوميّ عندما يشيد بناءه الشعري لا يعمل على مجرد وضع الألفاظ ورصفها في سياق معين، بل يوظفها في سياقات متعددة قادرة على منحها دلالات جديدة .

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

التمهيد : مفهوم الصورة في النقد القديم والحديث .

المبحث الأول / مصادر الصورة الشعرية:

- ١. المصدر الديني .
- ٢. المصدر التاريخي .
 - ٣. المصدر الأدبي .
 - ٤. الطبيعة .

المبحث الثاني / الصورة البيانية:

- ١. التشبيه وأنواعه .
- ٢. الاستعارة وأنواعها .
 - ٣. الكناية وأنواعها.

مفهوم الصورة في النقد القديم والحديث:

١ – مفهوم الصورة في النقد القديم

يكتسب النص الشعري هويته وملامحه الخاصة من خلال عناصر فنية متعددة أبرزها الصورة، فهي من أهم الوسائل الشعرية التي يستخدمها الشاعر في نقل تجاربه وأفكاره، وتجسيد أحاسيسه ومشاعره بشكل حسي، وليس ذلك فحسب بل إنها تمثل الشعور ذاته، ولا تكاد تجد قصيدة شعرية قديمة كانت أم معاصرة تخلو من شكل من أشكال الصورة " إن الشعر قائم على الصورة منذ وجد حتى اليوم ، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور ". الشعر القديم في طريقة استخدام المسابق المسابق الشعر القديم في طريقة استخدام الشعر القديم في المسابق ال

والصورة من أهم المقومات الفنية للقصيدة، فهي ليست زخرفاً تتزين به القصيدة أو طلاء للفكرة المراد التعبير عنها، بل إنها تشعّ فوق الفكرة معان ودلالات فنية خاصة، في نسق لغوي حافل بالتعبير المجازي والإيقاع الموسيقي، وهي ائتلاف الكلمات وصوغها بطريقة مبتكرة يستطيع المتلقي أن يؤولها من خلال مخيلته بشكل مماثل لما أراده المبدع " فليست الصورة الشعرية حلى زائفة أو شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه، بل إنها جوهر فن الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه". "

والشعر الذي يعتمد في أسلوبه المباشرة من دون تصوير أو تخيل أو تشخيص، ولا يجيد مبدعه صياغة تجربته الشعرية في تشكيلات جمالية زاخرة بالصور الشعرية المتميزة، فإنه لا يعدو سوى مجرد صف كلمات في سياق يخلو من الإبداع والإثارة والمتعة، والمتلقي لا يتذوق هذه الصورة إلا عن طريق تقاعله مع عناصرها وتأمله فيها تأملاً يثير خياله، ويحرك كوامن شعوره، ولمّا كان لكل

^{&#}x27; - د. عباس ، إحسان ، فن الشعر ، دار صادر ، بيروت ، دار الشرق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ص ١٩٣٠

^{· -} د. فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ٣٥٦ .

قارئ ذهنه الخاص وتجاربه الخاصة وثقافته التي تشكل طريقة تأمله في النص يختلف المتلقون في تذوقهم للصور الشعرية التي يبدعها الشعراء.

ويعد تشكيل الصورة محوراً أساسياً ترتكز عليه أية محاولة نقدية جادة من شأنها الدخول في عمق النص وفهم أسرار الفعل الإبداعي فيه، والوصول إلى تجربة الشاعر وموقفه من الواقع "فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق، يحقق المتعة والخبرة لمن بتلقاه". \

ولا شك في أن الصورة من حيث كونها وسيلة للتعبير موجودة منذ القديم، وقد استخدمت الصورة في الشعر القديم "مطية لأجل التوصيل، مطية لوسق الأفكار ولا تكون هي المستهدفة في حد ذاتها "٢، وكانت غاية الشاعر نقل تجاربه ومشاهداته عن طريق التشبيه والاستعارة محاولاً تجسيد الواقع.

ولعل أقدم النصوص التي تناولت الصورة في نقدنا العربي القديم ما ورد في قول الجاحظ (ت ٢٥٥ه) وهو يتحدث عن الشعر" والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"."

وكأنه أراد هنا بكلمة لتصوير العملية الذهنية التي تصنع الشعر وتقدم المعنى بطريقة حسية، وبذلك يكون الجاحظ قد توصل إلى أهمية التصوير ودوره في إغناء الفكر بصورة حسية قابلة

[ً] ـ الولي ، محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، الدار البيضاء ، ط١ ،١٩٩٠ ، ص٢٦٠ ً ـ الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ج ٣ ، مطبعة مصطفي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ص١٣٢-١٣٣ .

للحركة والنمو تعطي للشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها . وقد كان لهذه الكلمات أثر كبير في ساحة النقد العربي فقد فتحت آفاقاً أمام النقاد والبلاغيين العرب الذين جاؤوا من بعده، فقد شرعوا في البحث عن الصور المبهمة في النصوص، وصنعوا المعايير التي يتم من خلالها التميز بين جيدها ورديئها، "طرح الجاحظ ـ إذن ـ فكرة التصوير على بساط البحث لكنه لم يحاول اختبار الفكرة اختبار عملياً، أو يوصفها أو يعمقها على نصوص الشعر"، فكانت فكرة الجاحظ اللبنة الأولى التي تشكلت على أساسها المدرسة النقدية القديمة والحديثة .

وما ذكره ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) كان قريباً من هذا المعنى حيث يقول: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافق الوزن الذي يسلس له القول عليه، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التقويف ".

ولم يختلف قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) في دراسته النقدية كثيراً، بل جاءت تطويراً لفكرة الجاحظ الذي تأثر به، حيث ذكر قدامة كلمة الصورة في قوله:

"ومما يوجب تقدمه وتوسيده ـ قبل ما أريد أن أتكلم فيه ـ أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها: مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة "."

[.] - د. عصفور ، جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص ٢٦١ .

[ً] ـ ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق : عُباس عبد الساتر ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١١ .

⁻ والتفويف: في اللغة مشتق من الثوب المفوّف ، الذي فيه خيوط بيض ، والمراد تلوينه ونقشه ، وهو في الصناعة عبارة عن إتيان المنكلم بمعان شتى من المدح أو الغزل أو غير ذلك من الأغراض ، كل فنّ في جملة منفصلة عن أختها مع تساوي الجمل في الوزنيّة ، وتكون في الجملة الطويلة أو المتوسطة أو القصيرة . انظر : ابن حجة الحموي ، تقي الدين أبو بكر بن علي ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، عصام شقيو ، ج١ ، (دط) ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٤٦ .

[ً] ـ ابن جعفر ، قدامةً ـ نقد الشعر ـ تحقيق : محمد خفاجي ، (دبط) دار الكتب العلمية ، بيروت ، دبت ، ص٦٥-٦٦.

فقد بيّن قدامة أن الشعر صورة للمعاني، فالمعاني بمثابة المادة الخام للشعر، ويبقى الإبداع للشاعر في صياغة اللفظ والشكل وليس في المعنى والفكرة، وبناء عليه فإن الصورة عنده بمثابة الشكل والإطار الخارجي للشعر، فهي وسيلة تستخدم في تشكيل المادة وقولبتها، لأن الشعر صناعة كبقية الصناعات، والصورة تجسيم للمادة الأولية وتجسيد للمعنى.

وقد طوّر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) مفهوم الصورة، حيث لا يرى أن نظم الشعر هو اختيار للألفاظ فحسب كما قال الجاحظ، بل هو اختيار للألفاظ ونظم للمعاني " وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية فرجه لها وترتيبه إياها... إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم." أ

وكلام الجرجاني جاء تطويراً لمفهوم المصطلح عند الجاحظ، فقد أعطى للصورة دلالة جديدة حيث تعني عنده الفروق المميزة للشيء عن غيره، فهو ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقتصر على اللفظ وحده والمعنى وحده، لأن الصورة تستوعب كليهما فلا يمكن الفصل بينهما، وبذلك يكون الجرجاني الناقد الأول الذي أوفى القول في الصورة مفهوماً واصطلاحاً في زمانه.

والصورة ابنة الخيال الشعري، الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية تقوم بجمع العناصر وإعادة تشكيلها وترتيبها وصبّها في قالب شعري خاص؛ لخلق صورة فنية تجسد المعنى أجمل تجسيد، وتنقل المشاعر والأحاسيس إلى المتلقي من خلال ثوب فني قشيب، ويذكر حازم

۸٧

^{&#}x27; - الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن مجد ، دلائل الأعجاز في علم المعاني ، ت : محمود محمد شاكر ، ج١ ، ط٣، مطبعة المدني ، القاهرة ،١٩٩٢، ص ١٢٣.

القرطاجني (ت ١٨٤هـ) الصورة في إطار حديثه عن التخييل الشعري فيقول: "والتخييل أن تتمثل السامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر لها انفعالاً من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض " فالصورة عند حازم القرطاجني لم تعد مقصورة على الشكل فحسب بل شملت كل ما يؤثر في المتلقي بعد تفاعل صور النص مع مخيلته، مما أدى إلى اتخاذه مواقف جديدة، والخيال عنده أساس الصورة، وهو مصدرها الخصب ورافدها القوي وسرّ الجمال فيها، وبذلك يكون القرطاجي قد ربط بين الجانب الفني لمصطلح الصورة وبين الجانب النفسي .

وقد حرص القرطاجني على أن يربط بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى عند تكوين الصورة، يقول:
" المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم"، فهو يرى تشخيص اللفظ للصورة الذهنية عند إدراكها يحقق الدائرة المركزية التي يتعارف عليها الاجتماع اللغوي.

وتتلخص نظرة القدماء للصورة في قصرهم إياها في الشكل الحسي، فلم يطوروا أدواتهم ولم يتوسعوا في مفهوم الصورة فقد ارتبطت عندهم بالشعر أكثر من النثر، ولم تفرد لها دراسات مستقلة، بل درست من خلال قضايا النقد القديم خاصة قضية اللفظ والمعنى، ولم يستطيعوا أن يطوروا المصطلحات البلاغية ووسائل التعبير المختلفة مما أدّى بها إلى الجمود والعقم.

-'- حازِم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، (دبط) ، دار الكتب الشرقية ، تونس ،١٩٦٦م ،

٢ - المرجع السابق نفسه ، ص ١٨.

مفهوم الصورة في النقد الحديث:

وأما في العصر الحديث فقد شغلت الصورة حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد والبلاغيين، فقد ألّفت كتب ورسائل علمية تناولت الصور ودورها في بينة النصوص الأدبية؛ إلا أن هؤلاء النقاد لم يتفقوا على تعريفها ومنحها مدلولاً محدداً شاملاً، ويعود ذلك إلى أن هذا المفهوم من المصطلحات الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي عند الأدباء القدماء، حيث جاءت الصورة الشعرية في التراث الأدب العربي تحت علم البيان بما اشتمل عليه من تشبيه واستعارة وكناية، هذا إضافة إلى اختلاف مناهجهم النقدية، وتنوع مدارسهم الأدبية والمنطلقات الفلسفية والمنابع الثقافية التي انطلقوا منها وهم يتناولون دورها في البناء الفني للنص الأدبي، ولعل هذا الاختلاف في تحديد مفهوم الصورة الشعرية يجعل من الصعوبة بمكان الوقوف على تعريف جامع لها .

ويرى د.علي البطل أن هناك اتجاهين للكشف عن طبيعة الصورة، يتجه الأول اتجاهاً سلوكياً يهتم بالصورة الذهنية من حيث إنها نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه لها، ويتجه الثاني اتجاهاً رمزياً ويري الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية .'

ويتحدث د . عبد الحميد جيدة عن دور الصورة الشعرية في بناء الشعر المعاصر فيقول : " إنها لعبت دوراً هاماً في الشعر الحديث حتى أصبحت ميزة رئيسية يعتمد عليها في تفريق ما هو شعر وما ليس بشعر، ولم تعد الصورة تتشكل من علم البيان والبديع فقط، بل أصبحت تحتوي على بعث الفوارق، والمتناقضات والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة، وعلامات ورموز، وسيمياء، وموسيقي وعاطفة ". "

[ً] ـ انظر: د . البطل، علي ، الصورة في نهاية الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، ط٢ ، دار الأندلس للطباعة والنشر واالتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص١٥.

روسي ١- د. جيدة ، عبد الحميد ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس ،لبنان ، (د.ط) ٣٦٣،

ويُعرّف دي سيسيل الصورة الشعرية بأنها " صورة حسية في الكلمات وإلى حدّ ما مجازية مع خط خفي من العاطفة الإنسانية في سياقها، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تنساب نحو القارئ ".'

ومن خلال ذلك يتضح لنا أن الصورة الشعرية ليست مجرد كلمات ذات طابع حسي فحسب، بل لابد لها أن تكون مشحونة بالإحساس الصادق الذي يؤثر في الملتقي ويشعره بالمتعة والإثارة، والعلاقة بين الصورة والعاطفة علاقة وثيقة، فالصورة هي وسيلة الشاعر في نقل انفعالاته وأحاسيسه إلى المتلقي، والعاطفة تجعل الصورة نابضة بالحياة، والصورة بدون عاطفة تكون جافّة، وتضيع معالمها، وبالتالي تفقد القدرة على نقل الأفكار وتجسيد المعاني .

ويرى د. جابر عصفور أن الصورة "طريقة خاصة من طرق التعيير أو وجه من أوجه الدلالة، تتحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير . لكن أيًا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة في ضوء ذلك لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، وإنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه "\"، فالصورة في ضوء ذلك عرض أسلوبي يحرص على تقديم النص خالياً من التشويه دون المساهمة في خلق المعنى مع استحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه، وكيفية تلقيه . أما د. إحسان عباس فينظر إلى الصورة من زاويتين: "الأولى أن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصور التي تتراءي في الأحلام، وأما الثانية أن دراسة الصورة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة "."

' -، دي لويس ، سيسيل ، الصورة الشعرية ، ترجمة : أحمد نصيف – الجنابي – مالك ميري – سلمان حسن إبر اهيم ، (د. ط)، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ م ، ص٢٦ .

مر المباد المسام من المسام ال

⁻ د. عباس إحسان ، فن الشعر ، ص٢٣٨.

وبناء عليه فإن الصورة الشعرية من أشكال التصوير الفني التي يختلط فيها الخيال بالوجدان والعاطفة والثقافة، حيث يبدع الشاعر من كل ذلك عملاً بمواصفات خاصة، ليس شرطاً أن يكون موجوداً في الواقع. إنه امتزاج اللغة بفكر الشاعر؛ ليثير ذلك الامتزاج صوراً جديدة غير محسوسة في الواقع، رغم أنها نسجت بمفردات من اللغة التي نستخدمها في حياتنا، فتثير هذه الصورة في نفس المتلقي وفكره شتى الأحاسيس والانفعالات، محققة وضوح المعنى وجمال العرض، فضلاً عن حسن الإقناع وشغف المتابعة، وبذلك فإن الصورة هنا قد ارتبطت بالمشاعر والأحاسيس وبالجانب النفسي أكثر من ارتباطها بالجانب الذهني.

وقد عرفها د. عبدالقادر القط بشكل واسع وشامل فقال:" إن الصورة في الشعر هي الشكل الفني تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خالص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والمجاز والترادف والتضاد وغيرها من وسائل التعبير الفني " ' .

ويرى د. القط في الصورة _ في سياق هذا التعريف _ أنها بناء فنيّ يشمل كلّ الوسائل التعبيرية المتاحة للشاعر، وكأنه يرى الصورة بوتقة تنصهر بداخلها الألفاظ والمعاني، وتتشكل بطريقة فنية لتعبر عن التجرية الشعرية في القصيدة .

إن قدرة الشاعر على بناء صور شعرية جميلة تجذب المتلقي وتسمو بذوقه الأدبي، تعتمد على قدرته اللغوية وسعة معجمه اللفظي، والذي يصوغ من خلاله معاني جديدة مبتكرة، فالشاعر يستخدم الألفاظ التي تتحدث بها، لكنه يحيك منها تعبيرات خاصة تعجز اللغة العادية عن الوصول إليها، إنه ينتقل من تصوير المألوف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير، ويكشف لنا عن عالمه الداخلي ومشاعره، فهو يفجّر طاقة اللغة لإبداع صور فنية جمالية .

^{&#}x27; ـ د.القط، عبدالقادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (د. ط)، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٤٢٥.

وأخيراً نخلص إلى أن التصور القديم لمفهوم الصورة قد قصرها على الأنواع البيانية المتمثلة في التشبيه والمجاز والاستعارة، أما النقاد المحدثون فقد جاء اهتمامهم بالصورة الشعرية امتداداً لاهتمام القدماء، إلا أنهم قد وسعوا من إطارها، ونظروا لها من زوايا مختلفة ومتنوعة تأثراً بالمفاهيم الحديثة الوافدة لها، فلم تعد تقتصر عندهم على الأنواع البلاغية فحسب، بل إنها أصبحت بناء فنياً متكاملاً تعتمد في تشكيلها على مجموعة من العناصر التي لا تنفصل عن بعضها البعض، فنجدها تعتمد على اللغة، والخيال والوجدان، والعاطفة الشعرية الصادقة، والإيقاع، والموسيقى، والرمز، والألوان، والمطابقات والمقاربات، كما أصبحت تدل على الصور البصرية والذهنية معاً.

المبحث الأول/ مصادر الصورة الشعربة:

تساهم مصادر الصورة الشعرية بشكل أساسي في البناء الفنيّ للقصيدة، وتتنوع هذه المصادر في شعر القدوميّ بتنوع نظره لزوايا الصورة، فنجده يصور الحسي بالمعنوي، ويصور المعنوي بالحسي؛ لذا سنقوم بدراسة مصادر الصورة في شعره، حيث تساعدنا هذه الدراسة على التقرب من الشاعر ومحاولة معرفة الطريقة التي ينظر بها للحياة، ومعرفة أسلوبه في توظيف هذه المصادر في رسم صورته الشعرية .

ويتتبع القدوميّ المصادر التراثية مدلّلاً بذلك على براعة وموهبة فنية فذة، وقدرة على استدعاء التراث ودمجه في سياق القصيدة، محققاً بذلك التوافق الفني في هيكل التجربة الشعرية، ولا يتأتى لشاعر القيام بذلك إلا إذا استند على مخزون ثقافي في داخله يُمكنه من التعبير عما يجيش في داخله، ويُخالج نفسه تجاه القضايا التي يتناولها ويعالجها من خلال شعره.

ومن خلال رصد مصادر الصورة في شعره وجدته يرتكز على أربعة محاور أساسية وهي:

أولا المصدر الدينى:

يُظهر الشاعر معرفة جليّة بالمصادر الدينية، ويتضح ذلك من خلال استخدامه للمفردة الدينية في تشكيل صورته الشعرية، حيث تحفل دواوين القدوميّ بالعديد من الإشارات الدينية التي تبرز ثقافته الدينية الواسعة، فنجده في قصيدة " يا ذبيح الصمت " يستحضر قصة يوسف ـ عليه السلام ـ من القرآن الكريم في رسم صورته الشعرية، فيوظف قوله تعالى : ﴿ وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ ﴾ '، ويأخذ مفردتي دم كذب ، ويدخلها في سياق حديثه ليربط الماضي بالحاضر، فتأتي

^{&#}x27;- سورة يوسف ، الآية ١٨ .

منسجمة مع المعنى المراد، وتساهم في توصيل الصورة إلى فهم المتلقي، في إشارة منه إلى استمرار الظلم والغدر وقتل الحقيقة على مرّ الزمان، فيقول الشاعر في قصيدة " يا ذبيح الصمت":

ولمن أسطر أغنيات

العِشْق

في زَمَن يَجيءُ

على دَمِي

بِدَمِ كَذِب!. ا

يقارب الشاعر في الأسطر بين يوسف _ عليه السلام _ والإنسان العربي المعاصر، فيرسم خيوط المشابهة بين الشخصيتين، يوسف الذي لم يأكله الذئب، وقد حاك قصة أكله من قبل الذئب أخوته الذين جاءوا بقميصه مُلطخاً بالدماء زوراً وبهتاناً، والعربي الحرّ الذي تحاك له التهم الباطلة والادعاءات الكاذبة من قبل الأنظمة المتسلطة الفاسدة لقتل الحقيقة والكلمة الحرة في فمه، وإخماد صوت الحق .

وفي قصيدة أخرى يوظف الشاعر حادثة الإسراء والمعراج في رسم صورته الفنية، فقد استفاد الشاعر من ذكر هذه الحادثة في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ ذكر هذه الحادثة في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى ﴾ ليصل إلى تحقيق مراده في رسم صورة مرارة الغربة، والحنين للعودة إلى أرض الوطن، فيقول في قصيدة "ورود ذابلة ":

سبحان من أسرى

ومن أحيا

^{· -} االقدوميّ ، أحمد ، بين حلّ وارتحال ، ص١٠٢ .

٢- الإسراء ، آية ١ .

فأينَ بُراقُ

مسراي

الطُّويل . ١

في الأسطر السابقة يربط الشاعر بين رحلة الإسراء والمعراج ـ والتي أُسري فيها بالرسول في الأسطر السابقة يربط الشاعر بين رحلة الإسراق ـ وبين هجرة الفلسطيني من أرضه عام ١٩٤٨م إلى دول الشتات، ويتساءل الشاعر في الأسطر مندهشاً عن سر اختفاء براقه الذي أسرى به سنوات طوال متنقلاً من دولة إلى أخرى، في إشارة منه إلى الشوق الشديد والرغبة الجامحة في العودة إلى أحضان الوطن بعد رحلة طويلة وشاقة طال أمدها .

وقد جاءت هذه الصورة وفق منطق شوق الشاعر وطبيعة وجدانه بعيدة عن التكلف والتصنع، فمن الطبيعي أن الفلسطيني بعد مرور سنوات عديدة على هجرته لأرضه وبعده عن أهله، أن نرى مشاعر اللهفة والشوق تختلج صدره وتسيطر على تفكيره، مما يجعله دائم البحث عن براق مسراه ليعيده من حيث أسرى به. كما استلهم الشاعر من القرآن الكريم قصة مريم - عليها السلام - فاستوحى من قوله تعالى: ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِدْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًا ﴾ ٢؛ ليرسم صورة فنية مبدعة في قصيدته " قبل الرحيل " ، حيث قال :

أنا طُهْرُ مَنْ هَزَّتْ بِجِذْع النَّخْلَةِ

الكُبْرى تُسَاقِطُ للبَتُول طَعاماً

^{&#}x27; ـ القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ط١ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠١٥ ، ص ٤٧ .

۲ - سورة مربم آية ۲۵.

أَنا ثَأْرٌ مَنْ رَحَلُوا ولَوْنُ دُموعِهِم

شَفَقُ الغُروبِ يُلَوِّنُ الأَيَّاما .'

فقد ربط الشاعر في البيتين بين قصة مريم العذراء _ عليها السلام _ وقصة الإنسان الفلسطيني الذي هُجّر قسراً من أرضه، مشيراً بذلك إلى حجم المعاناة والعراقيل التي تعتري طريق المهجرين الذين يؤمنون بعدالة قضيتهم واستعادة حقوقهم المغتصبة .

ويستحضر الشاعر أيضاً من القرآن الكريم قصة نوح ـ عليه السلام ـ ؛ ليبرز لنا صورة المأساة والمعاناة التي يكابدها أبناء شعبنا بعد الهجرة، فيقتبس من قوله تعالى : والمعاناة النّاء وأصفي المُاءُ وَقُضِيَ الْمَاءُ وَقُضِيَ اللّهُ وَ وَاسْتَوَتْ عَلَى الجُودِيّ الله في قصيدة " هي الدنيا " :

وتَسْتَقرُّ على الجُودِيِّ في مُهَج

طوفانُ نوح دُموعٌ في مآقيها

إن القَصائدَ لا تحيا بلا وَجَع

ولا تَلَدُّ بغَيْر البَيْن يُصْلِيها . "

يقارب الشاعر في الأبيات بين صورة الدموع والأوجاع التي شكلت قصائده واستقرت في ثناياها، وصورة سفينة نوح التي كان الطوفان وراء استقرارها على جبل الجودي، ليؤكد الشاعر من خلال تلك الصورة الشعرية المبدعة التي نسجها من وحي قصة نوح أن الآلام والصعاب قد فجرت بداخله براكين الإبداع، وأطلقت العنان لخياله ليجسد الألم الذي يعتصر قلب كل فلسطيني، في إشارة منه إلى أن قصائده قد ولدت من رحم المعاناة والمحن والابتلاءات.

^{&#}x27; ـ القدومي ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص٤٩ .

۲ ـ سورة هود ، آية ٤٤.

[ً] ـ القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٨٨ .

كذلك فقد استمد القدوميّ من قوله تعالى : ﴿ وَسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلًا ﴾ '، قوله في قصيدة "هدل الحمام":

وتَبدَّدَ المَجْدُ الْمؤتَّل سَيّدِي

والدَّهْرُ باتَ بِمَنْ يَجِودُ بَخيلاً

سأَلوذُ بالصَّبْرِ الجميلِ ومُهْجَتي

حَرَّى تُسَبِّحُ بُكْرَةً وأَصِيلا . لا

ففي الأبيات قد وظّف بعضاً من سورة الأحزاب في رسم صورة حسية، صوّر فيها مهجته التي انفطرت لتبدد مجد الأمة الإسلامية وتقهقر أبنائها بالإنسان المؤمن الذي تسلّح بالدعاء والتسبيح آناء الليل وأطراف النهار من أجل استعادة المجد التليد.

وللقدوميّ قصائد عديدة عكست مدى أثر ثقافتة الدينية الواسعة على أعماله الشعرية، وذلك من خلال توظيف المفردات الدينية في رسم صورته الشعرية مثل: (الصلاة، الوضوء، محاريب، مكة، الكعبة، الدعاء، التسبيح، الإسراء، الصراط المستقيم، الفتح المبين)، كما نلاحظ أن القدوميّ عندما وظف التراث الديني في تشكيل تجربته الشعرية، قد استخدم المفردات التي تنسجم مع المعنى لتشكل مع بقية أبعاد التجرية معنى شاملاً متكاملاً.

الأحزاب ، آية ، ٤٢.

^{ً-} القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٦٥ .

ثانياً _ المصدر التاريخي:

يعُدّ التاريخ رافداً خصباً من روافد الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر من خلاله روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة، تعكس الواقع وتكشف عن هموم الإنسان وآلامه وآماله، ويسعى الشاعر المعاصر لاستحضار أوجه التشابه بين أحداث الماضي وواقع العصر وظروفه، حيث يطلق العنان لخياله للكشف عن صدى صوت الجماعة وصدى صوته في ضوء الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها، والتي تشكل حضوراً بارزاً في تاريخ الأمة ووجدانها . وإذا ما أردنا أن نصنف المصدر التاريخي الذي استخدمه الشاعر في رسم صورته الفنية فسوف نجده يندرج تحت نوعين رئيسين :

أولا الشخصيات التاريخية:

يستحضر أحمد القدوميّ شخصيات بعض القادة العظام الذين يمثلون الوجه المشرق لتاريخنا سواء بما حققوه من انتصارات أو بما أرسوه من قيم وأخلاق نبيلة كانت نموذجاً تهتدي به الأجيال، وذلك بهدف استثارة الهمم وبث روح المقاومة والجهاد في نفوس أبناء الأمة للدفاع عن الأرض ومقاومة المحتل، فيقول الشاعر في قصيدة " أين المفر " :

سَيَجِيءُ من رَحم الحجارة فارسٌ من نَسْل حَمْزَةَ أو عُمَرْ حَجَرٌ حَجَرْ شكراً لكُم أَبناءَ يَعْرُب مِنْ نِزارٍ أَو مُضَرْ شكراً لكُمْ

قد عِشْتُمُ في قُمْقُم

الوَهَم المُقَيّد بالخُنوع وبالخَور . ا

ففي الأسطر يستلهم الشاعر عدداً من الشخصيات التاريخية الذين صنعوا مجداً تليداً لأمتهم، وذلك لإثارة عزائمهم وتحفيزهم على مقاومة الاحتلال الذي يمارس القتل والبطش ضدّ أبناء شعبنا، وكي يؤكد الشاعر روح السيادة في نفوس أبناء شعبه وأمته راح يذكرهم بأمجاد قادة كبار من التاريخ الإسلامي قادوا الجيوش فاتحين مظفرين في مشارق الأرض ومغاربها .

ويتصور الشاعر في الأسطر الحجارة أمّاً يولد من رحمها فرسان أفذاذ من نسل قادة عظام أمثال (حمزة بن عبد المطلب و عمر بن الخطاب)؛ ليستعيدوا روح العزة والانتصار لأمتهم، كما يشكر الشاعر في الأسطر أبناء الأمة العربية بلهجة باطنها السخرية والاستهزاء، وذلك لتقاعسهم عن نصرة إخوانهم في فلسطين الذين يواجهون عدواً يمارس بحقهم أبشع أساليب القمع والإرهاب، مُذكّراً إياهم بأصولهم العربية من (نزار أو مضر)، في إشارة منه إلى العربي الأصيل الذي عُرف على مدار التاريخ بإبائه ورفضه للذل والخنوع، في محاولة منه لاستنفار الهمم والطاقات على التمرد ومقاومة الظلم والاستبداد .

ثانيا المعارك والفتوحات الإسلامية:

تمثل المعارك والفتوحات صفحة مشرقة في تاريخ أمتنا الناصع الزاخر بالأمجاد والانتصارات، ويهدف الشاعر من خلال استحضار تلك المعارك الكشف عن مدى عمق الفجوة بين الأمس واليوم، وذلك من خلال عقد مقارنة بين تلك الحقبة الزمنية التي سطّر فيها الأجداد السابقون أسمى

^{&#}x27;. القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٣٥ _ ٣٦ .

آيات العز والانتصار وقادوا فيها العالم، وبين قادة وزعماء العرب اليوم الذين عشقوا العبودية والهوان، فيقول الشاعر في قصيدة "ويحملني الثري قمراً":

حِطِّينُ مَوْعدُ صَوْلةِ

الأخرار

سَيِّدةُ المعاركِ

صَحْوةُ التاريخ

قد سَكنت جفونَ

الشَّمس

حاكث بالمهنّد للأشاوس

سُؤددَا .'

استدعى الشاعر في الأسطر معركة حطين (٥٨٣هـ) والتي وصفت بأنها " معركة فاصلة وحاسمة، لأننا نلاحظ أنها غيرت خريطة التوزيعات السياسية في المنطقة، ففي أعقابها اتجه ذلك السلطان المجاهد إلى فتح مدن الساحل الشامي، وتساقطت الواحدة تلو الأخرى "، وقد صورها الشاعر بسيدة المعارك وصحوة التاريخ الذي أفاق من غفوته ونهض من كبوته في ظل واقع أليم كانت تعيشه أمتنا آنذاك، لتسكن حطين في جفون الشمس، وتكتب اسمها بأحرف من نور في صفحات التاريخ لتتناقله الأجيال جيلاً بعد جيل . وفي نفس الإطار نجد الشاعر في قصيدة "الشرف الرفيع "يبرز لنا حدة التناقض بين حالنا في الماضي والحاضر، حيث يقول الشاعر:

ً ـ د. الصلابي ، علي تحمد ، صلاح الدين الأيوبي وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس ، موسوعة الحروب الصليبية (٣)، ط١، دار التوزيع للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٨ م ، ص٥١٧ ـ ٥١٨.

[·] القدوميّ ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ص ٤٧ .

فكأنّما اليرموك لم تَفْخَرْ بنا

والقادسيّةُ لم تجد أُسدَ الشّرى

ما بالُ وجهِ العُرْبِ أصبحَ كالحاً

وعروبة الأوهام باتت "مَسْخَرا "!!.'

يعود الشاعر في الأبيات إلى أحضان التاريخ ليسترجع منه ما ينسجم مع طموحاته وتطلعاته في ظل واقع قد أغرق بالإخفاقات والفشل على كافة المستويات، فنجده في البيت الأول يستدعي معركة اليرموك التي يعدّها بعض المؤرخين من أهم المعارك في التاريخ الإسلامي لأنها كانت أول سلسة الفتوحات خارج الجزيرة العربية " وخاض المسلمون عدة معارك كان أشدها اليرموك التي فتحت الباب واسعاً أمامهم للولوج إلى عمق بلاد الشام، وفتحوا كافة مدنها "٢.

وتصور الشاعر اليرموك وهي تستشرف واقعنا الحالي وما آلت إليه أمور الأمة بمن أصابته الدهشة والفزع لما رآه من تبدل لأحوال الأمة التي تسلل الوهن والذل إلى نفوس أبنائها، فغابت عنهم روح العزة والانتصار، لذا ما عادت (اليرموك) اليوم تفتخر وتتباهى بنا. كما استدعى الشاعر (القادسية) والتي " تقع على قمة المعارك الحاسمة في تاريخ العالم، فهي تبين أنواعاً من التمكين الرباني لأهل الإيمان الصحيح، فقد انفتحت على آثارها أبواب العراق ، ومن وراء العراق فارس كلها" "، وقد تصورها الشاعر وكأنها عادت من جديد تبحث عن أسود لطالما صالوا وجالوا في ميدان القتال، فأثخنوا في عدوهم، وأذاقوه الويلات، وحققوا الانتصارات لأمتهم، ولكنها اليوم لهم لم تجد أي أثر؛ لأنهم قد غطوًا في سبات عميق، وانحرفوا عن المسار والنهج الذي رسمه الأجداد،

^{&#}x27; - القدومي، أحمد، خذني إلي، ص٦٨.

[ً] ـ أ . د طُقُوش ، محمد سهيلٌ ، تُاريخ الخلفاء الراشدين الفتوحات والإنجازات السياسية ، ط٢، دار النفائس ، ٢٠١١م ، ص٩.

[ً] ـ د. الصلابي ، علي محمد ، تاريخ الخلفاء الراشدين ـ عمر بن الخطاب شخصيته وعصره ـ ، ط١، دار التوزيع للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٢م ، ص٤٦٥ ـ ٤٦٦ ـ

ثالثا _ المصدر الأدبى :

يمثل التراث الأدبي الرصيد الفكري والفني لأي أمة من الأمم، لما يكتسبه من حضور حي في وجدان الأمة، ويعد هذا الموروث من أغنى المصادر التراثية التي عكف الشعراء المعاصرون على استدعاء عناصر منها يثرون بها تجاربهم ورؤاهم الفكرية " ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت من التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر "'، ولقد ظفرت الشخصيات التي ارتبطت بقضايا عامة – سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية أو فنية – بالقدر الأكبر من اهتمام شعرائنا المعاصرين .

والقدوميّ أحد هؤلاء الشعراء الذين استحضروا بعض رموز الإبداع الأدبي والقامات الشعرية التي كان لها دور فاعل على مر التاريخ في رسم صورته الشعرية، حيث يتميز شاعرنا بسعة الإطلاع وامتلاك ثقافة أدبية واسعة تتعلق بالشعر وأعلامه سواء من القدماء أو المحدثين، حيث نجدهم يحتلون في شعره مكانة، ويشغلون حيزاً، ونذكر منهم على سبيل المثال: (المتنبي، عنترة، عروة، قيس بن الملوح، ديك الجن، السياب، الخيام)، وتعدّ شخصية أبى الطيب المتنبي إحدى الشخصيات التي افتتن بها شاعرنا، ويرجع ذلك لتعدد أبعادها وثرائها بالدلالات المتنوعة، إضافة لما تحمله من سمات القدرة على التجدد والحداثة والتقاطع مع أي زمن آخر غير زمانها.

ولعل البعد السياسي من بين أبعاد شخصية المتنبي كان أكثرها اجتذاباً لشاعرنا الذي حاول أن يعبّر من خلاله عن الجوانب السياسية في تجربته المعاصرة، فقد وظف شخصية المتنبي في رسم

[.] د. زايد ، على عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، (د.ط) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ١٣٨.

صورته الشعرية ليجسد من خلاله طبيعة الواقع السياسي الذي تعيشه الأمة العربية وما تعانيه من إخفاقات وويلات وضعف، حيث يستحضر الشاعر شخصية المتنبي كنموذج للبطولة والفروسية والإبداع والتضحية، فنراه يصور المتنبي وكأنه ملاذ يأوي إليه المبدعون الحالمون بالعزة والحرية والسيادة في زمن الانكسار والتردي السياسي؛ ليقدموا أنفسهم قرابين يفتدون بها ما تبقى من كرامة العرب، فيقول الشاعر في قصيدة " إلى المتنبي ":

يا كُلَّ أَيَّام البُطولةِ

يا ملاذ المُبْدِعينَ

الحالمين

على سَفائنِ

جُرْجِهم

يَشْدونَ للأَيَّام

يَحْتَرِقُونَ

في كُلِّ المَواسِم كي يَصونوا

ما تَبقَّى من كراماتِ

الغروبة

في دِنانِ

الكبرياء

يا بْنَ الحُسَيْنِ

أَعَدْتَ لي زَمَنَ الفِدى

وأُعَدْتَ للسَّيْفِ المَضاءُ . أ

نلاحظ أن القدوميّ استدعى شخصية المتنبي من بداية القصيدة إلى نهايتها فكانت الشخصية المستدعاة هي المحور الأساسي في بنائية النص وصورته الشعرية، وهذا النمط هو التوظيف الكلي للشخصية ، الذي استطاع شاعرنا من خلاله أن يكشف عن صدى صوت الجماعة، وصدى نفسه، ويعكس الواقع المرير الذي يعيشه الشاعر وغيره من المبدعين الذين يدافعون عن مجد أمتهم وكرامتها، وتمثل شخصية المتنبي في الأسطر الفارس الشجاع الطموح ذو العزيمة القوية، إضافة إلى النزعة العربية التي كان يحملها في معظم قصائده فهو شاعر بني حمدان الفذ. ويعد المتنبي أعظم من أنشد معارك النضال العربي، لذا نجد القدوميّ يستحضر تلك الصفات في شخصية طوال قصيدته، فيقول:

لم يقتلوك
فأنْتَ حَيُّ الشِّعرِ
حَيُّ السَّيفِ
حَيُّ العَزْمِ
حَيُّ الانتسابُ
يا بْنَ الحُسَيْن
وشَمتنى بالشعر . '

يؤكد الشاعر في الأسطر أن شخصية المتنبي حيّة في وجدان الأمة على مرِّ الزمان وفي كل وقت وحين، فهو خير ممثل للفروسية، والعزم، والعربي الأصيل المعتز بعروبته وبالانتساب إلى

^{&#}x27;- القدوميّ ، أحمد ، بين حل وارتحال ص٦٨ .

[·] المصدر السابق نفسه ، ص ٦٥-٦٦ . أ

أمته التي شيدت حضارة عريقة سادت العالم قروناً طويلة، وكأن الشاعر يبعث رسالة إلى أبناء أمته يشحذ فيها الهمم ويحرضها على التمرد والثورة لتغيير الواقع.

ويصور الشاعر المتنبي في الأسطر فيجعله صوت الأمة الصادح، ونبض ضميرها الحي، ورائد وجدانها، وترجمان إحساسها، لذا صوّر القدوميّ شعر المتنبي بالوشم الذي نقش على جسده ليبقي شاهداً حياً على أمجاد الآباء والأجداد في ظل تقهقر الأمة وتراجعها واستعذابها لحياة العبودية.

وفي قصيدة " ورود ذابلة " يستدعي الشاعر عدداً من الشخصيات الأدبية لرسم صورته الشعرية، فيقول الشاعر:

لا حرف يحملني

إلى الشُّرُفاتِ

لا مأوي

فَلَذَّة ما تبقّي

من سُلاف العُمْرِ

في كأس القضاء

رُؤى شفاهُ

وأنا وعشتارٌ

وديك الجِنّ

والخيَّامُ

والسَّيَّابُ

نحمى الشمس

كي نَفْنَى

ونَقْضِى في

الظَّلام . ا

يستحضر الشاعر تلك الشخصيات والتي ترتبط في الأذهان بمعاني التضحية والفناء من أجل الآخر، ويسقط عليها بعض الأبعاد النفسية لتجربة الشاعر الحديث، كإحساسه بالغربة والضياع في هذا العالم؛ ليصور لنا من خلال ذلك مصير الأصوات الحرة التي تصرخ في وجه الظلم والفساد السياسيّ والاجتماعيّ رغبة في التحرر، فهم يحمون الشمس ويقضون في الظلام من أجل قضيتهم، وهي حالة تعبر عن اليأس والإحباط والمآسي التي يعيشها الإنسان العربي من محيطه إلى خليجه.

والشاعر حين يوظف هذه الأصوات يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعاً من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التراثي، كما منح تلك الشخصيات قدرة على تخطي الزمان التاريخي بإعطائها نوعاً من المعاصرة.

وفي نهاية الأسطر نجد الشاعر يتوحد مع تلك الشخصيات في صورة فنية رائعة، ويسقط عليها بعض الدلالات المعاصرة حيث تتلاحم هذه الشخصيات جميعاً لتصبح رمزاً للشاعر المقهور الذي يفنى في الظلام من أجل الدفاع عن الحق ومحاربة الفساد .

-

^{· .} القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص ٣١ -٣٢.

رابعاً _ الطبيعة :

لقد حاك الشعراء منذ القدم صورهم الفنية من عناصر البيئة المحيطة بهم، فالشاعر الذي يعيش في الصحراء يضرب تشبيهاته ويصوغ استعاراته من البيداء بما فيها من رمال وجمال وسراب ووحوش ونجوم، والشاعر الذي نشأ وترعرع في المدينة تجري علي لسانه الأبيات التي تصف القصور والجسور والنوافير والسواقي والأسواق والحانات، وحين يقطن الشاعر الريف فإنه ينقل لنا صوراً من هذه البيئة ذات الخمائل والجداول والرياض والحدائق الغناء.

تلك هي الطبيعة التي يستمدّ منها الشعراء عناصر صورهم الفنية، والشاعر أحمد القدوميّ ليس استثناء في ذلك، فقد زخرت قصائده بالصور الفنية التي صاغها من عناصر الطبيعة بشقيها الحية والصامتة.

وإذا أردنا أن نستقصي الطبيعة في شعر القدومي فإننا سوف نحتاج إلي دراسة كاملة، لكننا في هذه الدراسة سوف نقتصر على إيراد نماذج من مظاهر الطبيعة في شعره.

أولاً _ الطبيعة الحية :

يمتلك الشاعرُ عينَ فنانٍ تستطيع أن تلم بكل تفاصيل الطبيعة من حوله، لذلك فإننا نعجب أحياناً لدقة تصويره لمظاهر الطبيعة من حوله تصويراً يجعلك تنظر إلى لوحة مكتملة العناصر والتفاصيل والألوان، أو تشاهد مشهداً يعجّ بالصوت واللون والحركة .

إن من أهم عناصر الطبيعة الحية عند شاعرنا الإنسان، فقد استمدّ كثيراً من صوره الشعرية من الإنسان، والإنسان عند القدوميّ تمثله المرأة بحسها وجمالها وعذوبة تغرها وسحر عيونها من مثل قوله في قصيدة "قمر الجليل ":

ونبيذ شِعرك يَنْتَشي

فالمُفْرداتُ كواعبٌ . ا

فقد جعل من كلمات قصائده فتيات حسناوات، وساهم إيقاع الكامل في أبعاد تصوير حركته، وكذلك قوله في قصيدة "تناديني القصيدة ":

كأنَّ قصيدتي

حسناءُ فاتنةً

تحيكُ الليلَ

أحلاما وتأبى

أَنْ تموتْ . ٢

فإذا كان الشاعر قد صور مفردات قصائده كواعب، فإنه هنا يجعل من قصيدته حسناء فاتنة، ونجده يبحث بعين بصيرة عن أدق الصور لتشبيهاته كقوله في قصيدة " تناديني القصيدة " :

وتضحك مثلما يبكى

سُكارى الليل

في الحاناتِ."

فنحن أمام ضحكات ليست عادية، بل هي مثل قهقهات السكارى في الحانات، ومثلما يستمد الشاعر صوره من الإنسان عامة، فإنه قد يصوغ صورته الفنية من عينيه أو شفتيه أو شعره أو غير ذلك، ولعل المتتبع للصور الشعرية عند القدوميّ يرى أنه مولع بالتشبيهات والاستعارات اللاتي جعل فيها الثغر أو الشفتين مشبهاً به مثل قوله في قصيدة " أحجية " :

وكأنَّني ظَمَأُ

ا ـ القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٧٥ .

^{ً -} المصدر السابق نفسه ، ص٣٦- ٣٧

^{ً -} المصدر السابق نفسه ، ص٣٢ .

يُفتِّشُ عن شِفاهِ الغيدِ . ا

وقوله في قصيدة " أغازله ":

أُرجّعُ شعراً ما أُحَيْلي مذاقَهُ

كعَذْب اللّمي يَسْري، فهل أنا قائِلُه ؟!. `

، وقوله في قصيدة " على الحدود ":

وافْتَرَّ تَغْرُ الفَجْرِ مَوْسِمَ فَرْحَةٍ

وَغَدت رُبوعَكَ لِلغَرَام مَقَاما."

، وقوله في قصيدة " همس الليالي ":

سَأَقْطِفُ مِنْ سُكونِ الليل وَعْداً

لأَرْسُمَ في شِفَاهِ الفَجْرِ سِحْري. '

ولعلّ الأمثلة السابقة غيض من فيض لذكر الشفاه في أبيات القدوميّ، ومثلما كانت الشفاه تمثل الإنسان فإن العيون كان لها نصيب أيضاً من مثل قول الشاعر في قصيدة " حياض المجد ": ما بَالُ عَيْنَيْكِ تَرْسُو في شَوَاطِئِها

مَراكِبُ الحُسْنِ حَيْثُ الفَجْرُ قَدْ وُلِدَا . "

والطبيعة الحية تراها في صور القدوميّ في الطيور التي استمدّ منها بعض صوره، حيث يقول في قصيدة " نشوة النصر ":

[·] _ القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ١٦ .

٢ ـ المصدر السابق نفسه ، ص ٢٤ .

القدومي ، أحمد ، الوتر الحزين ، ص ١١.

المصدر السابق نفسه ، ص١٣٠.

عهدي بأنَّ القُدْسَ دُرَّةُ أُمتَّي وَجُمَانَةٌ غَنَّتْ وَلَحْنٌ مُطْرِبُ وَحَمَامَةٌ أَسَرَ الحنينُ هَديلَها واللَّحنُ في شَفَةِ الحَمامَةِ يَعْذُبُ . '

فالشاعر يرى القدس حمامة على فنن، وهديلها حنيناً وشحوباً كما هو حالها اليوم، وقد دنستها أقدام الغزاة، فأمست أسيرة. والشاعر يرى شعره طيوراً مهاجرة فيقول في قصيدة " عتاب ":

سَيَظلُ شعري في هَواكِ محلِّقاً ومسافِراً

كالطَّيْر مِنْ وَعْدٍ إلى وَعْدٍ يَظَلُّ مُهَاجِراً . ٢

وحين يلتقي الشاعر بمحبوبته يرى أنهما عصفوران جمع بينهما الهوى والغرام يقول الشاعر في قصيدة "طفولة ":

> حين الْتَقيْنا مِثْلَ عُصْفُورَيْن

أَزْهَرَتْ الرُّبَي . "

والطير كمصدر من مصادر الصورة عند شاعرنا أكثر من أن تحيط به هذه العجالة، لكننا - كما أسلفت - نورد أمثلة لذلك، وإذا انتقلنا إلى مظهر آخر من مظاهر الطبيعة الحية عند شاعرنا رأينا الحيوان، لكنه بوتيرة أقل بكثير من سابقيه كقوله في قصيدة " رحيل الكبرياء ": وغَدوا يُسَامونَ العذابَ أَذِلَةً

مِثْلَ النِّعَاجِ تُطَاوِعُ الجَزَّارِ . '

ا ـ القدومي، أحمد، ذكريات على شاطئ النسيان، ص ١٤.

٢ ـ المصدر السابق نفسه ، ص٧٧.

القدومي ، أحمد ، لا شيء بعدك ص ٣٩.

^{· -} القدومي ، أحمد ، بين حل وارتحال ، ص٤٥.

فالشاعر يرسم لنا صورة مهينة للذل الذي أصاب العرب والمسلمين في عصرنا الحاضر، فغدوا مستسلمين منقادين للأعداء، لا يرى الشاعر صورة شبيهة بحالهم إلا صورة النعاج وقد انقادت للجزارين غير ثائرة عليهم ولا رافضة للموت.

وصورة طريفة تراها للفراشة في قوله في قصيدة : " رماد " :

هي في الحقيقة أمَّةُ ، لاتُضاهي في النَّسَبْ

لكنّها مثل الفراشة بين ألسنة اللّهب .'

، ونرى صورة الأسد في قوله " زيتونة الأقصى ":

فَمَتَى سَتَزْأَرُ

في بِطَاحِكِ

في سَمَائِكِ

في شُجُونِكِ

في جُنُونِكِ

في دُمُوعِكِ

أُسْدُ أُمَّتِنَا الجَسُورَةِ . ٢

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص ٦١.

[·] _ القدوميُّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٢٥.

ثانياً _ الطبيعة الصامتة :

وتظل الطبيعة حاضرة في شعر أحمد القدوميّ حية كانت أم صامتة، وعند انتقالنا إلى الطبيعة الصامتة نرى تأثر الشاعر بكل ما يحيط به من طبيعة صامتة، متمثلة بالأرض وما فيها من رمال وجبال وبحار وأنهار والسماء وما فيها من شمس وقمر ونجوم وغيوم وبرق وصباح ومساء.

حيث نرى رمال الصحراء وقد عصفت بها الرياح في قوله في قصيدة " ثورة الحبّ " : ماذا أقولُ ودَمْعي بَاتَ يَعْصِفُ بي

كما السُّوافي بِرَمْلِ البِيدِ إِمْعانَا .'

ومثل عاصفة الرمال في الصحراء نرى الطوفان والإعصار في قوله في قصيدة " زيتونة الأقصى " :

لِنَعُودَ...

كَالْطُّوفَان

كالإغصار

كالغضب الجموح

مع الرُّعودِ

ونَكْهَةِ الفَجْرِ الحَزينِ . ٢

وكذلك تظهر الطبيعة الصامتة جلية مثل قوله في قصيدة " نفحات عاشق " :

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٧٠.

[·] _ القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٢٥.

رَيْحانةَ الكَوْنِ هَلْ في الكَوْنِ إِنْسانَة

مثل الجُمَانةِ في الأَعْمَاق رَبَّانَة ؟

تَسْبِي الأنامَ بطرفٍ يَنْتَشِي وَلَهَا

كالرَّوْض يشرقُ والأطْيارُ نَشْوانَة . '

فالشاعر يعرض لنا صوراً ناطقة بالسحر والجمال للرياحين والرياض والجمانة، وهذه الصورة تظهر ثانية في رثائه أبي جهاد حين يقول في قصيدة " تونس الخضراء ":

وأبو جهاد " لمْ تَزَلْ أَحْلَامُه

كالياسمينة تَنْتَشِي برُبَاك . ٢

هذه صورة الأرض في شعر القدومي، كذلك نرى السماء بما فيها من غيوم ونجوم وقمر وضياء من مثل قوله " أين المفر ؟! ":

وتعيدُ لي إفك

الوجود

حقيقة

كالبرق يكذب

لا أريدُ سوى

الظَّلام ."

وقوله في " رباعيات الجرح النازف ":

والقلب يُقسم أنَّني بُؤس تَقاذفه الهُمومْ

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٩٣.

[ّ] ـ القدوّمي ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص ١١٥.

[&]quot; ـ القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص ٦٩ <u>.</u>

إِنَّ السماءَ وإنْ صَفَت سَتَجُودُ يوماً بالغُيومْ . '

وقوله في قصيدة " تباريح الغرام " :

أنْتَ الذي مَنْحَ الفؤادَ مَودّةً

تُحْيِي الضِّياءَ وأَنْتَ فِيَّ الفَرْقَدُ . '

فالشاعر يرى محبوبته نجماً ساطعاً في السماء . وكذلك قوله في قصيدة " رسالة إلى أمي " : أنْتِ التِّي رَفِعَ الإلهُ وقَدْ سَمَا

بِكِ في العُلى كالبَدر في الظُّلماتِ. "

وكذلك فإن صورة المطر والندى حاضرة أيضاً، يقول الشاعر في قصيدة " عُمَر ":

وَشَمَتْكَ أنغامُ الأُبوَّةِ

"م " والأمومة والقدر

كالطَّلّ كالأنداءِ

"م" كالأنسام يعشقها الشَّجرْ. '

كما يرى الشاعر الوطن الذبيح منقوشاً في الزنابق والسنابل والصخر والخرائط، يقول الشاعر في قصيدة " ورود ذابلة في حديقة الوطن ":

يَزُفُّ أحرفَها

الوَطنْ

في الزَّنبقاتِ

وفي السّنابلِ

^{&#}x27; - القدومي ، أحمد ، رباعيات الجرح النازف ، ص٤٧.

٢ - القدومي ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص ٢٠.

القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٦٣.

في فلسطينَ الجريحةِ ١.

كذلك فإن الشاعر يستمد صوره من عناصر صامتة أخرى مثل قوله في قصيدة " لو أنصف التاريخ ":

لن يَصْدَأَ الحجرُ الكريم أحبَّتي

مثل المدافع في المخازن تحلُّمُ . ٢

وهكذا نرى أن شاعرنا قد أجاد في التقاط المصادر المناسبة لصوره الشعرية، فغدت لوحات ناطقة بالسحر والجمال والإبداع والبيان .

ا ـ القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص٢٣ .

لقدوميّ ، أحمد ، خذني إليّ ، ص ٥٣.

المبحث الثانى: وسائل بناء الصورة

يمثل النص الشعري انعكاساً لعالم مبدعه الذي يندمج بالدنيا من حوله، فهو يصادف مشاهداً ورؤى، ويستفيد من تجارب ومشاعر الآخرين لكنه لا ينقل ذلك نقلاً مباشراً، وإنما ينقله ممزوجاً بأحاسيسه ونظرته الخاصة للكون الفسيح من حوله، والشاعر المبدع تتجلى من خلال صوره رؤيته للناس والأشياء بألوان جديدة ورؤى مغايرة، وبطريقة سحرية ينفذ إلى قلب المتلقي وخياله، وينجح في إيصال مشاعره ورؤيته بطريقة موحية ودالة في آن واحد.

وتعد الصورة الشعرية الأداة التي يجسد من خلالها الشاعر أفكاره، وهي النافذة التي يبث من خلالها مشاعره وأحاسيسه مجسداً لنا تجربته الشعرية، وبمقدار اهتمام الشاعر بالألفاظ والتعابير يكون اهتمامه بالصورة، بل إن براعة الشاعر تظهر في بنائه الصورة الشعرية، فالصورة تحتاج إلى عين فنان حاذق ترى الأشياء بشكل مغاير لما يراه الناس، فتحيك من خيوط الأفكار صوراً فنية غاية في البراعة والإتقان، وتجعل المتلقي يطلق العنان لخياله ، ويحلق في آفاق وجدان الشاعر، فيشاركه انفعالاته، ويعيش تجربته الشعورية .

وقد فطن الشعراء منذ القدم إلى أهمية الصورة الشعرية، فتبارى الشعراء في بناء أجمل الصور، التي تستأثر بألباب المتلقين. ولما كانت الصورة البلاغية هي المعين الأبرز الذي ينهل منه الشعراء، فإن وسائل الشاعر في بناء صوره الشعرية تمثلت في التشبيه والاستعارة والكناية، فالشاعر حين يجسد معنى أو يشخص فكرة فإنه يلجأ إلى فروع علم البيان السابقة. ولعل شاعرنا أحمد القدوميّ هو من الشعراء الذين أبدعوا في توظيف الصورة الشعرية داخل بنائه الفنى لقصائده، بل إنه يعرض لنا صوراً متوالدة تجعل المتلقى تتملكه الدهشة، وتفيض نفسه إعجاباً

بهذه القدرة والبراعة الفائقة التي ينسج بها شاعرنا صوره الفنية، وسوف نعرض في هذا المبحث الوسائل التي بني بها القدوميّ صوره الشعرية .

أولاً _ التشبيه وأنواعه :

يعد التشبيه من أكثر الأساليب البيانية دلالة على براعة الأديب وسعة خياله وقدرته على الخلق والإبداع، وذلك لفصاحة بيانه وقرب مأخذه ، وهو ميدان واسع تتبارى فيه قرائح الشعراء والبلغاء، كما أنه أبسط الصور البيانية وأقربها إلى الفهم دون إعمال الكثير من التفكير، لذا فقد جرى على السنة الخطباء وشاع في قصائد الشعراء القدماء أكثر من بقية الألوان البيانية، كما أن التشبيه أعم من الاستعارة فهو "كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره ".' والتشبيه له نصيب وافر من سحر البيان "وإن للتشبيه روعة وجمالاً، وموقعاً حسناً في البلاغة؛ وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعة ووضوحاً، ويكسبها توكيداً وفضلاً، ويكسوها شرفاً ونبلاً، فهو فن واسع النطاق، فسيح الخطوة، ممتد الحواشي، متشعب الأطراف، متوعر المسلك، غامض المدرك، دقيق المجرى، غزير الجدوى". "

[.] الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ج١ ، ت: محمود محمد شاكر ، (د.ط)، مطبعة المدني ، القاهدة، (د ت)، ص ٢٩

^{ً -} الهاشمي ، السيد أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (د.ط)، دار ابن خلدون ، الإسكندرية، (د ت)، ص٢٠٠٠ .

التشبيه لغة واصطلاحاً:

التشبيه في اللغة " الشبه والشبه والشبيه: المثل، والجمع أشباه. وأشبه الشيء الشيء: ماثله". أما التشبيه في اصطلاح البلاغيين القدماء وخاصة علماء البيان، فقد عرفه ابن رشيق بقوله "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه "."

ويعرفه الجرجاني بقوله " اعلم أن إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين : أحدهما أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج إلى تأويل، والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأويل"." ونستدل من هذا المفهوم أن التشبيه عنده يعني اشتراك شيئين في صفة من الصفات التي تجمع بينهما، وهذه الصفة إما أن تكون بينة واضحة تدرك من غير تأول وإعمال فكر أو تحتاج إلى مزيد من التأويل والتفكير .

أما مفهومه عند أبي هلال العسكري يتضح بقوله:" التشبيه: الوصف بأن أحد الموصفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب وقد جاء في الشعر وفي سائر الكلام بغير أداة تشبيه ". ويفهم من كلام أبي هلال أن التشبيه هو اشتراك شيئين في صفة من الصفات عن طريق أداة التشبيه أو أن المشبه اتصف بالصفة التي تجمع بينه وبين المشبه به حقيقة أو لم يتصف بها حقيقة سواء شاركه في هذه الصفة جملة أو مشابهة من وجه واحد .

ومن خلال التعريفات السابقة نستخلص أن مفهوم التشبيه عند البلاغيين القدماء يقوم على طرفين لا يتحدان وهما: المشبه والمشبه به، فلكل منهما شخصيته المستقلة، لذا فإن التشبيه

ابن منظور ، لسان العرب ، ج٤ ، ص٢١٨٩ ..

^{ً .} ابن رشيق ، العمدة ، ص٢٨٦.

أ. االجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، ص٩٠.

عندهم يوقع الإئتلاف والتقارب بين المختلفات من جهة واحدة أو من عدة جهات لغرض معين ولكنه لا يوقع الاتحاد والمشابهة بشكل كلى وإلا كان إياه .

أما الدراسات البلاغية الحديثة فقد اعتبرت نظرة هؤلاء النقاد سطحية وغير دقيقة وشاملة، فيقول د. محمد صلاح أبو حميدة: "لكن نظرة هؤلاء النقاد ظلت قاصرة وعاجزة عن الكشف الكامل عن أوجه التقارب والتخالف بين عناصره دون البحث عن فاعليته أو دوره في توليد المعني وإفراز الدلالة، وهو ما اهتم به النقد الحديث مؤخراً، على أساس أن التشبيه ينخرط في عملية تمازج وتفاعل مع السياق، يفرز من خلالها إيحاءات أو معانى متعددة ذات طبيعة وجدانية ".'

كما يذكر د . محمد حسن عبد الله عيباً يكاد يكون عاماً في معظم دراسات القدماء للتشبيه وهو "أن الحرص على التشابه الخارجي في بعض صفات الصورة لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية وهو الأهم في مضمون الصورة بوجه عام، فهي لا تجتلب لمجرد توضيح منظر بعيد عن الإدراك الحسي المباشر وإنما للتعبير عندما لا يمكن التعبير عنه إلا بالصورة لتباعده عن مناطق الإدراك الحسي المباشر "٢ .

وعند النظر إلى تعريفات التشبيه في النقد الحديث نجدها أكثر تطوراً وعمقاً في فهمه، فيقول د. جابر عصفور: " وسواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس، أو أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساساً، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل". "بمعنى أنه لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفرط في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطرف الآخر، ولو على سبيل الإيهام، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة، وهي محصلة لهذا التفاعل.

ا - أبو حميدة ، د محمد صلاح ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص١٧٨ .

^{ً -} عبد الله ، محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري ، (د ـ ط) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص١٤٨ ـ ـ ـ عصفور ، جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص١٧٢ ـ

أما السيد الهاشمي فيقول في كتابه (جواهر البلاغة): "فالتشبيه هو الدلالة على أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه ".'

ويبذل الشاعر قدراً كبيراً من جهده الفني، لتحقيق العلاقة بين عناصر الواقع والنص، وتكون هذه العلاقة كامنة فيتوسل الشاعر بالتشبيه الذي يعتمد في أغلب الأحيان على المحسوسات في تشكيله الفني ليظهر علاقة جديدة بين شيئين يشتركان معاً في الصفات بهدف تحقيق المتعة والفائدة، مع مراعاة التناسب بين طرفي الصورة التشبيهية والأخذ بعين الاعتبار التوافق الشكلي بينهما، فيرى الشاعر الحاذق بحسه الفني المرهف أبعد مما يرى سواه، ويكتشف علاقات لم يلتفت إليها غيره مستنداً على قدرته في إدراك المتشابهات ومعرفة أوجه الاتفاق بين الأمور المتباعدة.

والتعريفات الواردة أعلاه وإن اختلفت لفظاً فإنها متفقة معنى، والتشبيه في محصلتها عقد مماثلة أو مقاربة بين شيئين أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه هي الكاف أو نحوها، سواء أكانت ملفوظة أو مقدرة، بحيث تقرّب بين الطرفين المشبه والمشبه به في وجه الشبه، ويفرز التشبيه من خلال اندماجه وتفاعله مع السياق دلالات وإيحاءات جديدة ذات أبعاد دلالية ونفسية. وكما هو معلوم فإن للتشبيه أنواعاً متعددة، لذلك فإننا سنقوم في هذا المبحث باستعراض هذه الأنواع؛ لنرى كيف قام الشاعر ببناء صوره الشعرية من خلالها .

' - الهاشمي ، السيد أحمد ، جواهر البلاغة ، ص ٢٠٠ .

^{ً -} أبو زيد ، علي إبراهيم ، الصورة الغنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي ، ط١ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨١، ص٢٥٩.

١ ـ التشبيه المرسل:

يكون التشبيه مرسلاً إذا ما ذكرت فيه أداة التشبيه، لذا فإن التشبيه المرسل هو أبسط أنواع التشبيه، وأقربها إلى العقل، وأيسرها على التخيل، لكن ذلك لا يعني أن الصورة الشعرية المكونة من هذا النوع من التشبيه تكون مبتذلة خالية من الجمال الفني، بل على العكس فإن الشاعر قد يأتي بتشبيه مرسل يُكسب الصورة بعداً إيحائياً وقيمة فنية فريدة ما يجعله يفوق أنواعاً أخرى من التشبيه. يقول الشاعر في قصيدة " أحجية " :

وكأنَّني السَّياب في جَيْكورَ في جَيُّوسَ يجمَعُ بين جُرْحَينا القَدَرْ . '

تظهر في الصورة حقيقتان، بينهما علاقات متعددة، لا يدركها المتلقي إلا بعد إعمال الفكر، والتعمق في جوانب الصورة وخفاياها، فالشاعر وبدر شاكر السياب كلاهما يعيش جراح الظلم والقهر، وكلاهما يحترق شوقاً لبعده عن قريته مسقط رأسه، فالصورة التشبيهية التي تجمع بينهما ليست علاقة سطحية، بل إنها تقوم على علاقة تشابه متعددة لا تدرك بسهولة ويسر، بقدر ما تدرك بتمعن وتخيل واسعين، مما أعطى الصورة عمقاً وقيمة فنية رائعة .

ويخاطب الشاعر محبوبته في قصيدة " والحب يولد ساحراً " قائلاً:

أَمِنَ الْأَنامِ حَقيقَةً أَمْ أَنْتَ مِنْ غَيْرِ الْوَرَى ؟!

تَبْدُو لِعَيْنِي كَالْمَلَاكِ مُنَزَّها ومُطَهَّرَا . '

^{&#}x27; ـ القدوميّ ، أحمد ، ديوان هي الدنيا ، ص ١٠

^{&#}x27;۔ القدوميّ ، أحمد ، ديوان لا شيء بعدك ، ص ٩٧_ ٩٨.

فلقد فاقت المحبوبة البشر ، وسما بها الشاعر ، فرآها ملاكاً طاهراً منزهاً ، وإذا انتقلنا إلى صورة شعربة أخرى وجدنا قول الشاعر :

أَدْمَنْتُ حُبَّكِ مِثْلَ الشِّعْرِ . ا

والشاعر هنا ينقل إلينا ما تجيش به نفسه تجاه محبوبته، فقد أدمن حبها مثل إدمانه للشعر، فكما أن الشاعر قد تعلق قلبه بالشعر إلى درجة الإدمان، فإنه يتملكه العشق لمحبوبته إلى حد كبير

وإذا تفحصنا الصور الثلاث السابقة وجدنا أن الشاعر قد استخدم أدوات متنوعة للتشبيه مثل: (كأن – الكاف – مثل) كذلك نوّع الشاعر في ترتيب التشبيه المرسل الذي وظفه في صوغ صوره الشعرية، فقد يبدأ بالأداة، ثم المشبه، ثم المشبه به، ثم وجه الشبه، وقد يبدأ بالشبه ثم الأداة ثم المشبه به، ثم بقية أركان التشبيه من مشبه ومشبه به وأداة.

٢ ـ التشبيه المؤكد:

والتشبيه المؤكد " وهوالتشبيه الذي لم تذكر فيه أداة من أدوات التشبيه "^۱ ، ولعل حذف الأداة من التشبيه يزيد من مظاهر الاتفاق بين المشبه والمشبه به .

يقول الشاعر في قصيدة "نشوة النصر":

عهدي بأنَّ القُدْسَ دُرَّةُ أُمتَّي وَجُمَانَةٌ غَنَّتْ وَلَحْنٌ مُطْرِبُ وَجَمَامَةٌ غَنَّتْ وَلَحْنُ مُطْرِبُ وَجَمَامَةٌ أَسَرَ الحنينُ هَديلَها واللَّحنُ في شَفَةِ الحَمامَةِ يَعْذُبُ . "

177

ا ـ القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٧١.

[·] _ الدمشقي ، عبد الرحمن بن حسن ، البلاغة العربية ، ج ٢ ، ط ١ ، دار القلم ، دمشق ، بيروت ، ١٩٩٦، ص١٧٣.

⁻ القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ١٤.

فالشاعر قد جعل من القدس جمانة تغنى وحمامة ذات هديل شجي من خلال التشبيه المؤكد الذي ظهرت فيه أركان التشبيه، وغابت عنها الأداة، في محاولة منه لإظهار قوة الشبه من المشبه والشبه به .

ولا تقف براعة الشاعر عند هذا الحد في التشبيه المؤكد، ففي قصيدة " تونس الخضراء " يصور لنا الراحة النفسية والأنس والطمأنينة التي يشعر بها في هذا البلد العربي الجميل بقوله: وَالأُنسُ فيك على المَدَى أُنشُودَةٌ

تَنْسابُ عَبْرَ تَضَرُّعِ النُّسَّاكِ . '

وإذا انتقلنا إلى لوحة فنية جديدة للشاعر، وجدنا شاعرنا قد رسم لنا صورة غاية في البراعة من خلال هذا النوع من التشبيه، حيث يقول:

وَرَنْتْ إِليَّ وَطَرْفُهَا مِسْكٌ يُضَمِّخُ عَنْبَرا . '

وهذا النوع من التشبيه يأخذ شكلاً واحداً عند شاعرنا من حيث ترتيب أركان التشبيه .

٣- التشبيه المجمل:

والتشبيه إذا ذكر فيه وجه الشبه كان مفصلاً، أما إذا لم يذكر فيه وجه الشبه، فإنه يكون مجملاً " ما لم يذكر فيه وصف أحد الطرفين أي لم يذكر معه وصف المشبه، ولا وصف المشبه به ، كقولنا : زيد كالأسد " . "

والتشبيه المجمل أشد وقعاً في النفس من التشبيه المفصل، ذلك أن المتلقي يحتاج فيه إلى إعمال عقله وشحذ ذهنه، للوصول إلى وجه الشبه.

ا ـ القدومي، أحمد، لاشيء بعدك، ص١١٦.

٢ ـ المصدر السابق نفسه ، ص٩٧ .

[&]quot; - السبكي ، بهاء الدين أحمد بن علي بن عبدالكافي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، ج٢ ، ت : د. عبد الحميد هنداوي ، ط١ ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، (د . ت) ، ص ١٠٢.

ففي قصيدة زيتونة الأقصى تشتعل العاطفة في وجدان شاعرنا، فيصور لنا العودة في قصيدة " زبتونة الأقصى " قائلاً:

ولِنَعُودَ

كَالْطُّوفَانِ

كالإغصار

كَالغَضَبِ الجَمُوحِ . '

ولنا أن نشارك الشاعر انفعالاته من خلال تصور وجه الشبه بين جموع العائدين وكل من الطوفان والإعصار والغضب.

وحين يصور الشاعر آلامه ومعاناته في رثاء الشاعر محمود درويش يلجأ إلى التشبيه المجمل بقوله:

وَجَعِي على شَفتَيكَ كالصَّلواتِ

كالفَجْرِ النَّديّ . '

فإن الشاعر هنا يرثي شاعراً فحلاً، فلابد لمشاعره وأحاسيسه أن تنظم لنا صورة شعرية على قدر هذا الحدث الجلل . والصورة الشعرية في التشبيه المجمل تأخذ الترتيب النمطي من المشبه والمشبه به، كذلك نجد الشاعر فيها يميل إلى استخدام أداة التشبيه الكاف .

٤_ التشبيه البليغ :

لما كان التشبيه الذي حذفت منه أداة التشبيه مؤكداً، والتشبيه المحذوف منه وجه الشبه هو التشبيه المجمل، فإن التشبيه يكون بليغاً إذا "ما حذفت منه أداة التشبيه، ووجه الشبه، وبقى فيه

ا ـ القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٢٥ .

[ً] ـ القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص٧٤ .

طرفا التشبيه فقط. وسبب تسميته بالبليغ هو أن حذف الأداة ووجه الشبه يوهم اتحاد الطرفين (المشبه ، المشبه به) والانعدام التفاضل بينهما، فيمسي المشبه أعلى من المشبه به وتلك هي المبالغة في التشبيه " ' ، والشاعر حين يبني صورته الشعرية المكونة من التشبيه البليغ، فإنه يعمد إلى الإيجاز ، بخلاف بقية أنواع التشبيه، مما يزيد من بلاغة أبياته وجمال قصائده. وشاعرنا أحمد القدوميّ يصوغ بهذا النوع من التشبيه صوراً شعرية ليست مألوفة، فيحلق المتلقي في آفاق الخيال مثل قوله:

فالمُفْردِاتُ كواعبٌ . ٢

والصورة قد جاءت في معرض رثائه للشاعر الكبير محمود درويش في قصيدة بعنوان "قمر الجليل "، ولنا أن نطلق العنان لفكرنا وخيالنا في تصور وجوه الشبه بين مفردات قصائد محمود درويش والكواعب، من حيث الجمال والدلال، إضافة إلى بكارة هذه الألفاظ وجدتها وطرافتها، وكذلك درجة تأثيرها وسحرها، فكما أن الكواعب تسلب أنظار الرجال وتأخذ ألبابهم، فإن لهذه المفردات نفس التأثير حين نسمعها أو نقرؤها .

قد يستخدم أحدنا التشبيه البليغ بذكر مشبه به كثر تداوله، ولا يحتاج إلى إعمال الخيال في اكتشاف وجه الشبه بينه وبين المشبه، مما يجعل الأذن تمجّ سماعه، والعين تنفر من رؤيته، فلا يتقبله العقل، ولا تتأثر به النفس.

وقد لا يكتفي شاعرنا بتشبيه بليغ واحد، بل قد نجده في خضم انفعاله وطوفان مشاعره يأتي بمجموعة متتالية من هذا النوع من التشبيه، ويقول في قصيدة بعنوان " أين المفر ؟ ":

أنا الذَّبيحُ

^{&#}x27; - أ.د ثويني ، حميد آدم ، البلاغة العربية - المفهوم والتطبيق - ، ط١ ، دار المناهج للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٧ ، ص٢٥٧.

[·] _ القدوميّ ، أحمد ، ديوان هي الدنيا ، ص ٧٥ .

أنا الصّليبُ

وأنت صومعة

القَدَرْ

أينَ المفرْ ؟ . ا

فالشاعر تعتمل في وجدانه كل الآلام، فيرى نفسه ذبيحاً مثل سيدنا إسماعيل وصليباً بمعنى مصلوب مثل المسيح، ويرى محبوبته القدر الذي لا يستطيع الفكاك منه، مما يجعله يطلق صرخة ألم " أين المفر ؟ " .

وعلى هذه المنوال ينسج لنا الشاعر صورته الشعرية، بل يحيك مشاعره وأحاسيسه من خلال هذا اللون البياني فيقول في " ورود ذابلة ":

هل أعودُ لحيرتِي وأنا الوداعُ ولعبةُ النِّسيانِ خطُّ الرُّوحِ خطُّ الرُّوحِ والأسوار

والطِّفلِ الحزين ؟! . ٢

وقد يشعر المتلقي أنه بات يتنقل مع الشاعر بين صور متباعدة، لكنه يجد بعد حين من التأمل أن هناك خيطاً يجمع بين هذه الدفقة البيانية، فالصور الشعرية السابقة _ وإن اختلفت ألوانها لكنها تنتظم في قلادة عاطفية واحدة . وقد نجد شاعرنا قد جاء بصور من التشبيه البليغ، التي لا نجد

^{&#}x27; ـ القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص ٦٩.

^{ً -} المصدر السابق نفسه ، ص ٣١ .

فيها كثيراً من الخيال؛ لكثرة استخدامها على ألسنة الناس، ولكننا حين نستعرض المقام الذي قيلت فيه نجد العذر لشاعرنا مثل قوله في قصيدة بعنوان " ابنتي جمانة " :

أنتِ القمرُ

وحديثُكِ الشَهدُ المصَفَّى

بلسَمٌ للرُّوح

ألحانُ

الوتر . ا

فالشاعر يتغنى بحمال ابنته، وتفيض نفسه بحبها، فتجري على لسانه العبارات التي ترددها ألسنة الآباء، وتنطق بها أقلام الأمهات في وصف حب الأولاد، لكن شاعرنا رغم هذه الحالة الطبيعية للآباء في وصف حبهم لفلذات أكبادهم، إلا أنه قد جمع مزيجاً من اللون والصوت والحركة في لوحته الشعرية، فقامت بصورها العادية الصورة الشعرية التي تعج بالطرافة والخيال. ثم يعاود التشبيه البليغ الظهور من جديد في نهاية القصيدة حين يقول الشاعر:

أنت المرافئ

والشواطئ

والخمائل

وارتحال الليلِ

في نجوي

السَّمَرُ

أنتِ القمر

[ً] ـ القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص٨٤ .

أنت القمرُ. ا

هذا هو التشبيه البليغ الذي شاع في قصائد الشاعر أحمد القدوميّ، حيث جاء لنا بصور شعرية ملكت نفوسنا، وجعلتنا نقرّ للشاعر بأنه قد ملك مقدرة فنية كبيرة في صوغ الصور الشعرية. ولا شك أن التشبيه البليغ يأتي بشكل نمطي يتكرر عند الشعراء، حيث يبدأ بالمشبه ، ثم يتلوه المشبه به.

٥ ـ التشبيه التمثيلي :

مثلما أن وجه الشبه قد يكون موجوداً في التشبيه أو محذوفاً، فإنه" إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد " '، فحينها يكون التشبيه تمثيلياً ، وهذا التشبيه أبلغ من غيره، لما في وجهه من التفصيل الذي يحتاج إلي إمعان فكر وتدقيق نظر. وهو أعظم أثراً في المعاني، يرفع قدرها.

وهذا النوع من التشبيه يساعد الشاعر على صوغ صورته الشعرية بشكل أعمق وأوضح؛ لما فيه من تركيب لعناصر وجه الشبه، وهكذا نجد أنفسنا أمام أوجه شعرية متكاملة العناصر يعرض الشاعر من خلالها مشهداً حياً، فتميط اللثام عن أحاسيس الشاعر، وتكشف النقاب عن الأفكار التي أراد أن ينقلها إلى المتلقي.

وجودة التشبيه التمثيلي تكون عندما ينجح في تقريب صورة المشبه من الأذهان وتوضيحها من خلال هذه الصورة البيانية متعددة الجوانب، كما في قول الشاعر أحمد القدومي في قصيدة "غداً سأبحر " حين وصف خيوط الفجر الأولى "غداً سأبحر " :

. - د. الحويني ، مصطفى الصاوي ، البلاغة العربية ـ تأصيل وتجديد ـ ، (د.ط) ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ ، ص٨٨ .

[·] _ القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص ٨٥ .

والنُّورُ أَبْحَرَ في هالاتِ فِتْنَتِهِ

كالعَين يُبْحِرُ في أَهْدَابِها الحَوَرُ . ا

فالمشبه به يحصل من عدة مشاهد أو صور أو حصيلة حركة واسعة له مثل العين في حالة إبحار الحور في أهدابها مما يجعل هذه العين في حالة جمال لا نظير له، فلنا أن نتخيل إبحار النور في هالات فتنة الفجر وجماله كما يبحر الحور في أهداب العين .

وفي صورة ثانية ليست بعيدة عن الصورة السابقة يقول شاعرنا في قصيدة "حياض المجد":

وَأَرْضُ يَعْرُبَ تَزْهُو في مَواكِبها

كالفَجْرِ مَدَّ شِراعَ النُّورِ فَيْضَ هُدَى . ٢

فالمشبه به حصل من عدة مشاهد أو صور أيضاً فالفجر شراع نور يمخر في عباب السماء، والشراع يفيض هدى على الخلائق، فنجد أنفسنا أمام مشهد كامل بهيج تزهو فيه بلاد العروبة في مواكبها البهية، كاختيال الفجر في أنواره.

والشاعر كحال شعبه الفلسطيني منذ فجع بالنكبة، يعيش ويلات الهجرة والتشريد، فيشعر بالتيه والضياع، يقول الشاعر قصيدة بعنوان " بلا وطن " :

أمسيتُ في التِّيهِ والأحلام مرتحلاً

مثل السَّحابِ سماءُ الكونِ أوْطاني ."

فالسحاب لا يعرف الاستقرار، بل تظل الرياح تتقاذفة من منطقة لأخرى مرتحلاً عبر سماء الكون، والشاعر يعيش حياة مشابهة منذ أن سلبت أرضه، واستولى الأعداء على وطنه، فصار لاجئاً مشرداً بلا وطن.

ا ـ القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ص ٩٠.

٢ ـ المصدر السابق نفسه ، ص٤٨ .

[ً] ـ القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص١٢٩ _.

وهكذا نجد هذا النوع من التشبيه يجد فيه الشعراء ميداناً فسيحاً لعرض صورهم الشعرية بعيداً عن القيود التي تفرضها بقية أنواع التشبيه .

إن براعة الشاعر وحذقه في رسم الصور الشعرية يظهر بوضوح وجلاء في شيوع هذا اللون من ألوان البيان في شعره، فقد استطاع شاعرنا أن ينتقل بنا من المشبه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة جميلة تمثله، حيث إن هذا الانتقال كثيراً ما كان بعيداً قلما يخطر بالبال، أو ممتزجاً بالخيال، مما يجعل الأذن تطرب لسماعها والخيال يحلق في آفاقها . تلك هي بلاغة التشبيه، وهذا هو الحذق في صوغ الصورة الشعرية عند شاعرنا أحمد القدوميّ .

ثانياً _ الاستعارة:

لقد رأينا كيف يصوغ الشاعر صوره الشعرية من خلال عقد المقارنة بين أمر يجهله المتلقي وأمر آخر يعرفه، وهذا هو سر جمال التشبيه وبلاغته، ولكن الشاعر قد يبني صورته الشعرية بذكر المشبه به فقط أو ذكر صفة من صفاته.

وهذه هي الاستعارة ، وهي عبارة عن " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه . "\.

فهذا اللفظ قد اختص بشيء وعرف بذلك " ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعاربة " . '

والاستعارة تأخذ بمجامع أفئدة المتلقين، وتملك نفوسهم وعواطفهم حين تحلق بهم في سماء الخيال، فجمالها يكون" من ناحيتين الأولى: في طريقة تأليف ألفاظه،والثانية: مشبه به بعيد عن الأذهان، لا يجول إلا في نفس أديب، وهب الله تعالى له استعداداً سليماً في تعرف وجوه الشبه الدقيقة بين الأشياء، وأودعه قدرة على ربط المعاني، وتوليد بعضها من بعض، إلى مدى بعيد لا يكاد ينتهي. وسر بلاغة الاستعارة لا يتعدى هاتين الناحيتين، فبلاغتها من ناحية اللفظ أن تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمداً على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور "".

إن الصورة الفنية التي جادت بها قريحة شاعرنا باستخدام هذا اللون البياني، تدعونا إلى الدهشة والإعجاب بالمقدرة الفائقة لديه في بناء وتشكيل استعارته بناء فنان وتشكيل شاعر.

^{&#}x27; - أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ٦٢٨ .

ل - الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، ص ٣٠ .

الهاشمي ، السيد أحمد ، جواهر البلاغة ، ص ۲۷۰ .

إن شيوع الاستعارة في أعمال أحمد القدوميّ الشعرية يجعل منها أداة تقنية ذات أهمية كبيرة في بناء الصورة الشعرية لديه . لذلك فإننا سوف نستعرضها بنوعيها تصريحية ومكنية .

الاستعارة التصريحية:

والاستعارة التصريحية هي "التي يصرح فيها بذات اللفظ المستعار، الذي هو في الأصل المشبه به حين كان الكلام تشبيها، قبل أن تحذف أركانه باستثناء المشبه به، أو بعض صفاته أو خصائصه، أو بعض لوازمه الذهنية القريبة أو البعيدة "أ، ويلاحظ قلة ورود الاستعارة التصريحية عند أحمد القدوميّ إذا ما قيس بالاستعارة المكنية، ولعل ذلك يرجع سطحية تركيبها، إضافة إلى أن المستعار يذكر بلفظه، وليس بصفاته، مما يضيّق من حركة الشاعر في هذا المجال ومن أمثلة الاستعارة التصريحية قول الشاعر في قصيدة "على خديكِ ":

على خَدَّيْكِ أُسْبِلَتِ الَّلاَلئِ

وَسَالَ الدُّرُّ مِنْ قَدَحِ اللَّيالي . ٢

والشاعر هنا يعرض لنا صورته الشعرية من خلال عدد من الاستعارات التصريحية في بيت واحد، فهو هنا يستعير اللآلي للدموع، ثم يستعير الدرّ لها أيضاً، ثم نراه يستعير قدح الليالي للعينين، وفي صورة شعربة أخرى يقول الشاعر:

على هَمْسِ الأَصِيلُ المُدُدْ يَدَيْكَ وصَافِحِ المَوْتَ الَّذي يَعُولِكَ ."
يَهُوَاكَ ."

إ - الدمشقي ، عبد الرحمن بن حسن ، البلاغة العربية ، ص٢٢٤ .

إ ـ القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ، ص٣٣ .

[&]quot;۔ القدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص٦٩ _.

فقد استعار الشاعر الموت للأخبار السيئة، وفي رثاء الشيخ أحمد ياسين يقول الشاعر في قصيدة "رحيل الكبرياء ":

تَبْكى فلسطينُ الحَبيبةُ شَيْخَها

والفَجْرُ يَنْعَى سَيْفَها البَتَّارِ . ا

فقد استعار الشاعر للشهيد السيف البتار. وفي معرض قصيدة غزلية يستعير الشاعر المصباح لمحبوبته فيقول في قصيدة "إني أحبكِ ":

إِنِّي أُحِبُّكَ مَوَّالاً بِهِ صَدَحَتْ

كُلُّ البَلابِلِ يَا مِصْبَاحَ مِشْكَاتِي. ٢

وهكذا نرى أن الشاعر يوظف الاستعارة التصريحية -على قلتها- في بناء الصورة الشعرية توظيفاً لا يملك زمامه إلا شاعر مطبوع .

الاستعارة المكنية:

والشاعر حين يذكر لفظ المشبه فقط، ويحذف المشبه به، ويرمز له بشيء من لوازمه تكون الاستعارة استعارة مكنية ".

والاستعارة المكنية تشيع في أعمال أحمد القدوميّ الشعرية بشكل كبير، يفوق بكثير كل من الاستعارة التصريحية والتشبيه والكناية، مما يجعلها الوسيلة الأساسية لدى شاعرنا في بناء الصورة الشعرية، ولعل ذلك مرده أن الاستعارة المكنية أكثر عمقاً وأبلغ دلالة، ذلك أن الشاعر يجد فيها آفاقا رحبة لبناء الصورة الشعرية، بما فيها من ذكر صفات المستعار منه ومتعلقاته.

القدومي ، أحمد ، بين حل وارتحال ، ص ٥١

[ً] _ القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص ٣٥ .

[&]quot; ـ انظر: "د. ياقوت ، محمد سليمان ، علم الجمال اللغوي ، ط١ ، دار المعرفة الجامعية ، قناة السويس ، (د. ت) ، ص٦١٣ .

وإذا استعرضنا الاستعارة المكنية عند أحمد القدوميّ من جانب الخواص الدلالية وجدنا أنها قد تكون تشخيصية، بحيث يضفي الشاعر الصفات البشرية على الأشياء الأخرى مثل قوله في قصيدة " على الحدود ":

وَتَوَضَأَتْ كُلُّ الخَمائِل بالنَّدى

وَالطَّيْرُ سَبَّحَ وَالوُّجُودُ تَسَامَى. ا

فالشاعر عبر استعارات مكنية متتالية يخلع على كل من الخمائل والطير والوجود صفات إنسانية من وضوء وتسبيح وتسامٍ . كما يظهر التشخيص جلياً في ديوانه "ويحملني الثرى قمراً " قول الشاعر :

إذا لثَمْتَ الأرْضَ

عانقت السنابل

أيُّها العَرَبِيُّ . ٢

ففي الاستعارة المكنية الأولى يجعل الشاعر الأرض محبوبته تلثم، وفي الاستعارة المكنية الثانية يضفي الشاعر على السنابل صفة العناق البشرية، وهو مايوحي بمشاعر إنسانية فيّاضة مثل الحنو والعناق والشوق والحنين .

والاستعارة المكنية عند شاعرنا قد تكون تجسيدية، حين يستعير للأشياء المعنوية صفات مادية، وهذا التجسيد ذو دلالة كبيرة، حيث يبني صورة مادية لشيء معنوي مما يجسد الأفكار في ذهن المتلقي . ويثير في نفسه المشاعر والأحاسيس، فيشارك الشاعر تجربته . ومن أمثلة الاستعارة المكنية التجسيدية قول الشاعر في قصيدة "قمر الجليل ":

[·] _ القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ، ص ١١ .

⁻ القدوميّ ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ص ٥٧ .

والوَجْدُ يبحرُ في العُيونْ . ا

فقد جعل الشاعر من الوجد سفينة تمخر عباب العيون التي جعل منها بحراً عميقاً . كذلك يمضى الشاعر في صوره التجسيدية قائلاً في قصيدة " مناجاة ثائرة " :

قَلْبِي تَسَرِبَل بالحنينِ

وشَفَّه وَجْدَ المُشَرَّدُ . ٢

فإننا في هذه الاستعارة المكنية نرى الشاعر قد جعل من الشيء المعنوي" الحنين "شيئاً مادياً وهو السربال مما يوحي بشدة شوقه وحنينه . وفي قصيدته " ألهو " يوظف الشاعر الاستعارة التجسيدية لتصوير مشاعره وأحاسيه قائلاً:

وتحملني الصّبابة رجع دمع

إلى دَنِفٍ عميد القلبِ جافِ ."

فقد جعل الشاعر من الصبابة وسيلة نقل تحمله إلى محبوبته . وإلى جانب التشخيص والتجسيد نرى الشاعر يوظف الصورة الإحيائية حين يستعير صفات الإحياء للجماد مثل قوله في قصيدة " قارئة الكف " :

كُنِ ارْتِحَالَ القَطْرِ في شَفَةِ

الغَمَامْ.

فقد رسم الشاعر للغمام شفة، وجعل القطر يرتحل كارتحال الكائنات الحية في صورة فريدة تنطق بالقدرة الفنية والإبداع .

ا ـ القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٧٥ .

القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ١٦ .

[&]quot; ـ القدوميّ ، أحمد ، خذنّي إليّ ، ص ١٥٧ .

[·] _ القدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص ٦٣ — ٦٤ .

ونقف على الجانب الإحيائي للصورة عند أحمد القدوميّ في كثير من المواضع في قصائده من مثل قوله في قصيدة " صوت الجهاد ":

والسَّيفُ غَرَّدَ فِي صَحَائِفِ مَجْدِنَا

فَمَتَى تُزَغْرِدُ أَيُّهَا البَارودُ؟ !. '

فقد أضفى الشاعر على السيف صفة من صفات الطيور وهي التغريد، ويمضي شاعرنا يخلع على الجمادات صفات الكائنات الحية من خلال الاستعارة المكنية الإحيائية، فيقول في ديوانيه "ويحملنى الثرى قمراً ":

سأُبْحِرُ في شَرايينِ الثَّرى

وَطِناً....يُغنِّي الجُرْحَ

تسْكُنُهُ السماءُ. `

فإذا بنا نرى الثرى له شرايين والوطن يغنى والسماء تسكن الوطن.

تلك هي الاستعارة بنوعيها ركيزة أساسية من ركائز بناء الصورة الفنية ووسيلة رئيسية بيد الشاعر لنقل أفكاره ومشاعره إلينا، لنشاركه التجرية الشعرية التي يعشقها .

ثالثاً _ الكناية :

لما كانت قصائد الشاعر زاخرة بألوان بديعة من الصور البيانية من تشبيه واستعارة، فإن الكناية لم تغب عن هذه الصور الشعرية، بل كانت حاضرة تضفي عليها مظهراً بلاغياً، وتكسوها ثوباً فنياً رائعاً . وقد عرّفها د. مصطفى الجويني بقوله " هي تأدية المعنى بذكر لازم من لوازمه واللازم

إ ـ القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص ٦٤ .

[·] القدومي ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ص ٩٠ .

يستدعي وجود الملزوم حتماً فإذا عدلت عن التصريح بالمعنى إلى الكناية عنه فقد أديته مصحوباً بدليله وعرضته مقروناً بحجته، وذكر الشيء بصحبة برهانه أوقع في النفس وآكد لإثباته وهذا سر بلاغته ".'

والكناية ميدان فسيح من ميادين بناء الصور الشعرية " لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيها برهانها، كما أنها تضع لك المعانى في صورة المحسات، ولا شك أن هذه خاصة الفنون، فإن المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو اليأس بهرك وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحاً ملموساً ".

والكناية قد تكون عن صفة " والمراد بالصفة ليست النعت المعروف في علم النحو، بل الصفة المعنوية كالجود والشجاعة والطول والجمال، وغير ذلك "" ، ومثاله قول الشاعر في قصيدة : " هذا أنا " :

إنَّ السَّماءَ وقَدْ عَدَدْتُ نُجومُها لَتُعِيدُني دَوْماً إلى أَحْزاني . *

فالشاعر يكني لنا عن طول السهر برسم هذه الصورة الشعرية البديعة، وقد تملكته الأحزان، فبات عاجزاً عن النوم، فشَخَص بصره إلى السماء يعد نجومها، وينتظر الفرج من الله سبحانه وتعالى.

وهذه الصورة من صور الكناية نجدها أيضاً في قصيدة "بلاد الشام "، يقول الشاعر: بلاد الشَّام مَوطِنُ كُلِّ حُرِّ وَذَربُ الفَاتحينَ وَنَوَرُ دَرْبي . "

^{&#}x27; - د. الجويني ، مصطفى الصاوي ، البلاغة العربية - تأصيل وتجديد - ، ص١٠٩ .

[·] الهاشمي ، السيد أحمد ، جواهر البلاغة ، ص٢٨٠ ـ ٢٨١ .

[ً] ـ د.أمين "، بكري ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ج٢، ط١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢، ص١٤٤ .

[·] ـ القدوميّ ، أحمّد ، هي الدنيا ، ص٥٤ .

[°] ـ القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٥٤ .

فقد كنّى عن صفة العزة التي تتحلى بها بلاد الشاعر بقوله (موطن كل حر)، ولعله من الوضوح بمكان أن استخدام الكناية هنا أكثر بلاغة من ذكر صفة العزة لبلاد الشام مجردة من أي ثوب بياني، فمن خلال الكناية استطاع الشاعر أن يرسم لنا صورة تنطق بمعاني العزة والشموخ والإباء لبلاد الشام، وقد أضحت تعج بالأحرار الذين يأبون الذل والهوان.

وثمة صورة أخري من صور الكناية نراها في قصائد شاعرنا، وتلك هي الكناية عن موصوف، من مثل قوله في قصيدة " تناديني القصيدة " :

وسما حبيبُ اللهِ

حيثُ المُنْتَهي

والكون يدعو

في ابتهال . ا

فقد كنى عن النبي (ﷺ) بقوله "حبيب الله "، وهي كناية عن موصوف في معرض حديثه عن وطنه فلسطين، فهي بلاد الأنبياء عليهم السلام وبوابة السماء، ففيها حط البراق بالنبي صلى الله عليه وسلم، ومنها عرج عليه السلام إلى السموات العلا.

والكناية عن موصوف تظهر أيضاً بجلاء ووضوح في قول شاعرنا في قصيدة " زلزال ":

فَهُنَاكَ تَبْكى الأُمُّ شِقَّ فُؤادِهَا

وَهُنَا الأرامِلُ في العَراءِ تُعَانى. ٢

ففي هذه القصيدة المعنونة بـ (زلزال مصر الحبيبة) يصور لنا الشاعر الفاجعة التي حلت بأرض

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٣٩ .

[ً] ـ القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٨٩ .

الكنانة وهول مصيبتها، حيث يكني عن الولد بشق الفؤاد، وهي صورة ذات حظ وافر من البلاغة والبيان .

إن الكناية كوسيلة من وسائل بناء الصورة الشعرية لا تقل أهمية عن غيرها من ألوان البيان، فمن خلالها يستطيع الشاعر أن يعرض لنا الأفكار في صورة مكتملة العناصر، وبها يمكن لنا أن نتأثر بالمشاعر الجياشة التي تفيض بها نفس الشاعر.

إن هذه الدراسة الموجزة لعناصر البناء الفنيّ عند الشاعر أحمد القدوميّ لتميط اللثام عن براعة الشاعر في بناء صوره الشعرية، وأكثر ما تتجلى براعة الشاعر في توليده الصورة من الصورة، كما تكشف النقاب عن خصائص هذه الصور من حيث اشتمالها على مختلف فنون البيان، إضافة إلى حسن صياغة هذه الصور، وما تتحلى به من جدة وطرافة.

الفصل الثالث

الرمز والأسطورة

المبحث الأول

_ مفهوم الرمز والأسطورة:

أ ـ الرمز لغة واصطلاحاً .

ب ـ الرمز في الشعر العربي المعاصر .

ت ـ الأسطورة لغة واصطلاحاً .

ث ـ الأسطورة في الشعر العربي المعاصر .

المبحث الثانى

مصادر الرمز والأسطورة في شعر أحمد القدومي :

أ ـ الرمز التاريخي .

ب ـ الرمز الديني .

ت ـ الرمز الطبيعي .

ث ـ الرمز الأسطوري .

المبحث الأول

أـ مفهوم الرمز:

الرمز ظاهرة فنية لافتة للنظر في شعرنا الحديث وتقنية من تقنياته الحداثية، التي أسهب العلماء في استخدامها، للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم ومقاصد التجربة الشعرية ومحمولاتها بطريقة غير مباشرة .

الرمز لغة:

عرّف العرب الرمز بأنه " كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين"، وقد قصر بعضهم الرمز على " الإشارة والإيماءة بالشفتين والحاجب ". "

وقيل إنه " الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استُعمل حتى صار الإشارة " "، أما صاحب اللسان فلقد عرّف الرمز إذ يقول: " الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين ". أ

وقد ورد لفظ الرمز في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلًا

تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ﴿ والرمز إذن في لغة العرب هو الإشارة بالشفتين أو العينين أو

الحاجبين أو اليد، وهو من طرق الدلالة التي تصحب الكلام فتساعده على البيان والإفصاح.

[·] الهروي ، محمد بن أحمد ، تهذيب اللغة ، ج١٣، ت: محمد عوض مرعب ، ط١ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ٢٠٠١،

[ً] ـ الجوهري ، إسماعيل بن حماد ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، ت : أحمد عبد الغفور عطار ، ط ٤ ، دار العلم للملايين ، ، ١٩٨٧ ، ٣٠ ، ص ٨٨٠

١٩٨٧ ، جع ، ص ٨٨٠ . - ابن رشبق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ص٣٠٦ .

أ ـ ابن منظور ، لسان العرب ، ج٣ ، ص١٧٢٧ .

[°] ـ سورة آل عمران ، ص ٤١ .

الرمن اصطلاحاً:

قال ابن رشيق: " الإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه ".'

كما أن في الرمز " جمعاً لمعان مختلفة وأحيانا عمقاً سحرياً يختبئ خلف المظاهر "^۱"، والرموز أيضاً " تعبر عن خلجات النفس ومشاعرها المستورة الكامنة "."

ويقول هنري بير " في اليونانية كانت تعني (قطعة من خزف)، أو من إناء ضيافة ، دلالة على الاهتمام بالضيف والكلمة في أصلها، (ألقى في الوقت نفسه)، أي هو يعني الجمع في حركة واحدة، بين الإشارات والشيء المشار إليه " . أ

ويعرفه د. محمد غنيمي هلال بقوله: " الرمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوصفية. والرمز هو الصلة بين التراث والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح". "

أما تشارلز تشادويك فيعرف الرمز بقوله: " الرمز هو تلك الجوهرة المشعة التي لا تعرف منها للإشعاع مصدراً أو مكاناً ينبع منه، بل هو انبعاث جميل ينبعث منها ويلقي على ما حولها فيكسبه الجمال والتحليق ويظل هو غير محدد المعنى، وإلا تحول إلى دلالة فقيرة إذ نحن قابلناه بمعنى

ـ ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ص ٣٠٢ .

[ً] ـ بير ، هنري ، الأدبُ الرمزي ، ت: هنري زغيب ، ط١ ، منشورات عويدات ، بيروت باريس ، ١٩٨١ ، ص١٠ .

^{ً -} د. جبدة ، عبد الحميد ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٠٩ .

[·] ـ بير ، هنري ، الأدب الرمزي ، ص٧ .

[°] ـ د. غنيمي ، هلال ، الأدب المقارن ، ط١ ، دار العودة ، بيروت لبنان ، ١٩٩٧ ، ص٣٩٨ .

محدد، نستخلصه من العمل الفنيّ، فالرمز هو الخيط الذي يجمع بين التراكمات من الصور والأخيلة التي تصنع جسماً موضوعياً الذي هو في النهاية لا يعادله إلا العمل الفني نفسه ".'

فالرمز إذن وسيلة يعتمدها الشاعر للإيحاء بدل المباشرة والتصريح، فينقل القارئ من المستوى المباشر للقصيدة إلى المعاني والدلالات التي تكمن وراء الكلمات، حيث يتجاوز الرمز الواقع الحسي ويتخطاه إلى الإشارات الدفينة في رماله، والدلالات الخبيئة ورائه التي تكشفها القوة الحدسية.

ب ـ الرمز في الشعر العربي المعاصر:

تعرض الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية لصراعات سياسية وكوارث اجتماعية واقتصادية عنيفة، كان لها الأثر البارز في الساحة الأدبية وخاصة الشعر فهو من أدق فنون الأدب إحساسا وتأثراً، ونتيجة لذلك فقد تزعزعت ثقة المثقف العربي بمورثه الأدبي، وأصبح أرضاً خصبة لقبول التيارات الأدبية الوافدة من الغرب لا سيما تلك التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، كالمذهب الرمزي كونه أدباً جديداً يتسم بالغموض وخفاء الدلالات والتي تعد من سمات شعر الحداثة .

وقد كان للشعر العربي الفضل في تعبيد الطريق نحو الرمزية " يكاد يكون مقرراً عند بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها " لجبران خليل جبران " الشاعر والمفكر العربي المهاجر، فهو فيما يرى مارون عبود – مؤسس مدرستين في لغة الضاد : الرومانتيكية والرمزية ". "

ً ـ د. أحمد ، محمد فقوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط١ُ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ . ص١٨٧ .

١٤٣

^{&#}x27; - تشادويك ، تشارلز ، الرمزية ، ترجمة : نسيم إبراهيم يوسف ، (د.ط) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢، ص٣٥.

وقد اتخذ الشاعر العربي المعاصر من الرمزية منفذاً للتعبير عن الواقع المهزوم بأسلوب الإيحاء والإشارة إخماداً لبراكين الغضب المتأججة في نفسه، وإيصالاً للرسالة الشعرية عبر وسائل أسلوبية غير مباشرة خوفاً من بطش السلطات الحاكمة، فضلاً عن كونه منهجاً حديثاً يتيح للشاعر المعاصر التعبير عن أحساسيه ومشاعره بطريقة الرمز والإيحاء.

وقد كانت انطلاقة الرمزية في الشعر العربي الحديث في بدايات الربع الثاني من القرن العشرين "ويكاد يكون مقرراً أن أول شرارة رمزية من هذا القبيل كانت على يد الشاعر اللبناني الدكتور أديب مظهر، إذ سقطت بين يديه مجموعة من الشعر الفرنسي للشاعر ألبير سامان، فقرأها قراءة إعجاب واستيعاب، وظهر أثرها جلياً في قصيدته "نشيد السكون" التي نشرت في حدود ١٩٢٨ م إذ كانت أول قصيدة يتجلى فيها أثر الرمزية واضحاً بل لعلها – من حيث الشكل – كانت احتذاء لبعض أنماط الشعر الرمزي الفرنسي ". '

كانت هذه البدايات، إلا أن الرمزية كاتجاه لم تنتشر وتعم إلا في بداية الثلاثينيات وتحديداً حين بدأ سعيد عقل ١٩٣٣م ينظم مطولاته الشعرية وقصائده الغنائية، وكذلك حين أخذ صلاح لبكي ينظم مجموعته الشعرية " أرجوحة القمر " والتي طبعت عام ١٩٣٨م. ٢

وقد لجأ الشاعر العربي المعاصر إلى استعمال الرمز بألوانه المختلفة في قصائده وأشعاره، وذلك خروجاً عن المألوف والنمطية المعتادة، وتجسيداً لرؤية حداثية تسعى لتجديد الشعر العربي، وذلك من خلال شحن اللفظة بطاقات إيحائية ذات دلالات متعددة، تفتح لنا آفاقاً بتأمل شيء آخر وراء النص، وذلك بفعل تأثير تلك الإيحاءات المحدثة للغموض مما يفجر تأويلات المتلقي ويتيح للوعى أن يستشرف عالماً رحباً لا حدود له، ولا قيود تحكمه.

1 2 2

^{&#}x27; ـ د. أحمد ، محمد فقوح ، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٩٤ .

٢ ـ المرجع السابق نفسه ، ص١٩٧ .

ومن الشعراء العرب المعاصرين الذين رصّعوا قصائدهم الشعرية بهذه التقنيات الفنية الحديثة الشاعر العراقي (بدر شاكر السياب) فلقد " ألبس الشعر رداء جديداً قد استلهمه من الشعراء الرمزيين في أوروبا بعد ما تعرف على آثارهم الأدبية من خلال قراءته وترجمته لأدبهم، ثم استطاع أن يطور هذا المذهب الرمزي على طريقته الخاصة فابتكر رموزاً شخصية أو اتخذ أقنعة شعرية عبر من خلالها عن أزمته وأزمة وطنه " . '

ومن وجهة نظري فإن لجوء الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام الرمز كان له عدة أسباب منها:

- النزوع إلى الحرية الأدبية والتجديد، والثورة على الأساليب القديمة، والتي تزعمها اللبنانيون المهاجرون إلى أمريكا.
 - تقليد الأوروبيين في مذاهبهم الأدبية ومنها الرمزية .
- الخوف من بطش السلطة الغاشمة فكانوا يستترون خلف الرموز ليمارسوا مقاومتهم للظلم ويعبروا عن آرائهم ومواقفهم .
- يأتي الرمز منقذاً للشاعر من عجزه، حين تفقد اللغة دلالتها المعهودة والقدرة عن التعبير عنه.
- إثارة الغموض في ألفاظ القصيدة، وبالتالي إضفاء مسحة جمالية على القصيدة، وإثراؤها
 بالدلالات والإيحاءات، وشحنها بالمعاني الرمزية التي من شأنها إثارة المتلقي وإعمال فكره.

اتخاذ الشاعر المعاصر الرمز وسيلة للتعبير عن تجاربه الإنسانية، ومعاناته القومية، أو الوطنية، أو الاجتماعية، أو النفسية، وفتح آفاق جديدة في الأدب الإنساني .

-

⁻ د فرد ، غلا مرضا كريمي ، خزاعل ، قيس ، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها ، العدد ١٥ ، ١٩٧٠، ص٢ .

٣ مفهوم الأسطورة:

الأسطورة لغة:

عرّفها صاحب اللسان بقوله: " الأساطير الأباطيل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها وواحدتها إسطارٌ وإسطارةٌ بالكسر، وأسطيرٌ وأسطيرة وأسطورٌ وأسطورة، بالضم " ' .

وعرفها الفراهيدي في معجمه العين بقوله: "ويقال: سطَّر فلان علينا تسطيراً إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل: والواحد من الأساطير إسطارة وأسطورة، وهي أحاديث لا نظام لها "١. كما عرفها الزمخشري فقال: "أسطورة من أساطير الأولين: مما سطَّروا من أعاجيب أحاديثهم".

ومن تعريفاتها أيضاً " يقال سطَّر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل: الأساطير والسُّطر". *

وبناء على ما سبق فالأسطورة إذن أحاديث خرافية باطلة لا نظام لها، قد يكون القصد منها تزيين الكلام وتتميقه .

الأسطورة اصطلاحاً:

تعددت التعريفات الاصطلاحية للأسطورة طبقاً لتعدد أنواعها، وتعدد المناهج التي تتناولها بالدراسة، لذا فإن الدارسين المهتمين بالأسطورة لم يتوصلوا إلى مفهوم دقيق شامل مانع لها يمكنه الإسهام في توضيح بعض المسائل المتعلقة بطبيعتها وعلاقتها بغيرها من الأنساق المتداخلة معها في الكثير من الجوانب. °

_ ابن منظور ، لسان العرب ، ج٣ ، ص٢٠٠٧ .

 $^{^{\}mathsf{Y}}$ - الفر اهيدي ، الخليل بن أحمد ، العين ، ج $^{\mathsf{Y}}$ ، ص $^{\mathsf{Y}}$.

[ً] ـ الزمخشري ، محمد بن عمرو بن أحمد ، أساس البلاغة ت : محمد باسل ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨ ، ص ٤٥٤

^{. .} أ ـ ابن الأثير ، مجد الدبن المبارك بن محمد ، النهاية في غريب الحديث والأثر ، ج٢ ، ت : طاهر أحمد الزاوي ، محمود محمد الطناحي ، (د. ط) ، المكتبة العلمية ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٣٦٠ .

[°] ـ انظر ، د. بلحاج ، كاملي ، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول) ،

⁽دبط) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٤ ، ص٣٦

فقد عرف د. أنس داود الأساطير بأنها " مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية ، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، والتي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر الطبيعة بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بألوهيتها " .'

وعرّف الناقد السوري خلدون شمعة الأسطورة بقوله: "إن الأسطورة قصة متداولة أو خرافية، تتعلق بكائن خارق أو حادثة غير عادية، سواء أكان أو لم يكن لها أساس واقعي أو تفسير طبيعي. وتقدم الأسطورة للظاهرة الدينية أو فوق الطبيعة، كالآلهة والأبطال وقوى الطبيعة. والأسطورة بالمعني الواسع قصة مخترعة أو ملفقة ".

وقد ذهب بعض النقاد العرب إلى تعريف المصطلح كما ذهب إليه علماء الأنثروبولوجيا والدراسات القديمة من أن الأسطورة هي " الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية " ."

ويقول د. أحمد شعت في تعريفها: " فالأسطورة عند البدائيين في صورتها الأولى الحية، ليست مجرد حكاية تحكى، وإنما هي واقع معيش يعتقد أنه حدث مرة في الأزمنة البدائية واستمر منذ ذلك الحين في التأثير على العالم والمصير الإنساني. وفي أغلب الأحيان تحمل السحر في صورة حوزة عشيرة أو مجتمع ما. وتكون في كل الحالات برهاناً على صدقه".

وهناك من عرف الأساطير بأنها "تعني مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الإنسان الأول في مواجهاته للكون ... وبطبيعة الحال تكون الأسطورة هنا طقساً أو كهانة كما تكون خرافة

^{&#}x27; ـ د. داود ، أنس ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، (د.ط) ، مكتبة عين شمس ، القاهرة ، (د.ت) ، ص ١٩.

ل مجلة المعرفة السورية ، العدد١٧٩ ، عدد خاص الأسطورة والفكر الأسطوري ، مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٨ ، ص٧ .

^{ٍّ} ـ عياد ، شكرتي ، البطل في الأدب والأساطير ، ط١ ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص٨٥ .

[·] ـ د. شعث ، أحمد جبر ، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص١٨ .

قصصية تجمع لغتها الأسطورية رؤى شعرية أو شاعرية يعترف العلم بأنها وجهات نظر في الطبيعة والحياة " . '

ومما تقدم يتضح لنا أن الأسطورة "ستبقي مادة خصبة للخلاف، باعتبارها فن الإنسان البدائي، الذي هو مزيج من السحر والدين والتاريخ والتأمل والعلم، صِيغَ بأسلوب خيالي تتبدى فيه الأحداث كأنها أحلام طفولية في عصور خرافية ". ٢

ومجمل القول نستطيع أن نخلص إلى أن الأسطورة حكاية مجهولة المصادر والمؤلف، إلا أن موضوعها يدور غالباً حول مغامرات أبطال أو آلهة يمتلكون طبيعة خارقة تسببت في إحداث تغيير في حركة الكون وشروط الحياة الاجتماعية . فالأسطورة بمثابة رحلة فكرية تأملية تتجه إلى عالم المجهول، وتتجول في آفاق الفكر وميادين خواطر النفس، وتجسد عزيمة الإنسان ورغبته في فهم أسرار الكون وما وراء الطبيعة .

٤ ـ الأسطورة في الشعر العربي المعاصر:

تعد الأسطورة من الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتدى إليها الشاعر الحديث واستعان بها في شعره، كونها تتكافأ مع تلك الدرجة التي تستوي عليها تجربته من حيث الإبداع والحيوية، وتعبر عما لم تستطع لغتنا الاعتبارية التعبير عنه، حيث " إن الأدب جعل من هذه الرموز الأسطورية مادة خصبة يرسم بها ما لم تستطع اللغة العادية أن تقوم به، فاستعمل الشعراء رموز الديانات والحكايات والخرافات والأساطير عند الشعوب السامية والهندية واليونانية والأوروبية ... ولم يقف شعرنا

١٤٨

^{. -} زكي ، أحمد كمال ، التفسير الأسطوري للشعر الحديث ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهدة ، ١٩٨١ ، ص ٩١

[ّ] ـ على ، عبد الرضا ، الأسطورة في شعر السياب ، ط٢ ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ ، ص١٨ .

المعاصر عند الأساطير القديمة والحكايات بل تعداها إلى العصر الحديث وارتبط "بالشفافات الكبرى " وبالهجرات الدائمة التي تمثل أساطير العصر الحديث ". '

وقد عَظُم توظيف الأسطورة في الشعر المعاصر حتى غدت من أكثر الظواهر الفنية بروزاً، وشكل استعمالها سمة أسلوبية بارزة، مما دعا د. إحسان عباس إلى القول بأنه: " يعد استغلال الأسطورة في الشعر الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثاراً حتى اليوم، لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر: وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام، حتى إن التاريخ قد حُول إلى لون من الأسطورة لتتم للأسطورة سيطرتها الكاملة " . "

وتمكن الشاعر العربي المعاصر من خلال توظيفه للأسطورة تقديم الواقع في صور أدبية متميزة بتعبيرها الفني والجمالي في وقت واحد. ويعد توظيف الأسطورة في النص الشعري مسألة في غاية الأهمية فما يكاد ديوان لشاعر عربي معاصر يخلو من الإشارات الأسطورية، أو اقتباس هيكل أسطوري قديم للتعبير من خلاله عن المضامين المعاصرة .

وقد كان لذلك أثراً جلياً في فكره وعمله الإبداعي، حيث توسعت رؤيته للتراث الإنساني، فاستدعى التاريخ وأحداثه والكتب الدينية المقدسة والحكايات المتوارثة، ليشكل ذلك كله مصدراً لإلهامه، حيث يساوي الشاعر المعاصر بين هذه المصادر جميعاً، مبتعداً عن قيود الحقائق التاريخية والقداسة الدينية، إلى رحابة التشكيل الخيالي المبدع.

ومما لا شك فيه أن العالم الذي نعيشه اليوم، عالم متذبذب متناقض يشكو الأرق والضجر، تحكمه القوانين والأنظمة التي تكبل من حربة الإنسان، مما دفع الأديب المعاصر للبحث عن عالم

ً ـ د . عباس ، إحسان ، اتجاهات الشعر العرّبي المعاصر ، ط۲ ،دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ، ١٩٩٢ ، من ١٢٨

. ' ' '

^{ً -} جيدة ، عبد الحميد ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص١٠٦ .

آخر يعيد إليه شيئاً من طبيعته الأولى، يلائم فيه بين تأملات الإنسان البدائي، وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلق عالم خاص به، فلم يجد غير الأسطورة يستلهمها ويوظفها ليعيد تشييد عالمه المنشود بكلمات طقوسها . "

وتعد الأسطورة من الأسس الحديثة التي انطلق منها شعراؤنا في الوطن العربي عامة والعراق خاصة متكئين عليها في بناء صورهم وإبداعاتهم الشعرية " ولا بد أن نقرر أولا حقيقة جوهرية، وهي أن السياب لم يشكل السابقة الشعرية الأولى في استخدامه لأساطير العالم القديم في شعرنا العربي الحديث إنما هناك رعيل سبقه في ميدانها، وشكل حضورها الأول في شعرهم أثراً في تجربة السياب بعد حين . إنما كانت سابقته الشعرية هي في كيفية التناول والتوظيف، وفي الطريقة الذكية لاختياره الرموز التي تضفي على التجربة الشعرية، البعد الإنساني المطلوب " . "

ولا بد من الإشارة أيضاً إلى أن " اليوت" هو أكثر الشعراء المحدثين إدراكاً لأهمية المنهج الأسطوري في الشعر، وقد كان لأعماله الشعرية التي أكد فيها أهمية هذا المنهج أثراً واضحاً على الشاعر العربي المعاصر " وقد صحب حركة التجديد الأخير في شعرنا ميل لعله نتيجة مباشرة أو غير مباشرة للتأثير بهذا النهج الجديد . فليس من الصعب على الدارس أن يلمس في كثير مما ينتجه شعراؤنا المعاصرون التأثير المباشر باليوت وازرا باوند بصفة خاصة ، لكن التأثر الأهم من هذا، والذي تم بطريقة خفية غير مباشرة، هو أن هؤلاء الشعراء صاروا في شعرهم يصدرون — واعين بذلك أو غير واعين — في مدى قربهم من روح هذا المنهج " . "

ونستطيع القول إن من أهم الدوافع التي دعت الشاعر للجوء إلى هذا التراث الإنساني الموغل في القدم، استلهام الأجواء الروحية العميقة منه وملامح البطولة الإنسانية المتفردة التي تجسدت

^{&#}x27; - انظر ، على ، عبد الرضا ، الأسطورة في شعر السياب ، ص١٩٠.

ر علي ، عبد الرضا ، الأسطورة في شعر السياب ، ص ٢٥ .

بأفعال الشخصيات الأسطورية وتطلعاتها ومواقفها إزاء الحياة الإنسانية وما يحيط بها من أسرار وغموض، فالأسطورة هي ملاذ الإنسان الأول ، للانتصار على انتكاساته وفشله، وتخطي آلامه ومواجعه، إضافة إلى محاولة خلق بديل جديد - في ظل حالة التردي السياسي والاجتماعي والاقتصادي - يكون أكثر إشرقاً وجمالاً .

المبحث الثاني

الرمز والأسطورة في شعر أحمد القدومي :

- ١ الرمز التاريخي .
 - ٢ الرمز الديني.
- ٣- الرمز الطبيعي .
- ٤ الرمز الأسطوري .

الرمز والأسطورة في شعر أحمد القدومي:

يمثل التراث لأية أمة عنواناً لوجودها ومكانتها، بل هو جزء منها يعبر عن شخصيتها وهويتها، وهو بمثابة مرآة يعكس حضارتها وعراقتها، كما أنه دليل راسخ على أصول الأمة المتجذرة في أعماق التاريخ، فهو جسر يمتد عبر الأزمان لربط الماضي بالحاضر، لما يحتويه الماضي من مخزون ثقافي وتاريخي وديني وأدبي وأسطوري انكب عليه شعراؤنا المعاصرون ينهلون من معينه الذي لا ينضب، وذلك لإدراكهم بمدى اكتناز التراث بالإمكانات الفنية والموضوعية، إضافة إلى إدراكهم بأن لغة الشعر يجب أن تتبعد عن الوضوح، فكان الرمز وحده هو القادر على إضفاء الإيحاء والعمق على القصيدة، التي تصبح عالماً من الرموز مليئاً بالأفكار والدلالات الجديدة، التي يكتسبها بالرمز والتى تكمن خلف حدود النص الشعري .

وقد لعب كلُ من الرمز والأسطورة دوراً هاماً وخطيراً في الأدب العربي المعاصر، باعتبارهما جزءًا من التراث الإنساني عامة والتراث العربي خاصة، وهما يوظفان في الأدب لإضاءة التجربة الفنية وإضفاء بعد جديد عليها " وذلك لإحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لاحدود لها " . '

إن توظيف الرمز التراثي بكافة أشكاله في النص الشعري المعاصر يضفي عليه عراقة وأصالة، فهو يمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، كما يكسبه في الوقت ذاته نوعاً من الكلية والشمول، إذ يجعله يتخطى حدود الزمان والمكان، فيمتزج في إطارها الماضي والحاضر في وحدة شاملة.

^{&#}x27; - د. زايد ، علي عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص١٦٠ .

^{ً -} انظر : المرجع السابق نفسه ، ص١٦ .

وشاعرنا واحد من شعراء الحداثة الشعرية العربية، استطاع أن يرسم لنفسه مساراً شعرياً خاصاً، ويقدم إضافات جديدة للشعر العربي المعاصر، لعل من أبرزها تعامله مع الموروث وتوظيفه بآليات جديدة ، ليتحقق بذلك أصالة الانتماء، وابتكار الذات.

ويروم هذا المبحث إلى رصد ظاهرة الرمز والأسطورة في تجربة أحمد القدوميّ الشعرية وبيان دورها في خدمة تلك التجربة، وإضاءة جوانبها من الناحيتين الفنية والنظرية، حيث سنتوقف عند عدد من الرموز التراثية التي كان لها حضور واضح في شعره، كالرمز الديني والتاريخي والطبيعي والأسطوري، وكيفية توظيفها في النص الشعري.

١- الرمز التاريخي:

إن التراث التاريخي مصدر غني من مصادر التجربة الشعرية لدى القدوميّ، فقد منحه قدرة هائلة على فهم التجربة الإنسانية التي تعد ركيزة أساسية لإنجاز التجربة الذاتية عنده . فقد اتكأ شاعرنا على مجموعة من الرموز التاريخية حاول من خلالها أن يقدم لنا صورة متكاملة للحالة المعاصرة المتردية، وينطلق منها لتحمل الموقف الحاضر بما تمتلكه دلالاتها السابقة من معطيات، فإن " الأحداث التاريخية ليست مجرد ظاهرة كونية تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى ... وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يربد أن ينقلها إلى المتلقي " . "

وللشخصيات التاريخية أهمية عند شاعرنا، إذا يلجأ إلى توظيفها عندما يجد أن ثمة علاقة تشابه بينه وبينها، ويتخذها قناعاً يجسد معاناته " فاستدعاء هذه الشخصيات هي في الحقيقة محاولة لقراءة واقعنا العربي، لنعرف من خلال هذه المقارنة بين الماضي والحاضر مقدار الخلل

105

^{&#}x27; - زايد ، على عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص١٢٠.

الذي أصاب الأمة في حاضرها وما يمكن استلهامه من تجارب الماضي حلولاً لمشاكله المشابهة لمشاكل الأجداد ".'

ومن الشخصيات التاريخية التي وظفها شاعرنا في قصائده شخصيات الخلفاء والقادة الذي يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا الإسلامي، وذلك بما حققوه من انتصارات وفتوحات غيرت مجرى التاريخ، إضافة إلى ما أرسوه من دعائم الحق والعدل، وقد وظف شاعرنا هذا النوع من الشخصيات بطريقة الإيحاء العكسي، لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد، والفجوة الهائلة بين مجد الماضي وازدهاره، وظلام الحاضر وتدهوره، من أمثال:

(خالد بن الوليد، وعمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وحمزة بن عبد المطلب، وابي عبيدة بن الجراح، والمثني بن حارثة، وعمرو بن العاص، وزيد بن حارثة، وصلاح الدين الأيوبي)، وغيرهم من أبطال تاريخنا العظام، ليقول شاعرنا في قصيدة " وشم الخلود " :

دَمُ الأحبَّة يجْري من مساجدنا

ونَحْنُ نَدْعُو عَلَى الْكُفَّارِ مُذْ كَفَرُوا

لَنْ يَقْبَلَ اللهُ مِنَّا زَبْف أَدْعِيَةٍ

وفي القُلُوبِ أَمَانِ لَفَّهَا خَوَرُ

فَلا جِيادُ صَلاح الدِّينِ تُسْعِفُنَا

ولا كَتَائِبُ سَيْفِ اللهِ تَبْتَدِرُ

ولا المُثَنَّى يَقُودُ اليورْمَ جَحْفَلَهُ

صَوْبَ الخَليل ولا عَمْرِقٌ ولا عُمَرُ

فَقَدْ تَمُرُّ عَلى أَشْلائِكُمْ أُممٌ

مَرَّ اللِّئَام ، وَقَدْ يَنْسَاكُمُ البَشَرُ . ا

يبرز لنا الشاعر من خلال مقاربته بين ما يمثله هؤلاء القادة الكبار من مجد وعزيمة متأججة قادت جيوش الفتح نحو تحقيق الانتصارات المجيدة، فقد قَوَّضُوا أعتى العروش والإمبراطوريات في عهدهم، وما يمثله واقعنا اليوم من ضعف وانكسار، حيث تسفك الدماء الطاهرة في أطهر بقاع الأرض، ولا نجد من قادة أمتنا سوى الاستنكار والأدعية الزائفة والأماني المغلفة بالخور، ليتضح مدى عمق الهوة بين أمسنا وحاضرنا، وفي "قصيدة الرحيل " يستدعي الشاعر شخصية سعد ابن أبي وقاص وحمزة بن عبد المطلب لنفس الهدف، وهو إبراز المفارقة بين روح الجهاد المتقدة التي وسمت قادة كانت تضطرم بين أضلع وحنايا قيادة الأمة التاريخية، وروح الانهزام والضعف التي وسمت قادة الليوم، فيقول الشاعر:

أَصَوْمٌ عَنْ التَّقوى وإحجامُ طَاعَةٍ

وَفِي القُدْسِ أَنْجاسٌ وَكُفْرٌ يُساوِمُ

فَيا أُمَّةً تاهَتْ وَضَلَّ رجالُها

هَانَتْ على الأعداء والعَارُ جَاثِمُ

أَفيقي فإنَّ اللهَ نَاصِرُ دِينِهِ

وَسَعْدٌ يُنادي إِنَّ حَمْزَة قَادِمُ . ٢

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص٦٨ .

^{&#}x27; ـ القدوميّ ، أحمد ، ذكربات على شاطئ النسيان ، ص ٣٩ .

ينادي الشاعر في الأبيات أبناء أمته وقادتها الذين يرى أنهم انحرفوا عن البوصلة ، وحادوا عن طريق السلف الصالح، فهان عليهم مسرى الرسول () وهو يُدنّس على مرآى من أبصارهم؛ لأنهم تخلوا عن خيار الجهاد في معركة التحرير وسلكوا طريق التفاوض والمساومة على الحقوق، والذي لم يزدهم إلا هواناً وعاراً . وفي نهاية الأبيات يطالب الشاعر أبناء أمته بأن يفيقوا من سباتهم ويعودوا إلى المسار الصحيح، فالنصر لا يتحقق إلا بالعودة إلى نهج الأجداد العظماء .

ونلحظ أن الشاعر قد جمع في القصيدة الواحدة بين عدة شخصيات من هذا النوع، لإظهار حالة من المفارقة الجماعية بين قادة الأمة في الواقع التراثي القديم، وبين قادة الحاضر وما آل إليه حالهم، كما نجد الشاعر يعزي نفسه بعودة هذا الجيل من العظماء الأفذاذ، فهو يسمع صوت جحافلهم قادمة لترفع رايات النصر فوق الجبال والمآذن، يقول الشاعر في قصيدة "ورود ذابلة ": فصبر يا بني على النّوى

صبرٌ جميل

إنِّي الأسمعُ

صوتَ زيدٍ

وصوت عمرو

والمثنئي

في الجليل

إني أراني أرفع

الرَّاياتِ

في جبل الخليل . ا

ومن الشخصيات التاريخية التي وظفها شاعرنا أبطال القضايا والدعوات النبيلة، الذين ثاروا على الظلم، وجادوا بأغلى ما يملكون من أجل نصرة قضيتهم، إلا أنهم لم يحققوا الانتصار نتيجة استشراء الفساد في أوصال المجتمع، مما أدى إلى تفككه وإصابته بالوهن والانكسار.

ومن أشهر تلك الشخصيات الحسين بن علي _ رضي الله عنه _، وشخصيته " _ تكاد تكون أكثر شخصيات الموروث التاريخي شيوعاً في شعرنا المعاصر _ فقد رأى شعراؤنا في الحسين الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة، الذي يعرف سلفاً أن معركته مع قوى الباطل خاسرة، ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبذل دمه الطهور في سبيلها، موقناً أن هذا الدم هو الذي سيحقق لقضيته الانتصار والخلود، وأن في استشهاده انتصار له ولقضيته ".

ويستدعي القدوميّ شخصية الحسين باعتباره رمز كل شهيد روى الثرى بدمائه الطاهرة في سبيل قضية إنسانية أو دعوى نبيلة، فقد وقف في أرض المعركة بعد أن تقاعس أشياعه عن نصرته، ليواجه قوى الباطل وهو يعلم بأن معركته خاسرة، ولكن ذلك لم يمنعه أن يبذل روحه الطاهرة رخيصة في سبيل دعوته، يقول الشاعر في قصيدة " إلى المتنبي ":

ولِكَرْبَلاءَ مع الحُسَيْنِ حِكانِيةٌ لا تَمَّحِي فالحُبُّ أَوَّلُها وَآخُرُ ما تَبقَّى وَقَى الحَنايا

^{&#}x27; ـ القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص ٤٨ .

[ً] ـ د. زايد ، علي عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص١٢١ ـ ١٢٢ .

وقد استدعى الشاعر شخصية الحسين بن علي في رثائه للمتنبي باعتبارهما يمثلان رمزاً لصاحب الكلمة الذي يضحي بأغلى ما يملك فداء دعوته؛ لتبقي كلمته حرة ناصعة شريفة لا تنافق ولا تهادن رغم كل الضغوط التي تمارسها السلطة الحاكمة عليه ليصبح بوقاً في جوقتها، يسوق أكاذيبها، ويمجد انتكاساتها، ويتغنى بهزائمهما، ولكنه يرفض كل ذلك وهو يعلم بأنه سيدفع كل حياته ثمناً لهذا الموقف، ورغم ذلك نجده على يقين بأن دعوته وقضيته ستنتصر في النهاية، وهذه الصورة التاريخية يمكن اعتبارها معادلاً تاريخياً لتخاذل العالم عن نصرة الحق في عصرنا الحاضر، لتتواصل تضحيات أصحاب القضايا النبيلة في حكايات خالدة، الحب أولها والشهادة آخر المطاف.

شكل الموروث الديني على تتوع دلالته واختلاف مصادره مصدراً إلهامياً ومحوراً دلالياً لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها القدوميّ في دواوينه الشعرية، وحاول النفاذ من خلالها لتصوير آلامه ومعاناته، والتعبير عن قضاياه ومواقفه، وتعميق تجاربه، حيث وجد شاعرنا في الموروث الديني ما يعينه على تأدية رسالته، وتأكيد قضاياه الروحية _ وخاصة فيما يتعلق بقضية الصراع مع الاحتلال الصهيوني _ وتعميقها في وعي المتلقي ومنحه بعداً شمولياً، وقد استدعى من الموروث ما يتناسب مع تجاربه ورؤيته الخاصة .

وتعدّ شخصيات الأنبياء والرسل – عليهم السلام – هي أكثر شخصيات المورث الديني شيوعاً في شعرنا المعاصر عامة، وفي شعر القدوميّ خاصة، وذلك لوجود روابط وثيقة بين التجربتين، فكل من النبيّ والشاعر الحر الأصيل يحمل رسالة سامية إلى أمته، غير أن رسالة الأنبياء سماوية يتحمل في سبيلها شتى صنوف المشقة والمعاناة .

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، بين حلّ وارتحال ، ص ٦٨ .

ومن شخصيات الأنبياء التي استدعاها شاعرنا في دواوينه مجد (ﷺ)، وعيسي ويوسف ونوح وآدم ـ عليهم السلام ـ ولقد كانت شخصية مجد (ﷺ) هي أكثر شخصيات الرسل شيوعاً في شعره ، وقد يعود إلى تأثير الديانة التي يؤمن بها الشاعر، إضافة لغناها بالدلالات المتنوعة التي تتلاءم مع الكثير من جوانب تجربته، وأكثر هذه الدلالات شيوعاً في شعره استخدامها رمزاً للإنسان العربي في انتصاره وتحمله المعاناة في سبيل دعوته، ففي قصيدة " هدل الحمام " يصور الشاعر من خلال شخصية مجد (ﷺ) حال الإنسان العربي المعاصر الذي تبدد مجده وانطفأت جذوة انتصاراته، حيث يصور المسجد الأقصى مسرى الرسول (ﷺ) بالأسير الذي ينوح على مجد قد تاه وضل الطربق عن أمته التي استكانت وارتضت المذلة، فيقول الشاعر :

أَنْتَ النَّبِيُّ الهاشِمِيُّ محمدٌ

أَنَا لَمْ أَجِدْ لَكَ في الوجُودِ مَثيلا

فَلقَدْ حَباكَ اللهُ نورَ جَلالِه

وأعَزّ دينك واصطفاك نزيلا

وأَنا يا حَبيبَ اللهِ جِئْتُكَ باكِياً

والمسجد الأقصى ينوخ ذليلا

ومآذنُ الأَقْصى الأَسيرِ تبتَّلَتْ

في ناظِرَيَّ تُرَجِّعُ التَّنْزِيلا

وتَبدَّدَ المَجْدُ المُؤَثَّل سَيِّدِي

والدَّهْرُ باتَ بِمَنْ يَجِودُ بَخيلاً . ا

^{&#}x27; القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٦٣ _ ٦٤ .

لكنّ الشاعر في نهاية القصيدة يُعبر عن يقينه من انتصار الإنسان العربي واستعادة مجده التليد، وذلك بالسير على خطى الحبيب مجد (ﷺ) واتباع نهجه، فيقول:

سأَلوذُ بالصّبر الجَميلِ مُعانِقاً

رَجْعَ الجحافِل عِثْيَراً وَصَهيلا

كَيْما أَخطَّ على الأسِنّة آيـةً

وأعيد للمجد التّليدِ أصولا

وأُعيدَ للأيَّام سِرَّ بهائِها

مِنْ نَفْحِ طيبكَ هادِياً ورَسولا . '

ومن الشخصيات التي وظفها شاعرنا في قصائده شخصية آدم ـ عليه السلام ـ، فقد تميزت شخصيتة بخصوصية مستمدة من الذات والواقع، وهي أبعاد تمثل جدلاً كبيراً في حياة الإنسانية عامة ، لما تمثله هذه الشخصية من اختلافات وتناقضات مرتبطة بوجود الإنسانية، وفي وقوف الإنسان بين فوهتي السعادة والقلق، تتجاذبه عواقب الخطيئة والندم .

ولقد استأنس شاعرنا بملامح هذه الشخصية، لما لمسه فيها من قواسم نفسية تصطدم بوجدانه وتُقارب أفكاره، مما أكسب النص ملامح خاصة تصل بين الذاتي والاجتماعي والإنساني في آن واحد، وتقارب بين شخصيات إنسانية عبر الأزمنة، يقول الشاعر في قصيدة " السر ":

السِّرُّ يَكْمُنُ في غدي

وَبِأَمْسِ مَنْ لْم يُولَدِ

ا ـ القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٦٥ .

وبنَشْوةِ في مُهجتي

تَغْتال نَبْض تَوَقُّدى

وَبِلَهْفَةٍ تَذُوي على

شُطآن ليلِ سَرْمَدي

وبِفَرحةٍ مِنْ عَهْدِ آدَمَ

قَدْ قَضَتْ في مَوْلِدي . ا

لقد حضر الرمز (آدم) في هذه الأبيات، ليعبر عن رؤية جديدة هي في الحقيقة رؤية الشاعر للحياة التي هي مصدر القلق والألم، في محاولة منه للكشف عن السر الكامن وراء تلك المعاناة، فوظف هذا الرمز الديني الذي يحمل في ثناياه العديد من الدلالات والإيحاءات، ومنها رحلة معاناة الإنسان، فهي تجربة إنسانية مؤثرة بدأت منذ وجود الإنسان على سطح الأرض وامتدت عبر الزمن.

ويعد آدم هو أول من عصى ربه في الجنة واقترف خطيئة، وذلك نتيجة الغفلة والسهو، وهذا ما عبر عنه قوله تعالى: ﴿ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَعَوَى ﴾ "، وقد استدعى القدوميّ هذا الرمز في رباعيته " أسئلة "، إذ يقول:

فالليل يطْرحُ في شغَافِ القلْبِ أَسْئَلةً جَريئةُ عن سرِّ آدمَ والوجودِ وبعضِ أَسرارِ المشيئةُ من أَيْنَ أَبْدأُ والخَطيئةُ في دمي تلوَ الخطيئة. "

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، بين حلّ وارتحال ، ص ١٣٤ .

٢ ـ سورة طه ، آية ٢١ .

^{ً ۔} القدوميّ ، أحمد ، تراتيل السحاب ، ص ٣٦ _.

وقد يستخدم الشاعر الرمز استخداماً كلياً، بحيث يصبح محور النص ونواته الأساسية، وذلك لاتصاله الوثيق بالتجرية المعاصرة للشاعر، فقد استلهم الشاعر في هذه القصيدة خطأ آدم _ الذي يقف وراء وجود الإنسان على سطح الأرض _ في عدم امتثاله لأمر ربه، وهو خطأ أدى إلى خروجه من جنان الخلد، لذلك عُدّ آدم رمزاً للغفلة التي سرت في عروق بني آدم مسرى الدم عبر كل الأزمنة، ليرتكب الإنسان خطيئة تتلوها خطيئة.

وقد استخدم الشاعر في البيت الأخير أسلوب الاستفهام المفرغ من دلالته للتأكيد على حالة الحيرة والدهشة والقلق الدائم التي تسيطر على فكر الإنسان حول سرّ الوجود الإنساني .

ومن شخصيات الأنبياء والرسل التي شاعت في شعره شخصيته المسيح _ عيسى عليه السلام _ والتي استمد شعراؤنا المعاصرون معظم ملامحها من الموروث المسيحي وخاصة فما يتعلق بمعاني " التضحية والفداء " و " الصلب " .

كما استدعى شاعرنا في قصيدة " صليت " أسطورة الصلب مع المسيح ـ عليه السلام ـ؛ ليصور لنا الآلام والعذابات التي يتحملها الإنسان الفلسطيني الثائر على ظلم المحتل، حيث تصور جدار الصمت العربي صليباً قد صلب عليه أقنعة الخنوع والهوان، معلناً سأمه من الاتكاء على أمته ، مقرراً التخلي عن التهافت على أبوابهم واستجدائهم لنصرة قضيته، حيث يقول:

> لمَّا صَلَبْتُ عَلى جدار الصَّمتِ أَقنِعَةَ الخُنوعُ وَدَفَنتُ أُوسِمَةَ التَّهافُت في أَخاديد الرُّكِوعُ وَسَئَمتُ كُلَّ قَبائلي ، وَنَفَيْتُ مِنْ عَينِي الدُّموعُ صَلَّيتُ في مَهدِ الأَقصى العِشَاءَ، وَنمتُ فِي مَهدِ اليَسُوعُ. الْ

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، تراتيل السحاب ، ص ٩٥ .

يرسم الشاعر لنا في الأبيات الطريق نحو النصر والصلاة في المسجد الأقصى، وذلك من خلال التسلح بالإيمان والعزيمة والصبر، وعدم عقد الآمال على أمته، كما يرى الشاعر أن الصلاة في المسجد الأقصى وهو محرر من دنس المحتلين والنوم في مهد اليسوع _ عليه السلام _ هو نهاية المطاف في رحلة المعاناة .

ويتضح لنا من خلال الأبيات اشمئزاز نفس الشاعر من قومه الذين لا يجيدون إلا التزلف والخنوع، ولا يحسنون إلا التذلل والاستسلام، فلقد سئم من تلك الأمة التي ما عادت ترفع رأسها إلا لتجتر هواناً، فيقرعها بشعره، ويندد بها في أبياته، لا يتجاوز فريقاً، ولا يستثني قبيلة، إنما يهجرهم جميعاً، وينفيهم قذى من عينه، لئلا تعيق رؤيتهم ما يتلألأ في ناظريه، ولئلا يعرقل وجودهم انطلاقته نحو غايته التي يسعي إليها وهي الصلاة في المسجد الأقصى المبارك والسجود على ثراه الطاهر.

وهكذا يقدم لنا الشاعر صورة ساخطة من موقف الأنظمة العربية المتفرجة على آلام شعبنا وجراحاته، فالصلب إذن بهذا الإيحاء هو وسيلة من وسائل الثورة والمقاومة والطريق نحو الحرية والخلاص، وهو الضريبة التي لابد للمصلوبين في شتى بقاع الأرض أن يدفعوها كي تشرق الأرض بالحرية والعدالة . وفي قصيدة " أين المفر ؟ " يبدو أن الحالة التي يعبر عنها الشاعر مظلمة يائسة، وذلك بسبب الوعود الزائفة ـ التي خدع بها الفلسطيني في المنفى ـ بمستقبل أفضل وحياة أرغد، حيث يقول الشاعر:

أنا الذَّبيحُ

أنا الصّليبُ

وأنت صومعة

القَدَل

أينَ المفرْ؟ وغياهِبُ الظُّلماتِ ترسمُ لي غدي

كذبأ

وزورا

وتعيدُ لي إفكَ

الوجود

حقيقةً .'

يجمع الشاعر في الأسطر بين الذبيح إسماعيل - عليه السلام - الذي صبر على الأمر الإلهي بذبحه، وهذا ما عبر عنه قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِي بَذبحه، وهذا ما عبر عنه قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِي الْمُنَامِ أَنِي اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ اللَّهُ مَن الصَّابِرِينَ اللَّهُ مِن الصَّابِرِينَ اللَّهُ مِن المتعلقات التي ارتبطت بشخصية عيسى - عليه السلام - وذلك لإبراز حجم الآلام التي يعيشها الفلسطيني في كل مكان يتواجد فيه .

ومن الشخصيات التي استدعاها شاعرنا في قصائده شخصية يوسف عليه السلام _ فقد اتخذ من قصة يوسف وإخوته رمزاً إلى الفلسطيني المشرد، الذي تآمر عليه أخوته العرب وتركوه يواجه مصيره بعد أن زجوا به في أرض اليباب حيث الغربة المظلمة الموحشة؛ لأنه أصبح عبئاً على استقرارهم، يقول الشاعر في " قصيدة يا ذبيح الصمت " :

170

^{&#}x27; ـ القدوميّ ، أحمد ، البتول ص ٦٩ .

[·] _ الصافات ، آية ١٠٢ .

ولِمِنْ أَزُفْ مَدائنَ الأَشْباحِ في دَرْبِ الهزيمةِ أَرْضَ أَحْلامٍ سَتُودِعُ "يوسف الصِّدِيقَ"

في بِئرٍ خَرِب . ا

تبدأ الأسطر الشعرية باستفهام مفرغ من دلالته ليحمل دلالة الدهشة والتعجب من حال المدن الفلسطينية التي أقفرت شوارعها من أهلها الذين هُجِروا منها بعد هزيمة الجيوش العربية، لتودع أرض الأحلام يوسف الصديق الذي يمثل رمزاً للاجئ الفلسطيني المرتحل المجهول المصير، الذي تقاذفته أمواج الغربة والتيه، وأودعته في بئر خرب بعد أن تخلى عنه أخوته . وفي موضع آخر نجده يستحضر أكثر من شخصية في آن واحد؛ ليؤكد حجم الحزن والظلم والخذلان الذي تعرض له أبناء الشعب الفلسطيني ، فنجده في قصيدة " قبل الرحيل " يقول :

اتَّقَدتَ تَحرَّقُ في شِفَاهِ يَتامى

أنا حُزْنُ يوسُفَ والبَربيئةِ والَّذي

صَوْبَ السَّمَاءِ إِلَى الإلهِ تَسَامى . ٢

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، بين حلّ وارتحال ، ص ١٠٣ .

[ً] ـ القدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص٠٥ .

يصور لنا الشاعر في الأبيات حالة الحزن والمعاناة التي يكابدها الفلسطيني، ويستلهم لذلك شخصية يوسف ومريم وعيسى - عليهم السلام -، والذين يمثلون رمزاً للمظلومين الأبرياء الذين تعرضوا للقهر والإيذاء من ذوي القربى وأعداء الدعوات النبيلة، حيث تتضافر تلك الشخصيات لتكون ملحمة رمزية من عدة شخصيات، وذلك بهدف إيصال صورة الظلم والمأساة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني في هذا العصر.

ويستحضر الشاعر أيضاً من الأنبياء والرسل شخصية نوح _ عليه السلام _ باعتباره رمز الصبر والتحمل وعدم اليأس أملاً بالفرج، فقد امتثل لأمر ربه _ عزو جل _ بصنع سفينة تحمله وتابعيه إلى مكان آخر ينشر فيه دعوته، ثم تنفجر الأرض عيوناً، ويلتقي الماء على أمر قد قُدِر، وتحمل المياه سفينة نوح ومن فيها وتستوي السفينة على جبل الجودي بالقرب من الموصل، وذلك انظلاقاً من قوله تبارك وتعالى : ﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْمَاءُ وَقُطِي .

أما أحمد القدوميّ فيتكئ على قصة نوح - عليه السلام - مع قومه والطوفان، فإذا كان نوح جعل السفينة نجاة لمن تبعه من قومه، فإن شاعرنا قد جعل الدموع سفينة تستقر في مآقي قصائده لتصبح جزءًا أصيلاً منها لا تبرحه، حيث يقول الشاعر في قصيدة " هي الدنيا ":

وبَسْتَقرُ على الجُودِيّ في مُهَج

طوفانُ نوح دُموعٌ في مآقيها

وتَسْتَبدُّ بما في القلب مِنْ وَلَهِ

يَذُوي لِيُصبحَ بَعْضاً مِنْ مآسيها

ا ـ سورة هود ، آية ٤٤ .

إن القَصائدَ لا تحيا بلا وَجَعِ

ولا تَلَذُّ بِغَيْرِ البَيْنِ يُصْلِيها. '

يبرز لنا الشاعر في الأبيات حجم الشجن الذي يفيض به قصائده، فنراه يتدفق منها كالطوفان الذي ينساب من ينابيع إحساس شاعري مرهف، لدرجة أنه أصبح مكوناً رئيساً من مفردات قصائده الذي المتزجت به، فأضحى شربان الحياة ومصدر المتعة بالنسبة لها .

ومن الشخصيات الدينية الأخرى التي استدعاها القدوميّ، وكان لها حضور ملموس في شعره شخصية مريم _ عليها السلام _، فهي رمز ديني يشير إلى العفة والنقاء إضافة، إلى المعاناة التي تعرضت لها السيدة مريم عند ولادتها عيسى _ عليه السلام _، فيقول الشاعر في قصيدة " في القدس":

يا درْبَ آلام الوجودِ مَن الَّذي

صَلَبَ الحنين بلهفة الأكبادِ

ورَمى بدربِ التِّيهِ مرْيَمَ وانْتنى

يُطفى الشُّموعَ بليلةِ الميلادِ. ٢

يستدعي الشاعر في الأبيات من الموروث المسيحي ملمح حزن السيدة مريم على صلب المسيح _ عليهما السلام _، ليوظفها في تجربته المعاصرة حيث يرى وطنه يفيض أسىً وقهراً، تتقاذفه دروب التيه والآلام، وتصيبه سهام الحقد والكراهية، فتقتل السعادة والأحلام في مهدها، وتطفأ شموع الحق والعدالة .

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٨٨ .

[·] _ القدوميّ ، أحمد ، خذني إليّ ، ص ٢٣ .

وإن شخصية السيدة مريم بالنسبة إلى الشاعر ليست "مريم العذراء" أم عيسى ـ عليه السلام ـ رمز الطهارة والشرف فحسب، وإنما هي أيضاً رمز يستلهم منه شاعرنا القوة والصلابة في مواحهة العدو، والثأر لدموع المستضعفين المهجرين من أبناء شعبنا، حيث يقول الشاعر في قصيدة

" قبل الرحيل ":

أنا طُهْرُ مَنْ هَزَّتْ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ

الكُبْرى تُسَاقِطُ للبَتُول طَعاما

أَنا ثَأْرُ مَنْ رَحَلُوا ولَوْنُ دُموعِهِم

شَفَقُ الغُروبِ يُلَوِّنُ الأَيَّاما. ا

يوظف الشاعر في الأبيات قصة " مريم - عليها السلام - والنخلة والولادة " فالسيدة العذراء عانت من آلام المخاض، فيتساقط الخير والبركة من النخلة في لحظات هي في أمس الحاجة إليها، والوطن السليب ينتظر الولادة والحياة ، والمقارنة ماثلة بين الحالتين، فالنخيل ينتظر من يهزه لتأتي قوافل التحرير من كل فج عميق، وقد تأثر الشاعر في الأبيات بقوله تعالى : ﴿ وَهُزِّي النَّكِ بِجِذْع النَّحْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطبًا جَنِيًا ﴾ .

فقد استثمر إذن شاعرنا حادثة هزها للنخلة وتساقط الرطب عليها أثناء ولادتها للمسيح وهي في حالة الضعف الشديد، في التعبير عن بعد من أبعاد تجربته، حيث الصراع بين الإنسان الفلسطيني الذي لا يمتلك سوى الإرادة والإيمان، وبين العدو المدجج بأعتى أنواع الأسلحة، ويتكئ الشاعر على هذه الحادثة لبث روح العزيمة والتحدي في نفوس أبناء شعبه، لتغيير الواقع إلى آخر أكثر وضاءة وإشراقاً، والثأر لجراحاته وآلامه.

^{&#}x27; _ القدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص٤٩.

١- سورة مريم ، آية ، ٢٥ .

٣. الرمز الأسطوري:

لقد اتخذ الشعراء المعاصرون من الأسطورة وسيلة للتعبير عن مواقفهم إزاء الكون بكل أبعاده، خالعين على رؤيتهم ظلالاً أسطورية، فالشاعر لا يعيد كتابة الأسطورة كما هي بل يعيد بناءها من جديد ويكسوها بثوب غير الثوب القديم، فهي جزء من الرمز ومصدر من مصادره.

والترميز بالأسطورة لا يأتي اعتباطاً، بل هو نابع من فعل واعٍ يُمكِّن الشاعر من التعبير عن موقفه بشكل إيحائي فيه معنى خفي " والشاعر المعاصر حين يعود إلى الأساطير - هي في رأيه ضرب من الشعر البدائي - فإنه لا يعود إلى تلك الأحداث والجزئيات التي تتألف منها الأساطير إلا قليلاً، بسبب تغيرها وقابليتها للتطور بفعل الرواية . وإنما يعود إلى تلك الأجواء والظلال الشعرية المصاحبة لها، ليرى في خيالها الساذج البسيط، عمق صلة الإنسان بالكون، ويستشف من خلاله صدق التعبير عن بواكير المعرفة الإنسانية وهي في طور الطفولة والنشوء، ويصوغ من تلك الظلال والأحداث البسيطة نسيجاً شعرياً في تشكيل جمالي جديد غير مألوف في بلاغة الكتابة العربية ، تتيح له أن يصور ويثبت أو ينفي ما شاء من مضامين العصر ووجهات نظره " . '

ولقد جاءاستخدام الرمز الأسطوري ليجسد ملجأ الشعر وملاذه إلى التعبير عن عالمه المتخفي، ومن ثم كان حلوله في تلك الأسطورة أو تلك مدعاة لاستجلاء الأماني والمقاصد، وتصوير غور رؤاه وتطلعاته عبر جملة من الوظائف الدالة، لعل أهمها أن الأسطورة كانت شارة الشاعر المعاصر، تتحد معه اتحاداً فكرياً " ولذلك فقد ظلت الأسطورة مورداً سخياً للشعراء في كل عصر وفي كل بقعة، يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستثمرين ما في الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود " . "

^{&#}x27; - بلحاج ، كاملي ، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة _ قراءة في المكونات والأصول _ ، ص٧٣ .

[·] ـ د. زايد ، علي عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص١٧٢ .

ولقد وجد شعراؤنا المعاصرون في عالم الأساطير ما يعينهم على بث أفكارهم والتعبير عن آرائهم ومواقفهم، ومواجهة الواقع دون أن يلحق أحدهم أذى لذا فقد " لجأ الشعراء إلى الأسطورة للتعبير عن قيم إنسانية محددة، إما لأسباب سياسية بأن يتخذ الشاعر الأسطورة قناعاً يعبر من خلاله عما يريد من أفكار ومعتقدات تجنباً للملاحقات السياسية أو الدينية، فتكون شخصيات الأسطورة ستاراً يختفي الشاعر خلفه ليقول ما يريده، وهو في مأمن من السجن أو النفي، كما أن استعمال الأسطورة يطرح مستويات مختلفة للتأويل " . '

١ .الصلب والمسيح:

استدعى القدوميّ أسطورة الصلب مع المسيح - عليه السلام - للربط بين حالة الظلم والاستبداد وتضحية الإنسان وكفاحه في الواقع الحالي، وبين نضال المسيح ومعاناته في الواقع القديم . وهذا مايوحي إليه استخدامه لذلك الرمز في قصيدته " في القدس "، حيث يمنح المسيح دلالات تتخطى الزمان والمكان الأول لتجربة معاصرة حية دالة على المأساة الإنسانية، فإذا بالمسيح يعود رمزاً لنضال الإنسان الفلسطيني وتضحيته من أحل التحرر من العبودية والقهر، حيث يقول الشاعر :

فى القدس ألفُ

تساؤُلِ

فمن الَّذي نالَ

الشهادة

شامخاً

ومن الَّذي

نال المذلَّة

· الصباغ ، رمضان ، في نقد الشعر المعاصر (دراسة جمالية) ، ط١ ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، ٢٠٠٢م.

واستكانْ هو يا صديق اللَّيلُ عتمةُ دربِ آلامِ المسيحِ ودمعةُ صُلبت على خدِّ

فقد عدّ الشاعر في الأسطر الفلسطيني المقاوم الذي ضحى بروحه من أجل قضية وطنه مسيحاً تحمل المعاناة و الجراح فداء لرسالته ودعوته، وصور الآلام والدموع بالجسد المصلوب، وخد الزمان الذي لم ينتصر لقضيته بالصليب.

الزَّمِانْ . ا

كما نلحظ أيضاً في الأسطر أن ملمح " الفداء والتضحية " قد امتزج بملمح "الصلب"، فكل إنسان يتحمل آلام المحنة وعذباتها إنما يتحمل ذلك فداء لقضية يتبناها أو فكرة يؤمن بها، وكل مناضل يسقط شهيداً إنما يسقط فداء لدعوته التي يكافح من أجلها .

٢ ـ عشتار :

عشتار هي إلهة الخصب والحب والجنس والجمال، وإلهة الحرب، وهي عاشقة تموز الراعي الفلاح إله الخضار والماشية في الأسطورة البابلية، والتي تعدّ رمزاً لإعادة الحياة إلى الأرض، حيث تنزل عشتار إلى العالم السفلي لإنقاذ زوجها تموز الذي يموت كل عام وينزل إلى العالم السفلي، فلقد كانت عشتار السبب المباشر في مأساة حبيبها وزوجها .

. ^ ـ د. علي ، فاضل عبد الواحد ، عشتار ومأساة تموز ، ط1 ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ١٩٩٩م ، ص٥ـ٢٥.

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، خذني إليّ ، ص ٢١ - ٢٢ .

ويستدعي الشاعر هذه الإلهة لإعادة الخصب والنماء في بلاده بعد أن أحرق المحتل فيها الأخضر واليابس، فلم يسلم منه البشر ولا الحجر، إذ يقول الشاعر في قصيدة " غصة الحرمان": واقصص على العبراتِ آهاتِ التَّرى

بِلسَانِ من يَحْكي بِغَيْر لِسَانِ

يا أَيَّها الموتُ الذي سَكَنَتْ بِهِ

عِشْتارُ دَوماً تَحْتَسي أشَجْاني

سَأَجِئ، مِنْكَ إليكَ أُولدُ بَعْدما

يُـوحَـى إليّ بأنَّـنا صِنْـوانِ

سأعيد تكوين المواسم والرؤى

لأُعيدَ مَنْ أهوى ومَنْ يَهْوَاني . '

يستحضر الشاعر في الأبيات الإلهة عشتار كي تبعث فيه روحاً جديدة تحتسي آلامه وأشجانه، فقد جعلها الشاعر صورة باعثة للفرح بعد الأسى، ولحياة جديدة بعد الفناء، كما يشكل حضورها رمزاً للأنثى الجميلة الفاتنة بعثاً لحياة متجددة تمتلئ بالأمل والحب والخصوبة، وتتطلع إلى تحقيق الرؤى والأحلام.

ويخاطب الشاعر عشتار في موضع آخر قائلاً:

والتِّيهُ دَرْبِي وَمُوتِي سِرُّ مُبْتَدَئِي

والرُّوحُ تَحْلَمُ في هَالاتِ عِشْتَار . ٢

^{&#}x27; - القدومي ، أحمد ، بين حلّ وارتحال ، ص ٩١ .

[·] _ القدومي ، أحمد ، شفاه الفجر ص ٤٨ .

يوظف الشاعر الإلهة عشتار الأنثى الفاتنة الباعثة للخصب والحياة مناجياً أحلامه ببعث حياة جديدة على ثرى وطنه يسودها الحب والعدل والأمن، وذلك في ظل ما يعانيه الفلسطيني من قتل وتهجير وكبت للحريات . وتتواصل فنيات التوظيف المتقاطعة بين ماض وحاضر متجدد، حيث تتقاطع ملامح الأسطورة عشتار مع أحلام أنا الشاعر الحالم بغد أفضل، وفي قصيدة" إبحار" يقول الشاعر :

إِبْحارُكَ اليومَ ميلادٌ لإِبْحاري

وَشَاطئُ القلبِ تَزهُو فيهِ أَزْهَاري

أَرْنِ و لَحَسْنِكَ أُزْجِي النَّبْضَ سائِلَةً

أنداءَ قَلْبكَ أَنْ تَحيا بأَعْطَاري

فالوَجْدُ يَقْطِفُ مِنْ ذِكراكَ لَى حُلُماً

عَذْبَ العِناقَ على أَطْيافِ عِشْتَار

أَضْرِمْ فُؤادَكَ أَبْحِرْ صَوْبَ نَشْوَتِنَا

أَيقِظْ بربِّك أَرْيَاحِي وَأَمْطَارِي . '

ها هو يكرر الشاعر استحضار عشتار مرة أخرى أملاً في انبعاث جديد فمع الألم يتمخض الفرح ومع العسر يأتي اليسر، وأمام الموت ولغة الفراق الأبدي يلتقي الشاعر مع حبيبته لقاءً روحياً عذباً على أطياف عشتار حالماً بانبعاث جديد فمع الألم يتجدد الحب واللقاء، ومع لوعة الحنين والشوق يتم اللقاء مع المحبوبة، فيكون اللقاء نسياناً للدمع والأسى، ولعل الشاعر يناشد وطنه البعيد عنه، ويتمنى وصله فكما كانت عشتار ملاذاً للشهوة لكل محب نظر لجمالها الباهر، فكذلك حب

۱۷٤

[·] _ القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ، ص٩٣ .

الوطن بالنسبة للشاعر فرغم الفراق يحلم بالوصال، فتصير عشتار (الأنثى) وطن الشاعر المفقود، ويصير الوطن هو الحبيب الضائع.

٣ - طائر الفينيق:

طائر الفينيق في التراث الأوروبي (نقلاً عن الأساطير الإغريقية) أو طائر العنقاء في التراث العربي، وبحسب الأسطورة هو طائر عملاق يعيش فترة تتراوح ما بين ٥٠٠ إلى ١٠٠٠ عام، ويمتاز هذا الطائر بالقوة والجمال، وقد قيل أنه وبعد انقضاء سنوات عمره، وعندما يوشك على الموت يترك موطنه ويسعى نحو فينيقيا ويختار نخلة شاهقة العلو لها قمة تصل إلى السماء ويبني له عشاً ، وقبل أن يموت يصدر صوتاً حزيناً ثم يموت في النار، ومن رماده يخرج مخلوق جديد ثم يطير عائداً إلى موطنه الأصلي .'

ويستدعي الشاعر طائر الفينيق الذي يرمز إلى البعث والحياة ليعيد صياغة عالمه المضطرب المظلمة أركانه من جديد، إذ يقول الشاعر في قصيدة " قبل الرحيل":

أَنَا مِنْ جُنون الأَمْسِ مِنْ صمئتِي

وَمِنْ لُغَةِ الهُيَامِ أُطَرِّزُ الأَحْلاما

أنا رعْشَةُ الوَلَه الِّذي خَفَقَاتُهُ

تُزْجِي إلى أَرْضِ الحَبيبِ غَمَاما

أنا طائرُ الفينيق عُدْتُ مُحَلِّقاً

لأصرفع للكؤن الجديد نظاما . ٢

^{&#}x27; - عالم المعرفة ، ما ورائيات وأساطير ، مخلوقات أسطورية ، ديسمبر ٢٠١٦م .

القدومي، أحمد ، الشيء بعدك ، ص٥٣ .

يبدو الشاعر في الأبيات متفائلاً رغم الجراح وخذلان الزمان له، ونجده يستدعي قصة طائر الفينيق الأسطوري، في إشارة منه إلى تحدي الإنسان الفلسطيني للصعاب وتمرده على واقعه المرير، والعودة من الموت إلى الحياة قوياً مفعماً بالحيوية والأمل، كي يصوغ واقعاً آخر أكثر سعادة واستقراراً تماماً كطائر الفينيق الجديد الذي ينبعث من الرماد للحياة حراً محلقاً في عنان السماء عائداً إلى موطنه.

والقدوميّ هنا إذن قد استدعى هذا الطائر الأسطوري ليعبر لنا عن ثورة شعبنا العظيم ومدى قدرته على تجاوز المحن والدمار والخراب؛ ليعود من الموت قادراً على الحياة من جديد، فكلما توهم المحتل بأنه قد قضى على ثورته عاد أكثر قوة وصلابة كما هو حال ذلك الطائر الأسطوري، لينبعث من رماد الخراب فيكون أكثر قدرة على الاستمرار والعطاء ، ويكون أكثر إيماناً بحقه في الحياة بكرامة وحربة .

٤. السندباد البحري:

السندباد شخصية خيالية من شخصيات ألف ليلة وليلة وتعد من أشهر حكايتها، وتدور أحداث هذه الحكاية في الشرق الأوسط " ومعلوم أن السندباد البحري في ألف ليلة وليلة هو ذلك البطل المغوار الذي وقعت مغامراته في سبع رحلات مليئة بالأخطار والأهوال والعجائب، وكان يعود في كل مرة من كل مغامرة من تلك المغامرات منتصراً على ما صادفه من أخطار، ومحملاً بالهدايا والكنوز، ليروي لأصحابه الحكايات المثيرة لرحلاته واكتشافه لجزر غريبة وبحار مهولة ومناطق عجيبة ". "

والسندباد من الشخصيات الأسطورية التي تنتمي إلى الفولكلور الشعبي، ويعد السندباد رمز الاكتشاف والترحال بحثاً عن عوالم الامتلاء والخصوبة، " وشخصية السندباد قد ظفرت باهتمام

١٧٦

^{&#}x27; ـ د. شعث ، أحمد ، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص٨٨ .

معظم شعرائنا المعاصرين إن لم نقل كلهم . ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك السندباد في قصيدة منه أو أكثر . وكم فجّر الشعراء في هذه الشخصيية الفنية من دلالات . لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد . ومن ثم تعددت وجوه السندباد ." \

وقد وجد الشاعر المعاصر في هذه المغامرات دلالات عديدة وامكانيات فنية رائعة للتعبير عن تجربته المعاصرة بمختلف أبعادها، وهكذا فقد " تعددت ملامح السندباد ووجوهه في الشعر المعاصر بتعدد أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، وتنوع ملامحها النفسية والاجتماعية والفنية، وان كان من الممكن رد وجوه السندباد وملامحه - على كثرتها وتنوعها - إلى وجهه الأساسي الأصيل، وجه المغامر الجواب، بحيث يمكن لكل وجوه السندباد الأخرى أن تعد ملامح تفصيلية لهذا الوجه الأساسي " . ٢

ولعل ما وجده القدوميّ في مغامرات السندباد يدل على مدى قدرته على إسقاط ملامح تجربته المعاصرة على ما يتوافق معها من رموز وحكايات، وهكذا يتحول السندباد البطل المغامر مكتشف الغرائب في رحلاته عند شاعرنا إلى اللاجئ الفلسطيني الذي أبعد عن أرضه إلى المنافي ليواجه هناك المخاطر في رحلة بحثه عن طربق العودة، يقول الشاعر في قصيدة " أين المفر " :

> يا سندبادَ البَحْر قَدْ عَصَفَتْ بِنَا الأيامُ مُذْ بَدَأُ السَّفَرْ أوليس موعدنا الغداة بِعَبْقَر وَقْتَ السَّحرْ ؟

· ـ د. زايد ، على عشرى ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر ، ص١٥٨.

^{&#}x27; ـ د. إسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ ، ص٣٥ .

أين المفر ؟ . ا

يستدعي الشاعر في الأسطر شخصية السندباد لتكون رمزاً للسفر والتجوال والمغامرات التي خاضها اللاجئون الفلسطينيون بحثاً عن حلم العودة، ولكن هذا الحلم قد طال أمد انتظاره بسبب خذلان الأمة وتقاعسها عن القيام بواجبها ودورها المنشود تجاه شعبنا وقضيتنا، لذا نجد الشاعر في نهاية الأسطر يتساءل مندهشاً عن المصير المجهول الذي ينتظر أبناء شعبنا المهجرين خارج حدود الوطن.

٤. الرمز الطبيعي:

حظيت الطبيعة بجميع عناصرها الصامتة والمتحركة باهتمام القدوميّ، فكانت الينابيع الأولى التي غذت شعره، حيث شكلت مصدراً مهماً لشاعرنا نهل من معينه الذي لا ينضب فكانت حاضرة في مدوناته الشعرية، متخذاً من دلالتها المتنوعة رموزاً للتعبير عن أفكاره وقضاياه.

وقد شاع الرمز الطبيعي بكثرة في شعره الوطني ليعبر من خلاله عن المحن والشدائد التي أصابت وطنه، وكذلك عن مشاعر غضبه على اليهود المحتلين وماجلبوه من ويلات، وعلى المتآمرين من العرب الذين نقضوا عهدهم ورضخوا للمحتل. وقد نظم شاعرنا العديد من القصائد لإيصال صوت شعبه الثائر مستعيناً في ذلك بمعجم الطبيعة، وانتقى منه ما يتلاءم مع تجربته الشعربة، إذ يقول في قصيدة "كؤوس الموت ":

البَيْنُ أَجَجَ في الأحشاءِ نِيراناً

والشَّوْقُ أضْرِمَ في الوجْدان تَحْنَانا

والطِّيْفُ يُناجي اليَوْمَ ذاكِرَتي

في ظُلمَةِ النَّأَيُ حَيْثُ النَّأَيُ أَضْنانَا

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٢٩ .

والهف قُلْبي على الماضي ولذَّتِهِ

كَيْفَ استَحَالَ سَراباً ثم نِسْياناً

تَعَاظَمَ الظُّلْمُ في قلبي فَبِتَّ تَرَى

عُنْفَاً يُفَجِّرُ تَحْتَ الرُّكْنِ بُرْكاناً . `

يواصل الشاعر شكواه وألمه مستعيناً بدلالة " الظلمة " والتي شاعت عنده كرمز لمرارة الغربة وألم المنفى، فالتحمت بذلك ظلمة الليل ووطأته مع حزن الشاعر ومأساته، كما استعان الشاعر من معجم الطبيعة بـ" النيران ـ والبركان " للدلالة على الغضب الجامح ضد المحتل الغاشم، والثورة من أجل تغيير الواقع المأسوي الذي يحياه أبناء شعبنا في شتى أصقاع الأرض .

وفي نفس الإطار يواصل الشاعر مستعيناً بمظاهر الطبيعة وصف معاناة النفي بعيداً عن الأهل والوطن، إذ يقول في قصيدة " هي رحلة ":

هي رحلة تُدعى الخريف فلا سَنابلَ وأملُ مكسوّة بتنه للأزلُ . * مكسوّة بتنه للأزلُ . *

ومن مظاهر الطبيعة التي استعان بها الشاعر "فصل الخريف "وهو فصل التعرية، حيث تبدو الأشياء على حقيقتها كما لم يكن لها ساتر، ففي فصل الخريف تبدأ عملية الاستعداد لنهاية حياة كان لها بدء، والدخول في حياة أخرى مغايرة.

ويرمز الشاعر في الأبيات بـ " الخريف " إلى جفاف الحياة وكدرها في الغربة، وافتقادها للخصوبة والحيوية، فالحياة هناك موت بطيءٌ يتجرعه أبناء شعبنا في كهوف النسيان . وفي قصيدة " ورود ذابلة " يقول الشاعر :

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٩ .

القدومي ، أحمد ، البتول ، ص ١٢٣ .

فالطَّيرُ مكسورُ الجناحِ وليس ترحمُه المنافى .'

استعار الشاعر في الأسطر من الطبيعة " الطير مكسور الجناح " ليرمز به إلى ما حلّ باللاجئ الفلسطيني من خور وإحباط ويأس، وذلك بعد أن تخلى عنه أخوة العروبة والدم والعقيدة . كما استلهم الشاعر من عناصر الطبيعة مفردة " الكهف " في قصيدة " تناديني القصيدة "، إذ يقول الشاعر :

تُناديني القصيدة ...

لا تربد العيش

فى الكهف القديم

تسُبُّ عُمْرَ الفَقْر

تحلم بالثّراءِ

باليُخوتْ . ٢

ويبدو الشاعر في الأسطر السابقة بائساً متمرداً على واقعه الذي يشعر فيه بالقهر والحرمان، حيث استعان من الطبيعة بمفردة " الكهف " ليرمز بها إلى الظلمة والوحدة وضنك العيش في الغربة، وعلى النقيض تماماً فقد استخدم في الأسطر مفردة " اليخوت " كرمز للرفاهية والاستقرار ورغد العيش الذي افتقده الإنسان الفلسطيني التائه في أرض الخراب .

[·] _ القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص ٥٦ .

لقدومي، أحمد، هي الدنيا، ص٣٦.

وتستمر عذابات النفي والانفصال عن الوطن، وفي ظل طوفان المأساة لا يجد الشاعر من يمد يداً للوطن الغريق، ولا يجد سبيلاً للخلاص والعودة إلا بالشهادة والفناء ليحمله الثرى قمراً يطوف في جنان الخلد وفي سماء الوطن، حيث يقول الشاعر في مطولته الشعرية " ويحملني الثرى قمراً":

يا أعْذَبَ اللحظاتِ

في قبْري

وقد سُجّيتُ يَحْمِلُنِي الثَّرَى

قمَراً

إلى الجَنَّاتِ عُصْفُورً

يُطوِّفُ في جِنانِ الخُلْدِ . ا

استعار الشاعر في الأسطر من الطبيعة " القمر ـ والعصفور " ليرمز بهما إلى سمو مكانة الشهيد العاشق والحالم بالعودة إلى ثرى وطنه ليحلق في سماه .

وفي مواضع أخرى نجد الشاعر يستعين بمظاهر الطبيعة للتعبير عن مشاعر الازدراء لليهود ومن تآمر معهم من أمتنا، حيث يقول الشاعر في قصيته المطولة " ويحملني الثرى قمراً ":

وَعشْنا

عُتمَةً الأيَّام

أشلاءً

تُمَزِّقُنا الذِّئاب

زمنِي يَهُودِيُّ المَلامِح

وَالخُطَى

' - القدوميّ ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ص ٨٣ .

وقوافِلُ الأَيَّامِ

تحرُسُها الكِلابُ

مِنَ الْكِلابُ . '

استلهم الشاعر في الأسطر السابقة من مظاهر الطبيعة الحية المتحركة "الذئاب ـ الكلاب "، ليرمز بهما إلى الخونة والمتآمرين على قضيتنا وعلى أبناء شعبنا المشردين في دول الشتات، فلقد قدم هؤلاء شعبنا قرباناً للسفاح الصهيوني ، وارتضوا أن يكونوا عبيداً وحراساً لليهود الصهاينة، والذين رمز إليهم الشاعر بمفردة "الكلاب "الثانية للتعبير عن مشاعر الحقد تجاههم لما ارتكبوه من مجازر وجرائم بحق شعبنا .

وفي إطار الشعر الوجداني التجأ الشاعر إلى مظاهر الطبيعة للتعبير عن جمال محبوبته وعذوبتها، وعن مشاعر شوقه وعشقه لها ، فهو يراها في كل شيء جميل في الطبيعة، حيث يقول في قصيدة " الوتر الحزين " :

إنِّي أُحِبُّكِ ...

جَدْولاً

وَخَميلةً

تَسْبِي الفُوَّادَ

بِكُلِّ لِينْ

أنِّي أُحِبُّك ...

هَمْسَةً

تَهْفُو إلى نَبْضِ اليراع

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، ويحملني الثرى قمراً ، ص٧٣-٥٠ .

وَزَهْرَةً تَرْنُو

لِطُلّ الوَجْدِ

في شَفَةِ الحَنينْ . '

انتقى الشاعر في الأسطر من مظاهر الطبيعة " جدولاً - خميلة - زهرة - اليراع " ليشكل منها صورة رامزة تشير إلى سحر جمال محبوبته ولهفته إلى لقائها، فقد سبى حسنها الفتان قلبه وأسر عقله .

أما في قصيدة "حروف الوهم " نجد الشاعر يستعين بمظاهر الطبيعة ليقدم لنا خلاصة تجربته في الحب، إذ يقول:

وعَلَّمني الزَّمَانُ بأنَّ عِشِقاً

يعَرْبِدُ في الفُؤادِ ولا يرَاعي

سَرابٌ لا يؤمَّلُ فيه خَيْرٌ

وهل يُرْجى الشِّفاءُ من الأَفاعي ؟! . '

استخدم الشاعر من معجم الطبيعة المتحركة مفردة " الأفاعي "، والتي ترمز في دلالتها القريبة إلى الخبث والمكر ليمنحها بعداً يتناسب مع تجربته الشعرية، إذ يرمز بها إلى الحب الخدّاع الذي لا تصان فيه ذاته وكرامته، ولا تقدر فيه مشاعره، فهو حبّ زائف .

وفي اتجاه آخر نجد الشاعر يعبر عن عاطفة الأبوة لديه نحو ابنته " جمانة " متكناً في ذلك على عناصر الطبيعة، ففي قصيدة " نفحات عاشق " يستثمر الشاعر ما تزخر به الطبيعة من

^{&#}x27;. القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ، ص ٧٥- ٧٦.

[·] _ القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٨٩ _

مظاهر خلابة تبعث السرور والبهجة في النفس، ليناغي من خلالها ابنته ويعبر عن أثرها في حياته، حيث يقول:

رَيْحانةُ الكَوْنِ هَلْ في الكَوْنِ إِنْسانَة

مثل الجُمَانةِ في الأَعْمَاق رَبَّانَة ؟

تَسبي الأنامَ بطرفٍ يَنْتَشي وَلَهَاً

كالرَّوْض يشرقُ والأطْيارُ نَشْوَانة . ا

فقد انتقى الشاعر في الأبيات من معجم الطبيعة (ريحانة ـ الروض ـ الأطيار) ليرمز إلى رقة ابنته وجمالها الجذاب وحيويتها وإشراقها في حياته، فقد آنست وحشته وخففت عنه آلام غربته، فكانت بلسماً لروحه وجراحاته . وقد استخدم الشاعر في البيت الأول الاستفهام بغرض نفي وجود إنسانة في الكون تماثل ابنته في حسنها ويهائها .

إن توظيف الرمز الطبيعي في شعر القدوميّ كشف لنا النقاب عن أبعاد شخصيته، كشاعر رومانسيّ محب للجمال والفن، حتى غدت أشعاره لوحات فنية ناطقة معبرة في غاية العبقرية والإبداع، تشف لنا عن صورة واقعه وحالته الشعورية. فقد استطاع شاعرنا من خلال تلازمه مع الطبيعة الفلسيطينية أن يربط بين الطبيعة والإنسان الفلسطيني برباط روحي، حيث أصبحت الطبيعة معه تعبر بشكل أو بآخر عن هموم الإنسان، وهذا يعود للرؤية الفنية والفكرية للشاعر يتضح مما سبق أن القدوميّ قد وظف الرمز بكافة أشكاله، حيث اشتملت قصائده على رموز دينية وتاريخية وأسطورية وطبيعية، قد شكلت بنية القصيدة عنده وجسدت تجربته الشعرية بعمق، ويمثل هذا الاستخدام المبدع للرمز دلالة واضحة على حذق الشاعر وبراعته وسعة ثقافته من جهة،

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٩٣ .

ومقدرته الفذة في التعامل مع موروثه بتقنيات وآليات فنية رائعة عكس من خلالها قضايا وطنه وهمومه الفكرية والسياسية والاجتماعية .

الفصل الرابع

موسيقى الشعر

المبحث الأول / الموسيقى الخارجية:

أولا: الوزن ومفهومه.

ثانيا: القافية.

المبحث الثاني / الموسيقى الداخلية :

١ ـ التكرار .

٢_ الجناس .

٣ الطباق والمقابلة .

٤_ التصدير .

ه_ التصريع .

أهمية الموسيقى وأثرها في الشعر العربي

يسعى الشاعر في بنائه الفني للقصيدة إلى تحقيق عنصرين هامين فيها هما: المتعة، والمعرفة، وهذا لا يمكن أن تحققه اللفظة المفردة بمعناها وحده؛ لأن بنية النص الشعري لا تقف عند حدود اللغة المتينة وجزالة الألفاظ وسعة الخيال وحسن التصوير وجمال الوصف، بل إنها بحاجة إلى ركيزة أخرى لا ينضج الشعر بدونها، فهي جوهره حيث" لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوه الزاخر بالنغم، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوة السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات الانفعال يحسون معها بتناغمهم معها ".'

وتتجلى أهمية الموسيقى في الشعر من خلال دورها البارز التي تلعبه في " تفجير الطاقات الداخلية والإيحائية للغة وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس في وجدان الشاعر، وموسيقى الشعر تسهم إسهاماً فاعلاً في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويعبر عما تحمله التجربة الشعرية وما تفرزه من انفعالات وخواطر، تحدد مقاطع البيت، وتنظم ضروب الوقفات والسكنات وتقرر مدى ضرورة القافية ونوعها ". "

وتعد الموسيقى عنصراً جوهرياً في الشعر ولا قوام له بدونها وهي أقوى العناصر الإيحائية فيه التي لا يتم دونها نجاح النص الشعري " لأنها التعبير عن الإحساس الإنساني لحناً وأداءً موسيقياً، وهي انعكاس لحياة الإنسان في مجتمعه، تصور الحياة الإنسانية في تطورها اللامنتاهي، وتعطي صورة عن الحياة في مختلف مظاهرها المادية والمعنوية للوسط والعصر الذي عاش فيه"."

د. الناطور ، شحادة على ، الغناء والموسيقي حتى نهاية العصر الأموي ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، العدد ٤، ١٩٨٤م،

^{&#}x27; د . ضيف، شوقى ، فصول في الشعر ونقده ، (دط) ،مطابع دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١ م ، ص ٢٨ . ^٢ مسعود ، بو عيسي ، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسي ، رسالة ماجستير جامعة الحاج لخضر ، ٢٠١١ م/٢٠١٢م.

وللموسيقى أيضاً دور هام في إكساب النص الشعري قوة سحرية تؤثر في السامع، فتطرب تلك النغمات الموسيقية العذبة المنبعثة من نسيج الموسيقى التي تطرب الآذان، وتسمو بالأرواح، وتداعب المشاعر، حيث يقول د. إبراهيم أنيس: "وللشعر نواحٍ عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا مافيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر ".'

ويبدو تأثيرها على الكلمة؛ لأنها تمنحها دفقة شعورية تنعش النفس وتطرب الروح، وتحقق المتعة لدى المتلقي وتأخذه إلى الاتجاه الصحيح لمنظوم الشاعر " ومن عناصر الجمال في الكلام أن يرضي الحس الموسيقي في الإنسان ويدغدغه بإمتاع، إن للموسيقي وموازينها تأثيراً مستعذباً في النفوس، فإذا جاء الكلام موزوناً على بعض موازينها المستعذبة اكتسب حلاوة محببة، ثم إذا توافرت في الكلام مع ذلك عناصر متلائمة من عناصر الجمال والكمال الأدبي ازداد الكلام حسناً وقوة وتأثيراً في الناس "."

ومن أبرز السمات التي تميز الشعر عن غيره من الكلام تلك الموسيقي التي تتظافر مع عناصر فنية أخرى حتى يصل هذا الفن من التعبير إلى قلب قائله وعقله ويملك على مستمعه حواسه كلها، فيشده إلى ما يريده الشاعر من إيصال تجربته الشعرية إلى المتلقي قارئاً كان أو مستمعاً، وهذا ما دعا المنفلوطي في كتابه (النظرات) إلى قوله بأن: "الشعر نغمة موسيقية قبل كل شيء، ثم يأتي بعد ذلك جمال الوصف وحسن التصوير وتمثيل الحقيقة واستخراج أسرار الكون، وتحليل مشاعر النفس وأمثال ذلك من الأغراض والمقاصد على أن تكون النغمة الموسيقية أساسها الروح السارية فيها ليتحقق الفرق بين الشعر والفلسفة، فالفلسفة غذاء العقل برزانتها وهدوئها

' د. أنيس ، إبر اهيم ، موسيقي الشعر ، ط ٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢م ، ص٧.

الدمشقي ، عبدالرحمن بن حسن ، البلاغة العربية ، ج١، ص ٨٢ .

وحججها وبراهينها، والشعر غذاء النفس برناته ونغماته وأهازيجه ونبراته . نظم الشعراء الشعر من عهد الجاهلية إلى اليوم فمات جميع ما نظموا فلم يبق إلا البيت الموسيقي الرنان الذي لو لم يغنه مغنيه لغني وحده ". ا

المنفلوطي ، مصطفى لطفي ، النظرات ،ج ٣ ، ط ١ ، دار الأفاق الجديدة ، ١٩٨٢م ، ص ١٥٢ .

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

الوزن ومفهومه

يعد الوزن عنصراً هاماً في البناء الموسيقي للقصيدة العربية، ولا يمكن عند القدماء بناء القصيدة دونه؛ لأنه مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت الشعري، فهو روح القصيدة وأساسها وميزة جوهرية في شعرنا العربي قديمه وحديثه . وقد كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه عن النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي .

ولقد اهتم النقاد القدامى والمعاصرون بتعريف الشعر والمقارنة بينه وبين النثر من منطلق أن الوزن هو أهم ما يميز الشعر عن النثر، لكنهم اختلفوا في مكانتها بين أركان الشعر، فمنهم من بوّأه مقاماً رفيعاً، ومنهم من عده مجرد ركن لا يستقيم الشعر به وحده دون غيره من الأركان، أما ابن رشيق فيقول في كتابه العمدة في إطار تعريفه الشعر: " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر؛ لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية ". '

ويرتبط الوزن ارتباطاً وثيقاً بالشعر فلم يكد يعرف للشعر تعريف خلا من لفظة الوزن أو إحدى مشتقاتها وهذا ما جعل الوزن ركناً ركيناً في الشعر إذا سقط الوزن سقطت معه شعرية هذا الشعر، وللوزن وظيفة تميزية بين الشعر والنثر جعلت ابن رشيق يقول عنه : " الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضروة "^۱، كما نجد ابن رشيق قد ربط الوزن بالقافية حيث يحقق تواجدها من خلال التوازن بين وحداته المتكررة .

ا بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ، ج ١ ، ص ١٢٧.

المرجع السابق نفسه ، ص ١٣٤.

ولو تتبعنا تعريف الشعر في النقد القديم نجده يؤكد على أهمية العلاقة بين الشعر والوزن، فأوزان الشعر العربي قديمة قدم هذا الشعر، فلقد سايرت هذا الشعر ولازمته طيلة مراحل تتطوره حتى استقامت واكتملت ونضجت مع استقامته واكتماله ونضجه، ومن تعريفات الشعر في النقد القديم ما ذهب إليه قدامة بن جعفر في قوله: "حد الشعر أنه كلام موزون مقفى يدل على معنى "أ، وكانت هذه النظرة بمثابة السوار الذي أحاط بالقصيدة العربية ووقف حائلاً دون نموها وتطورها، كما يشير هذا القول إلى أن الشعر يتميز عن باقي الفنون النثرية الأخرى ومن أهم هذه المميزات الوزن.

والوزن ركيزة هامة نشأ الشعر العربي كله مستنداً عليها، وهو علامة فارقة بين القول الشعري والنثري حيث يقول ابن طباطبا في تعريفه للشعر أنه "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما حضر به من النظم الذي عدل عن جهته متجه الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود" ، كما اشترط ابن طباطبا أن يكون الشعر موزوناً حيث قال : "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركبيه واعتدال أجزائه " "، وقد جمع هنا ابن طباطبا بين الوزن والإيقاع، وبين ما لهما وقع في إمتاع نفس المتلقي وطربها، وذلك من خلال الوحدة الوزنية المنتظمة والمتناسقة التي تحدث في وجدانه إحساساً ونغماً وأثراً قوياً.

وهو عند ابن سنان الخفاجي " التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض " ، وهذا يعنى أن الذوق يرجع للحس المرتبط بالروح، كما أنه يُرجع العروض التي وضعها الفراهيدي للأوزان .

إجعفر ، ابن قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى ، (د. ط) ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٦٣م ، ص ١٧١.

جعفر ، ابن قدامه ، لقد الشعر ، تحقيق : حمال مصطفى ، (د. ط) ،مكتبه الحانجي ، القاهره ، ١٠١١م ، ص ١٠١١. * العلوي ، ابن طباطبا ، عيار الشعر تجقيق : عباس عبد الساتر ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢م ، ص ٩ .

المرجع السابق نفسه ، ص ۲۱
 الخفاجي ، ابن سنان ، سر الفصاحة ، ط۱ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ۱۹۸۲م ، ص ۲۸۷.

ونجد حازم القرطاجني يعرف الوزن بقوله:" الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب "أ، كما يرى وجود علاقة بين الوزن والنص الشعري وهذا يتلاءم مع طبيعة الموضوع حيث يقول: " من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب مجاريها من الأوزان ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض "أ، ومعنى هذا الشاعر يختار من الأوزان ما يناسب حالته وينسجم مع موضوعه.

إن الوزن عنصر من عناصر البناء الشعري وحافز لتدفق المعاني وانسياب الأفكار "، فالوزن هو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر، ولا يمكن الفصل بينه وبين الموضوع " . فالوزن إذن عبارة عن موسيقي تحولت فيها الأفكار إلى نبضات قلب انبعثت من عروق العمل الفني، وهو دفقات الدم المندفعة في شرايينه التي تمده بالحيوية والتجدد والحياة .

القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ١٥٣ .

المرجع السابق نفسه ، ص ١٥٤.

[&]quot; اللوح ، مراد عبدالله ، شعر محمد القيسي دراسة فنية ، رسالة ماجستير ، جامعة الأزهر ، غزة ، ٢٠١٣م ، ص١٢٨.

الوزن في شعر أحمد القدومي :

وبعد توضيح مفهوم الوزن ثمة تساؤلات تدور في أذهاننا منها: ما الأوزان التي نظم فيها القدوميّ شعره ؟ وهل اختص كل بحر من البحور التي استعملها بغرض محدد ؟ وهل استطاع أن يوظفها بما يخدم المعنى في القصيدة ؟ وما مدى مقدرته على التنوع والتشكيل في الأوزان والقوافي في قصائده ؟

كشف استقراؤنا لدواوين القدوميّ أنه قد نظم قصائده في القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة على بحور معينة انتقاها دون غيرها، فقد تصدر البحر الكامل ومجزوؤه المرتبة الأولى في دواوينه، واحتل الوافر ومجزوؤه المرتبة الثانية، أما البحر البسيط فقد احتل المرتبة الثالثة، كما نظم على البحر الطويل قصيدتين، والمتدارك قصيدة واحدة، ونظم على مجزوء الرمل مقطوعتين شعريتين، في حين أعرض عن النظم على بقية البحور، وريما يعود ذلك لإحساس الشاعر بعدم انسجامها مع أسلوبه في التعبير عن تجاربه الإنسانية التي منعته من توظيفها في نسيج قصائده، وهو بهذا لا يتعارض مع ما كان عليه الشعر العربي، فقد نظم فحول الشعراء أغلب دواوينهم على تلك البحور.

وأرى أن مسألة انتقاء البحور مسألة تعود في الغالب إلى ذوق الشاعر وإحساسه، ونورد فيما يلي جدولاً إحصائياً يوضح البحور المستعملة في دواوين القدوميّ:

جدول رقم (١٠) البحور الشعرية في شعر أحمد القدوميّ

النسبة المؤية	شعر التفعيلة	الشعرالعمودي	عدد القصائد	البحر
%٧١,٤٢	0 £	٦١	110	الكامل
				ومجزؤوه
%1£,7A	٦	١٧	77	الوافر
				ومجزؤوه
%17, £7		۲.	۲.	البسيط
%1,7٤		۲	۲	الطوبيل
%٠,٦٢	1		1	المتدارك

نستنتج من الجدول الإحصائي أعلاه ما يلي:

أولا: إن البحور التالية: الكامل والبسيط والوافر هي الأكثر انتشاراً في دواوينه، كما هو الحال في الشعر العربي الأصيل، فقد ظلت تلك البحور في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، وتألفها الأذن العربية، حيث احتل الكامل والبسيط المرتبة الثانية في نسبة الشيوع في أشعار العرب القدماء، ثم جاء بعدها الوافر، وقدا بدأ الكامل ينافس الطويل الذي احتل المرتبة الأولى في منزلته في العصور المتأخرة، وقد ظهر هذا جلياً في العصر الحديث .

ثانيا : تتميز البحور التي استعملها القدوميّ في شعره بميزتين :

195

^{&#}x27; د.أنيس، ابراهيم ، موسيقي الشعر ، ص ١٩٠ ـ١٩٧.

أ_ طول الإيقاع من حيث الزمن.

ب ـ جمالية النغمة الإيقاعية ووضوحها، حيث إنها تسير على إيقاع منتظم تستعذبه الأذن العربية الذواقة للشعر العربي الأصيل، في حين ابتعد شاعرنا في نظمه للشعر عن استعمال البحور التي تتسم بضعف النغمة وفتورها مما يقربها من الكلام المنثور .

ثالثاً: إن شيوع البحور الطويلة في زمنها الإيقاعي دون غيرها يتلاءم مع شعر القدوميّ الذي تصدر فيه محورا الحب والحزن دواوينه، حيث وصف ألم الفراق واللوعة بينه وبين من يحب، والقدوميّ وأمثاله من الشعراء الفلسطينيين من أصحاب هذا الطابع والمولعين بالتغزل بجمال قراهم ومدنهم التي هجروا منها، ووصفهم لجلسات السمر مع من يحبون، والبكاء على الأطلال، فإن هذا النوع من الشعر يحتاج إلى إيقاع ذي زمن طويل، يسمح للشاعر بسرد الأحداث ووصف لوعة البعد عن الوطن وفراق الأحبة.

أ. الوزن في القصيدة العمودية:

١. البحر الكامل

الكامل بحر عذب سلس وهو من البحور الصافية التي يمكن أن تدل على الشجن والعشق والرومانسية، وقد تناسب إيقاع هذا البحر مع أغراض قصائده المليئة بالحب و الحزن و السهد والتاهف على الديار والمحبوبة، كما اختار الشاعر أيضاً هذا البحر لما فيه من موسيقى عالية وجلجلة واضحة مما يجعله عظيماً فخماً، كما يتميز بالرقة واللطف، إضافة إلى الإمكانات الصوتية التي توفرها مقاطع البحر الكامل بشقيه التام والمجزوء، ويتألف الكامل من تفعيلة واحدة هي متفاعلن تتكرر ثلاث مرات، وموزعة على الصدر والعجز بالتساوي، وتفعيلته التامة تتألف من خمسة مقاطع حسب النظام المقطعي (م/ت/فا/ع/لن) ثلاثة منها قصيرة، ومقطعان طويلان وبذلك يكون مجموع المقاطع في شكله التام ثلاثين مقطعاً في البيت الشعري الواحد .

واحتل البحر الكامل أعلى نسبة شيوع في قصائد الشاعر مقارنة ببقية البحور، وذلك لما يتميز به من سمات فهو " أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات . وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله ـ إن أريد به الجد ـ فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلوة مع صلصة كصلصلة الأجراس ... وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به الجد أم هزل . ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور "\.

يقول القدوميّ من البحر الكامل في قصيدة " اسقي العطاش ":

197

الطيب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ١ ص ٣٠٣-٣٠٣

وَمَن الَّذي أَحْيَا القلوبَ وأَنْطَقا ؟ متفاعلن/ مستفعلن / متفاعلن سالم / مضمر / سالم وهَ فَا لمبسَمِها اللَّذيذِ وعُلَّقًا ؟ متفاعلن/ متفاعلن / متفاعلن سالم / سالم / سالم ومن الّذي في ذي الخمائل زَقْزَقا ؟ متَفاعلن/ مستفعلن / متَفاعلن سالم / مضمر / سالم وَجْدٌ وأهدى للحبيبة زَوْرَقا ؟ مستفعلن/ مستفعلن / متفاعلن مضمر / مضمر / سالم وتألَّقي واسقي العطاشَ تألُّقا. ا متفاعلن/ مستفعلن / متفاعلن

فمن الَّذي ألف الصَّبابَة والهوى متفاعلن/ متفاعلن / متفاعلن سالم / سالم / سالم ومن الَّذي منَحَ الوُرَيْدةَ قُبْلَةً متفاعلن/ متفاعلن / متفاعلن سالم / سالم / سالم ومن الَّذي غنَّى الغرامَ قصيدةً متفاعلن/ مستفعلن / متفاعلن سالم / مضمر / سالم ومن الَّذي خَاضَ العُبَابَ وشَفَّهُ متفاعلن/ مستفعلن/ متفاعلن سالم / مضمر / سالم سمراءُ إني قد عَشِقْتُ فَغَنِّي لي مستفعلن/ مستفعلن / متَفاعلن

القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطى النسيان ص ٩١-٩٢

اختار الشاعر البحر الكامل ليعزف على أوتاره هذه الأبيات، لما فيه من موسيقى وترنيمات تتناسب مع حالة العشق والهيام التي يعيشها الشاعر، والكامل من أصلح البحور لإبراز العواطف والمشاعر الرقيقة العذبة كالحب الجياش، حيث إن حقيقة هذا البحر كما ذكرنا من قبل غنائية محضة تتناسب مع الغرض الشعري للقصيدة، وإذا تأملنا الأبيات نجد الشاعر قد افتن في استعمال الأحرف المتحركة والأحرف المشددة في (غَنَى عشفَهُ عتالَقا)، وأحرف المد في (الصبابة القلوب الغرام الخمائل العباب سمراء العطاش)، والإشباع والتنوين في (القبلة عصيدة عشفة عنه ملاسة وخفة ورشاقة العطاش)، كل ذلك جاء في سلاسة وخفة ورشاقة العلام المناسة وخفة ورشاقة ورشاقة ورشاقة ورشاقة المناسة وخفة ورشاقة ورشاقة

وقد أتاح البحر الكامل للشاعر مجالاً رحباً يبث من خلاله آلامه وأحزانه حيث إن " الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه " . "

ويقول الشاعر من البحر الكامل في قصيدة " نحيب مودع " :

تَهْمِي الْمَدَامِعُ في سُكُونِ تَوَجُّعي والصَّمْتُ يُبْحِرُ في تَأَوَّهِ مَدْمَعِي مستفعلن/ متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن مضمر / مسلم / سالم / سالم / سالم / سالم مضمر / سالم مضرر عى شَبَحاً يَئنُّ على مَشَارِفِ مَصْرَعى وَتُحيلُنـــــى وَتُحيلُنـــــى وَتُحيلُنـــــى وَتُحيلُنـــــى

[.] استخدم الشاعر زحاف الإضمارفي تفعيلة (متفاعلن) وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك فيصير (متْفاعلن) ويلحق كلاً من العروض والضرب الصحيحين وينقل إلى (مستفعلن)، انظر:، ابن جني،أبو الفتح عثمان، العروض ط٢،دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة ،القاهرة، ٢٠١٠، ص٢٩.

[.] د أنيس، إبر اهيم ، موسيقي الشعر ، ص ١٧٥-١٧٦.

متَفاعلن/ متَفاعلن / متَفاعلن مستفعلن/ متفاعلن / متفاعلن سالم / سالم / سالم مضمر / سالم / سالم وَالنَوْحُ في شَفَتي يُهِيجُ تَوَجُعي والبُؤْسُ في خَفْق الْفَوَادِ يَهُدُّني مستفعلن/ متفاعلن / متفاعلن مستفعلن/ مستفعلن/ متَفاعلن مضمر / سالم / سالم مضمر / مضمر / سالم يَهْوَى التَّرَنُّمَ في نَحيبِ مُوَدّع والنَّايُ أَضْحَى في اشْتِعال أَنينِهِ مستفعلن/ متفاعلن / متفاعلن مستفعلن/ مستفعلن/ متَفاعلن مضمر / سالم / سالم مضمر / مضمر / سالم فَإِذَا الْوُجُودُ جَهَنَّمٌ في أَضْلُعِي. ' قَدْ كُنْتُ خَلْتُ الكَوْنَ أَغْنيَةَ الهَوَى متَفاعلن/ متَفاعلن / مستفعلن مستفعلن/ مستفعلن / متَفاعلن مضمر / مضمر / سالم سالم / سالم / مضمر

تسيطر على الشاعر في الأبيات حالة من الحزن والتوجع والحسرة، وهذا يتطلب وزناً طويلاً كثير المقاطع مثل البحر الكامل؛ ليتلاءم مع ما يسكن الشاعر من آلام وهموم، لذا فقد اختار الشاعر هذا الوزن كي يبث فيه من أوجاعه وشكواه ما يخفف عنه بؤسه وشجنه، فساعدت تلك التفعيلات الستة في جذب المتلقى ليعايش الشاعر الجو النفسي الذي يحياه، كما أن حرف ياء المد في (توجعي ـ مدمعي ـ حسرتي ـ مصرعي ـ يهدني ـ أضلعي) فيها من الطول والاسترخاء

القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزبن ، ص ٥٦.

ما يلائم التعبير عن تلك الحالة، هذا إضافة إلى الكلمات التالية (المدامع _ التوجع _ التأوه _ البؤس _ الحسرة _ النوح _ النحيب)، فكلها ألفاظ ذات دلالات بائسة حزينة، فكان الكامل هنا الأنسب للإفصاح عما يختلج في الصدر من لذع الألم وحرقة الحزن .

مجزوء الكامل:

نظم القدوميّ أغلب مقطوعاته الشعرية على مجزوء الكامل، وذلك لأن " المقطوعات الشعرية وما يجري مجراها من القصائد القصار أوقع في هذا الوزن من المطولات " '، إذ يقول الشاعر من مجزوء الكامل في قصيدة (صمت المدى):

هي يا حبيبتي قصّة الأوجاع في دُنيا هواكْ مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / متفعلن / مثاعلان سالم / مضمر / مضمر / مذال فلمَنْ أُغتى بعد صَمْتِكَ والمدى دَوْماً مداك ؟! متفاعلن / مستفعلن / متفاعلن / متفاعلن / مثال سالم / مضمر / سالم / مذال لك يا حبيبي قدْ شدَوْتُ وبتُ أحلُمُ في سَناك متفاعلن / متفاعل

۲.,

الطيب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص١٢٧.

سالم / مضمر / سالم / مذال فاسكُنْ رُوَايَ مُرتِّلاً وَحْيَ السَّحائبِ في رُوَاكْ . فاسكُنْ رُوَايَ مُرتِّلاً وَحْيَ السَّحائبِ في رُوَاكْ . مستفعلن / متَفاعلان مستفعلن / متَفاعلان مضمر / مذال مضمر / مذال المضمر / مذال المضمر

أراد الشاعر في هذه الأبيات المنظومة على مجزوء الكامل، أن يوصل الفكرة والمعنى المراد بإيجاز وإيقاع سريع، حاملاً شحنة نفسية متدفقة ومتتالية، لتتلاءم مع الجو النفسي عند الشاعر، حيث يريد أن يوصل مشاعره إلى محبوبته دون استرسال وإطالة، لتتوافق بذلك الفكرة مع الموسيقى.

٢ - البحر الوافر

البحر الوافر عند العروضيين من جنس الكامل، وأخوه في دائرته الثانية، وسمي الوافر لتوفر حركاته، وقيل لوفور أجزائه، وهو على ستة أجزاء: مفاعلتُن مفاعلتُن مفاعلتُن . وله عروضان، وثلاثة أضرب، فعروضه الأولى مقطوفة وزنها فعولن، ولها ضرب واحد مقطوف مثلها ."

ويتميز البحر الوافر بأنه " بحر مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق . وهذا يتطلب من الشاعر أن ياتي بمعانيه دُفعاً دُفعاً، كأنه يخرجها من مضخة، لا في انثيال كما يفعل صاحب المتقارب، ولا في رشاقة ورقص كما يفعل صاحب الكامل وأحسن ما

القدوميّ ، أحمد ، خذنى إليك ، ص ١٥٢ .

لم العروض في التفعيلة الأخيرة في الأبيات (متفاعلان) مذال ، وهو ما زيد على اعتداله من عند وتده حرف ساكن وهو جائز . على القطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ت : الحساني حسن عبدالله ، (د. ط) مطبعة المدني ، القاهرة ، ١٩٦٩، م ١٥٠.

يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح " \.

ويصلح البحر الوافر للأداء العاطفي في الرقة الغزلية والولع بالمحبوبة . ومثال ذلك قول الشاعر :

فَصوغى الحُبَّ فاتنتي وعودي فإنَّ العِشْقَ في جَنْبيَّ باق مفاعیلن / مفاعیلن / فعولن مفاعیلن / مفاعلتن / فعولن معصوب / معصوب/ مقطوف معصوب / سالم / مقطوف يُذيبُ حُشاشتي عِنْد العِناقَ وإنَّ هَواكِ في شَفَتيَّ لَحْنُ مفاعَلَتن / مفاعَلَتن / فعولن مفاعَلَتن / مفاعيلن / فعولن سالم / معصوب / مقطوف سالم / سالم / مقطوف أُعيد العُمْرَ ثانيةً وبُوحي وأَحْيى فِيَّ أَنَّاتِ احْتراقى مفاعیلن / مفاعیلن / فعولن مفاعيلن / مفاعَلَتن / فعولن معصوب / معصوب/ مقطوف معصوب / سالم / مقطوف فإنَّ العِشْقَ يـولدُ كُلَّ يـومً لِيسْكُنَ سِحْرَ هاتيكِ المآقىي مفاعَلَتن / مفاعيلن / فعولن مفاعیلن / مفاعَلتن / فعولن

الطيب، عبدالله، المرشد في فهم أشعار العرب، ص ٤٠٧.

معصوب / سالم / مقطوف	سالم / معصوب/ مقطوف
فَيالَيْكِ تَبِتَّلَ فَي الْحَنَايِا	وفي بَدْرٍ يَطُوقُ إلى مَحاقي
مفاعیلن / مفاعَلَتن / فعولن	مفاعیلن / مفاعَلَتن / فعولن
معصوب / سالم / مقطوف	معصوب / سالم / مقطوف
أَلا فاسْكُنْ وَجِيبَ الَقْلبِ طَيْفًا	لِتَحْيا فيكَ أَلْحَانُ السَّواقي
مفاعیلن / مفاعیلن / فعولن	مفاعیلن / مفاعیلن / فعولن
معصوب / معصوب/ مقطوف	معصوب / معصوب / مقطوف ۲

كما يصلح البحر الوافر في الغضب والحماسة في معرض المدح حيث يقول الشاعر في مدح بلاد الشام:

بلادُ الشِّام مَوطِن كُلِّ حُرِّ وَرْبُ الفَاتحينَ وَبَورُ دَرْبِي مِفاعيلن / مفاعلَتن / فعولن مفاعيلن / مفاعلَتن / فعولن معصوب / سالم / مقطوف معصوب / سالم / مقطوف وَجَوْهْرةُ الوجودِ إِذَا تَجَلَّتُ وإلهامُ اليَراعِ وَصَوتُ صَحْبِي مفاعلَتن / فعولن مفاعلَتن / فعولن مفاعلَتن / فعولن

ا القدوميّ ، أحمد ، بين حل وإرتحال ، ص ٨٢ .

^{&#}x27; أصاب العصب (مفاعلتن) وهو تسكين الحرف الخامس فيصير (مفاعلتن) وتنقل إلى (مفاعيلن) ، وهو كثير جداً وحسن ، إضافة إلى القطف الواجب في (فعولن) ، والمقطوف ماسقط من آخره زنة سبب خفيف بعد سكون خامسه ، فكان أصله (مفاعلتُن) فسكن لامه فبقي (مفاعلتُنْ) فنقل إلى مفاعلتُنْ) فنقل إلى مفاعيلن وحذفت (لن) فبقي مفاعي ، فنقل إلى (فعولن)، انظر : التبريزي ، الخطيب ، الكافى في العروض والقوافي ، ص ١ ٥ ـ ٥٠.

سالم / سالم / مقطوف ومائسةٌ على شُطآن قَابي ومائسةٌ على شُطآن قَابي ومائسةٌ على شُطآن قَابي مفاعلَتن / مفاعيلن / فعولن مفاعلَتن / مفاعيلن / فعولن مقطوف سالم / معصوب / مقطوف وأَطياف يذاتِ الصَّبِ تَلهو وَأَحنُ العِشقِ في نَبَضاتِ حُبِّي . ' مفاعيلن / مفاعيلن / فعولن مفاعيلن / مفاعيلن / مفطوف معصوب / مقطوف معصوب / مقطوف معصوب / مقطوف

مجزوء الوافر:

احتل مجزوء الوافر المرتبة الثانية في البحور المجزوءة التي استخدمها الشاعر في دواوينه، حيث يقول الشاعر في رباعيته " أنادي " :

أَنادي صَمْتَ مَنْ ماتوا فَيَأتي الرَّجْعُ أَنَّاتُ مِفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن معصوب معصوب معصوب معصوب معصوب معصوب أَمْنيةٍ على الأطلالِ تَقْتَاتُ مفاعيلن مفاعيلن

۲ . ٤

ا القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٥٤ .

معصوب / معصوب	سالم / سالم
مــواويـــــــــــــــــــــــــــــــــ	ويَلْهو في مَواجِعِها
مفاعیلن / مفاعیلن	مفاعیلن / مفاعَلَتن
معصوب / معصوب	معصوب / سالم
أُحْياءٌ وأَمْـواتُ .'	ليَرْوِيَ شِعْرِيَ المنْفِيَّ
مفاعیلن / مفاعیلن	مفاعَلَتن / مفاعیلن
معصوب / معصوب	سالم / معصوب

الشاعر في منفاه يحمل هماً ويؤدي رسالة تجاه وطنه الجريح، وأبناء شعبه الذين تشتتوا في بلاد الغربة والضياع، لذا نراه يبعث من خلال كلماته الأمل في نفوسهم، وقد ساعد ضيق مساحة المجزوء من الوافر الشاعر على أن يأتي بمعانيه دفعاً سريعة متلاحقة، وهذا يتلاءم مع الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر في الأبيات حيث الألم والغضب مما آلت إليه أحوال المهجرين عن أرض الوطن، لتصل إلى المتلقى في انسيابية وسلاسة، وتحقق بذلك مبتغاها .

ت ـ البحر البسيط : (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن)

نقل أهل العروض عن الخليل بن أحمد أن البحر البسيط سمى بسيطاً " لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُن وآخره فَعِلُن " \(^\)، وقيل أن سبب تسمية البسيط بسيطاً " لانبساط أسبابه (أو مقاطعه الطويلة) أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية . وقيل لانبساط الحركات في

ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ، ج١، ص ١٣٦

7.0

ل القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ١٣٠

عروضه وضربه في حالة خبنهما إذ تتوالى فيهما ثلاث حركات ... ويخرج كالطويل والمديد من دائرة واحدة هي " دائرة المختلف لاختلاف نوعية التفاعيل في البحر الواحد " '.

والبسيط بحر له مكانته في دواوين القدوميّ، وقد أكثر الشاعر من استخدام هذا البحر في دواوينه الأولى، إذ يضارع الوافر في نسبة شيوعه وهو من البحور التي تتميز بالجزالة والجلالة وصلابة السبك، وروعة الوصف والسرد، وجمال الإيقاع " والبسيط أخو الطويل في الجلالة والروعة إلا أن الطويل أعدل مزاجاً منه . ويقصر بالبسيط أن فيه بقية استفعالات الرجز ذات دندنة تمنع نغمه أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر وكامل النزول منه بمنزلة الجو الموسيقي الذي يكون منه الشعر كالإطار من الصورة ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنف واللين "٢.

والبحر البسيط شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف والغضب، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة " أنشودة النصر " :

تُشْجي الغَمامَ وتدمي دارسَ الطَّللِ
مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن
سالم / مخبون / سالم / مخبون
من هاتكُ السترِ يا أحفادَ مُنْتَعَل ؟

البُؤس يُرسمُ في الأحشاءِ مَلْحَمَةً

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن
سالم / مخبون / سالم / مخبون
من هادمُ البيتِ في ليلٍ ومأذنة
مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن

^{&#}x27; د. خلوصى، صفاء ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٦٧.

الطيب ، عبدالله ، المرشد في فهم أشعار العرب ، ص٥٠٧ ـ ٥٠٨ .

سالم / سالم / سالم / مخبون سالم / سالم / سالم / مخبون من طاعِثُ الذِّكر في فيهِ لمبتَهل ؟ من قاتلُ الشيخ في محرابِ مَسْجِدِنا مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن سالم / سالم / مخبون سالم / سالم / سالم / مخبون مَنْ عَلَّم الشَّعبَ أَنَّ الصِّدْقَ كالدَّجَلِ ؟ مَنْ دَنَّسَ الحرفَ في أشلاءِ مَوْطِننا مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن سالم / سالم / سالم / مخبون سالم / سالم / سالم / مخبون سَأَحْرِقُ الْعَهَدَ في مَيْدَانِ مَعْبِدهِم وأَحْفَـطُ الذِّكرَ في قبولي وفي عَمَلي. ` مفاعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن مفاعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن مخبون / سالم / سالم / مخبون ۲ مخبون / سالم / سالم / مخبون

نرى الشاعر في هذه الأبيات غاضباً من جرائم المحتل ضد شعبنا الأعزل، حيث هذم البيوت ليلاً، وقتل الشيوخ في محاريب المساجد، لذا نجد الشاعر ينعتهم (بأحفاد منتعل)، ليعبر عن سخطه من ممارساتهم الوحشية، وتزداد وتيرة الغضب لدى الشاعر وتصل أعلى درجاتها في الأبيات بلا ريب في قوله (سأحرق العهد في ميدان معبدهم) .

القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٢٤ .

[ً] عروضه مخبونة وزنها (فعِلن) وهو حذف الثاني الساكن من (فاعلن) وهو جائز، انظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان، العروض ص٦٥.

واستخدم الشاعر في الأبيات الاستفهام الاستنكاري المشحون بالانفعال الشديد والرغبة الجامحة في الانتقام من مرتكبي هذه الجرائم، و ذلك لإحساس الشاعر بما في البسيط من رنة قوية وجلية تلائم العنف، وما مجراه من الكلام الصارخ الجهير، ونجده قد أكثر في هذا البحر من نظم قصائد التحريض والسخط.

وحسبنا ما ذكرناه في التدليل على قوة البسيط وعنفه، والآن نأخذ في ما قلناه آنفاً من أنه يصلح لرقيق الكلام من النوع الباكي الحزين، حيث يقول الشاعر في قصيدة " هب النسيم ":

لَمَّا تَـمثَّلَ فــي الــوجْدانِ خِـلَانُ مستفعلن / فعلن مستفعلن / فعلن سالم / مقطوع سالم / مقطوع فصاحَ قلبي بأعلى الصوبِ إيمانُ مفاعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن مخبون / سالم / مقطوع مخبون / سالم / سالم / مقطوع صبا الخمــائلِ إن صاعَتْهُ أَفْـنانُ مفاعلن / فعلن مفاعلن / فعلن مستفعلن / فعلن مفاعلن / فعلن مستفعلن / فعلن مخبون / مخبون / مستفعلن / فعلن مخبون / مخبون / سالم / مقطوع

هَبُّ النسيمُ فهاج القلب تَحْنَانُ مستفعلن / فعلن مستفعلن / فعلن سالم / مقطوع سالم / مقطوع ورُحتُ أَبحتُ عن ذاتي وموئلها مستفعلن / فعلن مستفعلن / فعلن مستفعلن / فعلن مخبون / سالم / مخبون اسالم / مخبون الذكرى ويأسِرُني مستفعلن / فعلن مستفعلن / مغبون / سالم / مقطوع سالم / مخبون / سالم / مقطوع

أبكي وأندبُ أيامي وذاكرتي والنَّفسُ تسكُنُ في آهاتِ من بانوا.'

مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعُلن

سالم / مخبون / سالم / مخبون / سالم / مقطوع '

سيطرت على الشاعر في الأبيات حالة من الشجن الذي يغلب عليه الحنين والتحسر على الماضي وذكرياته الجميلة، والتي مازال يحيا على أطلالها أملاً في العودة إليها، وفي قصيدة " هي الدنيا" يواصل الشاعر التعبير عن عاطفته تجاه ذكرياته وأحلامه المسلوبة، حيث يقول الشاعر:

أسائلُ الرُّوحَ عَنْ أَحْلَى لَياليها وعن دُموع غَريبِ في مآقيها مفاعلن/ فعِلن/ مفاعلن/ فعلن مفاعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن مخبون/ سالم/ سالم/ مقطوع مخبون/ مخبون/مقطوع من الكلام وصَمْتٍ موغِلِ فيها وعنْ تَنَهُّدِ ما احْلُولى على شَفَتى مفاعلن/ فعِلن/ مستفعلن / فعلن مفاعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن سالم / مخبون / سالم / مقطوع مخبون / مخبون/ سالم / مخبون وعن حِكايةِ شَكٍّ لَسْتُ أُخفيها وعنْ نهايةِ أحلام وذاكرةٍ مفاعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعلن مفاعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن مخبون / مخبون/ سالم / مقطوع مخبون / مخبون / سالم / مخبون

القدومي، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٥٦ .

العدومي ، الحمد ، تدريب على سابعي السبيان ، ص ١٠٠ . لا الخبن في (مستفعلن) وحذف سينه ، فيبقي (متفعلن) وينقل إلى (مفاعلن) ، وكذلك في (فاعلن) وحذف ألفه فيبقي (فعلن) ، وهذاك قطع في (فاعلن) وهو ما سقط ساكن وتده وسكن متحركه فيبقي (فعلن) وهو جائز ، ابن جني ، أبو الفتح عثمان ، العروض، ص٥٠ .

عن الحياة وعَنْ ذِكْرى مَآسيها .'	وعَنْ نجيِّ ظُنُونِ باتَ يسألُني
مفاعلن / فعِلن / مستفعلن / فعُلن	مفاعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن
مخبون / مخبون/ سالم /مقطوع	مخبون / مخبون/ سالم / مخبون

نكتفى بهذا القدر من الاستشهاد على ما في البسيط من قدرة على تقبل العنف واللين الباكي من الكلام، وقد يكون السر في ذلك هو ما يتمتع به نغم البحر البسيط، والذي يتطلب عاطفة قوية يعبر عنها الشاعر تعبيراً خطابياً جهيراً إلى جانب الرفعة والعظمة، وهما من الصفات التي تميز بهما البحر البسيط.

ث _ البحر الطويل:

نظم القدوميّ على البحر الطويل قصيدتين فقط، على الرغم من أنه أكثر البحور استعمالاً في الشعر العربي حيث إن " أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر "، ولقد سمي الطويل طويلاً لسببين " أحدهما أن أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمى لذلك طويلاً ". "

ا القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص٨١

ي د . خلوصى ، صفاء ، فن التقطيع الشعري والقافيه ، ص٤٣ .

[&]quot; التبريزي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص ٢٢ .

والبحر الطويل من أعظم الشعر العربي جلالة وفخامة، ويعمد إليه "أصحاب الرصانة. وفيها يفتضح أهل الركاكة والهجنة " ' ، وأحسن ما يصلح لهذا البحر من الأغراض الشعرية " الحماسة والفخر والقصص ولذلك كثر في الشعر الجاهلي لأنه أقرب إلى الأسلوب القصصي " . '

والبحر الطويل لا يأتي إلا تاماً وهو " على ثمانية أجزاء:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وله عروض واحدة، وثلاثة أضرب " ".

يقول الشاعر من البحر الطويل في قصيدة " أغازله " :

وأسهرُ في الطَّرِف الكَحيلِ أُغازِلُه فعولُ / مفاعلن مقبوض مقبوض مقبوض مقبوض مقبوض مقبوض مقبوض وللصَّبِ في قلب الحبيب منازلُه فعولن / مفاعلن فعول / مفاعلن مقبوض مقبوض مقبوض مقبوض وطَوْراً يجيءُ الليلُ سِرزاً يُشاغِلُه . '

أَخُطُّ بِقَلْبِي ما تخطُّ أَنامِلُه فعولُ / مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعلن مقبوض/ سالم / مقبوض /مقبوض وأُبحرُ في صَمْتِ الشُّجونِ مُعَذَّباً فعولُ / مفاعيلن / فعولُ / مفاعلن مقبوض/ سالم / مقبوض /مقبوض فَطُوراً يجيءُ الفَجْرُ يَلْثُمُ سِحْرَه

الطيب، عبدالله، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ص ٤٤٣.

[·] د . خلوصى ، صفاء ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ص ٤٤ .

[ً] ابن جنى ، أبو الفتح عثمان ، العروض ، ص ٤٣ .

[؛] القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٢٣ .

استثمر القدوميّ ما يتميز به البحر الطويل من السعة، ورحابة الصدر، والقدرة على استيعاب مختلف الأحوال والمشاعر، ليتغزل بمحبوبته بأرق الكلمات وأفخمها، على الرغم من أنه بحر جد وعمق لا يستقيم للغزل، ليعيد بنا الذاكرة إلى الشعراء الغزليين على عهد بنى أمية الذين أكثروا من النظم على البحر الطويل كما لا ننسى أن الفضل العظيم في ذلك يعود لامرئ القيس الذي طول الغزل في الطويل وفصل في أحاديث النساء . *

ولم يقتصر القدوميّ في استعمال البحر الطويل على الغزل، بل استخدمه للحديث عن قصة هجرة أبناء شعبه القسرية، وبداية رحلة المعاناة في المنفى، ففي قصيدة " الرحيل " نجد الشاعر يتفيأ ظلال الطويل وهو يرقب على شاطئ الأمل، وقد لف الحنين قلبه شوقاً إلى دفء وطن يحتضن أحلامه، ويداوى جراحه، ويمنحه الأمان والأمل في زمن وئدت فيه عزة المسلمين ونخوتهم، وطغى المحتل وعريد في أطهر بقاع الأرض، يقول الشاعر:

وَقَفْنَا على الشُّطآنِ نَرْقُبُ مَرْكِبَاً سَيَأْتي مَعَ الأَنْسَامِ الثَّغْرُ بَاسِمُ فعولِن / مفاعلن فعولِن / مفاعلن فعولِن / مفاعلن فعولِن / مفاعلن سالم / مقبوض / مقبوض مقبوض مقبوض مقبوض

' القبض : وهو ما سقط خامسه الساكن ومثاله في (فعولن) فحذفت النون فبقي (فعولُ) ، وكذلك في (مفاعيلن) حذفت الياء فبقي (مفاعلن) وهو جائز ، ابن جني ، أبو الفتح عثمان ، العروض، ص٤٦ . ' الطيب ، عبدالله ، المرشد في فهم أشعار العرب ، ص ٤٤٣ ـ ٤٦٧ .

فَقُلْتُ لأصحابي وقلبي حَائرٌ أيركب هذا البَحرَ طَيْرٌ مُسالِمُ فعول / مفاعيلن / فعولن / فاعلن ' فعول / مفاعیلن / فعولن / مفاعلن مقبوض/ سالم / سالم / مقبوض مقبوض/ سالم / سالم / أتسال عن أمر له أنت عالم فَقالوا وَقَدْ لَفَّ الحنينُ قلوبَهم فعول / مفاعیلن / فعولن / مفاعلن فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن مقبوض/ سالم / سالم / مقبوض مقبوض/ سالم / مقبوض /مقبوض ومُلْتَجَاً الأَحرار إنْ جارَ حَاكِمُ . ` لَعَمْرُكَ إِنَّ البَحْرَ للخَيْرِ مَنْهَلُ فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن مقبوض/ سالم / سالم / مقبوض مقبوض/ سالم / سالم / مقبوض

أراد الشاعر في الأبيات أن يمثل لنا جانباً مما كان يثور بفؤاده وقت بدء رحلة الغربة حيث المصير المجهول الذي ينتظره وأبناء شعبه، وقد وجد شاعرنا فيما يتميز به الطويل من طول النفس مجالاً رحباً لوصف لحظة فارقة في تاريخ شعبنا، وقد استخدم الشاعر في هذا أسلوب القصص والحوار، وهو نفس الأسلوب الذي استخدمه الشعراء في الجاهلية وهم ينسجون قصائدهم على هذا البحر.

^{&#}x27; - لو قال الشاعر (مُحَيِّرٌ) على وزن (مفاعلن) لاستقام الوزن .

القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٣٨ .

مجزوء الرمل: (ووزنه فاعلاتن أربع مرات)

لم يستعمل القدوميّ مجزوء الرمل في شعره إلا قليلاً، فقد نظم عليه مقطوعتين شعريتين في ديوانه " هي الدنيا "، وكان العرب الأوائل " يكثرون من هذا الوزن في أشعارهم ويبدو لي أنه كان في منزلة الأناشيد الشعبية، ومما يدل على ذلك أنه لا يزال يستعمل في شيء من هذا النحو في عاميتنا السودانية ".'

وكان مجزوء الرمل مستحسناً عند العامة والأطفال، والمنشدين الشعبيين، وأهل الشراب والغناء ، وأصحاب المجون من الشعراء، " ويبدو أن الغنائيات الرمليات كانت كثيرة بالحجاز أيام الأحوص وعمر. ومن ثم أخذه الوليد بن يزيد الخليفة الأموي . فقد استكثر من الرمل القصير في شعره وروجه ترويجاً فتح بابه لمن بعده من المولدين . فأكثروا منه في غزلياتهم وخمرياتهم وما إلى ذلك"⁷، يقول الشاعر من مجزوء الرمل :

أَيُّها الشَّادنُ أَهْلا	قَدْ وطأت القَلْبَ سَهْلا
فاعلاتن / فعلاتن	فاعلاتن / فاعلاتن
سالم / مخبون	سالم / سالم
وانْتَشَيْتَ اليومَ سُكْراً	فجنُونُ الصَّبِّ أَحْلى
فاعلاتن / فاعلاتن	فعلاتن / فاعلاتن
سالم / سالم	مخبون / سالم

إ الطيب ، عبدالله ، المرشد في فهم أشعار العرب ، ص١٤٨ .

712

المرجع السابق نفسه ، ص١٥٠ .

وانَهَلَنْ حُبِّيَ نَهْلا	فاستَبحْ نَبْض فُؤادي
فاعلاتن / فعلاتن	فاعلاتن / فعلاتن
سالم / مخبون	سالم / مخبون
عِنْدَما نَزْدَادُ جَهْلا. ا	إنمًا الأَيَّامُ تَحْلو
فاعلاتن / فاعلاتن	فاعلاتن / فاعلاتن
سالم / سالم	سالم / سالم

في هذه الأبيات تجلت تفعيلات مجزوء (فاعلاتن)، والتي تتحول أحيانا كثيرة إلى (فعلاتن) في مرونة ويسر لا نكاد نشعر بها، ونلاحظ أن نغمة مجزوء الرمل رقيقة خفيفة، كما أنك تجد في رنته نشوه وطرب، فنراه يجرى مجرى أناشيد الأطفال القصيرة في إيقاعه وموسيقاه .

ب _ الوزن في الشعر الحر:

أحدث شعر التفعيلة تغييراً جذرياً في تاريخ الشعر العربي؛ لما أحدثه من تحول كبير على صعيد البناء الموسيقي . وقد كانت بداية الإبداع الشعري في العراق في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين علي يد نازك الملائكة في قصيدة (الكوليرا)، وعلى يد بدر شاكر السياب في قصيدته " هل كان حباً " .

والشعر الحر " يلتزم التزاماً دقيقاً بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشكل الموروث، وهو تكرار وحدة الإيقاع _ وإن كان أكثر مرونة _ بالقافية، ولكنه لا يلتزم فيها نسقاً ثابتاً كما

ل القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ١٢٤ .

[·] الخبن في (فاعلاتن) وحذف الألف فيبقى (فعلاتن) وهو جائز ، انظر : التبريزي ، الخطيب ، الكافى في العروض والقوافي ، ص٨٧ .

سنرى، أما الأساس الذي تحرر منه هذا الشكل كلية من الأسس الموسيقية للشكل الموروث فهو البيت بمعناه الموروث _ أي بمعني عدد محدد من التفاعيل يلتزم في كل سطر طوال القصيدة _ فالقصيدة الحرة لا تلتزم بأي عدد محدد من التفاعيل في أي سطر من السطور "\.

فالشعر الحر إذن يعتمد التفعيلة وحدة للوزن الموسيقي، ولكنه لا يتقيد بعدد ثابت من التفعيلات في أسطر القصيدة، وبالتالي فالقصيدة الحديثة المنظومة على شعر التفعيلة غير ملتزمة بالقانون الذي فرضه الخليل على الشعر العمودي " وإنما تعتمد على تفعيلة واحدة من أول القصيدة لآخرها، وقد يتصرف الشاعر في شكل هذه التفعيلة، مستفيداً مما تسمح به الزحافات والعلل التي تطرأ على تلك التفعيلة نفسها في تام البحور ومجزوئها، بلا تمييز، وخصوصاً في نهاية الأسطر "أ، وقد استثمر القدوميّ الحرية التي يتيحها الشكل الجديد من أجل التعبير عن همومه والإفصاح عن الامه وأماله.

ولقد نظم شاعرنا كثيراً من قصائده على شعر التفعيلة، حيث بلغت نسبتها في دواوينه تقريباً (٣٧,٨٨ %)، وتصدر البحر الكامل ومجزوؤه المرتبة الأولى حيث بلغت نسبته (٨٨,٥٢ %)، واحتل البحر الوافر ومجزوؤه المرتبة الثانية بنسبة (٩,٨٣ %)، ولم ينظم على البحر المتدارك سوى قصيدة واحدة بنسبة (١,٦٣ %).

ومن أمثلة شعر التفعيلة التي نظمها على البحر الكامل، قوله في قصيدة (الوتر الحزين):

يا أنْتِ ...

مستفع

د. زايد ، على عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ١٧٠.

^۲ فخوري ، مجد ، موسيقا الشعر العربي ، منشورات جامعة حلب ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠٨.

يا سِحْرَ النَّسيمِ

لن / مستفعلن / م

مضمر / مضمر

وَرِقَّةَ النَّغَمِ المُحَلَّى

تَفاعلن / متَفاعلن / مس

سالم / سالم

في شِفاهِ السَّامرينْ

تفعلن / مثفاعلان

مضمر / مذال

يا أَنْتِ ...

مستف

يا أَلَقَ انْسِيَابِ

لن / متَفاعلن / م

مضمر / سالم

الهَمْسِ

ستفع

في وَحْي الأصيلِ

لن / مستفعلن / مُ

مضمر / مضمر

وَبَسْمَةِ الشَّوْقِ الدَّفينْ ا

تَفاعلن / متْفاعلانْ

سالم / مذال .

وشعر الغزل من الأغراض التي احتلت مساحة كبيرة في شعر القدوميّ، وهذا يحتاج إلى بحر غنائي فيه لون موسيقي، وعنصر ترنيمي ظاهر ودندنة بين تفعيلاته؛ ليتناسب مع تلك المشاعر الرقيقة تجاه المحبوبة التي يراها في كل شيء جميل في هذا الكون، كما أننا نلاحظ أن الزمن الإيقاعي لتفعيلات البحر الكامل متساو، إذ يسير على إيقاع واحد يشمل جميع تفعيلاته،

ومن أمثلة مجزوء الوافر، قوله في قصيدة (رحيل):

أُحاكي بعضَ مَنْ

مفاعيلن / مفا

ماتوا

، القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ، ص $ilde{V}$ ـ $ilde{V}$.

التدوير عند العروضيين هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة .

```
عيلن/
```

معصوب / معصوب

وأسكن ظلمة الملكوت

مفاعلتن / مفاعلتن / م

سالم / سالم

مُسْتَتراً

فاعلتن /

سالم

بماضٍ لن يجيءَ

مفاعيلن / مفاع

معصوب

وأستبيح تمرُّدِي

لَتن / مفاعلَتن /مفا

سالم / سالم /

أبكي

عيلن/

معصوب

لأنسجَ ماتيسًر من قصائدَ

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعل

سالم / سالم / سالم

في التَّرابِ

تن / مفاع

وأشتهي صَمْتي

لَتن / مفاعيلن

سالم / معصوب '.

أتاح البحر الوافر للشاعر أن ينظم هذه السطور التي تميزت بإيقاع غنائي تستعذبه الأسماع، وتستسيغه الأذواق المرهفة، حيث استخدمه في الغناء للرحيل والبكاء على الأطلال والتعبير عن مشاعره الجياشة المخبوءة بداخله تجاه وطنه .

وقد نظم القدوميّ على البحر المتدارك قصيدة واحدة في ديوانه الأول " ذكريات على شاطئ النسيان "، وسمى المتدارك بهذا الاسم لأن الأخفش الأوسط تدارك على الخليل الذي أهمله، وهناك

۲۲.

القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص٧٧ ـ ٧٨ .

من يسميه المحدث لحداثة عهده، فهو لم يكن ضمن البحور التي استقرأها الخليل من بحور الشعر العربي ، والمتدارك " من الدائرة الخامسة والتي سميت دائرة المتفق لاتفاق أجزائها ... ومن أصل الخليل أن هذه الدائرة لم ينفك فيها من المتقارب غيره فأفرده في دائرة . ومن أصل غيره أنه لما انفك منه المحدث وهو من موضع لن من فعولن ، لأنك تقول لن فعولن فعو فيصير فاعلن، رتب بعد المتقارب، لأن المتقارب أوله وتد فوجب تقديمه على المحدث على أصل ما بنيت عليه الدوائر".'

ويتميز البحر المتدارك بانسجام موسيقاه، وحسن وقعها وأثرها على المتلقي، ولعلهم وجدوه أكثر ملاءمة للأدب الشعبي لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة ولهذا شاع في الزجل ١، ويأتي المتدارك على ثمانية أجزاء:

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن

، إذ يقول في قصيدة (عودي):

غودى

فاعِل/

مقطوع

فالَعَوْدَةُ لُغْزُ

فاعِل/ فعِلن/ فا

ل التبريزي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص١٣٨ .

[ً] د . يموت ، غازي ، بحور الشعر العربي عروض الخليل ، ط٢ ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ص ٢١٢ .

مقطوع / مخبون

يَكْمُنُ في ذاتي

عِلْ/ فعِلن/ فاعِلْ

مقطوع / مخبون / مقطوع

وَتَنامُ الذَّاتُ وَتَصْحُو

فعِلن/ فاعِلْ/فعِلن/ فا

مخبون / مقطوع / مخبون /

باحِثَةً عَنْ عُنْوَان

عِلْ / فعِلن/ فاعِلْ/ فاعِلْ

مقطوع / مخبون / مقطوع / مخبون

تَمْتَد بِيَ الذِّكْرى. أَ

فاعِل/ فعِلن/ فاعِل

مقطوع / مخبون / مقطوع ۲

إن القارئ لشعر القدوميّ ستلازمه الدهشة طوال قراءته لدوواوينه الشعرية البديعة، وهو يراه يتنقل من سيمفونية إلى سيمفونية أكثر متعة وإبداعاً، حيث إن الأوزان في شعره قد أكسبته رونقاً

ل القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٤٠ .

ر يوري عند المجموع آخر التفعيلة وتسكن ما قبله ، انظر : التبريزي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٤٤.

وجمالاً وعذوبة ونغمة فاح عطرها بين مفردات راقصة تطرب الآذان لسماعها، وتهتز القلوب لإيقاعاتها المتناسقة، وهذا لا يتأتي إلا من شاعر تلقائي مسكون بالحب والشجن معاً، يتفاعلان كشلال تراه حيناً ينساب كإحساس الشاعر في ترقب الحبيبة، وحيناً آخر بحراً هادراً تتبعث من تحت ارتطاماته بذور السحب الممطرة، فتأتي قصائده متلاحمة كإيقاع الآلات الموسيقية في أروكسترا جماعية، وتلك من سمات الشعر الأصيل الذي ينبثق من أغوار النفس وأعماقها، فقد نظم شاعرنا معظم قصائده على بحور تتسم بطول الإيقاع وزمن التفعيلة في بعض منها، ثم كان لبعض الزحافات والعلل دورها المتميز في إطالة الإيقاع الزمني لشعره وقصره، إلى جانب نوع التفعيلة، مما جعل شعره حلواً رقيقاً ينعش الروح.

ثانيا: القافية

١. مفهوم القافية بين القديم والحديث:

إن مصطلح القافية مصطلح قديم، فقد لازمت القافية الشعر العربي على امتداد تاريخه، فلم تفقد أهميتها؛ لأنها عنصر مهم، وهو يعد الركن الثاني في البناء الموسيقي للقصيدة العربية، وقد حظيت بعناية فائقة من القدماء " فالعرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل الينا في الأرجاز، وفي سجع الكهان، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش " '، أما ابن رشيق فيرى بأنها " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون وزن له وقافية "."

وقد عرفها الخليل فقال: " هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سمِّيت قافية لأنها تَقْفُو الكلام، أي تجيء في آخره. ومنهم من يسمِّي البيت قافية. ومنهم من يسمِّي القصيدة قافية. ومنهم من يجعل حرف الرويّ هو القافية "."

ونلاحظ من التعريفات السابقة اختلاف القدماء في تعريف القافية، إلا أن تعريف الخليل هو الأكثر تداولاً وشهرة عند العروضيين ودارسي موسيقي الشعر .

أما النقاد المحدثون فقد عرف بعضهم القافية بأنها " عدد أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرراها هذا يكون جزءًا هاماً من الموسيقى الشعرية . وهي بمثابة الفواصل

^{&#}x27; د. عبد الرؤوف، محمد عوني ، القافية والأصوات اللغوية ـ دراسات مقارنة ١ ـ ، (د. ط ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ١٩٧٧ ، ص ٧٩ ^٢ ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ، م ١ ، ص ١٥١ .

[ً] التبريزي، الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، طٌّ ، دار الفكر، دمشق (د . ت)، ص٢٢٠.

الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن ". '

ويرى د. عز الدين إسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر) أن القافية عبارة عن مجموعة من الحركات والسكنات غير مرتبطة بتتابع حرف الروي، وهو رأى يتوافق مع مفهوم الخليل ٢، كما عرف آخرون من علماء العروض القافية بأنها " هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت . فأول بيت في قصيدة الشعر " الملتزم" يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن العروضى، ومن حيث نوع القافية ". "

ورغم الثورة على قيود القديم وكل محاولات التجديد والتطوير، إلا أن القافية ما زالت ركناً رئيساً، له ارتباط وثيق بالإيقاع الذي يعد مثابة الروح للشعر، وللقافية سطوة عظيمة عند القدماء وبها تقاس جودة الشعر، ومدى براعة الشاعر، وبدون إتقانها يسقط الشعر عندهم، إلا أن مفهوم القافية قد تتطور في العصر الحديث وذلك "بتخفيف حد سطوتها، إذ أصبحت أحد عناصر بناء القصيدة وجزءًا من الإيقاع الموسيقي، الذي يساعد في بناء النص الشعري المعاصر، إذ يمكن تكراره متباعداً وتغييره مما يعطى حربة أخرى للشاعر في بناء النص الشعري المعاصر، الذي لم تبق فيه القافية موحدة كما كان سائدة في القصيدة القديمة إلا أن الشاعر المعاصر لم يستطع أن يتخلص نهائياً من القافية، فهي ما زالت ماثلة ، ولها أهمية خاصة في الشعر الحديث ولكن بمفهوم آخر مغاير للمفهوم التقليدي ". أ

ا أنيس ، ابراهيم ، موسيقا الشعر ، ص ٤٤٤

د إسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر _ قضاياه وظو اهره الفنية والمعنوية _ ، ص١١٣ .

[ً] دُ. عتيق ، عبدالُعزيز ً ،علم العروض َّوالقافية ، (د . ط) ، دار النهضة العربية للطباعة وِالنشر ، بيروت ، ١٩٨٤ . ص ١٣٤.

[·] الحنفي ، معاذ ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر _ شعر الأسرى أنموذجاً _ رسالة ماجستير ، الجامعة الإسلامية ، غزة ، ۲۰۰٦ ، ص ۲۲۰

وعند دراسة دواوين القدوميّ فقد جاء معظم شعره العمودي مقفىً، وجاء متنوعاً في قوافي قصائده، إلا أنه كان يلتزم قافية واحدة في القصيدة ذاتها لا ينفك عنها، وقد أبدع شاعرنا في انتقاء القوافي التي تنسجم مع الجو العام للقصيدة، لتشكل بذلك جسراً يربط به تجربته الشعرية بواقعه، وهو لا يرى الشعر شامخاً إلا في أسلوبه العربي الأصيل، وفي قوافيه المنتقاة التي يصعب تبديلها والإتيان بغيرها، وإلا أصابها الضعف والوهن في تركيبها ومضمونها، فلقد أدرك سر صناعتها فأصبحت لا تنتظر قافية في شعره، لأنه بلغ من أسرارها مبلغاً كبيراً، فلقد اختزن من ذخائر العربية وتمثلها في شعره، فكان امتداداً لشعراء كبار ظل شعرهم محلقاً في سماء الإبداع على مدار مئات السنين .

٢. حروف القافية:

حروف القافية ستة وجب وجود بعضها ضمن القافية، وليس بالضرورة أن تتواجد جميعها في قافية واحدة ولكن ما تم الافتتاح به في بداية القصيدة، وجب التزامه والتقيد به . وحروف القافية هي : الرويّ، الوصل، الخروج، الردف، الدخيل، التأسيس .

أ . الروي :

هو الحرف الذي يختاره الشاعر من الحروف الصحيحة، فيبني عليه قصيدته، ويلتزم به في جميع أبيات القصيدة، وهذا ما أكده د . عبد العزيز عتيق حيث يقول : " تتكون القافية من حرف أساسي ترتكز عليه باسم (الروي)، فالروي هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنتسب، فيقال : قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان الروي فيها ميماً أو نوناً أو عيناً "\"، ومن أمثلة الروي في القافية قوله في قصيدة " سمراء " :

بَعضُ التَّرحُ لِ والغِيابِ إِيابُ وأَحبُ أَيَّامِ الزَّمانِ شَبَابُ وأَرَقُ أَنْعامِ الرَّمانِ شَبَابُ وأَرَقُ أَنْعامِ الوجودِ على فَمِي نَعَمُ تـــذوبُ بسِحْرِهِ الأَلْبابُ وأَلَدُ أَحلامِ الطُّفولة في دَمي حُلُمٌ بـهـيٌّ فـاتِـنٌ كَذَابُ صَلَّى بـمحرابِ الفُــوَاد خَيالُهُ وتَعبَّدتْ بجـفونهِ الأَهْدابُ وسَقَى العِطاشَ من الشِّفاه سُلافَةً تُحْيى وخمـرُ الفاتناتِ رُضاب. '

ر د . عتيق ، عبدالعزيز ، علم العروض والقافية ، ص ١٣٦

القدوميّ ، أحمد ، بين حل وإرتحال ، ص ١٢٦.

فالروي هنا هو حرف الباء المضمومة المشبعة، وجاء استخدام هذه القافية مناسباً للموقف الذي دعا إليه الشاعر، فالحرف المتحرك أكثر نغماً وطرباً من الحرف الساكن في قوله (شباب ـ الألباب ـ كذاب ـ الأهداب ـ رضاب)، ومن أمثلة الروي أيضاً قوله في قصيدة " مناجاة ثائر ":

لَيتُ المَنِيَّة قد أتتني قَبْ لَ منْفَايَ المُقَبَّدُ أَصْبَحْتُمُ فَي الأَرض أَشْبَاحاً وسَيْفُ الْحَقِّ مُغْمَدُ فَجَلَدْتُمُ التَّقوي بأَنْ ماطِ المراء وَسَوْفَ تُجْلَدُ فَجَلَدْتُمُ التَّقوي بأَنْ ماطِ المراء وَسَوْفَ تُجْلَدُ وَوَصِفْتُ مُ ذَا بالسَّذَاجَةِ والهَوانِ وذاكَ مُرْتَدُ وَلِهَ فَاللَّهُ مَنْ الْفُتات وَنَحْنُ بالأَخرى سَنَسْعَدُ. اللهَ الفُتات وَنَحْنُ بالأُخرى سَنَسْعَدُ. اللهَ الفُتات وَنَحْنُ بالأُخرى سَنَسْعَدُ. اللهَ الفُتات وَنَحْنُ بالأُخرى سَنَسْعَدُ. المُتَاتِ وَنَحْنُ بالأُخرى سَنَسْعَدُ.

والروي هنا الدال الساكنة، وجاء استخدام هذه القافية ملائماً لحالة الحزن والغضب التي تعصف بالشاعر، لأن الحرف الساكن فيه قوة في اللفظ أكثر من الحرف المتحرك.

ب. الوصل:

" ويكون الوصل بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء والهاء سواكن يتبعن ما قبلهن، يعني حرف الروى، فإذا كان مضموماً كان ما بعدها الواو، وإذا كان مكسوراً كان ما بعدها الياء، وإذا كان مفتوحاً كان ما بعدها الألف، والهاء ساكنة ومتحركة "، ومن أمثلة الوصل الذي تولدت فيه حروف المد من إشباع حرف الروي، قول الشاعر في قصيدة " هذا أنا ":

التبريزي، الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، ص ١٥١.

ل القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطى النسيان ، ص ٢١

ما الكونُ إلا رجعُ أُغْنيةٍ خَلَتْ

ونُسَيْمَةُ تَلْهُو على أَفْناني

وحبيبة عادَتْ إلى قَلَمْ تَجدْ

غيرَ المُحَالِ مُطَوِّفاً بكياني

والقلبُ مرتحلٌ بَطَيْفِ حَبيبةٍ

أَزَليَّةِ التَّرْحَالِ في وُجْداني . ا

فالنون روي والياء بعدها وصل، وكذلك الألف في قوله:

تَولَّهُ الطَّيْرُ للإنشادِ في جَسَدي

والشَّدْقُ فَجّرَ في جَنْبَيَّ تَحْنانا

نايُ الشِّفاهِ يَصُوغُ اللَّحن مُتَّقِداً

في هدأة اللَّيْلِ والأطْيافُ تَغْشَانَا

لَمّا غدوتُ لعَرْشِ الحُبِّ معْتَلِيَا

وبتُ أنْثُر فَوْقَ العَرْشِ ريَحْانا

ا القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٤٦

غَنَّيْتُ حُسْنَكِ أَنْغَامًا معتَّقَةً

في جَفْن سِحِركِ ما اسْتَبْقَيْتُ أَلْحَانا . ا

فالنون روي والألف بعدها وصل، ومن أمثلة الهاء الساكنة التي تلي حرف الروي، قول الشاعر:

فكانَ لقاءَ العمر ، فيضَ صبابَةٍ

فلا شيءَ في دُنيا الحبيب يُماثِلُه

وَبِتُ مع النَّخْبِ المُعَتَّق موغلاً

يناولني كأسَ الطِّلى أُناولُه

وبتُ على وقع الكؤوس وهَمْسِها

بكلِّ معاني الحُبِّ ليلاً أُبادِلُه

أُرَجِّعُ شعراً ما أُحَيْل م مذاق له

كعَذْب اللّمي يَسْري ، فهل أنا قائلُه ؟!. ٢

فاللام هي الروي والهاء الساكنة بعدها وصل.

ت الردف:

" والردف ألف أو ياء أو واو سواكن قبل حروف الروى معها، والواو والياء يجتمعان في قصيدة

 $^{^{\}prime}$ القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطى النسيان ، ص $^{\prime\prime}$

القدومي ، أحمد ، هي الدنيا ، ص ٢٤

واحدة، والألف لا يكون معها غيرها " '، ومثاله عند شاعرنا قوله :

مِنَ المَاضِي أَتَيْتُكَ أَسْتجِيرُ

وَمِنْ ظَمَا يُؤَجِّجُهُ هَجِيلُ

وَمِنْ أَلَمِ يُذِيبُ هَوَى نَجِيعِي

عَلى دَقَّاتِ أَفْئِدَةٍ تَمورُ

وَمِنْ قَلْبٍ تَرَبَّحَ فَوْقَ وَعْدٍ

عَلَى أَطْلالِهِ دَرَجَتْ عُصُورُ

وَمِنْ أَشْلاءِ ذَاكِرَةٍ تَمَطَّى

وَتُومِئُ لِلزَّمَانِ وَتَسْتَدْير. ٢

جاء الردف في الأبيات الياء في (هجير _ تستدير)، والواو في (تمور _ عصور) .

ث. التأسيس:

وهو" ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح، وذلك كما في كلمات: حاجب وصاحب

وطالب وراكب و صائب ""، ومثال ذلك قول شاعرنا:

ناغَيْتُ في طَيْفِ الجَمَال صَبَابَةً وَكُوَاعِبَا

[·] التبريزي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٥٣.

[ً] القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ، ص ٦٤. تعنيق ، عبدالعزيز ، علم العروض والقافية ، ص١٦٢.

وَمَضَيْتَ أَلْتَمِسُ المُحَالَ ضَفَائِزاً وَذَوَائِبَا

وَقَرَأْتُ فِي نَجْوَى الْعُيُونِ مَعَ الْعُيُونِ عَجَائِبَا

فَرَجَعْتُ بَعْضَ حُشَاشَةٍ تَهْذِي وِجِئْتُكِ تَائِبَا ١.

وقد جاءت الحروف الصحيحة في الأبيات بين الألف والروي الباء في (كواعب، ذوائب، عجائب، تائب) .

ج. الدخيل:

" هو الحرف بين التأسيس والروي " '، ومثاله قول الشاعر:

سَيَظلُ شعري في هَواكِ محلِّقا ومسافرا

كالطَّيْرِ مِنْ وَعْدِ إلى وَعْدِ يَظَلُّ مُهَاجِرا . "

فالفاء في (مسافر)، والجيم في (مهاجر) دخيل، والألف تأسيس، والراء روي، والدخيل غير مقيد بحرف معين، فهو يأتي أي حرف من الحروف لذلك سمي دخيلاً.

القدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص ١٣١.

[ً] النَّبَرِينِي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٥٦

[&]quot; القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٧٧ .

أنواع القوافى:

أولاً: القافية في القصيدة العمودية

أ – القافية المطلقة:

القافية المطلقة هي " القافية التي يكون رويها متحركا " '، وفي هذا النوع من القوافي يكون حرف الروي قد حرك بالحركات القصار أو بالحركات الطوال المشبعة، ومن أمثلتها في شعر القدوميّ قوله:

من صَمْتِ قافِيَتي وبَوْح حُدائي

قد جِئتُ أوقدُ مُهجةَ الظَّلماءِ

وغدوتُ ألتمِسُ السَّحائبَ خِلْسَةً

لأُعيدَ ما استعصى من الأنواءِ

لمدى الطُّلول فرجْعُ أحلامِ الثَّرى

يُزجي الحيا لمرابع النَّعماءِ

فلعلَّ أطيافَ الشَّبابِ تُعيدُ لي

ما فات من صبح ومن إمساء .

ا عبدالدايم ، صابر ، موسيقي الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ١٧٧ .

أ القدومي ، أحمد ، خذني إلي ، ص٨٧ .

جاء الروي متحركاً بالحركة القصيرة وهي الكسرة في (الظلماء - الأنواء - النعماء - إمساء) ، وأما القافية المطلقة التي أشبع حرف رويها بحركة طويلة فهى على نحو قول الشاعر :

نَفْسِي تُحَدِّثُنِي وَتَأْمُرُ أَنْ أَبِيتَ مُغَامِرا فَهُوَاكِ أَعْذَبُ خَفْقَةٍ في القَلْبِ تُلْهِمُ شَاعِرا فَهَوَاكِ أَعْذَبُ خَفْقَةٍ في القَلْبِ تُلْهِمُ شَاعِرا سَأَصُوغُ مِنْ عَذْبِ اللَّمَى زَمَناً جَدِيداً نَادِرا وَأَظَلُ فَي دُنْيَا صَبَابَتِكَ النَّدِيَّةِ طَائِرا . '

حرك الروي هنا بالحركات الطويلة حيث نرى الألف في (مغامرا - شاعرا - نادرا - طائرا)، وقد ساعدت القافية المطلقة بنوعيها الشاعر في التعبير عن عواطفه المتأججة بين أضلعه، والتي تتأرجح في الأبيات ما بين عشق لوطن ضائع مسلوب، وبين حب تائه مفقود، في مغامرة للبحث عن شاطئ أمان يرسو بمركبه عليه؛ ليجد ضالته ويحقق أمانيه وأحلامه.

ب - القافية المقيدة:

ونعني بالقافية المقيدة هي " التي يكون رويها ساكناً "^۲، والسكون هنا يعكس لنا تجربة الشاعر وحالته النفسية والتي يسيطر عليها جو من الصمت والشرود والذهول، ومثال ذلك قوله:

قَدْ خِلْتُ أَنِّي في الوُجودِ حِكايَةٌ وَتَساؤُلاتُ أَوْ قَشَّةٌ أَوْدَتْ بِهَا تِلْكَ الرِّياحُ العَاتِيَاتُ أَوْ قَشَّتَةٌ أَوْدَتْ بِهَا تِلْكَ الرِّياحُ العَاتِيَاتُ أَوْ خَفْقَةٌ ناجتْ وَجيبَ فُؤادِها والحُبُّ آتْ

۲۳٤

القدوميّ ، أحمد ، لا شيء بعدك ، ص ٩٩ .

[·] عبدالدايم ، صابر ، موسيقي الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص ١٧٧ .

أَوْ سَطْوَةٌ تَهْوَى الدَّمارَ وَتَخْتَفِى فَي ذَاتِ عاتْ أَوْ كِذْبَةٌ أَبَدَّيةٌ في عُمْقِ فَلْسَفةٍ مَواتْ أَوْ ضِذْبَةٌ أَبَدَّيةٌ في عُمْقِ فَلْسَفةٍ مَواتْ أَوْ ضَحْكَةٌ خَجَرِيَّةٌ بَاتَتَ تَقَاذَفُها الْجِهَاتُ . '

استخدم الشاعر القافية الساكنة في الأبيات لتلائم حالة التيه والضياع التي يعيشها الشاعر، كما تتيح له المجال ليفصح عن مشاعره تجاه مصيره الغامض، ويروي حكاية شعب فقد وطنه وضل في أرض التيه والخراب، يبحث عن ذاته وكيانه، متسائلاً ماذا يكون في دنيا طغى فيها الجبروت والفساد ؟!، ومن أمثلة القافية المقيدة أيضاً قول الشاعر:

من لَهْ فَةِ العينيْنِ من وطني ومن بَوْح الدُّموعُ ومن المواجعِ من ليالي التِّيهِ من وَحْي الخُشوعُ ومن المنايا قد طوَيْتُ الدَّهْرَ صمتاً في الضَّل وعُ لأعود أَحْم لِ ما تَبَقَى من تباشيرِ الرُّج وعُ . '

إن حديث الشاعر عن آهاته وآلامه، كان لابد له من استخدام القافية المقيدة؛ لتتناسب مع تلك الحالة البائسة التي يعيشها الشاعر، والذي نراه رغم المعاناة وظلمة الحياة يعود متعالياً على جراحه، ثائراً على واقعه يحمل بين حناياه ما تبقى من تباشير العودة إلى أرض الذكريات.

ل القدوميّ ، أحمد ، الوتر الحزين ، ص ٥٣ .

القدوميّ ، أحمد ، خذني إليّ ، ص١٦١ .

ثانياً: القافية في الشعر الحر:

ومن خصائص الحداثة التي اتسم بها الشعراء المحدثون الذين عمدوا إلى نظم الشعر الحر التنوع في القوافي وتبدلها من وقت إلى آخر، وذلك كي يتلائم مع اتساع معجم الشعر الحديث والتطور والتغير الحاصل في موسيقى الشعر، وهذا ما جعل القافية لدى القدوميّ وهو من شعراء الحداثة تتنوع بتنوع مستويات أدائها، لذلك نجده يتبع في شعر التفعيلة نمطين من التقفية وهما :

أ ـ القافية المنوعة المتقاطعة :

وفي هذا النوع من التقفية يلجأ الشاعر إلى " استخدام القوافي المتبادلة التي تجمع بين الموافقة والمخالفة معاً، حيث لا تتكرر القافية بشكل متوال، وإنما تقاطعها قافية أخرى أو أكثر تفصل بين صورها المتكررة، فلم يتكرر حرف الروي والقافية إلا بعد مجيء قافية أو قافيتين أخريين

مخالفتين" ١، ومن أمثلتها في شعر القدومي :

وَتَقولُ غنَّى العَنْدَليبُ

ها قَدْ أَطَلَّ الفَجْرُ

واقْتَرِبَ الحَبيبُ

والرّيخ تَسْكُنُ آخرَ الكلماتِ

فى شُغُفِ المَدَى المَجْهولِ

في وَحْي الوَجيب

د. أبو حميدة ، محمد صلاح ، الخطاب الشعري عند محمود درويش _ دراسة أسلوبية _ ، ص٣٥٥ .

وأَنا أُفَتِّش عَنْ دَمي

وأَلوذُ بالنِّسيان

أُوصِدُ كُلَّ أَبْوابِ الوُجودِ

وأَحْتَسي هَمِّي

وأَكْتُبُ فَوْقَ بابِ مَدينَتي

"إني غَريب". ا

القصيدة من البحر الكامل وقد جاءت على قوافٍ منوعة متقاطعة، حيث إن الروي الأول (الباء) لا يتكرر إلا بعد ظهور المخالف له، وهذا التنوع الذي لجأ إليه الشاعر جعل المتلقي في حالة انفعال وشوق وترقب لعودة نغمة سبق له سماعها .

إن تنوع الدروب وعدد التفعيلات في الأسطر، وعدم تكرار الشاعر للقافية المتشابهة بشكل متوال، لا تدع مجالاً للمتلقي بالشعور بالملل والرتابة، بل إنها تُدخل إلى نفسه المتعة بالفن والرضى والارتياح.

ب ـ القافية المنوعة المتتالية:

" وهي أن يتبع الشاعر نظاماً معيناً يتمثل في تتابع القوافي المتشابهة في سطرين أو أكثر، ثم ينتقل إلى قافية أخرى متتابعة، ثم إلى ثالثة وهكذا، ثم يعود مرة أخرى إلى القافية الأولى أو يكرر

القدوميّ ، أحمد ، لاشيء بعدك ، ص١٤ .

نظام توال مرة أخرى "١، ومن أمثلتها:

سبعون ألفاً أو يزيد

والبأس بأس

منْ حَديدْ

وسراة أمتنا عبيد

والنار تشكو

للحطب

والرُّوح توغل

في العَطبْ

والحربُ أوَّلها

طرب

والقوم سادات

الخُطبُ

همس الزَّمان

بخافقي

[.] د. أبو حميده ، محمد صلاح ، الخطاب الشعرى عند محمود درويش ـ دراسة أسلوبية ـ ، ص $^{\circ}$.

أنتم لعمري

أُمّةُ

مثل الدُّمى

مثل اللُّعبُ

كيف استباحكم

اليهوذ

وتجاوزوا كُلَّ

الحدودُ .'

القصيدة من البحر الكامل، وتقوم على عدة قواف مختلفة ومتتالية، حيث تأخد كل قافية صيغة صوتية متميزة فكانت القافية الأولى (الدال الساكنة) وتتمثل في ألفاظ (يزيد - حديد - عبيد)، وقد تكررت في الأسطر الأولى، ثم انتقل الشاعر إلى قافية أخرى مختلفة وهي (الباء الساكنة)، والتي تمثلت في ألفاظ (الحطب - العطب - طرب - الخطب - اللعب)، ثم نجده يعود مرة أخري إلى القافية الأولى (الدال الساكنة) (اليهود - الحدود) .

739

^{&#}x27; القدوميّ ، أحمد ، البتول ، صau . au

٤ ـ عيوب القافية :

وبعد دراستي لدواوين القدوميّ لم أكد أعثر فيما نظم على العيوب المعروفة عروضياً في القافية إلا على شواهد قليلة، ومن تلك العيوب:

أ ـ الإيطاء :

ويقصد الباحثون والعلماء بالإيطاء "إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها بعد بيتين أو ثلاثة إلى سبعة أبيات وهذا يدل على قلة إلمام الشاعر بمفردات اللغة، إذ عليه ألا يكرر ألفاظ القافية. فما يستحسن في الشعر ألا يكرر الشاعر اللفظ بعينه في مسافة متقاربة، وكلما بعدت المسافة كان أفضل "'، ومثال ذلك قول الشاعر:

لأَبْعَثَ عُمْـرَهِا الثَّانــي	أُراوحُ بَيْنِ أَشْجَانِي
تَصوغُ وَجودَها الثَّانـي	وأَمتاحُ الرَّدَى لُغَةً
تَبوءُ بذَنْبِيَ الثَّاني	وأُذْنِبُ بَعْد تَوْبَتِها
نهاياتُ الهَوى الثَّانــي. ٢	أَوائِلُ عُمْرِهِا الآتي

تكررت في الأبيات لفظة (الثاني) أربع مرات متتالية، وهذا يعد أسوأ أنواع الإيطاء التي يمكن أن يقع فيها الشاعر " وإذا قرب كان أقبح، وإذا تباعد كان أحسن " " . إن كثرة التكرار قد أكسبت الأبيات الأربعة من الثقل ما لا تحتمل، وأظهرت ما فيها من تكلف أبعد ما يكون عن طبيعة الشعر وسماحته، ومن أمثلته أيضاً قوله في قصيدة " ينابيع الإجابة " :

عتيق ، عبدالعزيز ، علم العروض والقافية ، ص١٦٧ .

[ً] القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص١٢٦ . ً النبريزي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص١٣٦ .

فجرت في قلبي ينابيع الإجابة والسؤال . '

ويعود الشاعر في البيت السابع ويقول:

مَجْزِوءُ كَامِلِكَ الَّذِي أَتْحَفْتَنِي يُحِيْيِ السُّؤَالْ . `

ثم يعود الشاعر مرة ثانية ويقع في العيب نفسه في البيت الثاني، إذ يقول:

وسَكَنْتَ في الشَّريانِ تَبطُش في المَوَدَّةِ والخَيالْ . "

ويعود في القصيدة ذاتها فيقول:

أَيْنَ البَلاغَةُ والفَصَاحَةُ والعَذوبَةُ والخَيَالُ ؟

أَيْنَ السُّمُ قُ بِكُنْ إِهِ مُفْرَدَةٍ يُزَيِّنُها الكَمَ النَّ ؟

أَيْنِ البَراعةُ في استِقاءِ القَطْرِ مِنْ سُحُبِ الخَيالُ ؟. *

نجد الشاعر قد كرر كلمة (الخيال) في البيت الثامن والعاشر بعد ورودها في البيت الثاني، وهذا يعد إيطاء، وهو من عيوب الشعر التي يقع فيها بعض الشعراء، وقد يكون السبب في ذلك رغبة الشاعر في التزام قافية واحدة لا ينفك عنها .

ب ـ السناد :

ومن عيوب القافية أيضاً السناد وهو " اختلاف ما يراعي قبل الروي من الحروف والحركات "°،

^{&#}x27; - القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٥٨ .

٢ المصدر السابق نفسه ، ص ٥٨ .

 $^{^{\}circ}$ المصدر السابق نفسه ، ص $^{\circ}$.

[·] القدوميّ ، أحمد ، المصدر السابق نفسه ، ص٥٨ .

[°] عتيق ، عبدالعزيز ، علم العروض والقافية ، ص١٦٨ .

ومن أنواع السناد:

سناد التأسيس: "وهو أن يجيء بيت مؤسساً وبيت غير مؤسس " '، ومن أمثلة ذلك قول شاعرنا في قصيدة "عتاب ":

سَيَظُلُّ شَعري في هَواكِ محلِّقا ومسافِرا كالطَّيْرِ مِنْ وَعْدِ إلى وَعْدِ يَظَلُّ مُهَاجِرا فالحبَّ مَوَّال عَتيقٌ في فؤادْينا سرى . ٢

نلاحظ أن الشاعر في الأبيات يسند بيتاً ويترك آخر، فنجد حرف التأسيس موجود في بعض أبيات القصيدة وغير موجود في البعض الآخر، فالروي هنا هو (الراء) وقبلها مد التأسيس في البيتين الأول والثاني، ثم جاء البيت الثالث وقد خلا من هذا المد قبل الراء، وبالتالي فهو غير مؤسس، ومن ثم نجد في هذه القصيدة عيباً ألا وهو سناد التأسيس.

ومن أضرب السناد أيضا: سناد الردف " وهو ردف بيت وترك بيت آخر ""، ومثاله قول الشاعر في قصيدة " دلّ الصبابة ":

فإليكِ من قلْبِ الجريح رسَالةٌ

تُشْفي العَميدَ وفي فؤادكِ تُورقُ

كَمْ فيكِ سَطَّرَ ذا الفُؤادُ بِلَوْعَةٍ

جُمَلَ الغَرامِ ودَمْعُه يَتَدَفَّقُ

التبريزي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص١٦٤٠

القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٧٧ .

[ً] عتيق ، عبدالعزيز _. علم العروض والقافية ، ص ١٦٩ _.

تَبْكي وبَذْرِفُ في الظَّلامِ دُموعَها

وتعودُ في طَلِّ الصَّباحِ فَتُشْرِقُ . ا

ويشترط لسلامة القافية من العيوب أن تخلو من اختلاف الحركة التي تسبق الروي، فاذا كانت حركة الحرف قبل الروي فتحة فلابد أن يلتزم هذه الفتحة طوال القصيدة، لكننا وجدنا الحركة التي سبقت الروي (القاف) في البيت الأول هي الفتحة، أما في البيث الثاني فقدت سبقت الكسرة حرف الروي، وكان يحصن أن يلتزم الشاعر حركة واحدة قبل الروي في جميع الأبيات، ولكنه عدل عن ذلك فكان يلتزم الفتحة في بعض الأبيات في القصيدة والكسرة في أبيات أخرى .

وأخيراً أرى أن القدوميّ قد أبدع في تقفية قصائده، حيث نجد التزام القافية في القصيدة أساس لا يمكن أن يغادره في تشكيله الإيقاعي، كما أنك تجد نفسك أمام نص محكم البناء لغة ومعنى وعروضاً سواء في الشكل الكلاسيكي للقصيدة أو في قصيدة التفعيلة، مما يكشف لنا عن مدى قدرته الفنية وإمكاناته الموسيقية الرائعة، وما كانت تلك العيوب القليلة جداً التي اهتديت إليها بعد عناء وجهد إلا هنّات قد حدثت أغلبها في بواكير دواوينه، وقد نجده أحياناً قد تعمد تكرار بعض الألفاظ في قافية القصيدة رغبة منه في تسليط الضوء على معنى يرنو إليه .

7 2 7

القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ انسيان ، ص٨٦ .

المبحث الثاني: الموسيقي الداخلية

البديع ودوره في تشكيل الإيقاع:

١_ التكرار:

يعد التكرار من أبرز التقنيات الحديثة التي عمد إليها الشعراء المعاصرون، وهو أداة من أدوات التعبير الفنية التي لجأ إليها القدوميّ، ليمنح شعره إيقاعاً موسيقياً داخلياً رائعاً، معبراً عن ذات الشاعر بمختلف أحواله وتجاربه، ويعد التكرار " ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت أو السطر أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية أو النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جواً نغمياً، ويصبح هذا التكرار على المستوى اللغوي ذا فائدة معنوية إذ إن إعادة ألفاظ معينة في بناء القصيدة ذلك يوحي بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعض الأحيان لفهم القصيدة وفك الألغاز "\.

ويوضح القيرواني في كتابه (العمدة) المواطن التي يحسن إتيان التكرار فيها بقوله: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فاذا تكرار اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب "٢.

أما عن مفهوم التكرار الاصطلاحي ودوره في الكشف عن البعد النفسي للمبدع، تقول نازك الملائكة: " إن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة عامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من

ا بن عيشوش ، سعيدة ، بن عزيزة ، خديجة ، البناء الفني في شعر مصطفى محمد الغماري ـ ديوان " أسرار الغربة " أنموذجا ، رسالة ماجستير ، الجزائر ، جامعة الجيلالي بونعامة ، ٢٠١٦ ، ص ٣٥ .

ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج γ ، ص γ - γ

عنايته بسواها . هذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال . فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتب " .

إن تسليط المبدع إذن الضوء على صيغة لغوية معينة في شعره دون غيره، إنما يكشف عن دلالة نفسية تكمن في داخل أعماق الشاعر ، فيضيئها بحيث تتطلع عليها، والتكرار ليس مجرد إعادة كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها، " إنما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته، بحيث يمكن القول : إن التكرار يرتبط تعبيرياً بالحالة الشعورية الملحة على الشاعر قبل ارتباطه بأي غرض آخر "٢.

وهذا يعني أن التكرار لا بد أن ينبع من إحساس الشاعر، وإلا سيفتقد إلى كثير من أهميته الأسلوبية، فالشاعر المبدع الذي يمتلك مهارات أدبية متميزة يوظف الألفاظ المكررة في مكانها الملائم الذي يرتبط بالمعنى العام للنص، كما يمنح هذه الألفاظ معاني جديدة أخرى تكسب السياق رونقاً وجمالاً فنياً.

واتخذ التكرار في دواوين القدوميّ عدة صور منها:

أ_ التكرار الصوتى:

ويعد التكرار الصوتي أكثر أنواع التكرار شيوعاً في قصائد شاعرنا، فهو الغالب على معظم قصائده، ومن الملاحظ أن القصائد التي تتكرر في شعره تسهم بشكل كبير في ايجاد نغمة تضفي

د. أبو حميدة ، محمد صلاح ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص ٣٠١ .

الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٤٢ .

جمالاً على روح النص، وتشيع فيه لمسات عاطفية وجدانية، مما يجعل حالة التأثر والتأمل لدى المتلقى أكثر فاعلية، ومن أمثلة ذلك قصيدة " من أين جئت "، حيث يقول من (بحر الكامل):

يُرْجِي السَّحَابَ تَخُطُّه الأَنْوَاءُ لِدَم الشَّهيدِ على الثَّرى إِمْضَاءُ قدرٌ يَصُولُ رجَالُهُ وقَضَاءُ ولظى الحِجَارة في انتِفَاضَةِ مَارد يَا أُمَّةَ القُرْآن تِيهِي وازْدَهِي فَالقُدْسُ رَغْمَ جِرَاحِهَا حَسْنَاءُ وَمَآذِنُ الأَقْصَى الأسير مَشَاعِلٌ واللهُ أَكْبَرُ في السَّمَاءِ حُداءُ مِنْ أَيْنَ جِئْتَ مِنْ المَواسِم دَوحَةً والمَوْتُ فِي دَرْبِ الفِسدى إحْيَاءُ تُوجِى بأنَّكَ بَلْسَحُ وَشِفَاءُ أَمْ جِئْتَ مِنْ شُغُفِ النَّسَائِمِ خَفْقَةً يًا عَمْرِو قُمْ فَالمُسْلِمُونَ كَبَا بِهِمْ زَمَنُ الجهَادِ وغَالَهُمْ سُفَهَاءُ لَكِنَّهِم عِنْدَ النِّزَالِ إِمَاءُ .' والقَوْمُ فِي سُوقِ النِّخَاسَةِ سَادَةً

يصور الشاعر الوطن الجريح وبطولات أبنائه الذين تصدوا بحجارتهم وصدورهم العارية لقوى المحتل الغاشمة؛ ليدافعوا عن كرامة الأمة، التي تغرق في وحل الذل والخنوع، فيؤجج ذلك بداخله مشاعر الألم والغضب وهو يستذكر ماضي الأمة المشرق التي كانت تحياه في ظل قادة عظام، وذلك بإيقاع حزين هادئ، وربما كان لحرف (الهمزة) المسبوق بألف التأسيس المتكررة في قافية أبيات القصيدة، دوراً بارزاً في إضفاء جو الحزن والغضب على مضمون النص، كما أسهمت هذه الوحدات الصوتية المتكررة في الروي والردف في إثراء الإيقاع الموسيقي داخل النص، فلقد منح

7 2 7

[،] القدوميّ ، أحمد ، شفاه الفجر ، ص ٥٢ .

صوت الألف المد الكلمات فضاءً رحباً؛ لأنها تسمح للنفس بالامتداد، مما يعكس إحساساً داخلياً للتعبير عن الحالة الشعورية لدى الشاعر، كما أن تكرار هذه الوحدات الصوتية على مسامع المتلقي يكسب النص نغماً مؤثراً يجذبه إليه، ومما ساعد على زيادة هذا الجرس الموسيقي الرقيق، تتابع أصوات المد في ووردها ليمتد ذلك الصوت المشحون بالأسى طوال القصيدة.

ب ـ تكرار الكلمة:

إن تكرار اللفظة داخل النسق الشعري يحدث إيقاعاً محبباً للنفس من الناحية الدلالية والموسيقية في نفس الوقت، وتظهر مهارة الشاعر وحذقه في تطويع اللفظة، لتصبح ذات دلالات وأبعاد إيقاعية، يقول الشاعر في قصيدة " ويحملني الثرى قمراً " (من بحر الكامل):

والذي فطر السماء

فلا الهواء هُوَ الهواءُ

ولا السَّماءُ هي السَّماءُ

ولا الشِّتاء هُو الشِّتاءُ

ولا المساء هُو المساءُ

ولا الرَّجاءُ هُو الرَّجاءُ

بل الجفاء هو الجفاء . ا

7 2 7

القدوميّ، أحمد، ويحملني الثرى قمرا، ص ٣٣.

كرر الشاعر الألفاظ (الهواء - السماء - الشتاء - المساء - الرجاء - الجفاء) إحداها في بداية السطر الشعري والأخرى في نهايته مع وجود مسافة فاصلة بينهما، كما أن الكلمة الأولى في جميع الأسطر جاءت على مسافة واحدة وانتهت بنفس الروي والردف، مما أنتج نغمة موسيقية منتظمة في جميع الأسطر، حيث إن الوحدات الزمنية لجميع التفعيلات متساوية في حركاتها وسكناتها؛ لتحقق تناغم موسيقي يكسب شعره جمالاً وعذوبة من خلال الإيقاع المنبعث من تكرار تلك الألفاظ.

وقد يأخذ التكرار هيئة أخرى، وهو التكرار المتجاور، الذي لا يفصل فيه بين الكلمات بأي فاصل، ومثاله قول الشاعر من بحر الكامل:

بِنَبْضِ حَبّات المَطَرْ

حَجَرٌ حَجَرْ

حَجَرٌ حَجَرْ

هل تُورقُ الأَيَّامُ

في عَيْنَيكَ يا وَطَنَى

وَيَبْتَسِمُ الْقَدَرُ ؟ . ا

نجد في الأسطر أن كلمة (حجر) قد تكررت أربع مرات بشكل متجاور ومتلاصق دون أي فاصل، وهذا يؤكد المعنى الذي يهدف إليه الشاعر، ويلفت إليه الأنظار، إضافة إلى أن تجاور الكلمتين "حجر حجر "تشكيل لإيقاع وزن "متفاعلن " بما يحقق من تناغم صوتى، وخلق جو

7 5 1

القدومي، أحمد، ذكريات على شاطئ النسيان، ص ٣٦.

من التفاعل يشرك المتلقي في جو النص وأحداثه، حيث يتخيل الحجارة وهي تهطل على العدو من السماء كالمطر ؛ لتشرق الأيام سعادة في عيون الوطن المكلوم .

وقد يتخذ التكرار شكلاً رأسياً، بحيث تتكرر الألفاظ في بداية أو نهاية الأبيات الشعرية بشكل رأسي، وذلك على نحو قول الشاعر من مجزوء الكامل:

وَأَعودُ أَلْثِمُ سِحْرَ هاتيك الرَّبا وَرؤى حَنيني وَأَعودُ أَعْزِفُ حَسْرَتي لَحْناً على شَفَة الحزينِ وَأَعودُ مَحْروماً أُناجي الوَهْمَ تَقْتُلُني شُجوني وَأَعودُ مَحْروماً أُناجي الوَهْمَ تَقْتُلُني شُجوني وَأَعودُ أَرسُمُ هَمْسَةَ المُلْتاعِ يَأْسِرُني أَنينيي يَنْ وَعُودُ في دُنْيَا العَواصِفِ هَازِئاً بِدُنا السُّكونِ وَأَعودُ أَحْرِقُ كُلَّ وَعْدٍ في عُيونكِ أَوْ عُيوني . '

الشاعر في الأبيات قد كرر كلمة (أعود) ست مرات في ست أبيات بشكل رأسي متتال، مما يكشف عن الحالة الشعورية المضطربة التي يعيشها الشاعر بفعل النأي عن أرض الوطن، مما دفعه الى تكرار المعنى الذي يريده بشكل مكثف ومتتابع في بداية الصياغة لتصبح اللفظة المكررة هي النواة الدلالية التي تتمحور حولها دلالة الأبيات.

القدوميّ، أحمد، الوتر الحزين، ص٨٥.

ت ـ تكرار الجمل:

يعد تكرار الجملة من أنواع التكرار الشائعة في شعر القدوميّ، ويهدف غالباً من ورائه إلى تأكيد فكرة معينة يتمحور حولها النص، كما في قول الشاعر من بحر الكامل في قصيدة" أتموت غزة ":

أتموت غَزَّةُ والعُروبةُ نائمة

والكلُّ يُحْصى في الخَفاءِ غَنائمه ؟!

أَتموتُ غَزَّةُ والجَحافلُ تَحْتَسي

نَخْبَ المَذَلَّةِ والمَدافعُ صائمةُ ؟!

أَتموتُ غَزَّةُ والمدائنُ تَنْتَشى

بالعُهْر في لَيْلِ التَّخنُّث هائمة ؟!

أَتموتُ غَزَّةُ والغروبةُ أُمَّةً

للعارِ في سِفْر التَّخاذل نادِمَهُ ؟! . '

يكرر الشاعر الجملة الفعلية (أتموت غزة) المبدوءة بهمزة الاستنكار أربع مرات متتالية بشكل رأسي، وقد أراد الشاعر من تكرار هذه الجملة الاستفهامية إثارة معاني الدهشة والاستنكار من حالة الصمت المطبق الذي تحياه أمتنا وهي ترى غزة تموت كل يوم موتاً بطيئاً، دون أن يحرك أحد منهم ساكن .

70.

ا القدوميّ ، أحمد ، هي الدنيا ، ص٩٥ .

٢ الجناس:

الجناس من فنون البديع التي يلجأ إليها الشعراء في بناء خطابهم الشعري، ويعتبر من الحلى اللفظية التي لها أثر موسيقي على الأذن، ولا يحسن الجناس إلا إذا ساعد اللفظ المعنى، بأن يرسل الأديب المعاني على سجيتها، فتكتسي من الألفاظ ما يزينها، وحينئذ تبتعد عن التصنع والتكلف ويظهر فيها الالتئام " والجناس في اللغة: المشاكلة، والاتحاد في الجنس، يقال لغة: جانسه، إذ شاكله، وإذا اشترك معه في جنسه، وجنس الشيء أصله الذي اشتق منه، وتفرع عنه، واتحد معه في صفاته التي تقوم ذاته . والجناس في الاصطلاح هنا: أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى " '.

لم يلجأ القدوميّ إلى استخدام الجناس التام في قصائده، ولكنه أكثر من توظيف الجناس غيؤ التام في شعره، ومن أمثلته قوله (من بحر الوافر):

رَسَمْتُ الْوَحْيَ في عَيْنَيْكِ شِعْراً وَأَسْلَمْتُ الْفُؤَادَ لِتَطْمَئِنِّي رَسَمْتُ الْفُؤَادَ لِتَطْمَئِنِّي لَا اللهَ الْفُؤَادَ لِتَطْمَئِنِّي لَا اللهَ اللهُ ا

جاء الجناس في الأبيات بين (نسمة بسمة)، وكذلك بين (ترنو بهفو)، وقد اختلفت اللفظتين في نوع الحروف، حيث إن الحرف الأول فيهما ليس من جنس واحد، وقد استفاد الشاعر من التشابه بين اللفظتين في إيضاح المعنى، وتأكيد الفكرة في النص، كما أحدث الجناس الناقص في صدر البيت وعجزه توازناً صوتياً، مما أحدث جرساً موسيقياً متناغماً، قد أدى إلى إثراء الإيقاع،

701

الدمشقى ، عبد الرحمن بن حسن ، البلاغة العربية ، ج٢ ، دار القلم ، دمشق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٤٨٥ .

القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص V .

وإثارة انتباه المتلقي للتركيز على دلالات في النص يثيرها الإيقاع الداخلي المتوازن . ومن أمثلته أيضاً قول الشاعر من بحر الكامل :

وَتَأَوُّهِي أَضْحى نَزيفَ تَأَلُّمِي

وَبَّأُمُّلي دَرْبٌ مِنَ الْهَذَيَانِ

وَأَنينُ ذاتى قَدْ أَنَاخَ بِخَافِقِي

هَمَّا تَنُوء بِحَمْلِهِ أَزْمَانِي. ا

جاء الجناس الناقص بين لفظتي (تألم ـ تأمل) محدثاً توازناً صوتياً بتشابه الأصوات، حيث وقع اختلاف بين الأحرف المتشابهة من خلال استبدال لموقع صوتي (اللام) و (الميم) في اللفظتين، وهذا الاستبدال الصوتي يحدث تنويعاً بالتماثل والتباين مما يزيد الإيقاع جمالاً .

وجاء الجناس في شعر القدوميّ مستعذباً دون تكلف، حيث كسا الألفاظ حلية وزينة، وأكسبها وقعاً موسيقياً عذباً، عبر عن إحساس الشاعر وساهم في نقل رسالته وفكرته دون تعقيد وغموض.

707

القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٩٨ .

٣ الطباق والمقابلة:

شاع الطباق بين ثنايا قصائد القدومي، حيث صور لنا من خلاله الصراع النفسي الداخلي في حياته، فعكس لنا جوانب من معاناته.

أ_ الطباق:

وقد عرفه الآمدي اصطلاحاً بأنه " مقابلة الشيء لمثله الذي هو على قدره، فسمو المتضادين ـ إذا تقابلا ـ متطابقين " ، والطباق الذي لا خلاف فيه هو " ذكر الشيء وضده، يجمعهما اللفظ بهما لا المعنى، وذلك يدل على اقتدار الشاعر في صنعته " ، وقد شاع الطباق في شعر القدومي وصور لنا رؤيته للحياة والمواقف الإنسانية، ومن أمثلته قوله من (بحر البسيط) :

مُضنى أعودُ ومن داء الى داء

ماذا سأجني وأحبابي كأعدائي ؟!

ظلمتُ نفْسيَ إذ آنسْتُ بعضَ سَناً

والظلمُ يوغلُ في أحشاءِ ظلمائي

إلى المواجع والأحزانِ بِتُ مَدىً

يَقْتُات من صَمْتِ سَرَّائي وضرَّائي . "

الآمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، ت : السيد أحمد صقر ، م١ ، ط٤ ، دار المعارف ، مصر ، (د. ت) ، ص٢٨٩ .

^٢ المستعصمي ، محمد بن أيدمر ، الدرر الفريد وبيت والقصيد ، ت : د . كامل سلمان الجبوري ، ج١ ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١٥ ، ص ١٦٧ .

^ا القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ص ١٢٥ .

الطباق في البيت الأول بين (أحبابي _ أعدائي)، وفي البيت الثالث بين (سراء _ ضراء)، وقد انسجم الطباق مع جو القصيدة العام والحالة الشعورية في النص، إذ أكد لنا الشاعر من خلاله حجم الوجع والظلم الذي يتعرض له، والذي يمتد من خلال الطباق عبر فضاء النص ليشمل (الأحباب والأعداء) معاً، وتسيطر تلك الحالة على جميع أحواله في (السراء والضراء)، وهذا يصور لنا حالة الحنق والانفعال التي تجتاح الشاعر تجاه المحتل ومن تخاذل معه .

ومن أمثلة الطباق أيضاً قوله من (بحر الكامل) :

مَسْرَى الرَّسُولِ وَجَذْوَةُ الإيمان

تُمْسي وَتُصْبِحُ في قُيودِ هَوَإنِ

فَإِلامَ يا رَجْعَ النُّبُوَّةِ أَكْتَوِي

بِأُوَارِ بَيْنِكِ فَالنَّوَى أَضْلَنَانِي . '

منح الطباق في لفظتي (تمسي وتصبح) البيت مساحة من التناغم، توزعت على فترة زمنية امتدت على مدار اليوم والليلة من خلال دالين خفيفين لهما إيقاعهما الدلالي، الذي يفتح فضاء النص ويسلط الضوء على سر الوجع الذي يكتوي به الشاعر طوال الوقت لما يتعرض له المسجد الأقصى من ذل وهوان، وبذلك يكون الطباق في الدالين إيقاعاً منسجماً مع تشكيل الصورة المكانية بدوالها المتباينة .

405

القدوميّ ، أحمد ، الوترالحزين ، ص٦٠٠ .

إن اجتماع الألفاظ المتضادة في شعر القدوميّ قد ساهم في تقوية الجرس الموسيقي، وجذب انتباه المتلقي، وزيادة تفاعله مع النص، لما أحدثته هذه الألفاظ من انسجام بينها وبين المعاني، كما أتاحت فرصة للتأمل فيها والوقوف عند دلالاتها.

ب _ المقابلة:

والعلماء القدماء يعنون بالمقابلة " إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة المرافقة أو المخالفة "\، ويرى د. بسيوني عبد الفتاح في كتابه (علم البديع) أن " المقابلة غالباً بين أربعة أضداد في البيت الشعري، ضدان في صدره وضدان في عجزه، وتتصاعد لتصل إلى الجمع بين اثني عشر ضداً، ستة في الصدر ومثلهما في العجز " . "

وقد وردت المقابلة في شعر القدوميّ بصورة قليلة، فلم أعثر في دواوينه إلا على شواهد يسيرة، ومنها قوله في قصيدة " كؤوس الموت " من (بحر البسيط):

لا تأمنَنَ لِدُنْيا أَنْتَ تَجْهَلُها إِنْ كُنْتَ مُعْتَبِراً أُورُمْتَ تبياناً

تُدنى البُعيدَ وذا القَربِي تُبَاعِدُهُ والبَيْنُ كالقُرْبِ في دُستور دُنْيَانَا

فَذِي الحياةُ سَرابً أَنْتَ تَنْشُدُهُ دُوم لَا يَنْفَكُ ظَمْآنا. ٣

جاءت المقابلة في الأبيات بين (تدني البعيد ـ ذا القربي تباعده)، وقد استثمر الشاعر المقابلة في الكشف عن المعنى الشعري للقصيدة، حيث تدور الأبيات حول فكرة رئيسة تتمثل في الحزن والأسف المترتبان على حال الإنسان، وفي هذا السياق يوظف الشاعر بنية المقابلة للتعبير عن تلك

ً د. فيودٌ ، بسيوني عبد الفتاح ، علم البديع ــ دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ــ ، ط٢ ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص١٠٥ .

القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ١٢ .

العسكري ، أبو هلال ، الصناعتين ، ج١ ، ص ٣٣٧ .

الحالة المتناقضة التي يحياها، فقد استثمر الشاعر المقابلة لإثراء الجانب الدلالي الذي يبرز لنا حالة التيه التي يعيشها أبناء الأمة، وموقفهم تجاه إخوانهم في فلسطين، ورغبتهم في الخلاص منهم، وفي المقابل نجد محاولات التزلف والتقرب ممن يمتلكون السطوة والمال، لتختل منظومة القيم ويسود التناقض هذا العالم الغريب الذي ماتت فيه نخوة العرب.

وفي موضع آخر ، يقول الشاعر في قصيدة " البلاغ " (من بحر الكامل) :

وَغَفَتْ تَرانيمُ الْحَيَاةِ وَأَشْرَقَتْ أَنوارُ لَحْدِي فِي اتِّقَادِ جَنَانِكِي

وَاجْتُثَّ مِنْ رَوْحِ الْحَيَاةِ سَنَاؤُهَا والجِدْعُ أَنَّ وَأُحْرِقَتْ أَفنَانِي

غَصَّتْ مَرَافِيءُ وَحْدَتِي بِتَطَيَّرِي وَنَعَى الأَسَى فِي مُقْلَتَيَّ بَيَانِسي. ا

تبرز لنا في الأبيات حالة اليأس والإحباط التي تسيطر على جو النص من خلال استخدام الشاعر المقابلة في (غفت ترانيم الحياة _ وأشرقت أنوار لحدي)، كما استخدم الشاعر الفعل الماضي (غفت _ اجتث _ غصت) للتعبير عن معاناته وغرقه في وحدته، وهذه الأفعال المتتالية في بداية الأبيات شكلت نمطاً من نوع آخر، حيث يلتقي مع التقابل في المعنى ليشكل وحدة موضوعية وإيقاعاً موسيقياً في القصيدة .

707

القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ١٠٢ .

٤_ رد الإعجاز على الصدور:

رد الإعجاز على الصدور من الفنون البديعة التي فطن لها القدماء، وهو فن يرد في الشعر والنثر على حد سواء، و يعدُ من الإيقاعات الداخلية في القصيدة، والتي يستثمرها الشاعر لتمكين القافية وحضورها في البيت الشعري، وإضفاء نغم موسيقي عذب له وقع مؤثر على سمع المتلقي .

ويعرف اصطلاحاً بأن " يرد إعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة" \.

وقد شكل هذا اللون البديعي حضوراً واضحاً في شعر القدوميّ، حيث يقول من مجزوء الوافر:

فَأَنْتِ اليَوْمَ لي مَثَلُ

وَبَعْدَ اليَوم لي مُثُلُ

وأَنْتِ اليَومَ لي قَدَرُ

وَبَعْدَ اليَوم لي أَجَلُ . ٢

أكسب رد لفظتي (مثل) في العجز على صدر البيت الشعري روعة وبهاءً نتج عن رنين موسيقي، كما أحدث تكرار الحروف في العجز لكلمات مشابهة في الصدر ألفة إيقاعية لدى المتلقي نتيجة توقعه للقافية التي ستأتي بعد ذلك في بقية الأبيات .

ويقول الشاعر أيضاً:

ا بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، م ١ ، ص ٣٣٧ .

القدومي، أحمد، الوتر الحزين، ص ٨٨.

تَرْتِيلَةَ الطَّلِّ النَّدِيِّ تَأَوَّدِي

في نَفْخ طِيبكِ فَالدَّلالُ تَأَوُّدُ

واسْقِي الفُوَّادَ مِنْ الفُوَّادِ وَحَطِّمِي

كَأْسِي عَلَى شَفَتَيْكِ حَيْثُ تُعَرْبِدُ . '

جاءرد العجز على الصدر في لفظة (تأود)، ونجد أن تكرار هذه اللفظة قد كرر المعنى في ذهن المتلقي، وأكد المعاناة التي يعيشها العاشقان الهائمان في تباريح الهوى والغرام، كما يتضح لنا بلاغة الشاعر وفصاحته في دلالة أول الكلام على آخره، وارتباط آخره بأوله، وقد كان هذا مدعاة لفخر صناع الكلام .

٥_ التصريع:

يعد التصريع من أبرز الظواهر الإيقاعية في الشعر العمودي قديمه وحديثه، وهي تقنية صوتية تثري إيقاع القصيدة، وقد عرفه ابن رشيق بقوله: " فأما التصريع ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته " ، ويشبه دور التصريع في القول الشعري دور السجع في الكلام المنثور "، وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه آخذ في كلام موزون غير منثور، ولذا وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء " ."

ويعد التصريع بمثابة التمهيد الصوتي للقافية، وذلك من خلال التجاوب الإيقاعي بين آخر كلمة المصراع الأول ولفظة القافية " وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية في غير الابتداء "، إن

القدوميّ، أحمد ، شفاه الفجر، ص ٦١ .

[ً] ابن رشَّيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج٢ ، ص ١٧٣ .

[&]quot; المرجع السابق ، ص ١٧٤ .

عناية القدوميّ بموسيقى الألفاظ تتجلى في إخضاعه الصوت للمعنى، كاختيار الأصوات الصاخبة في حالات الغضب والثورة والفخر، واختيار الأصوات المهموسة في المواقف الوجدانية، من أجل ذلك كان يكثر من التصريع .

وقد جاء أغلب التصريع في مطلع قصائده، ومن أمثلته قوله في قصيدة "هذا أنا " من البحر الكامل :

شَجَنٌ يُؤَجِّجُ مُهْجَتي وَكَياني

وَلَظَى يُعَرْبِدُ في خِضَمِّ جَنَاني

أتى الشاعر بالعروض مقطوعة على وزن (فعلاتن) لتتساوى مع الضرب، ثم عدل عن ذلك في البيت التالى فقال:

وَرُؤِى تُحَلِّقُ في مَتَاهاتِ المَدَى

وَنَوى يَنُوحُ وَرَعْشَةً تَغْشَاني. ا

نرى وزن العروض (مستفعلن) تخالف الضرب حتى آخر القصيدة، فندرك أن هذا المطلع مصرّع .

ومن أمثلة التصريع قوله في مطلع قصيدة "كؤوس الموت ":

البَيْنُ أَجِجَ في الأَحشاءِ نِيرانَا

والشَّوْقُ أَضْرِمَ في الوجْدانِ تَحْنَانَا

القدوميّ ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص ٩٨ .

جاءت العروض (فعلن) لتوافق الضرب، ثم خالفته في البيت التالي في قوله:

والطَّيْفُ يُنَاجِي الْيوْمَ ذاكِرَتي

في ظُلْمَةِ النَّأي حَيْثُ النَّأيُ أَضْنانا. '

نلاحظ العروض جاءت على وزن (فعلن)، على حين جاءالضرب على وزن (فعلن) .

لقد قابل الشاعر مصرعي البيت بلفظة مثلها وزناً وتقفية، مما نتج عنه لحن موسيقي عذب ترك أثراً في نفس المتلقي، فقد توالت (النون) مع ياء المد في "كياني ـ جناني "، و (النون) مع ألف المد في " نيرانا ـ تحنانا " مكونة حالة من التناغم الموسيقي مع قافية البيت، وكأن هناك قافتين في كل بيت، إذ أنشأ التصريع أنغاماً موسيقية غاية في الروعة والتناسب، كما ساهمت حركتا الفتحة والكسرة في إتاحة فرصة للشاعر في التنفيس عن انفعالاته المكبوتة والتعبير عن مشاعره بإيقاع شجي رقيق، وقد زادت مجانسة القدوميّ لحركات قوافيه من قوة موسيقاه، فكان لها تأثير قوي في نفس المتلقي، وأعتقد بأن قوة تأثير التصريع في مقدمة القصائد تفوق ما يمكن أن يحدثه في حالة وقوعه في ثناياها .

وهكذا فقد وظف القدوميّ ألوان البديع في تشكيل الموسيقى الداخلية وإثرائها في شعره دون تكلف، فكان لها أثر جلي على نفس المتلقي ذي الحس المرهف، كما أعلن الشاعر من خلال ذلك عن اقتداره وتمكنه من أدوات قصيدته الفنية، لاسيما الإيقاعية منها .

وأخيراً فإن البناء الفني للقصيدة لا يمكن أن يكتمل دون الإطار الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية ، فكانت الأوزان كالأدوات الموسيقية التي عزف على أوتارها أعذب الألحان وأرق الكلمات،

۲٦.

القدومي ، أحمد ، ذكريات على شاطئ النسيان ، ص٩ .

والأمر كذلك في القافية التي تعد الثوب الخارجي التي تتزين به القصيدة، ليشكلا معاً لوحات فنية غاية في الإتقان، قد أبدعها القدوميّ عبر قصائده.

النتائج:

لا شك أن هذه الدراسة قد بلغت نهايتها بعد تناول هذه الفصول الأربع بالتشريح والتحليل، ولكن مايزال شعر القدوميّ بحاجة إلى العديد من الدراسات؛ لما يكتنز به من مقومات فنية متميزة، وأعتقد أن دراستي هذه قد فتحت الباب أمام الباحثين لدراسة شعره .

وقد توصلت من خلال دراسة دواوينه الشعرية إلى مجموعة من النتائج التي تبرز الخصائص الفنية التي اتسم بها خطابه الشعري، وأوجزها فيما يلي:

١- قدرة الشاعر على توظيف عناصر البناء الفنيّ، التي تلاحمت فيما بينها؛ لتنسج عملاً فنياً
 متكاملاً، معبراً عن رؤيته الفنية والفكرية .

٢. إن الأحداث السياسية المضطربة منذ عام النكبة ١٩٤٨م وما نتج عنها من معاناة وتشريد،
 إضافة إلى حالة الذل والخنوع التي تعيشها الأمة، قد لعبت دوراً هاماً في تشكيل العمل الإبداعي عند القدوميّ.

٣- احتلت تجربة الحب بشقيها - العاطفي والوطني - المرتبة الأولى في الحقول الدلالية التي اعتمد عليها معجمه اللغوي، حيث بلغت مفرداتها حوالي (١٤٩٦) مفردة .

٤ ظاهرة الموت في شعر القدوميّ، لا تعني الفناء وانتهاء رحلة الحياة، بل هي نقطة البداية نحو حياة حرة كريمة، مما يعكس رغبة الشاعر الجامحة في تحقيق حياة أكثر سعادة في حنايا الوطن وربوعه .

٥. الحزن والحنين إلى موطن الذكريات والأحلام خيَّم على الجو العام لكثير من قصائده، ولكنه خرج عن إطاره السلبي، ليتحول إلى بركان غضب هادر يدفعه بقوة إلى الخلاص من الواقع المؤلم في الغربة إلى واقع آخر يحفل بالأمن والاستقرار ورغد العيش في أحضان الوطن.

٦- شكل محور الأرض ركيزة أساسية في دواوين الشاعر، وقد حظي بانتشار كبير في ثنايا قصائده
 منذ بواكير أعماله إلى نهايتها، وقد تجاوزت الأرض عنده المفهوم الجيولوجي، لتحمل بعداً نفسياً
 وأيدلوجياً ، فأصبحت عنده رمز البقاء والوجود .

٧. أكثر الشاعر من استعمال الألفاظ الدالة على الطبيعة، التي توحد معها في كثير من الأحيان؛
 لتعبر عن رؤيته الإنسانية وتجريته الشعرية .

٨ ـ تعد الصورة الشعرية من أبرز العناصر الفنية التي وظفها القدوميّ في نقل تجربته الشعرية،
 وتجسيد مشاعره وأحاسيسه، وصياغة أفكاره ومعانيه بشكل حسيّ، ولقد بنى كثيراً من صوره الفنية
 على الاستعارة، فهي الأكثر انتشاراً في قصائده .

٩- تشكلت الصورة الشعرية في شعره من عدة مصادر: الديني والتاريخي والأدبي والطبيعي.

• ١- وظف القدوميّ العديد من الرموز التاريخية والدينية والأدبية والأسطورية بما يثري المضمون الشعري، ويكشف عتمات النص .

11. اعتمد الشاعر على القافية الموحدة في القصيدة الواحدة، وقد نوَّع في قوافي قصائده ما بين القافية المطلقة والمقيدة في الشعر العمودي، والقافية المنوعة المتقاطعة والمنوعة المتتالية في شعر التفعيلة .

11. اعتمد الشاعر في نظم أغلب قصائده على ثلاثة من بحور الشعر العربي وهي: الكامل، والوافر، والبسيط، وجاء البحر الكامل في المرتبة الأولى، تلاه الوافر، ثم البسيط، كما نظم قصيدتين على الطويل، وقصيدة واحدة على المتدارك، ومقطوعتين شعريتين على مجزوء الرمل.

١٣ـ بلغت نسبة الشعر العمودي في دواوينه ٦٢,١١%، أما شعر التفعيلة فقد بلغت نسبته %٣٧,٨٨

التوصيات:

١- طباعة أعمال أحمد القدوميّ ونشرها، لما تزخر به من درر فنية وإبداعية في عالم الشعر، تثري
 المكتبة الفلسطينية والعربية .

٢. دراسة الصورة الشعربة الجزئية والكلية بشكل مستفيض وأكثر تفصيلاً.

٣- تسليط الضوء على الرباعيات ودراستها بشكل معمق ومنفصل.

٤- تخصيص ظاهرة الموت والاغتراب في شعره بدراسة مستقلة .

الملاحق

جداول تفصيلية حول مفردات الحقول الدلالية لمعجم الشاعر ملحق _ الفصل الأول _

تابع جدول رقم (١)

مواضع ورود مفردة (الحب ومرادفاتها) في شعر أحمد القدوميّ

عدد ورود	مفردة الحب ومرادفاتها	اسم	م
مفردة الحب		الديوان	
ومرادفاتها			
7 £ 1	ص۷،ص۸،ص۸،ص۸،ص۸،ص۹ ،ص۹ ص۹ ص۹ مص۹ ص۹ ۱،ص۱۱،	ذكريات	-1
	ص١٦ ص١٩ ص١٩، ص١٩، ص٢٢، ص٢٢، ص٢٣، ص٢٣، ص٢٤، ص٢٤	على	
	ص۲۶، ص۲۱،ص۲۱،ص۲۱، ص۲۱،ص۲۱،ص۲۱،ص۲۱،ص۲۱، مر۲۱	شاطئ	
	ص۲۷،ص۲۸، ص۲۸، ص۲۸، ص۲۸، ص۳۰، ص۳۰، ص۳۰، ص۳۸، ص۳۸، ص۳۸، ص	النسيان	
	٤٠ ، ،		
	ص٥٤،ص٥٤،ص٥٤،ص٤٦،ص٤٤،ص٤٤،ص٤٤،		
	ص٤٨، ص٤٨، ص٥٠ مص٠٥، ص١٥، ص١٥، ص١٥، ص١٥، ص١٥، ص١٥،		
	ص ٥١،ص٥٣،ص٥٥،ص٤٥،ص٤٥،ص٤٥،ص٤٥،ص٥٥،ص٥٥،ص٥٥،		
	ص٥٥،ص٥٥،ص٥٥،ص٥٥،ص٥٥،ص٥٥،ص٥٥،		
	ص ۲۱، ص ۲۸، ص ۲۸،		
	ص ۲۸، ص ۲۷،		
	ص ۷۱،ص ۷۱،ص ۷۱،ص ۷۱،ص ۷۲،ص ۷۲،ص ۷۲،ص ۷۲،ص ۷۲،ص ۶۷،		
	ص ٤٧،ص ٤٧،ص ٤٧،ص ٤٧،ص ٤٧،ص ٤٧،ص ٧٥،ص ٢٧،ص ٧٧،ص ٨٧،		
	ص۷۸،ص۷۸،ص ۷۹،ص ۷۹،ص ۷۹،ص ۷۹،ص ۷۹،ص ۷۹،ص ۷۹،ص ۷۹		
	ص ۸۰،ص ۸۰،ص ۸۰،ص ۸۰،ص ۸۰،ص ۸۰،ص ۸۰،ص ۸۱،ص ۸۱،		
	ص ۸۱،،ص ۸۱،،ص ۸۱،،ص ۸۲،،ص ۸۲،،ص ۸۲،،ص ۸۲،،ص ۸۲،،ص ۸۲،،ص ۸۳،		
	ص٨٣،، ص٨٣، ص ٨٤، ص ٤٨،		
	ص ۱۶، ص ۸۶، ص ۸۵،		
	ص ۸۷، ص ۸۷، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۹۸، ص ۹۸، ص ۹۸، ص ۹۸،		
	ص ۸۹، ص ۸۹، ص ۸۹، ص ۹۰، ص ۹۰، ص ۹۱، ص ۹۱، ص ۹۱، ص ۹۱، ص ۹۱، مص ۹۱،		
	ص ۹۱، ص ۹۲، ص ۹۲، ص ۹۲، ص ۹۲، ص ۹۲، ص ۹۳، ص ۹۳، ص ۹۳، ص ۹۳،		
	ص٤٩،ص٤٩،ص٩٤،ص٩٩،ص٩٩،ص٩٩،ص٩٩،ص٩٩،ص٩٩،ص٩٩،		
	ص۹۷، ص۹۷، ص۹۷، ص۹۷، ص۹۷، ص۹۷، ص۹۷، ص۹۷،		

	ص۹۷، ص۹۸، ص۹۹، ص۹۹، ص۹۹، ص۱۰۰، ص۱۰۰، ص۱۰۰، ص		
٣٢	س۱۷، ص۱۷، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۹، ص۲۱، ص۲۱، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲،	رباعيات	-۲
	ص ۲۰ س ۳۳ ،ص ۳۳ ،ص ۳۳ ،ص ۳۵ ،ص ۳۹ ،ص ۳۹ ،ص ۳۹ ،ص ۶۰ ،ص ۶۰ ،	الجرح	
	ص ۶۶، ص ۶۱ عص ۶۱ عص ۶۱ عص ۶۱ مص ۶۱ عص ۶۱ عص ۶۱ عص ۶۱ عص ۶۱ عص	النازف	
	ص٥٥،٠٠٥.	•	
140	ص٦٠،ص٦٠،ص٧،ص٩،ص١١،ص١١،ص١١،ص١٢،ص١٢،	شفاه	-٣
	ص ۱۶، ص ۱۶، ص ۱۶، ص ۱۹، ص ۱۹، ص ۲۲، ص ۲۶، ص ۳۱، ص ۳۲، ص ۳۲،	الفجر	
	ص٣٣،ڝ٣٣،ڝ٣٣،ڝ٣٣،ڝ٣٣،ڝ٣٣،ڝ٣٣،ڝ٤٣،ڝ٤٣،		
	ص ۳۶، ص ۳۵،		
	ص٣٦،٩٦،٩٣٠،٩٣٥،٩٣٥،٩٣٥،٩٣٥،٩٣٥،٩٣٥،٩٣٥،٩٣٥،٩٣٥،		
	ص ۳۸، ص ۳۹، ص ۹ ۳،		
	ص ۳۹،، ص ۳۹، ص ۳۹، ص ۶۰، ص ۶۰، ص ۶۰، ص ۶۱، مص ۶۱، مص ۶۰، مص ۶۱، مص ۶۰، مص ۶۰، مص ۶۰، مص ۶۰، مص ۶۰، مص ۶۰، مص ۶۰		
	ص ۶۸ ، ص ۶۸ ، ص ۶۸ ، ص ۶۹ ، ص ۵۰		
	ص٥٥،ص٥٦،ص٥٦،ص٥٦،،ص٥٦٥،،ص٥٦٥،،ص٥٥،،ص٥٥،،		
	ص ٥٩، ص ٢٠، ص ٢٠، ص ٢٠،		
	ص ۲۰، ص ۲۰، ص ۲۰، ص ۲۰، ص ۲۱، ص ۲۱، ص ۲۲، ص ۲۳، ، ص ۲۶، ص ۲۳،		
	ص ۲۷، ص ۱۸، ص ۱۸، مص ۷۰، ص ۷۰، ص ۷۱، ص ۷۱، ص ۷۲، ص ۲۷، ص ۲۷، ص ۲۷،		
	ص ۷۵، ص ۷۵، ص ۲۷، ص ۷۸، ص ۹۷، ص ۹۷، ص ۸۰، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۲،		
	ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۳، ص ۸۵،		
	ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۹۰، ص ۹۱، ص ۹۱، ص ۹۱، ص ۹۱،		
	ص ۹۲، ص ۶۶، ص ۶۶، ص ۶۶، ص ۶۶، ص ۶۶، ص ۶۶، ص ۹۶، ص ۹۶، ص ۹۶، ص ۹۶، ص ۹۶،		
	ص ۹۷، ص ۹۷، ص ۹۷، ص ۹۷، ص ۹۷، ص ۹۸، ص ۹۹، ص ۹۹، ص ۹۹، ص ۹۹، ص ۹۹،		
	ص ۹۹، ص ۹۹، ص ۱۰۲، ۱۰۲ مص		
١٧٢	ص٦،ص٢،ص٧، ص٨، ص٨، ص٨،ص٨،ص٨،ص٨،ص١١،ص١١،	الوتر	- ٤
	ص۱۳، ص۱۳، ص۱۳، ص۱۶، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۷، ص۱۷، ص۱۷،	الحزين	
	ص۱۷، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۹، ص۱۹، ص۲۰، ص۲۰، ص۲۰، ص۲۰،		
	ص۲۱، ص۲۲، ص۲۳، ص۲۳، ص۲۶، ص۲۶، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۸،		
	ص۲۸، ص۲۹، ص۲۹، ص۲۹، ص۲۹، ص۲۹، ص۳۹، ص۳۱، ص۳۱، ص۳۱،		
	ص ۳۱، ص۳۳، ص۳۳، ص ۳۶، ص ۳۶، ص ۳۶، ص ۳۶، ص ۳۵، ص ۳۵، ص ۳۵، ص ۳۵،		
	ص٣٦،٤٦،٩٣٦،٩٣٥،٩٣٦،٩٣٥،٩٣٥،٩٣٥،٩٩٠ ٤٠،٩٣٥،٩٣٥ ،٩٤٥، ٤٦،٩٤٥،		
	۶۶ عص، ص۶۶ ، ص۶۷ ، عص ۶۹ ، ص ۵۱ م، ص ۵۱ ، ص ۵۲ ، ص ۵۲ ، ص ۵۲ ، ص ۵۲ ،		

	ص٥٢، ١٥، ص٥٥، ص٥٥، ص٥٥، ص٥٥، ص٥٥، ص٥٥، ص٥٥،		
	ص٥٧، ١٢، ص٥٧، ص٥٧، ص٥٨، ص٥٨، ص٥٦، ص١٦، ص١٦، ص١٦،		
	ص۱۳،مص۱۳،مص۱۳،مص۱۶،مص۱۶،مص۱۶،مص۱۷،مص۱۷،مص۱۷،		
	ص ۶۹، ص ۶۹، ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۷۱، ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۷۲، ص ۷۲، ص ۷۳،		
	ص ۷۶، ص ۷۶، ص ۷۵، ص ۷۵، ص ۷۲، ص ۷۲، ص ۷۲، ص ۷۲، ص ۷۲، ص ۷۸،		
	ص۷۸،ص۷۸، ص۸۰، ص۸۱، ص۸۳، ص۸۳، ص۸۲، ص۸۵، ص۸۵، ص۸۲، ص۸۸،		
	ص ۸۷، ص ۸۷، ص ۸۹، ص ۹۹، ص ۹۹، ص ۹۱، ص ۹۲، ص ۹۲، ص ۹۲، ص ۹۳،		
	ص٩٣، ١٩٥ ، ص٩٣، ١٩٥ ، ص٤ ٩، ص٤ ٩، ص٤ ٩، ص٤ ٩ ، ص ٩٥ ، ص ٩٥ ، ص ٩٥ ، ص ٩٥ ،		
	ص٩٩،ص٩٦،ص٩٩،ص٩٧، ١٩٧، ص٩٧، ١٩٨، ١٩٨، ١٩٨، ١٩٨، ١٩٨، ١٩٨، ١٩٨،		
٧٩	ص٦٦،٩٠١،٩٠٢، ١٦، ١٨، ١٥، ١٨، ١٥، ١٨، ١٨، ١٨، ١٨، ١٨، ١٨، ١٨، ١٨، ١٨، ١٨	ويحملني	-0
	ص۲۳،مص۲۳،مص۲۰،مص۲۸،مص۲۹،مص۳۹،مص۳۳،مص۳۳،مص۳۳،	" الثر <i>ي</i>	
	ص ۳۷، ص ۳۷، ص ۳۷، ص ۳۹، ص ۶۰، عن ۵۰، عن ۵۰، عن ۵۸، عن ۳۷، عن ۶۸، عن ۶۹، عن ۶۹، عن ۶۹، عن ۶۹، عن ۶۹، عن ۶۹، عن ۲۹	قمراً	
	ص ۶ ۶، ص ۶ ۶، ص ۱ ۵، ص ۱ ۵، ص ۹ ۵، ص ۹ ۵، ص ۹ ۵، ص ۹ ۵، ص ۲۳، ص ۲٦،		
	ص ۲۱، ص ۲۱، ص ۲۹، ص ۷۰، ص ۷۱، ص ۷۷، ص ۷۵، ص ۷۵، ص ۷۵، ص ۷۵،		
	ص ۲۷، ص ۲۷، ص ۲۷، ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۸۷، ص ۸۷،		
	ص۷۸، ص ۷۹، ص ۷۹، ص ۷۹، ص ۸۶، ص ۸۶، ص ۸۶، ص ۸۶، ص ۸۵، ص ۸۵، ص ۸۵،		
	ص ۸۹، ص ۹۶، ص ۹۶، ص ۹۹، ص ۹۹، ص ۱۰۳، ص ۱۰۳، ص ۱۰۳،		
	س۱۰۸، ص۱۰۸، ص۱۱۹، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۲، مس۱۱۸		
١٨٤	ص٧،ص٨،ص٨،ص٨،ص١١، ١٠١٠ مص١١، مص١١، مص٢١، مص٢١، مص١١،	لا شيء	-7
	ص۱۳، ۱۳ ، ص۱۶ می ۱۵، ص ۱۵، ص ۱۵، ص ۱۵، می ۱۷، ص ۱۷، می ۱۸	بعدك	
	ص۱۸، مص۱۹، مص۱۹، مص۱۹، مص۲۲، مص۲۲، مص۲۲، مص۲۲، مص۲۲، مص۲۵،		
	ص۲۵، ص۲۶، ص۲۶، ص۲۶، ص۲۷، ص۲۹، ص۲۹، ص۲۹، ص۲۹، ص۲۹، ص۲۹،		
	ص۲۹،۵۰۰،۵۰۰،۵۰۰،۵۰۰،۵۰۰،۵۰۰،۵۰۰،۵۰۰،۵۰۰،۵۰		
	ص ۳۹، ص ۶۶، ص ۶۶، ص ۶۶، ص ۶۷، ص ۶۷، ص ۶۷، ص ۶۸، ص ۶۸، ص ۶۸، ص ۶۸، ص ۶۰،		
	ص ٥١، ص ٥٢، ص ٥٢، ص ٥٣، ص ٥٣، ص ٥٣، ص ٥٧، ص ٥٩، ص ٦٤،		
	ص ۲۵، ص ۲۷، ص ۲۷، ص ۲۷، ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۷۳، ص ۷۳، ص ۷۲، ص ۷۲،		
	ص۷۷،ص۷۸،ص۷۸،ص۷۸،ص۷۸،ص۸۷،ص۵۷،ص۹۷،ص۹۷،ص۹۷،ص۹۷،		
	ص ۸۵، ص ۸۵، ص ۸۵، ص ۸۵، ص ۸۵، ص ۹۰، ص ۹۰، ص ۹۱، ص ۹۱، ص ۹۱، و،		
	ص ۹۱، ص ۹۱، ص ۹۳، ص ۹۷، ص ۹۷، ص ۹۸،		
	ص۹۹، ص۹۹، ص۹۹، ص۹۹، ص۹۹، ص۹۹، ص۹۹، ص۱۰۰، ص۱۰۰، ص۱۰۰، ص۱۰۰،		
	ص۱۱۰، ص۱۰۳، ص۱۰۳، ص۱۱۰۳، ص۱۱۰۳، ص۱۱۰۳، ص۱۱۰۶،		
	ص۱۰۶، ص۱۰۶، ص۱۰۶، ص۱۰۹، ص۱۰۹، ص۱۱۰، ص۱۱۰، ص۱۱۰،		

ص۱۱۰، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۲، ص۱۱۲، ص۱۱۲، ص١١٤، ص١١٤، ص١١٤، ص١١٤، ص١١٤، ص١١٤، ص١١٤، ص١١٤، ص۱۱۷، ص۱۱۷، ص۱۱۹، ص۱۱۹، ص۱۱۹، ص۱۲۰، ص۱۲۰، ص۱۲۰، ص۱۲۰، ص۱۲۰، ص۱۲۱، ص۱۲۱، ص۱۲۱، ص۱۲۱، ص۱۲۳، ص۱۲۳، ص۱۲۳، ص۱۲۶، ص۱۲۶، ص۱۲۶، ص۱۲۶، ص۱۲۵، ص۱۲۵، ص۱۲۵، ص۱۲۵، ص۱۲۵، ص۱۲۲، ص۱۲۲، ص۱۲۲، ص۱۲۲، ص۱۲۱، ص۱۲۱، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۳۰، ص۱۳۱، ص۱۳۱، ص۱۳۱، ص۱۳۱، ص۱۳۱، ص۱۳۱، ص۱۳۱، ص۱۳۱، ص۱۳۲، ص۱۳۲

بین حلّ وارتحال

194

| continuousص۱۳، ص۱۶، س۱۶، مص۱۶، ص۱۶، ص۱۹، ص۱۹، مص۱۹، مص۱۹، مص۱۹، مص۱۹، ص ۱۹، ص ۲۰ بص ۲۰ بص ۲۱ بص ۲۲ بص ۲۳ بص ۲۳ بص ۲۳ بص ۲۳ بص ۲۳ ب ص۲۷، ص ۳۰، ص ۳۰ مص ۳۰، ص ۳۰، ص ۳۱، ص ۳۱، ص ۳۲، ص ۳۲، ص ۳۲، ص ۳۳، ص۳۳،ص ۳۶،ص ۳۶،ص ۳۶،ص ۳۳،ص ۳۳،ص ۳۸،ص ۳۸،ص ۳۸، *ص*۳۸، *ص*۳۸، ص ٥٢، ص ٥٢، ص ٥٢، ص ٥٢، ص ٥٣، ص ٥٨، ص ٥٨، ص ٥٨، ص ٦٢، ص ٦٣، ص ۲۲، ص ۲۸، ص ۲۸، ص ۷۸، ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۷۸، ص ۷۸، ص ۹۷، ص ۷۹، ص ۸۰، مص ۸۰، مص ۸۰، مص ۸۰، مص ۸۲، مص ۸۲، مص ۸۲، مص ۸۲، مص ۸۲، مص ۸۲، ص ۹۰ ، ص ۹۰ ، ص ۹۰ ، ص ۹۳ ، ص ۹۳ ، ص ۹۷ ، ص ۹۸ ، ص ۹۹ ، ص ۹۹ ، ص ۹۹ ، ص ۱۰۱، ص ۱۰۱، ص ۱۰۱، ص ۱۰۱، ص ۱۰۲، ص ۱۰۲، ص ۱۰۶، ص ۱۰۶، ص ۱۰۹، ص ۱۰۹، ص ۱۱۱، ص ۱۱۹، ص ۱۲۱، ص ۱۲۱، ص ۱۲۲، ص ۱۲۲، ص ۱۲۲، ص ۱۲۲، ص۱۲۲، ص۱۲۸ ، ص۱۲۷ ، ص۱۲۷ ، ص۱۲۷ ، ص۱۲۷ ، ص۱۲۸ ، ص۱۲۷، ص۱۲۷، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۳۸، ص۱۳۳، ص۱۳۳، ص ۱۳۶، ص ۱۳۶، ص ۱۳۶، ص ۱۳۳، مص ۱۳۳، مص ۱۳۷، مص ۱۳۷، ص۱۳۸، ص۱۳۸، س۱۳۸، ص۱۳۸، ص۱۳۸، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص ۱۳۹، ص ۱۳۹، ص ۱۶۰، ص ۱۶۰، ص ۱۶۰، ص ۱۶۰، ص ۱۶۲، ص ۱۶۲، ص ۱۶۲، ص ۲۶ ا ، ص٤٤١، ص٤٥١، ص٥٤١، ص١٤٦ مص١٤٦، ص١٤٨ ، ص١٤٨ ، ص١٤٨ ، . ۱۵۳س،۱٤۹

14.	ص٧٠ص٧،ص٨،ص٩،ص٩،ص٠١،ص٠١٠ص٠١،ص١٣،ص٤١،ص٤١،	تراتيل	-A
	ص١٦،١٥ ، ص١٦ ، ص١٦ ، ص١٨ ، ص١٨ ، ص١٨ ، ص١٩ ، ص١٩ ، ص١٩ ، ص١٩ ،	السحاب	
	ص ۱۹، ص ۱۹، ص ۱۹، ص ۱۹، ص ۱۹، ص ۲۱، ص		
	ص٤٢،ص٤٢،ص٤٢،ص٤٢،ص٤٢،ص٤٢،ص٥٢،ص٥٢،ص٢٦،ص٢٦،		
	ص۲۲،۵۰۰ ۲۲،۵۰۰ ۲۷،۵۰۰ ۳۰،۵۰۰ ۳۰،۵۰۰ ۳۲،۵۰۰ ۳۲،۵۰۰ ۳۲،۵۰۰ ۳۲،		
	ص۳۲،ص۳۳،ص۳۳،ص۳۸،ص۳۹،ص۳۹،ص۳۹،ص۲۱،ص۶۶،ص۶۶،		
	ص٥٤،ص٤٨، ١٠ ٤٤، ص٠٥، ص٥١ ٥، ص٥٣، ص٤٥، ص٤٥، ص٥٥، ص٥٥،		
	ص٥٨،،ص٥٨، ص٠٦، ص٠٦، ص٠٦، ص١٦، ص٣٦، ص٣٦، ص٣٣، مص٣٦،		
	ص ۲۳، ص ۲۶، ص ۲۶، ص ۲۶، ص ۲۵، ص ۲۵، ص ۲۵، ص ۲۵، ص ۲۵، ص ۲۵،		
	ص ۲۶، ص ۲۶، ص ۲۵،		
	ص ۲۷، ص ۲۷، ص ۲۷، ص ۲۷، ص ۲۸، ص ۲۹، ص ۲۹، ص ۲۹، ص ۲۹، ص ۲۹،		
	ص ۷۰، ص ۷۱، ص ۷۱، ص ۷۲، ص ۷۲، ص ۷۳، ص ۷۳، ص ۷۶، ص ۷۶، ص ۷۵،		
	ص ۷۵، ص ۷۸، ص ۸۵، ص ۸۵،		
	ص ۸۰، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۹۲، و ۲۰،		
	ص۹۲، ص۹۳، مص۹۳، مص۹۷، ص۹۸، ص۹۸، مص۹۲، مص۱۰۶، مص۱۰۶، مص		
	ص۱۰۰، ص۱۰۰، ص۱۰۰، ص۱۰۱، ص۱۰۹، ص۱۱۰، ص۱۱۰،		
	ص۱۱۲، ص۱۱۲، ص۱۱۲، ص۱۱۲، ص۱۱۸، ص۱۱۵، ص۱۱۸، ص۱۱۸،		
	ص۱۱۸، ص۱۱۹، ص۱۱۹، ص۱۲۰، ص۱۲۰، ص۱۳۱، ص۱۳۱، ص۱۳۱،		
	ص۱۳۲، ص۱۳۲، ص۱۳۳، ص۱۳۶، ص۱۳۳، ص۱۳۳، ص۱۳۳،		
	ص۱۳۲، ص۱۳۲، ص۱۳۳ .		
9 ٧	ص۱۱، ص۱۱، ص۱۳، ص۱۶، ص۲۱، ص۲۱، ص۲۲، ص۲۳،	هي	-9
	ص۲۲،ص۲۳، ص۲۳، ص۲۳، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۵، ص۲۵، ص۲۵،	الدنيا	
	ص٢٥، ٣٥، ص٣٥، ص ٣٥، ص ٤٥، ص ٤٤، ص ٤٤، ص ٤٤، ص ٤٤، ص ٤٤،		
	ص٢٤،ص٢٤،ص٢٤،ص٤٨، ص٥٨، ص١٦، ص١٢، ص٢٤،		
	ص ۸۱، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۳، ص ۸۵، ص ۸۵، ص ۸۵،		
	ص٨٦،٠٠٠٨١، ص٨٨، ص٨٨، ص٨٨، ص٨٨، ص٨٨، ص٨٩،		
	ص ۸۹، ص ۹۰، ص ۹۰، ص ۹۰، ص ۹۰، ص ۹۰، ص ۱۰۳، ص ۱۰۹، ص ۱۱۲،		
	ص۱۲۱، ص۱۲۱، ص۱۲۱، ص۱۲۱، ص۱۲۲، ص۱۲۲، ص۱۲۲،		
	ص۱۲۶، ص۱۲۹، ص۱۲۷، ص۱۲۷، ص۱۲۷، ص۱۲۷، ص۱۲۷،		
	ص۱۲۷، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۲۹، ص۱۳۱، ص۱۳۱، ص۱۳۲، ص۱۳۳،		
	۱۳۶، ص۱۳۶، ص۱۳۶، ص۱۳۵ .		

٤٧	ص۱۰، ص۱۰، ص۱۰، ص۲۰، ص۲۰، ص۲۰، ص۲۵، ص۵۵، ص۵۲، ص۷۱، ص۷۱، ص۷۱، ص۷۲، ص۸۳، ص۸۶، ص۹۳، ص۹۳، ص۹۷، ص۹۸، ص۹۸،ص۹۹، ص۱۰۰، ص۱۰۹، ص۱۰۹، ص۱۰۹، ص۱۱۹،	البتول	١.
	ص۱۱۰، ص۱۱۰، ص۱۲۰، ص۱۲۰، ص۱۲۰، ص۱۲۷، ص۱۳۳، ص۱۳۳، م		
9.4	ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱٤۰ می ۱٤۰ می س۱٤۰ . ص۹، ص۹، ص۱۰ می ۱۰ می ۱۰ می ۱۱ می ۱۱ می ۱۳ می ۱۵ می ۱۵ می ۱۵ می ۲۲،	خذني	١١
	ص۲۲،ص۲۲،ص۲۳،ص۲۳،ص۲۳،ص۲۹، ص۲۹، ص۲۹، ص۳۰، ص۳۰، ص۳۵،ص۳۵،ص۳۵،ص۳۵،ص۳۵،ص۳۵، ص۳۷، ص۲۱، ص۲۱،	إليّ	
	ص۶۳،مص۶۶،مس۶۶،مس۱۰،مص۱۰، مص۵۳، مص۵۹، مص۱۲، مص۱۲، مص۱۲، مس۷۲،مص۷۲،مص۷۳،مص۱۸، مص۸۱، مص۸۸، مص۸۸، مص۸۹،		
	ص ۸۹، ص ۹۱، ص ۹۲، ص ۹۲، ص ۹۲، ص ۹۳، ص ۹۳، ص ۱۱۲، ص ۱۱۰، ص ۱۲۰، ص		
	ص۱۶۲، ص۱۶۳، ص۱۶۳، ص۱۶۲، ص۱۶۲، ص۱۶۵، ص۱۶۰، ص۱۹۵، ص۱۹۳، ص۱۹۵،		

تابع جدول رقم (٢) مواضع ورود مفردة (الموت والجراح ومرادفاتها) في شعر أحمد القدوميّ

عدد ورود	مفردة الموت ومرادفاتها	اسم	م
مفردة الموت		الديوان	
ومرادفاتها			
٣٧	ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۲، ص۱۳، ص۱۳، ص۱۰ مص۱۱، ص۱۸،	ذكريات	-1
	ص ۲۰ ص ۲۰ می ۳۰ می ۳۰ می ۳۰ می ۳۰ می ۳۱ می ۳۳ می ۵۲ می ۴۲ می ۴۲ می ۲۶ می ۴۲ می	على	
	ص٤٨، ص٦٠، ص٨٠، ص٨٦، ص٩٨، ص٩٩، ص٩٩، ص٩٩، ص١٠٠، ص١٠٠،	شاطئ	
	ص۱۰۱، ص۱۰۱،ص۱۰۱، ص۱۰۱، ص۱۰۲، ص۱۰۲، ص۱۰۲، ص۱۰۲،	النسيان	
	س۱۰۳، ص۱۰۳ .		
١٤	ص۱۱، ص۱۸، ص۲۰، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۳۲، ص۳۳،	رباعيات	-۲
	ص۳۷،ص۲۲، ص۶۱، ص۵۳، ص۵۳ .	الجرح	
		النازف	
Λ£	ص٦، ص٧، ص١٠، ص١٤، ص١٥، ص١٨، ص٢٤، ص٢٥، ص٢٨،	شفاه	-٣
	ص۲۹،، ص۳۲، ص۳۵، ص۳۵، ص۳۱، ص۳۲، ص۳۲، ص۳۹،	الفجر	
	ص٤١، ص٤٢، ص٤٤، ص٤٤، ص٤٤، ص٤٤، ص٦٤، ص٦٤، ص٤١،		
	ص٥١، ص٥٢، ص٥٢، ص٥٢، ص٥٢، ص٥٤، ص٥٦، ص٥٦،		
	ص٥٧، ص٥٧، ص٦١، ص٦١، ص٦٢، ص٤٢، ص٦٦، ص٦٦،		
	ص٦٦،ص٦٦، ص٦٧، ص٦٧، ص٨٦، ص٨٦،ص٦٩، ص٦٩، ص٦٩،		
	ص ۲۹، ص ۷۰، ص ۷۷، ص ۷۲، ص ۷۲، ص ۷۲، ص ۷۲، ص ۷۱، ص ۷۱،		
	ص ۸۰، ص ۸۰، ص ۸۰،ص ۸۶، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۹، ص ۹۰،		
	ص۹۰، ص۹۰، ص۹۲، ص۹۷،ص۹۷،ص۹۸،ص۹۹، ص۹۰، ص۱۰۱،		
	ص۱۰۲، ص۱۰۲، ص۱۰۲، ص۱۰۲ .		
	ص۹، ص۹، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۲، ص۲۱، ص۲۰	الوتر	- £
٣٣	ص۲۰، ص۲۱، ص۲۲، ص۲۳، ص۲۹، ص۲۹، ص۳۰، ص۳۰، ص۳۰،	الحزين	
	ص ٤١، ص٤١، ص ٥٥، ص ٥١، ص ٥٦، ص ٥٥، ص ٥٥، ص ٥٥،		
	ص ۲۶، ص ۲۹، ص ۷۰، ص ۸۱، ص ۸۱، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۶، ص ۸۶،		
	ص۹۲، ص۹۸		

		ص۱۱، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۹، ص۱۹، ص۱۹، ص۱۹، ص۲۲، ص۲۲،	ويحملني	-0
	۸٧	ص۲۰، ص۲۰، ص۲۷، ص۲۷، ص۲۷، ص۲۸، ص۳۵، ص۳۳، ص۳۳،	الثرى قمراً	
ص ۱۹ د می ۱۹ د		ص٣٧، ص٤٠، ص٤١، ص٤٢، ص٤٢، ص٤٢، ص٤٤، ص٤٣ه، ص٤٥،		
על. מער. מער. מער. מער. מער. מער. מער. מער		ص٥٤، ص٥٤، ص٥٤، ص٤٥، ص٥٤، ص٥٤، ص٦٤، ص٤٦، ص٥٢،		
		ص٥٢، ص٥٣، ص٥٥، ص٠٦،ص٢١، ص٤٢، ص٤٢، ص٤٢،		
		ص۱۷، ص۱۷، ص۱۷، ص۱۹، ص۱۹، ص۱۹، ص۲۹، ص۱۷، ص۱۷،		
		ص۷۳،ص۷۵، ص۷۷، ص۷۷، ص۷۹، ص۸۱، ص۸۴، ص۸۴، ص۸۴،		
		ص ۸۶، ص ۸۶، ص ۸۶، ص ۸۷، ص ۸۸، ص ۸۹، ص ۸۹، ص ۹۹، ص ۹۳،		
- ۲۰ الرشيء بعداد به ۱۳ س ۱۹ س		ص۹۶، ص۹۶، ص۹۲، ص۹۲، ص۱۰۰، ص۱۰۱، ص۱۰۲، ص۱۰۳،		
بعدك بعدک بعدک بعدک بعدک بعدی از این می از		ص۱۰۳، ص۱۰۳، ص۱۱۳، ص۱۱۲، ص۱۱۲، ص۱۱۳، ص۱۱۳		
	٧٨	س۱۲، ص۱۲، ص۱۶، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۲۱، ص۲۱، ص۲۱،	لا شىء	-7
رس ۱۹ س ۱۹ س ۱۹ س ۱۹ س ۱۹ س ۱۹ س ۱۹		ص۲۰، ص۲۰، ص۲۰، ص۲۰، ص۲۱، ص۲۱، ص۲۱، ص۲۲،	بعدك	
ص ۱۰ م ص ۱۰ م ص ۱۰ م ص ۱۰ مص ۱۱		ص۲۸، ص۲۸، ص۲۸، ص۲۹، ص۲۹، ص۳۳، ص۳۳، ص۳۳،		
ص ۱۲، ص ۱۳، ص ۱		ص۳۳، ص۳۶، ص۳۶، ص۳۷، ص۶۱، ص۳۶، ص۸۶، ص۸۶، ص۹۶،		
۱۱۰۵ مر ۱۹ بس ۱۹		ص ۵۰، ص ۵۱، ص ۵۱، ص ۵۱، ص ۵۱، ص ۵۱، ص ۵۲، ص ۵۷، ص ۵۷، ص ۵۸		
۱۰۰ (۱۲۰ ص۱۲۰ م ۱۳۰۰ م ۱۳۳۰ م ۱۳۰۰ م ۱۳۰۱ م		س ۲۲، ص ۲۳، ص ۲۳، ص ۲۶،ص ۲۶،ص ۲۶، ص ۲۷، ص ۲۸، ص ۱۹، ص ۱۹، ص ۱۹،		
		ص ۲۹، ص ۷۸، ص ۷۸، ص ۷۸، ص ۷۸، ص ۷۸، ص ۷۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸		
- ۱۰۰۵ - بین حل ص۱۲، ص۱۲، ص۱۰، ص۱۰، ص۱۰، ص۱۰، ص۱۰، ص۱۰، ص۱۰، ص۱۰		، ص ۹۰ ، ص ۱۰۰ ، ص ۱۰۰ ، ص ۱۰۰ ، ص ۱۰۰ ، ص ۱۱۰ ، ص ۱۱۲ ، ص ۱۱۲ ، ص ۱۲۰		
-۷ بین حل ص۱۲، ص۱۲، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۹، ص۱۹، ص۱۹، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۲		ص۱۲۰، ص۱۲۲، ص۱۲۶، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۲۹، ص۱۳۲،		
وارتحال مر٢٦، ص٢٦، ص٢٦، ص٢٧، ص٢٨، ص٣٥، ص٣٥، ص٣٥، ص٥٠، ص٥٠، ص٥٠، ص٥٠، ص٥٠، ص٥٠، ص٥٠، ص٥		ص۱۳۳، ۱۳۳، ص۱۳۳، ۱۳۳۰ می ۱۳۳۰ .		
و و ۱۰، و و ۲۱، و و ۲۱، و و ۳۱، و ۳۱	1.0	ص۱۲، ص۱۳، ص۱۹، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۹، ص۱۹، ص۲۰، ص۲۱،	بین حلّ	-٧
۱۰۰ م م ۱۰۰ م ۱۰ م ۱۰۰ م ۱۰ م ۱۰۰ م ۱۰ م ۱۰۰ م ۱۰۰ م ۱۰ م		ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۷، ص۲۷، ص۲۸، ص۳۰، ص۳۳، ص۳۶،	وارتحال	
۱۰۰ ۱۰۰ ۱۰۰ ۱۰۰ ۱۰۰ ۱۰۰ ۱۰۰ ۱۰۰ ۱۰۰ ۱۰۰		ص٣٦، ص٤٢، ص٤٣، ص٤٣، ص٤٣، ص٤٣، ص٤٨، ص٥٠، ص٥٠،		
ص۶۷،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵،۵		ص ٥١، ص ٥١، ص ٥١، ص ٥١، ص ٥٣، ص ٥٥، ص ٥٥، ص ٢٠، ص ٦٠		
ص۱۰۲، ص۱۰۷، ص۱۰۸، ص۹۹، ص۹۹، ص۱۰۲، ص۱۰۲، ص۱۰۲، ص۱۰۱، ص۱۰۱، ص۱۰۱، ص۱۰۱، ص۱۰۱، ص۱۰۱، ص۱۰۱، ص۱۰۱، ص۱۱۰، ص۱۱۰، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۲، ص۱۱۲، ص۱۱۲، ص۱۱۳، ص۱۱۳، ص۱۱۳، ص۱۳۳، ص۱۳۳، ص۱۳۳، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۱، ص۱۲۱۰ ص۱۲۱، ص۱۲۱۰ ص۱۲۱، ص۱۲۱۰ ص		، ص ۲۱، ص ۲۱، ص ۲۶، ص ۲۶، ص ۲۵، ص ۲۸، ص ۲۹، ص ۲۷،		
ص۱۱، ص۱۱، ص۱۰۸، ص۱۰۸، ص۱۰۸، ص۱۰۸، ص۱۱۰، ص۱۱۰، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۳، ص۱۳۲، ص۱۳۳، ص۱۳۸، ص۱۳۸، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۲۹، ص		ص ۷۶، ص ۷۶، ص ۸۶، ص ۹۰، ص ۹۰، ص ۹۳، ص ۹۳، ص ۹۳، ص ۹۴،		
۱۳۱ ، ۱۳۵ ، ۱۲۵ ، ۱۳۵ ، ۱۳۱ ، ۱۳۰ ، ۱۳۰ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳۹ ، ۱۳۹ ، ۱۳۹ ، ۱۳۹ ، ۱۳۹ ، ۱۳۹ ، ۱۳۹ ، ۱۲۹ سا ۱۶ ۱ ، ۱۶۸ ، ۱۶۸ ، ۱۶۸ ، ۱۶۸ ، ۱۶۸ ، ۱۶۸ ، ۱۶۳ ، ۱۳۳ ، ۱۳		ص۹۲، ص۹۷، ص۹۷، ص۹۹، ص۹۹، ص۱۰۲، ص۱۰۲، ص۱۰۲، ص۱۰۲،		
، ۱۳۷۰، ص۱۳۷، ص۱۳۷، ص۱۳۸، ص۱۳۸، ص۱۳۸، ص۱۳۸، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۶۹، ص۱۶۹، ص۱۶۹، ص۱۶۹، ص۱۶۱، ص۱۳۹، ص۱۶۱، ص۱۶۱، ص۱۳۹، ص۱۶۱، ص۱۳۹، ص۱۳۸، ص۱۳۹، ص۱۴۹، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۴۹، ص۱۴		ص۱۰۱، ص۱۰۷، ص۱۰۸، ص۱۰۸، ص۱۱۸، ص۱۱۸، ص۱۱۱، ص۱۱۱،		
ص ۱ ٤ ١، ص ۲ ٤ ١، ص ٤ ٤ ١، ص ٤ ٤ ١، ص ١ ٤ ١، ص ١ ٤ ١، ص ١ ٤ ١، ص ١ ٤ ١ مص ١ ٤ ١ مص ١ ٤ ١ مص ١ ٤ ١ مص		ص۱۱۲، ص۱۱۸، س۱۲۶، ص۱۲۳، ص۱۳۳، ص۱۳۳، ص۱۳۳، ص۱۳۹، ص۱۳۳، ص۱۳۳،		
		، ص۱۳۲، ص۱۳۷، ص۱۳۷، ص۱۳۸، ص۱۳۸، ص۱۳۸، ص۱۳۹، ص۱۳۹،		
، ص۱٤٩، ص١٤٩، ص١٤٩، ص١٥٩، ص١٥٩.		١٤٩ ١ ، ١٤٨ ، ١٤٨ ، ١٤٨ ، ١٤٥ ، ١٤٥ ، ١٤٥ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٤٨ ، ١٤٨ ، ١٤٨ ، ١٤٨ ، ١٤٨ هـ ١٤٩ هـ		
		، ص۱٤٩، ص١٤٩، ص١٤٩، ص١٤٩، ص١٥٤.		

٦٧	ص۷، ص۱۱، ص۱۷، ص۱۷، ص۱۹، ص۱۹، ص۲۰، ص۲۰، ص۲۲،	تراتيل	- A
	ص ۳۲،ص ۳۶، ص ۳۸، ص ۴۸، ص ٤٥، ص ٤٧، ص ٥٠، ص ٥٠،	السحاب	
	ص ٥٤، ص ٥٩، ص ٥٩، ص ٥٦، ص ٦٣، ص ٦٣، ص ٦٤، ص ٦٥،		
	ص ۲۹، ص ۷۰، ص ۷۱، ص ۲۷، ص ۸۷، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۶،		
	ص ۸۵، ص ۸۵، ص ۸۲، ص ۸۷،ص ۸۷،ص ۸۷،ص ۹۱،ص ۹۱،ص ۹۱،ص ۹۶،		
	ص۹۷، ص۹۷، ص۹۸، ص۹۹، ص۹۹، ص۱۰۱، ص۱۰۲، ص۱۰۸، ۱۰۸		
	ص۱۱۹، ص۱۱۳، ص۱۱۳، ص۱۱۳، ص۱۱۱، ص۱۱۱،ص۱۲۰، ص۱۳۱، ص۱۳۱،		
	ص۱۳۲، ۱۳۲، ۱۳۴، ص۱۳۴ .		
٩ ٤	ص٩، ص١١، ص١١، ص١١، ص١١، ص١١مص١١، ص١٢، ص١٤، ص١٥،	هي الدنيا	-9
	ص١١٠ص١١، ص١٦، ص١٧، ص١٧، ص١١٨، ص١٨، ص١٨،		
	ص۱۸، ص۱۸، ص۱۹، ص۲۶، ص۲۶، ص۲۰، ص۳۰، ص۳۱، ص۳۳، ۳۳،		
	ص٣٣، ص٤٤، ص٣٥، ص٣٧، ص٤٤، ص٤٤، ص٤٤، ص٤٤، ص٥٤،		
	ص٤٤، ص٤٤، ص٤٤، ص٥٤، ص٥٥، ص٥٥، ص٥٥، ص٥٧، ص٧٧،		
	ص۷۲، ص۷۲، ص۷۳، ص۵۰، ص۲۷، ص۷۷، ص۷۷، ص۷۷،		
	ص ۸۲، ص ۸۳، ص ۸۳، ص ۸۲، ص ۸۱، ص ۹۱، ص ۹۱، ص ۹۱،		
	ص٩٩،٩٥،٥٠٥،٥٠٩،٥٠٥،٥٠١٠٢،٥٠١٠،٥٠١٠،٥٠١٠ مص١٠١، ص١٠٦،		
	ص۱۰۷، ص۱۱۸، ص۱۱۱،ص۱۱۱،ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۳، ص۱۱۳		
	ص۱۱۷، ص۱۱۷، ص۱۲۳، ص۱۲۳، ص۱۲۹، ص۱۳۰، ص۱۳۰، ص۱۳۱،		
	ص۱۳۱،ص۱۳۲،ص۱۳۳،ص۱۳۶، ص۱۳٤		
٤٢	ص١١،ص١١،ص١١،ص١١، ١١، ص١١، ص١١، ١١، ص١١، ١١،	البتول	١.
	، ص ٤١ ، ص ٤٨ ، ص ٥١ ، ص ٥١ ، ص ٥١ ، ص ٥٦ ، ص ٦٦ ، ص ٦٨ ، ص ٦٩ ، ص ٦٩ ، ص ٦٩ ، ص ٦٩		
	ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۹۱، ص ۹۱، ص ۹۲، ص ۹۲، ص ۹۳، ص ۹۸، مص ۱۰،		
	ص۱۱۰، ص۱۱۱، ص۱۱۰، ص۱۱۰ مص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۹ مص۱۱۹ مص۱۱۹ مص۱۱۹		
	ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹		
٦٧	ص٩،ص٩،ص٩،ص١٠،ص١١،ص١٢،ص٤١،ص١١،ص٥١،ص٥١،ص٠١،	خذني إليّ	11
	ص ۲۰، ص ۲۱، ص ۲۱، ص۲۳، ص۲۳، ص۲۳، ص۲۳، ص۲۳، ص۲۶، ص۲۹،		
	ص ۳۱، ص ۳۲، ص ۳۷، ص ۶۹، ص ۵۰، ص ۵۰، ص ۵۲، ص ۶۰، ص		
	ص ۲۰، ص ۲۰، ص ۷۱، ص ۷۲، ص ۷۷، ص ۸۱، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۹۰		
	ص۹۹، ص۹۲، ص۹۳، ص۹۹، ص۹۹، ص۱۰۳، ۱۰۵، ص۱۰۵، ص۱۰۵، ص۱۰۷،		
	س۱۱۲مس۱۱۶مس۱۱۶مس۱۱۶مس۱۱۶مس۱۱۲مس۱۲۲مس۱۲۲م		
	ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۵۲، ص۱۵۳، ص۱۵۳، ص۱۵۶، ص۱۵۲، ص۱۵۳		

تابع جدول رقم (٣) مواضع ورود مفردة (الحزن ومرادفاتها) في شعر أحمد القدومي

عدد ورود مفردة الحزن ومرادفاتها	مفردة الحزن ومرادفاتها	اسم الديوان	٢
٧٣	ص۸، ص۸، ص۸، ص۹، مص۲۹، مص۲۹، مص۱۹، مص۲۹، مص۲۹، مص۲۹، مص۲۹، مص۲۹، مص۲۹، مص	نكريات	١
	۲۷ ، ص ۶۱ ، ص ۶۲ ، ص ۶۳ ، ص ۶۲ ، ص ۶۲ ، ص ۶۲ ، ص ۶۷ ، ص ۵۷ ، ص ۵۰ ، ص ۵۷ ،	على	
	ص ۱۰ مص ۱۰ مص ۲۱ مص ۲۱ مص ۲۱ مص ۲۵ مص ۲۵ مص ۲۵ مص ۲۱ مص ۲۱ مص ۲۱ مص ۲۱ مص ۲۱	شاطئ	
	ص٧٦،ص٨٦،ص٨٦،ص٨٦،ص٩٦،ص٠٢،ص٠٧،ص٠٧،ص٨٧،ص٨٧،	النسيان	
	ص ۸۰، ص ۸۰، ص ۸۱، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۵، ص ۸۵، ص ۸۲، ص ۸۳، ص ۸۳،		
	ص۸۷،ص۸۷، ۱۹۰۵، ۱۹۰۵، ۱۹۰۵، ۱۹۰۵، ۱۹۰۵، ۱۹۸، ۱۹۹۰، ۱۹۹۰، ۱۹۹۰، ۱۹۹۰، ۱۹۹۰،		
	ص۱۰۰، ص۱۰۰، ص۱۰۱، ص۱۰۳، ص۱۰۳، ص۱۰۳.		
١٣	ص١٩، ص٢٢، ص٢٤، ص٢٦، ص٢٦، ص٢٩، ص٣٥، ص٥٤، ص٤٤، ص٤٤،	رباعيات	۲
	ص٤٧،ص٠٥.	الجرح	
		النازف	
٦٤	ص٦،ص١١،ص١٥،ص٦١،ص٦١،ص١٦،ص١٢،ص١٩،ص١٩،ص٢٢،ص٢٥،	شفاه	٣
	ص٢٥، ص٢٩، ص٣٠، ص٣٠، ص٣٥، ص٣٥، ص٣٥، ص٣٥، ص٣٥، ص٤١، ص ٤١،	الفجر	
	ص٤٤، ص٤٤، ص٤٤، ص٥٤، ص٥٤ ، ص٤٤، ص٤٤، ص٤٤،		
	، ص۲۲، ۲۲ ص، ص۲۲، ص۲۲، ص ۲۹، ص ۲۹، ص ۷۷، ص ۷۷، ص ۷۶، ص ۷۵، ص ۸۰،		
	ص ۸۰، ص ۸۰ مص ۸۰، ص ۸۸، ص ۸۸، ص ۹۱ مص ۹۰ مص ۹۱ مص ۹۱ مص ۹۱ مص ۹۱ مص ۹۱		
	ص ۹۱، ص ۹۷، ص ۹۸، ص ۱۰۰، ص ۱۰۰، ص ۱۰۱، ص ۹۱.		
01	ص۹،ص۱۰، ص۱۱، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۳، ۱۷، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۸، ص۱۹، ص۲۰، ص۲۰،	الوتر	٤
	ص ۲۰ ،ص ۲۲ ،ص ۲۳ ،ص ۲۳ ،ص ۳۱ ،ص ۳۱ ،ص ۵۰ ،ص ۵۰ ،ص ۵۰ ،ص ۵۰ ،ص ۵۰ ،ص ۵۰ ،ص	الحزين	
	٥٦، ١٥، ص٥٧، ص٥٧، ص٥٨، ص٥٨، ص٥٨، ص١٦، ص٦٨، ص ٢٩، ص ٧٨، ص٧٨،		
	ص۷۸،ص۷۸،ص ۷۹،ص ۸۰،ص ۸۱،ص ۸۱،ص ۸۱،ص ۸۲،ص ۸۲،ص ۸۵،ص ۸۵،ص ۸۵،		
	ص۸۷،ص۸۹، ۱۹۰ مص۹۲، ۱۹۰ می ۹۲، ۱۹۰ می ۱۹۰ می		
٤٦			

	ص ۲۵، ص ۲۸، ص ۲۹، ص ۲۹، ص ۲۹، ص ۳۰، ص ۳۰، ص ۳۰، ص ۳۷، ص ۳۷، ص ۳۸، ص ۳۸،	ويحملني	٥
	ص ۳۹، ص ۲۱، ص ۶۹، ص ۶۹، ص ۵۱، ص ۵۳، ص ۵۹، ص ۵۹، ص ۲۰، ص ۲۰، ص ۷۱،	الثري	
	ص۷۲،مص۷۲،مص۷۳،مص۷۳،مص۵۷،مص۵۷،مص۵۷،مص۵۸،مص۸۵،م	قمرا	
	ص۹۸،ص۹۰،ص۹۳،ص۹۳، ص۱۰۰، ص۱۰۰، ص۱۰۱، ص۱۰۲، ص۱۰۲،		
	ص۱۰۵،ص۱۰۷، ص۱۰۸، ص۱۱۲.		
٥٢	ص٧،ص٩،ص١٥،ص١٦،ص١٦،ص١٦،ص١١،ص١٢،ص١٢،ص٢٥،ص٢٥،ص٢٥،ص٢٥،	لا شيء	٦
	ص۲۷،مس۳۳،مس ۴۶،مس ۴۶،مس ۴۶،مس ۳۶،مس ۴۵،مس ۴۵،مس ۴۵،مس ۴۵،مس ۴۵،	بعدك	
	ص ۲۰ ،ص ۲۱ ،ص ۲۷ ،ص ۲۷ ،ص ۲۷ ،ص ۷۸ ،ص ۷۸ ،ص ۲۸ ،ص ۴۸ ،ص ۹۲ ،		
	ص۱۰۳، ۱۰ ، ص۱۰۶، ۱۰ ، ص۱۰۹، ، ص۱۱۰، ص۱۱۰ ، ص۱۱۹، ص۱۱۹، ص۱۱۹، ص۱۲۱،		
	ص۱۲۱،ص۱۲۱،ص۱۲۹،ص۱۲۵، ص۱۳۲، ص۱۳۲، ص۱۳۲، ص۱۳۲.		
٧.	ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص ۲ ۲ ، ص	بين حلّ	V
'`	ص ۳۸، ص ۶۲، ص ۶۲، ص ۶۲، ص ۶۰، ص ۶۰، ص ۶۰، ص ۶۱، ص		•
		وارتحال	
	ص۲۲، ص۲۷، ص۲۷، ص۸۲، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۳، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۰، ۵۰، ۵۰، ۵۰، ۵۰، ۵۰، ۵۰، ۵۰، ۵۰، ۵۰، ۵		
	ص٩٦، ص٩٩، ص٩٩، ص١١٩، ص١١١، ص١١٩، ص٩١١، ص٩١٩، ص١١٩، ص١١٩، ص١١٩،		
	ص۱۲۰،ص۱۲۰،ص۱۲۱، ص۱۲۱، ص۱۳۰، ص۱۳۳، ص۱۳۳،ص۱۳۳،		
	، ۱۳۹ ، ص ۱۶۱ ،		
	ص ۱۶۱، ص ۱۶۱، ص ۱۶۱، ص ۱۶۱، ص ۱۵۷، ص ۱۵۲، ص ۱۵۲، ص ۱۵۵، ص ۱۵۵.		
0 \$	ص۷، ص۹، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۲، ص۲۱، ص۲۱، ص۲۱	تراتيل	٨
	ص ۳۲، ص ۳۲، ص ۳۶، ص ۳۶، ص ۳۵، ص ۳۵، ص ۳۵، ص ۲۱، ص ۶۱، ص ۲۵، ص ۲۵، ص ۲۵،	السحاب	
	ص۲۵، ص۲۱، ص۲۷، ص۲۷، ص۲۸، ص۸۸ ص ۲۹،		
	، ص ۷۹، ص ۸۰، ص ۸۳، ص ۸۷، ص ۹۰، ص ۹۰، ص ۹۰، مص ۹۰، مص ۱۰۰، مص ۱۰۰، مص ۱۱۰،		
	ص۱۱۳ اص۱۲۰، ص۱۲۳، ص۱۲۳، ص۱۲۳، ص۱۲۳، ص۱۳۵، ص۱۳۵، ص۱۳۹، ص۱۳۹، ص۱۳۳، ص۱۳۳،		
٣٩	ص١١، ص١١، ص٢٣، ص٣٢، ص٣٤، ص٤٣، ص٤٣، ص٣٥، ص٤٥، ص٤٧،	هي الدنيا	٩
	ص ۷۱، ص ۷۳، ص ۷۵، ص ۷۵، ص ۸۱، ص ۸۲، ص ۸۲، ص ۸۳، ص ۸۶، ص ۸۶،		
	،ص۸۵،ص۸۵، ص۸۸،ص۸۸،ص۸۸،ص۸۸،ص۸۸،ص۸۸، مس۱۰۹، ص۱۰۹،		
	ص۱۱۵، ۱۲۳، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۷، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۲۹، ص۱۲۹، م		

۳.	ص۱۰، ص۱۹، ص۱۹، ص۲۳، ص۳۱، ص۵۱، ص۵۱، ص۵۱، ص۵۸، ص۵۸، ص۵۸، ص۵۸، ص۵۷، ص۵۸، ص۵۲، ص۵۲، ص۵۲، ص۵۲، ص۵۲، ص۵۲، ص۵۲، ص۵۲	البتول	١.
۲۹	. ۱۳۵۵	خذني إليّ	11

تابع جدول رقم (٤) مواضع ورود مفردة (الليل ومرادفاتها) في شعر أحمد القدوميّ

عدد ورود مفردة الليل ومرادفاتها	مفردة الليل ومرادفاتها	اسم الديوان	۴
77	ص۱۷، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۳۳، ص۳۳، ص۳۳	ذكريات	١
	ص٥٣٥،ص٥٨، ص١٦، ص٢٢، ص٣٣، ص٣٣، ص٥٩، ص ١٥،ص٢٦، ص٢٦، ص٢٧،	على	
	ص۲۲، ص۲۰، ص۷۳، ص۷۸، ص۸۰، ص۸۰، ص۸۰، ص۸۸، ص۹۳، ص۹۳،	شاطئ	
		النسيان	
١.	ص١٦، ص٢٣، ص٣٣، ص٣٩، ص٤٦، ص٤٦، ص٤٢، ص٥٢، ص٥٢، ص٥٤ .	رباعيات	۲
		الجرح	
		النازف	
٣٥	ص٦، ص٦، ص٩، ص٩، ص٩، ص٩، ص٩١، ص١٢، ص١٤، ص١٤، ص١٩، ص٢٢،	شفاه	٣
	ص ۶۰ کی ص ٤١، ص ۶۱، ص ٥٠، ص ٥٠، ص ٥١، ص ٥٥، ص ٥٨، ص ٦٦، ص ٦٦، ص ٧٠،	الفجر	
	ص۷۲، ص۷۳، ص۸۰، ص۸٦، ص۸٦، ص۸۹، ص۹۳، ص۹۷، ص۹۹، ص۱۰۱، ص۱۰۲		
	ص۸، ص۱۳، ص۱۳، ص۱۱، ص۱۷، ص۱۷، ص۲۰، ص۲۳، ص۲۳، ص۴۸،	الوتر	
79	ص٤٥،ص٦٦، ص٧٣، ص٧٦، ص٧٨، ص٨١، ص٨٩، ص٨٩، ص٩٠، ص٩٠، ص٩١،	الحزين	٤
	ص ۶۹، ص ۹۶، ص ۹۸، ص ۹۸، ص ۹۸، ص ۹۸ .		
09	ص۱۵، ص۱۵، ص۱۷، ص۱۸، ص۲۷، ص۲۷، ص۲۸، ص۲۹، ص۳۳، ص۳۳،	ويحملني	٥
	ص ۲۶، ص ۳۶، ص ۳۶، ص ۳۶، ص ۳۵، ص ۳۲، ص ۳۷، ص ۳۹، ص ۳۹، ص ۴۹، ص ۶۰، ص ۶۱،	الثرى قمراً	
	ص٤٢،ص٤٣، ص٤٦، ص٤٨، ص٥٦، ص٥٢، ص٥٢، ص٥٣، ص٥٩، ص٥٦، ص٥١، ص٥١، ص٧٧،		
	ص۷۸، ص۷۸، ص۸۱، ص۸۸، ص۸۸، ص۸۸، ص۹۰، ص۹۳، ص۹۶، ص۹۶، ص۹۶،		
	ص۹۹، ص۹۶، ص۹۹، ص۹۹، ص ۱۰۰، ص ۱۰۰، ص۱۰۱، ص۱۰۱، ص۱۰۳، ص۱۰۸،		
	ص۱۱۹، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۳، ص۱۱۳، ص۱۱۳، ص۱۱۳.		

00	ص۷، ص۱۲، ص۱۲، ص۱۳، ص۱۰، ص۲۲، ص۲۲، ص۳۰، ص۳۳، ص۳۳،	لا شيء	٦
	ص۳۷، ص۳۷، ص۶۳، ص۶۳، ص۶۹، ص۵۱، ص۵۱، ص۵۱، ص۵۲، ص۵۶، ص۵۷،	بعدك	
	ص۵۸، ص۵۸،ص۲۰، ص۲۱، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۸،ص۷۷، ص۷۷،ص۷۷،ص۷۷،		
	، ۱۰۹ س ۲۸، ص ۹۳ ، ص ۹۳ ، ص ۹۸ ، ص ۱۰۶ ، ص ۱۰۹ س ۱۰۹ ، ص ۱۱۹ ، ص ۱۱۹ ، ص ۱۱۹		
	ص۱۲۶، ص۱۲۶، ص۱۲۹، ص۱۲۳، ص۱۲۸، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹، ص۱۲۹،		
	ص١٣٣٠.		
0 £	ص ۱۲،ص ۱۶،ص۱۸، ص۱۹، ص۱۹، ص۱۹، ص۲۰، ص۲۲،ص۲۲،ص۲۸، ص۱۳،	بين حلّ	٧
	ص ۳۱، ص ۳۶، ص ۳۲، ص ۳۷، ص ۶۲، ص ۶۳، ص ۶۷، ص ۵۰، ص ۵۰، ص ۵۰، ص ۲۰،	وارتحال	
	ص ۲۰ ،ص ۲۰ ،ص ۲۱ ،ص ۲۲ ،ص ۲۲ ،ص ۷۰ ،ص ۷۷ ،ص ۸۳ ،ص ۹۳ ،ص ۹۳ ،ص ۹۹ ،ص ۹۹ ،ص ۹۹ ،ص		
	۱۰۱، ص۱۰۱ ، ص۱۱۸ ، ص۱۱۸ ، ص۱۱۸ ، ص۱۱۹ ، ص۱۲۰ ، ص۱۲۰ ، ص۱۳۰ ، ص۱۳۰ ،		
	ص۱۳۳، ص۱۳۶، ص۱۳۳، ص۱۳۳، ص۱۳۸، ص۱۳۸، ص۱۲۱، ص۱٤۱، ص۱٤۹، ص۱۱۶،		
	. ١٤٩		
٤٠	ص۷، ص۸، ص۸، ص۱۱، ص۱۲، ص۱۷، ص۲۳، ص۲۷، ص۲۸، ص۲۸،	تراتيل	٨
	، ص ۳۵، ص ۳۲، ص ۵۳، ص ۵۳، ص ۵۵، ص ۵۹، ص ۵۹، ص ۱۳، ص ۱۳، ص ۱۹،	السحاب	
	ص۷۱، ص۸۲، ص۸۶، ص۸۵، ص۸۵ ، ص۸۶ ، ص۹۶ ، ص۹۱ ، ص۱۱۹، ص۱۱۰، ص۱۱۰،		
	ص۱۱۰، ص۱۱۷، ص۱۱۹، ص۱۳۱، ص۱۳۲، ص۱۳۲، ص۱۳۲، ص۱۳۲، ص۱۳۲،		
٣٥	ص ۲۳ ، ص۲۲، ص۳۲، ص۳۲، ص۳۶، ص۵۳، ص۵۶، ص۵۶، ص۵۰، ص۵۱،	هي	٩
	ص۷۳، ص۸۱، ص۸۲، ص۸۳، ص۸۶، ص۸۷، ص۹۰، ص۱۰۰، ص۱۰۱،	الدنيا	
	ص۱۱۹، ص۱۱۰، ص۱۱۱، ص۱۱۱، ص۱۱۲، ص۱۱۲، ص۱۱۳، ص۱۲۲، ص۱۲۳،		
	س۱۲۳، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۲۸، ص۱۲۹ .		
70	ص١٥، ص١٩، ص٣١، ص٣٦، ص٣٦، ص٥٦، ص١٦، ص٥٦، ص٨٦، ص٨٦، ص٩٦،	البتول	١.
	ص۷۰، ص۷۱، ص۷۷، ص۸۳، ص۸۵، ص۸۹، ص۹۱، ص۹۲، ص۱۱۱، ص۱۱۳		
	ص١٣٦، ص١٣٧، ص١٣٩، ص١٤١ .		
٣.	ص۱۳، س۱۳، ص۲۱، ص۲۱، ص۲۱، ص۳۰، ص۳۵، ص۳۵، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۰، ص۹۰	خذني إليّ	11
	۸۲،ص۸۷،ص۸۸،ص۸۸،ص۸۸،ص۹۸،مص۹۸،مص۲۰۱، ۱۰۸،مص۸۸،مص۸۸،م		
	ص۱۳۹، ص۱۶۳، ص۱۶۰، ص۱۵۰، ص۱۵۰، ص۱۵۰، ص۱۵۸، ص۱۵۸، ص۱۵۷ ، ص۱۵۸ .		
	TV9		

تابع جدول رقم (٥) مواضع ورود مفردة (الأرض ومرادفاتها) في شعر أحمد القدومي

عدد ورود مفردة الأرض ومرادفاتها	مفردة الأرض ومرادفاتها	اسم الديوان	٩
٤٠	ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱،	نكريات على شاطئ النسيان	
٤	ص۲۰، ص۳۶، ص۳۶، ص۰۵ .	رباعيات الجرح النازف	-7
١٦	ص۳۲، ص۵۳، ص۵۱، ص۵۱، ص۵۱، ص۵۱، ص۵۲، ص۱۲، ص۱۲، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱	شفاه الفجر	-٣
10	ص۷، ص۸، ص۱۰ ص۱۰، ص۳۶، ص۳۶، ص۳۶، ص۳۶، ص۴۹، ص۴۹، ص۴۹، ص۴۹، ص۴۹، ص۴۹، ص۴۹، ص۴۹	الوتر الحزين	- {
٦٧	ص۱۱، ص۱۸، ص۱۹، ص۱۹، ص۱۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۸، ص۱۸، ص۱۳، ص۱۳، ص۱۳، ص۱۳، ص۱۳، ص۱۳، ص۱۳، ص۱۳	ويحملني الثرى قمراً	-0
47	ص۱۱، ۱۹، ص۲۰، ص۲۲، ص۲۷، ص۳۳، ص۳۶، ص۶۰، ص۳۶، ص۳۶، ص۳۵، ص۳۵، ص۲۸، ص۸۷، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱، ص۸۱	لا شيء بعدك	− ٦

٣٧			
	ص ۲ ، ص ۱۳، ص ۱۳، ص ۲۲، ص ۲۳، ص ۲۲، ص ۶۳، ص ۵۳، ص ۵۰، ص ۵۱،	بين حلّ	-٧
	ص ۲۰، ص ۲۲، ص ۲۰، ص ۵۳، ص ۵۳، ۲۱، ص ۲۷، ص ۹۰، ص ۹۲، ص ۹۲،	وارتحال	
	ص۹۷، ص۱۰۷، ص۱۰۲، ص۱۰۸، ص۱۰۹، ص۱۱۸، ص۱۱۸، ص۱۲۸،		
	ص۱۳۵، ص۱٤۱، ص۱٤۱، ص۱٤۱، ص۱٤۸، ص۱۲۹، ص۱۵۳، ص۱۵۳		
۲ ٤			
	ص۱۱، ص۱۱، ص۱۱، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۲، ص۲۰، ص۵۰، ص٥٦،	تراتيل	-7
	ص٥٦، ص٥٩، ص١٦، ص٧٧، ص٨٣، ص٩٩، ص٩٩، ص٩٩، ص٩٩،	السحاب	
	ص۱۱۸، ص۱۳۶، ص۱۳۰، ص۱۳۳.		
١٦			
	ص ۳۵، ص ۳۸، ص ٤٠، ص ٤٠، ص ٤٠، ص ٤٧، ص ٥٦، ص ٥٧، ص ٧١، ص ٧٣،	هي الدنيا	-9
	ص۷۲، ص۷۷، ص۸۷، ص۹۱، ص۱۰۸، ص۱۱۸		
10			
	ص۱۱، ص۲۳، ص۲۲، ص۳۷، ص۴۱، ص۴۱، ص۴۲، ص۴۵، ص٥١، ص٥٩،	البتول	-1.
	ص ۵۸، ص ۱۲۹، ص ۱۲۹.		
٣٥			
	ص١٠،١٠ ١١،ص١١،ص١٤،ص١٥،ص١٥،ص٢٢،،ص٢٤،،ص٢٤،	خذني إليّ	-11
	ص ۲۶، ص ۳۷، ص ۳۷، ص ۶۷، ص ۶۸، مص ۵۱، ص ۵۹، ص ۵۹، ص ۲۰،		
	ص۱۳،مص۱۳،مص۷۸،مص۸۲،مص۸۳،مص۱۰۳،مص۱۰۳،مص۱۱۳،		
	ص۱۲۰،ص۱۲۰،ص۱۲۱،ص۱۲۹ ص۱۳۴،ص۱۳۵،ص۱۳۹،ص۱۲۹		

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر /

- القرآن الكريم ·
- ١- القدوميّ ، أحمد ، البتول ، ط١ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠١٥ م.
 - ٢- بين حلّ وارتحال ، ط١ ، مطابع الحميضي ، الرياض ، ٢٠٠٩ م .
 - ٣- تراتيل السحاب ، ط١ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠١٣ م .
 - ٤ خذني إلى ، ط١ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن، عمان ، ٢٠١٦م.
 - ٥- ذكربات على شاطئ النسيان ، ط١ ، المطبعة الاقتصادية ، الأردن ، عمان ، ١٩٨٩ م .
 - ٦- رباعيات الجرح النازف ، ط١ ، دار المعراج الدولية للنشر ، الرياض ، ١٩٩٣ م .
 - ٧- شفاه الفجر ، ط١ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .
 - ٨ ـ لا شيء بعدك ، ط١ ، مطبعة الندى ، الأردن ، عمان ، ٢٠٠٤ م .
 - ٩- هي الدنيا ، ط١ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠١٤ م .
 - ١٠. الوتر الحزين ، ط١ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .
 - ١١ ويحملني الثري قمراً ، ط٢ ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ٢٠١٤ م .

ثانياً: المراجع/

- ١- الآمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح : السيد أحمد
 صقر ، ج١ ، ط٤ ، دار المعارف ، مصر ، (د. ت) .
 - ٢- ابن الأثير ، ضياء الدين نصر الله: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح: أحمد
 الحوفي وبدوي طبانة ، ج ٣ ، (د.ط) ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، (د. ت).

- ٣- ابن الأثير ، مجد الدبن المبارك بن مجد ، النهاية في غريب الحديث والأثر ، تح : طاهر أحمد الزاوي ، محمود مجد الطناحي، ج٢ ، (د. ط) ، المكتبة العلمية ، بيروت ، ١٩٧٩ م .
- ٤- أحمد، محجد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط۱، دار المعارف، القاهرة، ۱۹۷۷ م.
 ٥- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦ م.
- آمین ، بکري ، البلاغة العربیة في ثوبها الجدید ، ج۲، ط۱ ، دار العلم للملایین ، بیروت ،
 لبنان ، ۱۹۸۲م .
- ٧- الأنصاري ، جمال الدين عبدالله بن هشام ، هبود ، بركات ، أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك ، ج٣، (د. ط) ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، (د. ت) .
 - ٨ ـ أنيس ، إبراهيم ، دلالة الألفاظ ، ط٥ ، مكتبة الأنجلو المصربة ، القاهرة ، ١٩٨٤م .
 - ٩ _ أنيس ، إبراهيم ، موسيقي الشعر ، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢م .
 - ١- بسيسو ، معين ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ديوان المعركة ، ط١، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ م .
- ١١ـ البطل ، علي ، الصورة في نهاية الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، ط٢ ، دار
 الأندلس للطباعة والنشر واالتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨١ م .
- 11- أبو البقاء العكبرى ، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، تح: مصطفى السقا ، إبراهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلبي ، ج٢ ، (د. ط) ، مطبعة مصطفى الحلبيّ وأولاده ، القاهرة ، ١٩٣٦م.
- 17 ـ بكار، يوسف حسين ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ط٢ ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٢م .

- ١٤. بلحاج ، كاملي ، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول) ، (د.ط) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٤ م .
- ١٥ـ بير، هنري، الأدب الرمزي ، ترجمة، تح: هنري زغيب ، ط١ ، منشورات عويدات ، بيروت باريس ، ١٩٨١ م .
 - ١٦ـ التبريزي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، تح : الحساني حسن عبدالله ، (د. ط) مطبعة المدنى ، القاهرة ، ١٩٦٩م .
 - ١٧ـ التبريزي ، الخطيب ، الوافي في العروض والقوافي ، تح : فخر الدين قباوة وزميله ، ط٣ ، دار الفكر ، دمشق ، (د.ت) .
 - ١٨- تشادويك ، تشارلز ، الرمزية ، ترجمة : نسيم إبراهيم يوسف ، (د. ط) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ م .
 - 19. التميمي ، محجد بن حبان : صحيح ابن حبان بترتيب ابن بلبان ، ج٢ ، ط ٢ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٩٣م .
- ٢- ثويني ، حميد آدم ، البلاغة العربية . المفهوم والتطبيق . ، ط ١ ، دار المناهج للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٧ م .
- ٢١ـ الجاحظ ، الحيوان ، ت : عبد السلام هارون ، ج ٣ ، (د. ط) ، مطبعة مصطفي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٨ م .
 - ٢٢ ـ جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : مجد الولي مجد العمري ، ط١ ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٦م .
 - ٢٣- الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تح:
 محمود محمد شاكر ، ج۱ ، (د.ط) ، مطبعة المدني ، القاهرة،(د. ت) .

- ٢٤ الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن مجد ، دلائل الأعجاز في علم المعاني ، تح :
 محمود مجد شاكر ، ج١ ، ط٣، مطبعة المدنى ، القاهرة ،١٩٩٢م .
- ٢٥ـ ابن جعفر ، قدامة نقد الشعر تح : محمد خفاجي ، (د.ط) دار الكتب العلمية ، بيروت ،
 (د. ت) .
 - ٢٦ ابن جني ، أبي الفتح عثمان ، تح : د . حسنى عبدالجليل يوسف ، ط٢ ، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٠م .
 - ۲۷ الجوهري ، إسماعيل بن حماد ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، تح : أحمد عبد
 الغفور عطار ، ج٣ ، ط ٤ ، دار العلم للملايين ، ، ١٩٨٧ م .
- ٢٨ جيدة ، عبد الحميد ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، (د.ط) ، دار الشمال
 للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس ،لبنان ، ١٩٨٦ م .
 - ٢٩ ـ ابن حجة الحموي ، تقي الدين أبو بكر بن علي ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، تح: عصام شقيو ، ج١ ، (د.ط) ،
 دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ٢٠٠٤ م.
 - ٣- أبو الحسن المرسي ، علي بن إسماعيل بن سيده ، المحكم والمحيط الأعظم ، ت: عبد الحميد هنداوي ، ج٥ ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
- ٣١- أبو حميدة ، محمد صلاح، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ط١ ، مطبعة المقداد ، غزة، ٢٠٠٠م .
- ٣٢ الجويني ، مصطفى الصاوي ، البلاغة العربية . تأصيل وتجديد، (د.ط) ، منشأة المعارف، الإسكندرية ، (د.ت) .
 - ٣٣ للخفاجي ، ابن سنان ، سر الفصاحة ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢م .
 - ٣٤_ خلوصىي، صفاء ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ط ٥ ، مكتبة المثني ، بغداد ، ١٩٧٧م.

٣٥ داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، (د. ط)، مكتبة عين شمس، القاهرة، (د. ت).

٣٦ـ درويش ، محمود، أحبك أو لا أحبك ، المجلد الأول ، ط١٤، دار العودة ، بيروت ، ١٩٩٦ درويش . ١٩٩٦ م .

٣٧- درويش ، محمود ، ديوان محمود درويش ، ط١٢، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧م . ٣٨- الدمشقي ، عبد الرحمن بن حسن ، البلاغة العربية ، ج٢ ، دار القلم ، دمشق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦م .

٣٩ ـ دي لويس ، سيسيل ، الصورة الشعرية ، ترجمة : أحمد نصيف – الجنابي – مالك ميري – سلمان حسن إبراهيم ، (د. ط)، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ م .

• ٤- ابن رشيق القيرواني ، الحسن أبو علي ، العمدة في محاسن الشعرة آدابه ونقده ، ج ١ ، ت : هجد محيى الدين عبد الحميد ، ط ٥ ، دار الجيل ، سوريا ، ١٩٨١ م .

ا ٤- زايد ، على عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، (د.ط) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،١٩٩٧م .

٤٢ ـ زايد ، علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ط٤ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ٢٠٠٢م .

32- الزبيدي ، محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي ، مراجعة : د. حماسة عبد اللطيف، ج٣٧، ط١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ٢٠٠١م. عبد الزمخشري ، محمد بن عمرو بن أحمد ، أساس البلاغة ت : محمد باسل ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨م .

- ٥٤ أبو زيد ، علي إبراهيم ، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي ، ط١ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨١ م .
- 73 ـ السبكي، بهاء الدين أحمد بن علي بن عبدالكافي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ت : د. عبد الحميد هنداوي ، ج٢ ، ط١ ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، (د . ت) .
- ٤٧ ـ سويف ، مصطفى ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ط٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩م .
 - ٤٨ شعث ، أحمد جبر ، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ط١ ، مكتبة القادسية ،
 خان يونس ، فلسطين ، ٢٠٠٢م .
 - 9 ٤ ـ الصباغ ، رمضان ، في نقد الشعر المعاصر (دراسة جمالية) ، ط١ ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، ٢٠٠٢م.
- ٥- الصلابي ، علي مجهد ، تاريخ الخلفاء الراشدين . عمر بن الخطاب شخصيته وعصره . ، ط١، دار التوزيع للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٢ م.
 - ۱٥ ضيف ، شوقى ، فصول في الشعر ونقده ، (د. ط) ، مطابع دار المعارف ، مصر ،
 ١٩٧١م .
 - ٥٢ ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح : عباس عبد الساتر ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،
 ١٩٨٢ م .
 - ٥٣ طقوش ، محمد سهيل ، تاريخ الخلفاء الراشدين الفتوحات والإنجازات السياسية ، ط٢، دار النفائس ، ٢٠١١م .

- ٥٤ عباس ، إحسان ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ط۲ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ،
 عمان ، الأردن ، ، ۱۹۹۲ م .
 - ٥٥ عباس ، إحسان ، فن الشعر ، دار صادر ، بيروت ، دار الشرق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦م.
- ٥٦- عبدالدايم ، صابر ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٤م .
- ٥٧ عبد الرؤوف ، محمد عوني ، القافية والأصوات اللغوية ـ دراسات مقارنة ١ ـ ، (د. ط)، مكتبة الخانجي ، مصر ، ١٩٧٧م .
 - ٥٨ عبد الرحيم ، فانيا ، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها ، ط١، دار القلم ،
 دمشق ، ، ٢٠١١ م .
- 90_ عبد الله ، محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري ، (د. ط) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١م.. ٢٠ عتيق، عبدالعزيز ، علم العروض والقافية ، (د. ط) ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٤م.
- ١٦ـ عساف ، ساسين سيمون ، الصورة الشعرية ونموذجها في إبداع أبي نواس ، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، (د. ت) .
 - 77ـ عصفور ، جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط ٣ ، المركز الثقافي العربي ، ٩٩٢٠م.
 - ٦٣- العلوي ، ابن طباطبا ، عيار الشعر تح: عباس عبد الساتر ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢م .

- 37- علي ، عبد الرضا ، الأسطورة في شعر السياب ، ط٢ ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ م .
 - ٦٥- علي ، فاضل عبد الواحد ، عشتار ومأساة تموز ، ط۱ ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ،
 دمشق ، ٩٩٩ ام .
 - ٦٦ـ عمر ، أحمد مختار ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ج٣ ، ط١ ، عالم الكتب ، القاهرة ،
 ٢٠٠٨ م .
- 77- العنيسي ، طوبيا الحلبي اللبناني ، تفسير الألفاظ الغريبة في اللغة العربية ، تح: يوسف توما البستاني ، ط7 ، مكتبة الفجالة ، مصر ، ١٩٢٣ م .
 - ٦٨ عياد ، شكري ، البطل في الأدب والأساطير ، ط١ ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .
 - ٦٩- غنيمي ، هلال ، الأدب المقارن ، ط١ ، دار العودة ، بيروت لبنان ، ١٩٩٧ م .
 - ٧٠- فاروق ، صلاح ، القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية والغموض– ،(د . ط . ن. ت).
 - ٧١ فخوري ، محيد ، موسيقا الشعر العربي ، (د.ط) ، منشورات جامعة حلب ، ١٩٩٦ م .
- - ٧٣ فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، ١٩٨٠م.
 - ٧٤ الفيروزآبادي ، مجد الدين محجد بن يعقوب ، القاموس المحيط ، تح: محجد نعيم العرقسوسي ، ط٨ ، مؤسسة الرسالة ، لبنان ، بيروت ، ٢٠٠٥م .
 - ٧٠ ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تح: أحمد مجهد شاكر ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، د. ت) .

٧٦ _ القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب ابن الخوجة ، ط٣ ، الدار العربية للكتاب ، تونس، ٢٠٠٨م .

٧٧- القط ، عبدالقادر ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، (د. ط) ، مكتبة الشباب، القاهرة ،١٩٨٦ م .

٧٨ـ امرؤ القيس ، بن حجر الكندي ، ديوان امرئ القيس ، تح: مجهد أبو الفضل إبراهيم ، ط٥ ،
 دار المعارف ، القاهرة ، ٢٠٠٩م .

٧٩ـ مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، ٢٠٠٤م .

٨٠ المستعصمي ، محمد بن أيدمر ، الدرر الفريد وبيت والقصيد ، تح: د . كامل سلمان الجبوري ،
 ج١ ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١٥م .

٨١ _ الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ط ٣، مكتبة النهضة ، بيروت ، ١٩٦٧م.

٨٢ ـ مندور ، محجد ، في الأدب والنقد ، ط٣، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ،
 ١٩٥٦م.

٨٤ ابن منظور جمال الدين محجد بن مكرم أبو الفضل: لسان العرب المجلد الأول، تح: عبد الله
 الكبير - محجد حسب الله - هاشم الشاذلي ، (د . ط) ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ت) .

٨٥ ـ المنفلوطي ، مصطفى لطفي ، النظرات ،ج ٣ ، ط ١ ، دار الأفاق الجديدة ،١٩٨٢م .

٨٦ ـ النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني ، تح: مجهد أبو الفضل إبراهيم ، ط٢، دار المعارف ، القاهرة ، (د. ت) .

۸۷ ـ الهروي ، محمد بن أحمد ، تهذيب اللغة ، تح: محمد عوض مرعب ، ج١٣ ، ط١ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ٢٠٠١م .

٨٨ ـ الهاشمي ، السيد أحمد ، جواهر البلاغة ، (د.ط)، المنصورة، دار ابن خلدون، الإسكندرية، (د.ت).

٨٩ ـ أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبد الله ، الصناعتين (الكتابة والشعر) ، تح: علي مجد البيجاوي و مجد أبو الفضل إبراهيم ، ج١ ، ط١ ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨٦م .

• ٩- الولي ، محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، الدار البيضاء ، ط١، ٩٠ م. • ٩٩م.

9 - ياقوت ، محجد سليمان ، علم الجمال اللغوي ، ط١ ، دار المعرفة الجامعية ، قناة السويس ، (د. ت) .

97 ـ يموت ، غازي ، بحور الشعر العربي عروض الخليل ، ط٢ ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩٢ م .

ـ ثالثاً: الرسائل الجامعية

ا. أبو جحجوح ، خضر محجد ، البنية الفنية في شعر كمال غنيم ، رسالة ماجستير ، الجامعة
 الإسلامية ، غزة ، ٢٠١٠ م .

٢- الحنفي ، معاذ ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر - شعر الأسرى أنموذجاً رسالة ماجستير ، الجامعة الإسلامية ، غزة ، ٢٠٠٦م .

٣- بن عيشوش ، سعيدة ، بن عزيزة ، خديجة ، البناء الفني في شعر مصطفى محجد الغماري - ديوان " أسرار الغربة " أنموذجاً ،رسالة ماجستير ، الجزائر ، جامعة الجيلالي بونعامة ، ٢٠١٦ م . ٤. اللوح ، مراد عبدالله ، شعر محجد القيسي دراسة فنية ، رسالة ماجستير ، جامعة الأزهر ، غزة ، ٢٠١٣م .

٥- مسعود ، بو عيسي ، التشكيل الموسيقى في شعر سليمان العيسي ، رسالة ماجستير جامعة الحاج خضر ، ٢٠١١ م/٢٠١٢م .

رابعاً: المجلات والدوريات /

١- خليف ، يوسف ، مقدمة القصيدة الجاهلية ، مجلة المجلة ، العدد ٩٨، شباط ١٩٦٥م .

٢- زكي ، أحمد كمال ،التفسر الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، الهيئة المصربة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٩١ .

٣- السلطان ، محمد فؤاد ، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش ، مجلة جامعة الأقصى ، المجلد الرابع عشر ، العدد الأول ، ٢٠١٠ م .

٤ شمعة ، خلدون ، الأسطورة والفكر الأسطوري، مجلة المعرفة السورية ، العدد ١٧٩ ، ، مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٨ م .

٥ طاهر حسنين ، أحمد ، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم ، مجلة فصول ، م ٣ ، العدد ٢، ١٩٨٣ م .

٦- فرد ، غلا مرضا كريمي ، خزاعل ، قيس ، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها
 ، العدد ١٥ ، ١٩٧٠، ١م .

٧- الناطور ، شحادة على ، الغناء والموسيقي حتي نهاية العصر الأموي ، مجلة المورد ، دار الحربة للطباعة ، بغداد ، العدد ٤ ، ١٩٨٤ م .

خامساً: المواقع الإلكترونية

- عالم المعرفة ، ما ورائيات وأساطير ، مخلوقات أسطورية ، ديسمبر ٢٠١٦م .

. الشبكة العنكبوتية: شبكة ويكيبديا، الموسوعة الحرة.

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
j	آية افتتاحية
Ļ	إهداء
ت	شكر وتقدير
ث ـ خ	الملخص(عربي ،E)
٤ _ ١	المقدمة
۱۳ _٥	التمهيد
1 £	الفصل الأول: المعجم الشعري
11.	أهمية دراسة المعجم الشعري
	المبحث الأول: المحاور الدلالية
YV _19	محور الحب
٣٣ _٢٨	محور الموت والجراح

ور الحزن	٤٠ _ ٣٤
ور الليل	0 £1
ور الأرض	۱۰ _ ۱۰
بحث الثاني: المفردات المعجمية	71
ماء الأعلام التراثية	٦٥ _ ٦٢
ماء الأعلام الحديثة	۷۱ _ ٦٥
نفاظ العامية	Y
فاظ الغريبة	// _ /\
غاظ الدخيلة	۸۰ - ۷۸
فاظ المحدثة	۸۲ - ۸۱
صل الثاني: الصورة الشعرية	۸۳
هوم الصورة في النقدالقديم والحديث	97_15
بحث الأول: مصادر الصورة الشعرية	9 4
صدر الديني	9 - 9 "
صدر التاريخي	1.1_91
صدر الأدبي	1.7_1.7
ربعة المسابق	110 _ 1.V

114 - 117	المبحث الثاني: وسائل بناء الصورة
18 114	التشبيها
187 -181	الإستعارة
189 - 187	الكناية
1 £ .	الفصل الثالث: الرمز والأسطورة
1 £ 7 _ 1 £ 1	مفهوم الرمز
1 20 _ 1 2 7	الرمز في الشعر العربي المعاصر
1 £ Å _ 1 £ 7	مفهوم الأسطورة
101_151	الأسطورة في الشعر العربي المعاصر
101 _ 107	المبحث الثاني: الرمز والأسطورة في شعر أحمد القدومي
109_101	الرمز التاريخي
179_109	الرمز الدينيا
1 4 4 - 1 4 .	الرمز الأسطوريا
140 - 144	الرمز الطبيعيا
١٨٦	الفصل الرابع: موسيقى الشعر
149 _ 144	أهمية الموسيقى وأثرها في الشعر العربي
197_19.	المبحث الأول: الموسيقي الخارجية/ الوزن ومفهومه

190_198	الوزن في شعر القدوميّ
110-197	الوزن في القصيدة العمودية
777 _ 710	الوزن في الشعر الحرالوزن في الشعر الحر
777 _ 775	مفهوم القافية بين القديم والحديث
TTT _ TTV	حروف القافية
170 _ 177	القافية في القصيدة العمودية
779 <u>-</u> 777	القافية في الشعر الحر
7 £ ٣_7 £ .	عيوب القافية
بقاع	المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية /البديع ودوره في تشكيل الإب
707££	التكرار
101_101	الجناسا
707_707	الطباق والمقابلة
Y 0 A _ Y 0 Y	التصديرا
771_701	التصريعا
Y7£ _ Y7Y	النتائج والتوصيات
٥٢٢ ـ ١٨٢	الملاحق
791 - 7 81	المصادر والمراجع

797_797		المحتويات	فهرس
---------	--	-----------	------