الملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الملك فيصل
الدراسات العليا

تداخل الأجناس في شعر حسين العروي

قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات درجة الدكتوراه
في تخصص الأدب والنقد قسم اللغة العربية كلية الآداب

إعداد الطالبة

مي بنت عبد المحسن البنيان

إشراف

أ. د. ظافر بن عبد الله الشهري

١٤٣٩ هـ - ٢٠١٨م

تقرير لجنة المناقشة والحكم

البـــــــــاحث:.....مي بنت عبد المحسن البنيان
عنوان الرسالة :.....تداخل الأجناس في شعر حسين العروي
التخـــــــصص:.....الأدب والنقد

اجتمعت اللجنة المشكلة بقرار وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي رقم ٣٢٥٧٥ وتاريخ ٢٢ / ٥/ ١٤٣٩هـ المتضمن الموافقة على تشكيل لجنة المناقشة والحكم على الرسالة العلمية المقدمة من الطالبة: **مي بنت عبد المحسن البنيان** وعنوانها **(تداخل الأجناس في شعر حسين العروي)**

وبعد المناقشة العلنية التي بدأت في تمام الساعة التاسعة من صباح يوم الخميس ٣ / ٨ / ١٤٣٩هـ الموافق ٢٠١٨/٤/١٩م واستمرت حتى الساعة الثانية عشرة والنصف بعد الظهر وبعد المداولة أوصت اللجنة بقبول الرسالة ومنح الطالبة الدرجة العلمية، وبالله التوفيق

أعضاء اللجنة

الإسم	التوقيع
١ـ أ.د. ظافر بن عبد الله الشهري	.....
٢ـ أ.د. ماهر بن مهل الرحيلي	.....
٣ـ د. عبد الحكيم أحمد سر الختم	.....

رئيس القسم

د. عبد الله بن سعد بن الحقباني

عميد الكلية

أ.د. ظافر بن عبد الله الشهري

السيرة الذاتية:

أولاً: المعلومات الشخصية:

الاسم: مي بنت عبد المحسن بن محمد البنيان.

تاريخ الميلاد: ١٣٨٩ هـ /١٩٦٩م.

عنوان البريد الإلكتروني: malbnian@kfu.edu.sa

عنوان صندوق البريد: المملكة العربية السعودية، الأحساء/الهفوف/ المزروع الأول.

الرمز البريدي: ٣٦٣٦٢ الرقم الإضافي: ٧٥٧٧ رقم المبنى: ٤٩٠٨

ثانيًا: المؤهلات العلمية:

-طالبة دكتوراه تخصص الأدب والنقد في جامعة الملك فيصل، قسم اللغة العربية كلية الآداب.

-الماجستير، الكلية نفسها، بتقدير ممتاز عام ١٤٣٣هـ.

ثالثًا: الدرجات الوظيفية والعلمية:

-محاضرة في جامعة الملك فيصل بالأحساء.

-مديرة لشؤون الطالبات في كلية الشريعة والدراسات الإسلامية منذ عام ١٤١٤هـ إلى ١٤٣٢.

-معيدة في كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بالأحساء التابعة لجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

-معلمة للمرحلة الثانوية.

رابعًا: الأعمال والخبرات:

-المشاركة في النشاط الثقافي لجامعة الملك فيصل عام ١٤٢٨هـ

-المشـــاركة في الملتقى العلمي الرابع للمركز الوطني لأبحاث الموهبة والإبداع المقام في جامعة الملك فيصل بالأحساء ٢٥/٢٦ربيع الأول ١٤٣٩هـ.

-تقديم برنامج حصانة التدريبي في مقر معهد أمهات المؤمنين التابع لجمعية تحفيظ القرآن الكريم بالأحساء عام ١٤٣٧هـ

- المشاركة في فعاليات الاحتفاء بيوم اللغة العربية العالمي في جامعة الملك فيصل ١٤٣٦هـ.
- عضو في لجنة تحكيم مسابقة قارئ العام التابعة لملتقى (أقرأ) الإثرائي عام١٤٣٦هـ.

المشاركة في ملتقى المناهج المدرسي المقام في مدرسة الثانوية الحادية عشرة بتاريخ ١٤٣٤/٥/٢٨هـ

- محاضرة في النادي الأدبي بعنوان (طوري ذاتك بالمحبة) بتاريخ١٣ /١٤٣٥/١١هـ

-الإشراف العام على القسم النسائي التابع لجمعية تحفيظ القرآن الكريم من عام ١٤٢٥هـ

- تقديم عدد من الدورات والدروس للمجتمع من خلال مدارس تحفيظ القرآن الكريم بالأحساء..
- تعليم كتاب الله في مركز الدورات ومنح الإجازة التابع لجمعية تحفيظ القرآن الكريم بالأحساء.
- تقديم عدد من الدورات عن العمل بروح الفريق وتطوير الذات.

- المشاركة في لجنة كنترول الدراسات العليا قسم اللغة العربية.

-المشاركة في ورشة عمل مخرجات التعليم.

- **<u>الدورات التدريبية: -</u>**

- إجازة في القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.
- دبلوم في البرمجة اللغوية العصبية.
- شهادة مدرب معتمد في برنامج الكورت للتفكير.
- معالج بالطاقة الحيوية.
- مدربة معتمدة من مركز مستشاركم.
- دورة في الحاسب.
- دورة في اللغة الإنجليزية.
- دورة التخطيط الناجح.
- دورة القراءة السريعة.
- دورة استراتيجيات في حفظ القرآن الكريم.

- دورة في طرق تدريس القرآن الكريم ومتن الجزرية.
- دورة كيف تغير نفسك.
- دورة العوامل المساعدة في نجاح الإدارة.
- دورة مهارات الإشراف الفعال.
- دورة المحاور المبدع.
- دورة مهارات عليا لتلاوة القرآن الكريم وتجويده.
- دورة مهارات القيادة.
- دورة التعامل مع ضغوط العمل.
- دورة مهارات نشر البحوث العلمية.
- دورة تمويل المشاريع البحثية.
- دورة التقييم المباشر بين الطالب والمعلم عن طريق Everywhere Poli
- دورة جودة الأداء في العملية التعليمية.
- دورة صناعة التغيير الأكاديمي.
- المشاركة بحضور ورشة حل المشكلات بطرق إبداعية CPS.
- المشاركة بحضور ورشة تطبيقات STEM باستخدام الليجو.

إهداء:

إلى والديَّ حفظهما الله،

إلى أسرتي الغالية،

إلى جامعتي الموقرة،

إلى أساتذتي الفضلاء،

إلى طالباتي العزيزات،

إلى كل محب للعلم أهدي ثمرة بحثي.

شكر وعرفان:

بعد حمد الله حمدًا كثيرًا حتى يبلغ منتهاه، أزجي شكري وعرفاني إلى أستاذي الأستاذ الدكتور: شهير دكروري الذي منحني من وافر علمه، وخالص نصحه، ثم شاء الله ألا تكتمل مسيرة العمل معه، فله عظيم الشكر، وعميق الامتنان.

كما أشكر أستاذي الأستاذ الدكتور: ظافر بن عبد الله الشهري، الذي أحاطني بكريم رعايته، وصادق توجيهاته، فجزاه الله عني خير الجزاء.

وأزكى التحيات وأجملها للشاعر حسين بن عجيان العروي على تعاونه معي وكرمه بإمدادي بمصادر المادة العلمية، التي كان لها أبلغ الأثر في إنجاز عملي هذا.

والشكر موصول لعمادة الدراسات العليا على ما تبذله في سبيل البحث العلمي من إرشاد وتوجيه، ولرئيس قسم اللغة العربية الدكتور عبد الله الحقباني الذي كان داعمًا لأعضاء القسم وتطورهم العلمي، ولكافة الزملاء والزميلات، وأخص بالشكر صديقتي: هنوف بنت مانع الشمري على تشجيعها المستمر ومساندتي في مسيرتي البحثية.

ملخص الرسالة:

إن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، وتجليات السردي في الشعري صارت سمة من سمات الشعرية العربية الحديثة؛ وأصبح للشكل الشعري خاصية النفاذ والامتصاص، فهو يأخذ من القصة وآليات السرد الروائي والفن التشكيلي والسينما... وغيرها.

ويطرح هذا البحث:

-تداخل الأجناس في شعر حسين العُرْوي - مجموعة من الأسئلة والإشكالات التي حاولت معالجتها ومنها:

ماهي الانعكاسات التي تتركها التداخلات في المضمون الشعري؟

وإلى أي مدى يحقق هذا التداخل بين الأجناس حضورًا إبداعيًا وانفتاحًا للنص الشعري؟

وإذا كان بإمكان الشاعر استعارة كل ما يحتاج من تلك الأجناس لتكون معينًا تعبيريًا داخل نصوصه الشعرية فما حاجته للبنية الشعرية؟ لأننا لو أزلنا الشكل السطري لبعض النصوص لتحولت إلى قصص قصيرة، فما الذي أضافه الشكل الشعري إلى المضمون؟

ورصد البحث بعض التبدلات في بنية القصيدة على المستوى اللغوي والتركيبي، والأساليب التي لجأ إليها الشاعر كأسلوب القناع، وتعدد الأصوات الشعرية، والقراءة البصرية، واللامعقول، وأسطرة الواقع، والسخرية، وكسر الإيقاع، والفراغات ... إلى غير ذلك.

واعتمدت في بحثي -بعد الاعتماد على الله- على طرح انفتاح الجنس الأدبي من جهة، وكيفية التحول والتداخل بين الأجناس ثم دلالتها السيميائية من جهة أخرى؛ لهذا تقوم دراستي على مقاربة تحليلية وصفية ثم تأويلية، إضافة إلى ما اشتمل عليه البحث من رصد لبعض النتائج ثم الفهارس.

Research Summary

The phenomena of overlapping literature genres and the manifestations of narrative poetry, has become one of the characteristics of modern Arabic poetry, and poetry formation has taken the property of penetration and absorption in the way it takes from the story and the mechanisms of novel narrative, fine art, cinema, and so forth.

This research proposes that:

"The overlapping literature genres in Husain Alarawi's", a set of questions and problems that I tried to address, including:
What are the reflections that overlapping would leave in poetic content? To what extent this overlapping in genres would achieve creative presence and openness in the poetic text? Moreover, if the poet could metaphor all he needs from those genres to become a terminological tool inside his poetic texts, then what is the need for poetic structure? Because if we removed the linage form out of some texts, it will turn into short stories, so what does the poetic structure has added to the content?

This research oversees the changes in the structure of the poem on the verbal and structural levels, the styles the poet has used as a masking way, and the poetic voices have varied, as well as the optical reading, the absurd, the underlining reality, the sarcasm, the breaking of the rhythm, the gaps, and so forth.

I relied on my research - after relying on Allah – to debate the openness of literary genres in one hand, and the way genres are transforming and overlapping, then, it's semiotic reference on the other hand. Therefore, my study is based on an analytical, descriptive approach then, an interpretive approach; in addition, the research included observation of some results and indexes.

الفهرس

إهداء:.....

شكر وعرفان: .....**ب**

المقدمة: .....**أ**

تمهيد: **١**

الفصل الأول: الأجناس بين المفهوم والتحول الشعري **٧**

المبحث الأول: الأجناس الأدبية مفهومًا ومصطلحًا.....٨

المبحث الثاني: الأجناس الأدبية والتراسل الفكري..... ١٥

المبحث الثالث: الأجناس الأدبية والتحول الشعري ٢٢

الفصل الثاني: الأجناس الأدبية في شعر حسين العروي **٢٩**

المبحث الأول: تداخل الفن القصصي في شعر العروي..... ٣٢

المبحث الثاني: تداخل الفن المسرحي في شعر العروي..... ٥٠

المبحث الثالث: تداخل الفن التشكيلي في شعر العروي..... ٦٠

المبحث الرابع: تداخل الفن السينمائي في شعر العروي..... ٧٥

الفصل الثالث: التشكيل التصويري في شعر حسين العروي **٨٦**

المبحث الاول: الصورة التخيلية في شعر العروي ٨٩

المبحث الثاني: الصورة اللغوية في شعر العروي..... ١٠٠

المبحث الثالث: الرمز الشعري في شعر العروي ١٠٧

المبحث الرابع: البعد الأسطوري في شعر العرويّ..... ١١٩

الفصل الرابع: التشكيل اللغوي في شعر حسين العرويّ.....**١٢٨**

المبحث الأول: المعجم الشعريّ وتشاكل الأجناس في شعر العروي ١٣٠

المبحث الثاني: التراكيب الانزياحية وتشارك الأجناس في شعر حسين العرويّ ١٤١

المبحث الثالث: التعبيرات الأسلوبية وتشكيل الأجناس في شعر العروي ١٥٢

الفصل الخامس: التشكيل الموسيقي في شعر حسين العروي..... ١٦٩

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية في شعر العروي..... ١٧١

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية في شعر العروي ١٧٦

الخاتمة:..... ١٨٧

المصادر:..... ١٩٠

السيرة الذاتية:..... ١٩٦

ملخص الرسالة:..... ١٩٩

Research Summary..... ٢٠٠

الفهرس..... ٢٠١

تمهيد:

آثرت الدراسات القديمة دراسة كل جنس أدبي بمعزل عن الجنس الآخر وتضع حدودًا بينها [1] ثم أصبحت الرؤية شمولية، وامتزجت وتداخلت الأجناس أدبية كانت أم غير ذلك، فالشـــاعر يتعالى على الحدود ويحلق فوقها ليلتقط صوره بما يحلو له من الأدوات، ولا شك أن كثرة التجارب الشعرية التي وصلت إلى الشاعر الحديث واطلع عليها تكون مخزونًا كبيرًا، فيمتزج القديم بالحديث؛ القديم بنكهته الأصـيلة والحديث بواقعيته وملاءمته لتوقع المتلقي وأفق انتظاره، وإيقاع العصر.

إن اسـتعارة الشـاعر من الأجناس الأخرى بعض التقانات والأدوات لا يعني أن الشـعر عاجز عن الوفاء بمتطلبات القصـيدة؛ ولكن يرجع إلى أمرين: الأول القصـدية والثاني العفوية، فأما الأول فيكون بإرادة الشـاعر لأنه يعتقد بالحرية وأن تلك الأدوات مشـاعة للجميع وليسـت حكراً على جنس دون آخر، وأما ثاني الأمرين وهي العفوية فلأن تلك الأجناس تمتزج في عقله وروحه فينتجها شعراً.

والشاعر المعاصر يتناغم مع تطورات الحياة من حوله، ويحيا نهضتها ويمتزج ذلك كله بتجربته الإبداعية والعروي يفتح قصيدته على مصراعيها؛ لتكون هاضمة لكل قديم ومنتجة لكل جديد.

لذلك يخلع العروي عباءة المدارس الإحيائية والتجديدية ويتجرد من التبعية، ويأخذ من القديم عموده وأوزانه، ومن الحر رحابة ميدانه، ومن الرمز لفتاته وإيحاءاته.

وهنا نجد أن بعض النقاد يعزون هذا الانفتاح إلى كون الخطاب ليس مجرد بنيه، وإنما هو وقائع ودلالات أسلوبية وتعبيرية، لفتح آفاق وفضاءات بدلالات غير محددة تخرج عن المألوف؛ كي تحقق انزياحها ومقاصدها[2]

ويعلل الفيفي حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية بقوله:

"منذ ثمانيات القرن العشرين، ومنذ الانطلاقة الفعلية للنص الشعري الحديث نشب صراع أيديولوجي فكري مرير بين أشـياع القديم وأنصـار الحديث، بما تسـلح به كل فريق من مرجعيات تسـتهدف إقصـاء الآخر...وهكذا أقلع نفر من الشـعراء عن الشـعر، واتجه نفر إلى العامي منه وقيل "بموت الشـعر" ثم قيل بموت النقد "[3]

١- أرسطو يفرد كتابًا لفن الشعر، وآخر لفن الخطابة، وابن قتيبة يؤلف الشعر والشعراء.. وغيرهم ممن أفرد مصنفًا لكل فن أدبي.

٢ - انظر: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة، مازوني فريزة، مخبر الممارسات اللغوية الجزائر، ٢٠١٣، ص: ١٦.

٣- انظر حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، عبد الله الفيفي، النادي الأدبي، الرياض،٢٠٠٥، ص: ٩.

وترى الباحثة أن كلام (الفيفي) تنقصه الدقة فلا يمكن أن يقلع الشاعر عن الشعر؛ إنما قد يخفي انتاجه الشعري عن الأنظار، ويشعر بالانكسار زمنًا، ثم تتقد جذوة الشعر لديه مرة أخرى.

وقد احتفظ العروي بشكل القصيدة كي تصنف ضمن الآثار الأدبية الشعرية وأن تكون جزءًا من الجنس الشعري، أما المضمون فهو حقه الخاص الذي لا يتنازل عنه ويقدمه بطريقته الخاصة، لكنه يبقى ضمن الإطار الزمني محاطاً بعوامل ومتغيرات عصره،

ومتغيرات العصر أعني بها الأمور التي تؤثر في تطور القصيدة وتكون مولدات لطاقات إنتاجية جديدة للقصيدة، فقد حصلت متغيرات عديدة سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية وأدبية في العالم العربي خلال السنوات الخمسين الماضية.

فبيئة العروي هي إقليم الحجاز حيث ولد، فهي البيئة المباشرة التي كان لها أثر في حياته وبالتالي على شعره، ويعرَّف الحجاز بأنه " سلسلة جبال السروات المقبلة من اليمن إلى قرب الشام، الحاجزة بين نجد وتهامة، فما سال من قمم هذه الجبال مغربًا ينصب إلى تهامة، وما سال مشرقًا ينصب إلى نجد، بعد أن يحسر الجبال خلفه من الجهتين " [1]

ولذلك سميت بالحجاز لأن جبال السروات فصلت ما بين نجد وتهامة كما أشار إلى ذلك ياقوت بقوله: " الحجاز جبل ممتد بين الغور ونجد فكأنه منع كل واحد منهما أن يختلط بالآخر فهو حاجز بينهما " [2]

وقد بدأ التغير الملموس في حياة البلاد بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ١٣٦٤هـ، وبانتهائها بدأ عصر انفتح فيه الناس على العالم الواسع من خلال التجارة وغيرها.

وتوحدت المملكة العربية السعودية في عام ١٣٥١هـ على يد المغفور له الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن بن فيصل آل سعود، ، وكان لهذه الوحدة الأثر العظيم على الحياة الفكرية والأدبية، بل كل مناحي الحياة في البلاد، فكان إقليم الحجاز من أول الأقاليم التي حظيت بالتعليم لوجود الحرمين الشريفين وحلقات التدريس ، أما المدارس التي أنشئت في العهد الهاشمي فقد كانت قليلة ولم يكن لها دور بارز " إذ لم

١- المجاز بين اليمامة والحجاز، عبد الله بن خميس، دار اليمامة، الرياض، ١٣٩٠هـ، ص: ٣٢٨.

٢- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر للطباعة والنشر، ج: ٢، ص: ٢١٨.

تكن بالمدارس الراقية العظيمة وإنما هي مدارس تجعل التلميذ ذا مقدرة على المطالعة والفهم، فهي أشـــبه ما تكون بكتاتيب صغيرة " [1]

وفي عام ١٣٥٢هـ يكتشف البترول فكان نقطة تحول في تاريخ المملكة العربية السعودية الاقتصادي؛ بما يحقق من عوائد سنوية، ساهمت في بناء منشآت الدولة، وتكوين البنى الأساسية لها.

وفي عام ١٣٧٣هـ أمر الملك عبد العزيز بإنشـــاء وزارة المعارف التي أولت التعليم اهتمامًا كبيرًا فشمل القرى والهِجر.

وكانت الصـحافة من عوامل النهضـة الأدبية حيث انتقلت من طور الجهود الفردية إلى المؤسـسـات الصحفية وانتهت كالتالي: عكاظ، البلاد، الجزيرة، الندوة، المدينة المنورة، الرياض، الدعوة الإسلامية، الشرق الأوسط، الوطن، واليوم وغيرها من الصحف الورقية والإلكترونية.

كما كان للمكتبات دور في تطور الأدب، حيث كانت مكة والمدينة من أغنى المدن وأثراها من حيث عدد الكتب والمخطوطات التي يتقرب أصـحابها إلى الله بإرسـالها إلى تلك المكتبات من جميع الدول الإســلامية، لتســتقر في مكتبة الحرمين، كذلك اشــتهرت مكتبة عارف حكمة، ومكتبة المحمدية بالكتب النادرة، وفي جده تعتبر مكتبة (محمد نصيف) من أغنى المكتبات بالمراجع العلمية لطلبة العلم ومحبي الأدب.

ومما أســـهم في العناية بالأدب والأدباء الجامعات الســـعودية التي أولها جامعة أم القرى افتتحت في عهد الملك عبد العزيز —رحمه الله– عام ١٣٦٩هـــ، ثم أمر الملك سعود بن عبد العزيز –رحمه الله– بافتتاح جامعة الملك سعود بالرياض عام ١٣٧٧هـــــ، وفي عام ١٣٩٤هـــ كانت انطلاقة جامعة الملك فيصل بالأحســاء، وافتتحت جامعة الطائف في عام ١٤٠٠هـــ، وتوالى بعد ذلك افتتاح الجامعات التي اعتنت بالأدب السعودي شعره ونثره دراسة وبحثًا.

"ونتيجة للتطور الاجتماعي والثقافي ،والنهضة الشاملة التي عمت المملكة في العصر الحديث كما أن كثيرًا من شعراء المملكة –ولاسيما الحجاز – قد تأثروا بالاتجاهات الحديثة في المهجر ومصر والشام وتونس والعراق وأدت هذه المؤثرات وغيرها إلى تجديد النظرة الأدبية للشـعر وضـرورة أن يعبر عن عواطف الأديب ورؤيته الذاتية الخاصـة"[2] حصـل تطور على مسـتوى الصـورة ، والموضـوعات، وطريقة البداية والنهاية للقصيدة، وعنونة القصيدة، والتسويق للقصيدة؛ حيث تعددت منابر طرح القصيدة وانفتحت على فنون

١– انظر: مرآة الحرمين في الرحلات الحجازية والحج ومشاعره الدينية، إبراهيم رفعت، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط: ١ ، ١٩٢٥م ، ج : ١ ، ص : ١٨٢ .

٢– بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة، رحمة الريمي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ٢٠٠٥، ص٧

أخرى مثل التصوير الفوتوغرافي، والسينما، و غيرها مما فتح أفاقًا رحيبة عبر ما تنقله من تجسيد لقصص شخصيات حية ماثلة أمام الأعين ومشاهد يتحرر فيها المخرج من قيود الزمن.

و الشاعر العُرْوي هو: حسين بن عجيان بن مسعد بن حسين العُرْوي، الجُهني، القُضاعيَ، القحطانيَ.

من قبيلة عُرْوة، من جُهينة المستوطنة المدينة المنورة (يثرب) منذ الجاهلية، ومازال أبناؤها في مواطن أجدادهم القديمة.

ولد في حي المصانع، خارج السور، بالمدينة المنورة، لاثني عشرة ليلة خلون من ربيع الأول، عام اثنين وثمانين، وثلاثمئة، وألفٍ من هجرة المصطفى صلى الله عليه وسلم.

نشأ في المدينة المنورة، بين والديه، في أطرافها، وفي حي شعبي بدوي فقير، أهله هجروا قراهم القريبة من المدينة، باحثين عن حياة أفضل.

اختلف إلى الكتّاب، في سن مبكرة، وحفظ، وقرأ، وكتب، وحسب، حتى بلغ التاسعة، دون أن يسجل في المرحلة الابتدائية، إنها حياة أطراف المدينة، مغلفة بأخلاق الصحراء التي لم تلوث.

الناس فقراء، منكسرون لكنهم أعزة؛ بالكفاف، والقناعة، صلابٌ؛ بالرجولة، والمروءة، يلمحون أياماً قادمة يعدون أبناءهم لها! ينسلون؛ فراراً من الموت، وعدمية الرعاية الصحية الأولية.

يتقاتلون، على بقايا تمرة، لكنهم كرام، حين يحل الأضياف، مؤمنون بالله على جهل، يستصبحون بالتوكل العميق، والأمل الحقيق.

كان والده يأخذه إلى المكتبات، وإلى أولئك الذين يبيعون الكتب القديمة، على الأرصفة حول الحرم النبوي؛ ليشتري له فيقرأ له وللجميع، كان –رغم أميته– يتمنى أن يقرأ، فكان حسين المستفيد الأول من أمية والده.[1]

ولا شك أن الحياة في الصحراء كانت قاسية جدا لكنها لونت قصائد العروي وعطرتها برائحة العرار والشيح[2] يقول:

عشقْتُ الصّحاري قبلُ...والغيْمُ في يدي ودربي شُعورٌ "أصفرُ اللحنِ" مجهلُ

أغني..."عرار" الشوق.. يزرعُ أحرفي ويلثُمُها "رملٌ حبيبٌ" وشمألُ

---

١ – عبر اتصال هتفي، ١٥/٨/١٤٣٦هـ

٢– العرار والشيح من النباتات العطرية التي تنبت في الصحراء ويستخدمها البدو في علاج كثير من الأمراض لما تحويه من الخصائص العلاجية .

صحاري.. رياحٌ عاشقاتٌ "ظما" دمي هل الكوكبُ الموبوءُ منهن أجملُ[1]

ولأنه عاش خارج سور المدينة المنورة يناجيها:

يا طيبةَ الحبِّ.. هذا شاعرٌ غردٌ أتى يغنيك يا شعرَ الفتى الغردِ

أتى يغنيك والأيامُ مدبرةٌ تبثُ حزناً شجيّاً من دجى الأبدِ

الآن في جبهتي أقصوصةٌ.. ودمي آثارُ قافلةٍ راحتْ ولمْ تَعُدِ

وفي دروبي متاهاتٌ.. وفي شفتي عصفُ الرياحِ اصفرارٌ في اخضرارِ غدي[2]

إن حياة الشاعر خارج السور فترة من الزمن ساهمت في انعتاقه وتحرره من قيود الصورة النمطية، و تعاليه على المشهد ورؤية ما لا يرون، يتجلى ذلك في عناوين الدواوين والقصائد.

ومن حياة خارج السور إلى نقلة كبيرة في تاريخ الشاعر وتاريخ المملكة العربية السعودية مدارس نظامية وجامعات، مطبوعات تنهال على القراء وشغف بكل جديد.

وكانت المرحلة الابتدائية في مدرسة (محمد إقبال) بالسيح، رغم أن السنتين الأوليين كانتا في المدرسة الناصرية القديمة العريقة التي دخلها وهو يقرأ ويكتب، رغم هذا وضع في الصف الأول الابتدائي، وكان بينه وبين الطلاب بونًا شاسعًا في العمر، وفي المستوى، فقد كان الأول دائمًا في هذه المرحلة، وعلى مستوى المدينة.

وينهي دراسته المتوسطة في مدرسة (الإمام علي) بحيّ النصر، حيث كانت بداية التدفق الشعري عندما أهدى إليه معلم اللغة العربية ديوان (مدينة بلا قلب) لأحمد عبد المعطي حجازي، وكان يشير في حصصه إلى أجمل ما قاله المهجريون، وكان محل ثناء وتشجيع من أساتذته المصريين، حين رأوا مدى تمكنه التعبيري، ومقدرته الشعرية.

كما كان يمتلك قدرة تعبيرية خطابية متميزة، صنعتها أيام الكتّاب، ومكتبة المدرسة الابتدائية؛ الغنية يومذاك بأجمل ما كُتب للطفل العربي، بأسلوب تعليمي متميز.

ويتحدث الشاعر حسين العروي عن طفولته قائلاً:

١- قصيدة رثاء المطر، الأعمال الشعرية الكاملة، حسين العروي، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، ط١ ،٢٠٠١ ، الجزء الأول ص٨٨.

٢- قصيدة لواعج طفل قديم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص١١٧.

"إنه في عهد الطفرة الاقتصـــادية (أيام الملك خالد رحمه الله) عرفنا المباني الإسمنتية، لم أدخل من بوابات الســور حسًــا، لكني –مثل غيري– عانيت منه معنى؛ فالمجتمع –أي مجتمع– له أدواؤه المســكوت عنها، ذات الأثر الواضح، والتصنيف سمة عربية جاهلية، لم يمحها الإسلام. ويتكرس إذا كان الصراع على الحياة شديداً، في الإطار البدوي، أو الشكل الحضري. إنه القتال على الحياة؛ من أجل البقاء.

إنها مستودع ضخم لصور شتى بين الصحراء، والمدينة، بين البيت الصفيحي الخشبي والطيني والخرســاني الإسمنتي، وحين نصــنع هجرتنا المضــادة في الإجازة عائدين إلى قرانا في شمال المدينة، أماكن شكلت ذاكرة طفولتي، وكونت صورها.[1]

إن الفرح نسبيٌّ، والجمال ذوقيٌّ:

لا تقرأوني، ففي "تغريبتي" الصابُ
لفح الهواجر أمطارٌ وأعشابُ
صمتُ الصحاري انبثاقاتٌ ملونةٌ
مشبوبةُ الحزنِ في عيني تنسابُ
وفي الحداءِ دهاريزٌ موقعةٌ
حمراءَ.. أشعارُها الصفراءُ أنخابُ[2]

ثم كوّنْتُ رؤيتي النقدية عبر قراءة مكثفة، على مدى خمسين عامًا، كونتني وشكلت بصري وعقلي وروحي ونفسي؛ فطوبى للغرباء"[3].

---

١ – عبر اتصال هاتفي، ١٤٣٦/٨/١٥هـ.

٢– قصيدة: شكرًا لكم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص١١٤.

٣– رسالة خطية من الشاعر في ١٤٣٦/١٢/١٥هـ.

الفصل الأول: الأجناس بين المفهوم والتحول الشعري

المبحث الأول: الأجناس الأدبية مفهوماً ومصطلحاً

بداية لابد من تحرير مصطلح: تداخل الأجناس، الذي يشكل ظاهرة في شعر حسين العروي.

فعلى المستوى اللغوي: جاء في لسان العرب: " الجنس: الضرب من كل شيء، فهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو، والعروض، والأشياء جملة، قال ابن سيده: وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة، وله تحديد، والجمع أجناس، والجنس أعمّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس " [١]

و" النوع: أخص من الجنس، وهو أيضًا الضربُ من الشيء، والجمع أنواع، قل أو كثر.[٢]"

أما على المستوى الاصطلاحي:

فقد تناول هذه المسألة عبد العزيز شبيل قديمًا وحديثًا، وخلص إلى حقيقة اطمأن إليها مفادها "أن مبدأي المشاكلة والاختلاف، أو (المجانسة) و(التنوع) يلتقيان –بعد تقابلهما– في الدلالة على مبدأ جوهري لعله المتحكم في فكر العربي وثقافته وسلوكه وأدبه، وهو مبدأ (النظام) الذي يختزن الأشياء ويختزلها، ويحضن الموجودات جميعها، ويشذب نتوءات المتنافر بما يصهر الكل في وحدة لا تؤمن بالتمايز والاختلاف إلا من حيث يكونان معبرًا لإدراك الائتلاف"[٣]

" وما دام النظام والحكمة يمثلان جوهر الوجود فما الذي يبقى للأديب والمفكر العربيين سوى دور(المفسر) لذلك النظام ... ومثلما أن الوجود كله وحدة تبين عن حكمة خالقها، كانت الفلسفة طريقًا لإدراك تلك الحقيقة السامية، تستغل الأدب مرحلة لإدراك السعادة ببلوغها..؛ لذلك لم ينظر إلى الأدب إلا من حيث كونه "خطابة" و "شعرًا" يمثلان فرعين تابعين للمنطق."[٤] وتساءل عبد العزيز شبيل: هل كان العرب القدامى على وعي بالمغايرة؟ وهل وجد لديهم إدراك للأجناس الأدبية؟

وهل امتلك العرب القدامى نظرية للأجناس الأدبية؟ [٥]

لا شك أنهم كانوا يفرقون بين النثر والشعر، وتشهد بذلك مصنفاتهم التي اعتنت بكل فن وقواعده وشروطه في بدايات التدوين.

١– لسان العرب، ابن منظور ، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان ،١٩٩٧م، ط: ٢، مادة: ج. ن. س، ج:٢، ص:٣٨٣

٢– المصدر السابق، مادة: ن. و. ع، ج:١٤، ص:٣٣٠

٣– نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري العربي، عبد العزيز شبيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط:١،٢٠٠١م ص:٤٦٦.

٤– المصدر السابق، ص: ٤٦٧.

٥– انظر: عبد العزيز شبيل نظرية الأجناس الأدبية، ص: ٨.

ولم تأخذ القصـــة خطًا متصـــلاً تنمو من خلاله، ولم تلق عناية من الأدباء في القرون الأدبية الأولى بالرغم من ورود القصة في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، ولم توضع لها شروط وقوانين على غرار الخطابة والشعر، ولم تتطور المقامة لتصبح فنًا مسرحيًا، أو تتصل تلك المقامات لتكون رواية! وبذلك انحصر الأدب في جنسين كبيرين الأول النثر ويندرج تحته الخطب والرسائل والنوادر والأمثال والتوقيعات والأساطير والمقامات، والجنس الثاني الشعر بمطولاته ومقطوعاته وموشحاته.

ويردّ كثير من النقاد مصطلح (الأجناس) إلى اللاتينية، ومنهم من يسميه: النوع، ومنهم من يسميه الفصيلة، واستخدم في الفن والأدب للدلالة على الأنواع الأدبية التي تشمل الشعر والرواية، والمسرحية، والسيرة، وغيرها، ويرى النقاد أن" تودروف" من أشد الذين اهتموا بنظرية الأجناس حين خصص لها ثلاث مقالات نقدية، وهو كذلك يميز بين الجنس (Genre) و النمط (type)، و يموضع النص في إطار ذلك معتبرًا – مثله مثل جرار جينيت – أن الآثار تدخل في الأنواع، و الأنواع في الأجناس، والأجناس في الأنماط.

فتداخل الأجناس هي ظاهرة تعتمد ببساطة على استثمار المبدع لكل إمكاناته الصياغية، ليقدم نصه للمتلقي بأسلوب يكفل مفاجأته أحيانًا، وصدمه أحيانًا أخرى، بألوان من النصوص التي تم توليفها من أنواع وأجناس أدبية شتى؛ كأن يقوم الروائي بتضمين قصائد شعرية مطولة في بنائه السردي، أو أن يورد الشاعر قوالب قصصية مرسلة بداخل قصائده، أو استثمار تقنية "البوليفونية" (تعدد الأصوات)؛ وذلك عن طريق توظيف تقنيات السرد الروائي والحوار المسرحي...الخ ضمن قالبه الشعري.

وعندما أعلن "كروتشه" موت الأجناس وبشر بعهد جديد لأثر أدبي يتمرد على كل قيد أجناسي كان يعي ما يقول تمامًا، وقضية الأجناس وتداخلها قضية تختفي حينًا ثم تعود للظهور مرة أخرى، وأظن أن الشعر سيبقى أغنية الوجود التي تحتمل أن تغنى في كل عصر، فالقصيدة عيناها العربية أصيلة تكتحل بكحل باريسي وتلبس وشاحًا لندنيًا، لذلك لن تقنع القصيدة بفضاء أحادي النظرة؛ إنها تتطلع إلى نظرة بانورامية.

ومن حيث مضمون القصيدة، فقد كانت القصيدة جامحة منذ البداية، ولم تترك في جاهليتها أو إسلامها وسيلة كانت بحاجة إليها إلا كان لها نصيب منها؛ فحوت السرد والمثل والحكمة والمشهد الدرامي، ولذلك فإن نقاء الجنس الشعري منذ البداية أمر فيه نظر.

والنص الفردي الذي انتجه الشاعر هو جزء من النص الأكبر المكون من النصوص الأخرى لمجتمع ما في عصر ما، والمتراكمة مع غيرها من النصوص عبر التاريخ لتنتظم مع منظومتها التي تشكل جنسها..

والجنس الأدبي لا يكون بمعزل عن الأجناس الإبداعية الأخرى، بل إنه يقيم علاقات ويستعير من وظائفها ما يجعله منسجمًا مع الانتاج العام، وربما يتمرد النص ويرفض الانقياد والتبعية للسائد.

فالقصيدة المعاصرة لها طبيعتها التي تتشكل من خلالها دون نمطية، بخلاف القصيدة القديمة التي اتخذت من الطلل عتبة للدخول، ومن ثم النسيب، والخلوص إلى غاية وجودية وثنائية الموت/ والحياة، التي كانت تهدد رجل الصحراء، وأسئلة الوجود الأنطولوجية التي تحيره.

القصيدة المعاصرة عمدت إلى وصف ذاتها؛ فالشاعر يتحدث عن الحرف وعن اللغة، وتتعانق الأفكار والصور لتغزل قصيدته، إنه إغراق في تفاصيل الكتابة الشعرية، وصيرورة اللغة الشعرية.

وقد سيطرت الكلاسيكية على جزء من الانتاج الفني، إلى أن تمردت الرومانسية في وجه تلك الكلاسيكية، وكسرت حدودها، وتعالت على قواعدها.

وتظهر نظرية الأجناس الأدبية في كل عصر لتميز الخطاب الأدبي، وليست الغاية من ذلك أن تضع حدودًا بين تلك الأجناس؛ إنما لتبين أنه مهما تمددت تلك الأجناس وامتزجت فإنها تظل أدبًا على أهله أن يبينوا كيف كان أدبًا.

ويرجع عبد العزيز الشبيل غموض مسألة الأجناس الأدبية إلى تعقدها وتضارب الآراء بشأنها؛ ذلك أن التساؤلات الحائرة والمحيرة بشأن نظرية الأجناس الأدبية، والعوائق الاصطلاحية، والمعضلات النظرية التي ارتبطت بدراستها تعود – بشكل أساسي – إلى ذلك التلاحم الغريب بين نظرية الأجناس ومفهوم الأدب، حتى كادت تلك الأسئلة ترتبط بفن الأدب دون غيره من الفنون [1]

أما في العصر الحديث: "وبعد إهمال نسبي لقضية الأجناس الأدبية في النصف الأول من القرن العشرين، عاد الاهتمام بها من جديد ليطفو على سطح الدراسات النقدية، ويشغل النقد الغربي على اختلاف مدارسه وتنوع اتجاهاته ... إلا أن المشترك بينها يتمثل أساسًا في العودة إلى الأصول، فإنما هي الذات تحاور ذاتها وتعود إلى تاريخها، لكي يكون التراث معاصرة والتاريخ حداثة، لا تقنع بواهم الاستقرار ولا زائف الاطمئنان" [2]

١- نظرية الأجناس، عبد العزيز الشبيل، ص: ٥ – ٦

٢- المصدر السابق، ص: ٦ – ٧

إن ظهور المناهج الجديدة التي تعاملت مع القضية، أوجد مخبرًا خصبًا وهذا ما يحرض على دراسة الموضوع، فإن دراسته تأخذ في كل وقت طريقة يمكن من خلالها الكشف عن جوانب جديدة ، ولم تظهر الأجناس الأدبية مكتملة لذلك لا يوجد جنس أدبي مكتمل يعتبر المثال الذي يحتذى ، وتتوفر له جميع الشروط المعيارية ، فهو يكتسب مع تقدمه إضافات على بنائه الداخلي والخارجي، تتشكل وفقًا لرؤية النقاد بغية الوصول بتلك الأعمال إلى درجة الاكتمال ، وربما عمد الكتاب أو الشعراء إلى خرق تلك الأنظمة ، وإحداث انزياحات عن المألوف ، تمردًا على القيد والشرط ، ورغبة في التجديد.

ويرى العالم الألماني (كارل فيتور) "أن مصطلح الأجناس الأدبية يراد به الأجناس الثلاثة الكبرى أي – الملحمة والمأساة والشعر الغنائي – وفي الوقت ذاته يقصد به الآثار الأدبية المخصوصة، مثل الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي " [1]

وفي هذا يجزم (فيتور) " بأننا لن نجد في أية لحظة أثرًا يمكن أن نقول عنه إن النمط يتحقق فيه، وإنه الجنس في تمام اكتماله [2]

ويقرر (فيتور) " أن الجنس يظهر بالفعل في التاريخ مع الآثار الفردية، لكنه لا يذوب فيها، بل يتعالى عليها، وكذلك ماهية الجنس تستخرج من المادة التي يمنحها إياها تاريخ الجنس فحسب " [3]

فليس لنا محاكمة النصوص قبل أوزان الخليل بن أحمد، والكتابات النثرية والشعرية قبل القرن الرابع الهجري، التي تمثلت في مئات الكتب التي وضعت شروط الكتابة والخطابة والشعر وغيرها من أنواع الانتاج الأدبي.

١- انظر: نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز الشبيل، مراجعة حمادي صمودي، النادي الأدبي بجدة، ط: ١، ١٩٩٤م، ص: ١٤.

٢- المرجع السابق، ص: ٣٦.

٣- المرجع نفسه، ص: ٤٢ .

ثم إن هناك أشكالًا من الإبداع الفني الذي يمكن أن تكون الدراسات القديمة قد أغفلته، ولم تلتفت إليه على الرغم من اعتباره رافدًا للنثر والشعر، وهو الحكايات الشعبية، والأساطير التي أنتجها أناس عن الآلهة بزعمهم، ولم تكن وفق شروط معينة فهل تلك الأجناس تم إقصاؤها عمدًا؟! أم سقطت سهوًا!

ويمكن القول بأن التاريخ الغربي للأجناس الأدبية كان في بدايات كتابته متحيزًا إلى الراقي والنافع، فلم تكن الملهاة تأخذ حظها كالمأساة!؛ لأن الغاية التي يراها النقاد من الأدب أخلاقية وقيمية، وهذا التصنيف ساهم في تهميش وإقصاء الأجناس الأخرى.

من جانب آخر يمكن للأجناس أن تتوسع وهذه الظاهرة يرى فيها (كروتشه) ذوبانًا لمتصور الجنس ، أما (ياوس) " يرى في التوسع علامة دالة على طبيعة الأجناس الزمنية والمتحولة ، بشرط تجريد المفهوم الكلاسيكي للجنس الأدبي من صبغته الإطلاقية والتعميمية المتعالية عن الزمن " [١]

واعتبر (ياوس) " أن الخصائص الشكلية الخارجية هي ما يمكن بداية الاتفاق عليها كعامل أولي إلى التقسيم واتخاذ كل جنس أدبي وضعه المبدئي، أما الشكل الداخل فلا حدود له، ويعتمد على العلاقات الفردية لكاتب بسلسلة النصوص المكونة للجنس، والدراسة التاريخية هي المعين على متابعة ذلك التطور وملاحظة العلاقة بين العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة " [٢]

بناء على ذلك التصور فإن الجنس الأدبي يتخذ في سيره مسلكًا فيتسع أحيانًا ويضيق أخرى، والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن الباحث هو: هل يمكن أن تلتهم أجناس أدبية أجناسًا أخرى في مسيرتها؟ ويكون في توسعها إقصاء لأجناس أخرى؟

وهل تؤثر البنى التحتية للمجتمع على البنى الفوقية للأدب؟ وهل على الأجناس الأدبية أن تخضع للتحولات الاقتصادية والسياسية والتاريخية؟ وكيف يقاس ذلك الأثر؟

وهل هناك ذروة يمكن للجنس الأدبي بلوغها في طريقه التطوري ومن خلال مساره؟

ثم كيف نعلل وجود الروائع الأدبية في عصر دون عصر آخر؟

١- انظر نظرية الأدب، رينيه ويليك- أوستن وارين ، ت: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١ص: ٤٥.

٢- المصدر السابق، ص: ٥٩.

ربما نجد الإجابة في مقولة (ياوس) " إن الرائعة الأدبية تمثل تحويرًا مفاجئًا ومثريًا لأفق جنس ما. وهو تحوير كان – قبل ظهور تلك الرائعة – مجرد هامش واســـع وواعد من الإمكانات. أما نهاية الجنس الأدبي فعبارة عن استنفاد آخر إمكاناته تلك إلى حد خرق المسافة المتاحة له " [1]

وخلاصـــة القول إن نظرية تداخل الأجناس نظرية متنامية، لارتباط الأدب بالإنســـان الذي ينمو ويتطور، وكلما انفتح الإنسان على عوالم جديدة، ورؤى مختلفة فإنه سوف يدخلها في أدبه، وتصوره الفني، وما ينتجه من إبداع.

وإذا ما افترضنا أن أمة أو عصرًا أدبيًا قد انتهى ويمكن بانتهائه حصر الأنواع أو الأجناس التي عرفت فيه، فإن بعض الدراســـات التي تقوم على نظريات التلقي تبعث فيه روحًا جديدة، وتقيم جســـورًا بين أجناسـه، وتؤكد خلود لغته وإمكانية تفاعلها مع غيرها من العقول المعاصـرة، وقد خبأت لها رسـائل للفهم والتأويل.

إن التركيبات الشعرية تستجيب لتحولات الحياة؛ لأنها صادرة عن وعي جديد منحها روحًا جديدة، وتبين مدى الانفتاح الشعري على التاريخ والحاضر والمستقبل.

ويبرز الصراع بين القديم والحديث في بعض العصور؛ تحرضه القوى السياسية أو الاجتماعية، وقد آثر العروي التجديد في المضمون؛ إيمانًا منه بأن القالب الشكلي للشعر لن يكون ملجمًا لفكره ولخياله، بل بدا أداة طيعة يرسم من خلالها روآه، ويسطر قصصه، ويحكي حكاياته، ويُضمن أساطير، ويستدعي عبر أبياته شخصيات تاريخية يتخذ منها رموزًا ذات أبعاد إنسانية، وهكذا تداخلت تلك الأجناس في شعره.

١- نفسه، ص: ٧٢.

المبحث الثاني: الأجناس الأدبية والتراسل الفكري

معنى التراسل لغة:

"التراسل مصدر على وزن التفاعل والترسل من (الرسل) والترسل في الكلام التوقر والتفهم والترفق، من غير أن يرفع صوته شديدًا.

وتراسل القوم: أرسل بعضهم إلى بعض."[١]

من ذلك ندرك أن التراسل يفيد التشارك والمجالات المعنوية لمادة (رسل) في اللغة قريبة؛ فهي الامتداد والاتساع واللين والسهولة والتمهل والترفق.

والتشارك يعطي أحقية الأخذ والعطاء، وحرية الحركة بين الأجناس الأدبية، ويؤكد مبدأ الاتساع والتمدد فلا قيد لحرية الإبداع، بل مرونة ونفاذ.

وبذلك اتسع المعنى اللغوي للتراسل بحيث تجاوز (التراسل) بين الأفراد برسائل خطية أو شفاهية ليكون تراسلًا فكريًا يجتاز الزمان والمكان وينتقي ما يشاء من الفنون والعلوم ليمزجها بتجربته الفريدة من نوعها ويظهر في شعر شاعر، أوفي قول بليغ.

والتراسل بين الحواس والحواس في اللغة:" السمع والبصر والشم والذوق واللمس"[٢] وهذا يعني أن الحواس يرسل بعضها إلى بعض إشارات، ويمكن أن ينوب بعضها عن بعض في حالة فقدها.

وفي الاصطلاح (تراسل الحواس) هو نظرية تعني "إلغاء الفروق الوظيفية بين الحواس الإنسانية عن طريق تكوين علائق حوار بين حاستين منفصلتين أو أكثر"[٣]

ويسمى أيضًا (تبادل الوظائف) [٤] ويسمى (الحس المتزامن) والذي يدل " على المدرك الحسي أو يصف المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى مثل إدراك الصوت أو وصفه بكونه مخمليًا أو دافئًا أو ثقيلًا " وقد يسمى تبادل الحواس[٥]

١- لسان العرب، ، مادة رسل ،ج:٥، ص:٢١٣.

٢- تاج العروس، الزبيدي، تحقيق: الترزي وآخرون، ح س س، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٧٥م.

٣- أصداء، دراسات أدبية نقدية، عناد غزوان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠م، ص: ١١٥.

٤- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

٥- المصدر السابق،

"وتراسل الحواس هو نوع من أنواع تنمية الصورة الشعرية عن طريق التبادل بين مدركات الحواس التي يقوم بها الشاعر للتوسع في الخيال وخلق صورة مميزة ومؤثرة لإثارة الدهشة في المتلقي"[١]

ويمكن أن يعرف بأنه: " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى "[٢]

وهنا يمكن التساؤل هل تمكن الشعر العمودي من الانفتاح لذلك التداخل وأذن للأجناس الأخرى باستباحة أجزاء من بنائه لإضافة رؤية جديدة والتوسع في أداء الصورة والايحاءات الدلالية؟

فالتراسل تجاوز العشاق والإخوان والسلاطين والأمراء والقضاة؛ ليكون الوسط الذي تمتزج فيه الحضارات، وتنتج محلولها الكيميائي ذا العبق المميز، الذي يفتح أبواب البصيرة نحو وعي شامل وإدراك للمعاني المستترة خلف الحجب.

التراسل الفكري يحصل اليوم من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، وانتقال الأفكار في لحظات بين شرق العالم وغربه وجنوبه وشماله، فالتراسل يمثل التلاقح بين الثقافات والبشر بكافة ألوانهم وأطيافهم.

إنه مما لا شك فيه وجود اتصال قوي بين الفكر والشعر؛ فالفكر يعمل على منح الشعر آفاقًا ينطلق منها إلى مقاصده وحتى " الذين كانوا يذهبون إلى أن الشعر إلهام وموهبة لم يكونوا يستطيعون أن ينكروا هذا الاتصال القوي المتين بين الفكر والشعر"[٣]

ويعمد العروي إلى البحث عن مساحات مشتركة بين الفنون من خلال التداخل الذي يحدثه في قصيدته؛ فالسير على خطى الماضي من حيث الوزن والقافية لا يعني عدم حضور الواقع والتفاعل مع معطيات العصر، والأشكال الأدبية والفنية الأخرى، فطبيعته المرهفة وتذوقه للجمال تجعله يمعن النظر في مصار ذلك الجمال وأدوات المبدعين، وفي ثمانينات القرن الماضي حصل انفتاح على جميع الأصعدة؛ سياسية واجتماعية وحضارية، وصل إلى المنازل عبر الإذاعة والتلفاز، ولم يكن رهن المطبوعات التي استأثرت بها طائفة المثقفين، كذلك حصل هذا التلاقح الثقافي عبر اللقاءات المنظمة من خلال جهود فردية في بداية الأمر عبر المجالس الأدبية، ثم أيدت ولادتها وتبنت وجودها الدول العربية؛ لإيمانها بأهمية وجود محاضن للإبداع ترعى بذوره، التي تترقب النور لتتفتح أوراقها.

١- ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري، زينب عرفت وأمينة سليماني، مجلة إضاءات النقدية، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر،٢٠١٤، ص: ٦١.

٢- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، ط٢، ١٩٨٢م، ص: ٤٢٥

٣- تأثير الحركات الفكرية على الشعر العربي، عبد الكريم غلاب، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٤م، ص: ١١٧.

و العروي لم ينتظر احتفاء القبيلة؛ إنه يريد احتفاءً على مستوى الوطن، بل على مستوى العالم؛ فهو يرى سرعة انتقال المعلومات وانفتاح العالم على بعضه، لكن أظن أنه أصيب بخيبة أمل فالحراك الثقافي لم يكن مواكبًا للإبداع الشعري، المتنوع مضمونًا، والمتراكم كمًا؛ ولذلك توارى البعض وظُلم الآخر، إلا من رحم ربي؛ ممن تهيأت لهم أسباب الانتشار والظهور.

وبعد هجرة الشعراء لا شك أن تراسلًا فكريًا كبيرًا قد حدث بين الثقافات والشعوب، فكتب ودواوين أولئك الشعراء شكلت رافدًا يغري الشعراء بالنهل منه.

يمتلك العروي اللغة والأدوات الأساسية لبناء قصيدته، ما جعله يضيف طريقة جديدة ومبتكرة لتقديم قصيدته، فحواسه تتعاطى مع أشياء كثيرة لا عد لها ولا حصر، بخلاف شاعر الأمس المنقطع في صحرائه، وهنا تمتزج تلك المشاهد والخبرات لتشكل رؤية مختلفة عن الحياة وعن الوجود، وتنتج صورًا جديدة بنكهات مبتكرة؛ فالعروي موسوعي النظرة، منفتح على كل العوالم.

والعروي وإن عاد الى التراث فإنه يتعامل معه بطريقة مغايرة؛ حيث يقوم بتوظيفه بطريقة ذكية لخدمة نصه، إنه الاستدعاء الواعي لغرض ما في نفسه، وليس الهدف منه الاستعراض المعلوماتي أو التبرك بالماضي، وكل إشارة تاريخية يستخدمها بطريقة واعية ليفتح من خلالها آفاق التأويل، وحرية القراءات المتعددة.

كما لم يكن العروي يلهث خلف الجديد لذاته، أو يتكلف استدعاء القديم لقدسيته؛ إنما هي أحاسيس تجتاح ذاكرته، وتخرج من اللاوعي، ممتزجة مع مدركاته الحسية، في لحظات متطابقة مع انفعالاته، فيجدها تبث ما في خاطره، ومؤدية للمعنى الذي يرمي إليه.

وهنا لا تضاد بين الوعي الذي ذكرته سابقًا واللاوعي هنا؛ فهما يتكاملان ولا يتضادان، إنه وعيه بحقائق الأمور، وما قرأه من التراث والآداب المختلفة، وما اختبره من تجارب الحياة، فيختمر ذلك كله ويرتبه اللاوعي في حجيرات دماغه، لينتقي فيما بعد ما يتناسب مع تجربته الشعورية، ويسعفه بما يحتاج من معان، ويمده بمداد اللغة والخيال ما يمكنه من البوح بمكونه.

ومن أشكال التراسل ما يحدث في عملية الترجمة، فلو ترجمت القصائد فإن المتلقي سيتقبلها وإن فقدت مع الترجمة خواص الموسيقى الشعرية؛ " فالشعر الجيد يبقى محتفظًا بمادته، ولو نقل إلى لغة أخرى بشرط أن تكون الترجمة أمينة في نقل المضمون والجوهر للقصيدة، وليس للألفاظ أو الشكل الخارجي لها، ولا يمكن أن

يكون مترجم الشـــعر موفقًا في ترجمته ما لم يكن يملك القابلية لمعايشـــة جو القصـــيدة، الجو الداخلي، و (تقمص) روح الشاعر، وتفهم أحاسيسه وتجربته النفسية."[١]

وفي رحلة البحث عن الذات؛ يسـافر العروي إلى كل وجهة عله يبصـر النور، فمرة يعود إلى الوراء في رحلة تاريخية إلى التراث، يقترب من شعراء يجد في حياتهم شيئًا من تجاربه، وشبهًا لقسوة الحياة التي كابدها، أو شموخًا وكبرياءً، وتارة يستشرف المستقبل برؤى الحكيم الناصح، لكنه يستخدم وسائل جديدة عوضًا عن الطرح السطحي المباشر، إنه يطرح الفكرة عبر القصيدة من خلال عدد من العتبات التي أولها العنوان، وبعد ذلك يحشد الصور التي تمكن المتلقي من الحضور الذهني؛ بحسب درجات فهمه، منفتحة على إمكانيات التأويل المتعددة عندما تلتقي بمتلقٍ آخر أكثر وعيًا، وبما تحمله الكلمات من معانٍ مختلفة من خلال الجناس، والكناية، والاستعارة وغيرها من الأساليب المنزاحة، التي عدل بها الشاعر عن معانيها الأصلية، وبذلك يكون المتلقي مشاركًا في الإبداع بما يضيفه للمعنى القابل للتوسع والإضافة.

وتكون الاستعارة هي الناقل الأكبر لعملية التراسل، حيث يتم نقل الكلمة من حيز المألوف إلى حيز غير مألوف، أو بحسب تعبير ابن المعتز "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها"[٢] وفي الوقت الذي تتصل به مصر –وغيرها من الدول العربية– بالدول الأوربية وتأخذ من آدابها، ويتأثر جيل بأكمله فينهض بالأدب، كان التأثر –بتلك العوامل– في الشعر السعودي حكرًا على الطلبة المبتعثين إلى مصر وغيرها ، أو نخبة قليلة من المثقفين الذين تلقفوا النتاج العربي عبر بوابة الحجاز، وإذا بالعروي ينتقل من عالم الكلمة المباشرة إلى استعارة الرموز الأدبية، والأساطير الشعبية، في تراسل فكري مع الآخر.

و" في مجال تطور الأجناس الأدبية عبر مسيرتها الفنية من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر حدث نوع من التمازج أو التقارب بين بعض الأصول الفنية لتلك الأجناس الأدبية، فتغيرت – بذلك –كثير من اسس أصحاب النظرية القائلة بأن لكل جنس أدبي أصوله ومقاييسه الفنية التي لا تتبدل ولا تتغير ولا يداخلها شيء من جنس أدبي آخر"[٣]

وإذا اعتبرنا أن الإبداع الفني نتاج ما تدركه الحواس وحيث أن الحواس تتراسل فإن الأفكار كذلك تخترق الحدود بين الأجناس ، مما يجعل عملية التداخل الأجناسي أمرًا ممكنًا ، وتفتح أبوابًا للتعالق النصي ، بين

١– قراءات معاصرة، محمد العامر الرميح، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط٢، ١٤٣٤هـ، ص:٢٢.

٢– كتاب البديع، ابن المعتز، اغناطيوس كراتشقوفسكي، لننغراد، ١٩٣٥م، ص: ٢.

٣– في السرد العربي المعاصر، يوسف نوفل، دار العالم العربي، القاهرة – مصر، ط: ١، ٢٠١١م، ص: ٣١١.

الشعري والقصصي والمسرحي ... وغير ذلك ، فالخيال سيقوم على الاستفادة من تقنيات تلك الأجناس ، ويمزجها مع المدركات الحسية ، ويكسوها علاقات جديدة ، فإذا اعتبرنا تراسل الحواس مرتبة عليا ، من حيث هي مرحلة الانتقال من المحســـوس الواقعي إلى المدرك الفكري والتجريدي " فإن تراســـل الحواس لا يكتفي بتقديم ذلك بل يثير إشكالية إفادته من أنواع أخرى من الفنون غير الأدب إذ يقدم – فيما يقدم – إيقاعات لونية قد يختص بها الفن التشكيلي ، أو روائع صوتية عذبة هي من اختصاص فن الموسيقى"[١]

كقول العروي:

يصبحُ الحرفُ أنينًا أصفرًا

يتمطى في زوايا مدني[٢]

فالحرف يصبح (أنينًا أصفرًا) والأنين يسمع بحاسة السمع، واللون الأصفر يرى بالعين، ثم يتحول هذا الأنين إلى كائن يتمطى، فهذه الصورة تعكس تراسل الحواس، ونيابة البصر عن السمع.

وقوله:

تأملْ شميمَ الشعرِ حرفٌ مسوسنٌ

وآخر ورديُّ الرؤى يتضوعُ[٣]

وهنا جعل للشعر رائحة تشم بالأنف، ولونًا ورديًا يرى بالعين، ثم عاد بوصف ذلك اللون بالفعل (يتضوع) فأعطاه خاصية الانتشار التي للروائح، ويبدو ذلك التراسل في قوله:

عيناي.. يا عمقها.. بيد بلا مطر

تمدُ نحو رؤاك الموج والأدبا

عانق "متاهات صوتي"... أنت أغنيةٌ

خضراء... وانثر على إيقاعه اللهبا[٤]

فالأغنية لا لون لها إنها تُسمع فتطرب، لكن العروي يراها خضراء خصبة بما تحمله من رؤى مثمرة.

١- نظرية تراسل الحواس ، أمجد حميد ، دار البصائر ، لبنان – بيروت ، ط : ١ ، ٢٠١٠م ، ص : ٣٢ .

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ٧٤.

٣- المصدر السابق، ص: ١٢٤.

٤ نفسه،١٣١.

"إن الشعر هو أكثر الكيانات طموحاً إلى التعالي على أكف المنال، فكلما اقتربت أفهام المتلقين من صياغة معينة تدل على معانٍ يحتملها، فر الشعر إلى عوالم تتفلت فيها قبساته من الإدراك بما هو متاح لها في ذلك العالم أو اللغة من خصائص منها الغرائبية والدهشة، والأحلام العبقة بأضواء لذيذة الملمس[١]"

فالتداخل بين الأجناس الأدبية نوع من التراسل، ومعارج القصيدة القصة، والقصة القصيدة، وقصيدة النثر كانت البداية، والقصيدة العمودية برؤيتها الجديدة تحقق ذلك التراسل الفكري.

١- نظرية تراسل الحواس، أمجد حميد، ص : ٣٠

المبحث الثالث: الأجناس الأدبية والتحول الشعري

إن هذا المبحث يحاول الإجابة عن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن وهو: كيف استفاد العروي من الأجناس الأخرى ليضيف إلى قصيدته حركية التعبير؟

وما هو التحول الذي طرأ على الشعر بوجه عام؟ وبالبحث عن معنى الشعرية والشاعرية تبين التالي:

الشعرية لغة: لفظ مشتق من الجذر" (ش. ع. ر) شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا ومَشْعُورَةً وشُعُورًا وشُعُرورًا وشُعُرَوةً وشِعْرَى ومَشْعُورَاءَ ومَشْعُورًا كله: علم.

وليت شعري: أي ليت علمي، أو ليتني علمت وأَشْعَرَهُ الأمر وأَشْعَره به: أعلمه إياه.

وشَعَرَ لكذا: إذا فطن له.

والشِّعرُ: منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شِعْراً.

وقال الأزهري: الشِّعر: القريضُ المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يَشْعُرُ غيره أي يعلم.

والشعيرة: حلي يتخذ من فضة. [1]"

ويمكن القول إن الشعر تنقل في مسيرته بين الشعرية والشاعرية، ومن عمود الشعر والالتزام به إلى الشعر الحر وقصيدة النثر، لذلك نجد أن "حركية التعبير الشعري تفيد كثيرًا من لغة الحكاية الداخلة في كيمياء النص الشعري، وهي ترشح آليات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النص ودفعها باتجاه شحن قوتها الشعرية بقوة سردية مضافة، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر ومساعدتها في التمظهر والتشكل داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج ومحرك للفعل السرد-شعري"[2]

ومعنى "الشعرية الجديدة" ما يتجاوز مجرد الإطار الشعري، سواء أكان شطريًا أم تفعيلة، أم قصيدة نثر، وما يتخطى وحدة البيت ووحدة المقطع إلى حيث يغدو النص الشعري برمته وحدة بنائية كاملة مستقلة، غير قابلة للتجزيء، أو التفكيك...وفي هذا النوع الشعري الجديد تصبح الرؤيا الجمالية أكثر

١- لسان العرب، ابن منظور،مادة ش.ع.ر ج:٧، ص: ١٣١-١٣٨.

٢- حركية التعبير الشعري، محمد صابر عبيد، دار مجدولاي، عمان-الأردن، ط:١، ٢٠٠٦،ص:١٣

كثافة، وإنتاج الدلالة أكثر ثراءً وتعقيدًا، والمكونات اللفظية أقل عددًا وإن كانت أشد صقلًا، وأمعن في الدقة والانتقاء." [١]

"من ذلك يتضح أن مصطلح الشعرية تحيل على جنس من الكلام يتميز بكونه فنًا لفظيًا جيدًا ميسمه الجمال وجوهره الغموض، وعرضه الوضوح، ينجزه كائن فطن يشعر ما لا يشعر غيره، وهذا يعني أن الكلام الذي يتلفظ به يتجاذبه معنيان: معنى عقلي ظاهر هو الذي يجري مجرى الأدلة المشعرة بالجودة والإحاطة بخصائصها، ومعنى تخييلي هو الذي تصنعه العلامات ويخترعه الشعراء بأساليب لا تخضع لمعيار الصدق والكذب" [٢]

ويمر الشاعر في مرحلة التحول الشعري بحالة انحراف عن المعيار، وعدول ليصنع له خطًا خاصًا يسير عليه، ويضيف نكهته على ما يكتب، بل يحيل الورق إلى منطقة قابلة لاستيعاب كافة الرموز القابلة للتحليل بما في ذلك الفراغات السطرية، وعلامات الترقيم.

لذلك "ينطوي النص الشعري الحديث على مضمون شكلي وشكل مضموني غاية في التداخل والتفاعل والانعكاس، وتتبع حركته الداخلية الموارة بالقلق والتوتر والانفعال الوجداني مسار حركة الحال الشعرية في أنموذج نظامها وسياق صيرورتها...إن صعوبة الإشكالية التي يعيشها الشاعر المعاصر واستعصاء أسئلتها؛ تضعه في مفارقة عميقة الخصومة، وشائكة التشكيل، تتمظهر من خلال تسرب ضغط العصر بمعطياته الانفوميدية الهائلة إلى ميادين عمل المخيلة المكتظة بالمرايا التي تكشف وتضاعف وتعكس وتغري في آن واحد، على النحو الذي يخلق نوعًا من التحدي المستمر لحساسية التخييل في قدرتها على فك الألغاز وفتح الشفرات وبث روح الألفة في المتناقضات" [٣]

ويعمد العروي إلى فتح نصه على الأجناس الأخرى ليتخطى هيمنة النمطية، وثوابت القصيدة كما يسميها صلاح يوسف، عندما يتحدث عن القصيدة في حداثتها بقوله:

" إن حداثة القصيدة تلعب دورًا كبيرًا في خلخلة بعض ثوابت القصيدة. وهو ما سيتيح للشعر أن يتخلص إلى حد ما من نمطية ظل يرزح تحت هيمنتها لأكثر من أربعة عشر قرنًا، أو يزيد. وكان من بين أهم المنجزات النصية لحداثة القصيدة، اختراقها للحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، أي سعيها لتوظيف

١- محمد فتوح، الشعرية الجديدة، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، العدد٧٢، ٢٠٠٨م، ص: ١١١.

٢- شعرية المعلقة، عامر الحلواني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، ط:١، ٢٠٠٧م، ص: ٢٢-٢٣.

٣ - تجليات النص الشعري، محمد صابر عبيد، عالم الكتب، إربد- الأردن،ط:١، ٢٠١٤، ص:١.

أنواع غير شعرية، في ثنايا النص الشعري. هذا ما سيؤهل حداثة القصيدة، في بعض مقترحاتها البعيدة إلى تفعيل حركية النص بجعله يحفل بمستويات تعبيرية آتيه من غير ما كان يُعْتبر شعرًا محضًا. أي خروج النص عن الصوت الواحد."[١]

كما يؤكد نهم النص والتهامه وهضمه نصوصًا أخرى من مدونات مختلفة:

" لم يعد النص يكتفي باستحضار بعض مكونات النص الأدبي تحديدًا؛ بل سيذهب صوب مدونات أخرى، مثل النص التأريخي، والرسائل، واليوميات، وكذلك نحو السيرة الذاتية، والكتابة البيوغرافية، ناهيك عن الشكل الخطي الذي يأخذ على الصفحة بعض أشكال الجينيريك السينمائي..وهي كلها إمكانات ستعمل الكتابة على توظيفها في أفق فتح النص الشعري على مقترح مغاير للتحديدات التاريخية، بمفاهيم الجنس والنوع والغرض." [٢]

إن التحول الشعري الذي حصل في العصر الحديث كان واضحًا عندما انتقل الغزل من التركيز على جسد المرأة إلى التركيز على المشاعر والأحاسيس، وتحول المدح من مدح الحكام والأمراء إلى مدح الأمة والبطولات التي تقدمها الشعوب إلى بلدانها.

كذلك الهجاء لم يعد شخصيًا ولا قبليًا إنما أصبح اجتماعيًا وسياسيًا، وتلا ذلك ظهور المدارس الشعرية الكلاسيكية والرومانسية والواقعية.

وترى هدى الفايز "أن استخدام الشعراء في السعودية للغة الواقع لم يكن من أجل النضال الثوري، أو الاشتراكية ولكن استخدمها بعضهم من أجل تقريب الشعر إلى العامة، واستخدمها أكثرهم استلهامًا لإيحاءاتها التي لا تقف عند حد؛ فهي عندهم طريقة أو تقنية لغوية لها قدرة كبيرة على نقل الصورة والايحاء" [٣]

لم يعد العروي معنيًا بإصلاح المجتمع إلا فيما ندر؛ حيث نجده أكثر تركيزًا على ذاته، وكتابة ملحمته الخاصة، وتجسيد صراعه مع الحياة، وحواراته الداخلية، وروحه أضحت مرآة تعكس ألوان الحياة.

ويرى السيد فضل "أن الشعر فوق التاريخ وفوق الواقع، وأن ماله من قيمة-إن وجدت_ هي قيمة شعرية تتعلق به كفن له تقاليده، وهو فن له لغته الخاصة، يعيد بها الشاعر تشكيل الحياة في بناء موضوعي له كيانه المستقل وحياته الخاصة به" [٤]

١- حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، صلاح يوسف، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٢م،ص: ٢٢١.

٢- المصدر السابق، ص: ٢٢٣.

٣- لغة الشعر السعودي المعاصر، هدى الفايز، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠١١م، ط:١، ص:٨٩.

٤- نقد القصيدة العربية، السيد فضل، منشأة المعارف-الاسكندرية، د.ت،ص:٤٦.

لذلك يتحول النص الشعري _بحسب تلك المقولة_ إلى خلية حية تستمد طاقتها من باقي أجزائها، وليس من المصادر الخارجية، وعليه يمكن عزل النص عن قائله وحياته الشخصية، وعن عصره، ومحاولة دراسته بطريقة مختلفة.

وقد اعتبر العروي نفسه شاعرًا خارج التصنيف، فهو يرفض على الدوام فكرة التصنيف أو الانتماء إلى مدرسة شعرية بعينها، فكانت أشعاره مثاراً للجدل، ولاحقه كثير ليرموه بسهامهم وأحجارهم، وتفاوتت آراء النقاد حوله، فبعضها اتسم بالموضوعية، والبعض الآخر بالعدائية المستفزة والهجومية أحيانًا.

العروي كتب بوعي؛ وأعني بالكتابة الواعية تلك التي تدرك آلية النقد فكان يمارس نقدًا ذاتيًا، ويتخذ من الايماءات والايحاءات وسيلة وطريقة يحث بها القارئ على التلقي الفاعل، والبحث الراصد للمستوى العميق من الدلالة، ويستخدم لغته الشعرية التي طالما مرن قلمه عليها؛ ليرسم خطًا منفردًا، ويعزف على أوتار الشعر بطريقته الخاصة.

تمثل المرأة في شعر العروي الحضور والغياب في آن واحد، فحضورها في صورة الوطن الذي يحتويه، وغيابها في شكلها الأنثوي المفضوح، أو في التغني بجسدها، كما لم يكن مفتونًا بها؛ فحديثه عنها كان هامسًا، محترمًا خصوصيتها، وإن اعتبر البعض أن في ذلك تهميش لها.

اعتبر العروي الشعر رؤى خلاقه، لا مواعظ أو خطب، فله معجمه الخاص (سيأتي الحديث عنه في الفصل الرابع).

وهكذا أصبحت "القصيدة الحديثة نوع من الكشف والارتياد، بمقدار ما هي نوع من المعاناة المرهقة والجهد المضني. إنها بالنسبة للشاعر مغامرة يحاول من خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديدًا غير معناه العادي المبتذل، ووسيلته إلى ذلك هي النفاذ إلى صميم هذا الوجود لاكتشاف تلك العلاقات الحميمة التي تربط بين عناصره ومكوناته المختلفة، وفي سبيل ذلك كثيرًا ما يتجاوز العلاقات الظاهرة المحسوسة والمنطقية بين هذه العناصر، فتتحول عناصر الوجود وأشياؤه إلى مجردات وأدوات في يديه يشكل بها عالمه الشعري الخاص، أو يعيد بها صياغة العالم وفق رؤيته الشعرية الخاصة على نحو يزيده عمقًا وثراءً واكتمالًا."[١]

و إذا كانت المغامرة التي يقوم من خلالها القارئ محاولًا سبر أغور النص الشعري محفوفة بمخاطر، عدة فإنها بلا شك مختلفة عن مغامرة الشاعر نفسه؛ فالقارئ يدخل تلك المغامرة من حيث انتهت، أما

١- انظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ابن سينا، القاهرة، ط:٤، ٢٠٠٢م، ص:١١.

الشاعر فيخوضها من البداية، ويشكل أجزاءها دون أن يعرف -أحيانًا- إلى أين سيصل، أما القارئ فيضع فرضيات في بداية الأمر، ويجمع رموز القصيدة ابتداء من عنوانها، وحتى آخر بيت فيها يفتش عن خطوطها العريضـــة، ويتبين بنيتها ، ويلتمس طريقًا لتأويلها، فالقارئ يرى هذه القطعة الفنية بعد أن صـــهرت بنار التجربة الشـعرية، ورصـعت بأبهى الصـور فهو شـريك في تأويل جمالها، بحسـب مرجعياته ومصـادره، وروآه وكلما بقي على السـطح فإنه لن يصـل إلى البنية العميقة للنص الشـعري، و لن يكشـف الدر الكامن في القعر.

فالقصـيدة الحديثة لم تعد مباحة لكل من يغشـاها، وإن امتلك الفطرة والسـليقة التي يسـتشـعر بها الجمال، إنها تتطلب مسـتوى رفيعًا من الأدوات النقدية يواكب مسـتواها الفني، فالتحول الشـعري يتطلب تحولًا نقديًا، "لقد بات عمل النقد اليوم مسـاويًا لعمل المبدع، أو هابطًا عنه، أو متفوقًا عليه، حسـب قدرة القارئ، فهو قراءة للبنى العميقة، ومحاولة لتسويغ جمالياته، واسهام في فك شفرته ورموزه" [1]

لذلك يبحث العروي عن منافذ جديدة تتحرك من خلالها قصيدته العمودية، وتمثلت تلك المنافذ في استعارة العناصر السردية من الرواية والقصة، وفرشاة الرسم وألوانه، وتجاوزاته الانطباعية، وفضاءات الابداع السينمائي، وحوارات المسرح، وتوضح الفصول المقبلة تلك التحولات الشعرية، والتداخل الذي أفاده العروي من الأجناس الأخرى.

١- استراتيجيات القراءة، بسام طقوس، جامعة اليرموك-الأردن، ١٩٩٨م، ص:١١.

الفصل الثاني: الأجناس الأدبية في شعر حسين العروي

مدخل:

ضمت الأعمال الكاملة للشاعر حسين العروي قرابة مائة قصيدة تحتل الواحدة منها صفحة أو تمتد على صفحات ويختم أعماله بخاتمة تحدث فيها عن سرقة الأفكار والصور عنوانها "أسرق من الصاغة.! إلى أحفاد طفيل الأعراس " وذكر فيها بعد أن أورد رأي ابن الوردي في سرقة المعاني من الآخرين " ما يعنينا – هنا– السطو على المعنى في غلافه الشكلي محورًا تحويرًا يزيد أو ينقص، وفق مهارة من يحترف هذا العمل المستفز، وهم كثر، وفي اشتجار هامشي مع أستاذ جامعي وسطوي قلت: ألا يختجل هؤلاء الذين جعلوا أشعاري مزقًا؟

فما زاد أن قال: هذه ضريبة يدفعها من يختط منهجًا جديدًا ثم مضى، والسماء ملبدة بأسئلة رمادية حول دور آداب الجامعة في معالجة هذه الظاهرة، السؤال الذي يلج دائرة الخطورة، قاتلًا الصوى، قاذفًا بها في لجي القلق المخيف، مليًا علي عدم إذاعة نصوصي؛ أين حماية الحقوق الفكرية؟"[١]

وهنا يعترف العروي على لسان أستاذه، أو يسجل اعتراف أستاذه، أنه يختط منهجًا جديدًا، ويخشى عليه السرقة! ويطالب بحماية الحقوق الفكرية، ألم يكن ذاك المنهج جديرًا بالاقتداء؟

أظن أنه لم يكن لدى العروي إشكاليه في اتخاذ منهجه مدرسة شعرية يحتذى حذوها، ويكون لها أتباعها، لكن الإشكالية تكمن في الاجتزاء القسري من قصيدته، وزرعها في جسد قصيدة أخرى، وتكون كالعضو المتبرع به دون إذن صاحبه، وليت العروي أورد أمثلة ليرينا مرارة ذلك، ويظهر للقارئ حقيقته البشعة.

ويقر الناقد الغذامي "بأنه قد أصابه الدوار من قراءة ديوان العروي وشعر بالذهول، ثم حاول تجاوز تلك المرحلة ليقف معتدلاً بعد أن وقع تحت سيطرة الأبيات ولغتها الساحرة."[٢]

ثم يسطر الغذامي رؤيته " أدركت أنني أمام شاعر ذي وجه مختلف، وأدركت أن القصيدة عنده تأتي لا لكي تشاكل وتماثل، ولكنها تأتي بوصفها نصًا يعي التجارب الشعرية من حوله، فيسعى إلى معارضتها والتخلص منها، فهو ليس بالعمودي– وإن اتخذ شكلاً عموديًا–وهو ليس بالحداثوي، وإن تفتحت اللغة فيه تفتحًا حديثًا؛ إنه غير هذا وذاك، إنه نص مغاير ومختلف، وهو نص عرف كيف يتخلص من كل

١– الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢٦٠–٢٦١.

٢– انظر: صحيفة الرياض، عبد الله الغذامي، الخميس، ٢٢ شوال، ١٤١٠هـ.

النصوص لكي يكون –هو لا غيره– يكون (هو) بجيده و رديئه، بما له وما عليه، يكون العروي هو العروي، لا متنبي عصره، ولا سياب جيله، ولكنه العروي عروي زمانه، وعروي شعره"[١]

وقد يستدعي الأمر قراءة الناقد قراءة مختلفة يستعلي فيها على النص لمعرفة علاقته بالنصوص الأخرى ورؤية المشهد بأكمله كما تتطلب الاستبطان والدخول إلى متاهات النصوص واكتشاف الشفرة الخاصة بها ومحاولة تفكيكها.

ولا شك أن كلا الأمرين حتم واجب؛ لأن إدراك ما وراء النصوص أمر يتطلب التحري بكل طريقه ممكنة وابتكار طرق أخرى من القراءة ورصد للأفعال والأسماء وإعادة النظر في الصور ومدى جدتها وابتكارها.

ويمكن القول بأن الديوان يمثل قصة عاشها الشاعر، وظف من خلالها شخصيات شكلت منعطفات هامة في حياته، وانعكست ألوانها على لوحاته التي رسمها بشعره، وتناقش المباحث التالية تداخل الفن القصصي والمسرحي والسينمائي والتشكيلي في شعر العروي.

١– حسين العروي انتظار ما لا ينتظر، عبد الله الغذامي، صحيفة الرياض، ثقافة اليوم ، الخميس، رجب، ١٤١٢.

المبحث الأول: تداخل الفن القصصي في شعر العروي

يوضح هذا المبحث التداخل القصصي في شعر العروي، ومظاهر السرد فيه، ويجيب عن التساؤل التالي:

هل يمكن مقارنة القصة الشعرية بالقصة القصيرة أو الأقصوصة، ومقارنة أحداث الملحمة الشعرية بالرواية؟

وهل يمكن معرفة وظائف الشخصيات في القصة الشعرية التي تسهم في تقدم الأحداث؟

لقد وظفت الدراسات العربية غريماس وبروب وجانيت لقراءة أدبنا العربي، ولا ننكر الإضافة التي أنتجتها تلك التطبيقات على الموروث النثري، ولكن ماذا عن الموروث الشعري وتواجد القصة في طياته هل أخذت حقها من الدراسة والتحليل؟ هذا ما أشك في افتقار المكتبة العربية إليه؛ فالتراث الشعري مليء بالحكايات، والأساطير وأشكال قصصية متعددة تصلح للتحليل واستنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لتلك القصص، ومعرفة الهيكلة الخاصة بالقصة الشعرية، شريطة ألا ينقص ذلك من قيمة النصوص الأدبية، ووضعها في قوالب جامدة.

ذكرت مي خليف "أن القصيدة الجاهلية بدت قادرة على تحمل هذا العبء الذي يمكن أن يجعل منها معرضًا لتناول تفاصيل قصصية كثيرة، ولا نقول كاملة، لأن القول بكمالها قد يجرنا إلى تيه عميق حول تميز فن الرواية أو القصة القصيرة بتنسيق العناصر القصصية وتكاملها، ذلك أنه من البديهي أن شاعرنا القديم غير قاصد إلى أن ينظم رواية شعرًا؛ فهو لم يعرف الرواية أصلًا، ولم تشهد ساحته الأدبية شيئًا من المعارف القصصية المنضبطة إلا ما بدا منها متناثرًا في فن القصيدة" [1]

وإذا كان هذا حال الشاعر القديم، فإن العروي قد اطلع على القصة وأدرك ماهيتها الفنية، لكنه انتقائي يدرك ما يريد توظيفه من تقانات سردية، ولم يجعل قصيدته كاشفة عن أسررها، فهي مبرقعة يبقى جزء منها طي الكتمان، قابلة للتأويل، وهذا ما يحلو له، ولولا إشارات يتفضل بها علينا لما استطعنا حل جزء من أحجيتها.

و"القصة تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، .. وتختلف عن الأقصوصة في أنها تصور كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوات، بينما الأقصوصة تتناول قطاعًا أو شريحة أو موقفًا من الحياة"[2]

١- انظر: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، مي يوسف خليف، دار الثقافة- القاهرة، ١٩٨٨م، ص:٧

٢- انظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الشروق –عمان١٩٩٦ م، ط:١، ص:٩.

ويعتقد عبد الرزاق حسين "أن تقدم جنس القصة على غيره يرجع إلى حاجة المجتمع فهو أكثر التصاقًا بأنفسهم وبوجدانهم وأقرب إلى نفوسهم، إلى جانب أنه ينهض في معالجة شؤونهم وأهوائهم، ويصور أحوالهم وسلوكهم، ويعبر عن شعورهم وآرائهم."[١]

إذا اعتبرنا أن لكل قصيدة قصة، وسواء برزت الشخصيات أم سارت الأحداث بدونها؛ فلا بد من ظهور شخصية السارد الذي يروي ويقص لنا الحكاية، ويكون الشاعر أو غيره.

ويرى بروب "أن شخصيات القصص –مهما تباينت– تقوم غالبًا بالأفعال نفسها، أما الأداة التي يتم بها إنجاز وظيفة ما فهي التي يمكن أن تتغير."[٢]

تحتمل الشخصية وصفًا لملامحها وقسماتها وصوتها وملابسها، وتكون هناك شخصيات أساسية وشخصيات ثانوية هذا في القصة النثرية، أما في القصة الشعرية فإن كثيرًا من تلك التفاصيل تنكمش وتتلاشى، ويتم تسليط الضوء على جانب من جوانب الشخصية التي قد تكون واقعية أو مستدعاه من التراث لحاجة في نفس الشاعر، وربما يحمل العنوان اسم الشخصية وقد يستدعي البحث عن الشخصية قراءة القصيدة قراءة واعية وفحص رموزها للتحقق من هويتها في مراوغة من الشاعر يشحذ بها خيال المتلقي ويضعه أمام احتمالات عدة.

وتلك هي الطريقة الثانية التي يقدم بها الشاعر الشخصية حيث تبدو باهتة بلا اسم وبلا ملامح؛ ليبدأ لعبته باستغلال الصور لتجميع أبرز ملامح الشخصية.

"فالكاتب لابد أن يترك لخياله أن يلعب دورًا هامًا في رسم الشخصية ...معتمدًا في ذلك على إدراكه لإمكانات الشخصية ولطاقاتها الكامنة، وقدرته على استبطانها، والفطنة إلى أحاسيسها الداخلية"[٣]

ويرى (جرار جانيت) "أن الشعر الغنائي هو ذات الشاعر، وفي الشعر الملحمي أو(الرواية) يتكلم الشاعر باسمه الخاص، بوصفه راويًا، ولكنه أيضًا يجعل شخصياته تتكلم ...وأن الغنائي: الآثار التي يتكلم

١- فن النثر المتجدد، عبد الرزاق حسين، دار المعالم الثقافية، الأحساء-المملكة العربية السعودية،١٩٩٨م، ط:١، ص: ٦١.

٢- مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ت: عبدالكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر، دمشق، ط:١٩٩٦،١م، ص: ٣٧.

٣- فن القصة، محمد نجم، ١٩-٢٩.

فيها الكاتب وحده، والدرامي الآثار التي تتكلم فيها الشـــخصـــيات وحدها، والملحمي: الأثار التي تمنح الكاتب والشخصيات على السواء حق الكلام" [١]

كما يرى (أحمد مداس) أن الفعل الســردي لا يختص بالنثر بقوله " يأتي الفعل الســردي في الشــعر والنثر بوصـفهما جنسـين أدبيين مختلفين مكونًا مشـتركًا، ولا يختص بالنثر دون الشـعر كما يشـيع ويعرف؛ ذلك أن الشعر يقبل حمل قصة موزونة ومقفاة، ...وهو الحاصل من خلال التبئير وصيغة الحكي، والنموذج العاملي وكذا التحفيز ربطًا بين قصــة الإنســان وقصــص الحيوان في بناء شــعري واحد يقوم على التشــبيه والتمثيل بنية الإقناع وإقامة الحجة" [٢]

فهناك وشــائج تربط فعل الســرد بالشــعر، لأن الصــراع بين الشــخصــيات والحوار المتولد عنه يبني حكايات

في زمان ومكان محددين، وتتنقل اللغة الشعرية إلى منطقة السرد تروي تلك القصص.

ويؤكد محمد مفتاح على فكرة السرد في الشعر بقوله "إن كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات"[٣]

وابتدأت قصة العروي مع صديقه الحرف، بحكاية رحلته ومن خلالها تظهر شخصيات أنكرت ذلك الحرف فيرد عليها الشـاعر بأنه متمسـك بصـديقه وإن جهلوا حقيقته فإن الأيام سـتكشـف لهم بعضًـا من وجوه الحقيقة يقول:

يا صديقي ليس هذا زماني
سفري طال.. وضلت سفني
نجمةٌ كنت أنا في "اللادنى"
أسهرُ الليل إذا يقرؤني [٤]

أولًا: شخصية الصديق

١- مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م، ص:٨-٩.

٢- الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العددان العاشر والحادي عشر،٢٠١٢م، ص:٣٣.

٣- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجة التناص، محمد مفتاح، دار التنوير، بيروت-لبنان، د.ت، ص:١٤٩.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة فاتحة، ص٧٣.

الحرف= الصديق

في صورة تجريدية يتخذ العروي من شخصه شخصًا آخر يحدثه، ويوهمنا أنه الحرف الصديق ،ويتعامل العروي مع الأشياء بمجهر، فيضفي على (اللامرئي) صفات المرئيات؛ إنه يرى ما لا نرى؛ لقد وجد طريقًا خاصة لإتيان القصيدة ،فالرحلة خيالية والسفر على أرض غير موجودة ،عالم مليء بالمتاهات و الصديق الذي يتحدث عنه العروي صديق مختلف، فهو يستمع إليه ويعانقه ويخاصره، يقول:

لا.. لا تعدْ... إني قتلتكَ...قصتي
ختمت.. ستقرأُ في غدٍ تأبيني
نارٌ أنا... والجرحُ "شوقٌ" مثخنٌ
هبتْ عليه عواصفٌ من طيني
عبر السحاب...ومزقتْ أسطورةٌ
موبوءةٌ.... وأدتْ "عرارَ" عيوني
أنا لم أعد حرفًا يغرد حينما
تلهو به عيناك إذ تدعوني
سأظل أذكر والليالي جدول
ينسابُ يسقي مشرئبَ ظنوني
مطرًا يغني فوق "صمت" ضمنا
وأراقنا في خضرة التكوين
وجثا ليلثم "أعينًا" " وقصيدةً"
مذبوحةً...عطريةَ التلوينِ
"ألقٌ عنيفٌ" أنت يحضن ليلتي
يمتص "حقدًا" من دجى تشرينِ
يقتات "لونًا باهتًا".. أضواؤه
حزنٌ ضريرٌ.. واقعٌ يشجيني
الأمسُ مأساةٌ.. نهايةُ ومضةٍ
دمويةٌ.. منقوشةٌ بجنون
إني نحرتك.. وانتحرت.. وريقة

سقطت.. مغادرةً حدودَ شؤوني[١]

وعادة ما يعبر الشـعراء عما في خواطرهم لكن العروي يتبادل الأدوار مع الحرف، ويكون هو الخادم له وينقاد لأوامره فالعروي يتبعه ويبحث عنه ولا يرضى أن يفصح عن أسراره.

" وتأتي قصـائد العروي بوصـفها انتظار مالا ينتظر وهو هنا لا يأتي من خارج اللغة ولكن ينبت من داخلها متسـللًا في مسـاربها الداخلية جدًا والدقيقة جدًا فينطلق من الحرف والحرف هو اللبنة الأولى في الكيان اللغوي، والتفاعل مع الحرف هو تفاعل من داخل الأبجدية، بوصـف الأبجدية نوى ذرية تبدأ صـوتًا من الإنسان، يتشكل ويتألف مع الإنسان ليعود إليه صوتًا منعكسًا ودالًا."[٢]

لم يكن رفيق العروي بشرًا إنما كان حرفًا، والأمر الذي يشكل ظاهرة في ديوان العروي، فالعروي ليس شاعر القبيلة التي يحكي أمجادها ولا المصلح الاجتماعي، إنه متوحد مع حرفه وهو شاعر مقل فقد امتدت تجربته الشـعرية –التي بين يدي أعني أعماله الكاملة– على ثلاثين سـنه بمعدل قصـيدة في السـنة بحسـب التاريخ في ذيل كل قصـيدة، يناجي الحرف ويدور في كنف الكلمة يحيا من أجلها، يدافع عن تفردها، صاحباه في هذه الرحلة الليل والطرب يقول:

يضمكَ الدربُ حرفًا.. بعضُ أمنيةٍ
عطريةِ العنفِ والآلامُ تصطخبُ
لا تفعلن ففي البيداءِ متسعٌ
عنهم...فسرْ صاحباك الليلُ والطربُ
بعضُ الصبابةِ ذلٌ ...فالتمسْ طرقًا
ناريةً...جنةُ الآثامِ تجتنبُ
حيرتني يا فؤادًا ...يا شجا ألقٍ
يا ثورةً أنت في إخمادها السببُ[٣]

ثانيًا:شخصية المرأة: القناع

١– الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،قصيدة الذكرى الأولى ص٧٨.

٢– الغذامي، صحيفة الرياض، الخميس١٢ ذي القعدة،١٤٢١.

٣ الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ١٤٥.

على غير المعتاد يوافينا العروي بعزوف واضح عن ذكر المرأة التي غالبًا ما نصادفها في دواوين الشعراء الشباب؟

فالمرأة هي الأم والحبيبة والأخت والوطن، لكنها لم تظهر كشخصية إلا في قصيدة عنونها باسم صاحبتها " سارة العتيبية" فمن تكون؟

ساره العتيبية شخصية واقعية، ومن خلال القصيدة يحكي العروي قصة فتاة كويتية فضلت الموت على الوقوع في أسر القوات العراقية الغادرة الغازية، حيث قتلت عددًا من الجنود ثم لقيت ربها، يقول:

يمامٌ صباحي يشاجن خيمتي ال
مسائية الأحلام، يغتبقُ المدى
يساجلُ وردًا أبيضَ العمقِ، يرتدي
ضحىً مترف الآمال، يا حسنُ ما ارتدى
هديلٌ نباتيٌ، هو الحزن وارفًا
على قلبي المزروع شيحًا وفدفدًا[1]

ويشترك الكون بمظاهره كلها في تأبين الشهيدة، اليمام والورد الأبيض، يشاركانها بياض الكفن، والنخيل ترفو أضرحة الردى، وتزيد الاستعارة المكنية من عمق الدلالة؛ عندما يساجل اليمام الورد الأبيض ويبث حزنه عبر هديله الحزين.

وهنا يرتدي العروي قناع الشخصية فيكون هو (سارة العتيبي) يقول:

عتيبيةٌ يخضلُ لوني بداوةً
أغاضضُ حقلَ الشمسِ حمى وعسجدًا
إذا القوم قالوا... لم يكن –ثَمَّ– غيرنا
شهامة بِيْدٍ تسفحُ القوم سُجَّدًا
أيعشب ملح البحر!! أنزف خضرةً
سماويةً، أبقى –لمن عبروا– هدى
ألا في سبيل الله ما كتبت يدي
جهامٌ رماديٌ يسارقني اليدا
عثرن بصمتي، والدموع مزارعي
سهوبية، والواردوها هم الصدى

١- الأعمال الكاملة، قصيدة ساره العتيبية،٢٠٨.

صرخت بوجه الريح، هم سرقوا فمي

وحاولت أمحو-خشية الآزف- الغدا[1]

"وهكذا نرى الشاعر العروي يتقمص هذا النموذج ممثلاً في سارة العتيبية، وينطق باسمها، ويعمد إلى توليد الصور في فضاء دلالي غير محدود بحدود الواقعة بل يتجاوزها إلى شبكة من الرموز التي تتراسل عبرها الصفات وتتناسج الصيغ لتحفر عميقًا في خيال ابتكاري يتجاوز العلاقات العادية، فاليمام الصباحي والخيمة المسائية ، والمدى المعتق ومساجلة الورد تقوم على علائق جديدة مبتكرة تفجر آمادًا واسعة من الرؤى والمواقف."[2]

والهدف من اتخاذ العروي الشخصية قناعًا؛ هو التعبير من خلاله عن أفكاره ومبادئه، مستخدمًا ضمير المتكلم، فيتحد معها ويعبر عن العزة والقوة، التي صنعت موقفًا بطوليًا خالدًا.

وهذا ما يؤكده عشري زايد معللًا استدعاء الشاعر للشخصيات في شعره بأن" الشاعر يتخذ من الشخصية التي يستخدمها واحدًا من مواقف ثلاثة، إما أن يتحد بها ويتخذ منها قناعًا يبث من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه، مستخدمًا ضمير المتكلم، وإما أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدثًا إليها ومستخدمًا صيغة ضمير المخاطب، وإما أن يتحدث عنها مستخدمًا ضمير الغائب"[3]

ثالثًا: شخصية السياب:

استدعى الشعراء الشخصية التاريخية أو الأسطورية لمحاورتها وذلك للتجديد في قصيدة النثر، فهل يطمح العروي إحداث ذلك التجديد من خلال الرمز الأسطوري أو استدعاء الشخصيات التاريخية ومحاورتها في قصيدته العمودية، التي أجاز طباعتها متوالية على طريقة قصيدة النثر؟

من الأمثلة على ذلك ترنيمة المطر التي يرددها في أشعاره واستدعاؤه سفر أيوب في قصيدته:

بويب يا شاطئًا عيناه تعشقني

١- المصدر السابق،٢٠٩

٢- في الأدب العربي السعودي، محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، حائل، ١٩٩٧، ص٦٧

٣- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، عشري زايد، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ١٩٧٨، ط:١، ص:٢٦٢

يا أنت...يا ناثرَ النيرانِ في مُدنيُ
يا وادي الحمض.. يا نهرانِ من لبنٍ
تغلغلا في عروقي فانتشى بدني
جيكور "يا قريتي" أقصوصتي مطرٌ
ضم السباريت أعشابًا تموسقني
يا نخل.. يا نوحَ أيوب.. ويا لغة
مسعورة الحرف ...تبكي حين تنطقني
عراق أنت بوادٍ...نوؤها عَبَقٌ
تراقص البصرةَ المشبوبة الحَزَنِ
"أنشودة المطر" الحمراء في لغتي
"خضراء تنثرني خصبًا على وطني
وغربتي، يا خليجي يعانقه
شوق العراق ليال ثرة الشجن[1]

هذه القصيدة من سفر الشاعر العروي، و(بويب) شاطئ قرية (السياب) يعادله (وادي الحمض) الذي كان العروي يسكن بجواره، و يموت (السياب) ليبقى العروي فتُبعث روح التجديد بطريقة أخرى، "والشاعر يتخذ هذا الموقف عندما يحس بأن الشخصية لا تحمل ملامح تجربته هو الذاتية، وإنما تجسد بعدًا موضوعيًا من أبعاد تجربة موضوعية ...وهنا يحتفظ للشخصية بملامحها، مستغلًا تلك الملامح في توليد المفارقة لدى المتلقي بين هذه الملامح والجانب المعاصر من تجربته"[2]

رابعًا: طفل العروي "حزن" وهو ذاته صديقه الحرف يقول في قصيدة "خاتمة الأنهار" :

الحزن طفلٌ نما يلهو على شفتي
يكسو بآماله النشوى مضاميني
يمزقُ الشمسَ، يخفي دونما سأمٍ
عن الذي...، كل أسرار العناوينِ

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي قصيدة من سفر "أيوب البيدواي" ، ص:١٤٨.
٢- استدعاء الشخصيات التراثية، عشري زايد ص: ٢٦٧-٢٦٨.

يضيءُ بي...أجتلي الأيام.. آمل أن..
لكن طفلي البريء اللهو يشجيني
يعتق الصيفَ أسرابًا مهاجرةً
إلى ضفافٍ عزيزاتِ الدجى دوني[1]

ويظهر ذلك "الصديق" في نهاية القصيدة:
مسافرَ الحزنِ، كنْ كالماءِ مشتعلاً
كالوردِ مختزلًا حمى الدواوين
وازرعْ بقايا المساءِ المرِ قافيةً
عطريةً واجنْ أشواقَ البساتينِ
اعبر إلى الفجرِ للأنهارِ خاتمةٌ
على السُّرى وانثيالات التآبينِ[2]

يتحول الضمير في أغلب قصائد العروي من (أنا) الشاعر إلى (أنت) وهو الصديق الحرف أو الذات الأخرى التي يتخذها الشاعر لتحمل معاناته، أو تكون شخصية من التاريخ تتقاطع بعض فصول حياتها مع حياته، ليخلق في بعد تجريدي ذاتًا خالدة تتكرر عبر الزمن، مثل (بروميثيوس) الرامز للنور والمعرفة يتخذ العروي منه رمزًا لما حل به عندما خالف طريقة غيره في الكتابة واتهم بعدد من التهم منها الزندقة!

يقول:
صديقي تذكر رب ذكرى تعيدني
إليك...وفي لوني نخيلٌ وأنهرُ
أنا أنت.. حزن واحد يسترقنا
ولكنني أُبدي الذي أنت تسترُ
أطالعُ في عينيك ما في جوانحي
ستقرأُ في عيني ما أنت تشعرُ
إليك صديقي "بعض جرح" يضمنا

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢١١.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة ، حسين العروي، ص: ٢١٢.

يوحدنا...والدهرُ أصفرُ مقفرُ
"إذا كنت في أرض من الناس خاليًا"
تذكر صديقي.. قد يفيد التذكر[1]

ونلاحظ تحول الضمير من أنا ⟵ إلى أنت
ومثل ذلك في القصيدة التالية:
تُغني، ووجه اللون حرفٌ مبرقعٌ
نديٌ... وعطرُ الموجِ لحنٌ موقعُ؟
وتكتب أمطارًا.. تَرِفُّ حمائمًا
لهيبية التحليق... والسجعُ أروعُ
لمن كل هذا؟ أنت وحدك، والفلا
رحيبٌ.. وعينُ الوقتِ رمداءُ تدمعُ
أُصيحابك الأدنون ما عدت قصة
تشوقهم...فاصمت نضوبك أنجع
وجاء خريفٌ.. كنتَ تخشى مجيئَه
تفرُ.. وهذا للشجاعة موضعُ!
تمزق "عمر الحرف" نخلًا مموسقًا
وتبحثُ عن أرضٍ هناك وتزرعُ
أأنت عبيريٌ؟ نعم.. لحظة مضت
وأغصانُها في داخلي تتفرعُ
٢
كذلك نجد هذا الخطاب موجه إلى حرفه في قصيدة تساؤل ضبابي:
على شفتيك تلتهبُ القوافي
وفي عينيك يصطخبُ السكونُ
تظلُ قصيدةً "رعناءَ" حرفًا

١- المصدر السابق، العروي، ص٨٤.
٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص ١٢٤.

ثموديًا.. عواطفَ لا تبينُ
وتقرأُ فكرةً بيضاءَ حقلًا
يرنح ماءَه ألمٌ دفينُ
وتمطرُ ربوةٌ يشتاقُ ضوءٌ
إلى عينين تلتحفُ الغصونُ
١

ويقول في قصيدة توشية على ليل زرود:
ما أنت في الأطلال؟ يا أمسًا مضى
وجهٌ تمزق ألفَ وجهٍ ربما
تبكي الشجيرات الرياح وهل أنا
إلا حروفٌ فوقَ ناصيةِ الظما
لا تلحني فالعابرون أحبتي
الصمتُ يزرعُ في تقوقعنا الفما
ما أجمل الأيام إذ كنا هنا
تلك البراءةُ تسترقُّ الأنجما٢

إن شخصية الحرف الصديق شخصية نامية متطورة، ففي كل مرة يفاجئنا العروي بقدرات ذلك الحرف فمرة يخاصمه ومرة يعانقه، إنه شخصية متفاعلة متعاطفة وانفعالية تتغير بتغير الزمان والمكان، والحرف هو الشخصية الرئيسة التي تسهم في دفع الأحداث ومجريات حياته.

ويستخدم العروي أسلوب الحذف في الحوار وعدم إيراد أفعال القول، مثل قوله:
أمضوه؟
لا ما الدهر؟ غاد ورائح
أأبدي؟
معاذ الله كانوا الأمانيا
هم ال "قاسموني" الملح، والصمت، واللظى

١- المصدر السابق، ص: ١٢٦.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، حسين العروي، ص: ١٢٩.

وحرفي الخصوبي الشجا والمنافيا [1]

وتملأ الأسئلة قصائد العروي:

أسائلهم بالله: هل عرفوا دما
تنزى كشعري، أو هوى كدمائيا!!!
وهل وردوا شوقًا كعيني وارتوا
بخصب سماوي كغيم فؤاديا
اللشمس لوني يثربي؟ أ إن هم ..؟
أبى الله...، من غناهم كغنائيا!!![2]

تذكرنا هذه القصيدة بغزلية قيس بن الملوح:

تذكرتُ ليلى والسنين الخواليا وأيامَ لا نخشى على اللهو ناهيا[3]

وإذا كان قيس يبكي على ليلاه، فإن العروي يرثي نفسه في زمن مستنقعات الحميات القبلية وليس ذلك لأنه ينسلخ من بداوته، لكنه ينكر على من أنكر تفرده وأراد انخراطه في جموع المهللين للقبيلة وانتصاراتها، فهو يغرد خارج السرب، ويغني وحيدًا.

وتحكي القصيدة التالية عددًا من الصراعات، التي يستخدم العروي لإبرازها مجموعة من تقنيات السرد، وقد أشار إليها حسن البنداري وهي"التقنية القصصية، والتقنية المزجية، والتقنية التأكيدية، والتقنية الارتدادية، والتقنية التعاقبية"[4]

يقول:

سُعارُ المواجعِ ... موجٌ ضريرٌ
تمازجهُ " اللغة السوسنة "
يكاتبهُ " الشوقُ " و " الياسمينُ "
وتوغلُ – في زحفه – الأَمْكِنة

١- الأعمال الكاملة ، ص:٢٣٢.

٢- المرجع السابق، ص: ٢٣٤.

٣- ديوان قيس بن الملوح، تعليق: يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٩٩م، ط:١، ص:١٢١.

٤- تقنيات السرد الشعري في الشعر العربي الحديث، حسن البنداري، بورصة الكتب، القاهرة، ط:١، ٢٠١٣م، ص: ٧.

"كهوفُ التوحدُ " طهرٌ ظمييئ
مناهِلهُ آيةٌ مؤمنة
صدى الحرف يستمطرُ الأزمنة
ويبني – على قلقٍ – موطنه
ليالِيَّ غارقةٌ في الحزن
نهارٌ شفيفٌ أريدُ عبوره
وينبلجُ الدربُ... يلثمني العاشقو الرمل
تقبعُ في عمقي الضوءِ " شبهُ جزيرة "
مثل كل الحيارى " شؤونٌ صغيرة "
تخطُّ " فصولَ حياةٍ مثيرة "
لأنكِ مثل " حمامِ المدينة "
" شقاءُ العصافيرِ " لا تُدركينه
" إلامَ "؟ مهاجرةٌ واكتئاب
يلامسُ حمى حدودٍ حزينة
خبايا السراديبِ جسرٌ قديمٌ
إليكِ ... أحبذُ أن لا أكونه
سؤالكِ (بيني وبينك) طفلٌ
من الخير ألا تثيري شجونه
.. إن ليلى الوطن
وبالنار هل جذَرتكَ قصيدة؟
: نعم موضعتني مرارًا عديدة!
ظنوني حدودُ انفعالي.. ولكن
يجاوزُ " لونُ انفعالي " حدودَه
مداخلةٌ تعتريني.. وشكٌ
خبيثٌ.. وبعضُ الشكوكِ عقيدة
تهبُّ "النهايات " ريحًا على النا
ر.. أبحرَ نحوَ " أراضٍ جديدة "

سيأتي زمانٌ طويل.. طويل
وكلُّ المرافئِ مثلُ الكفن
بياضٌ غريبٌ ... وما من سفن
أكاذيبُ.. كل الوجوه.. طلول
تناسلَ فيها " ادعاءُ البطولة "
" جدالٌ بليغ " " مراهقةٌ فجَّه "
و " صراع " " قضايا طفولة "
تموقع في قسمات الطريق
ضبابٌ.. وجوهٌ.. مآسٍ طويلة
فلا تلتمس – إنْ ظُلِمْتِ – رجالًا
ففيها بقايا بقايا رجولة
ولا تأسفنْ.. فعما قليلٍ
كأن لم يكونوا
كأن لم تكن
تطامنت حتى تهب الرياحُ
وينتثرَ الخيرُ في السنبلة
إذا فاعلَ الليلُ عينيكَ هامتْ
على وجهها غابةُ الأسئلة
جفافٌ رؤى الماءِ.. إن انتظاركَ
جدوى السحاب دجى المهزلة
تغربتَ.. لا شوق في الشوق.. صمتٌ
عميقٌ على شفةِ الزلزلة
ولا من جواب.. حضورٌ غيابٌ
يؤطرُ " مستنقع المرحلة "
" شجونٌ مقنعةٌ " " وحلولٌ "
تُموطِنُها " قمةُ المشكلة "
وبعضُ بقاءٍ مرير.. عزوفٌ

يواقعُ "كوكبةَ الأخيلة "
فهل يورقُ الضوءُ.. تهمي الغيوم
وتبتسمُ اللحظة المقبلة؟!!
أحاولُ.. أستكنه الأمثلة
وأقرأُ ما بينها من صلة
" تقاطيعُ وجدِ الليالي " مروجٌ
تجعَّدَ في مقلتيها وثن
سوادُ الزخارف وجهٌ صفيق
دوائرُ حمراءُ حولَ الزمن
سبيلُ الوصولِ نفاقٌ غزيرٌ
وأوبئةٌ ... وتعاطي شجن
تأنَّ قليلًا هوى البيدِ ماءٌ
وفي سجعاتِ الدروبِ فتن
تُصاحبُ من
تبوح لمن؟؟! [1]

تبدأ القصيدة بسؤال هو عنوانها (كيف تموت الأشجار؟)

ثم تنفتح لقصيدة على عدد من الأجوبة، بمشهد إنسان يقبع في أمكنة وحيدًا، (الأمكنة) تشير إلى تعدد مكان الإقامة والترحال ثم في (كهوف التوحد) ليتخذ منها مكانًا لعزلته، و(الأزمنة) غير محددة، ينهل من آيات ربه، يحاول أن يجد له ارتواءً من خلال الأزمنة ليبني موطنًا.

والزمن النفسي يتضح من قوله: ليالي غارقة في الحزن

نهارٌ شفيفٌ أريدُ عبوره

فالليالي طويلة مليئة بالأحزان، والنهار مليء بالضجر ويؤكد الشاعر رغبته في عبوره وتخطيه، ثم (ينبلج الدرب) فتظهر معالم طريقه، ويكون الوطن (شبه جزيرة) هو الساكن في العمق وشأنه شأن (كل الحيارى) ثم تتجمع فصول حياته من (شؤون صغيرة) تخط حياته المثيرة، لكن الحبيبة (مثل حمام المدينة) المترفة التي يقدم لها الطعام دون عناء، لا تدرك آلام و (شقاء العصافير) ويسألها إلامَ؟ (مهاجرةٌ) تلك

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ١٥٨ – ١٦٢

القطيعة التي تركت حمى الفراق، مشكلةً جسورًا قديمة من الذكريات الأليمة، التي لا يرغب أن تكون هي السبيل إليها.

ثم سؤال آخر كيف لها أن تستبيح مشاعر طفل فتثير شجونه؟

فليلى لا تعني الحبيبة فقط إنها الوطن، إنها السكن، والطمأنينة والهدوء، إنها الركون إلى حضن دافئ خال من الأحزان.

وفي غربته الشعرية يتصور وجوده في نار محرقة، لأن القصيدة تقطع كل صلة له بالجذور وتفسد عليه وشائج القربى، ويتطلع إلى أرض جديدة يصل إليها بعد سفره الطويل، تكون تلك المرافئ مثل الكفن في بياضها، (وما من سفن) إنها أرض تكون له وحده يسكن إليها لا يشاركه فيها أحد، تلك المحطة الأخيرة سيصل إليها بعد أن يتجاوز كل الصراعات، صراعات الطفولة والرجولة والتحديات (رحيل جميل) لكنه (أضل سبيله) وفي (قسمات الطريق) رؤية ضبابية وظلم كبير من الرجال للرجال، ولكن لا شيء يؤسف عليه:

(فعما قليل كأن لم يكونوا
كأن لم تكن)

إنه الموت الذي يغيب كل الحقائق والقصص ويكون نهاية كل البدايات، ثم يعود مرة أخرى إلى أحداث عصيبة كانت كالرياح التي تكسر كل شيء في طريقها فلم يكن منه إلا أن يتطامن لها حتى تنتهي ويأتي الخير بعدها، فلن يقف في وجه إعصار عاتي.

وهذه التقنية الارتدادية التي يعود فيها العروي إلى الوراء لحكاية أحداث قصته، تبين إفادته من لغة الحكاية، التي يؤيدها محمد صابر عبيد بقوله: " تفيد حركية التعبير الشعري كثيرا من لغة الحكاية، الداخلة في كيمياء النص الشعري، وهي ترشح آليات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النص ودفعها بتجاه شحن قوته الشعرية بقوة سردية مضافه، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر ومساعدتها في التمظهر والتشكل داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج ومحرك للفعل السرد – شعري " [1]

وأما انتظار الارتواء بماء السحاب فمهزلة؛ لأن الاعتراف بالحب والشوق محظورات و (تابو) المجتمع، (مستنقع المرحلة) مما يدفعه إلى (شجون مقنعة) فتكون الحلول التي يحاولون الوصول إليها (قمة المشكلة) ثم يختمها بالأسئلة كما بدأها: فهل يورق الضوء؟

تهمي الغيوم

١- حركية التعبير الشعري، محمد صابر عبيد، دار مجولاي، عمان – الأردن، ط: ١، ٢٠٠٦ م، ص: ١٣.

وتبتسم اللحظة المقبلة؟

إنه ينتظر النور في نهاية النفق، وماء الغيوم، وابتسامة مستقبلية.. لكن ظلمة الليالي لا تبشر بخير، ووجه مليء بالسواد يرمقه بمقلتيه، ومواعيدٌ زائفة (دوائر حمراء حول الزمن)، لكن (سبيل الوصول نفاق غزيز وأوبئة وتعاطي شجن)، ثم يقرر حقيقة أن الصحاري هواها وحياتها في ماء يعيد إليها الحياة، في إشارة إلى ضرورة التجديد، والبحث عن مضامين مختلفة، وفي الدروب فتن، والعبرة بمن تتخذه صاحبًا وخليلًا تبوح له بمكنون صدرك.

وأظن أن العروي يجرب كتابة القصة القصيرة جداً (ق. ق. ج) في مثل هذه المقطوعة:

لا تغادر ... يا هوى أنشودةٍ
حلوةُ الإيقاع ... نشوى الشجن
تلكَ أيامُ الحمى ممطرةٌ
ذكرياتٌ.. في صحاري الزمن
إنها عيناكِ.. عهدٌ معشبٌ
طللٌ يمحو انبثاق الحزن
عد إليها والثم الرمل ففي
قلب ذاكَ الرمل وجهُ الوطن [1]

فهي قصة حب و (أنشودة حلوة الايقاع)، و (عهد معشب)، إنها (ذكريات في صحاري الزمن) وفي العودة إليها الراحة والسكن.

وفي ذلك كله يستخدم تقنيات التبئير وزاوية الوقوف " فربما كان الشاعر يختار التساوي مع شخصياته وهنا تتميز الرؤية بالمعية، وإذا علم ما خفي كانت الرؤية من الخلف، وإذا فاقت رؤية السارد معرفة الشخصية كانت الرؤية من الخارج"[2]

وخلاصة القول إن الأمثلة السابقة تبين تداخل الفن القصصي في شعر العروي، وظهور عدد من الشخصيات القديمة والمعاصرة، ومحاورتها، واستخدام تقنية الارتداد، والتعاقب أثناء سرد الأحداث، أو اتخاذ القناع وسيلة لعرض الشخصية كما في قصيدة (العتيبية)

١- الأعمال الكاملة، العروي، ص:١١٦.

٢- انظر: الفعل السردي في الخطاب الشعري، أحمد مداس، ص: ٤١

المبحث الثاني: تداخل الفن المسرحي في شعر العروي

من الأهمية بمكان تحديد ما يهتم به هذا المبحث ، فلا أعني به المسرح الشعري الذي اقترن ميلاده باستلهام التاريخ، والذي كانت بداياته العربية على يد شوقي ومسرحية (مصرع كليوبترا) ١٩٢٧م، وتبعه خلق كثير بعد ذلك.

إنما أعني الخصائص المشتركة بين المسرح والشعر؛ ففي المسرح صراع وحوار بين شخصيات، وكذلك الشعر يجسد صراعًا ويروي أحاديثًا بين شخصيات متعددة أو حوارات داخلية (منولوجات) تعرض على الجمهور، والشاعر يعرض قصيدته على جمهور المتلقين يقيم تلك الرؤية ويتفاعل معها.

والعلاقة جدلية قديمة بين الشعر والمسرح؛ حيث كانت الملاحم تقدم بشكل مسرحي، وتلقى على الجمهور بطريقة الإنشاد، فالكتابة الشعرية تحتمل الغناء وتضفي على المسرح رونقًا وألقًا، وأما عن بداياته " فعلماء الآثار مختلفون في حديثهم عن المسرح عند قدماء المصريين وأولئك يرجحون معرفة المصريين القدماء لهذا الفن وتبعية اليونان في ابتكاره ويعتمدون على بعض النصوص والنقوش التي اكتشفت على جدران المعابد، وهم يحاولون إظهار عنصر الدراما في ذلك المسرح العتيق القائم على الأساطير الدينية".[١]

ويؤكد تلك العلاقة (عبد العزيز حمودة) بقوله: " إنَّ المسرحيات التي توارثتها البشرية منذُ أول مسرحية إغريقية متكاملة حتى المرحلة التي تسمى بمرحلة الكوميديا الجديدة في تاريخ المسرح الروماني كانت جميعاً مسرحيات شعرية، بمعنى أن المسرح حينما بحثَ عن أداةٍ للتعبير اللغوي لم يجد أمامه أداة أفضل من الشعر " [٢]

وقد تقوم القصائد في العصر الحديث مقام الجداريات التي حملت النقوش القديمة؛ فهي تنقل رموز الحاضر، وصراع المستقبل وقوى الخير والشر، وتتحدث عن ثنائية الموت والحياة، وأسئلة الوجود.

ويؤكد (محمد المشهوري) ذلك بقوله: "لم يعد الأمر قائمًا بهذه الخصوصية الفاصلة بشدة بين الأجناس الأدبية، بكونها متوازية في الاتجاه دونما تقاطع وتداخل فيما بينها من استعانة واستعارة لأدوات بعضها بعض؛ لإبداع النص الأدبي. فقد يجد الشاعر نفسه في موقف يتحتم عليه استعمال الحوار في سياق تجربته الشعرية؛ للوصول إلى هدف ينشده أو خيال يرسمه. وبالمقابل قد يلجأ القاص إلى اللغة الشعرية لتوصيف مشهد حكائي، أو عنوان لعمل بأكمله."[٣]

١- المسرح، محمد مندور، نهضة مصر، ط:٣، ٢٠٠٥م، ص: ٩.

٢- البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص: ١٢ – ١٣.

٣- الحوار في شعر محمد حسن فقي، محمد المشهوري، جامعة الملك سعود-الرياض، ١٤٣٤هـ، ص:٥.

إن مضمون الدراما هو الصراع، ويكمن ذلك العنصر في شعر العروي في صراعه مع كل من يرفض طبيعة انبثاق حرفه الشعري وطبيعة تشكله، فقام بمسرحة ذلك عبر الحوارات الداخلية، والأسئلة التي تبحث عن جواب وافتراض الأسئلة، ثم رفض الإجابة عنها والإصرار على ترك عالم التأويل مفتوحًا على كل الاحتمالات، ففي قصيدة (ليس من مات) يقول:

هذي سبيلي ... متاهاتٌ مبعثرةٌ
على الحروفِ.. وموجٌ يزرعُ الأبدا
لوني رموزٌ؛ فلا تستبطنوا لغتي
حتمٌ عليَّ رحيليَ المرُّ منفردًا
آمنتُ أنَّ شقائي: قصتي بدأت
من النهاياتِ تشخيصُ الضلالِ هُدى
ضوئي المساءُ ضريرًا، إنَّ أُمنيتي
بِيْدٌ عبيرٌ، وبعضُ الأمنياتِ سُدى
غدًا أسافرُ، قد يأتونَ بعدَ غدٍ
يستفهمونَ فلا تستقبلوا أحدًا [1]

ولو تجاوزنا الشكل الشعري إلى طبيعة التشكيل وحقائقه، لوجدنا أنه يستعير من المسرح المنولوج الدرامي، وأن البُنى الشعرية يمكنها أن تخترق البنى الأخرى للأجناس الأدبية فقد " ظل الشعر على مر التاريخ مدخلًا للأعمال الدرامية العظيمة، ويمكن الإشارة – في هذا المقام – إلى كل من شكسبير وإبسن، اللذين كان الشعر المدخل الرئيسي لهما إلى عالم المسرح " [2]

ولا غرابة في ذلك فالمسرح يبحث عن أداة تكون أكثر تأثيرًا في المتلقي وقد وجد في الشعر غايته؛ لما لموسيقى الشعر من التأثير القوي في المتلقين كذلك المنولوج.

والمنولوج "هو الحوار الدرامي المنفرد بين صوتين لشخصٍ واحد، أحدهما صوته الخارجي العام؛ أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحدٌ غيره، ولكنه يبزغ

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ١٩٢.

٢- المنولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ت، ص: ١٩.

إلى السطح من آن لآخر و – إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير – إنما يضيف بعدًا جديدًا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى " [١]

"إن المنولوج الدرامي هو في الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية، حيث يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤية جديدة مفارقة. تلك الرؤية يكون لها إمكانية التحقق وتكتسب أهميتها على أنها نتاج المنظور الخاص للمتحدث " [٢]

وهنا يتحول الشعر من غنائيته وحديث الشاعر عن نفسه بطريقة مباشرة إلى شعرٍ درامي الذي " يُمكِّننا من تمييز صوت الشاعر، وإن تخفى وراء شخصية خيالية أو تاريخية، وفي هذه الحالة يفرض الكاتب شعره على هذه الشخصية فيما يعرف بالمنولوج الدرامي " [٣]

وهكذا يحدث الامتزاج والتزاوج بين الشعر والمسرح، فالشكوى يمارسها العروي من خلال ذلك المنولوج، ويبثُّ من خلاله مخاوفه، وطموحاته وربما جعل ذلك الحديث على لسان حرفه أو تخيل صديقًا، أو مجموعة من مستكنهي لغته يحاولون تفسيرها فيوهمهم بالإفصاح ولحظة البوح والمناجاة، بينما في حقيقة الأمر يلبس قناعًا ويرتدي أزياء ملونة وعندها لا نعرف حقيقة موقفه من الأشياء، ولا تتضح عواطفه هل هي موجهةٌ إلى إنسان (الحبيبة) يجنبها الدخول في مساءلة القبيلة؟!

أم أنها القصيدة التي تحضر فتُلهمه، أو تغيب فتؤرقه؟!

و" في المنولوج الدرامي لدينا متحدث بضمير المتكلم ليس هو الشاعر. هذا المتحدث يوجد في موقفٍ بعينه ومناسبةٍ بعينها، يتحدثُ من خلالهما بمفرده ويستجيب جزئيًا لمستمع صامت " [٤]

وتوضح القصيدة التالية مشهدًا دراميًا يقول:

أمدُّ يدًا يا أنتِ، والفجرُ قادمُ
على فرسٍ بيضاءَ يفتتحُ الدُّنى

١- المرجع السابق، ص: ٢٠.

٢- البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، ص: ٣٠.

٣- الشعر والشعراء، ت. س. إليوت، ت: محمد جديد، دار كنعان – دمشق، ط: ١، ١٩٩١م، ص:

٤- المنلوج في الدراما والشعر، ص: ٣٠.

فمدي يدًا، لا الفجرُ باقٍ، ولا الرؤى
خُلوديةٌ.. والنورُ معشوشبُ العنا
" إليكم نجيءُ اليومَ " تهمي غمامةٌ
عصورَ طُيوبٍ.. يقرأُ الشوقَ مُنحَنى
ويصدحُ في قلبي " نهارٌ مرنَّحٌ
صياماً ".. ويخضلُّ الأصيلُ مدندِنا
أُمازجُ ألوانَ التنابُتِ عائدًا
إلى " زمنِ الفوضى البدائي " و " الـ (الأنا)
وأبدأُ " طفلًا " في التهابِ رجولةٍ
مسائيةِ الأمطارِ.. مترفةِ الغِنا
على " الليلةِ الليلاءِ " ما تستحقهُ
، وإن كانَ ما واجهتُ " جُرماً مُقننا "
شُجوني شظايا.. والنخيلُ (مفازةٌ
بلاغيةٌ).. والعِيسُ " مرتبعُ الونى "[1]

ويتوسط القصيدة مقطع كتبه الشاعر باللهجة العامية تلتقي نهايته بحوارية محذوفة الشخصيات، حيث لا يبقى من فكرة القول سوى علامة الترقيم الدالة على القول وهي النقطتان الرأسيتان:

النفس ضاقت.. وأبعد النوم.. ويلاه
من ما تكنَّه مقبلات الليالي
: أيمكنُ؟
: قد يبدو " بقايا هُويتي "
تُمثلني ...
: ما عادَ ذلكَ ممكنًا
: سأجمعُ وجهي
: فرصةٌ مستحيلةٌ،

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٨٤-١٨٥.

، أتحزنُ؟ ما أبهى الدموع، وأشجنا
أجوبُ المدى.. ذكرى الهزيمةِ عاصفٌ
يفجُّ دمي.. يبني " الترحُّلَ " موطنا
تمرُّ الليالي.. هل أعود؟ أشكُّ في
إيابي.. وما أرسلتُ " ظرفًا معنونا "
لكِ الخير.. هاتي لي " صباحًا ملونا "
وبعضُ حكاياتٍ " منمَّقةِ المنى "
وقبلَ " طقوسِ الشاذليَّةِ " مزِّقي
حُدودَ الرِّياضِ الخُضر والصُّفر بيننا [1]

مشهدٌ مشرقٌ منير، فنورُ الفجر والفرسُ البيضاء تفتح الدنى، وصوتٌ ذاتي ينطلق يناشد محبوبته أن تمد يدها فالأيام لا تدوم، ولحظاتُ السعادة فانية، وهنا يحدث التواصل غير التقليدي مع المتلقي، "فإذا كان المتحدث يمثل صوتا واحدًا من الديلوج، فإن نفسه الأخرى هي الصوت الثاني الذي يقوم بإعادة صوته الشخصي وقد صار أكثر غنى " [2]

والديلوج هو الصوت أو الأصوات الخارجية، والعروي في قصائده يتبنى الأصوات الخارجية، أو يتركها تتكلم دون أن يبين لنا من هي كما في القصيدة السابقة، ففي هذا المنولوج تتجسد شخصية الشاعر الحالم بفجر أبيض على فرس بيضاء يتجه إلى قبيلة ليخطب ابنتهم على غمامة بيضاء، تتقاطر عطرا بقلب مليء بالشوق يتعطش إلى المساء الذي يجمعه بحبيبته.

ثم يكون المشهد الثاني مظلمًا حزينًا كئيبًا لما واجهه هذا الفارس الحالم من ظلم وإجرام ورفض ، وهنا يأتي صوت القبيلة بأبيات نبطية ليسمعنا الصوت الخارجي ، ويظهر وجه الحزن وكأن هذا الحزن لن يظهره ولن يفي بحقه سوى هذا الصوت، وتكون ترنيمة الحزن وآهات النفس المتشظية.

يقول: (الأبيات التالية من الشعر الشعبي ينظمها الشاعر على طريقة قبيلته)

١- الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ١٨٦-١٨٧.

٢- المنولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، ص: ٣٣.

يا (...) ليال الصوم سودٍ ومظماه
وايضا نهار العيد مثل الليالي
كل يعيد... زاهي اللبس يزهاه
وأنا عليل... وما دروا باعتلالي[1]

الأبيات السابقة رسالة واضحة لمن يدعي غموض معناه، رغبة منه في الإفصاح والبوح، ثم يأتي سؤال وصوت آخر يجيب:

: أيمكنُ؟
: قد يبدو " بقايا هُويتي "
تُمثلني ...
: ما عادَ ذلكَ ممكنًا
: سأجمعُ وجهي
: فرصةٌ مستحيلةٌ،
، أتحزن؟ ما أبهى الدموع، وأشجنا
أجوبُ المدى.. ذكرى الهزيمةِ عاصفٌ
يفجُّ دمي.. يبني " الترحُّلَ " موطنا
تمرُّ الليالي.. هل أعود؟ أشكُّ في
إيابي.. وما أرسلتُ " ظرفاً معنونا "

وهنا يتحول المنولوج إلى مناجاة وإلى تحليل وجدل داخلي " إذ يختص المناجي بالحقيقة، محاولاً التوصـــل إلى وجهة النظر الصـــحيحة، بينما يبدأ المتكلم في المنولوج الدرامي بوجهة نظر مبدئية، لا يهمه حقيقتها بقدر ما يهمه محاولة فرضها على العالم الخارجي " [2]

ويتحدد الزمن في هذا المشهد بالفجر والنهار وصولاً إلى الأصيل ثم يرتد ويسترجع (زمن الفوضى البدائي زمن الطفولة) والصائم الذي يترنح متعبًا متطلعًا إلى مغيب الشمس وانتهاء صومه بإفطاره، لكن

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٨٦.
٢- المنولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، ص: ٣٩.

تلك الأمنية لا تتحقق، والظمأ مستمر والخوف والقلق مما تخبئه الليالي من ويلاتها، فيكون الرحيل سبيلًا للهرب وعدم مواجهة اللحظة الموجعة أما العودة ففيها شك، وذكرى الهزيمة عاصفةٌ مدوية.

الرسائل لم تكن في ظرف معنون، الرسائل كانت معلنة لكنها لم تصادف أذنًا واعية.

ويعود الحديث عن الصباح الذي يحمل الأمنيات بألوانه وحكايات الأحبة ممزوجةً بنكهة البن ورائحة الهيل، فلا حدود بين العشاق.

ومشهد آخر من قصيدة (هديتك في العيد مني) يفتتح بأسئلة:

ما الفجرُ؟ ما الواكفاتُ الحُمْرُ؟ ما القمرُ الـ
مُخضَل؟ ما الساجِعاتُ الوُرقُ يا عمري!!!
تسعٌ وعشرون، والآمالُ ذابلةٌ
على فمي ... وابتدائي غايةَ الضجرِ
ما كنتُ يومًا عزيفَ الريح قافيتي الصـ
ـصفراء، والكامناتُ الدُّهم في أثري
دهرٌ تمددَ ليلًا مفعمًا أرقًا
على لحونِ السُّكون المرّ في وتري
ناءٍ، فجاجي غزيراتٌ، وأغنيتي
موءودةٌ بين شوقِ الماءِ والحجرِ
أظلُّ أضربُ في تيهٍ يسافرُ بي
إذا همى الغابرُ الضوئي في السحرِ
مسافرٌ أبدًا (ما ملَّ من لغبٍ
نضوي)، ولا ملَّ من طولِ السُّرى سَفري
يا نكهةَ الصيفِ مشبوبًا بهاتنةٍ
بيضاءَ تغسلُ وجدًا رائع الثَّمرِ
بكِ انبثاقي نهارًا، يا انثيالَ دجى
عِطريةَ الرملِ والسارينَ والقمرِ
يا وجهها يا جِنان الخُلدِ عابقةً
بالتوقِ، بالموسم المرموق، بالفِكَرِ
بكلِّ ماضٍ شجيِّ الوردِ يُرجعني

طفلاً نديَّ التثني، ميتَ الحَذرِ
يا وجهها، يا حقولَ الطُّهر، يا لغةَ الـ
أبرار يا رغبةَ البيداءِ في المطرِ
أشتارُ منكِ الرؤى الخضراءَ مشعلةً
شذى دمي " ..... " النبضُ والصُّورِ
بـ " ..... " ولها أَرفو على أُفقي
قبائلي الحُلوَةَ الآمالِ والسَّمرِ
بها انبعاثي، وها الأمطارُ تزرعُ بي
جدبَ الفيافي، وينمو الخصبُ في الشجرِ
وتستقرُّ على الألوانِ وامقةٌ
نزفيةُ النارِ ... إيقاعيةُ الغجرِ
أتيتُكِ، اليوم، أغتالُ المدى قلقًا
وقد سئمتُ همومَ البدوِ والحضرِ
أهدابكِ الأمنُ، هل أرتاحُ منبثقًا
من لجِّ عينيكِ، في منأىً عن الخطرِ
" ..... " يا أرقَ الشِّعر، خاتمةَ الـ
ـتطوافِ عيناكِ، يا موجيةَ الشَّعَرِ
عيناكِ شلالُ سحرٍ. من يلومُ إذا
ما عدتُ أبحثُ في عينيكِ عن قدرِ [1]

الحدث الأبرز في القصيدة هو الفراق، ولحظة الوداع العنيفة والمضنية، وهذا يشكل موتًا وانفصالًا عن الحياة، واللقاء هو الحياة والعودة والأمل المنشود، والسفر والترحال (الحال العربية المستمرة) بحثًا عن الحياة وصوت الرياح موسيقى تطربهم، والخوف من المفاجآت الكامنة قلق يؤرقهم فهذه الأبيات تحملُ فكرة الصراع بين الموت / والحياة.

الموت الذي تشكله صور الثبات في الصحراء الصفراء، والحياة يتمثل في الماء والسحاب الممطر ووجه المحبوبة، وإيقاعاتٌ ورقص غجري يشيرُ إلى الحرية فيزرع جدب الفيافي وينمو الحب بالعودة إلى عينيها.

١- الأعمال الشعرية كاملة، ص: ٢١٩ – ٢٢١.

هذه المناجاة والجدل الداخلي الذي يعتمل في ذات الشاعر، اظهرته تلك الأبيات الشعرية، وهي من الحيل المسرحية التي قد يلجأ الممثل إليها عندما يتحدث بصوت مسموع عما يجول في خاطره، ليوضح معاناته، أو مجموعة من الحقائق حول شخصيته، وبذلك يكون العروي استثمر تلك الخاصية؛ ليضيف حرية أكبر إلى شعره، ومساحة يتحرك من خلالها، متخطيًا حدود الوزن والقافية.

المبحث الثالث: تداخل الفن التشكيلي في شعر العروي

يطرح هذا المبحث قضية تداخل الفن التشكيلي في شعر العروي، وجدلية تلك العلاقة ويجيب عن أسئلة منها:هل استخدم الشاعر الألوان كما استخدمها الرسام ليعبر عن حالة شعورية؟

وهل ساهمت الألوان في إضافة دلالية وشكلت رؤية خاصة في شعر العروي؟

إنه بشكل عام " يمثل اللون ملمحًا جماليًا في الشعر ويعد عنصرًا مهما من عناصر البناء الفني، بما يحمل من دلالات ذات علاقة مباشرة بالرؤية الفنية، ففي معظم الأحيان لا يرد اللون فيما وصف له، بل يكشف عن إحساس الشاعر؛ فهو مبعث للحيوية والنشاط والراحة والاطمئنان، ورمز للمشاعر المختلفة من حزن وسرور " [١]

وقد عرف ابن منظور اللون بأنه هيئةٌ كالسواد والحُمرة " [٢] وأما في الاصطلاح فإنه " خاصة ضوئية تعتمد على طول الموجة " [٣]

وقد استخدم العروي لفظ(اللون) في عدد من قصائده، وكانت له دلالات مختلفة، ولم يكن العروي في استخدامه لفظ (اللون) سابقًا لغيره بل استوحاه من التراث العربي فالمتنبي يقول:

جلا اللونُ عن لونِ هُدى كُل مسلكٍ كما انجابَ عن ضوءِ النهارِ ضبابُ [٤]

وربط العلماء القدماء اللون بالشكل والهيئة الحاضرة ، وفي دراسات المحدثين نجد أنهم لم يبتعدوا عما راءه من سبقهم، حيث أفادوا من رؤيتهم في هذ الجانب، وقد شكل اللون دورًا كبيرًا في مجال وصف الأشياء وتجسيم المعنوي، و مرتكزًا قويًا في القصيدة العربية القديمة، وفي فضاء الصورة والاستعارة والكناية ... " [٥]

١- دلالات الألوان في شعر يحيى السّماوي، مجلة اضاءات، العدد: ٨، السنة: ٢، ٢٠١٢م.

٢- لسان العرب، ابن منظور، مادة (ل. و. ن)، ج:١٢، ص: ٣٦٧.

٣- الموسوعة العربية الميسرة، محمد شفيق غربال وآخرون، دار نهضة لبنان، بيروت – لبنان، ١٩٨٦، ج: ٢، ص: ١٥٨١.

٤- انظر شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ١٩٨٦، ج: ٢، ص: ٣١٥.

٥- الصورة الشعرية والرمز اللوني، يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، ط: ١، د، ت، ص: ١٣.

وقد أصبح اللون طريقة الشاعر للتعبير وريشته التي يرسم بها لوحاته " فهو لغة اللوحة الخاصة، بل ربما اللغة الرمزية التي يستخدمها الشاعر في إبداعه بما يحصل من دلالات غنية، كما أن هناك علاقة مكمنها الشعور تربط بين اللون واللغة والفكر والزمان والمكان " [١]

ولأهمية اللون في الشعر العربي الحديث " وقف الناقد على رغبة الشاعر وميله لاستخدام الحكمة في الرسم والتصوير وإحساسه بدلالة اللون وألفاظ التنميق والتوشية وما شابهها، متابعًا اختلافه في درجة الاهتمام بها وكيفية استغلالها، وعكف على ثلاثة أشياء لاستكناه اللون؛ فنظروا القول بالرسم والتصوير، وذكرهم لكلمة اللون والتلوين ومشتقاتها، وورود كلمات الزخرفة والوشي ... " [٢]

ومن المسلمات النقدية أن ظاهرة اللون وإيحاءاتها اللغوية إنما هي "وسيلة تعبيرية تضفي طابعًا جماليًا وفنيا على حياة الانسان، ولا يمكن لأي مجال غض الطرف عن جاذبية اللون وقابليته للتجاوب مع جميع الأطراف، فالشعر من الفنون التي لم تفوت توظيفه في صورها الشعرية، لا سيما في العصر الحديث؛ حيث احتلت الصورة الملونة الصدارة في العالم " [٣]

ولإدراك العلاقة الوثيقة بين الشعر والرسم نعود إلى ما سجله أرسطو في حديثه عن الصور الشعرية " فإن شبكة الصور المعروفة في فن الشعر ليست أكثر من لوحات مرسومة بواسطة الكلمات بدلًا من الخطوط والألوان والكتل، مع التفريق بين الصفة الإطلاقية التي تتمتع بها الصورة المرسومة بالكلمات، والصفة التجسيدية المحدودة التي تطرحها اللوحة المرسومة بالأشكال والألوان وأدوات الرسم الأخرى " [٤]

كانت الألوان وسيلة للتعبير منذ قرون؛ فكل قبيلة أو شعب يحاول ترك أثر له يحمل هويته، وينقل رسالة للأجيال.

١- اللون ودلالاته في الشعر الأردني، ظاهر الزواهره، دار الحامد، الأردن، ط: ١، ٢٠٠٨ م، ص: ٢٢٦.

٢- الصورة الشعرية والرمز اللوني، يوسف حسن نوفل، ص: ٤٢.

٣- شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر، صديقة معمر، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٩ م، ص: ٥٨.

٤- فن الشعر، أرسطو، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧ م، ص: ٦٤.

" فحركة الألوان عبر الحضـــارات يؤكدها المنقبون والباحثون من خلال الفنان التشـــكيلي القديم؛ فقد كان يستخدم الألوان في صناعة نقوشه الفنية وأدواته الفخارية وعماراته الحجرية "[١]

وقد تعددت استخدامات الشعراء للألوان، وتباينت مستويات توظيفهم لها اعتماداً على " تفجير طاقات البعد السيميائي فيها، وتوظيفها على نحو بالغ التميز في التشكيل الشعري، فاللون بطبيعته شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها، فهو كلامها ولغتها والمعبر عن نفسيتها، فضـلًا عن كونه المعبر البصـري عن الشكل؛ لأنه ليس بوسعنا مطلقًا أن ندرك الشكل إدراكًا تامًا إلا بحضور اللون وذلك لأن اللون انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه " [٢]

إن قدرة الشاعر على توظيف اللون تقوم على توسيع الطاقات اللونية ومزجها بطاقة الكلمة عبر الانزياحات اللغوية التي يحدثها من خلال الاستعارات، أو التركيبات التي تنتج عبر الإضافة ، وهكذا يكون الاستخدام للألوان في أعلى مراتبه مضيفًا إلى القصيدة بعدًا أعمق ، ودلالاتٍ جمالية تقود إلى التأمل لاستنتاج تلك الطاقات والايحاءات اللونية " يحيل فضاء اللون وتجلياته في المجال الحيوي الشعري على مرجعه التشكيلي ، ويستلهم إشـارة التدليل الجمالي فيه من المخزون المرجعي أولًا ، ثم ما يلبث أن ينفتح على مجاله اللساني الجديد ، لتأخذ الدلالة السيميائية وضعها المختلف عن حدود المرجعية الدلالية للون " [٣]

وقد تنوعت دلالات لفظ (اللون)في شعر العروي، فمرة تتفق تلك الدلالة مع المعنى الأصلي وأخرى تتباين فتكون تدبيجًا " وهو أن يذكر الشـاعر أو الناثر ألوانًا يقصـد الكناية بها أو التورية بذكرها عن أشـياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء أو غير ذلك من الفنون أو لبيان فائدة الوصف بها " [٤]

وقد استخدم هذا اللفظ (اللون) قرابة السبعين مرة، نثرها في قصائده، لتحمل دلالات مختلفة، ففي قصيدة (فاتحة) وهي القصيدة الأولى وتعد لوحة تشكيلية بما حملته من ألوان متعددة، يستخدم لفظ اللون في قوله:

١- الصورة اللونية في الشعر العماني، سالم الجديدي، دار الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط:١،٢٠١٤م، ص:١١٦.

٢- سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، مجموعة من المؤلفين، دار مجدولاي، عمان – الأردن، ط: ١، ٢٠١٠ م، ص: ٩٣.

٣- سيميولوجية الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، حنان بومالي، معهد الآداب واللغات – جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١٥ م، ص: ٢٣.

٤- تحرير التحبير، ابن أبي الاصبع، تحقيق حفني محمد شرف، وزارة الأوقاف، القاهرة، ١٩٩٥ م، ص: ٥٣٢.

يا ربيعي ... إنَّ عُمقي مقفرٌ
ولياليَّ كنبضِ الكفنِ
وصباحي مثلُ لوني باهتٌ
رسمته ريشةٌ من حُزني [١]

نجد أن لفظ (اللون) يدل على الحزن الشديد فالصباح بلا لون، أو أنه لون باهت لم تتضح للعين قوته أو ملامحه، ويتيقن القلب منه فيحدد ملامحه، إنها ليست حياة بل موت يتمنى البعث ليظهره:

ربما يأتي غدي مبتسمًا
يئدُ " الأحزانَ "كي يبعثني [٢]

ويكرر هذا الاستخدام (لونٌ باهت) في قصيدة الذكرى الأولى:

وجثا ليلثُمَ " أعينًا " "وقصيدةً "
مذبوحةً ... عطريةَ التلوينِ
" ألقٌ عنيفٌ " أنتَ، يحضنُ ليلتي
يمتصُّ " حِقدًا " من دُجى تشرينِ
يقتاتُ " لونًا باهتًا ".. أضواؤهُ
حزنٌ ضريرٌ.. واقعٌ يُشجيني
الأمسُ مأساةٌ.. نهايةُ ومضةٍ
دمويةٌ.. منقوشةٌ بجنونِ [٣]

وفي قصيدة نقشٌ على قلبٍ مجروح يقول:

عتابُ قلبكَ لونٌ باهتٌ.. لغةٌ
محجوبةٌ.. وانفعالٌ ما له أرَبُ

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ٧٣.
٢- المصدر السابق، ص: ٧٤.
٣- نفسه، ص: ٧٨ – ٧٩.

حديقةٌ هو ... أنسامٌ مُفوفةٌ

ورديةُ الخَطو.. نجمٌ في الدُّجى يشبُ [1]

ثم يضمحل اللون ويكون بلا لون في قصيدة (قصيدَتُكِ):

يضمُني الحُلم والأعشابُ تُمطِرُ بي

أموتُ ... والقفرُ فوقَ الجُرح يحتضِرُ

لا لونَ لي .... إنني ماءٌ ...وبي ظمأٌ

والطينُ يزرعُ أعماقي وينتحرُ [2]

وقد يمثل (اللون) الهوية والذات فيقول :

(لوني غروبي، لوني يثربي، ألوانه ذاتُ ألواني، الآن لا لون لي، لوني رموز، ...)

وقد تكون مشاعرًا:

(إن الحروفَ مشاعرٌ تتلونُ، لونٌ كئيب، لونُ وجدي، لون الشجوا، لونها غضب، تجاوزت لون انفعالي...)

اللون بمعنى الشعر:

(نثرتُ لوني، يا ناثرَ اللون، غاباتُ حُلمٍ ثري اللون، نثرنا اللون، مال لوني مقصدُ، لوني أخصبُ، الحِبرُ لونُ دمي...)

ولعل الجدول التالي يوضح استخدام العروي للألوان:

م	اللون	التواتر
١	الأحمر	٣٢
٢	الأخضر	٣٢
٣	الأصفر	٢٩
٤	الأبيض	٢٣

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ١٤٧.

٢- المصدر السابق، ص : ٨٠ .

٥	الأسمر (القمحي)	١٣
٦	الأسود	١٢
٧	الأزرق	٧
٨	الرمادي	١١
٩	الوردي	٥
١٠	اللؤلؤي	٣
١١	الفضي	١

دلالة اللون الأحمر واللون الأخضر في شعر العروي:

يتساوى استخدام العروي لهذين اللونين في أبياته بحيث يتحقق الطباق اللوني بينهما، الأحمر يعني الخطر والغربة، والخطوط الحمراء والثورة والأسئلة والمسكوت عنه، والدروب المريبة، والعادات والتقاليد التي يضعها (الشيوخ الحمر) للقبائل فتكبل أصحاب النفوس الحرة، يقول:

والبروق الخضر تمحو خطوتي
بسحاب "أسود" يتبعني
وسمائي من "غناء أحمر"
وشتائي من لهيبِ الأزمنِ.[١]

وفي قصيدة أخرى يقول:

يقول لي الأصحاب: دربك "أحمر"
فأزجرهم: "دربي ضحوك أخضر"[٢]

وينادي شعره وحرفه بهذا اللون (الأحمر) الذي تحدى به الجميع ومضى دون عابئ بأحد:

وأغفو أضمُ "الضوءَ" أرفو نجومهُ
ليالِيَ خضراءَ الظلامِ.. وآملُ
أغني إلى أن يعطش الحرف في فمي

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص:٧٣.

٢- المرجع السابق، ص: ٨٤.

ويقرأُ "لوني" كيف بالله يذبلُ؟!!
هواك.. وإني منك "يا أنت" أخجلُ
أأنت غزير الوجد.. يا أحمر الخُطا؟
أهذا شبابُ الدهرِ يا "حين تنزل"[١]

وفي قصيدة (قصة حرف) يتحدث عن شعره:
دعيني دجى وهمي جذور حقيقتي
نموي شذوذٌ في انشطارِ زماني
وقفت.. نهاري الليل، والحبُ لعنةٌ
غزير مداها، والحروف أغانِ
أراقب "غيمًا" أحمر الزحف.. نشوةً
حجازيةً مزروعةً، وأمانِ[٢]

ويظهر اللونان الأحمر والأخضـــر ليدل الأحمر على الغربة، بينما يوحي الأخضـــر بالوفرة والعطاء والمأوى الآمن:
عامان.. والأحلامُ مجدبةٌ
وهناك أسقطني الضنى سهوا
وجهي انطلاقٌ.. واحةٌ.. سفرٌ
عيناي ميناءان للنجوى
والغربةُ الحمراءُ أغنيةٌ
خضراء أعماقي لها مأوى[٣]

إنها غربة يعاني منها الشاعر باغتراب قصيدته، بينما أعماقه خضراء خصبة مطمئنة لها، فمن حوله ينكرونها ويعتبرونها غريبة عن المألوف ونافرة منه، أما هو فيحن إليها:
حزنٌ حجازيٌ يعانقني

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ٨٨-٨٩.
٢- المصدر السابق، ص:٩١.
٣- نفسه، ص: ١٠٩.

حرفًا جحيمًا، لظىً حلوا[1]
يا غربةً حمراء، أغنيتي
بعثرتُها.. وعواطفي مِزقٌ
" صوغي " لهيبي، يا توقُّدَهُ
وشمًا فمن شفتيكِ ينطلقُ
بعضُ التشظي قصةٌ سئمت
" أحداثُها المجنونة " الطُّرقُ
هيَّا ألبسيني " موجةً " ألما
عُمرًا شقيَّ اللونِ يختنقُ
أنتِ الليالي.. خُضرةٌ، وطنٌ
يشدو.. هواهُ الشِّعرُ والشَّفقُ [2]

الأخضر لدى العروي يعني النماء والحياة والوفرة والأمن، الأخضر هو الوطن ومملكة الشعر الخالدة، ومن ذلك قوله:

فدَع ذِكَرًا حمراءَ.. وامحُ وريقةً
مُلونةً من بؤرةِ الشَّمسِ تطلُعُ
وكُن فِكَرًا خضراء.. مُصفرَّةَ الأسى
فعما قريبٍ نجمُ مجدِكَ يلمَعُ [3]

وقوله:

تُسالِمُكَ الليالي " شوقَ بيدٍ
مُرنحةً ".. تُخالِجُها الشُّجونُ
وتَقرأُ ثم تنهمرُ اخضرارًا

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي ص: ١٠٩.
٢- المرجع السابق، ص: ١١٢.
٣- نفسه، ص: ١٢٥.

شماليًا ... هُنالكَ قد تكونُ [١]

وقوله:
عانِق متاهات صوتي ... أنتَ أُغنيةٌ
خضراء ... وانثر على إيقاعهِ اللَّهبا [٢]

وقوله:
عُدنا إليكَ حيارى.. والرمالُ هوى
مُوسقٌ .. أخضرُ الأشجانِ منتثِرُ [٣]

تكادُ ترحلُ خلفَ الظاعنينَ هوىً
آمالُهُ الخُضر في عينيكَ تنسكبُ [٤]

وقوله:
" أنشودةُ المطرِ " الحمراءَ، في لغتي
" خضراءَ " تنثرني خصبًا على وطني [٥]

دلالة اللون الأبيض:

جاء في لسان العرب في مادة (بيض)
البياض: ضد السواد، يكون ذلك في الحيوان والنبات وغير ذلك.

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ١٢٦.
٢- المصدر السابق، ص: ١٣١.
٣- نفسه، ص: ١٣٤.
٤- نفسه، ص: ١٤٥.
٥- نفسه، ص: ١٤٨.

والأبيض لون وجمع الأبيض بيضٌ.
واليد البيضـــاء: الحُجةُ المبرهَنَة، وهي أيضًـــا اليد التي لا تُمن، وأرضٌ بيضـــاء: ملســـاءَ لا نباتَ فيها، وفلانٌ أبيض وفلانةٌ بيضاء فالمعنى نقاء العِرض من الدنس والعيوب. [١]

ورد الأبيض في معجم العروي على صيغة (بيضـاء) على وزن فعلاء نكرة، ومعرفة (البيضـاء)، وصـيغ الجمع (البيض) مُعرفًا، ومصدرًا نكرة (بياض).

وهذه الألفاظ في شعر العروي جاءت دالة على صفات معنوية في غالب الأمر وإن صادفت تطابقًا حسيًا (صـــفحة بيضـــاء – مثل الكفن بياض غريب — فرس بيضـــاء) وتنتقل تلك الدلالة إلى المجاز كما في قوله (أخلاقها البيض – أحزانه البيض — بياض الشوق — تميمتي البيضـاء — الأماني البيض — آفاقك البيض — أبيض العمق — الأكمات البيض — السهوب البيض — سني البيض)
كذلك استغل العروي البعد الطباقي للون الأبيض وإيحاءاته المتضادة مع اللون الأسود كما في قوله:
سافرتَ أنتَ.. وليلُ الغاربينَ هوى
أحزانُهُ البيضُ أغلالٌ تقوقعني [٢]
وقوله:
سأشقُّ صحرائي ... وأصبحُ غابةً
أحزانُها السوداء من أمطاري [٣]
وهنا نلاحظ اللون الأبيض يمثل الحزن في المثال الأول ، كما يمثله الأسود في البيت الآخر.
وقوله:
سوادٌ بياضُ الواجفاتِ على الطوى
وللرمل ما للنارِ وقدٌ مؤبَّنُ [٤]

١– لسان العرب ن ج: ١، ص: ٥٥٠ — ٥٥٢.
٢ الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ١٤٩.
٣– المرجع السابق، ص: ٧٦.
٤– نفسه، ص: ٢٢٣.

وقوله:

الواشمينَ سِنِيَّ البيضِ نافلةً

ورديةً.. والظنونُ الورق ترتعدُ [١]

وقوله:

عبثٌ، أعلمُ ...، لا أستوطِنكُم

شجني! عامي انثيالاتُ السوادِ [٢]

وقد لعب اللون الأبيض دورًا في صورة المرأة في قصيدة (العتيبية):

يمامُ صباحيٌ يشاجِنُ خيمتي الـ

ـمسائية الأحلامِ، يغتبقُ المدى

يُساجِلُ وردًا أبيضَ العُمق، يرتدي

ضُحىً مُترفَ الآمالِ، يا حُسنَ ما ارتدى [٣]

فاليمام الأبيض، والورد الأبيض، وبياض الضحى، كلمات تستحضر معاني الطهر والعفة والنقاء.

دلالة اللون الأصفر:

وفي قصيدة (الوافدة الإسبانيولية[٤]) قد يتصور المتلقي أن يقابل نصًا على غرار نص نزار قباني (في مدخل الحمراء) عندما التقى بالمرشدة السياحية الإسبانية وقال:

في مدخل الحمراء كان لقاؤنا ما أجمل اللقيا بلا ميعادِ

عينانِ سوداوان في حجريهما تتوالد الأبعاد من أبعادِ[٥]

لكن قصيدة العروي تفاجئنا؛ لأننا لا نجد أي وصف للإسبانية؟!

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ٢٤٨.

٢- المرجع السابق، ص: ٢٠٤.

٣- نفسه، ص: ٢٠٨.

٤- نسب الشاعر إلى إسبانيا، بتحويل الألف إلى واو، فقال: إسبانيولية، وكان الأولى أن يقول: إسبانية.

٥- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٨٣م، ج:١، ص:٥٦٦.

أو رثاء للأندلس وزمن الخلافة الإسلامية، إلا أن شيئا من ذلك لا يكون، لذلك على المتلقي أن يبحث عن الرابط العجيب بين عنوان القصيدة وما تتضمنه من دلالات وإيحاءات وإسقاطات.

والباحث في تاريخ المملكة العربية السعودية يجد أن الوافدة الإسبانية هي جائحة انفلونزا قاتلة انتشرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وقد نقل الشاعر العروي الوافدة الإسبانية من نسقها الصحي إلى نسق وبائي مجتمعي ديموغرافي جديد! يقول:

يا هاجسي الأحمرَ المكتوب قافيةً
محمومةً بالشموس الصفر تبتردُ
لا تقرأ الماطر الأمسي أن وكفت
أحزانه الرمد. استشرى –الدجى– الرصد؟!!
فضيحةٌ تلثمُ العِبرين، ماخرةٌ،
إلى القرارةِ... لم يشعر بها أحدُ
تسنمتْ ذروةُ الأحقادِ.. وانفتلت
ربابةٌ مرةٌ.. واستوبأ البلد[1]

فاللون الأصفر في قاموس العروي هو: المرض والخيانة، والكآبة والموت والوداع والغربة، وفي هذه القصيدة تظهر حقيقة مجتمعية وبائية عندما يمسك بالأمر من هو ليس أهل له، ويستحوذ على السلطة والقرار، أو أن (يستنسر البغاث في أرضنا).

دلالة اللون الأسمر (القمحي):

يرمز اللون الأسمر في شعر العروي إلى الأصالة، واللغة، والهوية، والنخوة، والصحراء، والقبيلة ونجد ذلك في مثل قوله:

إليكَ تعودُ متعبةً
وفي عينيكَ تغتسلُ
وتعصرُ لونكَ القمحيْـ
ـيَّ كرمًا.. ماؤهُ مثلُ
وتذرفُ أحرفًا نبطيْـ

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢٤٩-٢٥٠.

ـيَّةَ الأفكارِ تقتلُ [1]

وقوله:

" ومجد اللغةَ السمراء " إن هوىً

تضمهُ " الكتبُ الصفراء " ما غلبا؟ [2]

وقوله:

سُمرُ الجباهِ التي ... هل أنتِ مشعلةٌ

نصي، إذا أوغل الأوغادُ في لغتي [3]

وقوله:

يحسو هموم " النشامى " السُّمر ما التبسوا

ظنونهم بين تقويضٍ وتطنيبِ

حُمرُ الرؤى تكسب الفيفاءَ رغبتهم

فيها صباحًا غروبي الجلابيبِ [4]

لقد أسهم استخدام اللون في أشعار العروي إسهامًا كبيرًا في تكوين الصورة الشعرية، وإضافة إيحاءات دلالية " فاللون والشكل والصوت والحركة تتآزر كلها لتنتج في نسيج واحد ما يسمى الصورة الشعرية، وللألوان في تشكيلها إيحاءات ودلالات تحملها في ذاتها وتضيفها على النسيج الشعري الذي تنتظم فيه. عندها يتحول الوجود من صورة جامدة إلى صورة قد اكتملت فيها مسببات الحياة فأخذت تتمثل فيها الحركة والدفء " [5]

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ٩٦.

٢- المصدر السابق، ص: ١٣١.

٣- نفسه، ص: ١٩٥.

٤- نفسه، ص: ٢٥٩.

٥- تقنيات التعبير في شعر نزال قباني، بروين حبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: ١، ١٩٩٩ م، ص: ١٢٢.

كما شكل اللون لدى العروي قيمة حسية بصرية، وقيمة ذهنية تعبيرية، ورمزية إشارية، انفتحت على دلالات عدة، ونقلت المعنى إلى (معنى المعنى) على حد قول الجرجاني، ومن (البنية السطحية إلى البنية العميقة) كما يسميها تشومسكي.

إن المتأمل لأبيات العروي يرى لوحة تشكيلية، يتمكن من خلالها تحليل الصورة وتلقيها عبر تفسيرات معينة لكثافة اللون والحركة في اللوحة ، حيث تكون الصورة الشعرية مصحوبة بحركة موسيقية واتساع المعنى المعجمي والدلالي للكلمات والتراكيب اللونية ، وبذلك يتمكن المتلقي من الامتزاج بذلك كله وتكوين رؤية تكشف جمال التعبير الشعري ، ويكون شريكًا في انتاج اللوحة الشعرية بما يضيفه من تصورات جديدة ، وبما يختزنه من مخزون ثقافي ؛ فالشعر الحديث يحتوي على أشياء لم يتقولب المتلقي عليها ، لذلك لابد أن يبذل جهدًا مضاعفًا لاكتشافها ، ولخوض مغامرة التأويل .

فاستخدام العروي الألوان لم يكن حلية يجمل بها أبياته؛ وإنما يستخدمها استخدام الفنان العارف بتأثيراتها، وطرق مزجها، وانعكاساتها على أجزاء حياته كالرسام الذي يعي تأثير كل لون على جمال لوحته، وإبراز ما يختلج بداخله من خلال اللون، فاللون وسيلة تعبيرية لا تقل أهمية عن الوسائل الفنية الأخرى التي يستخدمها الشاعر لإيصال أفكاره ومشاعره.

المبحث الرابع: تداخل الفن السينمائي في شعر العروي

إذا كانت السينما قد لعبت دورًا كبيرًا في تحديد ملامح الشخصية العربية، فإن الشعر قد أسهم أيضًا في تحديد تلك المعالم، وكشف مناطق مظلمة منها وسلط الضوء عليها، فقد

" استطاعت السينما المصرية عبر مائة عام أن تؤرخ لأهم الأحداث والتغييرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها المنطقة العربية باعتبارها السينما الرائدة في المنطقة " [1]

وهنا نطرح سؤالا: هل الشاعر يحاكي دور الممثل؟ أو المخرج السينمائي للأحداث، أم أن نقله للحدث رصد واقعي؟

وقد يصعب تحديد مفهوم التمثيل؛ لأنه يختلف باختلاف نظرة كل ممثل ودارس وناقد " ويمكن أن تحل عبارة (الكينونة) محل التمثيل لأنه لا يمثل الشخصية بل يكونها لا يؤدي بل يعيش، لا ينتحل أو يحاكي مظاهر وعواطف وانفعالات، إنما يمتزج بالشخصية بحيث تبدو نابعة من أعماق ذاته هذه الكينونة تبدو بسيطة وصعبةً في آن، ذلك لأنها تقتضي من الممثل أن يكون صادقًا في مشاعره وألا يزيفها ... أن يخلق حالة فيها يتحرر ويكون نفسه، أن يخلق عالماً يصبح الممثل والشخصية شخصًا واحدًا " [2]

أثناء التمثيل يحدث التطهير والتنفيس من خلال الشخصية الممثلة، وكذلك في الشعر تتم عملية إزاحة عبء عن كاهل الشاعر من خلال التعبير عن الحالة الشعورية التي يمر بها، وتجسيد لذاته الكامنة، وتعرية لبعض الأحاسيس.

تنقل السينما رؤية المخرج للواقع، لكنها ليست الواقع ذاته، وكذلك القصيدة هي رؤية الشاعر، بل ربما زاويته التي يرى الأحداث من خلالها، وقد تكون تلك الرؤى مقنعة، يخفي خلفها حقيقة الشخصيات التي يتحدث عنها، أو يختفون هم وراء أقنعة لتضليل الآخرين.

ويقوم العروي بانزياحات عديدة بخروجه عن الترتيب الطبيعي للأحداث، من خلال ترتيب القصائد في أعماله الشعرية فقصائد كتبت في عام ألف وأربع مائة وأحد عشر تسبق القصائد التي كتبت في عام ألف وأربع مائة وعشرة، كذلك يحصل الانزياح داخل القصيدة الواحدة بحيث تبدأ بعالم الطفولة ثم تعود إلى طفولة أخرى من جديد وكأن الطفولة نقطة الصفر والبداية التي تحمل احتمالات مختلفة.

١- السينما وقضايا المجتمع العربي، محمد منير حجاب، دار الفجر، ط: ١، ٢٠٠٩، ص: ٧.

انظر: فن التمثيل السينمائي، سيد حسانين، دار أمجد، عمان – الأردن، ٢٠١٥، ص: ١٢ – ١٣.

وقد يكون الحديث عن الطفولة لا يحمل المزيد من الأخبار، وإنما يؤكد الهوية واسترجاع الأصول والعودة إليها، ورؤية الشاعر لعوالمه الداخلية برؤية مختلفة وعرضها على المتلقي، تارة على لسانه وتارة يرويها على صديقه، وهذه الطريقة التي يستخدمها العروي تذكرنا بـ (تشيخوف) وطريقته في الكتابة فليس عليه أن يجيب عن الأسئلة وإنما عليه طرح الأسئلة.

" والسينما تغوص في اللب الوجداني للأفراد والجماعات، وتتعامل مع حواس الإنسان العقلية والروحية، وهي بذلك تنحو مسارًا مختلفًا عما يفعله التلفزيون أو أي وسيلة إعلامية فنية أخرى.. السينما باعتبارها فناً متعددًا وشاملاً لجميع الفنون يفسح المجال أمام تحقيق طروحات لا حصر لها من الأفكار والقضايا والاتجاهات والقصص الإنسانية والتاريخية والأعمال الإبداعية."[١]

ولا يمكن تجاهل تأثير السينما في الشاعر المعاصر؛ لأنها تشكل رافدًا من روافد الصورة، وباعثًا ومحفزًا لابتكار طرق جديدة لخلق عوالم متخيله.

ونجد في قصيدة (ثالث المستحيلات) مشهدًا سينمائيًا تتوجه فيه العدسة إلى الصحراء في لحظة غروب، ومشهد سرابي للقوافي تحف الطرق الملتوية، ثم تنفصل تلك الدروب لتظهر صورًا متفرقة على هيئة لقطات سريعة غير مكتملة، إنما هي ومضات من الذاكرة؛ يظهر من خلالها فارس يتبعه قطيع من الخيول، يقف في دهشه فبالرغم من حبه الشديد لخيله، إلا أنه يتساءل: هل يهم بقتلها إرضاءً لغيره؟!! يقول:

شف الأصيل الخبيث الظن، هل قدري
ما ترقم الريح في بحر اصطخاباتي؟!!
هل السراب القوافي؟! بئس ما صنعت
أيدي الدياجي بأعصاب المسافاتِ!
أحبابي الواردين الرمل مغتبقي
ما أودع الشيح أنفاس العشيات
لكم عذاب الركايا، فانثروا صوري
تستبطنوا، عندها، مغزى حكاياتي
كل الدروب استرابت، فانفصلت عن ال
بدء المعابث أحلام النهايات
العشق تلك الليالي، نزف أشتيتي

١- الفانوس السحري، خالد السيد، جداول، بيروت- لبنان، ط:١، ٢٠١٤، ص:١٢.

عمقي البريءُ، الخرافي المفازاتِ
فاعلتها، فاستجاشَ الصمتُ والتهبتْ
على الطريق التي.. أولى نبوءاتي
أهوى، وما من سبيل، هل أعود إلى
مواقعي، ذابحًا خيلي ورایاتي؟[1]

يستحضر العروي صورة نبي الله سليمان عليه السلام عندما ذبح خيله، بعدما أشغلته عن ذكر ربه فقال: ﴿رُدُّوهَا عَلَيَّۖ فَطَفِقَ مَسۡحَۢا بِٱلسُّوقِ وَٱلۡأَعۡنَاقِ ﴾ [2]

وتظهر صورة أخرى ترسم البدايات وتسلط العدسة على طفل يتبع ألوان طيف عابر فيهواه، وتبدأ قصة حب عظيمة بينهما:

هويته، عابرٌ كالطيف أشعلني
واستغرق البيد مخضل النداءات
ألوانه ذات ألواني، وقافيتي
آماله، واحمرار الورد أبياتي
هنا جلسنا وعطرنا المدى. ألقٌ
يحسو مع النخل أعنابَ الكناياتِ
واغدودن البرق للسارين منذ ألفت
عيناه عيني.. وانثالت قراءاتي
إلفان.. ما أبهج الأقوال مترفة
بـ "ليت أنا.." على حمى اللقاءات!!!
وجهان: روضٌ أثيريٌّ، وساريةٌ
ثكلى تمج "الدما" على استعاراتي
عرفته ليتني ما.. ثورةٌ بدأتْ
مرفوضةٌ بركنت دنيا استجاباتي

١- الأعمال الكاملة، العروي، ص: ٢٣٥-٢٣٦.

٢ سورة: ص، ٣٣.

ثم تتوحد الصورة مع شخصية الشاعر نرجسة على نبع ماء:

الماءُ شوقٌ، وما للنبعِ بادرةٌ
نحوي ذبولي نموي في وريقاتي
الوجدُ وجدي، أنا المزروعُ عاطفةً
في منهلِ "الصابِ" استجدي ابتساماتي
وحدي مع الليل، والغافون أسئلةٌ
سخيفةٌ، والهدوءُ العذبُ مأساتي
الآن لا اللونُ لوني.. لا الحروفُ على
يدي حروفي، ولا الأوقات أوقاتي

ويبرز القرار الذي اتخذه الشاعر بالتفرد:

عبرتُ نحو "انفرادي المزن" مكتتبا
موتًا جميلاً على بعث البداياتِ
تقوقعٌ موغلٌ في اليأسِ يأملُ أن
أقطرَ الحرفَ من صدقِ الخياناتِ

إنه نفق مظلم من الخيانات يجتازه بعد أن دكت بعض حصـــونه واســـتحلت كتاباته، إنها مغامرة معتمة، يتخيل من خلالها الشاعر صورة مستقبلية طللية لمن سيتربعون على عرش انتصاراته، نافيًا الحقد عن نفسه، لأنه يؤمن بحرية الفرد وخصوصيته، وقدرته على الكتابة دون الإفصاح، وحرية الأحلام دون معبر أو أن يكون لها تأويل خاص.

لن أعرفَ العابري الأطلال.. من سكبوا
روحي على النارِ.. واحتلوا كتاباتي
وغادروني إلى.. من بعد ما رسموا
خصبي مساء سديمي النباتاتِ
لا أحملُ الحقدَ، أيامي مغامرةٌ
تنث سفرًا دجوجي المجازاتِ

مسافرٌ لا أريدُ البوحَ يمنعني
نهاري الحُرُ واعشيشاب آهاتي
لا تقرأوا، ليس للرؤيا مُعَبِرَةٌ
يأتي زماني، سلوا مستكنهي الآتي
هذا أنا، والنجومُ الخضرُ آياتي
أستودعُ "الليل محبوبي" "اعترافاتي"

إن الحديث عن جزيئات الصحراء من نبات (عرار) وصوت الرياح وألوان الرمل، و الغيمات الممطرة وترقب ذلك كله هي حال البدو الذين تقوم حياتهم على انتظار انفراج السماء عن مائها، ولحظات الإغاثة الربانية التي تغسل نفوسًا عطشى، وهكذا يحصل في الفلم السينمائي حيث تبدأ الصورة جزئية وتكشف رويدًا رويدًا عن الحقيقة التي يراد إيصالها للمشاهد، وتقوم العدسة المصورة بإظهار تلك الأجزاء لتتضافر مع العناصر الأخرى من لون وصوت وحركة لإبراز الحدث.

إن إنتاج قصيدة وتجميعها من مجموعة مشاهد منفصلة، وخلق رابط بينها تشبه إنتاج الفيلم السينمائي، والشاعر في رؤيته التحليلية للمواقف، وتعبيره عن تجاربه يمر بأطوار متعددة من خلال اختزال صور عدة يقوم بعد ذلك بتفسيرها وتوليفها من جديد واضعًا بصمته وأسلوبه عليها؛ لتطبع باسمه وتحمل شفرته ونكهته، وربما حملت لنا القصيدة لقطات من حياته، أو حياة الآخرين الذين تأثر بمواقفهم، ولا يهم أن تكون اللقطات نهاية، فالنهايات المفتوحة تكون أبلغ أحيانًا، وتُعمل ذهن المتلقي.

يقول:

جربتُ قبلكَ ما يُبكيكَ أثخنني
" طعنُ الأحبةِ " إن حلوا.. وإن رحلوا
كتبتُ أمحو " متاهاتٍ منافقةً "
فارتدت الذِكرُ الحمراءُ تشتعِلُ
أقسمتُ – هذا اعتراف – كنتُ أعشقهم
ويشهدُ الليلُ.. والأوراقُ.. والأملُ
والوردُ أوراقهُ الرعناءُ.. مصغيةٌ
" ونجمةٌ " سهِرت.. والدارُ والوجلُ

والنخلُ.. والحرةُ العذراء.. عارفةٌ
أحجارُها البيضُ والأعشابُ والجبلُ
خصوبةٌ كنتُ.. والأحبابُ منطقةٌ
رمليةٌ في " رؤاها " يصدقُ الدجَلُ
الآن كلٌ تمادى في تقوقعهِ
نأيٌ – نأينا.. وماتت بيننا السُّبُلُ
يعيشُ جُرحًا.. وأعماقي ممزقةٌ
تلك التجاربُ جرحٌ ليسَ يندملُ
سودُ الهزائمِ ما تنفكُّ تلعبُ بي
والعادياتُ وموجُ الأمسِ والخجلُ
(صدِّق صديقي أن النارَ تأكُلُني)
هزيمةٌ مُرةٌ أن يبكيَ الرجلُ [1]

تسجل القصيدة لحظةً تاريخية للشاعر، لحظةُ انكسار، لحظةُ فراق، ويصور الشاعر بطلا مثخنًا بالطعن يبكي منكسرًا، ويتقمص الشاعر شخصية الراوي؛ ليحكي ماحل به من طعن الأحبة، وصور الذكريات تعاود الظهور، وتشعل روحه، ثم يقسم على حبهم ويشهد كل الموجودات على حبهم الأوراق، والليل، والورد، والنجمة والدار، والنخل ...

وبذلك يرينا الشاعر زاوية من البيت عبر إضاءتها، ويفتح نافذة يقربنا من الحدث، ومن لحظات الحب، وكتابة المشاعر التي تشهد عليها الأوراق، ومعاناة الحُب الذي يسطره خلال الليل فتصغي إليه النجمة والأحجار والأعشاب والجبل ....

ثم تنكمش الصورة وتتقوقع الذكريات، وتموت السُّبل.

وهنا يستخدم تقنية الارتداد ليبين ألم الفراق والتمزق النفسي، فالجرح باقٍ على مر الأيام لم يبرأ.

وقد يسمى الارتداد (الاسترجاع) أو (الاستذكار) أو (الإحياء) وكلها تدل على معنى واحد وهو " أن يتوقف حاضر الزمن السردي ويرجع إلى الوراء، يحصل انعكاس في اتجاه خطيته الطبيعية وكأن الزمن

١- الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة انكسار تأريخي، ص: ١٣٦ – ١٣٧

ارتطم بجدار النقطة التي توقف عندها ليرتد صداها إلى الذاكرة فتبدأ باستعادة أحداث الماضي المخزونة في حافظتها"[١]

ويعود مرة أخرى إلى صديقه ليوجه إليه حديثه:

" صدِّق صديقي أن النار تأكُلُني "

هزيمةٌ مُرةٌ أن يبكيَ الرجلُ

فالرجل العربي يرى في البكاء انكسارًا وضعفًا، ومرحلة انهزام وتراجع عن مواقع الرجولة، وتلكَ لحظةٌ جديرةٌ بأن يسجلها التاريخ.

يستثمر الشاعر تقنيتي الارتداد والاستباق خير استثمار، ويوظفهما في النص الشعري، فالارتداد يلجأ إليه لاستحضار الماضي للتمهيد للقصيدة كما يفعل مخرج الفلم السينمائي، وهذا يشبه التمهيد الذي يستمد منه المتلقي الكثير من الرؤى، ويبني عليه فهمه للشخصيات والأحداث وقد يكون فيه بعض التفسيرات التي توضح سير الأحداث فيما بعد.

كقوله:

تبرعمتُ عمرًا في شميمِ عرارةٍ

وحيدًا على قفرٍ يروعنيَ الجدبُ

تجففني في مقلتيها قصائدٌ

خُزاميةٌ ... والليلُ في لغتي يحبو

وتُمطرني الريح.. الرمالُ تغوصُ بي

وتحضنني " حزنًا " يلونها الحُبُّ

وئدتُ، ووأدي في عيوني قصيدةٌ

جحيميةٌ ... والنارُ في عشقنا دربُ

جوادي انطفاءُ الضوء، والبدر قبلةٌ

تُذوبني.. والحرف في معملي قلبُ

أسافر تغتالُ الكواكبُ قصتي

١- حركة الزمن في قصص أنور عبدالعزيز، هشام محمد ونفلة العزي، دراسات موصلية، العدد (٣٣) رجب ١٤٣٢، ص ٢٢:.

وتنثُرُها في البيد.. صوبي " مدىً " عذبُ
يمزقهُ راعٍ ويرسمُهُ " شَجٍ "
ويمزجهُ بالرملِ لحنًا " فتًا صبُّ "
تُبعثرني.. والضوءُ يستلُّ من فمي
يُضاء به ركبٌ ويُحدى بهِ ركبُ
جوادي انطفاءُ الضوء.. والضوءُ موطنٌ
غزيرٌ على " عينيهِ " عُمري " شجَن " يخبو
وأسرفُ في قطف الكُروم ... وفي الدُّجى
مجاهِلٌ.. وحدي خانني في الدُّجى الصَّحبُ
وينثُرني " الحُزن الجميل " سنابلاً
مذهَّبةً.. يدنو يُقبلُني الخَصبُ
وأدخلُ أبوابَ القصيدةِ فاتحًا
يؤرخُني حرفي.. ويُشرِّقُ بيَ الغربُ
وأبدأُ طفلاً في خيالي براءةٍ
تميسُ به.. يشدو.. تُكوكِبُهُ الرُّغبُ
يُرتلُ " آفاقَ الطفولة " ضوءهُ
لُحيظاتُ لهوٍ ... مزقت هذهِ الكُتبُ
وأكتبُ، عمقي آيةٌ ... ورابتي
شجونٌ ... جواديَ الحرف ... آمالهُ نُهبُ
أُفرغُ قلبي ... يبدأُ العمرُ قصةً
طُفوليةً أخرى ... وتنمو الدُّجى الحربُ
ويعزفني الصمتُ الكثيفُ مدينةً
لهيبيةً.. أردى ... تفاؤلها الكربُ
وأنمو " سهولاً مخصبات " وفي يدي
حروفٌ غزيراتٌ ... وفي لُغتي شَجبُ [1]

١- الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة فتح، ص: ١٠٠ - ١٠٢

قصيدة (فتح) تطالعنا بمشهد طفل يعيش في صحراء قاحلة، تلهب الرمال طفولته، والمتوقع بعد هذا المشهد أن ينمو بطريقة تقليدية فيكبر الطفل، إلا أن المشهد ينفتح على مشهد آخر لطفل طموح يعتلي صهوة حرفه بين كتبه، ويتلو آيات لتمتزج التراتيل بحداء الحياة البدوية لتسرية الأوقات العصيبة بين الرعي والبحث عن لقمة العيش.

وتظهر إشكالية أخرى وهي مقابلة الحياة في الصحراء بالحياة في المدينة، فبينما يتوقع أن تكون المدينة هي الملاذ الذي يحمل بين جنبيه حياة سعيدة، تكون مقبرة وصمتًا كثيفًا يردي التفاؤل ويقتل الأحلام.

فثنائية الحياة والموت تشكلت منذ بداية القصيدة، فالتبرعم على قفر أجذب كانت نتيجته الحياة، لكن في الوقت ذاته يكون الرمل محلاً للموت.

وئدتُ، ووأدي في عيوني قصيدةٌ
جحيميةٌ ... والنارُ في عشقنا دربُ

هنا يستحضر الشاعر " الوأد " وهو الدفن حيًا؛ ليبين صورة من صور طمر الإبداع الذي يشع في الليل باعثًا حياة جديدة منطلقا إلى فضاء لا حدود له، راويًا قصة رجل الصحراء الذي يراقب الكواكب ويحدد وجهته من خلالها في سفره، فلا يمزق صمتها سوى حُداء راعٍ أو لحن فتى أرقه الحُب.. وهنا مرحلة الطفولة والصِّبا.

ثم تحدث المأساة خيانة الصَّحب، لكن هذا الانكسار وهذا الحزن يتحول إلى سنابل فيها الخير وتنمو من جديد حقولاً خصبة، ويأتي فارسنا فاتحًا أبواب القصيدة قد استعاد قوته وعنفوانه في لحظة استشرافية استباقية يرى من خلالها المستقبل.

والاستباق أو (القبلية) أو (الاستشراف) أو (التوقع) وهو الشكل الثاني الذي ينزاح به السرد عن مجراه الطبيعي، ليحمل تفسيرات للمستقبل.

وأبدأُ طفلاً في خيالي براءةٍ
تميسُ به.. يشدو.. تُكوكِبُهُ الرُّغبُ

هنا ارتدادٌ من جديد، والرغبة في البداية في عملية تطهير ومسح للماضي ليبدأ عمر جديد وقصة جديدة..

أُفرِغُ قلبي ... يبدأُ العمرُ قصةً
طُفوليةً أخرى ... وتنمو الدُّجى الحربُ

ثم تأتي المدينة لتردي كل صور التفاؤل، لكنها لا تتمكن من القضاء على البذور التي تنمو "سهولاً مخصبات" ، فالحياة الجديدة في المدينة بإيقاعها السريع تخلق تعقيدًا وتشابكًا يتطلب أن يتعامل معه الشاعر بإيقاع يتجاوز التقليدية ونقل الحدث بطريقة اعتيادية بل يحتم عليه البحث عن طرق وصيغ فنية مختلفة للتعبير عن الواقع الجديد ، بحيث يتمكن من تكثيف اللحظة الشعورية ونقلها عبر المفردات والتراكيب والدلالات المختلفة ، واستخدام تقنيات السينما إذ لا يمكن التغاضي عن شخصية الشاعر المعاصر المنفتح على ثقافات العالم الواعي بتقنية الصورة الفلمية والحدث السينمائي ، وقدرته على محاكاة اللقطة السينمائية ، والخروج من تبعية التصوير اليومي السطحي للأحداث ، والرغبة في التمرد على عامل الزمن ، والقفز عبر حواجزه لتقديم رؤية جديدة ، وربما كان على المتلقي ترتيب تلك الأحداث مرة أخرى ، أو الاستمتاع بها بشكلها المتداخل ، وفي السينما خير مثال لذلك ، أما في الحدث المسرحي يتطلب الأمر نوعا من الترتيب لتتوالى الأحداث بخلاف السينما التي يتمكن المخرج من تجميع المشاهد وترتيبها بطرق مختلفة .

إننا من خلال مشاهدة أفلام السينما ننظر إلى عوالم أخرى، وننتقل إلى فضاءات متعددة، والشاعر من خلال قوة الخيال يتمكن من تسجيل وتوثيق صور أدركها بصريًا وسمعيًا عبر حواسه وتفكيره ووجدانه فيُنتج لنا فلمه الخاص بعد عملية مونتاج ينتخب من خلالها ما هو مهمًا ويسلط الضوء عليه، وينجزه بصورة واضحة.

إن استخدام تقنيات الصوت والصورة واللون والحركة لإنتاج الصورة الشعرية هي ذاتها التي تستخدم في السينما، والتوليف بين الصور بعد التركيز عليها، ثم الارتداد لتسليط الضوء على الصورة الكبيرة، تؤكد إفادة العروي من الفن السينمائي.

الفصل الثالث: التشكيل التصويري في شعر حسين العروي

مدخل:

نظرًا لكثرة تعريفات الصـورة الشـعرية التي يقول عنها (أحمد مطلوب) بأنها " توقع الدارس في حيرة فضلًا عن أنها ليست تعريفًا للصورة وحدها؛ وإنما في بعضها إشارات إلى تأثيرها وأهميتها وكيفية تشكيلها " [١] فقد انطلقت من تصـور الدكتور (فائز الشـرع) للصـورة الكلية ضـمن نطاق التكوين الخيالي للصـورة أو العرض المشـهدي لها حيث " يمكننا الإحاطة بحدود الصورة عند اكتمال ما تعرضه من تكوين خيالي أو ما تقدمه من مشـهدية، تبدأ وتنهي، لتعطي فكرة صيغت بطريقة تعبيرية تنقلها من عالم التجريد المعد للإدراك الذهني، إلى عالم الإدراك الحسـي المعبر عنه بلغة وتركيب يختلفان عما تعرض به الفكرة، التي يعبر عنها بما ناسبها من ألفاظ، لا إسراف في استعمالها إلا للإيضاح، ولا خروج للغتها من مهمة نقل ما تعنيه " [٢]

وقد عرفها بأنها " تركيب تصـويري يسـتند إلى فكرة مركزية ينقلها من التجريد إلى التجسـيد بوسـاطة تحول مجازي عن التعبير المباشر عنها، وتوسيع يؤديه السرد الذي يضيف صورة إلى صورة ومشهدًا إلى مشهد بربطها بالفاعل الذي تتنامى حركته ويتسع فعله بكل إضافة حتى بلوغ نهاية تستوعب تأدية الفكرة " [٣]

" إن ملفوظ الصـورة مكرس لشـمولية المصـطلح فهي تضـم كل الأشـكال البلاغية التصـويرية، من تشـبيه واستعارة وكناية ومجاز ورمز وأسطورة " [٤]

وقد " اسـتطاع الشـعر السـعودي – وبخاصـة في السـنوات القليلة الفائتة – أن يعيد مسـاءلة ذاته، وأن يسـتبطن قدراته الفنية الكامنة في ضـمير الإبداع، وبخاصـة في ظل طغيان فن الرواية، وما أفرزه من روايات قليلها جيد وكثيرها رديء. وقد نجح نفر غير قليل من الشـعراء السـعوديين المتميزين أن يعكفوا – بدافع من الموهبة والدربة معًا – مجودين عملهم، ورافدين تصـويرهم الشـعري من خلال بكارة صـورهم إلى آفاق تضـعهم في مكان لائق ليس على مستوى الشعر السعودي فحسب؛ بل على مستوى شعراء الوطن العربي الكبير" [٥]

١- في المصطلح النقدي، أحمد مطلوب، المجمع العلي، بغداد، ٢٠٠٢ م، ص: ٢٠٦.

٢- الصورة الكلية مفهوم وإنجاز، فائز الشرع، وزارة الثقافة، سورية – دمشق، ٢٠٠٤ م، ص: ٣٣.

٣- استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح، فائز الشرع، مجلة علامات، صفر، ١٤٢٩هـ، مج:١٦، ج:٦٤،ص:١١٦

٤- الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية، خالد بوزياني، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٧ م، ص: ٢٠.

٥- مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، تشكلات الصورة في الإبداع الشعري السعودي الجديد، حافظ المغربي، دار المفردات، الرياض، ط:١، ٢٠١٠م، ج:٣، ١٥٩.

وتتكون الصورة من أفكار، وكل صورة لها فكرة مسبقة، وتظهر تلك الصورة في قالب لغوي أو وصف سردي وربما اتخذت عنصر الحركة بما يضيفه الشاعر عليها من أصوات، وألوان ... وقد تكون ساكنة عندما يكون الوصف مجردًا من ذلك.

ويبحث هذا الفصل في تشكل تلك الصورة الكلية من الصورة التخيلية، والصورة اللغوية والرمز الشعري، والأسطورة.

المبحث الاول: الصورة التخيلية في شعر العروي

بداية لابد من التعريف اللغوي للصـــورة وبعض التعريفات الاصـــطلاحية لها، وتعريف الخيال، ثم بيان أبرز وسائل العروي التصويرية، وطريقته في تشكيل الصورة التخيلية.

أولاً: تعريف الصورة الشعرية:

لغة: يقال صـورة الفعل كذا وكذا أي صـفته. قال ابن الأثير: الصـورة ترد في لسـان العرب (لغتهم) على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى صفته.[١]

اصطلاحًا: تجمع الدراسات النقدية الحديثة على اختلاف آرائها على أن الصورة بالمفهوم الفني لها: أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن واحد "[٢]

ويرى (العقاد) " أن الصورة الأدبية الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته على التصوير المطبوع لأن هذا في الحقيقة هو فن التصـــوير الذي يتاح لأنبغ نوابغ المصـــورين " [٣] ويعرفها (جابر عصـــفور) بقوله:" الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر " [٤]

أما مفهوم الصـــورة عند (محمد فكري الجزار) فيرتبط برؤية الشـــاعر للعالم المحيط به فيقول: " يرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية الشاعر للعالم الموضوعي، ودور الخيال عبر موهبته وكفاءة الشاعر، وهو مفهوم يتكئ على منظور يتماشى مع النشاط الفلسفي، فالصورة الشعرية تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبعالمه هما عمليتا الإدراك والتخيل "[٥]

١- لسان العرب، ابن منظور، ، ج:٧، ص: ٤٣٨

٢- الصورة الفنية عند أبي تمام، جامعة القاهرة –كلية الآداب، ١٩٧٩م، ص:٦١.

٣- ابن الرومي حياته وشعره، العقاد، دار الكتاب العربي ،١٩٤٤م، ص :٢٠٧.

٤- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص ٧

٥- الخطاب الشعري عند محمد درويش، محمد فكري الجزار، ايتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٢م، ط:٢، ص:٩٢١.

"إن مصطلح الصورة بوصفه مصطلحًا شاملًا، مصطلح معقد متعدد المستويات، ولكن يمكن اختزاله مفهوميًا إما إلى شيء محاكى أو شيء متعالق، أو نظام علامي وفي قوله تعالى (في أي صورة ما شاء ركبك)[1] إحالة إلى اجتماع الأجزاء لتكون الكل وإيجاد شيء له دلالته"[2]

إن الصورة المتحققة من المعنى المركزي والدلالات المتحققة من الإضافة تكون صورًا مركّبة، وتنفتح على معاني جديدة وهذا ما يؤكده (نعيم اليافي) بقوله: " إنه في كل عمل شعري يقوم على ظل المعنى أكثر من المعنى المباشر فالصورة تستخدم لإدراك معنيين:
المعنى الأول الآني أو الحالي، والمعاني الأخرى الملتفة حوله، والصورة في هذا الوضع – الوضع الذي تضيف فيه المعاني المتفرعة معنى إلى المعنى الأصلي – تبتعد كلية عن التلوين البلاغي وعن كونها مجرد زينة تنمق العمل وتوشيه، أو أن تكون شارحة مؤكدة لفحواه، توضحه وتقرره، أو حتى تكون غاية في ذاتها، إن الصورة تنأى عن كل ذلك لتصبح إضافة حقيقية للتجربة، إضافة لا تتبع المعنى وإنما تحمله وتبنيه " [3]

ونفهم من هذه التعريفات أن الصورة الشعرية حديثًا أصبحت مرتبطة بذات الشاعر وجزء لا يتجزأ منه، بعكس المفهوم البلاغي القديم، الذي يجعلها محاكاة للواقع ونقلًا له. فالصورة في كتاب التعريفات " الصورة الجسمية والصورة النوعية " [4]

لكن الجاحظ نظر إلى الصورة باعتبارها روح الشعر" فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير " [5]

١- سورة الانفطار:٨.

٢- الفن التشكيلي قراءة سيميائية، بلاسم محمد، دار مجدولاين، عمان- الأدن، ط:١، ٢٠٠٨م، ص: ٦٥.

٣- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، دار صفحات، دمشق، ط: ١، ٢٠٠٨ م، ص: ٨٩ – ٩٠.

٤- التعريفات، الشريف الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: ٣، ٢٠٠٩ م، ص: ١٣٩.

٥- الحيوان، الجاحظ، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت،١٩٩٦،ج:٣، ١٣١

ويؤكد كلام الجاحظ عبد القاهر الجرجاني بقوله: " وليس العبرة بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العرب، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعةٌ وضرب من التصوير " [١]

والصورة الفنية "مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال"[٢]

ويمثل الخيال الجانب الغير مرئي على وجه الحقيقة، والمستوجب استحضار صورة في ذهن المتلقي تتجمع من خلال التراكيب اللغوية في حين تشكل التراكيب اللغوية الصورة بما تمنحه الكلمات من دلالات متعددة.

ومن خلال البحث تمت ملاحظة فكرة (التشظي) والتي كانت مسيطرة على صور العروي، كذلك فكرة (التحول) فالأشياء غالبًا في صوره ليست على حالها، والصورة الكلية التي يريد إيصالها لن تتحقق بانتزاع صور جزئية متخيلة من القصيدة وإيراد أبيات منها؛ حيث يتطلب الإدراك الكلي للصورة من خلال العرض المشهدي لها والقراءة المتعددة للقصيدة بداية من عنوانها وحتى نهايتها.

لذلك كان لابد من مناقشة الصورة المتخيلة باعتبارها الوحدة الأصغر التي من مجموعها تتكون الصورة الكلية للقصيدة.

وقد عرف ابن منظور الخيال بقوله: " التخيل من الظن، خال الشيء، يخالُ خَيالاً وخِيلةً وخَيْلَةً وخَالاً وخِيَالاً وخِيْلاناً ومَخَالةً ومِخْيَلة وخَيْلولة: ظنَّه " [٣]

والخيال مرادف للتوهم كما ورد في مختار الصحاح:

" تصورت الشيء، توهمتُ صورته، فتصور لي " [٤]

واصطلاحًا عرف الخيال بالعديد من التعريفات منها:

١- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني،ت: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤، ص:٣٨٩

٢- (٦) الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، دار جرير، عمان –الأردن، ٢٠٠٩م، ط: ١، ٦٧

٣- لسان العرب، ابن منظور، ج: ٤، ص: ٢٦٤.

٤- مختار الصحاح، الرازي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠١١ م، ص: ١٨٠.

" الخيال هو الملكة التي يؤلف بها الأديب صوره " [١]

إن للمجاز " طاقة تخييلية توهم بالشيء وإن لم يكن " [٢]

واحتلت الطبيعة مكانة كبيرة في التشكيل التصويري (للعروي) فهي ملهمته وباعثة لروح الشعر فيه، حيث لم تعد شيئا خارجيًا ينقله الشاعر كما هو، وإنما تداخلت مع خلجات الشاعر وأضحت جزءًا منه.

واستخدم الشاعر التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية أدوات لتلك الصورة المتخيلة، لقد احتلت الاستعارة الصدارة من بين تلك الوسائل التصويرية التي يلجأ إليها العروي، فلا تكاد تخلو قصيدة من استعارة فهي وسيلته التخيلية، وجواده الذي يمتطيه ليدخل إلى القصيدة، وتتمثل في الفعل المضارع الذي يعطيها صفة الاستمرار والديمومة، ويبث فيها الحياة والحركة.

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله" اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفًا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[٣]

وفي قصيدة (فتح) تتشكل الصورة عبر حكاية لشاعر متفرد، يتخذ من النبات الصحراوي ومراحل نموه مجالاً لإبراز فكرة الوحدة والتفرد فيقول:

تبرعمتُ عُمرًا في شميمِ عرارةٍ

وحيدًا على قفرٍ يُروعني الجَدبُ [٤]

ففي الاستعارة (تبرعمت) تحول للمعنى الحقيقي وانزياح إلى منطقة المجاز فمعلوم أن الإنسان لا يتبرعم كما يتبرعم النبات والمعنى الذي أراده الشاعر هو مشاركة ذلك النبات الصحراوي حالة الوحدة والجدب والعزلة والانقطاع عن الآخر.

١- في المصطلح النقدي، أحمد مطلوب، المجمع العلمي، بغداد، ٢٠٠٢ م، ص: ٢١٨.

٢- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: ١١٩.

٣- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ٢٠٠٥م، ص: ٣١.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ١٠٠.

إن المعنى ينتقل من التجريد (الوحدة) إلى التجسيم (التبرعم).

واقتران الاستعارات بالطبيعة لا غرابة فيه ؛ فقد عاش الشاعر أغلب أيام حياته في البادية، ثم تركها وقلبه معلق بها، يقول:

وتمطرني الريحُ...الرمالُ تغوصُ بي

وتحضنني "حزنًا" يلونها الحبُ[1]

فالرياح تمطره وهنا ينسب للرياح ما ليس منها؛ فالمطر يأتي من السحاب، لكن الريح من أسبابه فالله يرسل الرياح فتجتمع السحب وتصطدم ببعضها وتنزل الأمطار، هذا المجاز العقلي يستخدمه العروي ليصور ذاته بذرة تغوص في الرمال وتحتضنها بحزن، فلا تلبث أن تتبرعم وتظهر مرة أخرى، وهذه الفكرة –فكرة البعث والحياة بعد الموت– تذكرنا بالسياب الذي يردد كثيرًا تلك الفكرة في أشعاره.

وتتمثل الاستعارة المكنية في تشبيه الرمال أو الأرض بالأم التي تحتضن صغيرها، فحذف المشبه به (الأم) وأتى بلازم من لوازمها وهو الاحتضان فالخيال " في الاستعارة المكنية مركب، أما في الاستعارة التصريحية فبسيط"[2]

ومثل تلك الاستعارة تطالعنا استعارة أخرى في قوله:

تجففني في مقلتيها قصائدٌ

خزاميةٌ... والليل في لغتي يحبو

حيث تتحول القصائد إلى أنثى يجف في مقلتيها، ويتحول الليل إلى طفل يحبو في إشارة إلى حركة الليل.

كما كانت الكناية وسيلة أخرى يستخدمها العروي للتصوير بقوله:

جوادي انطفاءُ الضوء، والبدرُ قبلةٌ تُذوبني.. والحرفُ في معملي قلبُ [3]

١– الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ١٠٠

٢– البلاغة الاصطلاحية، عبده عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي– القاهرة، ط:٤، ٢٠٠٠م، ص:٦٤.

٣– الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٠٠.

فـ(انطفاء الضوء) كناية عن الليل فمن لوازم الليل ذهاب الضوء ، والمعنى البسيط الظاهر اعتبار الليل أفضل الأوقات لكتابة القصيدة ، إلا أن من المعاني المحتملة ابتعاده عن الأعين والأضواء الإعلامية وذلك ما يفسره البيت الذي يليه :

أُسافرُ تغتالُ الكواكبُ قصتي

وتنثُرُها في البِيد.. صوبي " مدىً " عذبُ [1]

فهناك من يحاول النيل من نجاحه والتطاول على قصة تفوقه، ثم تنتشر تلك الأخبار لتصل إليه فيما بعد.

وهنا مجاز عقلي فليس من طبيعة (الكواكب) الاغتيال، وقد أسند الشاعر الاغتيال إليها.

ويؤكد هذا المعنى وهو فكرة الاغتيال والاحتلال بقوله:

لن أعرفَ العابري الأطلالِ.. من سكبوا

روحي على النار.. واحتلوا كتاباتي [2]

ففي قوله: (سكبوا روحي على النار) استعارة حيث جعل روحه كالزيت الذي يزيد النار اشتعالًا.

وبين عبد القاهر الجرجاني أثر التصوير في النفوس بقوله:

" فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيهًا بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحُذاق بالتخطيط والنقش ... فكما أن تلك تُعجب ... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصورة أو يشكله المبدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز " [3]

يقول:

راحلٌ أغزلُ أطيافَ السحابِ

أحرفًا تقرأُ وجدَ الشجرِ [4]

١- المرجع السابق، ص: ١٠٠.

٢- نفسه، ٢٣٨.

٣- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص: ٣١٧.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،١٤٠.

فباستخدام الفعل (أغزل) ينقل معنى الغزل من استخدام الخيوط لصنع قطعة نسيج، لإتيانه المعاني وتكون كالسحاب في علوها، ثم تتحول أحرفًا وتلك الأحرف(تقرأ) جعلها إنسانًا يقرأ (وجد الشجر) وهنا مجاز عقلي حيث نسب الوجد للشجر، وهكذا تتحول الصورة إلى حياة فعالم العروي يشاركه إبداعه، وهو بدوره يتناغم مع ذلك العالم ويشعر به.

ويبتعد العروي إلى حدٍ ما عن الصورة التقريرية الوصفية؛ حيث يجنح إلى الصورة الإيحائية الرمزية، التي تتطلب إعمال ذهن المتلقي " إن الإيحاء يساعد على إيقاظ المتلقي من سباته، ويحمله إلى أجواء خيالية مغايرة للأجواء التي يعيشها، رافضًا بذلك المكونات بوصفها مسلمات بديهية لا تقبل النقاش، فالإيحاء يقدم صورًا فيها متعة نفسية وعقلية تبعث لذة للفكر كلما تأمل المتلقي الصورة وجدها حركة جديدة وروحًا أخرى " [1]

ومن الكنايات التي كثرت في شعره استخدامه اللون الأحمر كناية عن المحظور والخطوط الحمراء يقول:

عبرتَ؟! وفي الدروب الحمر نهرٌ

مريرٌ يستحمُّ به المحالُ[2]

وقد تناولت أثر اللون في الصورة في مبحث سابق وهو المبحث الثالث من الفصل الثاني عندما تحدثت عن (تداخل الفن التشكيلي في شعر العروي).

ويقول:

تميتُ "بقايا النار" أشواقَ راحلٍ

إذا اخضوضرت في ناظريه ظنونُ[3]

(بقايا النار) كناية عما تحدثه الظنون في قلب الإنسان، فالمسبب لابنعاث النار الظنون، والخضرة دليل قوتها، كما يشتد النبات عندما يخضر.

ويقول:

"كهوفُ التوحدِ" طُهرٌ ظميء

مناهلهُ آيةٌ مؤمنة

١- الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، صالح ويس، دار مجدولاي، عمان – الأردن، ط: ١، ٢٠١٤ م، ص: ٢٤ – ٢٥.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،١٩٦.

٣- المرجع السابق، ١٥٥

صدى الحرفِ يستمطر الأزمنةَ
ويبني –على قلق– موطنَه[1]

فـ(كهوف التوحد)كناية عن الغربة والعزلة التي كانت بمحض اختيار الشاعر، ومن خلال تلك الكهوف يظهر صدى الحرف مخترقًا الزمان والمكان باحثًا –على قلق – عن موطن له.

ويخلق العروي علاقات بينه وبين الأشياء، وبذلك يقدم رؤيته للعالم عبر صور متخيلة في غالب الأحيان فهي أحلام لغوية على حد قول (الصائغ):

" وهل المجاز إلا حلم اللغة للارتقاء بها من عتمة المألوف إلى المستهلك إلى إشراقة الغريب المبتكر " [2]

ويرى (جابر عصفور) في أهمية دراسة الصورة الشعرية حيث يعتبرها الناقد " وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي أحد معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحدد المتعة والخبرة لمن يتلقاه " [3]

وللتشبيه أهميته الكبيرة في عالم التصوير الشعري فهو يتيح للشاعر التصرف في نقل أفكاره، ونظرته للواقع، أو خلق وابتكار رؤية جديدة، فالشعراء " اتخذوا من التشبيه أداة لتصوير الخلجات النفسية التي تعتمل في داخلهم، كما صوروا به الأفكار واخرجوها به عن تجريدها، ولهذا كثر في أشعارهم ومأثور كلامهم"[4] والناظر في شعر العروي يلحظ الحسية الواضحة في التشبيهات فالمشبه والمشبه به يجيء محسوسًا، كقوله:

مسافرَ الحزن كن كالماءِ مشتعلًا

١– نفسه، ١٥٨

٢– الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط: ١، ١٩٩٩ م، ص: ٦٢.

٣– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٣ م، ص: ٧.

٤– انظر: فنون التصوير البياني، توفيق الفيل، مكتبة الآداب، القاهرة، ط:٢، ١٤١٢هـ، ص: ٧١

كالوردِ مختزلاً حمى الدواوين[١]

فشبه المسافر بالماء في انسيابه بين الطرقات وتنقله، لكن الماء يحمل مفارقه من خلال التضاد باشتعاله؟ والمنتظر أن يكون الماء هو مادة تطفئ النار وإذا به في شعر العروي يشعل ويلهب الساحة الأدبية اختلافًا مع من حوله، وكالورد المختزل عطرًا، و(حمى الدواوين) كناية عما تكتنفه من حرارة الأقوال والمواقف.

بيد أن شعره لم يخل من تشبيه المجرد بالمحسوس كقوله:

أمانيَّ...كالماءِ...كالأزمنةِ

يبرعمُ في حسنها أحسنه[٢]

لقد شبه الشاعر أمانيه المجردة كالماء المحسوس في عذوبته، وفي صفائه، وجريانه، ثم عاد يشبهها بالمدرك العقلي وهو الأزمنة فمرور الزمن ليس أمرًا محسوسًا ملموسًا؛ وإنما يعاش ويدرك.

وربما أنسن المجرد وشخصه، كما في قوله:

كالطفلِ كالنخلِ...كالأزمانِ...أغنيتي

إلى انطفائي...فهات الزاد والوجلا[٣]

فقصائده كالطفل حي بريء، كالنخل في انتصابه وخضرته وعطائه، كالأزمان الباقية الخالدة المتعاقبة.

وربما حمل عنوان القصيدة بنية التشبيه كما في قصيدة (الكلمةُ حمامةٌ حمراء) حيث تبدأ القصيدة بالفعل (طارت) مؤكدًا ذلك التشبيه، يقول:

طارت...وفي صوتي ضباب مترفُ

وعلى جبيني...نجمةٌ وتلهفُ[٤]

وكذلك العنوان في قصيدة (من حديث كلمة مجنحة)[٥] يحكي قصة تمرد قصيدته وتحليقها بعيدًا، ولهفته على لقائها.

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،٢١٢.

٢- المرجع السابق،١٨٠.

٣- نفسه:١٨٣

٤- نفسه،١٤٢

٥- ١لأعمال الشعرية الكاملة، العروي،١٣٨

ومن التشبيه المقلوب قوله:

والموجُ بيانٌ ثوريٌ

كفؤادكِ يهزأُ بالسفنِ[١]

حيث شبه الموج بالفؤاد، والمتوقع أن يقول: فؤادك كالموج الذي يهزأ بالسفن فلا تستقر على ظهره، ليبين أن قلبه أقوى من الموج.

ومن التشبيهات الضمنية التي لا تطفو على السطح، وإنما تغوص في أعماق النص قوله:

مُوتي فالشرفة مخصبةٌ

سوداء كخافية الكفن[٢]

من قصيدة (زائرة) ثم قال" إلى... التي اصطفت شرفتي، لتنام فيها إلى الأبد.."

فالشاعر يناشد قصيدته أن تموت في شرفة مخصبة تلك الشرفة هي محط أنظار البشر، لكنها (سوداء كخافية الكفن) إنها تضمر وتخفي سوادًا لا يعرفه الناظر إلى بياض الكفن، فيغتر بما يراه من بياض، ويواري قبحًا خبأه، يريدها أن تموت وتتوارى عن الأنظار كما يواري الثرى الكفن. إن الفضاءات التي يخلقها العروي ويتجاوز من خلالها الصورة النمطية لوصف المكان والزمان التي سار عليها الشعراء، تنقلنا إلى عوالم مختلفة، وتشي بالعلاقة المنقطعة النظير بالحرف الشعري، الذي يُؤنسن، وتُضفى عليه صفات الإنسان الصديق، فتتحول بذلك القصائد إلى حوارات وساحات يلقي كل منهما بحججه فيها، ولا شك أن تلك النصوص تحمل نقاط تقاطع وخطوطاً عريضة تجمعها.

والخلاصة إن العروي يمزج في البيت الواحد المجاز بالحقيقة، ويقدم الاستعارة في لعبة غامضة ومتاهة جديدة للبحث عن المعنى، فالصورة الخيالية المتناسلة المركبة سمة واضحة في شعر العروي فهي " التشكيل البصري المتعين بمقدار ماهية المتخيل الذهني الذي تشيره العبارات اللغوية " [٣]

ويقدم العروي أفكاره بطريقة مختلفة عن الكتابات اليومية، أو المذكرات مازجًا تلك التجربة الشعرية بأحاسيسه وانفعالاته فهي " محاولة لفض حدود الأشياء، وتخطي الأساليب المنطقية التي يهادن بها العقل مظاهر الوجود ويرضخ لما يتضح وينجلي منها " [٤]

١- المرجع السابق،١٩٧

٢- نفسه، ١٩٨.

٣- قراءة الصورة وصور القراءة ن صلاح فضل، دار الشرق، القاهرة – مصر ، ط: ١، ١٩٩٧ م، ص:

٤- نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، إليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط: ٣، ١٩٦٩ م، ص: ٢٩.

المبحث الثاني: الصورة اللغوية في شعر العروي

عندما نتحدث عن الصورة اللغوية نعني بها الصورة التي اعتمدت على أساليب الوصف المكاني أو الزماني، ووصف الشخصيات، والجملة الخبرية، وكل ما توسع الشاعر من خلاله لنقل الصورة إلينا دون اللجوء إلى الأساليب المجازية، وهنا يتضح التداخل بين الشعري والسردي؛ فالصورة إحدى الروابط الشكلية والفنية بين الشعر والنثر، ويستطيع الشاعر باستخدام اللغة من إيجاد صورة " تنقل المشهد بشكله الواقعي، وقد تبدو أكثر تأثيرًا وإمتاعًا، ولا تنقصها القدرة على استثارة المتلقي وتحريك مشاعره، فإن من المشاهد النفسية والواقعية ما يحرك العواطف ويهز الواجدان بمجرد التعرض له."[١]

ومصطلح التشكيل التصويري يذكرنا بفن الرسم، وعملية التخطيط المسبقة لإنتاج صورة بصرية عبر الألوان، بيد مبدع فنان "والتشكيل الشعري وفق هذه الصياغة الاصطلاحية العامة لمصطلح التشكيل هو الأقرب إلى تمثيل فضاءات المصطلح وسياقاته ونظمه، لما يمتاز به الشعر من مرونة على مستوى التعبير والترميز والسيمياء، فهو جنس أدبي ثري وغني ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعاطفة والوجدان والمعرفة، داخل تجربة عميقة وخصبة، فضلًا على أنه عالي الإيجابية في التفاعل مع الفنون الأخرى وتوظيف معطياتها الملائمة والتعالق مع أسلوبياتها في الصوغ والتعبير على مختلف المستويات على النحو الذي لا يؤثر على سلامة الجنس بل يثريه ويعمق خصائصه الجمالية، و يضاعف طاقته في الأداء"[٢]

وقد " شهدت الصورة الشعرية المعاصرة تطورًا كثيرًا في معطياتها الفنية بفعل عوامل متعددة تتصل بالشاعر والقصيدة المجتمع، ولعل أهمها عامل التقنية وتعدد المشاهد التي تصنع الصورة وتستثير الشاعر في التجربة الحديثة؛ فلم تعد الصورة الطبيعية المجردة هي سيدة الموقف، بل انضافت لها الصورة الصناعية، وتعددت تبعًا لذلك المصادر التي تكون الصورة في النص، فأصبحت بصرية وسمعية وأصبحت الصورة الشعرية تقع بين عدة صور حديثة؛ فهناك التصوير الفوتوغرافي والأشرطة السينمائية"[٣]

ولم يشأ العروي أن تكون صورته تقريرية واقعية مباشرة؛ لذلك لا غرابة في استخدامه المجاز، وانحسار الصورة التقريرية، لكن ذلك لا يعني عدم وجود صور مؤثرة يكون المشهد فيها ماتعًا بما ينقله من صورة الصحراء ونباتها، وأصوات الخبت وحداء الرعاة، في أجواء ليلية تحيط به النجوم وصفاء سماء البادية الندية، ونخيل المدينة المنورة المعطاء.

١- الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم الغنيم، الشركة العربية-القاهرة، ط:١، ١٩٩٦م، ص:١٧٦.

٢- التشكيل النصي الشعري والسردي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الجديد، ط:١، إربد-عمان،٢٠١٤م، ص:١٦.

٣- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيده، مؤسسة نوفل، بيروت، ط:١، ١٩٨٠م، ص: ٣١٥.

يقول:

يا أنتَ...هذي طلولُ الصمتِ ناطقةٌ
تيممتْ بتراباتِ الضنى حقبا
الخبتُ والنخلُ.. ماض صاخبٌ.. لغة
زرقاء مثل زوايا شجرت غضبا
وهذه "يا هضاب الشيح" قافية
ظمأى إلى شفةٍ لا تتقنُ الخُطبا
يا لوعةَ القمحِ في ألوانِنا.. عبقٌ
تراثنا فادفني "الناسيك" والسببا[1]

لقد هيمن التصوير المجازي على العروي، إلا أن الصورة الواقعية تتسلل من بين ذلك، فيتصور المتلقي مشهد الطلول، والنخل المحيط بها، وأهازيج الكادحين ليلًا لتسرية هموم النهار، وألوان البدو القمحية وتراث القبيلة.

وتبرز في الأبيات السابقة ظاهرة في شعر العروي وهي استخدام ضمير المخاطب ليعرض صورته، وينقل رؤيته، وربما كان العنوان يكتنف الصورة كما في قصيدة (انهزام إلى حدود آمنة) التي يخاطب فيها الدار في مشهد حزين يعود فيه إلى الماضي ليجد الأمان يقول:

أين الأحبةُ ما في الدارِ ومض سنى
إلا تهاويم نضو هدّهُ السفرُ
أين الأحبةُ، كتْبٌ صاخبٌ، لغةٌ
مفؤودةٌ.. واشتهاءٌ ضاءهُ المطر
يا دارُ همومُ البيدِ أغنيةٌ
قصيدةٌ ثرةُ التسآلِ لا تذرُ[2]

نلاحظ هنا صيغة الاستفهام تقرع المكان الهادئ، وتُسائله لتبدد صمته الأبدي، الذي خيم عليه بعد ترك الأحبة له، ثم تلك النداءات تستصرخه وتناشده وتستنطقه.

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،١٣٢-١٣٣

٢- المصدر السابق، ١٣٤-١٣٥

فقد استثمر العروي اللغة ليبين ذلك الفضاء المكاني الفارغ الموحش، الذي كان مليئًا بالأحبة صاخبًا بأصواتهم، واليوم وقد أصبح خاليًا منهم.

إنه يسأل الدار ويعلم أنها لن ترد عليه لكنه يخرجها من كينونتها الجامدة الصامتة إلى كينونة حية قادرة على الإجابة والكلام.

والصورة هنا ساكنة لكنه يشتاق إلى الحركة الصاخبة التي ضمتها تلك الدار بين جدرانها، وبريق أمل يضيئ كلما نزل المطر، عودة إلى الماضي الذي لا يموت والذكرى الباقية.

وفي قصيدة نقش على فؤاد مجروح تظهر صورة الرحيل النمطية عندما يغادر، المحب أحبابه عند يأسه، للبحث عن مكان آخر لبداية جديدة، يقول:

لا تفعلن...ففي البيداءِ متسعٌ
عنهم...فسر صاحباك الليلُ والطربُ
بعض الصبابة ذلٌّ فالتمس طرقًا
ناريةٌ...جنةُ الآثامِ تجتنبُ[1]

ومشهد آخر في قصيدة "أي سفر؟!"
يصور حديثًا بين طرفين المسافر العروي وأنثى تسأله عن سفره يقول:
دعيني أسافر، إن للصبر غايةً
تكلمتِ حتى...، والحديثُ شجون[2]

فكرة الراوي في القصيدة التي تحيل إلى قصة ومشهد ينفتح، ويظهر لنا الصورة الدرامية، صورة الرحيل المستمر والفرار من الواقع الأليم.

ومن الصور التي تتخذ الوصف اللغوي طريقًا لها صورة التأبين للشهيدة الكويتية (ساره العتيبية) ومشهد الحزن يتفاعل مع الطبيعة، والصورة تتحول إلى صورة دينامية، مختلفة عن صور الرثاء التقليدية، فالمخلوقات من زهر، وحمام يشيع الشهيدة، ومفردات الطبيعة الأخرى قد أضافت على الصورة حياة مما صادر مشهد الموت، وأوحى بحياة جديدة يقول:

١- المرجع السابق:١٤٥

٢- نفسه،١٥٥

يمامٌ صباحي يشاجن خيمتي الـ
ـمسائيةَ الأحلامِ يغتبقُ المدى
يساجلُ وردًا أبيضَ العمقِ يرتدي
ضحى مترفَ الآمالِ، يا حُسنَ ما ارتدى
هديلٌ نباتيٌّ هو الحزنُ وارفًا
على قلبي المزروع شيحًا وفدفدًا
أسافرُ صوبَ الماءِ، ينثالُ خاطري
خزامى، ويرفو النخلُ أضرحةَ الردى[1]

وتُظهر الصورةُ أجزاءً من المكان كالنخل والشيح والخزامى ومصدر الماء والخيمة، وتتضافر أصوات الحمام ورائحة الشيح والخزامى لخلق صورة متحركة، وتشاطر الشاعر الحزن، وتذكرنا بشعراء الرومانسية في مناجاة الطبيعة، واتخاذ رموز منها، فالورد الأبيض يرمز للمرأة الضحية وللطهر والنقاء والعفاف، والنخل في شموخه يظلل تلك الأضرحة لكنه في شموخه يشبه شموخ تلك الفتاة التي واجهت القوات العراقية ولم تستسلم.

قد يلجأ الشاعر إلى الوصف؛ لهدف معين وهو غالبًا ما يكون من أجل إدخال المتلقي إلى عالم القصيدة، و إيصال حالة شعورية تتلبس الشاعر في لحظة إبداع القصيدة، ولا شك أن ذلك يزيد عن كونه زينه، أو ممارسة لإبراز قدرات الشاعر اللغوية، وكما ذكر (عبدالملك بو منجل) "الشعر عمل نفسي إبداعي فني في أكثر أحواله؛ فهو حري أن يمارس مع متلقيه لعبته الجميلة الممتعة؛ يجاذبه أطراف الحديث، يماطله بموعوده الجميل النفيس الذي هو جوهر الكلام جمعيًا، وموضوع الشرف والسحر في الشعر خاصة يماطله المعنى فلا يعطيه إياه إلا بعد حين يطول أو يقصر، يعالج خلاله المتلقي تجربة البحث، ويمارس لعبة المطاردة، فإذا البحث يسفر عن اكتشاف جميل، وإذا المطاردة تنتهي بإمساك المعنى الطريف، وإذا العملية كلها عالم من الإثارة والبهجة والحيوية." [2]

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢٠٨.

٢- مماطلة المعنى في شعر المتنبي، عبد الملك بو منجل، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط:١، ٢٠١٠، ص:٨.

لقد ارتبط العروي بمكانه الصحراء فيسمي نفسه (ابن الفيافي) في قصيدة قراءة في قسمات وجه عربي يقول:

يا ابن الفيافي "ظنون الرمل" عشب ربا
قصيدةٌ حلوةٌ تستقرئُ الشُهبا
يا ناثرَ اللونِ.. لا تبخلْ.. فموعدنا
دوالي الشوق..عاد الكرم مصطخبا[1]

ويؤكد هذه الهوية البدوية بقوله:

الليل والحرف الشقي... وصورتي
نبطيةٌ... والحبر فجرٌ وابلُ
والورد نافلتي –الصباح– وللنَّدى
–متماوجًا– حزني، مكوثي الراحل
والنخل منطلق التخيل... للرؤى
بيْدي، و"للمجد الطريف" أوائلُ
آل الفيافي.. موجةٌ شجنيةٌ
وبلاغةٌ ضوئيةُ وجداولُ[2]

وهكذا انتظمت تلك القصائد لترسم شخصية الشاعر وتوضح انتماءه لبيئته، وفخره العظيم بذلك الانتماء، يبدو جليًا في قوله:

صحارى أنا.. لوني رحيلُ قبيلةٍ
أغار عليها الدهرُ بعد سكونِهِ
بداوةُ مضموني اصطخابٌ يضيئه
نخيل يبث البيد أخفى ظنونهِ
تقاسيمُ وجهي شدوُ خبتٍ.. على يدي

١– الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٣١.

٢– المصدر السابق،١٦٩ .

بقايا رسوم من عِذابِ مزونه[1]

"لم تعد الصورة هي المشبه والمشبه به، أو العلاقة المجازية التي تجمع بين طرفين، لقد غدت الصورة الواحدة مشهدًا يستوعب عدة أطراف وعدة علاقات وعدة أنواع من الصور الجزئية أو البلاغية، وغدا الحكم الأخير على الصورة لا يقوم على مجرد تفحص المشهد الكامل فتتوقف عند البيت الواحد أو البيتين، بل لابد من تجاوز ذلك إلى اللوحة العامة التي ترسلها القصيدة أو المقطع، فتقوم الصورة من خلال تلاحمها العضوي مع أجزاء هذه اللوحة، ولا يتحقق هذا التلاحم إلا إذا لم تكن الايحاءات الصادرة عن المشاهد العديدة التي تتكون منها اللوحة العامة متقاربة وصادرة عن روح واحدة وشعور نفسي متكامل"[2]

مما سبق تتضح طريقة العروي في رسم مشهده وحدوده المكانية، حيث كان الوصف سبيله إلى كشف تلك البدايات التي سجلت إشارات واضحة عن المكان، فهو مكان فسيح مفتوح، ندي معشب أحيانًا ومجدب أخرى، ويبدو ارتباط العروي بالنخيل وبالزراعة أكثر من الرعي، فلم يذكر الإبل وأوصافها أو رحلات الصيد، على غرار شعراء البادية، وتعتبر شخصية العروي هي الشخصية المحورية في شعره، يصف آلامه ومعاناته، وقد استطاع أن يمنح القارئ زخمًا شعوريًا لمشاركته تلك الأوجاع.

وتلك الذات الساردة تتنازعها رغبتان: الرغبة الأولى هي الانتماء إلى الأصول العربية والفخر بها، والرغبة الثانية هي التحرر من قيود القبيلة والانعتاق من قيد المجتمع الضيق.

١- المرجع السابق:١٣٨.

٢- الصورة بين البلاغة والنقد، أحمد بسام ساعي، دار المنارة، دمشق، ط:١، ١٤٠٤هـ، ص: ٣٧.

المبحث الثالث: الرمز الشعري في شعر العروي

يسهم الرمز في تشكيل الصورة، ويساند الأشكال البلاغية، والتراكيب اللغوية، في انتاجها، وعملية الإبداع لا يمكن أن تكون استنساخًا، وإن أخذ الشاعر من التراث؛ فإن تلك الموروثات تتداخل وتتجانس مع التجربة الشعرية الجديدة، وينتج عنها مخلوق جديد بمواصفات أخرى، فصوت الشاعر ينشد ما يراه من حوله، وما تمسه حواسه، وما يدركه وعيه في هواية محببة، يمزج من خلالها الألوان والأضواء ويلعب أحيانًا بالنار؛ إنها تعويذة سحرية يلقيها على سامعيه، ساردًا ماضية وحاضره، ومستقبله وأمانيه.

وما تحدث عنه أرسطو في كتابه الشعر لا يمكن أن يؤخذ كقاعدة، فقد نظر إلى أجناس من الشعر في عصره من مأساة وملحمة وملهاة، وافترض أنها محاكاة للواقع.

إن الشعراء لا ينشدون محاكاة الواقع فهم يطمحون إلى تغييره، أو إضافة تحسينات على الصورة التي يرونها، وربما ابتداع صورة غير موجودة.

وفي هذا المبحث بيان لكيفية استثمار العروي للرمز وما أضافه إلى قصيدته.

والرمز في اللغة" تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة، وهو كل ما أشرت إليه بيد أو بعين"[١]

ويعرفه أدونيس بأنه" معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، هو إضاءة للوجود المعتم"[٢]

"إن التوظيف "الأسطوري " ومن ثم التاريخي والتراثي في القصيدة العربية الجديدة، قد فتح أمام الشاعر العربي الحديث آفاق التعبير عما حمل هذا الشاعر من رؤيا جديدة، فضلًا عما كان له منها من مكونات فنية عمقت المكونات الموضوعية لهذه القصيدة بشكل واضح"[٣]

وربما اتخذ الشاعر "تقنية القناع" وسيلة للتعبير عن أمور لا يجدر الإفصاح عنها، وهي" ظاهرة مهمة من ظواهر الشعر العربي في العصر الحديث، وأداة فعالة اتكأ عليها الشاعر في النهوض بتجارب شعرية عديدة"[٤]

ولذلك نلاحظ أنه" عندما أراد الشعراء العرب المعاصرون التعبير عن أزمة ما تعصف بمجتمعاتهم أو بكيانهم اختار قسم منهم أن يتكئ على بعد ديني مقدس في شعره، ليطل من خلاله على ما يريد قوله،

---

١ لسان العرب، مادة رمز، ج"٥، ص:٣١٢.

٢ – زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص: ١٦٠.

٣– توظيف الأسطورة والتاريخ في الشعر الحديث، ماجد السامرائي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط: ١، ٢٠١١م، ص: ٨٥٥.

٤– الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد، بيروت–لبنان، ط:١، ٢٠٠٣، ص:٩.

موظفًا لذلك لفظة تحسب على هذا النص الديني، أو رمزًا ينسب إليه، أو حالة تجد مساحتها الخصبة فيه ومنه"[١]

"وتوظيف الرمز والأسطورة سمة القصيدة الحديثة؛ بل يقدم الشاعر صورته الجمالية مختبئًا وراءهما، وبالتالي يبتعد عن القارئ العادي، ويخلق لنصه خصوصية نخبوية، وحتمًا يجب أن يكون النص متمنعًا على قارئه، لا يبوح بمكنوناته دفعة واحدة، بل تختبئ خلف صوره وتراكيبه ليزيد القارئ تلهفًا وشوقًا إليها"[٢]
وقد تنوعت الرموز التي استخدمها العروي وهي كالتالي:

أولاً: رمزية الألوان:

تناولت ذلك في المبحث الثالث من الفصل الثاني ،وتحدثت عن دلالة الألوان ، ولا شك أن تلك الرموز اللونية قد لعبت دورًا كبيرًا في إبراز الصورة الشعرية والحالة الشعورية وتعطي مساحةً من الحرية للشاعر للتعبير دون خوف من الرقابة المجتمعية ، وإن لم يستطع الهجرة الحقيقية الجسدية لتحقيق الحرية فقد حققها عبر تخطي الحدود التقليدية للشعر ، فشعراء المهجر الذين قرأ لهم (العروي) كان على حد قول (ميخائيل نعيمة) في كتابه " الغربال " : " إن الحرية التي يعيش فيها المهاجرون العرب فكت عن قرائحهم قيود التقليد ، وأخرجتهم من مأزق الأوزان المعهودة والقافية العتيقة ، وأفهمتهم حقيقة الأدب فافتنوا في الشعر وابتدعوا في أوزان النظم، وساروا بالأدب على نهج الحياة والتقدم، وامتد أثر هذه الحرية إلى آدابنا العربية في الوطن العربي " [٣]

أما العروي فلم يحظ بكامل الحرية، ولذلك كان انتقاؤه لأدوات الحرية بحذر، والتبست أدواته بالرمز، وأحيطت بسياج الخصوصية، ولذلك لن يعرفها القارئ المبتدئ، لن يرددها في يومياته أو يستشهد بها إلا قارئ فذ.

يستخدم العروي اللون الرمادي كرمز ويكون عنوانًا لقصيدة يسميها "ذهول رمادي" يقول:

١- الشعر والدين فاعلية الرمز الدينس المقدس في الشعر العربي، كامل فرحان صالح، دار الحداثة، بيروت- لبنان، ط:٢، ٢٠٠٦، ص:٩.

٢- البنية النصية وتبدلات الرؤية، محمد بن علي الزهراني، الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط:١، ٢٠١٢، ص: ١٢٩-١٣٠.

٣- الغربال، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط:١٤، ١٩٨٨م ، ص : ١٢ .

أهذا أنت "حقل من ربيع"
شعوري النخيل.. يمور نزفًا
نقوشٌ.. قصةٌ تروى.. وكتبٌ
ثموديٌ.. وأعشابٌ.. وطرفًا
تموسِقُكَ الحروفُ.. وأنت كهفٌ
سرابيٌ.. وما أبقاك كهفًا!![1]

لم يعانِ الشـــاعر من الاقصـــاء في أســـرته التي أنشـــأها والده في فترة متأخرة ؛ إذ كان مهاجرًا إلى فلســطين والأردن يبحث عن الرزق في ظل الجدب الذي ضــرب الجزيرة العربية ، لكنه ذاق مرارة الإقصــاء بطعمه الاجتماعي المغلف بالذرائعية الباطلة حين وقع بين ثنائية البادية والحاضـــرة ، حيث كان يعيش في عمق المدينة المنورة ، ولكن كلمة (البدو) تلاحقه ، فمفهوم (البادية) ينزع سرباله إذا لون الإنسان حياته بلون آخر ؛ بانتقاله من الصحراء إلى المدينة ، لكن الإقصائيين – انطلاقًا من رؤيتهم العنصرية – يصرون على وســم الإنســان بوسمه القديم فهو (بدوي) وإن عاش في العمائر و تمتع بصــنوف المطعوم والمشــروب المباينة لحياته الأولى ، وإن لبس ما تجود به الحضـــارة الغربية ، وقرأ آخر أفكارها ، وعانق التعليم بصـــنوفه المختلفة ، يبقى (بدويًا) لأنه قدم من الصحراء .

"كذلك تم إقصاؤه من الوسط الأدبي عندما قُدِّم شعراء الموجة الجديدة من قبل الكتلة المسيطرة على الأندية الأدبية على حد قول الشاعر العروي.

ثانيًا: رمزية الكلمات:

تكررت كلمات كانت لها دلالاتها الخاصــة، وقد بثها العروي في قصــائده مثل (بابل، جواد، خيل، خيول الله، حمامة، الدر، رقص، رماد، ريح، شجر، ضباب، طين، فجر، لون، ماء، نار، نهر، ورد، وشم)

وبابل "رمز الالتباس، وكلمة بابل مشتقة من الجذر (bil) الذي يعني اللبس.

يدل الالتباس البابلي على عقاب الاستبداد الجماعي، ويرمز إلى الطغيان الذي قهر الإنسان، ومزق البشر إلى أجزاء متنابذة."[2]

١- الأعمال الشعرية الكاملة، ١٢١.

٢- معجم الرموز، خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط:١، ١٩٩٥م، ص: ٢٩.

أما كلمة (النهر) فتستخدم رمزًا للتحرر والسير إلى عالم اللامشروط، " فالنهر يرمز بضفتيه إلى مجرى يفصل بين مجالين أو حالين: العالم المظهري والحالة اللامشروطة، عالم الحواس وحالة التحرر من كل ارتباط، وهو رمز اللطف الإلاهي، والرحمة والنعمة، ويرمز النهر المتدفق عبر الأودية والمتلاشي في بحيرات أو بحار إلى الحياة البشرية وجريانها على إيقاع تعاقب الرغبات والمشاعر والنوايا " [١]

وقد تجتمع تلك الكلمات في قصيدة واحدة، وربما تكررت في قصائد متفرقة، يقول:

يا فِكرةً غجريةً، مَطرُ
فِكري.. رحيلي ثورةُ القِمَمِ
هدهدتُها.. أسكنتُها ندمي
سنواتُ لوني.. يا تناثُرَها
قمريةَ الأعشابِ والنغمِ
ضوئيةَ القسماتِ يا لُغتي
يا ألفَ قافلةٍ من السَّقمِ
يا بعثَ وردٍ.. ياهوى شَفةٍ
عِطريةٍ ... ذهبيةِ الحُلُمِ
ينمو العَرارُ إذا يُقبلُني
حرفٌ.. وتُعشِبُ قَفرةُ بدمي [٢]

تلك الرموز تؤكد حقيقة الحياة القصيرة للورد ، فالورد عندما ينمو في مناطق الجدب إثر ربيع (مطر) وهو انهمار القصيدة ، فلن يطول عمر تلك الوردة ؛ لأن نار النقد تحرقها ، والشاعر يحكي في قصائده غربته في مدينة لا تليق بمشاعره ولا تحترم رؤيته ، وتغادر عالمه السامي إلى عوالمها المزيفة ، وكلما ارتدت المدينة وأهلها أقنعة نقد ارتدى هو أقنعته ، وأسكن رؤيته وريقات مزقها حينًا وهدهدها حينًا آخر ، وأسكنها بوحه وآهاته وندمه ، إنه انبعاث ورد يحول القفر إلى منطقة معشبة لكن عمر الورد قصير جدًا هكذا يتلاشى ويضمحل ويتناثر وتذروه الرياح ، ثم يعود مرة أخرى بذورًا تنمو وهكذا في رقصة غجرية دائرية مستمرة على إيقاع الحياة .

ثالثًا: رمزية التناص:

١- معجم الرموز، خليل أحمد خليل، ص:١٧٨.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ١١٩ – ١٢٠.

يعد التناص الظاهرة القديمة والحديثة في آن واحد، وإن اختلف مسماها، يستغلها العروي كأداة رمزية " لقد قام مفهوم التناص على محاولة دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة باعتبار أن تلك العلاقة إنما هي ضرب من تقاطع أو تعديل متبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة لتأخذ مكانها في بنية نصية جديدة ، ومن ثم يمكن القول إن كل نص إنما هو تسرب وتحويل لجملة من النصوص السابقة ، وهذه النظرة الإيجابية لمفهوم النص عززت موقع التناص في الدراسات النقدية الحديثة ، فأخذ التناص فيها بعدًا إيجابيًا ، بعد أن تخلص من تلك النظرة ذات الطابع الأخلاقي التي رافقته في العصور القديمة ، تلك النظرة التي وصمته بأنه ضرب من السرقة " [1]

مصادر التناص في شعر العروي:

١- المصادر الدينية:

وأعني بالمصادر الدينية القرآن والحديث الشريف، فمن القرآن يستدعي العروي قصة يوسف يقول:

تغريبتي!! الضابحات الدهم في أثري
تؤزهن ضلالات الأصاحيب
كأنهن، إذا ما الملح رنقهم

"قميص يوسف في أجفان يعقوب"[2] وهذا الشطر للمتنبي يقول:

كأن كل سؤال في مسامعه قميصُ يوسفَ في أجفان يعقوبِ[3]

والفرق بين استدعاء المتنبي لقصة يوسف ووالده يعقوب عليهما السلام هو أنه استدعاء مدح فكافور يفرح بسؤال من يستجديه فرح يعقوب بقميص ابنه، أما العروي فأصحابه شامتين حاقدين يستبشرون بالسقطات، فهو استدعاء ذم.

ومن الحديث الشريف يسمي قصيدته " أو مخرجي هم "[4] وهي قصيدة يوجهها إلى أستاذ جامعي لفق أكاذيب حرمت العروي من إكمال دراسته العليا.

١- التناص في الشعر العربي الحديث، حصة البادي، كنوز المعرفة، ط:١، ٢٠٠٩م، ص: ٨-٩.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،٢٥٨.

٣- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، ٢٩٥.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢١٣.

وقد ثبت في الصحيح "أن ورقة بن نوفل الذي دار في طلب الدين، وسأل طوائف أهل الكتاب، لما أخبره رسول الله صلى الله عليه وسلم، بما رأى من نزول جبريل في غار حراء وما قاله له فقال ورقة:" هذا الناموس الذي أنزل على موسى، ليتني كنت جذعًا أدرك إذ يخرجك قومك، فقال: أو مخرجي هم؟ فقال ورقة: لم يأت أحد بمثل ما جئت به إلا عودي، وإن يدركني يومك أنصرك نصرًا مؤزرًا، ثم لم ينشب ورقة أن توفي"[1] رواه البخاري ومسلم.

ثانيًا: التراث العربي:

يأخذ العروي من حياة الشعراء وأشعارهم ويضمن ذلك في شعره، وتتقاطع أبياته مع أبيات كثيرة من شعراء العالم العربي قديمًا كالمتنبي وجميل بثينه، والممزق العبدي وصلاءة بن عمرو الأودي، وقد اتضح ذلك في الفصول السابقة.

ثالثًا: الشعر الحديث:

تظهر واضحة بصمات التأثر بالشاعر العراقي (بدر شاكر السياب) على العروي، فوادي (الحمض)، نهر الحجاز، ونهر (بويب) بالعراق يتقاطعان في قصيدة العروي لتصنع القصيدة مشهدين من حياة الشاعرين (العروي) و(السياب) فهما يتشابهان في أشياء كثيرة أبرزها الألم كما يرى العروي فـ (السياب) في قريته (جيكور) على ضفاف شاطئ (بويب) ينتظر المطر لتعود الحياة من جديد، وكذلك العروي ينتظر المطر وعودة الحياة إلى وادي الحمض وتحمل القصيدة ثنائية الموت والحياة فالماء باعث الحياة، وهو مرعب ومدمر في الوقت ذاته.

ووادي الحمض هو أرضه ومحط آماله، ومرتع طفولته، وعندما يذكر (السياب) في قصيدته النساء اللاتي يحملن جرار الماء، وتتوحد دموعهن مع قطرات المطر، الذي يتخذه رمزًا للحزن، حيث الموت يغتال الأرواح والأمراض تفتك بالصغير والكبير، نجد العروي يتخذ من النخيل معادلًا موضوعيًا للنساء، فتنوح وتبكي وكأن نخيل المدينة يساند نخل العراق في حزنه، يقول:

بويب.. يا شاطئًا عيناه تعشقني
يا أنت.. يا ناثرَ النيرانِ في مدني
يا وادي الحمض.. يا نهران من لبن

١- صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج، دار السلام، الرياض، ط:٢، ٢٠٠٠، باب الإيمان، ج:١، ص:٨٠.

تغلغلا في عروقي فانتشى بدني
جيكور " يا قريتي" أقصوصتي مطر
ضم السباريت أعشابًا تموسقني
يا نخل.. يا نوح أيوب.. ويا لغة
مسعورة الحرف.. تبكي حين تنطقني
عراق أنت بواد.. نوؤها عبق
تراقص البصرة المشبوبة الحزن[1]

يشكل اسم القصيدة رمزية أخرى فاسمها (من سفر أيوب البيداوي) فأيوب رمز للصبر ويذكرنا بأيوب نبي الله الذي صبر على ابتلاءات عدة، والعروي يستدعي شخصه ليلقي عليه مأساته، ويتحمل الصبر أسوة به، ويشاطره السياب تلك الأحزان، ولا شك أن العروي قد قرأ سيرة السياب وتأثر بأشعاره، ورؤيته الفنية، ومخاطبته مظاهر الطبيعة، ومعاناة التفرقة والإقصاء، كما يعمد العروي إلى تأكيد ثنائيات الخير والشر والحياة والموت، ويقيم حوارات مع الشخصية المستدعاة وهي هنا (السياب) يقول:

سافرتَ...سافرتُ...فاستبقيت بعض هدى
عطرٍ شجيٍ يداجي وحدة الكفن
بقيتُ أذرعُ أطلالًا "مهدمة"
أبني هواها برؤياها وتهدمني
مسافرٌ أبدًا "ما ارتحت" من لغب
بعضي هوى الريح.. بعضي لهفةُ السُّفن
شتى رفيقان.. لكن ضمنا ألمٌ
مضيتَ أنتَ.. وهذا الدهرُ يتبعني[2]

رابعًا: رمزية الشخصيات التراثية:

استثمر العروي عددًا من الرموز التراثية والتاريخية، ومن تلك الرموز (لاوكون) وهو: كاهن طروادي حذر الطرواديين من قبول هدية الإغريق: الحصان الخشبي " حصان طروادة " لكن قومه لم يسمعوا نصحه،

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٤٨.
٢- المرجع السابق:١٤٩-١٥٠.

ولم يهتموا لتحذيره وأدخلوا الحصان الخشبي إلى المدينة، فنكبوا به لأن الحصان يخفي جنودًا بداخله، حيث كانت خدعة إغريقية نتج عنها سقوط المدينة وانتصار العدو المخاتل.

واتخذ العروي لقصيدته اسمًا هو (لاوكون، ليل التمام، بعض ما لم يقله الممزق العبدي)

و (ليل التِّمام): أطول ما يكون من ليالي الشتاء ويقال هي ثلاث ليال لا يستبان زيادتها من نقصانها، قال امرؤ القيس:

فَبِتُّ أُكابِدُ ليلَ التِّمام والقلبُ من خشيةٍ مُقشعرُّ [1]

و(بعض ما لم يقله): هذه العبارة كناية عن المسكوت عنه وإشارة إلى ما لم يفصح صاحبه من المضمون المكنون.

(الممزق العبدي): شاعر جاهلي من عبد القيس اسمه: شأس بن نهار ولقبه (الممزق العبدي) لبيت قاله:

فإن كُنتُ مأكولاً فَكُن خيرَ آكِلٍ وإلا فأدرِكني ولما أُمَزَّقِ [2]

وقد استعار الشاعر قناع (الممزق العبدي) ليدلل على مأساة الشاعر المعاصر بين تمزقه الإنساني وعبوديته المجتمعية، ورغبته في الانطلاق إلى آماله العراض رغم الدوائر المحيطة المحبطة، مركزًا على إيحاء التمزيق والعبودية، موظفاً التراث وأبطاله ليحملهم مضامينه المسكوت عنها.

يقول العروي:

أتسع عجاف، والحنين مسنبلٌ
قتادًا وحقل الآفلين خصيبُ!!!
له الهمُّ أسرابًا توضأ بالدجى
غرانيقها.. والشاوري مشوبُ [3]

---

١ الموسوعة الشعرية العربية، www.adab.com ، الأولى ، العصر الجاهلي ١٢/٤/١٤٣٧هـ.

٢ المصدر السابق.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢٥١.

ويختم العروي قصيدته بأبيات من قصيدة (بديوي الوقداني)[1] التي يقول فيها:

الشمس دارت وجهها.. واقتوى الحر ما عاد يمنع لظى حرها الفي
والنار شبت والحطب ساع جمَّرْ واللي يدوس النار يصبر على الكي
والبحر فاض.. وظنتي يخرب البر وأهل البيوت الطارفة مالها ني
والطير الأخضر صاحب الطير الأصفر وطيور ما تعرف لها وجيه وقفي
وريح العوالي قابلت ريح صرصر وحذف الجنادب بينهم شوف عيني
وراعي النصيحة ضاع نصحه وعذَّر قال: اسمعوا... لكن ما يسمع الحي

فتلك الأبيات بكل ما تحمله قد شكلت مساحة من وجدان الشاعر عندما كان صغيرًا، وحفظها، حيث مثلت له جملة من المعاني الإنسانية العميقة منها:

الضعف والشعور بالغبن والفقد والعجز والرجاء والتطلع إلى المقبل، والخوف منه أيضًا، والمهالك المحتملة، والفارق العرفي بين مجتمعين يقع الانسان بينهما ضحية للتناقض.

وهذا النص ركز على اليأس من تغير الحال، والشعور بعدمية الجدوى حين يغادر الطير بلا رجوع، ويذهب التطلع إلى الانعتاق أدراج الرياح، ويصبح تغير الحال من المحال.

فالعروي حلق بعيدًا خلف حلمه يقول:

ليال مع الحرف الشروقيّ واجفا
هيوبا، نضى عنه النُّهار هيوبُ
بقايا الرؤى! هل عادَ؟ إن عادَ غردت
من النخلِ- تغريد اليمام- قلوبُ
غزيرٌ همى...لا كان... أسدفت التي..
وآبَ... وأمطار الوداد تلوبُ
وشذب أشجار القوافي مهاجرًا
إلى وجهه -شوقَ الخريف- شحوبُ
تنورتها والوائدوا الحلم حاضرٌ
عليهم -حضور الأقورين- مغيبُ[2]

١- هو الشاعر بديوي بن جبران بن جبر العتيبي الوقداني شاعر الحجاز ولد في نخب بالطائف عام ١٢٤٤هـ وتوفي١٢٩٦هـ من شعراء الشعر الشعبي في المملكة العربية السعودية.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢٥١.

خامسًا: التاريخ:

كان (يوليوس قيصر) البطل الروماني أحد الرموز التي يستخدمها العروي ويعنون قصيدته بـــ"الخبتية/ قراري عبور الروبيكون" في كناية عن القرار الذي لا رجعة فيه يقول:

علام تأسى! أللنيران زاخرةُ ال
قفقاف توغلُ في قمرية الشيح؟
واشمتهم باصفرار الرمل فانطفأت
ـــعلى احمرار الرؤى ـــ خضر الأراجيح[1]

وقد اتخذ العروي قرار اعتزال[2] الوسط الثقافي عقب تضييق الخناق عليه، وجحود الأصدقاء والتنكر لجهوده فانصرف انصرافًا تامًا ثم أعتزلهم في نسك قرائي منفرد، وتظهر القصيدة تمسك العروي بمبادئه شامخًا مفتخرًا، ومجردًا صورة الأديب المتسلق، ذي الموهبة القاصرة، ويستدعي من تاريخ الأدب الحديث (مي زيادة) وهي " شخصية استثنائية، بكل ما تحويه الكلمة من معنى، امرأة عاشت بطقوس المستقبل وقوانيه في ماض محفوف بالتأويلات وقصور الرؤيا.. ولذلك فإن هذه الأديبة التي "خرجت عن النص" في وقت مبكر، ما تزال تستهوي بحياتها وأفكارها أجيالًا جديدة.. ورغم ظهور أديبات بعدها، فإن الأضواء التي تسلطت عليها لم تتوجه إليهن، وبذلك بقيت هذه الإنسانة حاضرة في أذهان القراء، ولم تتوار صورتها أو تتلاش، كما حدث مع الكثيرات."[3]

ويشير إلى عزلة "مي زيادة" وكان عزاؤها الوحيد مكتبتها، بعد اتهامها بالجنون، وهذا شأن الأوساط التي لا ترقى فكريًا إلى إبداع الشعراء فيتهمونهم بالتغريد خارج السرب، وبالحالات النفسية -إلا من رحم ربي- فبعض تلك الأوساط تدعي الثقافة كوسيلة يخفون وراءها وجههم الآخر يقول:

نهارهم فاحشُ الألوانِ من شبقٍ
وليلهم بين تسطيحٍ وتصفيحِ
حبالةُ " الهاتف الليلي" منتنةٌ
بها الثقافةُ ملواح المجاليحِ
وسيلةٌ لاصطيادِ البيضِ قاتلةٌ

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢٤٠.

٢- رسالة من العروي، بتاريخ ١٤٣٨/٩/١٣هـ.

٣- مي زيادة سيرتها وأدبها وأوراق لم تنشر، خالد محمد غازي، وكالة الصحافة العربية، مصر، ٢٠١٠م، ص:٩.

سلْ عهدَ "مي" يبن طي الملاقيحِ
سئمتُ جوًا ضفاديه بواشقه
نقاده بين تفليح وتجريح[1]

وخلاصة القول إن استخدام الرمز في الشعر يتطلب موهبة وملكة يقوم الشاعر بتنميتها وصقلها، ويتواصل مع الوجود والأشياء، ومع الكون والحياة، عيناه وأذناه تعملان بآلية مختلفة فهي تمتص كل ما يصل إليها، وتمزجه بقوة الخيال مع المخزون اللغوي والثقافي لتنتج فلسفة للحياة وتفسيراً خاصاً له القدرة على ترجمة الأشياء من خلال قاموس خاص.

لقد أقر الشاعر منذ البداية بأن لغته رمز، وأمر المتلقي بعدم محاولة التأويل، واستخدم تقنية تراسل الحواس ليضفي خصوصية وغموضًا، فلا يمكن أن تكون لحظة الإبداع محاكاة كما ينظر إليها (أرسطو)؛ فتلك اللحظة أثناء الولادة تخرج ممزوجة بالألم والدماء، لتحيا بين ظهرانينا دهرًا، تتنفس الحياة وتستكمل نموها بالقراءات المتعددة، إنها تخرج بصفاتها الخاصة، لا تشبه غيرها، تخرج وعليها بصمة المبدع لا تطابق ولا تشبه غيرها، فلم يكن هم العروي النظم وإلا كان من السهل اتباع طريقة النظامين، لكنه استخدم المجاز والأقنعة والرمز كوسائل تمكنه من نقل مضامينه، وخدمة نصه، وإثراء وتعميق البعد لنقل تجربته وربطها بتلك الرموز، لكنه يخاطب قارئا يفترض أن يكون بمستوى هذه الوسائل، وإلا كانت القصيدة عبثية حين يكون المتلقي دون النص بكثير.

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢٤١-٢٤٢.

المبحث الرابع: البعد الأسطوري في شعر العرويّ

جاء في لسان العرب " وواحد الأساطير أسطورة، أي أحدوثة وأحاديث"[١]

و" الأساطير الأباطيل والواحد أسطورة"[٢] والأساطير: الأباطيل والأحاديث العجيبة"[٣]وفي التنزيل "إن هذا إلا أساطير الأولين"[٤]

منذ العصور اليونانية القديمة ارتبط الشعر بالأسطورة، عندما جعلوا لكل شيء إله" ولفظة الأسطورة تستعمل مناقضة للتاريخ أو العلم أو الفلسفة أو الحقيقة ومنذ عهد فيكو أصبحت على يد الرومانطيقيين الألمان تعني العنصر المتمم للحقيقة التاريخية أو العلمية"[٥]

والسؤال هل استثمر العروي الأسطورة كما فعل السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء؟

لا شك أن " استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية وأبعدها تأثيرًا، ففي ذلك استعادة للرموز القديمة واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الأنسان العربي المعاصر، وارتفاع بها إلى أعلى مقام وتحويل للتاريخ إلى لون من الأسطورة؛ فهي تصل بين الإنسان والطبيعة وبين حركة الفصول وتناوب الخصب والجدب، وبذلك تكفل نوعًا من الشعور بالاستمرار، وتعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية. وتعين الشاعر أيضًا على الربط بين الماضي والحاضر، وعلى التوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنفيذ القصيدة من الطابع الغنائي، وتفتح آفاقها لقبول ألوانها عميقة من القوى المتصارعة"

٦

١- لسان العرب، ج٦، ص: ٢٥٦.

٢- مختار الصحاح، زين الدين الرازي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط:٧، ١٩٩٨م، ص:٢٩٨.

٣- المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس وآخرون، القاهرة، ط:٢، ١٩٧٢، ص:٤٥٥.

٤- النمل:٦٨.

٥- فن الشعر، احسان عباس، دار الشروق، عمان الأردن، ط:٥، ١٩٩٢م، ص:١٣٢.

٦- الأسطورة ووظائفها في ديوان عبد الوهاب البياتي، خالد عمر يسير، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد السادس عشر، ٢٠١٤، ص:١٢٧.

"والشاعر إنسان يخلق أساطيره بما فيه من موهبة أو إلهام أو قوة متخيلة، غير أن هذه القوة لم تعد تأتيه من شيطان أو من ربة شعر أو من السماء؛ إنما تصدر من قرارة نفسه، فذلك هو مركز الأسطورة وذلك هو اللا شعور"[١]

لذلك يتخذ العروي من أسطورة طائر السمندل هوية له "وهو طائر إذا انقطع نسله وهرم ألقى نفسه في الجمر فيعود إلى شبابه؛ وقيل: هو دابة يدخل النار فلا تحرقه"[٢]

يقول العروي:

لا!!! كُنْ وَكَوّنْ أفاويقَ الغرابيبِ
واستفزز الرمل هتان التعاجيب
غرابة! هل تظنُّ.؟ الثلج مكتهلٌ
بالنار.. والعارُ ميلادُ التعاشيبِ[٣]

ويتناص الشاعر في هذه القصيدة مع المتنبي في مدح كافور الإخشيدي القائل فيها:

من الجآذرُ في زيِّ الأعاريب حُمرَ الحُلي والمطايا والجلابِيبِ
إن كُنتَ تسألُ شكَّاً في معَارِفها فمن بلاكَ بتسهيدٍ وتعذيبِ[٤]

ويوضح عنوان القصيدة (سمندلية الدم) الذي يشكل عتبة النص، رغبة الشاعر في اتخاذ الأسطورة موردًا لبناء قصيدته، التي تذكرنا بجدارية محمود درويش (طائر الفينق) التي يقول فيها:

سأصير يوماً طائرًا، وأَسُلُّ من عَدَمي

وجودي... كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ

١- فن الشعر، إحسان عباس، ص:١٣٣.

٢- لسان العرب، ج:٦، ص:٣٧٦.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢٥٦.

٤- ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت –لبنان، ١٩٨٦م، ج:١، ص: ٢٨٨.

اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثتُ من

الرمادِ.. أَنا حوارُ الحالمين، عَزَفْتُ

عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْمِلَ

رحلتي الأولى إلى المعنى، فأَحْرَقَني

وغاب.. أَنا الغيابُ.. أَنا السماويُّ الطريدُ [1]

أما أسطورة برومثيوس سارق النار فيستخدمها العروي في قصيدة "خاتمة الأنهار" وهو يحاكي الشابي في قصيدته "نشيد الجبار" الذي يستدعي هذه الأسطورة كغيره من الشعراء.

إن علاقة العروي مع الأسطورة علاقة مميزة وفريدة، وتنم عن ثقافة عالية بحيث تتماهى الأسطورة داخل النص وتمتزج به وتصبح شيئًا واحدًا، ويستبدل ذلك العرض للأسطورة بالعرض المباشر لتجربته الذاتية، وبدافع الابتكار في بناء قصيدته والاستفادة من التكثيف الموجود في الأسطورة يوظف العروي الأسطورة في قصيدته بطريقة تخدم النص وتثريه.

لقد قرأ العروي الأدب المهجري وغيره من الآداب الحديثة؛ واهتدى إلى معرفة العامل الفاعل في شعر أولئك وهو "الوعي الأسطوري" فاستدعى من الأساطير أبطالها وأدخلها في نسيج قصيدته.

ويعتبر استخدام الأسطورة أمرًا بالغ الخطورة؛ لأنه يتطلب فهمًا عميقًا، لتوظيفها بطريقة صحيحة، والإقدام على تلك الخطوة يحتاج إلى جسارة وشجاعة؛ لأن الوسط السائد للشعر السعودي في تلك الفترة آثر المباشرة، وانتقد الحداثة والحداثيين المغرقين في الرمزية، ورأى فيهم مجموعة من الحالمين، كذلك دار صراع أدبي قائم على التصنيف والإقصاء، ألجأ العروي إلى استخدام الرمزية، وقد تكون ردًا على الغربة التي يعاني منها وسط جمهور لا يعي ما يقول ، ومحاولة الانتماء إلى وسط ينسجم مع رؤيته، فلم تكن غربة وطن؛ وإنما غربة فكرية ونفسية.

١- محمود درويش، الموسوعة العالمية للشعر العربي، http://www.adab.com، ١٤٣٧/٤/١٢هـ

لقد أراد العروي خلق أساطيره الخاصة مثل وادي الحمض كرمز للخصب والنماء، وأيوب البيدواي كأسطورة للصبر.

والسفر في ديوان العروي أحد الأقنعة التي يذكرنا بالسندباد في محاولة لتجاوز الواقع، والبحث عن عوالم أخرى تتحقق فيها آماله وأحلامه ورؤاه.

أسطورة (بروموثيوس) هي رغبة كامنة لدى الشاعر في خلق وعي جديد للإنسان، من خلال المعاناة، فالقيمة الذاتية تتضاءل أمام المصلحة الجمعية، إلا أن المجتمع لا يقدر تلك التضحية، ويقابلها بالنكران.

(أنت أنا) و(أنا أنت) يكررها الشاعر كرمز للتوحد ومن ثم إلقاء هذا العبء على الطرف الأسطوري أو الرمزي، للتخلص من خيبة الأمل، لكن عذابه متجدد في استمرار الخيبات المتتالية سواء على المستوى الشخصي للشاعر أو على مستوى العالم العربي.

في قصيدة خاتمة الأنهار يقيم حوارًا مع سارق النار بروموثيوس ويستحضر حالة الحزن المستمرة يقول:

يا سارق النار ما يبكيك يبكني

سيان، والليل محموم الرياحين.[1]

ثم يلتفت عنه إلى ذكريات جمعته بحرفه الشعري، ليبين حقيقة مأساته ويجعله كسارق النار يجدد مأساته بقوله:

يا وجهه الحلو، يا بيدًا موسقة

باللوز، بالسامقات الغر، بالتين

بالأمس، عذبًا بأشجار المجاز بهم

بالغامض الحرف يغري بي ويغريني

يقول العروي عن نفسه:

" والشاعر سارق نار بيداوي، اتخذ الحرف طريقًا حيوية غموضية يأزه هدف واضح، موشومًا ببراءة الفيافي، وعنفوانها ... مكتوبًا على آلها لغة بكرية، شروقية الماضوية، محتفلة بتموج إيقاع آنية الحضارة الشعرية، عابرًا

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢١١.

– بكل ذلك – إلى أعماق الإنسانية المعذبة بحثًا عن ساعة الخلاص من هذا الكبد الأبدي، يأسره – مفتَتَح الحياه – الكلام الموسوق الجميل، المنبثق من دهشة الناي، النشوان بأسى سرمدي " [1]

قد يكون الهدف الذي استخدمت من أجله الأسطورة، أن تكون قناعًا وخوفًا من إظهار الحقيقة فيتوارى خلفها الشاعر، أو هروبًا من الواقع والاستشهاد به، والعودة إلى الماضي بإسقاطه على الواقع، وقد تكون إدانة للمجتمع بطريقة أخرى تقرر أن المجتمع مهما تقدم الزمن يظل رهينًا لمعتقدات ورؤى فيها جهل وضلال كما في الأساطير من تلفيقات وخرافات.

لقد رأى العروي في أسطورة سارق النار البطولة الغائبة التي تتطلب التضحية من الفرد لصالح الجماعة حتى وإن كان الثمن الدخول إلى النار والاحتراق كما في أسطورة طائر السمندل، أو الصبر على القيود الحديدية كما في قصة بروميوثيوس وهو حكيم البشر الذي أوجد لهم حلاً للتغلب على مملكة الحيوانات، فسرق لهم شعلة من النار لينير لهم الظلام الذي كانوا يعيشون فيه فكان عقابه أن يوثق بالسلاسل في جبال القوقاز، ويأتيه كل صباح نسر عملاق ينهش كبده، الذي يعود لينمو من جديد في المساء، ويستمر عقابه الأبدي.

والعروي يحاول بما أوتي من حس مرهف، وقدرة على استشراف المستقبل أن يرتدي ملابس الحكيم الناصح، ويبذل التضحيات من أجل إنارة سماء مجتمعه، لكنه يقابل بالنكران والخذلان، وربما كسر شموخه، وبددت أحلامه، فتكون الأسطورة من باب ضرب المثل لإيصال الصورة المرادة من الشاعر، لإبراز ما يحصل في واقع العالم العربي من استبداد وقمع للرؤى النيرة، والنظرات المستقلة، والرغبة في السيطرة على الآخرين للسير كقطيع واحد لا يشذ عنه إلا هالك.

إن استخدام الأسطورة يجنح بالنص نحو الدرامية ، ويستحضر قصةً على هامش النص ، تتداخل فيما بعد في بنيته العميقة والدلالية ، فتخلصها من حديثها عن (أنا) الشاعر وتدخلها في الوعي الجمعي ، لتنقل إليه ذلك الهم الانساني ، وترتفع به ثقافياً لإدراك الحقيقة بطريقة فنية وجمالية ، وهكذا تسري تلك الشعلة في فتيل القارئ لتنير رؤيته ، ويكون هو الباحث عن تلك الحقيقة ، من خلال تبني دور الشاعر والعيش في قصته سعيًا لنهاية جديدة ، فهي تدفعه لتحريك طاقاته الفكرية والتخيلية ، وتعيده إلى قراءة التاريخ ، والربط بين الكلمة المفتاح للأسطورة ودلالاتها من خلال سياق القصيدة ، وهنا يغيب الشاعر

١- المصدر السابق، ص: ٨.

عنصر المكان والزمان ، فالأسطورة تتكرر بغض النظر عن مكانها الأصلي ، و بذلك يشارك الشاعر في بناء تلك الأسطورة التي تجمعت عبر التاريخ فيضيف إليها ، ويحاول أن ينقل شعلة الضوء إلى جيله ، ويعلم القارئ أن التغيير يحتاج إلى صبر وإلى تضحية ، وأن اللذة في الرحلة إلى تحقيق الحرية ، وليس في معرفة كيف تحرر بروموثيوس ؛ فالوسائل تختلف من زمن إلى آخر وعليه أن يتجاوز الدهشة برموز الأساطير إلى التقاط ما تضيفه إلى الصورة الشعرية من أبعاد أخرى ، ودلالات أعمق .

والصورة بذلك تتسع وتنتقل من الفردية إلى العالمية، ومن تشبيه الشيء بالشيء إلى تشبيه تمثيلي تجتمع صورته في مخيلة القارئ بحجم ثقافته، وتترامى أطرافها بعمق تواصله مع المصادر التاريخية والتراثية.

إن العودة إلى الأسطورة في الزمن الحاضر هو العزف على ناي يتردد صوته تاليًا عمق الحزن على البشرية عندما تتردى في متاهات الطغيان لتستفيق على حقيقتها، وتدرك طريق العودة إلى رشدها.

فالأسطورة كشفت عن المعنى الشعري واختصرت على الشاعر المسافات، فبكلمة واحدة تفتح آفاق واسعة، وتستدعى أحداث وشخصيات تساهم في بناء الصورة وتثريها، وتكفي الشاعر وتغنيه عن الاسترسال في التوضيح.

" واستخدام الأسطورة قناع ومخاتلة يكون بها جمال القصيدة المعاصرة، فلا يمكن للشاعر أن يعبر وهو يرسف في القيود، والأسطورة ورمزيتها هما جناحا الحرية التي يحلق بهما الشاعر وبهما تجتنب القصيدة المباشرة وإن لم تخلُ من غنائية محببة، يعبر بها عن عذاب الإنسان في سجونه الأربعة: القسرية الرؤيوية، والقهر الانفعالي، واللزوم البيتوتي، والمدينة القاهرة الظالمة " [1]

(أبو زيد الهلالي) الشخصية التراثية المشهورة يستخدمها العروي في سخرية على الوضع العربي، وما آل إليه فيعنون القصيدة بـ"آخر كلمات أبي الجود الهلالي" يقول:

أبوح؟ وهل يجدي؟ أيورق ميت؟
تقِ الله.. ما كل ال"تراه" يقالُ
أأمضي اشتعالاً؟ كيف أعلم أنه.؟

١- على حد تعبير الشاعر العروي، مكالمة هاتفية، ١٤٣٧/٨/١٥هـ.

ألم.. أين.؟ يغتال السؤال سؤالُ
أغرب...هالشرق المسائي موصد
دويني.. وورد الأجنبي دخالُ[1]

إن (أبا زيد الهلالي) في الوعي الجمعي العربي هو الفارس البطل الذي يبحث عن أرض جديدة، بعد أن أصـــاب أرض قومه القحط والجدب، فيدخل في معارك عديدة ويواجه الأخطار من أجلهم، والعروي يستدعي هذه الأسطورة العربية ليقترب من القارئ ويؤكد له مفهوم التضحية، يقول:

أغامرت؟ أمدائي شجون تذاءبت
على ناي راعٍ.. والغبوق شمالُ
سفحت دمي.. والماء يزرع جائرًا
سبيل مماتي.. والحياة قتالُ[2]

هكذا يوظف العروي الأسطورة لخدمة غرضه الشعري، ويعمق الصورة ويذهب بها إلى أوسع مدى، لتستقر مرتبطة بسلسلة من الأحداث المتكررة في كل زمان ومكان، ومؤكدة خلود الأبطال، كما أنها تمنح الصـــورة حياة جديدة من خلال تنشـــيط المخيلة لفهم البعد الكنائي والعودة إلى الوراء للقصـــة الأولى للأسـطورة ومن ثم ربطها واسـقاطها على الواقع وخلاصـة القول إن الأسـاطير قصـص ارتبطت بأكاذيب ملفقة ومختلقة، يرويها الرواة وتتعلق بها الشعوب، حيث يجد فيها البعض بغيته في تفسير ما يعجز عنه عقله من غيبيات، ويظن بعض الشعراء أنهم مصلحون عليهم إنارة الطريق، اتخذوا من تلك الأساطير عالماً فسيحًا يحلق في أرجائه خيالهم، ومعينًا ينهل منه كل ظامئ لفكرة عجيبة مبهرة..

إنه بإيراده للأسـطورة ضـمن سـياق القصـيدة يخلق اتصـالاً بين الماضـي والحاضـر، ويعمق الرؤية المعاصرة، لتصل إلى العالمية في حال الترجمة، وذلك التواصل مع الماضي يعيد الصورة ويركبها بطريقة جديدة مبتكرة، ويضـيف إليها بما يبرزه من مشـكلات الزمن المعاصـرة، فيوضـح موقف الشـاعر الرافض لأنماط من

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،٢٤٤.
٢- المرجع السابق، ٢٤٤-٢٤٥.

الممارسات المجتمعية، ويكون دافعًا محرضًا للتغيير، ولهدم تلك الصورة المجتمعية ثم بناء صورة أخرى مغايرة ينتشر فيها العدل والحق وترفرف على سمائها راية الحرية الفكرية.

الفصل الرابع: التشكيل اللغوي في شعر حسين العرويّ

مدخل:

يعنى هذا الفصل بطبيعة لغة العروي الشعرية، والتشكيل الذي انتهت إليه، بداية من معجمه الخاص، ثم التركيبات النحوية المنزاحة، ونهاية إلى التعبيرات الأسلوبية واختياراته الخاصة، التي لم يستبح من خلالها قواعد اللغة، إنما استثمر فيها طاقات اللغة على نحو خاص.

فقد كان للعروي معجمه الخاص وألفاظه التي عبر بها عن الألم والحزن والموت، كذلك احتلت ألفاظ الطبيعة قدرًا كبيرًا من معجمه، كما كانت ألفاظ الحب والحياة جزءًا من ذلك المعجم.

وتظهر طريقة العروي الخاصة في تركيب جملته التي يبدل فيها مواقع الأسماء والأفعال كوسيلة تدعم الرؤيا التي يريد إيصالها إلى المتلقي، وبذلك تتحمل التراكيب مهمة الإبلاغ والبيان.

وعندما تكتمل تلك الأساليب تتحدد اختيارات العروي في تعبيرات أسلوبية كالعنوان، والاستفهام، والنداء، وعلامات الترقيم.

المبحث الأول: المعجم الشعريّ وتشاكل الأجناس في شعر العروي

لاشــك أن للعروي معجمه الخاص، ولغته التي اعتنى باختيارها، وكما تضــم المعاجم اللغوية كلمات مرتبة تقوم بوضع معانيها وشرحها، فقد كان لابد من الوقوف على معجم العروي و"يمثل المعجم الشعري للشاعر منبعه الذي ينتقي منه ما يريد من الألفاظ والمفردات، يخلق منها عالمه الشعري...فهذه الألفاظ التي ينتقيها الشاعر تصبح ألوانه وريشته اللغوية، لرسم لوحته الفنية التي تمثل لنا صورة تجربته المعيشة.. إنه يضعها في ســياقات متعددة وملونة قادرة على منحها دلالات جديدة تكشــف عن أســلوب لغوي خاص يمثل المعجم الخاص بالشاعر"[١]

و"لكل شــاعر أو أديب قاموســه الإبداعي الخاص بحســب الدراســات النقدية التي تؤكد أن ذلك القاموس بمثابة روح النص الإبداعي"[٢]

تنتمي ألفاظ العروي في أعماله الشعرية الكاملة إلى حقلين كبيرين هما الموت والحياة، وتصب في كل منهما مفردات تؤكد تلك الثنائية الواضحة في شعره، وتكون الطبيعة وسطًا معينًا لنقل تلك الرؤية.

أولًا: معجم الحزن والألم والموت:

قصائد العروي زاخرة بالوجع، مليئة بالقلق، تصور معاناته وتجاربه مع الحياة والناس، وتنقل الكلمات إلى مســتويات عميقة من المعنى، فهو دائم التمزق والتشــظي، مصــطليًا بنار جحيمية لا تنطفىء، مثخن بجراح وكأنما يخوض حربًا مستمرة، يخرج منها مهزومًا خاسرًا.

والمتأمل للمعجم الشعري للعروي يدرك ذلك الأثر الواضح لبصمات التاريخ عليه؛ فالأسى يبعث الأسى والشيء بالشيء يذكر، لكنه يسخر تلك المفردات لتجربته الشعرية، كما تحمل قصائده ألفاظ الحنين إلى أرض البدايات، وطفولة الحرف، ثم غربته بين أهله، لذلك يقدم وصــية لصــديقه الحرف، وذكرى لعل الذكرى تنفع المؤمنين بحرية الكلمة، يقول:

صديقي تذكر رب ذكرى تعيديني
إليك ...وفي (لوني) نخيل وأنهر
أنا أنت حزن واحدٌ يسترقنا
ولكنني أبدي الذي أنت تستر[٣]

هذه الصداقة الافتراضية بينه والحرف، تذكرنا بالصديق الكتاب الذي يذكره المتنبي في قوله:

١- المعجم الشعري عند فوزي الاتروشي، جمال خضير الجنابي، موقع مركز النور، ٢٠١٤/٣/٢٦م

٢- المعجم الشعري هو الشاعر، عمر أبو الهيجاء، موقع ديوان العرب، ٢٠١٥/٣/٢٦

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ٨٤

أعَزُّ مَكانٍ في الدُّنَى سَرْجُ سابحٍ وَخَيرُ جَليسٍ في الزّمانِ كِتابُ[1]

لكن جليس المتنبي يعطيه المعرفة ويأنس به في صـــمته وخلوته، وصـــديق العروي يأخذ عنه ويتفاعل معه ويسدي إليه النصح ويذكره، ويسير معه منذ الطفولة في رحلته الطويلة يقول:

إليك —صديقي- "بعض جرح" يضمني

أعانقه ...والليل ظمآن يسهر

كتبت "دمًا" أرثي "سحابًا مسافرًا"[2]

و" يبدو الاستهلال الطللي للقصيدة العربية في العصر الجاهلي، أكثر الشواهد دلالة على تأصيل فاعلية الحنين لدى الشاعر العربي، كما يبرز أكثر مراحل الشخصية العربية امتلاء بالحنين، على نحو لا يخلو من مفارقة ذات مغزى؛ إذ كلما اتسم الفضاء المكاني بالاتساع والخواء والقابلية للتحول كان الحنين أكثر توترًا وعنفًا؛ لأن هذا الحنين — ربما — موجه للإنسان ذاته (الآخر — الحبيب — الأنا — الشاعر) وللزمن الذي أظل هذا الشاعر وأظل قرينة " [3]

ويستهل (العروي) قصائده بطلل الذكريات، ويفتح فضاءات الاحتمال، عبر الخيال،

فها هو الحرف الصديق يتحول إلى إنسان يستمع ويصغي ويدرك جراح العروي ومعاناته، ويشاركه المأساة:

أسيرُ ...وتطوي صفحةُ العمر خطوتي

ومائي قليلٌ والمسافاتُ أبحرُ

ألفتُ الليالي.. لا تلمني.. عرائشي

رياحٌ كريماتٌ على الحزنِ تعصرُ

أنا أحرقتْ عيناي كل مراكبي

وعدتُ إليها.. والنوائبُ تنظرُ

أخوضُ إليها.. والمنايا جداول

تشد يدي لكنني لستُ أحذرُ

هواي بلادٌ.. لم تعانقْ قصائدي

١- ديوان المتنبي، المتنبي

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، قصيدة خطاب لن يصل، ص:٨٣

٣- تأويل الكلام، غسان اسماعيل عبدالخالق، دار أزمنة، عمان — الأردن، ط: ١، ٢٠٠٧ م، ص: ١٥ — ١٦.

يمر "عبيري" بالدجى يتعثرُ[1]

إن العروي في هذه القصيدة يستخدم كلمات من معجمه الخاص الذي يبدو غريبًا بعض الشيء على لغة عصره التي تميل الى السهولة، فهذا الكائن اللغوي يتسم بتطور مختلف عندما يعايش العروي؛ لأنه يفترض مجيئه من عالم آخر، وهذا يشعرنا بتكلف العروي أحيانًا لهذا الأسلوب، إلا أنه في كل مرة يثبت استمتاعه بتكوين معجمه الخاص، والخروج بمفردات عن سياقها المعجمي ليدرجها عبر سياقات ومسارات معجمية أخرى، فإخلاصه لفنه وبناء هذه العلاقة الوطيدة معه جعلت تلك الموهبة ناضجة، وتقوم بتقويم ذاتها عن طريق الصديق الافتراضي الذي هو في حقيقة الأمر الشاعر نفسه، يقول:

صديقي تذكر، رب ذكرى تعيدني
إليك.. وفي لوني نخيل وأنهر
أنا أنت.. حزن واحد يسترقنا
ولكنني أبدي الذي أنت تستر[2]

هذا التوحد مع الحرف يوحي به الفعل(يسترقنا) والرق والعبودية تقتضي تساوي الأفراد المنتمين إليها، فهو وصديقه أسيران، وعندما يكون الجلاد هو الحزن يخرج هذا الفعل من موقعه المعجمي عبر الاستعارة إلى حدود معنوية أخرى، كذلك يبرز الطباق بين كلمتي (أبدي) و(تستر) الإرادة المنفصلة لكل منها، وقدرة أحدهما على الستر والآخر على البوح والافصاح ، ومناجاة العروي للحرف صديقه المخلص الذي يفتقده ويبث إليه الشكوى ، تظهر تحولاً في معنى الصداقة من الصديق الحقيقي إلى الصديق الافتراضي ، وهذا الصديق طوع أمره ورهن إشارته ، يبث الطمأنينة إلى نفسه ويذكره بالخطوط الحمراء التي عليه ألا يتجاوزها ، وربما هجره حينًا وعاد إليه حينًا آخر؛ فيعاتبه ويذكره بأيام جميلة جمعتهما، وهموم كانا يتقاسمانها.

وهذا يبرر لنا استخدام العروي لمفردتي (التمزق) و(التشظي)

١- المصدر السابق،ص:٨٣-٨٤.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٨٤.

فالمزْقُ في اللغة: شَـــقُّ الثياب ونحوها. مَزَقَهُ يَمْزِقه مَزْقًا ومَزّقه فانْمَزَقَ تَمْزِيقًا وتَمَزَّق: خرقه، وتَمَزقَ القومُ: تفرقوا وزال ملكهم وقطع دابرهم.[١]

تَشَظَّى الشيء: تَفَرَّقَ وتَشَقَّقَ وتَطايَر شَظَايا، وتَشَظَّى القَومُ: تَفَرَّقُوا.[٢]

كقوله:

جذوري أحرفٌ...لحنٌ بريٌ

يمزقه ابتداءٌ مستحيـــــــلٌ[٣]

الفرق بين التشظي والتمزق هو أن التشظي يوحي بتباين الأجزاء إلى قطع صغيرة ومتطايرة، ويوضح حاجة العروي لاستخدام هذه المفردة لبيان أثر الألم والحزن على نفسه، وتشتتها.

فلم تف مفردة (التمزق) التي طالما استخدمها بوصف حاله، ما أعوزه إلى استخدام مفردة التشظي:

يا نداءً سكبته.. فتشظى

آن.. في غامضِ الدياجي رحيلي[٤]

وفي الجدول التالي مفردات خرجت من حقلها المعنوي إلى الاستعمال المجازي:

البيت	الكلمة	الحقل المعنوي	الاستعمال المجازي
الآن.. وانفض السباق، قصيدةً مهزومةً عيناك، .. ليلٌ مثخن	مهزومة مثخن	منكســـر خائب في الحرب مثقل بالجراح	أنسنة القصيدة والليل
مر الربيعُ.. وفي انطفائك رقصةٌ غجرية... أشلاء حزنك تقطنُ	انطفائك	خمد توقف	السكون يعني الحركة
ألوان قفرك موجةٌ عبثيةٌ تحثو تمزقُ.. كل رفض يذعنُ	قفرك	الخـــلاء مـــن الأرض	كناية عن غنى شعره

١- لسان العرب، ج:١٣،ص:٩٥.

٢- المصدر السابق، ج:٧، ص: ١٢٤.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، ١٠٦.

٤- المصدر السابق:٨٢.

عمقٌ زراعته انكسار مفرحٌ ينبوعه حرفٌ شقيٌّ مؤمنُ	انكسار	تحطم تجزأ	كناية عن إيمانه بشعره
الآن أنت تحطمٌ متكاملٌ وتشوهٌ مستعرضٌ يتسلطنُ	تحطم تشوه	سقط وتقطع أجزاء تغير في الخِلقة	حالة منفردة شكل مختلف
سافر ففي عينيك حرفٌ ظامئٌ وتشردٌ ومرارةٌ تستوطنُ[1]	ظامئ	عطشان	شديد الشوق
جذوري أحرف.. لحنٌ بريٌ يمزقه ابتداءٌ مستحيل	جذوري	أصل كل شيء	بداياته
ذرفتك لعنةً جرداءَ... قبحًا جماليًا... تشاؤمه هطول	ذرفتك	سال	نتاجه الشعري
ضلالاتي تفاعيل التجلي وفي شفتيَّ يلتهب الغليل	ضلالاتي	العدول عن الطريق	قصائده
نموت عرارة صفراء...تذوي يبعثر ماءها ضوءٌ ظليلُ	عرارة صفراء	نبات طيب الرائحة	حياته في الصحراء
لهيبي قصةٌ خضراء.. شوقٌ شقيٌّ.. منه تغتبق السهول	لهيبي تغتبق	حر النار الشرب بالعشي	شعره الغزارة والانتشار
تذاءبت الرياح البيض حولي رمادًا.. والفراق هوىً طويلُ	تذاءبت الرياح	تداولته يمنه ويسره	كناية عن مكر من حوله
سكبتك لوعةً.. فنبضت موجًا جحيمًيا.. تذبذبه ملول[2]	فنبضت موجًا	تحرك، ضرب	الحياة

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٠٤.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٠٦-١٠٧

تشكل الاستعارة جزءًا هامًا في معجم العروي؛ حيث يخرج الكلمات من حقولها الدلالية إلى حقول أخرى فقوله "جرح يضمني" فالضم والعناق من صفات الكائن الحي وعندما ينسب للجرح يخرج المعنى من النطاق المادي إلى النطاق المعنوي، وينتقل من حيز الفرقة إلى حيز الاجتماع؛ فالمنطقي أن الجرح يحدث تمزقًا وتفرقًا للجلد في مكان الإصابة، لكن ما يحدث عند العروي هو عملية ضم وعناق وكأن الجرح من كثرة الإصابة به أصبح خليلًا له يعانقه، ويشبه هذا المعنى قوله:

حزنٌ حجازيٌ يعانقني

حرفًا جحيميًّاً لظيً حلوًا[1]

فالعناق يخرج من الحيز الحسي إلى الحيز المعنوي، ويكون بمعنى الملازمة، ويشعر بمدى الاقتراب الذي بينهما، ويكون هذا العناق على غير المعتاد والمألوف كما هو بين العشاق والمحبين، فهو صورة من صور الحب والمودة التي تنتهي بالإحساس بالسعادة، لكنه لدى العروي يتحول إلى معنى مؤلم، وينتهي بالحزن.

ثانيًا: ألفاظ الحب والحياة:

استخدم العروي جملة من المفردات الدالة على الحب في قصيدة (هديتك في العيد مني ... /عائدٌ إليك) فالعنوان يتضمن الهدية والعودة، وفيهما كثير من الحب المختزل، ويظهر الجدول التالي استخدام العروي لكلمات خاصة به تشكل معجمه الذي يترجم حبه:

البيت الشعري	الكلمة	الحقل المعنوي	الاستعمال المجازي
يا نكهةَ الصيفِ مشبوبًا بهاتنةٍ بيضاءَ تغسلُ وجدًا رائعَ الثمرِ	نكهة الصيف هاتنة تغسل وجدًا	رائحة سحابة نظافة، طهارة	ذكريات تجديد، ظهور اشراق، ارتواء

١- المصدر السابق، ١٠٩.

بكِ انبثاقي نهارًا ،يا انثيال دجىً عطريةَ الرملِ والسارينْ والقمرِ	انبثاقي انثيال	ظهر، لاح انهال تساقط	استمرار اللقاء ليلاً ونهارًا.
يا وجهها يا جنان الخُلدِ عابقةً بالتوقِ، بالموسمِ المرموقِ بالفِكَرِ	جنان الخلد/ عابقة بالتوق	إقامة للخلود رائحة منتشرة	غاية مراده
يا وجهها يا حقولَ الطُّهر يا لغة الـ الأبرارِ، يا رغبةّ البيداءِ في المطرِ	حقول الطهر/ لغة الأبرار	الأرض الزرع أصوات، كلام	الجسد وأحاديث الحب والاشتياق
أشتارُ منك الرؤى الخضراء مشعلةً شذى دمي " ....." النبضِ والصورِ	مشعلة شذى دمي	احتراق	استمرار الشوق
أهدابُكِ الأمن، هل أرتاحُ منبثقًا من لُجِّ عينيكِ في منأىً عن الخطرِ[1]	أهدابك الأمن لج عينيك	شعر أجفان العين. الماء الذي لا يدرك قعره	مكان الاستقرار الحدود الآمنة.

١- الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ٢٢٠ – ٢٢١ .

ثالثًا: ألفاظ الطبيعة:

ارتبطت مفردات الطبيعة بحزن وفرح الشاعر وكأنما نسجت ثوب حياته بخيوطها، فقلما تخلو قصيدة من تلك الألفاظ، فهو ابن الصحراء؛ لذلك تفوح قصائده برائحة الشيح والعرار، وتنفتح على حقول القمح وسنابله الصفراء التي تعانق الشمس مرتبطة بثلاثية الحياة (الماء و النار والهواء) فهذه الكلمات ملتحمة بحياته أشد الالتحام، لذلك كانت قاموسه الأول، فارتبطت بتجاربه الشعرية بعد ذلك وشكلت حجر زاوية ينطلق منها إلى موضوعاته الأخرى يقول:

أشْعِلْ صحاريَ الحزنِ في شفتي
وازرعْ مداها خضرةً نشوى
عامان مرّا.. والشعور دجىً
والنارُ عُمْرٌ لوَّثَ الزَّهوا
عامان.. والأحلامُ مجدبةٌ
وهناك أسقطني الضنى سهوا
وجهي انطلاقٌ.. واحةٌ.. سفرٌ
مطرُ القصيدةِ ..كنتَ لي لغةٌ
فتمزقتْ أنفاسُها لغوا
سأكون نبتًا ناميًا... عمري
بدء.. ضلالي صفحةٌ تطوى
اللحنُ يكتبني... أطربه
يختالُ حقلاً...يقطف اللهوا
مطرُ القصيدةِ: أحرفي ظمأٌ
شفتاكِ مائي...نشوتي القصوى[1]

إن كل كلمة من الكلمات السابقة فوق الخط دلت على مظهر من مظاهر الطبيعة، فالماء والنار والصحاري والواحة والنبت والمطر والحقل وفعل القطف، كلها من مفردات الحياة التي شكلت معجم العروي، كما

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٠٩-١١٠.

جسدت فكرة العبور من عالم الحياة إلى عالم الموت، فقد أثارت هذه الفكرة هواجسه، وهي ضرورة التميز في عالم الأحياء، وتسجيل موقف حيال الكون والأشياء، وليس العبور كأي عابر!!

فاستخدم العروي جميع الوسائل الإبداعية، من ألوان وقصص ورموز واستدعاء لشخصيات ليقول مقالة مفادها " لن يكون عبوري اعتياديًا" فإن كانت قصيدتي "مطرًا" فلتكن بردًا وسلامًا ونماءً، وإن كانت "نارًا" فلتكن جحيمًا محرقًا.

يقول:

يا جحيمي كُلنُّا محضُ سرابْ
وانهمار في انشطار العمر
إن صبرنا يلعق الأكؤس صابْ
و"يَدُكُّ" الشوقَ حقدُ التتر
سوف نمضي فالمتاهاتُ عِذابْ
في دمي ينمو اشتهاءُ السفر
أنا يا صاح مجيء.. وذهاب
باحث عن تمتمات المطر
راحلٌ.. أغزلُ أطيافَ السحاب
أحرفًا تقرأُ وجْدَ الشجَّر[1]

وفي قصيدة (حيرة) يؤكد معنى العبور بقوله:

من أين أبدأُ والطريق دوائرٌ
والأبجديةُ هوةٌ سوداءُ
من أين أبدأُ، والمتاهُ نهايةٌ
حتميةٌ (والعابرون هباءُ)[2]

وفي قصيدة (توشيةٌ على ليل زرود)[3] يقول:

تبكي الشجيرات الرياح، وهل أنا

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٤٠.

٢- المصدر السابق،١٢٨.

٣- زرود: موضع تاريخي ومنهل ماء قديم، شمال شرق حائل في المملكة العربية السعودية.

إلا حروفٌ فوق ناصيةِ الظما
لا تلحني، فالعابرون أحبتي
الصمتُ يزرعُ في تقوقعنا الفما
أأنا أنا ألعابرون أحبتي؟
أدمي يعانق في عروقِهمُ الدَّما؟
أزرود.. عفوًا عدت "بعض قصيدة"
ألقًا شقيًا.. وانفعالًا مبهمًا
فتداخلي في العائدين...وأمطري
جدبًا عبيريًا ووجدًا عندما...[1]

إنه يتوحد مع الراحلين العابرين حياة البشر إلى حياة البرزخ، فدمه يعانق دماءهم، شعره يشبه أشعارهم ويقدم اعتذاره إلى (زرود) المنهل العذب من عودته من ذلك العالم إلى عالم أجدب، لعل قصيدة تروي ذلك العالم بما تحمله من رؤى عبيرية، وصور ممطرة.

وتفرد معجم العروي بالغرابة، والحيرة وصد المحاولات العابثة للابتعاد عن المساحة الكلامية التي اختطها لنفسه، وإصراره على المضي قدمًا بخطى ثابتة على منهجه الشعري.

فالحياة معجزة إلهية ، والانتقال حدث جلل، لا ينبغي لشاعر أن يرحل رحيل الأغلبية، فلم تكن فكرته الكتابة على الرمل، فتذروها الرياح، إنما نحت على الصخور جدارية تشبه رسم الأمم السابقة في ثباتها عبر الأزمنة، وبداية من النهاية، كتابة تحمل شيئًا من التهكم على الوضع الذي وصلت إليه بعض القصائد من سطحية ، وبعض الظنون باضمحلال القريحة العربية، ويأخذ بيد القارئ إلى منطقة يحددها هو، حاملاً في يده مشعل الهداية، داعيًا إلى رؤية جديدة، هي رؤية اللامرئي ، إلى العبور من رؤية العالم الخارجي، إلى تجاوز تلك الرؤية السطحية، والولوج إلى عوالم أخرى غير مرئية يحاور من خلالها الأفكار والأحرف الشعرية، فتعانقه الأحزان، وتضمه الجروح، ويقارن حياته بالمتنبي والعبدي والسياب وغيرهم من المؤثرين.

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٢٩-١٣٠.

المبحث الثاني: التراكيب الانزياحية وتشارك الأجناس في شعر حسين العرويّ

أردت في هذا المبحث الوقوف على استخدامات العروي للجملة وتصرفه حسب قواعد اللغة العربية، وتسجيل اختياراته من حيث التقديم والتأخير والحذف والربط؛ مما يسهل فهم وتحليل نصه، وإيضاح قدراته الإبداعية في انتاج نصه، ومعرفة ما أفاده الشاعر من التراكيب القديمة التي اطلع عليها، وشكلت بعضًا من ذائقته الشعرية، وتجديده وابتكاره إن وجد.

ولذلك قمت بملاحظة نظام الجملة بشكل عام، وتحديدًا الجملة الاسمية والفعلية وشبه الجملة وتوضيح ما فيها من تراكيب وأبنية، وما يمكن أن ينشأ من تقديم وتأخير، وأثر ذلك على مستوى الدلالة للبيت الشعري وعلى المستوى التصويري.

كما يبين هذا المبحث إسهام التراكيب اللغوية في تكوين دلالة النص، فالجمل على تنوعها تكون المدخل الأول لفهم العلاقات بين أجزاء النص، وتلك البدايات التي تشكلها الجمل تمهد لما بعدها من دلالات عميقة؛ لذلك لا يمكن تجاوزها، أو إغفالها أو إهمال دورها؛ ولأن لغة الشعر لغة خاصة تخضع للانفعالات؛ فقد يشكل الفعل ردة فعل أولى تظهر على شكل جملة فعلية، وربما هدأت تلك الانفعالات والمشاعر فكانت الأسماء تغني للتعبير عنها؛ فتظهر الجملة الاسمية، وهكذا كانت لهذا المبحث أهميته من حيث رصد تلك الأحوال مجتمعة.

أولا: الجملة الاسمية:

تبرز الجملة الاسمية الحدود المكانية التي ينتمي إليها الشاعر وتؤكد تجذره وانتماؤه إلى الصحراء، وهويته المحبة لمفرداتها من ماء وهواء وتراب ونار والأزمنة من ليل ونهار وشروق وغروب، فارتباطه بالشمس كساعة توقيت زمنية تتجدد الحياة بظهورها وينتهي اليوم بغروبها.

والليل يمثل خلوته وصفاءه وانهمار الأشعار، ولحظات تأمله وتفكره، يقول:

إني هنا.. من ظنوني يسقطُ المطرُ
عيناي موجٌ هواهُ الريحُ والسفرُ
وحدي على الدربِ... و"الموال" ينزفني
والرملُ يعشبُ بي..والنخلُ..والوترُ
لا لون لي..إنني ماء..وبي ظمأ
والطين يزرع أعماقي.. وينتحرُ[1]

وتحتل مشاعر الغزل أجزاء يسيرة من القصائد، لذلك يستخدم الجملة الاسمية لمحاورة الأنثى، يقول:

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٨٠.

عيناكِ مزرعتان يا ألمي
قمريتا عشقي... غناءُ دمي
لغتان خضراوان... عمقهما
أمدٌ قصيٌّ.. ضمّه حُلُمي
فيروزتان هما.. أنا سفرٌ
وعليهما أهفو إلى عدمي
عيناكِ مني... إنني ضمأٌ
يهفو إلى عينين من نغمِ[1]

وتحكي قصيدة (هواية) قصة الشاعر مع الشعر، يقول:

ليلاه وهمٌ... وفي أعماقه مطرٌ
والشمس موءودةٌ "بعضُ الدجي" قدر
جيش التتار.. رياحٌ.. أنجم.. سحبٌ
أعراف خيل المنايا... غابةٌ.. سقر[2]

مما سبق يتضح جليًا أثر استخدام العروي للجمل الاسمية وعلاقة ذلك بالتصوير، عندما يكون الخبر تشبيهًا وصورةً تتضمن حال الشاعر مرتبطة بصورة الموت والقفر الذي لا حياة فيه والكفن واللون الباهت فهو تحوّلٌ لحياة كانت مشرقة، وتكون الجملة خبر معين لبيان حال السكون الذي آل إليه حين يقول:

نجمةٌ كنت أنا "في اللادنى"
أسهر الليل إذا يقرؤوني
وعروشي من شعاعٍ "أزرقٍ"
والرمال الرمدُ حمى "شجني"
والبروق الخضر تمحو خطوتي
بسحاب "أسود" يتبعني
وسمائي من "غناء أحمر"

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص ٧٧.

٢- المصدر السابق، ص:٨٧.

وشتائي من لهيب الأزمن[١]

لم تكن تلك الأسماء عبثيّة في القصيدة إنما كانت تؤكد بشكل كبير وتثبت مكانة الشاعر التي يجهلها البعض؛ فهو (نجمة) وعروشه (من شعاع أزرق) وموطنه الصحراء (الرمال الرمد) وهذا ما شكل مفارقة في حياته؛ -كونه بدويًا-، فكانت إحدى المعيقات له في مسيرة النجاح والظهور، واستحالت حياته إلى ممات، وحكم عليه بحياة أشبه بالموت وكل ما يطلبه هو (فرصة ممطرة)، وبارقة أمل تنقله من الموت إلى الحياة ومن الغياب إلى الحضور، ومن الخفاء إلى الظهور ،وهذه الأخبار تفتح تركيب الجملة على مسرح حياة الشاعر، فتنقلها إلى حقيقة ما عايشه الشاعر وما أحس به من خلال مسيرته، وتؤكد تلك الأسماء باختلاف أشكالها على دلالة الاستقرار والاستمرار والثبات على وضع معين " إن الذي يمنح النصوص الأدبية المتوفرة على عدد كبير من الأسماء دلالة الثبات والاستقرار هو غياب الزمن فيها"[٢] ولذلك كان النص موحيًا بالسكون من خلال (الكفن الذي لا نبض فيه_ العمق المقفر_ اللون الباهت_ الأنين الأصفر) كما نجد ذلك في قوله:

يا ربيعي.. إن عمقي مقفرٌ
ولياليَّ كنبضِ الكفنِ
وصباحي مثل لوني باهتٌ
رسمتْه ريشة من حزني
يصبح الحرفُ "أنينًا أصفرًا"
يتمطّى في زوايا مدني
"فرصة ممطرة" أطلبها
ربما أزرع فيها وطني[٣]

ثانيا: الجملة الفعلية:

١- نفسه، ص: ٧٣.

٢- انظر: لغة الخطاب السياسي، محمد عكاشة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط:١، ٢٠٠٥م، ص:١٤٥.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ٧٤.

يتكرر الفعل المضارع معلنًا استمرار معاناة الشاعر، ويكون وسيلته إلى الاستعارة التشخيصية التي من خلالها يبعث الحياة في الزمان والمكان، أما الفعل الماضي فقد كثر في قصائد الذكريات "ومعلوم أن خاصية الجملة الفعلية التعبير عن التجدد والاستمرارية والحدث المرتبط بالزمن"[١]

يقول:

سأصوغ حزني "موطنًا من أحرف"

أغفو عليه إذا قست أقداري [٢]

عندما ننظر إلى الأفعال (أصـــوغ) و(أغفو) تظهر أمامنا صـــورة لوطن من الأحرف، يحمل الطمأنينة والأمان، يكون ملاذًا آمنًا للشـاعر عندما تقسـو عليه الحياة، وهذا المعنى يكون مسـتمرًا ودائمًا، بفضـل استخدامه للفعل المضـارع؛ فتلك الأحرف وفية لصـاحبها، تخلق له عالم الطمأنينة والهدوء؛ وتكون صـدرًا حانيًا يغفو عليه، وهذا الوعد المستقبلي من الأحرف توضحه الجملة الفعلية؛ التي تبث الحياة في النص" إن الأفعال المضـارعة تفيد عادة معنى التخلص من ضـيق اللحظة ليصـبح الكلام ممتدًا في الزمان والمكان، مما يضفي صفة الشمول والإطلاق ويبقي الباب مفتوحًا أمام خلود الصورة بما يعمّق بُعدها الجمالي المتولد"[٣]

ويحكي الفعل الماضي المآسي والذكريات مثل قوله:

غنيتُ.. صرتُ "حديقةً شعريةً"

مجنونةً.. مسحورةَ الأطيارِ

ونزفتُ.. فانتثرتْ عطورٌ.. وانتشتْ

غاباتُ نخلٍ في جحيم مداري[٤]

١- البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان لا شعر بعدك، حكيمة بنت حمم، الجزائر، جامعة أبو بكر بلقان، تلمسان، ٢٠١١-٢٠١٢م، ص:٨٣.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ٧٥.

٣- انظر: أساليب الهجاء في شعر الرومي، عامر الحلواني، التسفير الفني، صفاقص تونس، ط: ١، ٢٠٠٢م، ص:٧١.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٧٥.

" إن الأفعال بحكم توفرها على عنصر الزمن تكسب النص حركية وحيوية، بانتقال الأحداث بين الأزمنة المختلفة من ماض إلى حاضر إلى مستقبل"[١]

ثم تحمل الأفعال قرارات وخطط العروي المستقبلية وتروي ما هو عازم على فعله:

أنا لست أبكي.. سوف أرحلُ في غدي
ماضٍ... سأصبح دونما تذكار
خبرٌ أنا يغتالُ في شفتيك إن
يسألك من يلقاك عن أخباري
سأشق صحرائي... وأصبح غابةً
أحزانُها السوداءُ من أمطاري
وأصيرُ "لحنًا عاطرًا" يمتصني
حرفي... أعانقُ غاضبَ الأوتارِ

ثالثًا: التقديم والتأخير:

يعتبر التقديم والتأخير من أبرز مباحث علم المعاني، والأصل في الجملة الاسمية على حد قول (ابن عقيل) -في شرحه لألفية ابن مالك في تحديد رتبة كل من المبتدأ والخبر في الجملة-: " الأصل تقديم المبتدأ وتأخير الخبر، وذلك لأن الخبر وصف في المعنى للمبتدأ، فاستحق التأخير كالوصف"[٢].

أما الجملة الفعلية فالأصل تقديم الفعل وتأخير فاعله، يقول ابن عقيل: " حكم الفاعل التأخير عن رافعه والفعل أو شبهه... وهذا مذهب البصريين أما الكوفيون فأجازوا التقديم"[٣] وهكذا تتحرك الكلمات في الجملة العربية، حيث تتميز بمرونتها وتغير مواقعها بحسب تركيز الشاعر ورغبته في إبراز مناطق الضغط في جملته، وأحوال المخاطبين، ومقامات الكلام، وهنا تظهر أهمية النية التي تحدث عنها (عبد القاهر الجرجاني) في دلائل الإعجاز، حيث يرى أن التقديم يكون على وجهين:

١- البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، رشيد بديده، جامعة الحاج لخضر_ باتنة، الجزائر، ٢٠١٠-٢٠١١م، ص:٧٨.

٢- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٩٧م، ج: ١، ص: ٢١٣.

٣- المرجع السابق، ج: ١، ص: ٢٢٢-٢٢٣.

" الأول: تقديم على نية التأخير، وفيه يبقى الشـــيء على حكمه الذي كان عليه. الثاني: تقديم لا على نية التأخير، وفيه ينتقل الشيء من حكمه إلى حكم آخر"[١].

ويلجأ الشاعر إلى التقديم والتأخير لأمور منها:

١. الحاجة العروضية من أجل استقامة وزن البيت الشعري.

٢. التركيز على المقدم وإبراز أهميته.

٣. التقليل من شأن المؤخر والتهوين من أهميته.

وعليه في ذلك كله أن يبتعد عما يفســـد المعنى والمبنى بطبيعة الحال، وما يهمنا في هذا المبحث هو الأثر الدلالي والجمالي الذي أضافه التقديم والتأخير في تركيب القصيدة.

١- تقديم الجار والمجرور على الفعل:

مثل قوله:

كل ما أعلمُ أني فكرةٌ

زرقةُ البحرِ عليها تنحني[٢]

وقوله:

تحففني في مقلتيها قصائد

خزامية.. والليل في لغتي يحبو[٣]

٢- تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

مثل قوله:

أنا لم أعدْ حرفًا يغردُ حينما

تلهو به عيناك إذ تدعوني[٤]

وقوله:

حرفان ماتتْ فيهما لغةٌ

١- انظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ت: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٩٢م، ص: ٨٢.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٧٤.

٣- المرجع السابق،١٠٠.

٤- نفسه،٧٨.

مطريةٌ... شفقيةُ الفِكرِ[١]

وقوله:

وليلي خضرةٌ تغفو

على نيرانها السبلُ[٢]

٣- تقديم الجار والمجرور على المفعول به

مثل قوله:

سفري طويلٌ.. والصحاري ضلةٌ

أخشى عليك مخاطرَ الأسفارِ[٣]

وقدم هنا لبيان الاهتمام بأمر حبيبته؛ وما قد يصيبها من طول السفر، ومخاطر الطريق وأهواله، وعناء السفر ومغبته.

وقوله:

يمزقهُ "راعٍ" ويرسمهُ "شجٍ"

ويمزجهُ بالرملِ لحنًا فتى صبُ[٤]

وقوله:

لا.. لا تعد... إني قتلتك.. قصتي

ختمت.. ستقرأُ في غدٍ تأبيني[٥]

٤- تقديم الخبر شبه الجملة (الجار والمجرور) على المبتدأ:

مثل قوله:

أتذهبُ والدجى بدءٌ

١- نفسه،٩٤.

٢- نفسه،٩٥.

٣- نفسه،٧٦.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة،العروي،١٠٠.

٥- المرجع السابق، ٧٨.

ومن عينيك أشتعلُ
وفي شفتي أسئلةٌ
تمزقُ.. والهوى ثملُ[1]

فقدم الخبر هنا ليبين سبب الاشتعال وهو عيناه، وموضع الأسئلة الشفاه، عندما يتردد في الافصاح عنها.

٥-تقديم الفاعل على الفعل:

الأصـــل في الجملة الفعلية أن يتأخر الفاعل عن الفعل، أما الكوفيون فقد أجازوا تقدمه؛ لوروده على ألسنة العرب، ورأى البصريون عدم جوازه لأمرين:

"أحدهما: أن الفعل وفاعله كجزأين من كلمة واحدة متقدم أحدهما على الآخر وصـــفًا، فكما لا يجوز تقديم عجز الكلمة على صدرها لا يجوز تقديم الفاعل على فعله.

وثانيهما: أن الفاعل يوقع في اللبس بينه وبين المبتدأ، وذلك أنك إذا قلت: (زيد قام)، وكان تقديم الفاعل جائزًا لم يدر السامع أأردت الابتداء بـ(زيد) والإخبار عنه بجملة (قام) وفاعله مستتر، أم أردت إسناد (قام) المذكور إلى (زيد) المذكور على أنه فاعل، وحينئذ خال من الضمير"[2]

مثل قوله:

وحدي على الدربِ... و "الموالُ" ينزفني
والرملُ يعشبُ بي.. والنخلُ.. والوترُ
لا لون لي.. إنني ماء.. وبي ظمأٌ
والطينُ يزرعُ أعماقي... وينتحرُ[3]

وتقديم الفاعل في الأبيات السابقة دلالة على تأكيد العروي لهويته المائية فالموال والرمل والطين والنخل والوتر، لا يمكن أن تحيا بلا ماء، وكيف لها أن تعشب وتدب فيها الحياة دون شعره الذي يشبه الماء.

١- نفسه، ٩٥.

٢- شرح ابن عقيل، ١٢٥/٢

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،٨٠.

وقوله:

وترشُ ضوءًا مورقًا، وشجًا

عيناه تزرعُ غابةَ السهرِ[١]

٦-تقديم خبر إن:

مثل قوله:

لا تبتعد إن في عيني أسئلةٌ

"خذني بعينيك وأغرب أيها القمرُ"[٢]

٧-تقديم الظرف على الفعل:

مثل قوله:

يضمني الحلم والأعشاب تمطر بي

أموت... والقفرُ فوق الجرحِ يحتضرُ[٣]

وقوله:

وعدتُ.. وفي حرفي "لهيبٌ مورقُ"

يضمُ رياحًا فوقَ حبري تمطرُ[٤]

وقوله:

عابرٌ... شوقهُ "عرارٌ" و"شيحٌ"

فوق عينيه يشرئبُ الغروبُ[٥]

وقوله:

ويطرحني فوق الشفاهِ تساؤلًا

١- المصدر السابق،٩٤.

٢- نفسه، ٨١.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة،العروي ، ٨٠.

٤- المصدر السابق، ٨٤.

٥ - نفسه ،٨٦.

خصيبًا.. وحلمًا ما جنته يدانِ[1]

ويقدم العروي الظرف المكاني (فوق) في أبياته السابقة معلنًا محل استقرار الأشياء؛ ففوق القفر تكمن مأساة البدوي؛ وقلة أسباب الحياة، وفوق الشفاه تستقر أسئلة تبحث عن إجابات. وهكذا حققت تلك التراكيب انزياحات لغوية، وأضافت إلى المعنى كثيرًا من الطاقة الدلالية والإيحائية.

١- نفسه، ٩٢.

المبحث الثالث: التعبيرات الأسلوبية وتشكيل الأجناس في شعر العروي

يهتم هذ المبحث بالكشـــف عن البنى أو التعبيرات الأســـلوبية التي تشـــكل بروزًا في النص وتلفت القارئ بما تحدثه من توترات، أو من خلال الانزياحات التي تحققها على مســـتوى الدلالة وقد تناولت الاسـتعارات والكنايات في باب الصـورة، وكذلك لن أتعرض إلى التقابل والتكرار والتجانس كبنى أسـلوبية لأني تناولتها بالبحث في مبحث الموسـيقى الداخلية، وبما أن كل نص يفرض بناه الأســلوبية بما يحتويه من تلك البنى فقد فرضـت بنية العنوان وجودها، وكذلك ألحت بنية الاسـتفهام حيث ظهرت سمة على أعمال الشاعر العروي، وبنية النداء التي لا تقل عنهما أهمية.

ويقف المبحث على أبرز اختيارات الشاعر اللغوية؛ وذلك للوصول إلى أغوار النص، واستنتاج شبكة العلاقات التي تربط أجزاءه، ثم بيان الأثر الجمالي الذي تتركه تلك الوحدات والبنى الأســـلوبية، وهنا قد تختلف القراءات وتتعدد؛ لأن النص الأدبي يتمرد بدلالاته على القواعد البلاغية والنحوية الثابتة، ونواجه " خاصـــية الانفتاح، أعني انفتاح النص وانبجاس معانيه، فلغة النص تتســـم بتعدد معانيه.. وهي من النمط المعقد لا البسـيط، فالقول الأدبي لا يمكن تحديده بدقة من وجهة النظر الدلالية – بالحدود الضـيقة للمعنى الواحد الذي لا يخطئ، لكنه لابد أن يتم تصوره – على أساس التعدد الذي تنصب فيه مستويات متراكبة [1] "

أولًا: بنية العنوان:

العنوان يشـكل البداية التي يواجهها القارئ، والمدخل الذي يلج منه إلى القصـيدة، وكما يراه سـوسـير وغيره من النقاد النواة المرجعية للقصـيدة، كما يشـكل العنوان أول بروز ويمثل اختيار الشـاعر الذي اصـطفاه دونًا عن الكلمات الأخرى، وهذا الأمر يبدو واضـحًا فلم يكن عنوان الأعمال الشعرية الكاملة للعروي كلمة أو جملة إنما كان نصًا موحيًا بأن التجربة متصلة، وأن الشعر كالحياة منتظم من البداية حتى النهاية.

و "يعد العنوان من المفاتيح المهمة التي يمكن أن يباشـر القارئ بواسـطتها النص، فهو لم يعد مجرد مرشـد للعمل، يمر عليه القارئ مرورًا سريعًا متوجهًا إلى النص، وإنما أصبح جزءًا من المبنى الاستراتيجي للنص"[2]

١- انظر: مستويات وآليات التحليل الأسلوبي، تاوريريت بشير، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الخامس، بسكرة – الجزائر، ٢٠٠٩، ص:

٢- علم العنونة دراسة تطبيقية، عبدالقادر رحيم، بحث منشور، wwwaklaam.net،ص:٤٠

ويؤكد ذلك (محمد صابر) بقوله:" للعنوان الأدبي جمالياته الخاصة، وفلسفته القائمة على سميوطيقيا التواصل مع نصه من جهة، ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى، وإذا كان العنوان -فيما مضى- لا يشكل همًا شعريًا جماليًا للنص الأدبي، من أجل استكمال معمارية البناء الأدبي بالرغم من انطوائه على شيء من هذا بالضرورة، فإنه اليوم أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النص وهيأته ونظامه"[١]

ويبين (بسام قطوس) أهمية العنوان "وقبل الدخول إلى القصيدة لكشف التوازيات لابد من الوقوف عند العنوان بوصفه نصًا موازيًا للنص"[٢]

لذلك يمكن تقسيم قصائد العروي إلى ثلاث مجموعات:

١- قصائد البدايات والذكريات وتأملات الحرف.

٢- قصائد الشك والحسرة والقلق والانكسار.

٣- قصائد القرارات الحاسمة والثبات على النهج الشعري الخاص.

فالمجموعة الأولى يمكن أن تحوي (فاتحة إلى القارئ الكريم، الذكرى الأولى، الأماكن القديمة، قراءة، خطاب لن يصل إليك، هواية، رثاء المطر، قصة حرف، رسالة إلى شوق مسافر، فتح، لواعج طفل قديم، طفولة التأريخ، كيف تموت الأشجار، من ذكريات الكينونة الأولى)

وتعتبر المجموعة الثانية مظلة كبيرة حيث ضمت مجموعة كبيرة من القصائد مثل (تأملات جواد خاسر، أرق، رجاء أصفر، أعشاب حجرية، تأبين ليلة تافهة، تساؤل ضبابي، حيرة، توشية على ليل زرود، قراء في قسمات وجه عربي، انهزام إلى حدود آمنة، انكسار تأريخي، نقش على فؤاد مجروح، وقوف على طلل، أي سفر؟ عبث سأمي، استغراب، ليت حرف استحالة، أو مخرجي هم، الكلاب، لا، (؟)

وفي المجموعة الثالثة توافينا العناوين التالية: (قرار، انعطاف، وطن، صدق، إضاءة، عامان، الليالي، الوداع، مستحيل، سبع وعشرون، مبتدأ استغنى عن الخبر، سؤال لا يبحث عن إجابة، بعد عام، الرغبة الأخيرة، خاتمة الأنهار، ذات شتاء، هديتك في العيد مني، ديباجة ألق حديث، سمندلية الدم).

وقمت بانتخاب مثال من كل مجموعة للتحليل فمن المجموعة الأولى قصيدة (فاتحة إلى القارئ الكريم)؛ لأنها البدايات يكتب العروي هذه القصيدة متيممًا بفاتحة الكتاب، ويحمل العنوان حرص العروي

١- المغامرة الجمالية للنص الأدبي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط:١، ٢٠٠٨م، ص:١١٣.

٢- سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان-الأردن، ط:١، ٢٠٠١م، ص:٣٧.

على قارئه، الذي سيقرأ قصيدته يومًا ما، لذلك يظهر العروي هويته بانتمائه إلى عالم آخر، ويخاطبه باسم الصداقة قائلًا:

يا صديقي ليس هذا زمني

سفري طال.. وضلت سفني[1]

ثم يتحدث عن بدايته التي تشبه بداية الكون، واستوائه على عرش الشعر ذي الشعاع الأزرق، وهذه الصورة في عالم الشعر الذي أتى منه لا ينتمي إلى الدنيا يقول:

نجمة كنت أنا في "اللادنى"

أسهر الليل إذا يقرؤني

وعروشي من شعاعٍ أزرق

والرمالُ الرمدُ حمى شجني

والبروقُ الخضرُ تمحو خطوتي

ويقرر هنا حقيقة وجوده قبل مجيئه إلى الدنيا بالفعل الماضي (كنت)، والتحول من التوقد إلى الانطفاء، كما يكون حال النجوم التي بالرغم من موتها تظل ساطعة عندما نراها، بعدها يتلاشى مفهوم الزمن وينطلق عبر الفعل المضارع:

قد أكون اليوم شوقًا عاثرًا

يتهاوى في دروبِ الفتنِ

ربما يأتي غدي مبتسمًا

يئدُ الأحزانَ كي يبعثني[2]

ولأنه لا يعرف متى ستكون البداية الحقيقة التي يرجوها يختم قصيدته بقوله:

لستُ أدري أي وقتٍ مورقٍ

فيه أجتازُ صحاري الوسنِ

كلُ ما أعلمُ أنَّ فكرةٌ

زرقةُ البحرِ عليها تنحني

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٧٣.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي ،٧٤.

وظنونٌ في زمانٍ مبحرٍ
يتمنى كسرَ طوقَ وثني
فرصةٌ ممطرةٌ أطلبها
ربما أزرعُ فيها وطني[1]

فهذا العالم الدنيوي يحيطه (بطوق وثني) وهو طوق العادات والتقاليد، وطوق الأعراف والخطوط الحمراء، التي ما أنزل الله بها من سلطان، تضيق أفق الأمنيات وتحد سقف التطلعات، وتبني جدرانًا حول ما تجهله وتعاديه، والعروي بذلك يمهد للقارئ ويشرح له أسباب الصعوبات التي ستواجهه في رحلته القرائية.

ومثال للمجموعة الثانية التي تشكل القلق والحيرة والشك، قصيدة اختار لها العروي علامة الترقيم وهي علامة الاستفهام التي تأتي بعد السؤال، قصيدة (؟) يختزل العروي في عنوانها قمة الهرم لحالة الحيرة، ثم إذا دلفنا إلى متن القصيدة فإن كل البنيات الأسلوبية المكونة لذلك البناء تكشف عن تلك الحيرة، وتتوزع الأسئلة مفسرة ذلك العنوان يقول:

أحقًا أنت مرتحل؟
أيظمأُ ذلك النزلُ؟
أتذهبُ والدجى بدءٌ
ومن عينيكَ أشتعلُ؟
وفي شفتي أسئلةٌ
تمزقُ.. والهوى ثملُ؟
وليلي خضرةٌ تغفو
على نيرانها السبلُ[2]

ويساند السرد الدرامي بنية العنوان، ليشرح تلك الأيقونة، ويبث فيها أسباب الحيرة، فلماذا ترحل وأنت مصدر الأمن؟ وإليك أتطلع دائمًا بعين الأمل! وكيف لمصدر النور أن يتلاشى؟

تلك التجربة الشعرية يلخصها العنوان، ويكون بؤرة تتداعى منها بنيات المعنى، مشكلة بداية الوهج الشعري، والخوف والقلق من نضوب ذلك المنهل العذب، والدخول إلى منطقة الاغتراب بالانفصال عن

١- المصدر السابق، ٧٤.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٩٥.

الذات المتوقدة والباعثة للحياة ومصدر النور والإشعاع، وتقوده تلك الأسئلة إلى استعطاف حرفه، وسرد ذكريات الحب، والأمنيات الواحدة، والرغبة في الالتحام بذلك الحرف.

ثم تنتهي القصيدة بسؤال كما بدأت بسؤال، ويحكم السؤال تلك البنية الاستفهامية للقصيدة، ويوضح حالة الذهول والحيرة والقلق التي أنتجت تلك القصيدة، والمخاض الصعب الذي ولدت من خلاله، يقول:

حبيبي غربتي وطن

أتهجرني وترتحل؟![1]

المجموعة الثالثة تبدأ بقصيدة (قرار) التي يقول فيها:

لابد أن تزرعَ الأمداءَ قافيتي

وتشرئبُ مساءً عابرَ المطرِ

فقد سئمتُ مضيي صوبَ داجيةٍ

تهبُّ من شاحباتِ الدَّوْرِ في بصري

أقمتُ ما في الرياحِ الصفرِ عاطفةٌ

وآن أن أرسمَ الأوطانِ بالسفرِ[2]

فبعد أن اتضح للعروي طريقه الشعري، اتخذ قرارًا لا رجعة فيه، وهو أن يظهر للعلن وينبذ حياة التخفي والظلام.

ويبدو ذلك واضحًا من قوله (لابد أن) ففيها من الإصرار والتأكيد على تنفيذ تلك الرغبة في مواجهة أعتى الرياح، وحان وقت التنفيذ (آن أن أرسم الأوطان بالسفر) ففي السفر انتشار وتغيير لبيئة المتلقين، ليجد أذنًا واعية.

وتنتهي هذه المجموعة بقصيدة (سمندلية الدم)، معلنة قتل الأوهام، وإراقة دم الأباطيل التي حامت حول قصائد العروي وقدرته الشعرية، والخروج إلى الحياة من نفق الموت، بعد كل تلك القرارات والحوارات مع التاريخ والهواجس النفسية، يقول:

مُغْدَوْدَقي الياسمين/ الضوءُ ما اعتصبت

١- المصدر السابق،٩٧.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٦٧.

قصائدي بِادْهام الدَّوحِ واللُّوبِ
أستوبلُ الفجرَ معشابًا، وبي لغتي الـ
فجريةُ الطل.. والعاقول تطربي
مستعذبٌ شقرةَ الرمضاءِ فاتنتي
غُمضيةٌ والوضوح/ البان يغري بي
أحدو الحيارى إلى...، مستوخم خبري:
هل ينتهي...؟! ما ابتدأتُ النصفُ مطلوبي
خيل الثلاثين ترعى مَرْجَ ناصيتي
غضونُها الهيمُ في أنساغِ مشبوبِ
مخضلةُ الماء... دون الماء حلَّأها
طينٌ تردى تراجيعَ الأكاذيبِ
عيبٌ يواقعُ عيبًا والضحى سحرٌ
يهوى بيان الْتواءات السراديبِ[1]

ثانيًا: بنية الاستفهام:

تتفق بنية الاستفهام مع طبيعة التساؤلات التي تجتاح حياة العروي منذ الطفولة، بعضها يبحث عن إجابات والآخر لا ينتظر الإجابة، عندما يخرج الاستفهام وينزاح عن حقيقته متجهًا إلى مساحات أخرى فسيحة؛ ليفتح أفق التأمل وحرية التأويل وإمكانية تحميل الكلمات دلالات متعددة لا تحدها حدود الوزن والقافية، ولا القيم المجتمعية، أو الأفق الثقافية.

وهذه الرؤية الشعرية الجديدة تتحقق بإرادة الشاعر العروي عندما يأخذ بيد الأحرف كحسناء تنقاد له وترقص معه رقصته، ويدعي هو أنها من أسرته وأدخلته إلى عالمها الفسيح المليء بالوفرة والجمال لذلك (لم السفر؟) وجنته بين يديه، فعنوان الديوان الأول استفهام كبير وكذلك استفهام في عنوان الديوان الثاني (أللبيد ما للورد؟)

هل تضرم الدجى؟ متى يضمحل البحر في شقرة الفلا؟

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، العروي، ٢٥٦-٢٥٧.

كذلك تتناسب بنية الاستفهام التي احتلت أغلب قصائد الأعمال الشعرية مع طبيعة فكرة العبور التي يتبناها العروي، وفلسفته وفهمه لطبيعة الوجود الإنساني في الحياة فالحياة منطقة عبور ورحلة، وخلال تلك الرحلة يواجه العديد من المتناقضات التي لا يجد لها تفسيرًا أو أموراً لا يقبل تصديقها أحيانًا في حياة قبلية تفرض طقوسها، وتدخل أفرادها في انقياد والتفاف يشبه إيقاع رقصة غجرية تدهش بحركاتها الناظر إليها لكنه ربما استهجنها بعد ذلك، فيتساءل ماذا لو قطعت هذه الرقصة؟

ماذا لو خرج على طقوس القبيلة؟، ماذا لو اقتحم جحيم كلمات جديدة؟ وحياة مختلفة، وعبر هذه الحياة إلى حياة أخرى، حياة حلم جديد، وأرض فسيحة، تحمل سنابل حقولها بذورًا جديدة، وتشرق عليها شمس مختلفة تغسل عن أشعتها غبار الماضي، وتلبس ثوبًا جديدًا لتظهر بحلة مختلفة، هناك سيرقص معها رقصته الجديدة ويعانقها ويلف يده على خصرها، هناك في ذلك العالم لن يكون مجبرًا على الإجابة عن أسئلة الجمهور ولا التبرير أو الرد على تطفل المتطفلين، فتحلق كلماته في فضاء بلا حدود، وتخترق الزمن ذهابًا وإيابًا، وتعانق أرباب الكلمة قديمًا وحديثًا.

هذا التصور نقل العروي إلى البدايات الأزلية والتقاء الأحرف (الكاف بالنون) عندما يخلق الوجود بكلمة (كن) (فيكون).

إن الطاقات الهائلة للكلمات تتفجر من خلال بنية الاستفهام؛ فالاستفهام يستدعي ويطلب، والكلمات تلبي بدلالاتها المتعددة، وقد تفي بذلك الطلب حينًا وتقصر حينًا آخر، فليست مجبرة في كل الأحوال على الإدلاء بكل ما تملكه من دلالة، وتترك للمتلقي لذة الاستنتاج ومحاولة الوصول إلى ما وراء القناع.

ولأن حرفه مختلف تكون البداية بينهما لحظة اللقاء مدهشة، وتتطلب العديد من الأسئلة، يقول:

أهذا أنت؟ " حقلٌ من عبير "
شعوري النخيل.. يمورُ نزفًا
تُمَوسِقُكَ الحروفُ.. وأنت كهفٌ
سرابيٌ.. وما أبقاكَ كهفاً!!!
أهذا أنت... سوفَ يمرُّ دهرٌ
لتنمو في عيونِ البيدِ حرفًا [1]

١- الأعمال الكاملة، العروي، ص: ١٢١.

فكيف لهذا الحرف العبيري أن ينبت في وسط الصحراء القاحلة؟
كيف لهذا الورد أن يحيا في قيظ الصحراء؟
يقول:
لمن كلُّ هذا؟
أنتَ وحدَك والفَلا
رحيبٌ.. وعينُ الوقتِ رمداءُ تدمعُ
أأنت عبيريٌ؟ نعم.. لحظةٌ مضت
وأغصانُها في داخلي تتفرعُ [1]

فمن أين يبدأ ومتاهات الطريق أمامه؟ وطرق مسدودة:
من أينَ أبدأُ؟
والطريقُ دوائرُ
والأبجديةُ هوةٌ سوداءُ؟
أعلى رمادي ترقصُ الأضواءُ
من أين أبدأُ؟ والمتاهةُ نهايةٌ
حتميةٌ و (العابرونَ هباءُ) [2]

ويطول البحث وربما يقرر الإياب وعدم خوض هذه الرحلة والاستمرار فيها:

أتتبعُ المهدري أنخابَ عاطفتي
- على الليالي – إلى أن يتعبَ التعبُ!؟
أم أُلهبُ البيدَ أشعارًا مرنحةً
أسيرُ والقفر عمري كُله أدبُ؟

١- المرجع السابق، ص: ١٢٤.
٢- نفسه، ص: ١٣٨.

يا سيدي كُنتَ جبارًا يلونني
اليومَ عدتَ زمانًا حُلمهُ غضبُ
تصنعُ الدهشةَ الصفراء يا عجبًا
أما رأيتَ انطفاءً شجَّهُ اللهبُ [1]

لكنه يشق ظلام تلك الرحلة الموحشة بنار الكلمة المتوهجة فتنير بضوئها وتنطلق تلك الشعلة في رحلة تواجه خلالها صقيعًا يوشك بها على الانطفاء ، وأخطارًا عدة ، وأمطارًا، لكنه يحمل الشعلة ليخترق المدى ، ويسطر كلمات الخلود فيبعث الحياة في لحد الفناء ، فكلمته المجنحة تخترق النيران وتنغمس في لجات المهالك ؛ لتحيا من جديد " سمندلية الدم " خاتمة الديوان ، وهكذا يجيب (العروي) على أسئلته وأسئلة القراء ، لكن الإجابة تتطلب النظر إلى ما وراء الكلمات ، وربط بين الماضي والحاضر ، والذهاب إلى مستويات عميقة من الدلالة .

يقول:
وبالنارِ هل جذَرتكَ قصيدةٌ؟
.. نعم مَوضَعتني مرارًا عديدةً؟ [2]

أعلى صقيعٍ يُقامُ طقسُ قصيدةٍ
ماذا تُؤمل؟
فيم الإقامة؟
لستَ تدري؟ [3]

لمَ الترحال؟

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ص: ١٤٦.
٢- المصدر السابق ، ص: ١٥٩.
٣- نفسه، ص: ١٧٤ .

عاطفةُ الليالي
كعهدكَ، والسؤالُ هو السؤالُ [1]

ثالثًا: بنية النداء:

استخدم العروي أسلوب النداء وتحديدًا بالحرف (يا) فنادى صديقه الحرف ونادى شعره، الذي اعتبره صديقه ورفيق رحلته فما زال يناديه ويوجه إليه أحاديثه ويبث إليه حزنه واختلاف زمانه، فهو الوحيد الذي يستطيع فهمه وترجمة أحاسيسه، عندما أصم العالم أذنيه، وتنكر له الجميع كان الحرف من يصغي إليه، والقصيدة تراوده ليلاً لإتيانها؛ لذلك كان يناديه (يا وجهه الحلو، يا وجهه المقمر، يا أيها الألق)؛ يقول:

يا وجههُ الحلو، يا بيدًا مُوسقةً
باللوزِ بالسامقاتِ الغُر، بالتين
بالأمسِ عذبًا بأشجارِ المجازِ بهم
بالغامضِ الحرفِ يُغري بي ويُغريني
يا وجههُ المقمرَ العُشبي ما فعَلت
بنا الليالي التي ...، قبل الثلاثينِ [2]

ويقول:

يا أيها الألقُ المسافرُ في دمي
أتُرى يُدوزِنُ نبضهُ الحُلو الزمن؟!! [3]

وأما نداء الحبيبة فيقول:

يا نكهةَ الصيف مشبوبًا بهاتنةٍ
بيضاءَ تغسِلُ وجدًا رائعَ الثَّمرِ

١- الأعمال الشعرية الكاملة ، العروي، ص : ١٩٦ .
٢- المرجع السابق ، ص : ٢١١ – ٢١٢ .
٣- نفسه ، ص : ٢١٨ .

يا وجهها يا جنانَ الخُلدِ عابقةً
بالتوقِ، بالموسمِ المرموقِ بالفِكرِ
يا وجهها يا حقولَ الطُّهرِ يا لغة ال
أبرارِ، يا رغبةَ البيداءِ في المطرِ
أتيتُكِ اليومَ، أغتالُ المدى قلقًا
وقد سئمتُ همومَ البدوِ والحضرِ
أهدابُكِ الأمنُ، هل أرتاحُ مُنبثقًا
من لُجِّ عينيكِ في منأىً عن الخطرِ
" .... " يا أرقَّ الشِّعرِ خاتمةَ الت
تطوافِ عيناكِ، يا موجيةَ الشِّعرِ
عيناكِ شلالُ شعرٍ من يلومُ إذا
ما عدتُ أبحثُ في عينيكِ عن قدري [1]

نداءات رقيقة عذبة، تذكرنا (بنزار قباني) عندما يتغنى بجمال حبيبته، لكن العروي لايذهب بعيدًا ولا يمعن في وصفها، مما يوضح التزامه بحدود معينة لايتخطاها في قضيته مع المرأة.

النداء وسيلة الشاعر للتواصل مع من يريد محاورته، وإيصال صوته له سواء على سبيل الحقيقة أم المجاز، وعندما ينادي لا يتوقع الإجابة المباشرة كما في مناداته لأبيه، فقد عنون القصيدة بـ (من ذكريات الكينونة الأولى خطاب برسم الوصول إلى ...) إنها رسالة إلى غائب وهنا يتجلى الحضور برغم الغياب ، وتبعث اللغة الشعرية لحظات لقاء بين الابن ووالده يفصح له عما بخاطره ويبوح بشوقه وحنينه .
إن ذلك الأسلوب يثير المتلقي الذي ينتظر جوابًا من الأب لأنه لا يدرك في بداية الأمر غيابه، وتأتي المفاجأة في نهاية القصيدة كاشفة حقيقة موت الأب، وبغيابه تنطفئ شعلة الحياة التي كانت تبعث البهجة والسرور في نفس الشاعر.

١- المرجع السابق ، ص : ٢٢٠ – ٢٢١ .

والعروي ينادي والده ولا يناديه بأبي فقط، وإنما يناديه (يا مرجَ تقوى) ويا (ألف ذكرى) فنداؤه فيه إجلال وإكبار، وإعلام بوقار وتقى والده، وذلك الإجلال والإكبار ممزوج بشـــوق وحنين لآلاف الذكريات التي تجمعهما، ذكريات طفولته وســعادته برؤية والده ، ولذلك يناديه يا (انتشــائي) ويحكي قصــة حنينه لأبيه بعد أن فقده يقول :

أبي – يا مرجَ تقوى – إنَّ دربي
يُنغمني، يُقوقعه الصَّغارُ
تقاسمت الليالي " نبضَ بيدي "
وفي عينيَّ يشتعلُ انهيارُ
أبي لا تسألنَّ، فإن وجهي
تغيب عن ملامحه العرارُ
شجونٌ، يا انتشائي، والنواحي
مرنحةٌ، حدودُ الظن عارُ
غزلنَ الشوقَ، فانبجست طيورٌ
مُكوكبةٌ.. رنت – عطرًا – ديارُ
أبي يا ألف ذكرى إن قفرًا
على شفتيَّ حرفٌ واختيارُ
وحيدًا صرتُ.. والأشعارُ ركبٌ
يسافرُ في " ضنوني " حيثُ صاروا
هوى العُشاقِ، يا عينيَّ كهفٌ
عبيريٌ وآمالٌ كبارُ
أتذكر يا أبي.. والليل طفلٌ
وأحلامٌ معتقةٌ تدارُ
نخيلًا.. وانطفاءاتٍ.. وخبتًا
وحرفًا مُقمرًا.. دمهُ اختضارُ؟!
دُعاءً لاهثًا كُنا ... مساءً
يطولُ.. وبعدُ.. يخذُلُنا انتظارُ
أبي كُنَّا ... وكُنَّا ... وانتهينا

فما عُقبى تشظينا؟ دمارُ
سنوهُ، تشنجٌ ... ألمٌ نديٌ
يسوسنهُ على الظمأِ المرارُ
وشاخَ النخلُ.. وانتثرت نواحٍ
بنا.. والدربُ موسَفَهُ اشتجارُ
رحلنا.. والحمائمُ تمتماتٌ
عِذابٌ.. والنجومُ هُدىً يحارُ
أبي.. كانت لنا في الليلِ نارٌ
وكانَ يُحبُّ منطِقنا النهارُ [1]

شقاء الطفولة يتحول إلى حالة من الجمال في نظر الشاعر؛ لأنه كان بمعية والده، انتظارٌ وفقرٌ وليالٍ حارة لكنها جميلة، إنه حنين إلى ذلك الصدر الحاني إلى رمز الرجولة، إلى عون بعد الله.

وذكريات الفقد الأولى متمثلة في شيخوخة النخيل، وتشظي العائلة بعد فراق العائل للأسرة، وبرحيل الأب يرحل الأولاد عن دارهم، وفي ذلك الرحيل تشظي ودمار، إنه انهيار للأسرة بغياب راعيها، ويتحول المكان إلى مكان غريب.. يقول:

غريبٌ يا مكانُ! أأنتَ نخلٌ؟!
أأنتَ قصيدةٌ؟ زمنٌ يزارُ؟!
هواكَ شُموخُنا.. شوقُ الشظايا
مؤرخةً ... تنابتَها انبهارُ [2]

نداؤه للمكان يحمل مرارة الفقد، حيث أنكر المكان والزمان فلم يبق من الذكريات إلا أطيافٌ تُزار في زمن التذكر.. ثم تنتهي القصيدة وتنتهي كل القصص فقد كانت هناك نارٌ يلتفون حولها وتجمعهم

١- الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ١٦٣ – ١٦٦ .
٢- المرجع السابق ، ص : ١٦٦ .

أحاديث لذيذة، فهذه النداءات صرخات ألم ووجع وشوق إلى تلك الجلسات الجميلة التي لا يمكن أن يعوضها أحد غير والده.

ومنه نداء (المدينة المنورة) التي أحبها يناديها بـــ (طيبة الحب) فهي رمز الحب ومنبع الهدى، ومدينة رسول الله ﷺالتي يغني العروي لها ومن أجلها، يقبل عليها والأيام مدبرة مولية عنه.. يقول:

يا طيبةَ الحُب.. هذا شاعرٌ غَردٌ
أتى يُغنيكِ يا شِعرَ الفتى الغَردِ
أتى يُغنيكِ والأيامُ مدبرةٌ
تبثُّ حُزنًا شجيًا من دُجى الأبدِ
الآن ... في جبهتي أُقصوصةٌ.. ودمي
آثارُ قافلةٍ راحت ولم تعدِ
وفي دروبي متاهاتٌ.. وفي شفتي
عصفُ الرياح اصفرارٌ في اخضرارِ غدي
نثرتُ لوني أناشيدًا فنغمني
ليلٌ غزيرٌ مطيرُ الأمنياتِ صدِ
وهذهِ يا انتفاضات الرؤى.. قِصصٌ
توضأتْ في عروشِ الشمسِ من أمدِ
وجئتُ أسألُ.. يا فجرًا يُعطرهُ
قرآنُ طفلٍ شهيِّ الصوتِ مُرتعدِ
هل تذكرينَ " وما بالدارِ من أحدٍ "
طفلًا خصيبًا يضمُّ النخلَ في كبَدي
عزاؤهُ بعضُ شعرٍ أحمر.. لغةٌ
عُشبيةُ الشوقِ.. ما مرت على بلدي
عيناه واحة نخل.. يا حمامته
أفنان ضوء عبيري الحياة ندي[1]

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١١٧-١١٨.

وهنا يضفي على تلك المدينة صفات إنسانية فهي تسمع تغريده وتتلقى ما يبثه من حزن شجي، وترى ما كتب على جبهته من قصص ، ثم يُشهدها على فجر معطر بقرآن طفل يقرؤه بصوت شجي ، فيستعيد معها الذكريات عندما كان طفلاً والآن أصبح رجلاً ، يقول :

هل تذكرين.؟ سؤالٌ نابتٌ.. عُمرٌ
مُمزقٌ ... وانطفاءاتٌ بلا عددِ
عِشرون عامًا " دروبٌ " ألفُ قافلةٍ
مسرورةٍ بزروعٍ في ثرى جسدي
معشوقةَ النخلِ، يبقى الطفلُ مزرعةً
موشومةً.. وبقايا الوشمِ فوقَ يدي
يا طيبةَ الضوءِ يا عهدًا يُموسِقُنا
تبقينَ نخلاً ... ويبقى الطفلُ في خَلَدي [1]

إنه لا ينســـى عهدك يا طيبة فإنك نامية في قلبه وفي خلده، ذلك الطفل المدني الذي تربى بين أحضانك.

كما يسهم النداء في استحضار شخصيات تاريخية مثل شخصية بروموثيوس عندما قال:

يا سارقَ النار، ما يُبكيكَ يُبكيني
سيانِ، والليلُ محمومُ الرياحينِ [2]

رابعًا: علامات الترقيم:

من أساليب التعبير التي تشكل ظاهرة أسلوبية في شعر العروي، علامات الترقيم التي تسهم في توليد انفعالات خاصـــة بوجودها في ثنايا النص الشـــعري، ويشـــارك من خلالها المتلقي في عملية التأويل، ولها دلالات وإيحاءات نفســـية وأيدلوجية، فبعض الكلمات يضـــعها العروي بين أقواس، والبعض الآخر يتبعه

١- الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : ١١٨ .
٢- المصدر السابق، ص : ٢١١ .

بعلامات الاستفهام والتعجب المكررة، كما يستخدم الحذف فلا يذكر اسم حبيبته أو لأمر مسكوت عنه أو قرار لا يفصح عنه مثل قوله:

بـ"...." ولها أرفو على أفقي
قبائلي الحلوةَ الآمالِ والسَّمرِ
بها انبعاثي، وها الأمطار تزرع بي
جدب الفيافي، وينمو الخصب في الشجر
"...." يا أرق الشعر، خاتمة التـ
ـتطواف عيناك، يا موجية الشعر[1]

ولم تخل قصيدة من قصائده من علامات الترقيم، وقد أثبت كثيرًا منها خلال استشهادي بأبياته في المباحث السابقة واللاحقة.

وخلاصة القول إن شعر العروي احتوى على مجموعة من البنيات الأسلوبية كبنية العنوان والاستفهام والنداء وعلامات الترقيم التي شكلت ظاهرة أسلوبية في شعره، وكذلك اسهمت في البناء الدرامي بما تقيمه من حوارات داخلية بين الأشياء وذات الشاعر، وأحيانًا يكون الحوار لذاته بصوت مرتفع، فتلك النداءات تنطلق منه وتعود إليه.

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٢٢٠-٢٢١.

الفصل الخامس: التشكيل الموسيقي في شعر حسين العروي

مدخل:

يتحرى هذا الفصل مقدرة قصيدة العروي -بشكلها العمودي- على مجاراة التطورات التي طرأت على القصيدة العربية، وتحررها من الأشكال القديمة، فقد أراد الشعراء المعاصرون التعبير بموسيقى مختلفة، تتناسب مع معطيات عصرهم؛ وإيقاعه السريع، فهل استطاع شعر العروي استيعاب الآليات التعبيرية الحديثة بأشكالها المختلفة، والاقتراب من قصائد المعاصرين؟

وما مدى استفادة شعره من الموسيقى الخارجية والداخلية لخلق إيقاع متجدد؟

ومن أجل الإجابة عن تلك الأسئلة يبحث هذا الفصل في الموسيقى الخارجية من الأوزان التي أقام عليها العروي قصيدته، والقافية بأشكالها، والموسيقى الداخلية، وأثرها الجمالي والدلالي.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية في شعر العروي

تشكل الموسيقى الخارجية القالب الذي خرج به إلينا الشعر؛ حيث اجتهد الشاعر في ترتيب أفكاره، وجمع جمله وتراكيبه، وبناء صوره، وانتهى بحلته الأخيرة الموسيقية، وأصبح جاهزًا ليطرب النفوس وليدخل إلى القلوب من خلال الحركات والسكنات، المتمثلة في الوزن والقافية والايقاع الشعري

أولاً الوزن العروضي:

اختار العروي من بحور الشعر مجموعة كتب عليها قصائده، والجدول التالي يوضح ذلك:

م	البحر	عدد القصائد	أسماء القصائد
١	البسيط	٢٦	قصيدتك، هواية، شكرًا لكم، لواعج طفل قديم، قراءة في قسمات وجه عربي، انهزام إلى حدود آمنة، انكسار تأريخي، نقش على فؤاد مجروح، من سفر أيوب البيداوي، عبث سأمي، قرار، انعطاف، ليت حرف استحالة، الوداع، سبع وعشرون، ليس من مات، مبتدأ استغنى عن خبر، خاتمة الأنهار، هديتك في العيد، ديباجة ألق، حديث شجني مع صلاءة، آخر ما قاله آخر الصقور، ثالث المستحيلات، الخبتية، الوافدة الأسبانيولية، سمندلية الدم.
٢	الكامل	٢٢	لن أبكي عليك، قراءة، الذكرى، لا، تأملات جواد خاسر، إلى نذل ما، أرق، فكرة شمالية، أعشاب ليلة حجرية، حيرة، توشية على ليل زرود، الكلمة حمامة حمراء، وقوف على طلل، وطن، صدق، إضاءة، استغراب، عامان، ...،...، الرغبة الأخيرة، أو مخرجي هم ،إلى .. إثر برق.
٣	الطويل	١٤	خطاب لن يصل، رثاء المطر، قصة حرف، فتح، الدخول في أعماق خضراء، من حديث كلمة مجنحة، أي سفر، ما تنكدون إن شاء الله، سارة العتيبة، ذات شتاء، الدلماء، شجنية ابن الريب الجهني، آخر كلمات أبي الجود، لاوكون ليل التمام.
٤	الخفيف	٦	الأماكن، دروب، رسالة إلى شوق مسافر، الليالي، إلى...، سامرية.
٥	الرمل	٥	فاتحة، رجاء أصفر، طفولة التأريخ، بعد عام، دانة خليجية.
٦	الوافر	٥	تأبين ليلة تافهة، ذهول رمادي، تساؤل ضبابي، من ذكريات الكينونة الأولى، سؤال لا يبحث عن إجابة.

٧	المتقارب	٢	كيف تموت الأشجار، مستحيل.
٨	مجزوء الكامل	١	الكلاب.
٩	مجزوء الوافر	١	"؟"
١٠	المتدارك	١	زائرة.

احتل البحر البسيط الصدارة من بين بحور الشعر التي استخدمها العروي، واستخدمه ناقلًا قلقه وحيرته ثم ثباته وقراراته المصيرية.

أما البحر الكامل الذي يمتاز بقوته، فقد استخدمه العروي في القصائد التي أعلن فيها موقفه من معارضيه، كقصيدة (لن أبكي عليك) وقصيدة (إلى نذل ما) وقصيدة (الرغبة الأخيرة) وغيرها من القصائد -كما يتضح في الجدول السابق- وتحمل ذلك البحر بتفعيلاته خيبات الأمل والإحباطات التي واجهت العروي في مسيرته الشعرية.

وللهجاء استخدم مجزوء الكامل في قصيدة (الكلاب)، في انتقاص منه واستهجان لأولئك المتربصين به.

وفي الرثاء استخدم بحر الطويل الذي تحمل حزنه، ونقل أحاسيس الشوق إلى أبيه، وداره التي ضمت طفولته، كما في قصيدة (خطاب لن يصل) وقصيدة (رثاء المطر) وقصيدة (سارة العتيبية) وغيرها من القصائد.

ثانيًا: القافية:

تعريفها لغة: جاء في لسان العرب" القفا، مقصور، مؤخر العُنق، وألفها واو والعرب تؤنثها، والتذكير أعم، وقافية كل شيء: آخره ومنه قافية بيت الشعر"[١]

اصطلاحًا:

"يعرف علماء العروض القافية بأنها: المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت."[٢]

القافية من حيث التقييد والإطلاق:

١- لسان العرب، ابن منظور، ج:١١،ص:٢٦٢-٢٦٣.

٢- علم العروض والقافية، عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، د.ت، ص: ١٣٤.

تعتمد تســـمية القافية مقيدة أو مطلقة على حركة الروي، وهو الحرف الأخير من القافية، فإن كان ســاكنًا فهي مقيدة، وأن كان متحركًا فهي مطلقة، وتنوعت قوافي العروي بين الإطلاق والتقييد، فمن أمثلة القوافي المطلقة قوله:

أنا لنْ أكونَ هناكَ.. إنِّي راحلٌ
ولتندمنَّ على دخولِ النارِ
سأصوغُ حزني موطنًا منْ أحرفٍ
أغفو عليه إذا قستْ أقداري
أنا يا صديقي بعضُ حُلْمٍ ذابِلٍ
ضعفتْ سفائِنُهُ عن الإبحارِ[1]

فالروي هنا (الراء) المتحركة بالكسر، والقافية مطلقة وإن كان بعد رويها وصل وهو الإشباع لحركة الروي فيتولد منها حرف من حروف المد، أو يكون بهاء بعد الروي.

ومثال للقافية المطلقة ورويها أشبع بالواو لأنه مضموم قوله:

يا دارُ.. يا لذةَ الماضي التي جَرحتْ
صحو الحقيقةِ.. أفنى لونَنَا الضَّجَرُ
عُدنا إليك حيارى.. والرِّمالُ هوى
مُمَوسَقٌ.. أخضرُ الأشجانِ منتثرُ
شابتْ خطا الليلِ.. والدربُ الملولُ جَثَا
على خطا الليلِ والسارون ما عبروا[2]

فحرف الروي (الراء) المضـــمومة، وفي البيت الثالث جاءت كلمة (عبروا) مشـــبعة لحركة الروي بواو الجماعة، " وحرف المد المتولد عن إشباع حركة الروي أيًا كانت يسمى وصلًا، ولا فرق في حرف المد بين أن يكون للإطلاق وبين أن يكون لغيره كألف التثنية، وياء المتكلم، والياء التي من بنية الكلمة، وواو الجماعة."[3]

ومثله قوله:

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٧٥.

٢- المصدر السابق، ١٣٤.

٣- علم العروض والقافية، عبدالعزيز عتيق، ص:١٤٣.

جرَّبتَ قبلكَ ما يبكيكَ أثْخَنَني
طعنُ الأحبةِ إنْ حَلُوا.. وإنْ رحلُوا
كتبت أمحو متاهاتٍ منافقةً
فارتدَّتْ الذّكَرُ الحمراءُ تشتعلُ[1]

أمثلة القافية المقيدة:

تقاطيعُ وجد الليالي مروجٌ
تجعدَ في مقْلتيها وثنْ
سوادُ الزخارفِ وجهٌ صفيقٌ
دوائرُ حمراءُ حولَ الزمنْ
سبيلُ الوصولِ نفاقٌ غزيرٌ
وأوبئةٌ... وتعاطي شجنْ[2]

فحركة الروي (النون) السكون، والملاحظ في أعمال العروي الشعرية ميله إلى إطلاق القافية أكثر من تقييدها.

" وبما أن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، نتيجة كونه مرتبطًا بالتجربة الشعرية التي يستمد منها خاصيته الدلالية بتفاعله كدال مع دوال أخرى ضمن النسق الشعري لإنتاج دلالية الخطاب، وكونه الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر ضمن بنية محدودة، باتخاذه عنصراً موطئاً يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصية المبدع مع المحافظة على المسار الإطاري الذي يتشكل على ضوئه النص الشعري"[3]

ولاكتمال الإيقاع الشعري لابد من بحث الموسيقى الداخلية التي تشكل المظهر الداخلي للإيقاع وتكمل صورته، والتي يوضحها المبحث التالي.

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٣٦.

٢- المصدر السابق، ١٦٢.

٣- شعرية النص عند الجواهري، علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية، لبنان، ط:١، ٢٠١١،ص:٢٧.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية في شعر العروي

تولدت الموسيقى الداخلية في شعر العروي من مجموعة من الوسائل التي استخدمها منها:

١-التصريع:

وهو كلمة تشي بالقافية، وتخبر عن قدرة الشاعر على تنصيب قصيدته؛ بما يمتلكه من مفردات، والتصريع يضيف جمالًا على القصيدة، كما يمثل البداية التي يستهل بها الشاعر قصيدته، ومفتاحًا لفهم النص؛ حيث يمهد لما بعده من أبيات، وهو: "أن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، وربما صرعوا أبياتًا أخر من القصيدة بعد البيت الأول" [١]

أحيانًا لا يمد العروي يد العون للمتلقي ليفهم نصه يقول:

هذي سبيلي... متاهاتٌ مبعثرة

على الحروفِ.. وموجٌ يزرع الأبدا

لوني رموزٌ؛ فلا تستبطنوا لغتي

حتمٌ عليَّ رحيلي المرُّ منفردا[٢]

لكن عندما يأتي الأمر على التصريع في قصائده فإنه يكون بمثابة فتح الطريق، وتفسير لبعض الرموز، مثل قوله:

يا صديقي هذا زمني

سفري طال.. وضلت سفني[٣]

هنا ينتهي صدر البيت بخبر وهو كلمة (زمني)، ويوضح العجز ما حل به من زمنه الذي يشتكي منه لصديقه؛ فقد طال بحثه وضل طريقه.

وقوله:

إني هنا.. من ظنوني يسقط المطر

عيناي موج هواه الريح والسفر[٤]

١- معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، دار ابن حزم، بيروت، ١٩٩٧، ط:٤، ص: ٣٣٩ .

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،١٩٢.

٣ - المصدر السابق ،٧٣.

٤- نفسه، ٨٠.

وقوله:

ليلاه وهمٌ... وفي أعماقه مطر

والشمسُ مؤودةٌ "بعض الدجى" قدر[١]

العجز هنا تأكيد لما جاء في صدر البيت

وقوله:

حرفان ينطلقان في أثري

ويلوثان الخصب في مطري[٢]

وقوله:

أحقًا أنت مرتحلٌ

أيظمأ ذلك النزل[٣]

وقوله:

على لونيك تصطخبُ الفصولُ

ووشمكَ نابتٌ حيٌ قتيلُ[٤]

وقوله:

مطر القصيدة: نشوةٌ قصوى

شفتاك.. فاغسل هذه الشكوى[٥]

وقوله:

لا تقرأوني، ففي "تغريبتي" الصابُ

لفح الهواجر أمطارٌ وأعشابُ[٦]

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٨٧.

٢- المصدر السابق، ٩٣.

٣- نفسه، ٩٥.

٤- نفسه،١٠٦.

٥- نفسه، ١٠٨.

٦- نفسه، ١١٤.

وقوله:

يا طيبةَ الحبِّ هذا شاعرٌ غردٌ

أتى يغنيكِ يا شعرَ الفتى الغردِ[1]

وقوله:

تغني ووجه اللونِ حرفٌ مبرقعُ

نديٌ... وعطر الموجِ لحنٌ موقعُ[2]

٢- السجع:

الأصل في السجع أن يكون في النثر، وإذا جاء في الشعر زاده جمالًا وبهاءً، واعتبر التصريع شكل من أشكال السجع؛ ولذلك يمكن القول بأن الأمثلة السابقة للتصريع هي أمثلة للسجع. "قال العلوي: اعلم أن هذا النوع من علوم البلاغة كثير التدوار، عظيم الاستعمال في ألسنة البلغاء، ويقع في الكلام المنثور، وهو في مقابلة (التصريع) في الكلام المنظور الموزون في الشعر"[3]

كقوله:

أمانيَّ كالماءِ كالأزمنة

يُبَرعِمُ في حسنِها أَحْسَنَه[4]

وقوله:

ازج الرباب الندي النار لا الرسلا

وجاوز الصمت... واقرأ هذه السبلا[5]

قوله:

شمالية الأهواءِ إن طريقنا

١- المصدر السابق، ١١٧.

٢- نفسه، ١٢٤.

٣- معجم البلاغة العربية، بدوي طبانه، ٢٦٧.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٨٠.

٥- المرجع السابق، ١٨٢.

جنوبيةٌ، والنار تطفئ ليلنا[١]

وقوله:

النهاياتُ بالدجى مستحمهْ

أَرْهَمَ البرقُ... ما على الأفقِ نجمهْ[٢]

وقوله:

يا عيدُ إنْ بقيَتْ في الأفقِ أعيادُ

فسوف يكسو مشيبَ الليلِ فرصادُ[٣]

لا!!! كنْ وكَوّنْ أفاويقَ الغرابيبِ

واستفزز الرملَ هتانَ التعاجيبِ[٤]

٣- الجناس:

لقد أســهب البلاغيون في حديثهم عن الجناس، فهذا عبد القاهر يقول: "كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك، وقد أحسن الزيادة ووفَّاها"[٥]

وينقسم الجناس إلى قسمين:

١- الجناس التام: "وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: نوع الحروف، وعددها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف المعنى.

٢- الجناس غير التام: وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة، ويجب ألا يكون الاختلاف في العدد بأكثر من حرف."[٦]

١- نفسه، ١٨٤.

٢- نفسه،٢٠٢.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،٢٢٥.

٤- المصدر السابق،٢٥٦.

٥- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، ص: ٥.

٦- معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، دار ابن حزم، بيروت-لبنان، ط:٤، ١٩٩٧م، ص:١٣٨.

وقد شاع استخدام الجناس الناقص في شعر العروي، ومن أمثلته قوله:

إني نحرتُك وانتحرت...وريقةٌ

سقطتْ.. مغادرةً حدودَ شؤوني[١]

وقوله:

وخانت فخانتني سنينٌ وأشهرُ

أسيرُ وتطوي صفحةُ العمرِ خطوتي[٢]

وقوله:

أطالع في عينيك ما في جوانحي

ستقرأُ في عيني ما أنت تشعرُ[٣]

وقوله:

وغَرَّدَ موجٌ في غموضِ جزيرةٍ

تعامتْ عن الموالِ والليلُ أليلُ[٤]

وقوله:

قطفنا.. ولونَّا.. وحان قطافُنا

ولابد أن نرضى...فذلك أفضلُ[٥]

لونُ وجدي قصائدي.. ووجودي

لهبٌ أخضر الرياح، عميقُ[٦]

نأى- نأيُنا.. وماتتْ بيننا السبلُ

يعيشُ جرحًا.. وأعماقي ممزقةٌ[٧]

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٧٩.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٨٣.

٣- المرجع السابق، ،٨٥.

٤- نفسه، ٨٨.

٥- نفسه،٩٠

٦- نفسه، ٩٨.

٧- نفسه،١٣٦.

٤-التكرار:

"هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى. والمراد بذلك تأكيد الوصـــف أو المدح أو الذم أو التهويل، أو الإنكار أو التوبيخ، أو الاستبعاد، أو أي غرض من الأغراض"[١]

ومن أمثلة التكرار قوله:

جوادي انطفاءُ الضوء، والبدر قبلة
تذوبني.. والحرف في معملي قلبُ
جوادي انطفاءُ الضوء.. والضوء موطنٌ
غزيرٌ على عينيه عمري شجًا يخبو[٢]

فهنا يكرر العروي عبارة (جوادي انطفاء الضـــوء) ليؤكد علاقته الوطيدة بالليل، وتجلي إبداعاته في تلك الساعات التي يسكن فيها الكون، فيمتطي صهوة الكلمة وينطلق في ساحات القول.

وقوله:

الخبتُ والنخلُ يا أشعارَنا فكرٌ
مائيةٌ في ثنايا الحرف إن نضبا
الخبتُ والنخلُ.. ماضٍ صاخبٌ.. لغةٌ
زرقاءَ مثلُ زوايا شجرت غضبا[٣]

وقوله:

يا دار.. يا لذةَ الماضي التي جرحتْ
صحو الحقيقةِ.. أفنى لوننا الضَّجَرُ
يا دار عدنا.. همومُ البيدِ أغنيةٌ
قصيدةٌ ثرَّةُ التسآل لا تذرُ
شابت خطا الليل.. والدربُ الملولُ جثا
على خطا الليل.. والسارون ما عبروا

١- معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، ص: ٥٨٥.
٢- نفسه، ١٠٠-١٠١.
٣- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ١٣٢.

الدربُ يا دارُ لا يهدي فأين هُمُ
أما على الدربِ إلا النزفُ والوترُ
أما على الدربِ إلا اللون منبثقا
إلا الضلالاتِ إلا الموجُ يحتضرُ
أين الأحبةُ، ما في الدارِ ومضُ سنىً؟
إلا تهاويم نضو هدَّه السفر
أين الأحبةُ، كتبٌ صاخبٌ لغةٌ
مفؤودة.. واشتهاءٌ ضاءهُ المطرُ[1]

فقد كان في تكراره لعبارة (الخبت والنخل) وكذلك عبارة (يا دار) تلذذ واستعذاب للماضي، وشوق وحنين إلى الطفولة العذبة.

أما تكراره لكلمتي (خطا الليل، الدروب) إيحاء بالقلق، والفرقة؛ بسبب الموت الذي يؤكده تكرار عبارة (أين الأحبة؟) فالاستفهام فيه تفجع لفقدهم.

٥-الطباق:

"وهو الجمع بين متضادين أي معنيين متقابلين في الجملة، بأن يكون بينهما تقابل وتنافٍ ولو في بعض الصور، سواء كان التقابل حقيقًا أو اعتباريًا."[2]

وتؤكد الشواهد التالية حالة المفارقة التي يخلقها الشاعر، عبر استخدامه للطباق كقوله:

لا لون لي... إنني ماء... وبي ظمأ
والطين يزرعُ أعماقي... وينتحرُ[3]

فالتضاد بين (الماء) الذي يشعر بالارتواء، و(الظمأ) الذي ينفي ذلك ويناقضه، كذلك بين (يزرع) الذي يوحي بالحياة، و(ينتحر) المؤدي إلى الموت.

وقوله:

مازجيني إقامة واغترابًا

١- المصدر السابق، ١٣٤.

٢- معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، ٣٦٧.

٣- المرجع السابق، ٨٠.

ولك العشقُ... يا شموخَ النخيلِ[١]

وهنا مطالبة باســـتمرار الحب (إقامة) و (اغترابًا) والاختلاف بينهما ظاهر، لكنه الحب الذي يكون في الحل والترحال.

وقوله:

أنا أنت.. حزن واحد يسترقنا

ولكنني أُبدي الذي أنت تسترُ[٢]

وقوله:

ليلاه وهم.. وفي أعماقه مطرُ

والشمس موؤدة بعض الدجى قدرُ[٣]

ثيابي نخيل والقصائد موطني

وبعض جحيم في نعيمي يرفلُ

وأغفو أضمُّ الضوءَ أرفو نجومَهُ

ليالي خضراءَ الظلامِ... وآملُ[٤]

وقوله:

وقفت.. نهاري الليل والحبُ لعنةٌ

غزيرٌ مداها والحروفُ أغانِ[٥]

وأدخلُ أبوابَ القصيدةِ فاتحًا

يؤرخني حرفي.. ويشرقُ بي الغربُ[٦]

وقوله:

١- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي،٨٢.

٢- المصدر السابق،٨٤.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، العروي، ٨٧.

٤- المصدر السابق،٨٩ .

٥- نفسه، ٩١.

٦- نفسه،١٠١.

ذرفتُكِ لعنةً جرداءَ... قبحًا
جماليًّاً... تشاؤمه هطولُ
نموتُ بعرارةٍ صفراءَ... تذوي
يبعثرُ ماءَها ضوءٌ ظليلُ
خلعتك غابةً.. نزفي غنائي
نموّي في انكساراتي ذبولُ[1]

وقوله:

جربتُ قبلك ما يبكيك اثخنني
طعنُ الأحبةِ إنْ حلوا.. وإنْ رحلوا
كتبتُ أمحو.. متاهاتٍ منافقةً
فارتدَّتْ الذكَرُ الحمراءُ تشتعلُ[2]

الايقاع:

يتشكل الايقاع في قصيدة العروي بمزيج من الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية،و "من الملاحظ أن هناك فارق كبير بين كل من الوزن بشكل خاص والإيقاع، هذا الفارق أساسه المخالفة القائمة في التمييز بين الصوت على اعتبار صفاته الذاتية كوحدة نوعية مستقلة، وبين الصوت على اعتبار أنه حدث نغمي يؤديه الشاعر ضمن ظروف نفسية وواقعية خاصة، وضمن بعد زماني ومكاني خاص تكسبه إياه خصائصه الذاتية الداخلية ضمن حركة السياق العام وتعطيه سماته الخاصة من علو وانخفاض، وامتداد وانقباض وقوة وضعف داخل التركيب اللغوي"[3]

فالوزن هو المظهر الخارجي للإيقاع، والموسيقى الداخلية من تجنيس ومطابقة وتكرار وتصريع –وغير ذلك– يمثل المظهر الداخلي للإيقاع، كما يسهم في انتاجه التراكيب النحوية والصوتية والدلالية.

١– نفسه، ١٠٦.

٢– نفسه، ١٣٦.

٣– انظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، الكويت، العدد:٢٨، ١٩٩٠م.

وخلاصة القول إن العروي أدرك التطورات التي حدثت على التشكيل الموسيقي للقصيدة العربية المعاصرة، لكنه لم ير حاجة إلى الخروج على النظام الإيقاعي الكلاسيكي للقصيدة العربية، واستبدل السطر الشعري أو الجملة الشعرية بالبيت الشعري التقليدي ذي الشطرين، مع محافظة كل جملة شعرية على وزنها القديم؛ فمن ينظر إلى الأعمال الشعرية للعروي يظن للوهلة الأولى أنها قصائد حرة بشكلها في أسطر متتالية، ولكن يدرك عند قراءتها أنها تمتلك وزنًا وقافيةً وتسير بخطى ثابتة على الشكل العمودي الكلاسيكي.

كما يمكن القول إن قصيدة العروي العمودية لم تعد ذات نظام صارم؛ بل تمكنت من احتواء جميع الأجناس الفنية، واستيعاب الآليات التعبيرية على اختلاف أشكالها، واشباع البنية الموسيقية للقصيدة؛ بإثراء الموسيقى الداخلية، التي تأخذ القصيدة إلى مستويات متقدمة للمعنى، وتمنحها قدرة تصويرية متحركة بين الماضي والحاضر.

إن تداخل الأجناس ضمن الشكل الموسيقي العمودي أظهر مرونة هذا الشكل وقدرته وسماحه بنفاذ تلك الأشكال من خلاله، وأتاح لها إلقاء انعكاساتها الجمالية عليه، وأن يتناغم معها، وأضاف هو بدوره الحياة إلى تلك القصص واللوحات الفنية الشعرية، والمواقف الدرامية.

الخاتمة:

لقد استقر البحث على جملة من النتائج التي يمكن اختزالها كالتالي:

١- إن نظرية تداخل الأجناس نظرية متنامية؛ لارتباط الأدب بالإنسان الذي ينمو ويتطور، وكلما انفتح الإنسان على عوالم جديدة، ورؤى مختلفة فإنه سوف يدخلها في أدبه، وتصوره الفني، وما ينتجه من إبداع شعري، وآلياته الفنية دون الحاجة إلى التخلي عن الموسيقى الخارجية.

٢- آثر العروي التجديد في المضمون؛ إيمانًا منه بأن القالب الشكلي للشعر لن يكون ملجمًا لفكره ولخياله، بل بدا أداة طيعة يرسم من خلالها روآه، ويسطر قصصه، ويحكي حكاياته، ويُضمن أساطير، ويستدعي عبر أبياته شخصيات تاريخية، يتخذ منها رموزًا ذات أبعاد إنسانية، وهكذا تداخلت تلك الأجناس في شعره.

٣- أدى تداخل الشعر مع الأجناس الأخرى إلى نضج الصورة بشقيها الكلي والجزئي

لأن العروي يبحث عن منافذ جديدة تتحرك من خلالها قصـــيدته العمودية، وتمثلت تلك المنافذ في استعارة العناصر السردية من الرواية والقصة، وفرشاة الرسم وألوانه، وتجاوزاته الانطباعية، وفضاءات الابداع الســينمائي، وحوارات المســرح، والقصــيدة العمودية برؤيتها الجديدة تحقق ذلك التراســل الفكري بين أنواع الإبداع الإنساني.

٤- قد تبين تداخل الفن القصصي في شعر العروي، وظهور عدد من الشخصيات القديمة والمعاصرة، ومحاورتها، واستخدام تقنية الارتداد، والتعاقب أثناء سرد الأحداث، أو اتخاذ القناع وسيلة لعرض الشخصية، وبذلك تجاوز السائد والمألوف؛ لتتولد رؤية جديدة من خلال الكيمياء التي تمزج بين الشعر والسرد منتجةً صورة بنورامية.

٥- استخدم العروي المناجاة والجدل الداخلي الذي يعتمل في ذاته، كما أظهرت الأبيات الشعرية أنواعًا من الحيل المسرحية التي قد يلجأ الممثل إليها عندما يتحدث بصوت مسموع معبرًا عما يجول في خاطره، وليوضح معاناته، أو يذكر مجموعة من الحقائق حول شخصيته، وبذلك يكون العروي استثمر تلك الخاصية؛ ليضيف حرية أكبر إلى شعره، ومساحة يتحرك من خلالها، متخطيًا حدود الوزن والقافية.

٦- إن استخدام تقنيات الصوت والصورة واللون والحركة لإنتاج الصورة الشعرية هي ذاتها التي تستخدم في السينما، والتوليف بين الصور بعد التركيز عليها، ثم الارتداد لتسليط الضوء على الصورة الكبيرة، تؤكد إفادة العروي من الفن السينمائي.

٧- إن المتأمل لأبيات العروي يرى لوحة تشكيلية، يتمكن من خلالها تحليل الصورة وتلقيها عبر تفسيرات معينة لكثافة اللون والحركة في اللوحة، حيث تكون الصورة الشعرية مصحوبة بحركة موسيقية واتساع المعنى المعجمي والدلالي للكلمات والتراكيب اللونية، وبذلك يتمكن المتلقي من الامتزاج بذلك كله وتكوين رؤية تكشف جمال التعبير الشعري، فاللون وسيلة تعبيرية لا تقل أهمية عن الوسائل الفنية الأخرى التي يستخدمها الشاعر لإيصال أفكاره ومشاعره.

٨- مزج العروي في البيت الواحد المجاز بالحقيقة، ويقدم الاستعارة في لعبة غامضة ومتاهة جديدة للبحث عن المعنى، فالصورة الخيالية المتناسلة المركبة سمة واضحة في شعر العروي.

٩- احتوى شعر العروي على مجموعة من البنيات الأسلوبية كبنية العنوان والاستفهام والنداء، وعلامات الترقيم التي شكلت ظاهرة أسلوبية في شعر العروي، وأسهمت في البناء الدرامي بما تقيمه من حوارات داخلية بين الأشياء وذاته، وأحيانًا يكون الحوار لذاته بصوت مرتفع، فتلك النداءات تنطلق منه وتعود إليه.

وهكذا حققت تلك التراكيب انزياحات لغوية، وأضافت إلى المعنى كثيرًا من الطاقة الدلالية والإيحائية.

١٠- وتفرد معجم العروي بالغرابة، والحيرة وصد المحاولات العابثة لإبعاده عن المساحة الكلامية التي اختطها لنفسه، وإصراره على المضي قدمًا بخطى ثابتة على منهجه الشعري.

١١- وظف العروي الأسطورة لخدمة غرضه الشعري، ليمنح الصورة بعدًا أعمق ويذهب بها إلى أوسع مدى، لتستقر مرتبطة بسلسلة من الأحداث المتكررة في كل زمان ومكان، ومؤكدة خلود الأبطال، كما أنها تمنح الصورة حياة جديدة من خلال تنشيط المخيلة لفهم البعد الكنائي والعودة إلى الوراء للقصة الأولى للأسطورة ومن ثم ربطها وإسقاطها على الواقع.

فلم يكن هم العروي النظم وإلا كان من السهل عليه اتباع طريقة النظامين، لكنه استخدم المجاز والأقنعة والرمز كوسائل تمكنه من نقل مضامينه، وخدمة نصه، وإثراء وتعميق بعده لنقل تجربته وربطها بتلك

الرموز، لكنه يخاطب قارئاً يفترض أن يكون بمستوى هذه الوسائل، وإلا كانت القصيدة عبثية حين يكون المتلقي دون النص بكثير.

١٢- يمكن القول إن قصيدة العروي العمودية لم تعد ذات نظام صارم؛ بل تمكنت من احتواء جميع الأجناس الفنية، واستيعاب الآليات التعبيرية على اختلاف أشكالها، وإشباع البنية الموسيقية للقصيدة؛ بإثراء الموسيقى الداخلية بأساليب متعددة، تأخذ القصيدة إلى مستويات متقدمة من المعنى، وتمنحها قدرة تصويرية متحركة بين الماضي والحاضر.

١٣- تمكن العروي من تطوير الشكل القديم وتطويعه ليفي بأغراض العصر الحديث، بانفتاح شعره على الأجناس الفنية الأخرى، مما يمنح الشكل العمودي خاصية النفاذ والامتصاص، كذلك قدرة على تحمل الأشكال التعبيرية السردية مما يمنحه المرونة لمواكبة التيار الحياتي المتجدد.

المصادر:

-القرآن الكريم.

-الحديث الشريف.

-الأعمال الشعرية الكاملة، حسين العروي، النادي الأدبي في المدينة المنورة، ط: ١، ٢٠٠١

المراجع:

إبراهيم الغنيم. *الصورة الفنية في الشعر العربي*. المجلد ١. القاهرة: الشركة العربية، ١٩٩٦.

إبراهيم أنيس وآخرون. *المعجم الوسيط*. القاهرة: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٢.

إبراهيم رفعت. *مرآة الحرمين في الرحلات الحجازية والحج ومشـــاعره الدينية*. المجلد ١. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٥.

ابن أبي الإصبع. *تحرير التعبير*. المحرر حفني محمد شرف. القاهرة: وزارة الأوقاف، ١٩٩٥.

ابن المعتز. *البديع*. لننغراد، ١٩٣٥.

ابن عقيل. *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك*. المجلد ١. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٧.

ابن منظور. *لسان العرب*. المجلد ٢. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٧.

إحسان عباس. *فن الشعر*. المجلد ٥. عمان: دار الشروق، ١٩٩٢.

أحمد بسام ساعي. *الصورة بين البلاغة والنقد*. المجلد ١. دمشق: دار المنارة، ١٤٠٤.

أحمد محمد ويس. *الانزياح في التراث النقدي والبلاغي*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، د.ت.

أحمد مداس. "الفعل السردي في الخطاب الشعري." *مجلة كلية الآداب* ٢٠١٢، الإصدار العاشر والحادي عشر.

أحمد مطلوب. *في المصطلح النقدي*. بغداد: المجمع العلي، ٢٠٠٢.

——. *في المصطلح النقدي*. بغداد: المجمع العلمي، ٢٠٠٢.

أدونيس. *زمن الشعر*. بيروت: دار العودة، ١٩٧٨.

أرسطو. *فن الشعر*. المترجمون شكري عياد. دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.

أسامه فرحات. *المنولوج بين ادراما والشعر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.

الجاحظ. *الحيوان*. بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦.

الرازي. *مختار الصحاح*. بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠١١.

الزبيدي. *تاج العروس*. الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٥.

السيد فضل. *نقد القصيدة العربية*. الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت.

الشريف الجرجاني. *التعريفات*. المجلد ٣. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩.

الطاهر أحمد. *الشعر العربي المعاصر*. المجلد ٨. الدمام: مكتبة المتنبي، ٢٠٠٩.

العقاد. *ابن الرومي حياته شعره*. القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٤٤.

الموسوعة العالمية للشعر العربي . *أحار عمرو كأني خمر*. doWhat=s&http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er qid=14350&hqas. ١٢ ٤، ١٤٣٨ هـ.

إليا الحاوي. *نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص*. المجلد ٣. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٩.

أمجد حميد. *نظرية تراسل الحواس*. المجلد ١. بيروت: دار البصائر، ٢٠١٠.

بدوي طبانة. *معجم البلاغة العربية*. المجلد ٤. بيروت: دار ابن حزم، ١٩٩٧.

بروين حبيب. *تقنيات التعبير في شعر نزار قباني*. المجلد ١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩.

بسام طقوس. *استراتيجيات القراءة*. الأردن: جامعة اليرموك، ١٩٩٨.

بسام قطوس. *سيمياء العنوان*. المجلد ١. عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠١.

بلاسم محمد. *الفن التشكيلي قراءة سيميائية*. المجلد ١. عمان: دار مجدولاين، ٢٠٠٨.

ت. س. إليوت. *الشعر والشعراء*. المترجمون محمد جديد. المجلد ١. دمشق: دار كنعان، ١٩٩١.

تاروريريت بشير. "مستويات و آليات التحليل الأسلوبي." *مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية* ٢٠٠٩، الإصدار الخامس.

توفيق الفيل. *فنون التصوير البياني*. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤١٢.

جابر عصفور. *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.

——. *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. المجلد ١. القاهرة: دار الكتاب المصري، ٢٠٠٣.

جمال خضر الجنابي. *مركز النور*. ٢٦ ٣، ٢٠١٤.

حافظ المغربي. "تشكلات الصورة في الإبداع السعودي الجديد." *مؤتمر الأدباء العرب السعوديين الثالث*. الرياض: دار المفردات، ٢٠١٠.

حركة الزمن في قصص أنور عبد العزيز. "هشام محمد ونفلة العزي." *دراسات موصلية* رجب، ١٤٣٢، الإصدار ٣٣.

حسن البنداري. *تقنيات السرد الشعري في الشعر العربي الحديث*. المجلد ١. القاهرة: بورصة الكتب، ٢٠١٣.

حسين العروي. *الأعمال الشعرية الكاملة*. المجلد ١. المدينة المنورة: النادي الأدبي، ٢٠٠١.

حصة البادي. *التناص في الشعر العربي الحديث*. جده: كنوز المعرفة، ٢٠٠٩.

حكيمة بنت حمم. *البنيات الأسلوبية والدلالية* . تلمسان / الجزائر: جامعة أبو بكر بلقان، ٢٠١٢.

حنان بومالي. *سيميولوجية الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور*. الجزائر: معهد الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح، ٢٠١٥.

خالد السيد. *الفانوس السحري*. المجلد ١. بيروت: جداول، ٢٠١٤.

خالد بوزاني. *الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية*. الجزائر: جامعة الجزائر، ٢٠٠٧.

خالد عمر يسير. "الأسطورة ووظائفها في ديوان عبدالوهاب البياتي." *مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها* ٢٠١٤، الإصدار ١٦.

خالد محمد غازي. *مي زيادة سيرتها وأوراق لم تنشر*. مصر: وكالة الصحافة العربية، ٢٠١٠.

خليل أحمد خليل. *دار الفكر اللبناني*. المجلد ١. بيروت: دار الفكر البناني، ١٩٩٥.

رحمة الريمي. *بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة* . مكة المكرمة: جامعة أم القرى، ٢٠٠٥.

رشيد بديدة. *البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني*. باتنة/ الجزائر: جامعة الحاج لخضر، ٢٠١٠.

رينيه- أوستن وارين ويليك. *نظرية الأدب*. المترجمون محي الدين صبحي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ١٩٨١.

زينب عرفت وأمينة سليماني. "ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سهبري." *إضاءات نقدية* ٢٠١٤.

سالم الجديدي. *الصورة اللونية في الشعر العماني* . بيروت: دار الانتشار العربي، ٢٠١٤.

سيد حسانين. *فن التمثيل السينمائي*. عمان: دار أمجد، ٢٠١٥.

صالح ويس. *الصورة اللونية في الشعر الأندلسي*. المجلد ١. عمان: دار مجدولاي، ٢٠١٤.

صديقة معمر. *شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر*. قسنطينة: جامعة منتوري، ٢٠٠٩.

صلاح فضل. *قراءة الصورة وصورة القراءة*. المجلد ١. القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٧.

صلاح يوسف. *حداثة الكتابةفي الشعر العربي المعاصر*. المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠١٢.

ظاهر الزواهرة. *اللون ودلالاته في الشعر الأردني*. المجلد ١. الأردن: دار الحامد، ٢٠٠٨.

عامر الحلواني. *أساليب الهجاء في شعرالرومي*. المجلد ١. صفاقس: التسفير الفني، ٢٠٠٢.

—. *شعرية المعلقة*. المجلد ١. صفاقس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٧.

عبد الإله الصائغ. *الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية*. المجلد ١. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.

عبد الحميد جيدة. *الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر*. المجلد ١. بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠.

عبد الرحمن البرقوقي. *شرح ديوان المتنبي*. المجلد ٢. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.

عبد العزيز حموده. *البناء الدرامي*. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨.

عبد العزيز شبيل. *نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري العربي*. المجلد ١. سوسة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠١.

عبد العزيز عتيق. *علم العروض والقافية*. بيروت: دار النهضة العربية، د.ت.

عبد القادر الرباعي. *الصورة الفنية في النقد الشعري*. المجلد ١. عمان: دار جرير، ٢٠٠٩.

عبد القادر رحيم. "علم العنونة دراسة تطبيقية." بلا تاريخ. *موقع كلام*.

عبد القاهر الجرجاني. *أسرار البلاغة*. بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٥.

—. *دلائل الإعجاز*. المجلد ٥. القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٤.

عبد الله الغذامي. "الحرف واللون." (١٤١٢).

عبد الملك بومنجل. *مماطلة المعنى في شعر المتنبي*. المجلد ١. إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠.

عبدالرزاق حسين. *فن النثر المتجدد*. المجلد ١. الأحساء: دار المعالم الثقافية، ١٩٩٨.

عبدالعزيز شبيل و حمادي صمود. *مدخل إلى النص الجامع*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

عبدالقاهر الجرجاني، ت: محمود محمد شاكر. *دلائل الإعجاز*. القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٩٢.

عبدالكريم غلاب. *تأثير الحركات الفكرية على الشعر العربي*. بغداد: دار الحرية، ١٩٧٤.

عبدالله الفيفي. *حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية*. الرياض: النادي الأدبي، ٢٠٠٥.

عبدالله بن خميس. *الحجاز بين اليمامة و الحجاز*. الرياض: دارااليمامة، ١٣٩٠هـ.

عبده عبدالعزيز قلقيلة. *البلاغة الاصطلاحية*. القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٠.

عشري زايد. *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*. طرابلس: الشركة العامة للنشر، ١٩٧٨.

علي عزيز صالح. *شعرية النص عند الجواهري*. المجلد ١. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١١.

علي عشري زايد. *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. القاهرة: ابن سينا، ٢٠٠٢.

عمر أبو الهيجاء. *ديوان العرب*. ٢٦ ٣، ٢٠١٥.

عناد غزوان. " دراسات أدبية نقدية."*أصداء* ٢٠٠٠.

غسان اسماعيل عبد القادر. *تأويل الكلام*. المجلد ١. عمان: دار أزمنة، ٢٠٠٧.

فائز الشرع. "استخلاص المفهوم واستقرار." *علامات* صفر، ١٤٢٩.

——. *الصورة الكلية مفهوم و إنجاز*. دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٤.

فلاديمير بروب. *مورفولوجيا القصة*. المترجمون عبدالكريم حسن و سميرة بن عمو. دمشق: شراع للدراسات والنشر، ١٩٩٦.

كارل فيتور. *نظرية الأجناس الأدبية*. المترجمون عبدالعزيز شبيل. المجلد ١. جده: النادي الأدبي، ١٩٩٤.

كامل فرحان صالح. *الشعر والدين فاعلية الرمز الديني المقدرس في الشعر العربي٢٠٠٦* . المجلد ٢. بيروت: دار الحداثة، ٢٠٠٦.

ماجد السامرائي. *توظيف الأسطورة والتاريخ في الشعر الحديث*. المجلد ١. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١.

مازوني فريزة. *انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة*. مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، ٢٠١٣.

مجدي وهبه. *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. المجلد ١. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

محمد العامر الرميح. *قراءات معاصرة*. المجلد ٢. الرياض: وزارة الثقافة والإعلام، ١٤٣٤.

محمد المشهوري. *الحوار في شعر محمد حسن فقي*. الرياض: جامعة الملك سعود، ١٤٣٤.

محمد شفيق غربال و آخرون. *الموسوعة العربية الميسرة*. بيروت: دار نهضة لبنان، ١٩٨٦.

محمد صابر عبيد. *التشكيل النصي الشعري والسردي*. المجلد ١. إربد: عالم الكتب الجديد، ٢٠١٤.

——. *تجليات النص الشعري*. المجلد ١. إربد: عالم الكتب، ٢٠١٤.

——. *تجليات النص الشعري*. بلا تاريخ.

——. *حركية التعبير الشعري*. المجلد ١. عمان: دار مجدولاي، ٢٠٠٦.

——. *حركية التعبير الشعري*. المجلد ١. عمان: دار مجدولاي، ٢٠٠٦.

محمد صابر عبيد و آخرون. *سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل*. المجلد ١. عمان: دار مجدولاي، ٢٠١٠.

محمد صالح الشنطي. *في الأدب العربي السعودي*. حائل: دار الأندلس، ١٩٩٧.

محمد عكاشة. *لغة الخطاب السياسي*. المجلد ١. القاهرة: دار النشر للجامعات، ٢٠٠٥.

محمد علي الزهراني. *البنية النصية وتبدلات الرؤية*. المجلد ١. بيروت: الانتشار العربي، ٢٠١٢.

محمد علي كندي. *الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث*. المجلد ١. بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٣.

محمد غنيمي هلال. *النقد الأدبي الحديث*. المجلد ٢. القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨٢.

محمد فتوح أحمد. "ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري." ١٩٩٠.

محمد فتوح. "الشعرية الجديدة." *فصول* ٢٠٠٨، الإصدار ٧٢.

محمد فكري الجزار. *الخطاب الشـــعري عند محمود درويش*. المجلد ٢. القاهرة: ايتراك للطباعة والنشـــر، ٢٠٠٢.

محمد مفتاح. *تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص*. بيروت: دار التنوير، د.ت.

محمد مندور. *المسرح*. المجلد ٣. القاهرة: نهضة مصر، ٢٠٠٥.

محمد منير حجاب. *السينما وقضايا المجتمع*. المجلد ١. القاهرة: دار الفجر، ٢٠٠٩.

محمد يوسف نجم. *فن القصة*. المجلد ١. عمان: دار الشروق، ١٩٩٦.

محمود درويش. *الموسوعة العالمية للشعر العربي*. بلا تاريخ.

مرضية آباد و رسول بلاوي. "دلالات الألوان في شعر يحي السماوي." *مجلة إضاءات* ٢٠١٢، الإصدار ٨.

مي يوسف خليف. *العناصر القصصية في الشعر الجاهلي*. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٨٨.

ميخائيل نعيمة. *الغربال*. المجلد ١٤. بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٨.

نزار قباني. *الأعمال الشعرية الكاملة*. المجلد ١. بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٨٣.

نعيم اليافي. *تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث*. المجلد ١. دمشق: دار صفحات، ٢٠٠٨.

هدى الفايز. *لغة الشعر السعودي المعاصر*. المجلد ١. الرياض: النادي الأدبي، ٢٠١١.

ياقوت الحموي. *معجم البلدان*. دار صادر للطباعة، بلا تاريخ.

يوسف نوفل. *الصورة الشعرية والرمز اللوني*. المجلد ١. القاهرة: دار المعارف، د.ت.

——. *في السرد العربي المعاصر*. المجلد ١. القاهرة: دار العالم العربي ، ٢٠١١ .