المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

التكرار عند الشاعرين

محمود عارف ومحمد العيسى

Repetition with the poets Mahmoud Aref and Mohammed Essa

دراسة موازنة

إعداد الطالبة

منال بنت عبد العزيز المهناء

الرقم الجامعي

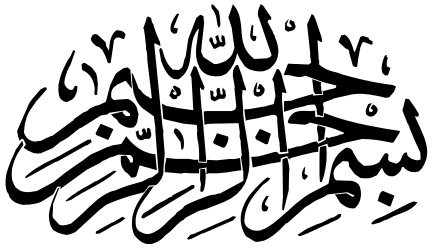
302802391

المشرف الأكاديمي

د. حسن بن فهد الهويمل

أستاذ الأدب الحديث

العام الجامعي
1435هـ/1436هـ



المقدمة

وتشتمل على ما يلي:

أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، وإشكالية البحث.

الدراسات السابقة.

خطة الدراسة.

شكر وتقدير.

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على صفوة الأنبياء والمرسلين نبينا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين.

أما بعد:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم الكثير من الشواهد الشعرية والنثرية، وبينوا فوائدها، ووظائفها، كما أن دراستهم للنص القرآني، والبحث في إعجازه قد دفعتهم إلى البحث في مثل هذه الظواهر، خصوصا أنه قد وردت في القرآن نماذج من التكرار، قام على دراستها وتفسيرها بعض البلاغيين، فحاولوا تفسير هذه الظواهر، وبيان دلالتها ضمن السياق القرآني.

وكذلك الشعر لم يخلُ من التكرار، وه و في حقيقة أمره إلحاح على جهة هامة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها.

والتكرار ذو دلالة نفسية قيمة أو لِنقُلْ: إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشعر فيه أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساسًا عاطفيًّا، من نوع ما، والتكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبه أنواع الخطاب الإقناعية الأخرى، وأنواعه هي: تكرار على مستوى الكلمة، تكرار على مستوى الأصوات والكلمات والعبارات الشعرية، التكرار المتصل، وتكرار الحصر، وتكرار متباعد.

ونظن أن بنية التكرار حاضرة بشكل كبير في الشعر قديما وحديثا، و أغلب التكرار لها حضور دلالي مقصود في النص الشعري، يراد منه تحقيق أهداف نصية لغوية، وهي ليست دليلا على عجز الشاعر وضحالة قاموسه في المفردات، بل هو تعبير عن النموذج المتجدد في النص وهو يبني معناه.

ولا يخفى ما للتكرار من مزايا فنية عديدة «سواء من حيث تأثيره في المعنى، أ و من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية، فضلا عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضيفها على القصيدة»، إلى جانب أثره في تقوية النغم، «فالشاعر المجدد المحافظ والمجدد في الشعر السعودي حاول قدر الإمكان تجاوز الحدود التقليدية للوزن والقافية، متجها نحو التكرار كوسيلة لإغنائه والتجديد فيه، وقد ورد التكرار بشكل كبير لدى الشاعر ين السعوديين محمود عارف ومحمد الفهد العيسى، اللذ ين يمثل كل واحد منهما تيارً ا مختلفً عن الآخر، وظهر التكرار لديهما بدوافع وأشكال ومعانٍ مختلفة.

وَعَضَدَتْ رغبتي لدراسة التكرار بأشكاله لدى الشاعرين ودوافعه لأسباب منها:

- الكشف عن ظاهرة التكرار في الشعر السعودي التي ظهرت بوضوح.
- التعرف على طبيعة الظاهرة، وكيفية بنائها وصياغتها وتركيبها، وإلى مدى استطاع الشعراء أن يوفقوا في بنائها؛ ليجعلوا منها أداة فاعلة داخل النص الشعري.
- التعرف على أنماط التكرار عند محمود عارف ومحمد الفهد العيسى، وتوظيف كل منهما هذه الظاهرة في أسلوبه الخاص.
- الكشف عن تفاصيل البناء الفني للتكرار الذي أنتجته عبقرية كل شاعر في النص الأدبي، وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن ظاهرة التكرار في الشعر السعودي، والموازنة بين تيارَيْ التجديد المحافظ الذي يمثله محمود عارف، وبين التيار الحديث الذي يمثله محمد الفهد العيسى.

الدراسات السابقة:

1) رسالة ماجستير: عبد الله الفوزان عن محمود عارف: جامعة الإمام 1426هـ/ 2005م.
2) ورسالة ماجستير: جبر الفحام عن محمد العيسى: جامعة الإمام 1427هـ/ 2006م.
والرسالتان غلب عليهما الطابع الشمولي الموسع في دراسة شعر كل من عارف والعيسى، في حين أن رسالتي ستتجه بشكل عمودي وتفصيلي في دراسة ظاهرة التكرار لدى الشاعرين.
3) أسراب الحنين: قراءة في النموذج الرومانسي في شعر محمد العيسى 1418هـ/ 1997م، لراشد عيسى، ومحمد المشايخ، وهذا الكتاب (وهو من القطع الصغير في 74 صفحة) جاء في فصلين الأول بعنوان: التجربة الشعرية، والفصل الثاني بعنوان: قراءة تطبيقية في شعر العيسى، مع عرض مجموعة من الشواهد الشعرية مقرونة بأحكام وتعليقات تأويلية حينا، وتفسيرية ظاهرية حينا آخر، معتمدين المنهج الانطباعي الفني.
4) مقدمة رجاء النقاش لديوان الشاعر العيسى: (الإبحار في ليل الشجن)، هي مقدمة نقدية لديوان واحد فقط من دواوين العيسى العشرة، ولم يتطرق لظاهرة التكرار.
5) حركة الشعر في منطقة القصيم د/ إبراهيم المطوع ، فقد تناوله تناولا مجملا مع طائفة من أعلام الشعر في القصيم، ولم يقف عند هذه الظاهرة على الإطلاق.

وعلى الرغم من القيمة العلمية لهذه الدراسات والمقدمات والكتب، فلم يكن لها طابع الشمول والاستقصاء الموضوعي، لكنها بلا شك أنارت سبيلي، ومهدت طريقي.

خطة الدراسة:

وسرت في هذه الدراسة على خطة تعتمد على فصول ثلاثة، يتقدمها تمهيد:

التمهيد: عرضت فيه: التكرار؛ تعريفا، ونشأة، وصياغة، ووظيفة.

الفصل الأول: محمود عارف ومحمد العيسى، النشأة والتكون والمكانة الشعرية ، ويحتوي على أربعة مباحث:

المبحث الأول: عرضت فيه حياة الشاعرين الاجتماعية والعلمية.

وأما المبحث الثاني: فتحدثت عن المؤثرات والروافد: لمدرسة المجددين والمحافظين التي تسير في مذهبها الأدبي الجديد على نحو من المزاوجة بين الحفاظ على عمود الشعر العربي السابق والتجديد بما يتناسب مع العصر والبيئة، والثقافة والتقدم العلمي والفكري، وغيرها من مقتضيات العصر وظروفه وأحداثه ، ومدرسة التيار المجدد الذي يبدو الفرق واضحًا بينه وبين التيار المحافظ المجدد في تحطيم القواعد والخصائص الفنية من أساسها، بحيث لا يبقى لها أثر مطلقًا، والخروج عن (الروتين) الجامد فيه.

وأما المبحث الثالث: فتطرقت فيه إلى ملامح وسمات التيارين في فنهم ا الأدبي ومميزاتهما، فالشعراء ينتجون شعرهم من معينه، ويصبون وابلهم من براكينه الملتهبة، وينساب تصويرهم الشعري من منابعه المتدفقة.

وأما المبحث الرابع: فعرضت تأثير التيارات على الشعر اء السعوديين حيث خضع شعراء هذا الاتجاه التيار المجدد المحافظ في ذوقهم الفني لذوق الشعر العربي القديم المحافظ على عمود الشعر، أما التيار المجدد فقد تأثر الشعراء السعوديون بفن هؤلاء المجددين ، حيث ظهرت في قصائدهم معانٍ جديدة، وبرز أثر الحضارة والتفاعلات الفكرية والثقافية المستحدثة.

الفصل الثاني: الموازنة بين الشاعرين:

ويحتوي على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: عرضت فيه البواعث والمنطلقات للتكرار في شعر الشاعرين.

وأما المبحث الثاني: فعرضت فيه وظائف التكرار وغايته لدى كل شاعر ، وبحسب التيار الذي يسلكه.

وأما المبحث الثالث: فتحدثت فيه عن أنواع وأنماط التكرار التي تعرض لها الشاعران ، منها التكرار اللفظي . التكرار البديعي . تكرار المعاني والأفكار . التكرار المقطعي.

الفصل الثالث: التكرار عِندَ الشاعرين وعناصر الأداء:

ويحتوي على خمسة مباحث:

المبحث الأول: تحدثت فيه عن التكرار والتشكل الدلالي الذي أنتجته عبقرية العيسى وعارف في النص الشعري، حيث ورد عندهما في اتجاهين: الأول الاتجاه الرأسي، والثاني الاتجاه الأفقي، كل ذلك ليجعل منه أداة جمالية تخدم النص الشعري، فتمنحه القوة والفاعلية والتأثير.

وأما المبحث الثاني: فعرضت فيه للتكرار وعلاقته بالانفعالات الوجدانية التي يتعرض لها كلٌّ من الشاعرين.

وأما المبحث الثالث: فعرضت فيه القيمة الموسيقية في الشعر، فقد حَرَصَ الشعراء على توفيرها في أشعارهم، ولجؤوا من أجل تحقيق ذلك إلى عدّة وسائل، منها التكرار، وهذا ما فعله العارف والعيسى في أشعارهما، وهذا المبحث يسلط الضوء على علاقة الموسيقى والتكرار في قصائدهما.

وأما المبحث الرابع: فعرضت فيه علاقة التكرار بالبناء اللغوي للقصيدة.

وأما المبحث الخامس: فتحدثت فيه عن التكرار وبناء الصورة الشعرية ومدى مستوى الإبداع لدى الشاعرين.

شكر وتقدير:

وفي الختام أشكر الله – تعالى – على ما هيَّأ لإتمام هذا البحث من أسباب، وذلل في إعداده كثيرًا من الصعاب، أشكره شكر لائذ بحماه، ومنقطعٍ لمنّه ورضاه، ومعترف بعجز نفسه وكلل قلمه، وافتقار همته لكلأِ خالقه ومولاه.

وأحمده وأشكره على عونه وتوفيقه ، وتذليله ما اعترض هذه الرسالة من مصاعب اعتاد طلاب البحث على وجودها في مثل هذه الدراسات ؛ إذ في مشقة البحث لذة ومتعة ، تقابل بالصبر ونشدان التوفيق من الله، راجية أن يسدد رأيي فيما رأيته وذهبت إليه.

ثم الشكر موصول لجامعة القصيم ممثلة بكلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية وبخاصة قسم اللغة العربية رئيسًا وأعضاءً ؛ جراء ما ذللوه من عقبات ، وما قدموه من تعاون طيلة فترة إعداد هذه الرسالة.

وبعد فإن الحر –عند أهل العلم– من راعى وداد لحظة، وانتمى لمن علمه لفظة، وإنِّي من هذا المنطلق أتقدم بباقة شذية من الشكر الخالص لوالِدَيَّ اللذين منحانِي من علمهما ووقتهما لتقديم يد المساعدة.

وتتسابق كلماتي من قلب صادق ممتن، لتقديم خالص الشكر، وعظيم التقدير، إلى أستاذي الأستاذ الدكتور: حسن بن فهد الهويمل الذي احتضن هذه الرسالة منذ أن كانت فكرة حتى استوت على سوقها، فقد شهدتُ منه توجيهًا وإرشادًا ، ولطفًا ونبلاً، وكرمًا مهدّ كل عقبة، وأضاء كل فجاج، وأنار لي السبيل، فهو –حفظه الله– مثال العطاء والبذل، وإنّ كلمات الشكر والعرفان لعاجزة عن الوفاء بحقه، فأدعو المولى عز وجل أن يلبسه ثوب الصحة والعافية، وأن يمد بعمره على خير حال، وينفع بعلمه، وأن يجزيه عني وعن تلاميذه وعن الأدب خير الجزاء وأوفاه.

والشكر موصول لكل من أفادني بجواب، أو أم دني بكتاب، أو أرشدني إلى الصواب، أو دعا لي دعوة في ظهر الغيب خالصة، لكل هؤلاء مني فيض شكر وتقدير وامتنان.

والحمد لله أولا وآخرًا

والصلاة والسلام على محمد

وآله وصحبه أجمعين.

الفصل الأول

محمود عارف، ومحمد العبسي: النشأة، والتكون، والمكانة الشعرية.

ويشتمل على أربعة مباحث:

المبحث الأول: تعريف بالشاعرين، حياتهما، وشعرهما.

المبحث الثاني: المؤثرات، والروافد.

المبحث الثالث: الملامح، والسمات.

المبحث الرابع: المكانة، والتأثير.

المبحث الأول: تعريف بالشاعرين، حياتهما وشعرهما:

توطئة:

إن الحديث عن الأداء الفني في القصيدة السعودية المعاصرة، لا تستقيم بين أيدينا طرائقه إلا إذا وصلناه بالماضي القريب على الأقل؛ ليمكن الوقوف على الفرق بين أسلوب القدماء وأسلوب من أتى بعدهم، وليمكن معرفة النواحي التي سبق إليها التطور، والنواحي التي تتخلف عن مضماره.

والإبداع في المملكة عاش تيارات مختلفة كل منها يستند إلى مفاهيم ورؤى مبنية. فهناك من ينظم إنتاجه الشعري عن الحياة العامة محشوًّا بالتعابير الفقهية ، والنحوية، وفنون البديع المختلفة، إن ذلك كله نظم لا يختلف عن نظم شعراء العصرين المملوكي والعثماني. ويمكننا أن ندعو هذا اللون (بالنزعة التقليدية الجامدة)[1]، وهي تتسم بمحاكاة شعراء عصور الضعف في أساليبهم ومضامينهم، والميل إلى المبالغة في التصوير، وألوان البديع، والعناية بالأسلوب المزخرف أكثر من العناية بالمعنى، وانعدام شخصية الشاعر الفنية ، واستمداد عواطفه، وأفكاره، وأحاسيسه من ذاكرته، وما ترسب فيها من رواسب قديمة، وتعبيرات قد تكون بليت من كثرة الترداد، كما يتسم هذا اللون بتصويره لمناسبات السادة الحاكمين.

أما الطائفة الثانية فقد أتيح لها أن تعبّ من الثقافة الحديثة قدرًا أكبر مما تسنى للطائفة الأولى، إلى جانب تمرسها بالأساليب العربية العريقة، وتضلعها بها، ولقد درس معظم أفراد هذه الفئة في أوائل حياتهم دراسات دينية ، وتتلمذوا على علماء الفقه والعربية والعلوم السائدة في بيئتهم، كما قُيِّضَ لكثير منهم أن يَلِجوا أبواب المدارس الجديدة في عهد الشريف (الحسين بن علي (ت 1270هـ)، ثم في العهد السعودي، كما هُيئت لكثير منهم فرص ومناسبات ليستكملوا فيها دراساتهم في مصر والبلاد الأخرى، ولقد كان لتتابع وصول الكتب، والصحف، والمجلات الأدبية من البلاد العربية ، وخاصة مصر، ولبنان أثر كبير في تطور الحياة الفكرية والأدبية، وتثقيف العقول، وتكوين الاتجاهات الأدبية ، وإلى جانب هذه الطائفة نجد طائفة أخرى ظهرت في أواخر الحرب العالمية الثانية، تقوى مع الزمن شيئًا فشيئًا ، وتزداد عمقًا

(1) ونعني (الكلاسيكية القديمة).

وثباتًا، ويكثر أنصارها ومحبوها ، إلى أن كادت تسود، وتتغلب على الطائفة السابقة، وهذه الطائفة، أو هذا الاتجاه الجديد يمكن أن يُدعى بالتيار الإبداعي أو الرومانسي ؛ لأن هذه التسمية تعني في الأدب الأوروبي النزعة إلى الفردية أو الذاتية، والفراغ للذات، والشعور بالوحدة والحزن، والتماس تلك الوحدة عن طريق الشعر وموسيقاه الحالمة الآتية من مصدر خفي.

ولقد كان ظهور هذا التيار في قلب الجزيرة نتيجة لعوامل تشبه العوامل التي أدت إلى ظهوره في مصر. وما يهمنا في هذا البحث هو الحديث عن الطائفة الثانية صاحبة التيار المحافظ المجدد الذي يمثله الشاعر محمود عارف، والطائفة الثالثة صاحبة التيار المجدد الذي يمثله الشاعر محمد العيسى، ولنغور في حياة هذين الشاعرين، ومصادر ثقافتهما وآثارهما الشعرية[1].

(1) (بتصرف الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية)، د. بكري شيخ أمين، ص386.

محمود عارف

مولده ونشأته:

ولد عام 1327هـ[1]، في مدينة جدة، التي عناها عنوانًا لديوانه:

أهواكِ يَا جَدَّتِيْ يَا أرضَ ميلاديْ فِيها نشأتُ وفِيها عرسُ أولادِيْ

يا مُسترادَ شبابِيْ فِي نضارتِه عَلَى مشارفِهِ زخرفتُ أمجادِيْ [2]

أدرك في طفولته عهد (الدولة العثمانية)، وفي يفاعته عهد (الدولة الهاشمية)، وفي مراحل كهولته وشيخوخته (الدولة السعودية)، وكان والده وجده يعملان بالتجارة.

ولم يكن أحدهما ذا ميول أدبية، أو شعرية، توفي والده وعمره لم يتجاوز تسع السنوات، ثم لحقت به والدته (خديجة عبد الرحمن السعيد) بعد أربع سنوات، ولَمْ يزل صغيرًا، فتربى في كنف خاله مع أخيه الأكبر حسن[3].

وحينما تمكنت الرغبة العلمية والأدبية من فؤاد الشاعر، انطلق من خلالها يجوب صروح العلم، ومنابر الأدب، طارحًا آماله، وأمانيه عبر لسانه وقلمه، مخالفًا بهذا مهن الآباء والأجداد، واتخذ في يفاعته (حي المظلوم) بجدة القديمة سكنًا له، وله فيه ذكريات خالية نابضة مع أصدقائه، حيث كان مقدامًا شجاعًا، ينازل الأقران لا يخشى ولا يبالي[4]:

---

(1) من ترجمته لحياته في مقدمة ديوانه الزحف بعد العبور ط 1/ عام 1409هـ ص 7، وأدباء سعوديون ترجمات شاملة لسبعة وعشرين أديبًا د/ مصطفى إبراهيم حسين، دار الرفاعي للنشر والتوزيع، الرياض ط/ 1 عام 1414هـ ص 497، وموسوعة الأدباء والكتاب السعوديين – القسم الثالث ص 41، والموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي ص 186، ومجلة القافلة في عددها الأول من المجلد السابع والثلاثين في شهر محرم من عام 1409هـ، الموافق لشهر أغسطس من عام 1988م. وينقل الدكتور عبد الله مناع عن الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين أن العارف (أجرى تعديلًا مؤخرًا على (سنّه) فأبدل ميلاده من 1326هـ إلى 1329هـ، فكسب بذلك ثلاث سنوات)، محمود عارف (1327 – 1421هـ) حياته وشعره عبد الله بن حمود الفوزان.

(2) من ديوانه: مدينتي جدة عروس البحر – في المجموعة الكاملة (ترانيم الليل) طبعها النادي الأدبي بجدة، ط 1، عام 1404هـ 2/ 184.

(3) محمود عارف (1327 – 1421هـ) حياته وشعره، لعبد الله بن حمود الفوزان ص28.

(4) هؤلاء عرفت، لعبد الفتاح أبو مدين، ص 204، محمود عارف (1327 – 1421هـ) حياته وشعره، لعبد الله بن حمود الفوزان ص28.

حَارَةُ المظلومِ كانتْ مُسْترادَ الذكرياتِ بيننَا جِيرةُ دارٍ قَدْ تعدَّتْ سنواتِ [1]

ثِم تنقل في حارات جدة إلى أن استقر به المقام في العقدين الأخيرين من عمره بحي البوادي، حيث اتخذ منزلا متاخمًا لمسجد زكي عمر من ناحية الشرق.

تزوج في سن متأخرة من عمره، ورزق ستةً من الأولاد: ثلاثة من الذكور، وثلاثًا من الإناث، وتَكَنَّى (بأبي نزيه).

تلقى تعليمه في كُتّاب (العظيم)، وهو أحد الكتاتيب المشهورة في مدينة جدة. يقول عن هذه المرحلة: « درست القراءة البدائية في (كُتّاب العظيم) وهو أحد الكتاتيب المشهورة في مدينة جدة بعد كُتّاب (آل عطية) ...ويقع مقر (كتابنا) في قصبة الهنود بمحلة الشام...وقد هدمت القصبة في مشروع التوسعة مع البيوت، والأحواش، وظهر مكانها شارع الذهب».

وواصل حديثه عن هذه المرحلة بقوله: «وقد انتقلت من كتّاب العظيم إلى مدرسة الفلاح، وعلى سبيل الصدفة كان زميلي في الانتقال من الكتاب إلى المدرسة الشيخ محمد علي أبو داود، ودخلنا في وقت واحد وأكملنا الدراسة ستة أعوام، وتخرجنا في وقت واحد، وانصرف هو إلى العمل الحر...وبقيت معلمًا قرابة ستة أعوام ، وعلى عهدنا كان معظم القائمين بالتدريس في مدرسة الفلاح من المواطنين»[2].

ثم انتقل العارف بعد ذلك إلى وظائف حكومية متعددة، حيث عمل موظفًا في إدارة الأوقاف الأهلية، ثم نائبا للمدير العام، كما عمل عضوًا في هيئة القضايا ببلدية جدة، ووكيلاً لإدارة قسم حفائظ النفوس، وعضوًا بمجلس الشورى، إلى أن تقاعد بعد أن مدد له خمس سنوات، ومن أبرز محطات الشاعر عمله رئيسا لتحرير صحيفة عكاظ عام 1384هـ بأمر من (الملك فيصل بن عبد العزيز ت (1395هـ) -رحمه الله-ومشاركته في العمل الصحفي، وله مشاركات أدبية، وعدد من المؤلفات الشعرية والنثرية، فضلاً عن مشاركته بالعمل الإذاعي وجملة من الأناشيد الوطنية أبدع من خلالها[3].

---

(1) ترانيم الليل 1/ 428.

(2) أصداء قلم، لمحمود عارف، ص14.

(3) جريدة عكاظ، العدد، 394، 2012، إبريل، الخميس، 13/ 5/ 1433هـ.

تعددت دروب الشاعر ومناهله العلمية، ومصادره الثقافية والأدبية ، ففي الصغر كانت البداية مع الكتّاب، وبعدها في الفلاح، تتلمذ العارف على جملة من رواد العلم والأدب أمثال حسين مطر، مصطفى نيلاوي، ومحمد محمد المرزوقي، وحسين أبو الحمايل، وعبد الوهاب نشار[1]، ويوسف عوض، وفي صدارتهم الأديب محمد حسن العواد. أما زملاء العارف في الفلاح فمنهم: أحمد قنديل[2]، وعباس حلواني[3]، ومحمد باجسير، وسالم أشرف، وعمر عبد ربه، وحسين المنصوري، ومحمد علي باحيدرة[4]، وكان الطلاب تحت سقف الفلاح يستنشقون عبير الكلمة، ويتذوقون رحيقها بين شيوخ من الأدباء، وأتراب يُهيِّئُون لمسيرة الريادة الأدبية [5]. ولاغرو أن تنجب الفلاح من أنجبت من الأدباء.

والفلاح من عادتها الاستعانة بالنوابغ والأذكياء من أبنائها لسد النقص والحاجة ؛ لذا طال تقليدها عارفًا. فعين فيها عام 1342هـ، بعد أن تخرج منها وتشجيعًا له على التفوق والطموح.

تلقى أثناء دراسته من أستاذه العواد –رحمه الله–هدية ظلت عالقة في ذاكرته، وأشاد بها كثيرًا تتمثل في كتاب (سفينة النحاة) في قواعد اللغة العربية في أربعة أجزاء، وكتاب (مسرات الحياة)، والجزء الأول من (النظرات)[6].

---

(1) عبد الوهاب عبد الكريم أحمد نشار (1320-1388هـ)، ولد بمدينة جدة وتلقى تعليمه الابتدائي والعالي في الفلاح، وعمل مديرا لمدارسها إلى نهاية عام (1378هـ)، حيث استقال من عمله لظروفه الصحية، ومارس التجارة، وتوفي بجدة في ذي القعدة عام (1388هـ). انظر: شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب 1/.

(2) أحمد صالح قنديل (1329-1399هـ)، ولد في جدة ودَرَسَ في الفلاح ودرّس بها، وعين رئيس تحرير جريدة صوت الحجاز ومدير الحج العام ، واشتغل بالأعمال الحرة، شاعر ذو عبارة رشيقة، كان يكتب تحت عنوان قناديل. من مؤلفاته (نقر العصافير) ديوان شعر. انظر: من أعلام الشعر السعودي، د. بدوي طبانة ص 211، دار الرفاعي، الرياض ط 1/ 1412هـ. وأحمد قنديل حياته وشعره. فاطمة سالم عبد الجبار ص 53. نادي جدة الأدبي، ط1/ 1419هـ.

(3) عباس حلواني: ولد بمدينة جدة (1339هـ)، وتلقى علومه بمدرسة الفلاح، عمل في وظائف حكومية مختلفة، له شعر رقيق. انظر: شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب، للحقيل 1/ 74.

(4) محمد علي باحيدرة: وهو يعد في نظر الشاعر محمود عارف، من أنداد حمزة شحاتة،ودرس معه في فصل واحد وهو شاعر مقل، لكن شعره رقيق وعذوبته كعذوبة شعر علي بن الجهم. انظر: أصداء قلم لمحمود عارف ص 15.

(5) محمود عارف (1327 – 1421هـ) حياته وشعره، لعبد الله بن حمود الفوزان ص 30.

(6) الكتاب الأول لمحمد محمد البخشي البكفالوني الحلبي (ت 1098م). والثاني تأليف اللورد إيفري، ترجمة وديع البستاني، صدر في مصر دون تاريخ، وهناك ترجمة أخرى لخليل بك ثابت عام 1904م. والثالث للمنفلوطي.

وجميع هذه المكافأة مع غيرها من كتب الأدب غرقت في السيل على أثر مطر غزير عام (1373هـ) هدم معظم الدور (اللبن) ومنها دار العارف، وديوان شعر مخطوط بعنوان: (وحي الضمير) يحتوى على شعر العارف في شبابه. كما جرَّ السيل دولابًا ضخمًا لشاعرنا يضم كُتبًا في التفسير، والتاريخ، واللغة، والأدب قديمًا وحديثًا، مما يعطي دلالة على تنوع مشاربه الثقافية، واتساعها، وفي هذا الدولاب السابح مجلدات من: السياسة الأسبوعية، والهلال، والمقتطف، والثقافة، والرسالة، والكاتِب، والكُتَّاب وغيرها مما يمتلكه شاعرنا وقد قال بحرقة:

«هذه مجموعة ثروتي من الكتب، وقد كونتها من مصاريف الجيب، ولم آسف على شيء أكثر من أسفي على الكتب التي غرقت في السيل، وحتى اللحظة لم أتعوض في مكتبتي بعض النفائس المفقودة»[1].

وللعارف منتديات ثقافية أكثر من ارتيادها، غير ما تشكّل عليه من ضروب الرعاية الأدبية التي حظي بها زمن الطلب، والتلقي في أورقة الفلاح، وخارج جدرانها، وطابع الزمالة حيث العمل فيها، ولعل اصطياده في مسارح الأدب ومناهل التثقيف الذاتي، عاد أمرًا مألوفًا لامتلاكه نفسًا تواقة دؤوبة في القراءة والاطلاع.

قال في ذلك:

«ومن عهد الشباب كنت مولعًا بالقراءة، وهذا ما دعاني للاشتراك في بعض الصحف الأدبية المصرية: كالسياسة الأسبوعية، والرسالة، والثقافة، وبعض الإخوان كان مشتركًا في الهلال والمقتطف، وكنا نتبادل الصحف للقراءة، وفي الليل نستعيد بالمناقشة في النادي كل ما قرأناه»[2].

وكما فاد مما سبق فقد أفاد من تعاونه مع الجرائد، والمجلات المحلية: «كالبلاد [3]، والمدينة[1]، والندوة [2]، وعرفات [3]، وحراء [4]والأضواء[5]، والرائد [6]، ومجلة المنهل [7]، وقافلة الزيت[8]، وعكاظ[9]».

---

(1) أصداء قلم لمحمود عارف ص 15.

(2) المصدر نفسه: ص 16.

(3) هي امتداد لصوت الحجاز، حيث انتقل امتيازها إلى شركة الطبع والنشر العربية، وصارت تصدر أسبوعية ثم نصف أسبوعية، وتوقفت لشح الورق أثناء الحرب العالمية الثانية، وبعدها صدرت أسبوعية لكنها بدلت اسمها القديم وتسمت بـ (البلاد السعودية) وتطورت حتى صارت تصدر يوميًا سنة (1373هـ)، واستمرت حتى عام (1378هـ)، فاندمجت =

واتجه صوب المنهل التراثي فقرأ الشعر القديم وأعجب بشعر الجاهليين الفحول كزهير بن أبي سلمى (ت13ق‌ه)، وعنترة بن شداد (ت22ق‌ه)، كما قرأ للطبقة العليا من شعراء العصر العباسي كأبي نواس (ت 199ه)، والبحتري (294ه) والشريف الرضي (406ه) وأبي العتاهية (ت211ه)، وأبي الطيب المتنبي (ت 354ه)، وأبي فراس الحمداني (ت 357ه) وأبي العلاء المعري (ت449ه) ولهذا نراه ينشد قائلاً:

أهوى جلالَ الليلِ فِي خلوةٍ معَ المعريْ وأبيْ الطيِّبِ (10)

فيها جريدة (عرفات) وصارتا تصدران باسم (البلاد)، وظلت يومية. انظر: الحركة الأدبية، د. بكري شيخ أمين، ص 113.

(1) صدرت بالمدينة المنورة في (26/ 1/ 1356ه)، ونال امتيازها الأَخَوَان علي وعثمان حافظ، ورأس تحريرها أمين مدني، ظهرت أسبوعية، ثم نصف أسبوعية، ثم عادت يومية بعد توقف الورق في الحرب العالمية الثانية. المصدر نفسه: ص 114- 115.

(2) رخص في سنة (1378ه) لجريدتين ومجلة: والجريدة الأولى هي (الندوة) بمكة المكرمة ونال امتيازها (أحمد السباعي)، تميزت بالقوة والجزالة في أسلوبها، وحسن الإخراج والتبويب، ومجاراتها لمثيلاتها في العالم العربي، وتخلى السباعي عنها بعد اندماجها في جريدة حراء لـ صالح محمد جمال مقابل مبلغ مالي، ولا تزال تواصل صدورها إلى اليوم. المصدر نفسه ص 120.

(3) رخص لها في عام (1378ه)، ورأس تحريرها (حسن قزاز)، وكانت أسبوعية ثم اندمجت في جريدة (البلاد السعودية) وأصبح اسمها الجديد (البلاد)، وصارت تصدر يومية، وظلت قوية كما بدأت واحتفظت باسمها في الحقبة الثانية حقبة المؤسسات الصحفية. المصدر نفسه: ص 120-121.

(4) صدرت عام (1376ه) كمطبوعة دورية، (وحراء) جريدة أسبوعية تصدر من مكة، ورأس تحريرها صالح محمد جمال مدة من الزمن ، وأشرفت على تحريرها (مكتبة الثقافة بمكة)، واندمجت في سنة (1377ه) في جريدة (الندوة)، وصارتا تصدران باسم (حراء)، ثم عدلتا عنه إلى (الندوة)، وصارت يومية. المصدر نفسه: ص 120.

(5) مجلة أسبوعية صدرت في (1376ه) بجدة ، ورأس تحريرها محمد سعيد باعشن، ولم يكن عمرها يزيد على سنة واحدة. المصدر نفسه: ص 121.

(6) صدرت في سنة (1379ه) بعد أن حصل عبد الفتاح أبو مدين على رخصة لإصدار مجلة، وأصدرها مرتين كل شهر، وملأها بالتحقيقات اللغوية والعلمية والأبحاث الأدبية، وخطواتها متزنة وقوية، وقد توقفت بعد حين. المصدر نفسه: ص 121.

(7) صدرت في ذي الحجة سنة (1355ه) بعد أن حصل عبد القدوس الأنصاري على رخصة لإصدار المجلة، الشبكة العنكبوتية، موقع ويكيبيديا الحرة.

(8) صدرت عام (1373ه)، مجلة شهرية صدرت في الظهران، نال امتيازها شركة الزيت العربية الأمريكية، ورأس تحريرها شكيب الأموي، تعنى بشؤون النفط وتتطرق إلى موضوعات أدبية واجتماعية وثقافية عامة، وتمتاز بجودة ورقها وحسن إخراجها، وهي لا تباع على الأكثر بل تهدى لمن يطلبها. المصدر نفسه ص 117-.

(9) صدرت عام (1379ه)، وحصل على امتيازها أحمد عبد الغفور العطار، صدرت أول أمرها بالطائف، ثم انتقلت إلى جدة، ومديرها العام عزيز ضياء، وتميزت بالنقد الأدبي والأبحاث اللغوية والأدبية والاجتماعية، وظلت محتفظة باسمها. انظر: المصدر نفسه ص 122.

(10) ديوان: عاصفة الصحراء، شعر محمود عارف، نشره عبد المقصود خوجة ص110، جدة ط/ 1عام 1413ه.

واسترعى اهتمامه غير واحد من شعراء العصر الحديث كأحمد شوقي[1]، وحافظ إبراهيم[2]، وولي الدين يكن[3]، وغيرهم.

إلا أنه أشد إعجابًا بالشاعرين أبي فراس الحمداني من القدماء، وولي الدين يكن من العصر الحديث حيث قال:

«وأنا لم أؤثر أبا فراس الحمداني وولي الدين يكن بالأفضلية إلا لأني أجد في شعرهما السمة التي تشدني إليهما شدًا ، وهي سمة الاعتزاز والشجاعة ، وحب الجمال والتغني بالألم ، فالأول شاعر البطولة والثاني شاعر الاسم ، وأنا قبل كل شيء مدين لهذين الشاعرين ، لأني تأثرت بفنهما ولم أتأثر بأسلوبهما وهذا ما أحس به...»[4].

وطالع العارف أدب المهجر وأعجب به ، فقال عنه: «وجاء شعراء المهجر وإذا بنا نسمع أصداء صافية جديدة تتحرر إلينا من وراء البحر ، فتطرب لها نفوسنا...ونلمس الدفء والحياة...»[5].

ومافتئ يحضر بعض المجالس الأدبية التي يقرأ فيها الأديب (عبد الوهاب آشي)[6] كلمات من كتاب (النبي) لجبران خليل جبران، وكان يقرأ بصوت جهوري. يقول تعليقًا على ما كان يدور في المجلس: «وكنت أسمع الحوار يدور منصبًا على أسلوب جبران في عرض أفكاره التي

---

(1) أحمد شوقي علي أحمد شوقي بك (1868م-1932م (شاعر مصري، يعد من أعظم وأشهر شعراء العربية في جميع العصور، يلقب بـ (أمير الشعراء).

(2) محمد حافظ بن إبراهيم ولد في محافظة أسيوط (م 1872-1932م). شاعر مصري ذائع الصيت. عاصر أحمد شوقي ولقب بشاعر النيل، وبشاعر الشعب.

(3) ولي الدين بن حسن سري بن إبراهيم باشا يكن (1290-1339هـ)، شاعر رقيق من الكتاب المجيدين، توفي والده فكفله عمه علي حيدر، فمال إلى الأدب وكتب في الصحف، فابتدأت شهرته، نفاه السلطان عبد الحميد إلى ولاية سيواس، له كتاب: (المعلوم والمجهول) في جزأين، ضمنهما سيرة نفيه، وله: الصحائف السود. الأعلام 8/ 118.

(4) من: أصداء قلم، لمحمود عارف ص 79.

(5) من: ليل ونهار، محمود عارف ص 40، الناشر الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون فرع جدة، اللجنة الثقافية، الطبعة الأولى عام 1403هـ - 1983م.

(6) عبد الوهاب إبراهيم آشي من مواليد مكة - 1905م-1985م- صحفي سعودي، ترأس تحرير صحيفة صوت الحجاز المعروفة حاليا باسم جريدة البلاد.

نسج خيوط معانيها من دراسته للثقافة الإنجليزية...وكثيرًا ما قلد أدباء الحجاز أدب جبران في الشكل دون المضمون...»[1].

وأرجع عدم تقليدهم في المضمون لأدب جبران إلى جهلهم بالثقافة الإنجليزية.

وللعارف منهل أدبي أيضًا في دار (يونس سلامة) إذ كان يلتقي بأساتذته وأصدقائه الأدباء والشعراء، أمثال: «محمد حسن عواد، وحمزة شحاته، وأحمد قنديل، وعباس الحلواني، وعبد القدوس الأنصاري، ومحمد سعيد العامودي»[2].

وله اتصال وصداقات ببعض أدباء مصر وشعرائها، تعرف عليهم بواسطة صديقه الأستاذ (عبد الحميد مشخص)[3] في منزله بحي المهندسين في محافظة الجيزة، إذ كان يمكث هناك قرابة ثلاثة أشهر من كل عام[4].

وقرأ محمود عارف لغير واحد من الناثرين، وأكثر من القراءة لمصطفى لطفي المنفلوطي، وعباس محمود العقاد، وطه حسين، وتوفيق الحكيم[5].

كما تعد (اثينية) عبد المقصود خوجه نبعًا زلالاً فاد وأفاد منها الشاعر، فكافأها إهداء ديوانه (عاصفة الشعراء) عرفانًا منه بدورها في رعاية الأدباء[6].

وكافأته درعًا تقديرًا ومحبة في حفل تكريم أعد له بتاريخ (21/ 8/ 1407هـ)[7].

كما عني العارف برافد مهم من روافد الثقافة الأدبية، يتمثل في متابعته الجادة لعدد من الإذاعات العربية ذات البرامج الأدبية، ويحرص على ما تعرضه شاشات التلفزة من جديد

(1) أدباء سعوديون، د. مصطفى إبراهيم حسين، ص 503.
(2) هؤلاء عرفت، لعبد الفتاح أبو مدين، ص 204.
(3) عبد الحميد مشخص: ولد بجدة عام 1334هـ، وتلقى تعليمه بالفلاح، حيث تخرج فيها عام (1352هـ)، تقلب في عدة وظائف حكومية وترأس مجلة الزراعة الدورية فترة من الزمن. انظر: شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب، للحقيل 1/ 268، انظر: هؤلاء عرفت، لعبد الفتاح أبو مدين، ص 204-205.
(4) محمود عارف (1327 – 1421هـ) حياته وشعره، لعبد الله بن حمود الفوزان ص36.
(5) أدباء سعوديون، د. مصطفى إبراهيم حسين، ص 504.
(6) عاصفة الصحراء، شعر محمود عارف ص 5، الناشر عبد المقصود محمد سعيد خوجة، جدة ، ط1، عام 1413هـ.
(7) محمود عارف (1327 – 1421هـ)، حياته وشعره، لعبد الله بن حمود الفوزان ص36.

الأدباء، وحوارتهم الأدبية، والشعرية، وغالبًا ما شاهده أبناؤه يُدوّن بعض ما يراه، أو ما يسمعه، وأحيانًا أخرى يقوم بالتعليق عليه[1].

وتزجي لنا مكتبة العارف زمرًا من الأشعار التي تضمنتها، والمجلدات التي احتوتها حيث يعود تاريخ التعليق، والتدوين عليها إلى الستينات، والتسعينات، وفي ذلك إشارة لشغفه ووعيه المبكر.

ولعل هذه المناهل هي أبرز مناهله الثقافية والعلمية، وأعمقها تأثيرًا وتوجيهًا.

فالرافد الثقافي إذًا منوع المصادر والمناهل بين قديم وحديث، وتمثل ينابيع الثقافة المصرية مكان الصدارة لديه، ولدى أبناء جيله، ثم الثقافة الشامية موطنًا مبهرًا، ثم الثقافة العراقية.

وحين كان محمود عارف قد عاصر أدباء الرعيل الأول، وجارى الرعيل الثاني، الذين كانت أغلب ولادتهم مابين عامي (1335-1350هـ) وقليل منهم ولد قبل الحقبة أو بعدها فإنه يعد من أولئك الذين بدؤوا حياتهم الأدبية، وفي آذانهم صدى القنابل الذرية، وشبوا على فصول المأساة الفِلَسْطِينية، ووعت عقولهم حركات التحرير التي شملت العالم الثالث في آسيا وأفريقيا[2]، فلم يستطيعوا كبح جماح مشاعرهم مشاركين في هذا إخوانًا لهم بساط الأرض الإسلامية والعربية، ومن إحدى قصائد عارف التي عبر بها عن مأساة إخوانه قائلاً:

يا جبالَ الأردنِ والمجدُ باقٍ ... فِي روابيكَ فِي شموخِ التلاعِ
يا رمالَ الصحراءِ منْ أرضِ (سينا) ... أينَ واديكَ منْ خصيبِ المراعِيْ؟
يا سماءَ القدسِ الشريفِ أهيبيْ ... بأُسودِ الحمَى لخوضِ القراعِ
يا رياحَ الرجاءِ لاْ بدَّ يومًا ... أنْ تردَّ الرياحُ طيشَ الشراعِ
يا فِلَسْطِينُ قَدْ ملكتِ فؤاديْ ... وشُعُوري وفكرتِي ويراعيْ
ما سللتُ اليراعَ إلاَّ لأحميْ ... أُمتيْ بالمفِيدِ والمستطاع[3]

(1) محمود عارف (1327 – 1421هـ)، حياته وشعره، لعبد الله بن حمود الفوزان ص36.
(2) في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، د. عبد الله الحامد ص 17 – دار الكتاب السعودي ، ط2، عام 1406هـ، محمود عارف (1327 – 1421هـ) حياته وشعره، لعبد الله بن حمود الفوزان ص36.
(3) ترانيم الليل 1/ 725.

أخلاقه وشخصيته:

حينما يكون الحديث عن أخلاق الرجل وشخصيته، فذلك مما تبسط الكلمات دونه، حيث إن من الأخلاق ما هو فطري، وما هو مكتسب، وفي الأمرين ما يطعن به المرء، أو يُشاد به. والشاعر سما بنفسه عن الأول، وغمسها في الثاني، والدارس لشعره يجده بنى شخصيته من ثوابت الفطرة الحميدة، وخيوط التجربة العلمية والعملية، فبانت نسيجًا متكاملاً من عدة مؤثرات، جعلته شخصيتاً تَألف وتُؤْلف.

والوقوف أمام شعره كاف لإبراز ملامح شتى من شخصية الشاعر. فالرقة المتناهية ، والإنسانية الرحبة وتستشف من قوله:

لوْ أنَّ لِي قلمًا يعبرُ لمْ أجدْ كالجدولِ الساريْ بروضٍ مثمرِ (1)

وقوله:

علقتُ الحسنَ استوحيهِ معنًى كصافِي الزبدِ منْ بعدِ المخيضِ (2)

وحب الآخرين بقلبه لا يكاد يوجد سواه، أظناه وآلمه فظهر في قوله:

إنَّ قلبيْ الهيمانَ أظمأه الشو قُ ولمْ ينجُ منْ سعيرِ الفراقِ (3)

وعدم اليأس مهما تكاثف الظلام، والإقبال على الحياة، والتفاؤل بها، وانتظار انبلاج نور الفجر باد في قوله:

ربّ نهرٍ يشوبهُ وحلُ سيلٍ سَوْفَ يصفوْ ما فِيهِ لوْ طالَ عهدُ (4)

وقوله:

يَا رياحَ الرجاءِ لابدَّ يومًا أنْ تردَّ الرياحُ طيشَ الشراعِ (5)

وامتلاكه إحساسًا حيًّا ملأ عليه جوانحه وفؤاده تجاه عالمه الإسلامي جعله يتغنى دومًا به:

يَا فِلَسْطِينُ قَدْ ملكتِ فؤاديْ وشعوريْ وفكرتيْ ويراعيْ

---

(1) ترانيم الليل 1/ 321.

(2) ديوان الشاعر– أيام من العمر– ص 76، دار الجيل للطباعة، مصر، ط/ 1 بدون تاريخ.

(3) ترانيم الليل2/ 23.

(4) ترانيم الليل: 2/ 43.

(5) المصدر نفسه: 1/ 722.

ما سللتُ اليراعَ إلاَّ لأحميْ أُمتيْ بالمفِيدِ والمستطاعِ (1)

ومحبة الناس له ومحبته لهم، ووفاؤه لوطنه ومحضه الود صافيًا لأصدقائه ظاهر في قوله:

ليهْنَأ جَمِيعُ العالمين قَرِيبُهم وأبعدهم دارًا بدُنْيا البشائر (2)

وقوله:

أرضٌ محبتهَا ما كنتُ أنكرهَا قَدْ عشتُ بالحبِّ فِيهَا سالمَ الخطرِ (3)

وقوله:

لا أُداجيكَ فِي الودادِ ولكنْ أبذلُ الودَّ صافِيًا مشتارَا (4)

وبعده عن الغضب والتعصب، والاستياء والسخط، وعدم الرضاء والحقد، ويتبين ذلك في أبياته:

والنفسُ كالأدواحِ تذبلُ تارةً فِي حينِ تورقُ أيمَا إيراقِ
وتكونُ كالأزهارِ تنفحُ بالشذَا وتفِيضُ فَيضَ الجدولْ الرقراقِ
وتكونُ كالأجواءِ فِيْ سعةِ المدَى تهتزُّ بالإرعادِ والإبراقِ (5)

وقوله:

قَدْ ذكرنَا دروبَ الخصامِ وهذَا موكبُ الإلتقاءِ يحدوهُ رشدُ (6)

وقوله:

كأنِّي بإحساسٍ تلمستُ جنةً وفردوسُ قلبيْ مبعدٌ عنْ جهنمِ
دروبُ حياةِ المرءِ شتَّى مليئةٌ بأشواكِ همٍّ وخزها فِي التهجمِ (7)

وظهرت أخلاقه من سلوكه، والقيم التي سار عليها، وهنا أخلاقه تتجسد سلوكًا من أقوال وأفعال، في علاقاته مع أصحابه، يقول (محمد حسين زيدان) لأنداد عارف ومعاصريه من

---

(1) المصدر السابق: 1/ 725.
(2) المصدر نفسه: 1/ 27.
(3) المصدر نفسه: 1/ 288.
(4) المصدر نفسه: 2/ 135.
(5) المصدر نفسه: 1/ 122.
(6) ترانيم الليل: : 2/ 410.
(7) ترانيم الليل: 2/ 110-111.

الأدباء في يوم تكريم العارف –على سبيل الاستبعاد: «أخبروني من الذي نال ضرًّا من محمود عارف؟ ».

ذو قناعه، وتواضع، وعزوف عن المديح «وهب ذاكرة قوية أعانته على غمار الحياة حتى آخر سنتين قبل وفاته»[1].

«وشهدت له ميادين عراك الأدباء التي ظل تجاهها نقي الوفاض من أي معترك ، إلا ما ندر في نزر نافح به عن أستاذه العواد، ورآه من حق أستاذه العواد، محتفظًا بأدبه الجم الذي ارتآه لنفسه، وظل محافظًا على هذه الصفات، يسنده ذلك النظام الغذائي والرياضي حتى آخر سنتين من عمره حينما دخل فصل خريفه، وبدأت تتساقط أوراق القوة منه، وتخذله قواه فأخذه الانطواء والعزلة، وضعفت ذاكرته، وتضاعف المرض، إلا أننا لم نشاهد حدة الانفعال والتضجر مع المرض، بل لازم هدوءه، الذي عرف به، مؤمنًا بما قضى الله فيه» [2]، وما يأتي من أبيات يتأكد من خلالها ما ذكر: حيث يقول في شيء منها:

ليَ اللهُ من حالينِ حالِ عنيفةٍ وأخرى ترى هلْ أسلستْ حبلَ مُنقادِ [3]

وقوله:

ما ارتكبتُ الأذى بدافعِ حقدٍ لكَ فِي القلبِ فالفؤادُ سليمُ
ووداديِ إِلَيكَ بعد وفائي فِيهما السّرُ واضحُ مستقيم
وفؤادي كَمَا عَلِمْتَ أمِينٌ لَيْسَ عَنْ ودكَ القديمُ يريم
أنا مَنْ يَبْتَغِي عُلاكَ وقلبي صادقٌ فِي وفائه وكتوم
أي كبر وأي ظَلْمٍ تراه عِندَ من طبعه السماحُ العميم
أنا مَنْ قَابَلَ العداءُ بوجه باسمُ والعداءُ عندي ذميم [4]

وقوله:

فارحمِ اللهُ منَّا أنفسًا وقلوبًا لمْ تزلْ فِي نصبِ

(1) محمود عارف (1327 – 1421هـ)، حياته وشعره، لعبد الله بن حمود الفوزان ص51.
(2) المصدر نفسه: ص52.
(3) ترانيم الليل 1/ 75.
(4) ترانيم الليل: 1/ 94.

وارفعِ الغمةَ عنْ أمتنا ليسَ منْ واقٍ ولاْ منْ سببِ
غيرَ أنْ تعفوَ عنَّا جملةً حسبنَا سخطُك بعدِ الكربِ [1]

وقوله:

أبهذا القُرآنِ أنتَ دوائِي حينَ تنزو كوامنُ الأجراحِ
وملاذيْ عِندَ الشدائدِ أمّا ضايقتنِي بعسرِها المجتاحِ [2]

وقوله:

عَلَى أنِّي السموحُ إذاْ رماني قرينُ السوءِ بالألمِ المهيضِ
ولستُ أخافُ منهُ إذاْ تمادَى بعدْواءٍ كأغراضِ المريضِ
أخاصمُ كلَّ شريرٍ تعدّى نطاقَ حدودهِ شأنَ البغيضِ
وليْ جلدٌ عَلَى الجانِي جميلُ وهلْ جانٍ علا بعدَ الحضيضِ
شربتُ مرارةَ الإيذاءِ حتَّى ألفتُ المرَّ فِيْ العيشِ

حياته الخاصة:

يروي ابنه حسين: «تزوج الأديب الراحل في سن متأخرة، وربما ذلك لفقده والديه، وهو صغير، وبوجود خالته التي أشرفت على تربيته، فلم يستطع التخلي عنها، وقد أَنجب الأديب ثلاثة من الذكور، وثلاثًا من الإناث، وقد حرص على تعليمهم الجامعي، فلديه طبيبة استشارية متخرجة من جامعة عين شمس، ولديه مهندس متخرج من أمريكا، والأربعة الباقون تخصصاتهم مختلفة، من إدارة أعمال وآداب، ويظل الحدث الذي هز أركان الوالد هو وفاة زوجته (والدتي)، وقد عاش الوالد طوال حياته بسيطا جدًّا؛ لم يكن يجري وراء المال فهو لديه القناعة الكبيرة بما قسم الله له من رزق، وكان الوالد متواضعًا، يجلس مع الصغير والكبير، والفقير، والغني، ولا تهمّه المظاهر البراقة، كانت تربيته لأبنائه فيها نوع من الشدة، خصوصًا مع الأبناء فهو حريص على معرفة الأماكن التي يذهبون إليها، والتعرف على أصدقائهم، وكان يحرص على الذهاب

(1) المصدر السابق: 1/ 102.
(2) المصدر نفسه: 1/ 177.
(3) المصدر نفسه: 1/ 70.

مع أبنائه إلى ملاعب كرة القدم لمشاهدة المباريات في ملعب الصبان بجدة آنذاك، وأيضًا يصطحب أبناءه لجلب مستلزمات المنزل، والحقيقة تعلمنا منه الكثير، واتصف الوالد بالنظام خاصة في مسألة الطعام، فهو يأكل في مواعيد محددة، ويحب مرافقة الأسرة في وقت الطعام، ولا يكثر من تناول الطعام ولا يحب التبذير، أحب الوالد القراءة حبًّا كبيرًا ، وله مواعيد لقراءة الصحف والمجلات، ومواعيد لقراءة الأدب وغيره، ومواعيد لمشاهدة التلفاز، ومواعيد للرد على الهاتف والزيارة، وعلى الرغم أنه عاش يتيمًا حيث توفي والده وقامت خالته بتربيته ، وكذلك أخوه حسن عارف الذي يكبره سنًّا إلا أنه استطاع أن يشق طريقه إلى النجاح بكل اقتدار ، وعلى الرغم من الجدية في التعامل مع أبنائه ، إلا أنه يمتاز بصفات جميلة فهو صادق في كلامه مع الآخرين، ومع أسرته، ولديه القناعة، والوفاء، وحب الخير للناس، وتقديم الخدمات، وحل المشاكل الأسرية، والتوسط لدى جهات توظيف الشباب، ومساعدة الأرامل والضعفاء، وكان وفيًّا لأصدقائه، ويتودد إليهم بالزيارات، والسؤال عنهم، وقد ظهر في شعره الرثاء لهم»[1].

ومن أشعاره التي تبين ذلك:

حملَ الناعيْ إلينَا خبرًا ... مزعجًا يَا سُوءَ هَذَا الخبرِ
رجبٌ أودى وَقَدْ كانَ سنًا ... ساطعَ اللمحِ بعيدَ الأثرِ
رَحِمَ العمرُ كفاحًا مرهقًا ... باسم الوجه عفِيفَ البصرِ
ينطق بالحقِّ عَلَى دَرْبِ الهدى ... بلسانٍ عربيٍّ مزهرِ
فِي قطوفِ نسقتها حكمة ... كجنى الروضِ وعطرِ الزهرِ
كُلّمَا أَبْدَعَ شعرًا خِلْتُه ... بالنسيجِ الحلوِ شعر! البحترِي
شعرُه مثلُ الدوالى فِي الربا ... حملتْ للناسِ أشهى الثمرِ [2]

وقوله:

أيْنِ عبدُ الحليم طارَ الهزازُ ... وتوارى تَزفُّه الأطيارُ
ذهبَ البلبلُ المرنمُ فِي الشر ... قِ وأصْمته بالردى الأقدارُ [3]

---

(1) جريدة عكاظ الخميس 13/ 5/ 1433هـ، 5إبريل 2012، العدد 3045، إعلي فقندش.
(2) ترانيم الليل 1/ 435.
(3) المصدر نفسه: 1/ 437.

وقوله:

ماذا أقولُ وَقَدْ أطلتُ بكائي ... فِي موتِ قنديلٍ وطالَ شقائِي
يا صفوةَ الأحبابِ مِنْ ميلادِنا ... حتى الشبابِ إِلَى المشيبِ النائِي
يا مبكيَ الإخوانِ غابَ سَمِيرُهم ... مَنْ مجلسٍ متكاملِ الزملاءِ
ذرفوا الدموعَ عَليكَ وَهْيَ روافدٌ ... وانقضَّ سَامِرُهم بغيرِ صفاءِ
قَدْ كُنْتَ قنديلاً توهجَ نورُه ... ما كانَ أسرعَه إِلَى الإطفاءِ (1)

علاقاته برجال عصره:

جاء السياق القرآني في مواضع جمة، سياقًا جماعيًا يوصي بملازمة الفرد وقيام حياته مع من هم حوله؛ لذا أمر بمراعاة حقوقهم، فإن أحسن أُثيب، وإن حاد أُنيب، وما العارف إلا امرؤ أدرك جلالة هذا الأمر ورعاه، فساغ نعته بالشاعر الذي يتمتع بأفق واسع في العلاقات الاجتماعية والأدبية ؛ مما أوجد لديه تدفقًا عاطفيًا تجاه رجال خبروا كنهه، وبادلوه صدق الشعور، وربما شاركوه حياته، فترجم لهم خلجات نفسه عبر الكلمة شعرًا ونثرًا، وأظهر شطرها شعرًا، فقد صبغ بمسحة حب من رجالات الأدب، وسواد العامة، وبسطائها، إذ لم تعدم يداه من تقديم المعروف لأهله، ولا تثاقلت قدماه عما ينبغي فعله، حتى لكأنه يعيش لغيره(2).

ولم يعدم أن يقول في قصيدة طويلة:

غَرسْنَا الحبَّ فِي رَوضِ خصيبٍ ... فأُسْعِدَ : قَاطِفوه بالثمارِ
وعُمْقُ الحُبِّ فِينا مستطيلٌ ... يَفُوقُ مَدَاه أَعْمَاقَ البحارِ
ونحن عَلَى المحبةِ لا نُبَالي ... ونَحْتَمِلُ الجَريرةَ باصْطِبَارِ
وأهْلُ الحِقدِ قَدْ غرسوا أذاهم ... وشرُّ حَصَادِهم وكسُ الخَسَارِ
وكلُّ معجلٍ بأذاه فِينا ... سيلقى الضّعِفَ فِي دُنْيَا الشنارِ(3)

---

(1) المصدر السابق: 1/ 440.

(2) محمود عارف (1327 – 1421هـ)، حياته وشعره، لعبد الله بن حمود الفوزان ص56.

(3) ترانيم الليل 1/ 149.

وعلى مستوى الأفراد نجد أنه ليس هناك غشاوة يمكنها تكدير صفاء الأجواء، التي سادتها المحبة والألفة بين الأستاذ (محمد حسن عواد) وتلميذه (محمود عارف)، الذي استطاع أن يستلفت نظر الأستاذ بشكل كبير ظاهر، حتى استنطقه قائلاً: «صديقنا وزميلنا الأستاذ محمود عارف: أحد الشعراء الذين زارهم طيف (أبولو) في زمن الحداثة عندما كانوا تلاميذ في المدرسة...وفي هذه الفترة كان هو ونفر من الزملاء يقفون بإرادتهم ضد التقاليد السائدة إيمانًا منهم بأن التقاليد لا قدسية لها...ومن قلوبهم ولد الأداء الشعري الجديد وولد الفكر المستقل، وبالتالي ولد الأدب»[1].

وتتابعت الأيام والأشهر، وما أن انقضت أربعة أعوام على وفاة العواد، إلا أن العارف يثب كعادته مذكرًا بحق أستاذه مطالبًا بتكريمه لإظهار سماته، وتحدث عنه قائلاً:

«العواد في إطاره الشخصي كما أتصور بالخيال، وأعتقد بالحقيقة والممارسة مما يلي:

العواد الإنسان، ويقول الصدق.. ويسعى إلى عمل الخير.. ويحب الناس وينتقد الأدعياء في الأدب، ويحارب ظلم الإنسان لأخيه، والعواد الشاعر، قلبه ينبض.. ولسانه يعبر.. وقلمه يسطر، فهو ينبوع يفيض ولا يغيض، والعواد المفكر، وعقله يركض في ساحات الحياة، والركض يعقله في مجال الفكر خطوات تميل إلى السرعة، ولا تأنس بالتؤدة، وبين الحالتين يأتي الصواب والخطأ، وهكذا العواد الراكض بعقله لا يخلو تفكيره من صواب أو خطأ، شأنه شأن معظم المفكرين»[2].

ثم لم يلبث العارف أن أزجى مرثية حزن بعد مواراة الرفيق، يعبر بكل صدق عن أروع صور الوفاء الممتزج بمرارة الفراق، ولوعة الجراح، وقد فقد الشاعر رفيق دربه وزج بمشاعره قائلاً:

حُيِّيتَ يَا عوادُ فِينا ما بَدَا صَوتُ الثَقَافةِ فِي البلادِ مرددَا
ما كُنْتَ إلا صَوتَ حُر نَابغ يسري إِلَى الدُّنيَا العروبةِ مرعدَا
وحجاكَ ألمعُ ما نَرَاه إِذا صَفَا وإذا أُثِيرَ أثارَ هَوْلا أرْبدَا
فِي الماضي فِينا كُنْتَ حَامِل أكرمْ بحاملِ مشعلٍ والُمقتدَى [3]

---

(1) المصدر السابق: 2/ 137.

(2) أوراق منسية، لمحمود عارف، ص 160.

(3) ترانيم الليل 2/ 333 –334.

وقوله:

مَاتَ عوادُ.... وهوَ فذٌّ كبيرُ وقضى اللهُ.... والقضاءُ يَدُورُ
مَاتَ أُسْتَاذُنَا المُفَضَلُ فِينا وَرِعَتْه الأجْيَالُ وهوَ جديرُ
يا رفِيقَ الشبابِ حتى وصَلْنَا سُلّمَ الشيبِ واعْتَرَانَا القُصُورُ
ما نَسِيت الوفاءَ مِنْكَ ومِنّي ووفاءُ الإخلاصِ حُبٌّ كبيرُ
لَسْتُ أنْسَاكَ ما حييّتُ وإنِّي مستَتِيمٌ وأنْتَ عِنْدِي الأثير [1]

وما علاقة محمود عارف بالعواد إلا أنموذج لعلاقة تلألأت بِمُثُلِ الوفاء، والصدق، والمحبة المتبادلة بين أستاذ بازغ نجمه، وتلميذ كادح جهده، قصدت به تجلية الرؤية على ما هو قائم بين العارف ومعلميه الذين ما فتئوا يشيدون بشاعرية الشاعر فضلاً عن ذكرهم الدؤوب لفضائل الرجل وسموّ أدبه، وحيث كان عظيم التودد لكبارهم، نقي النفس لأنداده وأترابه، بالغ التواضع لصغارهم، نال على إثرها خطوة نحو أوساطهم، لم يحرم معها أن يسبغ على صدور رجال عصر ما هم أهله، مجليًا فضائلهم، ودورهم عبر ينابيع مداده شعرًا ونثرًا.

ومن ذلك قوله في الشيخ (محمد سرور صبان):

«وكان الشيخ هو واسطة العقد في توفير أسباب اللقاءات بين أدباء مكة، ومعظم هذه اللقاءات تعقد في داره التي تعد ناديًا وملتقى ندوات أدبية يديرها الشباب»[2].

وبعد وفاته ترحَّم عليه مظهرًا أن لوفاته مساحة حزن عميقة في رابطة الأدب الإسلامي باعتباره الأديب الأمين العام لها ورثاه بقوله:

أيُهَا الراحلُ الذِي رَاحَ عنَّا هاربًا مسرعًا بغيرِ أناةِ
بدُمُوعِ القلوبِ نبْكِيكَ والدمعُ قصيدٌ مِنْ رافِدِ الحسراتِ
لا تُرِيدُ الحَيَاةَ جاهًا ومالاً بَلْ تَعِيشُ الحَيَاةَ للطيّبَاتِ
ورعيتَ الشبابَ حبًّا بحب ورفَعْتَ البِنَاءَ فِي البَاذِخَاتِ
مَوجَةُ إِثْر مَوجَةٍ منْ أَثِيرٍ حَشْرَجَتْ بالبُكَاءِ كالنَائِحَاتِ [3]

---

(1) المصدر السابق: 2/ 338، 339، 340.
(2) أوراق منسية، لمحمود عارف، ص 110.
(3) ترانيم الليل ج2 ص 602-605.

وما يتضح في العارف من الوفاء الذي يكنه لرفقاء دربه في منابر الأدب، واستراحات الشعر منهم: أحمد الغزاوي ، كما تحدث عن عثمان وعلى حافظ، وعبد القدوس الأنصاري، وعبد المقصود خوجه، وأحمد السباعي، وعبد الحميد عنبر، ومحمد حسن فقي، وأحمد قنديل، وأبي تراب الظاهري، وحمزة شحاته.

وفاته:

قد شغل الأدباء في حياته وبعد رحيله ، وهو صاحب الشجاعة والطموح، وقد صارع المرض عامًا، ازدادت زيارته للمشفى وفي آخرها تحتم عليه الدخول إلى العناية المركزة، ومعها دخل في غيبوبة واستمر في العناية خمسة عشر يومًا، وقد توفي بعدها في مشفى عرفات بجدة، صبح يوم الخميس (27/ 11/ 1421هـ)، وبعد الصلاة عليه دفن في مقبرة الفيصلية بجدة بعد صلاة الظهر في اليوم نفسه، عن عمر يناهز الثلاثة والتسعين عامًا.

وبموارة العارف أفل نجم ثقافي أضاء لأكثر من ثمانية عقود، وقد نعته الصحف والمجلات ، وأجمع السواد الأعظم من مثقفي أدباء المملكة.

ومن أقوال الأدباء قول علي بن حسن العبادي رئيس نادي الطائف الأدبي:

«نعم الموت نقاد وعلى كفيه لآلئ لا يختار إلا الجياد، ولقد اختار الموت وهو أجل مكتوب...الأديب الأكبر، والشاعر المبدع محمد عارف ، بعد عمر مديد قضاه محبوبًا إلى من عرفه من أصحابه، وإخوانه، وأهله، وعشيرته»[1].

وقال الدكتور عبد الله مناع: «رحم الله الأستاذ محمود عارف الشاعر الصحفي، ورجل الشورى الأولى العتيد، امتد به العمر بهدوء القلب، ورضا النفس، لا يحمل حقدًا، ولا يعرف كرهًا لأحد...»[2].

وتحدث الشاعر يحيى توفيق قائلاً: «رحم الله محمود عارف، كان علمًا من الأعلام الذين شاركوا في بناء النهضة الثقافية في هذا البلد، وهو بحق رمز من رموزه، ومن جيل الكبار الذين استنارت بهم الساحة الأدبية، فإنا لله وإنا إليه راجعون ...»[3].

---

(1) صحيفة المدينة، ع 13821 في 1/ 12/ 1421هـ، ص 18.

(2) المصدر نفسه: ص 18.

(3) المصدر نفسه: ص 18.

وقال الدكتور محمد خضر عريف: «رحم الله الشاعر، والأديب، والصحفي الكبير: محمود عارف الذي كان من البقية الباقية من كبار شعرائنا في العصر الحديث ، بعد أن رحل العديد منهم...»[1].

أما الدكتور عبد المحسن القحطاني فقد عبر عن حزنه للمصاب قائلاً: «رحم الله محمود عارف، إذا حضر اسمه تبادر إلى الذهن محمود عارف الإنسان أولاً، والشاعر ثانيًا، زرته قبل فترة فكان فرحًا بمن يزوره، في غرفة تبعثرت أوراقها، وتكاثرت صحفها ومجلاتها فكانت هي زاده، وكان دائمًا متفائلاً بالحياة باشًّا في وجوه زائريه، ولقد ظل يعطي مع محاصرة المرض له، وهذه حال الذين يعشقون العمل والإبداع لآخر لحظة في حياتهم...»[2].

وتحدث الأديب غالب حمزة أبو الفرج قائلاً: «وهكذا يُغَيِّب الموت واحدًا من رجالنا الذين نعتز بهم، ونقدر جهودهم، وما بذلوه لهذا الوطن الغالي، لقد أعطى عصارة جهده وفكره وشعره، لهذه الأرض التي أحبها، وظل سباقًا لكل عمل خير يفيد ثراها...»[3].

وعبر الشيخ عبد الله بن إدريس رئيس نادي الرياض الأدبي في ذلك الوقت قائلاً: «عرفته في عدة لقاءات ومجالس، حيث عرفت فيه العطاء الجم، ودماثة الخلق، ولقد أسهم إسهامًا واضحًا وملموسًا في الحركة الصحفية والثقافية لدينا، من خلال أعماله الطويلة والجليلة، ويعد فقده فقدًا لرجل كبير، وشخص محبوب فاضل، وقد فقده المجتمع عامة، والمثقف بوجه خاص، ولا نملك إلا الدعاء له بالرحمة والمغفرة»[4].

وتحدث الأديب محمد علي قدس بنبرة حزن قائلاً: «إلى جنة الخلد أيها العارف (المحمود) تغشاك رحمة ربي، عرفتك: شاعرًا، ورائدًا، وأديبًا، له من رجاحة العقل، ونزاهة الفكر، وعفة النفس واللسان، ما يجعلني أذكرك دائمًا، وأجعل من ذكراك نبراسًا أتمثله في حياتي...»[5].

---

(1) المصدر السابق: ص 18.

(2) المصدر نفسه: ص 18.

(3) صحيفة المدينة، ع 13821 في 1/ 12/ 1421هـ، ص 18.

(4) المصدر نفسه: ص 18.

(5) المصدر نفسه: ص 18.

وقال عثمان الصالح المربي الفاضل بعد أن عزى نفسه وأسرة الفقيد: «يعد العارف ممن له إسهامات واضحة في حركتنا الثقافية والصحفية، عرفته وقد أثرى الساحة الأدبية، والفكرية بمعطياته المتعددة، التي أصبحت زادًا لكل طالب ثقافة، وبفقده فقد منبرنا الثقافي أحد فرسانه الأشاوس الذي خلد ذكره بما أخرجه للساحة الثقافية من نتاج شعري ونثري...»[1].

ومن كلمات الشاعر محمد هاشم رشيد – رحمه الله – رئيس نادي المدينة الأدبي في ذلك الوقت: «لقد كان الشاعر الكبير في مقدمة الشعراء الذين استطاعوا تزويد المكتبة السعودية بعدد كبير من الدواوين الشعرية ذات الطابع الأصيل؛ لقد كان – يرحمه الله – من القامات المديدة الشامخة التي تعرفت عليها من رواد الأدب السعودي...»[2].

وللشاعر أحمد سالم باعطب كلمة قال فيها: «من الصعب على المرء أن ينطلق لسانه ليعبر عن حدث عظيم هز مشاعره، وأحاسيسه كهذا النبأ، والعارف الذي نودعه اليوم سيترك في قلوبنا حزنًا على ارتحاله، سالكًا مسلك لداته من قبل في هذا الرحيل الذي لا نملك معه سوى رفع أكف الضراعة للمولى بأن يتغمده بالرحمة والمغفرة...»[3].

أما رئيس نادي الباحة الأدبي الأستاذ سعد بن عبد الله المليص فقال:

«تلقينا خبر وفاة الشاعر محمود عارف بكل أسى إذ هو: أديب، قدير، مميز في الثقافة والأدب، وحب الوطن، صاحب فكرة دائمة، وشعر بناء...»[4].

وقال أحمد محمد طاشكندي: «الرجل، المربي، الخلوق، الإنسان الكريم: محمود عارف انتقل إلى دار الآخرة بعد كفاح مع الحياة الدنيا، استمر نيفًا وتسعين عامًا، هذا الإنسان عرفته عن قرب منذ تسلم عدة مناصب، ولم يتغير في معاملاته مع إخوانه، ومحبيه، ورواد بيته، هذا الرجل قدم نفثات قلبه، وعصارة فكره، وخلاصة تجاربه مع المناصب، والمراكز، والوظائف، فأثلج صدور محبيه، ومعارفه، وأصحابه بتعامله الراقي، وترك آثارًا عميقة لا تنمحي من نفوس الآخرين...»[5].

---

(1) المصدر السابق: ص 18.

(2) المصدر نفسه: ص 18.

(3) صحيفة المدينة، ع 13821 في 1/ 12/ 1421هـ، ص 18.

(4) المصدر نفسه: ص 18.

(5) الأربعاء ملحق أسبوعي يصدر عن صحيفة المدينة بتاريخ 5/ 12/ 1421هـ، ص 10.

ومما تحدث به الشاعر حمزة بن أحمد الشريف قوله: «ماذا عسى الإنسان أن يقول في فقيد غال: ولكن هو القضاء الرباني، والعارف ممن أثرى الحركة الأدبية بالمملكة كيف لا وهو التاريخ المجيد عبر حياته، وأسلوبه القوي الذي تميز به، وإنا لنطلب المولى أن يرحمه، ويغفر له، ويدخله في جناته، ويلهم أهله، وذويه الصبر، والسلوان...»[1].

وكتبت جريدة المدينة في الحرف العريض (الأديب الشاعر محمود عارف، عاش بالمحبة وودعته دموع الأدباء، عرفه الأدب، والشعر، والصحافة، والشورى، مخلصًا معطاء...)[2].

وكتب ملحق الأربعاء في تغطيته لوفاة شاعرنا: (مبدع في الشعر، ومبدع في النثر، ومبدع في المحبة)، ثم أضاف يقول: «الساحة الأدبية السعودية تخسر أحد أعمدتها».

وحَبَّرَ الملحق أيضًا:

«تتلمذ فاستفاد من علم أساتذته، وعَلَّم فأعطى كل ما لديه، موظف في النهار، وقارئ في الليل، ولا يخلط بينهما...»[3].

آثاره:

شاعرنا أثرى مكتبة الأدب السعودي بخاصة، والعربية بوجه عام، بإنتاج أدبي غزير، يتمثل في ثلاثة عشر ديوانًا، وخمسة كتب نثرية، وبحوث ومقالات، وبرامج إذاعية، وإسهامات صحفية، ومشاركات عديدة في مهرجانات وفعاليات الثقافة والأدب في الداخل والخارج.

لقد نهض النادي الأدبي بجدة في عام 1404هـ لجمع دواوين الشاعر، وأصدرها في مجلدين ضخمين، اشتمل الأول منهما على ستة دواوين هي: (المزامير، الشاطئ والسراة، في عيون الليل، على مشارف الزمن، الروافد، أرج ووهج)، وحوى الثاني ثلاثة دواوين: (أيام من العمر، مدينتي جدة، مشاعر على الضفاف)، وحملت المجموعة في مجلديها عنوان (ترانيم الليل) وزادت صفحات المجلدين على (1470) سوى أربعة دواوين لم تشملها المجموعة وصفحاتها (595) ويكون مجموع دواوينه قد تجاوز ألفي صفحة، وترتيب إنتاجه كما يلي:

---

(1) صحيفة المدينة، ع 13821 في 1/ 12/ 1421هـ، ص 18.

(2) المصدر نفسه: ص 18.

(3) الأربعاء ملحق أسبوعي في 5/ 12/ 1421هـ، ص 9.

1) ديوان (المزامير):

ديوان شعري يقع في ثمان وعشرين ومائة صفحة من القطع الصغير، طبع للمرة الأولى في عام (1378هـ)[1]، وصدر في سلسلة كتاب الأضواء الحلقة الثانية [2]، وقد صُدّر الديوان بكلمة الأضواء، ثم قام الشاعر بإهداء الديوان إلى أمته، وبلاده، وسائر إخوانه، ورصد فيه ما لاقاه من شقوة الأحزان، وتأملات، وذكرى الجمال في الأكوان، وذكريات شباب في معرض الأوطان، وَكَتَبَ مقدمة تحدث فيها، عن المثل العليا، والواقع، وَدَوْرِ الرواد، والمصلحين في توجيه المجموعة الإنسانية، بأفضل الوسائل لحب الخير.

ثم توج ديوانه بمقطوعة من ستة أبيات، وذيله بشكر، وتقدير لصديقيه عبد الفتاح أبي مدين، ومحمد باعشن اللّذَين دان لهما في صدور الديوان.

2) ديوان (الشاطئ والسراة):

ديوان شعري يقع في خمس وعشرين ومائة صفحة من القطع الصغير، قدم له محمد حسن عواد، وَأَرَّخَ التقديم في (20/ 5/ 1398هـ) 27 مايو 1978م)، طبع في المرة الأولى لحساب نادي جدة الأدبي عام (1398هـ)[3]، بدار عكاظ جدة، ثم طبع أخرى ضمن المجموعة، وحلّ ثانيًا في ترتيب مجموعة ترانيم الليل التي طبعها نادي جدة الأدبي عام (1404هـ)، وكتب العوادُ مقدمتَه فقال: إن العارف أحد الشعراء الذين زارهم طيف (أبولو) عندما كانوا تلاميذ في المدرسة، وإنه أحد النفر الذين ولد على أيديهم الأداء الشعري الجديد، وأحد أولئك الذين وقفوا ضد التقاليد السائدة إيمانًا منهم بأن التقاليد لا قدسية لها عند أصحاب الوعي المتفتح للحياة الحرة، ثم بيَّن ما يلقاه هذا المذهب من حرب في ذلك الزمن.

3- ديوان (فِي عيون الليل):

ديوان شعري صدر في شوال عام (1399هـ 1979م)[4] من دار الرفاعي، وجاء ثالثًا ضمن مجموعة (ترانيم الليل) التي أعيدت معها طباعته عام (1404هـ) ويقع في أربع وثمانين

---

(1) ترانيم الليل 1/ 351 ومعجم المطبوعات العربية، د. علي جواد الطاهر، 3/ 1322.

(2) كتاب الأضواء جريدة تصدر بجدة/ القاهرة دار الطباعة الحديثة 1378هـ 1958م، ص 15– 128.

(3) معجم المطبوعات العربية، د. الطاهر 3/ 1323.

(4) معجم المطبوعات العربية، للطاهر، 3/ 1323.

صفحة من القطع الصغير، قدم له الأستاذ راضي صدوق ، الذي تطرق في مقدمته لأهمية الشعر، وبين أنه فنّ النخبة، والشاعر لن ينجح ما لم ينصهر بمشاعره في نار التجربة إلى حدّ الاحتراق، وأضاف بأن (العارف) لا يعرف الشعر إلا أنه لغة الروح والقلب؛ لذا يجد قارئ الديوان أن الشاعر قريب منه في كل كلمة، بل إن القارئ يستطيع أن يستشف شخصية العارف، وأن يفسر توجه الشاعر في الديوان حينما غار به في الوجدانيات.

4- ديوان (عَلَى مشارف الزمن):

ديوان شعري يقع في مائتي صفحة من القطع الصغير، وطبعتْ طبعته الأولى بمطابع البلاد للطباعة والنشر، وللمؤلف توقيع في نسخة نادي جدة الأدبي يشير تاريخه إلى عام (1400هـ). وحلّ رابعًا ضمن مجموعة (ترانيم الليل) عام (1404هـ)، وجاءت تقدمته بقلم الأستاذ عبد الفتاح أبي مدين، الذي قام بجمع ما كان يذيعه في إذاعة جدة تحت عنوان: (أسماء لها تاريخ) – في حلقة خاصة بالعارف – ودمج معها بعض الأسطر، فكانت هذه المقدمة التي أتى فيها على أهمية ربط الحاضر بالماضي العريق الذي عاشته أمتنا الإسلامية، والعربية، ثم راح يعدد شيئًا من مناقبها، بعدها عرّج على الشاعر ذاكرًا ولادَتَهُ وبعضَ أعماله، ودوره الأدبي، وصنّفه واحدًا من رواد الرعيل الثاني في المملكة العربية السعودية، وعدّد ما عرفه من جميل صفات للشاعر، واعتنائه باختيار عناوين دواوينه، حيث يختار الغريب السهل؛ نظرًا لفكره المحلق، وشفافية نفسه.

أما الديوان فقد حوى تسعًا وعشرين قصيدة تتضمن ثمانيةً وسبعين وسبعمائة بيت، وجميعها على النسق العمودي المحافظ، ما عدا قصيدتي: (الله أكبر) و (وانتصارات عربية) فالأولى من المرسل والأخرى من الموشح، ومن سمات الديوان وجود قصيدتين فكاهيتين تحملان عنواني: (من مسقط إلى مكة) و (الكهرباء وشكاوى الجماهير) وفي الأولى زاوج الشاعر في لغته فيها بين الفصحى والعامية، وكان حريصًا على نقل الكلام الدارج كما هو حتى لا تذهب حلاوة النكتة، اتباعًا لمن يرى هذا الرأي، (كالجاحظ وأبي حيان [1] التوحيدي)[1] وغيرهما. وقد خلا الديوان من المطولات، والمقطعات، وتنوعت أغراضه.

---

(1) أبو حيان التوحيدي الفيلسوف، الأديب المعبر عن ثقافة النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، يقال: إنه ألف نحو عشرين كتابًا ، لكن لم يبق منها إلا عدد قليل، منها كتاب (الهوامل والشوامل، والصداقة والصديق، والبصائر

=

5 – ديوان (الروافد):

ديوان شعر يقع في خمس وخمسين ومائة صفحة من القطع الصغير، طبع في المرة الأولى لدى دار الجيل للطباعة في جمهورية مصر العربية عام (1401هـ 1980م)[2].

ثم طبع ضمن المجموعة الكاملة (ترانيم الليل) ووقعت صفحاته في خمس وعشرين ومائة صفحة من القطع الصغير، ومع فارق الثلاثين صفحة بين الطبعتين إلا أن القصائد ظلت كاملة، وتميزت الطبعة الأخيرة بحسن التنسيق، وتقلُّص الأخطاء المطبعية.

6 – ديوان (أرج ووهج):

يقع هذا الديوان في تسع وسبعين ومائة صفحة من القطع الصغير في طبعته الأولى التي طبعتها دار الجيل في القاهرة عام (1401هـ -1980م)[3]، ثم طبعه نادي جدة الأدبي ضمن مجموعة أعمال الشاعر (ترانيم الليل) عام (1404هـ)، ووقع في خمس وأربعين ومائة صفحة تضمنت جميع العناوين التي حوتها الطبعة الأولى، وجاء ترتيبه، في المجموعة الأولى سادسًا وخاتمًا لها، وقد حوى ستة وعشرين عنوانًا جميعها على النسق العمودي، ما عدا ثلاثة عناوين: (فدائي) وهي من المخمس، (سبيلنا إلى الغلبة والمجد) وجاءت على شعر التفعيلة، (على خط النار) وجاءت من الموشح، وبذا خرجت تلك القصائد عن خط القصيدة العمودية.

7 – ديوان (أيام من العمر):

صدر عن دار الجيل للطباعة والنشر في القاهرة عام (1401هـ- 1980م)[4]، متفقًا مع أخويه ديواني (الروافد) و (أرج ووهج) في سنة الإصدار، ووقع في خمس وسبعين ومائة صفحة،

والذخائر). انظر: مختارات من الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي أشرف عليها د. جودت فخر الدين – دار الحرف للطباعة والنشر، ودار المناهل للطباعة والنشر ط 1/ 1409هـ 1989م، ص 11-13.

(1) البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون 1/ 145، مكتبة الخانجي، القاهرة ط 4/ غير مؤرخة. والبصائر والذخائر، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق وتعليق د. إبراهيم الكيلاني، ص 1/ 111. مكتبة أطلس، ومطبعة الإنشاء، دمشق، ط1/ ، بدون تاريخ.

(2) أدباء سعوديون لمصطفى إبراهيم حسين ص 505، ومعجم المطبوعات العربية للطاهر 3/ 1324هـ، وإشارة جريدة المدينة في عددها 13821، وتاريخ 1/ 12/ 1421هـ، ص 18.

(3) المصدر نفسه.

(4) معجم المطبوعات العربية للطاهر 3/ 1324، وأدباء سعوديون لمصطفى حسين ص 505، وجريدة المدينة العدد =

ثم طبع ضمن أعمال الشاعر ترانيم الليل عام (1404هـ)، وجاء أول المجموعة الثانية، وسابعًا في الترتيب العام لدواوين العارف، ووقع في خمس وأربعين ومائة صفحة، وكتب مقدمته الدكتور/ عارف قياسة الذي يرى أن الشعر هو الفن القادر على إبعاد رتابة الحياة المادية، وإعادة المثل العليا، والقيم الرفيعة، ودلل ببيت أبي تمام:

ولَوْلا خِلالٌ سَنَّهَا الشِعْرُ ما دَرَى بُنَاةُ المَعَالِي كَيْفَ تُبْنَى المَكَارِمُ

8 – ديوان (مدينتي جدة عروس البحر):

خالف ما سبقه بتوسط حجمه، وحسن طباعته وورقه، واحتوائه صورًا ملونة لمحافظة جدة في طبعته الأولى التي طبعته مطابع الأصفهاني بجدة عام (1401هـ)، ويحتوي على ست وسبعين ومائتي صفحة، وجاء ثامنًا في (ترانيم الليل)، ووقع في إحدى وعشرين ومائتي صفحة من القطع الصغير، وورد في مقدمته بعض القصائد والمقالات لأتراب الشاعر وزملائه ضمَّنها الشاعر ديوانه، وأتت في نفس الغرض والموضوع: (محافظة جدة) وحذفت تلك الصور لمدينته جدة في طبعة نادي جدة لترانيم الليل.

9 – ديوان (مشاعر عَلَى الضفاف):

يعد هذا الديوان أكبر وآخر دواوين مجموعة (ترانيم الليل) بل هو أضخم أعمال الشاعر قاطبة، وجاء تاسعًا في هذه المجموعة، في ثمانٍ وثلاثين وثلاثمائة صفحة من القطع الصغير، وأبيات الديوان تجاوزت خمسين وسبعمائة وألفي بيت، في واحدٍ وتسعين عنوانًا، وجاء (الدعاء والابتهال) على نمط المقطعات، إذ ترد كل ستة أبيات منه على قافية واحدة في ثلاثين مقطعة، بلغت أبياتها ثمانين ومائة بيت.

أما أطول قصيدة وردت على النسق العمودي المحافظ فهي (دينصور متعمق) وبلغت سبعة وخمسين بيتًا. ولم يرد في هذا الديوان سوى مقطعتين (شعار الدفاع الجوي) و (تحية من الساحل الغربي...للساحل الشرقي). كما لم تخرج قصائده عن النسق العمودي المحافظ ما عدا أربع قصائد هي: (القدس والمناخ الجديد) و (عناقيد) وهما من الموشح، ثم (عاشق السراب) و (من الأرض إلى القمر) وهما نثريتان، وجاء في غرة الديوان مقدمة للعارف تناول فيها: الشعور،

13821 في 1/ 12/ 1421هـ، ص 18.

وتركيبته، واختلافه، ومثيراته، وبالتالي أهميته، ووصل إلى أن الشعور شعر ومن هنا يكمن للشاعر دور مهم في الحياة. وما هذا الديوان سوى توهجات قلبية، وخفقات روحية حلقت فوق وادي النيل، فكان التقبُّل، والاستجابة بهذه المشاعر المنتمية لأرض الجزيرة العربية. وإذا كان عنوان الديوان قد بدئ ب (مشاعر) فإن الشاعر بدأ بها مقدمته أيضًا، وأحسبه التمس ربط المقدمة بعنوان الديوان.

10 – ديوان (الفردوس الحالم):

ديوان شعري يقع في ست وثلاثين ومائةِ صفحة من القطع ما فوق المتوسط، وصدر عن مطابع دار العلم للطباعة والنشر بجدة، ولم يُشَرْ فيه لتاريخ إصداره أو طباعته، ويُعَدُّ أول الدواوين التي استقلت عن مجموعة (ترانيم الليل) ابتدأه الشاعر بمقدمة أبدى فيها إعجابه بكل شاعر عفوي تكتنفه الطمأنينة ويتقبل الأشياء وهي في مهدها، ومن ثمّ ترى عينه الجمال، فيتأثر قلبه، فيستشير عقله، ثم يصوغ كلمات رقيقة في صورة حسنة، مؤثرة لا تكلف فيها ولا تبذل. ويُهدي هذا الديوان إلى القراء، وفيه نماذج من شعر إنسان نقل فيه نبض قلبه، ومفاتن عينه ورعشات وجدانه، وانفتاحات عقله.

بعد هذه المقدمة جاءت القصائد تترى تحت اثنين وخمسين عنوانًا، تحتها عشرون وأربعمائة وألف بيت شعري، خرج منها ست قصائد عن نمط القصيدة العمودية وهنّ: (تكريم عبد الفتاح أبو مدين) و (مناجاة) ووردتا مربعتين، و (في طريق المجد) وجاء المقطع الأول مسمطًا ثم مال بها نحو الشعر المرسل و (ترنيمة السلام، وترنيمة الحج، وذكرى قديمة) وسار بهن على خط الموشحات، وورد في الديوان سداسيات تحت عنوان (تراويح صائم) بلغت أبياتها ثمانين ومائة بيت قالها على عدد ليالي رمضان، ثم ذيل برباعيات بلغت اثنين وتسعين بيتًا، وجاءت أطول قصيدة بعنوان (أمسية الشاعر عمر أبو ريشة) وبلغت اثنين وخمسين بيتًا، وورد في الديوان نشيد بعنوان (نشيد على موسيقا السلام الملكي). وتنوعت أغراض القصائد كما هي الحال في جُلِّ دواوينه.

11 – ديوان (العبور):

كتب الشاعر مقدمته (العبور إلى ما وراء الحدود) متناولاً قدرة الشعراء على بلورة المواقف التي يتلقونها في الماضي والحاضر، وهضم صورها، ثم إفشائها شعرًا.

بيد أن ديوانه (العبور) خرج من قيود الماضي والحاضر، بشعر بعيد عن طيش الشباب في الماضي، وقريب من الأناة على مستوى الحاضر، وهو في طريق (العبور) إلى ما وراء الحدود لعالم المستقبل، يستعد لمواجهة الهدوء والسكينة، يغشاه ترقب لجيل منفتح يتذوق الشعر الذي هو ثروة القلب والعقل.

12 – ديوان (الزحف بعد العبور):

سُئل الشاعر عن سبب تسمية هذا (الديوان) بهذا الاسم فأجاب: «أثناء الصراع المصري الإسرائيلي، أُشيع في بداية الحرب الأخيرة بينهما، أن إسرائيل عبرت ودخلت إلى شمال مصر، ولكن الجيش المصري تمكن من طرد الإسرائيليين من بعض المناطق المصرية والسورية، ولذلك سميتُ الديوان بهذه الحكاية»[1].

وهو ديوان شعر يقع في إحدى وأربعين ومائتي صفحة من القطع الصغير، طُبع عام (1409هـ)، وحوى مقدمةً تناول الشاعر فيها مهمة العبور من الماضي إلى القادم مرورًا بامتحانات الحاضر، ومدى قدرة الأديب بموهبته لاستلهام رؤًى تتراوح بين الخيال والواقع، ودور الشاعر في نقل سمات الحياة من فرح وحزن، وترجمتها إلى معانٍ نابعة من نبع القلب والعقل وذاك هو الشعر.

13 – ديوان (عاصفة الصحراء):

آخر دواوين الشاعر محمود عارف، بين دفتيه ست وثلاثون ومائة صفحة من القطع فوق المتوسط، تحوي اثنين وخمسين عنوانًا، تحتها أربعة وسبعون وأربعمائة وألف بيت شعري، قام بنشره صديق العارف (عبد المقصود خوجة)، وصدرت طبعته عام (1413هـ/ 1993م)، يتصدر الديوان إهداء من الشاعر إلى (الاثنينية) ندوة الأستاذ عبد المقصود محمد خوجة، ثم تقديم بقلم الخوجة أثنى من خلاله على شاعرية العارف التي تمتح من نهر السهل الممتنع، وعلى شمولية الديوان، ومعالجته مختلف الموضوعات والأحداث التي دخلت التاريخ، من قضايا سياسية، واجتماعية، وقومية، أبى هذا الشاعر أن تمر دون أن يسجل الشعر

(1) جريدة عكاظ، العدد (10810) ص 23 في 29 شوال 1416هـ.

موقفه منها، وأضاف بأن النمط الشعري للعارف في هذا الديوان لم يتغير عما سبق ولكن السنين زادته حنكة، وتجربة، ودراية.

-آثاره النثرية:

شارك الأديب محمود عارف بمقالات أدبية ونقدية منوعة، جمعها فيما بعد في كتب أهمها:

1 -كتاب (أكثر من فكرة):

ويقع في سبع وعشرين ومائتي صفحة من القطع فوق المتوسط، وكَتَبَه الأديب العارف عام (1385هـ)[1]، وطبعته مطابع دار العلم للطباعة والنشر بجدة بدون تاريخ، ويحوي بين دفتيه مقالات للعارف نشرها في جريدة عكاظ إبّان ترؤسه لتحريرها عام (1384هـ) تحت عنوان (أكثر من فكرة) وأراد بجمعها في هذا الكتاب استعادة الرابط الفكري بينه وبين قرّائه[2].

2 -كتاب (أصداء قلم):

صدر عن تهامة بجدة في سلسلة الكتاب السعودي عام (1402هـ 1982م)، ولعلّ هذا الكتاب هو ما أراد المؤلف إصداره باسم (حياة قلم).

وبين غلافي أصداء قلم ثلاث عشرة ومائة صفحة من القطع فوق المتوسط، وهدف مؤلفه من تلك المقالات التي تمثل الوقائع، والأحداث، والأداء، والأفكار؛ أن تكون (أصداء قلمٍ) يشاهدها القراء، فَتُعَبِّرَ عن المطالب، كما يشاهدون المشاهد التي تُعبِّر عن مطالبها على شاشات التلفاز[3].

3 -كتاب (ليل ونهار):

يقع في ستين ومائة صفحة من القطع المتوسط، وهو من إصدارات الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بجدة عام (1403هـ 1983م)، وقام العارف باختيار هذا العنوان لمناسبته للموضوعات التي تحوي مواد منتزعة من صميم المجتمع، يعالج فيها قضايا وآراء: يتلمس فيها مصالح الفكر، والحياة، والناس، ففي النهار تحديد المواقع لرصد الأحداث، وسرعة

(1) مقدمة عبد الفتاح أبو مدين في كتاب: أكثر من فكرة ص 12.

(2) مقدمة كتاب: أكثر من فكرة، لمحمود عارف، ص 10 دار العلم للطباعة والنشر جدة.

(3) مقدمة كتاب، أصداء قلم، لمحمود عارف.

علاجها، استعجالاً للمنفعة، ودفعًا للضرر، وفي الليل يحلّ الهدوء والطمأنينة، التي تعين على الأصلح قبل الصالح، فتتم الكتابة، والتسجيل، في ذلك السكون[1].

4 – كتاب (أوراق منسية):

صدرت طبعته عن دار البلاد بجدة (1407هـ 1986م)، ويقع في خمس وعشرين ومائتي صفحة من القطع الصغير، وأراد المؤلف منه إنصاف أدباء الواجهة من الجيل الأول والثاني، وتوعية مَنْ حجَّم أو قلّل دورهم. ثم أخذ بشحذ همم شباب الجيل الثالث فما بعده لاستغلال تطور الإمكانات، وعدم اتخاذ مهنة الأدب وظيفة، فيضيع التركيز[2].

5 – كتاب (حصاد الأيام):

صدر عن مطابع دار البلاد للطباعة والنشر بجدة عام (1407هـ 1986م)، وبين دفتيه تسعون ومائتا صفحة من القطع الصغير.

مقالاته تمثل ألوانًا من القضايا والآراء، في الأدب والاجتماع، هي حصيلة الأيام للعارف، بعضها من عمل الشباب، والبعض الآخر من رُشد ووحي الكهولة، استرعى فيها الإخلاص في الرأي، والأمانة في الترشيد، خدمة للأدب، والوطن، والمواطن[3].

وجرّاء هذه الأعمال الشعرية والنثرية التي أَثْرَتْ مناشط الأدب وغذّتها بروافد ثرّة استقى رحيقها من راح ينشدها.

نال الشاعر الأديب محمود عارف شهادات تقدير ودروعًا وميداليات منها:

1- حصوله على شهادة من رابطة الأدب الحديث بالقاهرة، حيث حاز على شهادة الإبداع في الأدب عام (1403هـ) الموافق (26/ 10/ 1982م) في الاحتفال الذي أقيم لإحياء ذكرى الشاعرين: حافظ إبراهيم، وأحمد شوقي من الرئيس حسني مبارك[4].

---

(1) مقدمة ليل ونهار، لمحمود عارف.

(2) مقدمة أوراق منسية، لمحمود عارف.

(3) مقدمة حصاد الأيام، لمحمود عارف، ص 5.

(4) مجلة الفيصل ع (295) من محرم عام 1422هـ، مارس/ إبريل 2001م، ص 125 وأكدت هذه المعلومة رسالة ابنه حسين محمود عارف عبر الهاتف المصور وهي مرصودة في مكتبتي.

2- حصوله على درع وشهادة تقدير من النادي الأدبي الثقافي بجدة، حينما أقام له مناسبة تكريم حضرها لفيف من الشعراء والأدباء والإعلاميين وغيرهم، عام (1407هـ)[1].

3- حصوله على درع تقدير ومحبة في حفل تكريم الأديب محمود عارف بتاريخ (21/ 8/ 1407هـ) من (الاثنينية) التي يقيمها عبد المقصود خوجة في داره[2].

4- حصوله على ميدالية وشهادة تقدير من مجلس الشورى عام 1414هـ[3].

5- حصوله على درع وشهادة التقدير، في حفل تكريم الأدباء بمكة المكرمة، من صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن فهد بن عبد العزيز – رحمه الله – الرئيس العام لرعاية الشباب آنذاك[4].

6- حصوله على تكريم ودرعٍ وشهادةٍ من جمعية الثقافة والفنون بجدة، في حفل تكريمٍ أُعدّ له عام (1420هـ) بمسرح مدينة الملك فهد الساحلية، وناب عنه ابنه حسين محمود عارف[5].

---

(1) مجلة الفيصل ع (295) من محرم عام 1422هـ، مارس/ إبريل 2001م، ص 125 وأكدت هذه المعلومة رسالة ابنه حسين محمود عارف عبر الهاتف المصور وهي مرصودة في مكتبتي.

(2) المعلومة مستقاة من ابنه حسين محمود عارف عبر الهاتف المصور وهي مرصودة في مكتبتي.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) انظر: مجلة الفيصل ع (295) المحرم 1422هـ مارس/ أبريل 2001 م، ص125، ومجلة المنهل ع 61 ومجلد (61) صفر 1420هـ، ص 7. ووصلت المعلومة أيضًا من ابنه حسين عبر الهاتف المصور وهي مرصودة في مكتبتي.

محمد العيسى

مولده ونشأته:

أظهرت منطقة القصيم في القرن الرابع الهجري موهبة شعرية وبالتحديد عنيزة عام 1346هـ، وهو الشاعر محمد بن فهد بن عبد الله بن عبد الرحمن آل صقيه التميمي، واسمه الشهرة العيسى نسبة إلى الجد الثاني للشاعر الذي استقر في إحدى قرى القصيم المجاورة لمحافظة الرس، ويلقب بـ(شاب النار)؛ لكثرة إشعاله للنار كرمًا وجودًا، حتى كسب الشهرة وتحولت إليه الأضواء من أمراء البلدان وشيوخ القبائل المجاورة القريبة وروى حفيده-عم الشاعر-أنه قتل على يد أحد منافسيه في الكرم والجاه من أمراء البلدان المجاورة له.

وكانت الأسرة قبل انتسابها إليه كغيرها من (آل صقيه) يعود نسبهم إلى (الصقيه).

أما والد الشاعر فهد العيسى فقد مرت حياته بأحداث وتقلبات كثيرة انعكس ذلك على حياة الشاعر.

ولد والد الشاعر بالقصيم وفيها تعلم مبادئ القراءة والكتابة وعندما بلغ العشرين من عمره عزم على الرحيل من أجل التجارة، وتزوج من عائشة الزغيبي وقد اشتهرت بالعلم ورجاحة العقل، وله أربعة من الأبناء- عبد العزيز وعبد الله وسليمان ومحمد-.

أما شاعرنا فقد عاش العقدين الأول والثاني من عمره في الثلث الثاني من القرن الرابع الهجري، وكان الحجاز في تلك الحقبة يشهد بداية نهضة علمية واسعة، وإن كان التعليم في بدايات تحوله من الأساليب القديمة إلى الحديثة ؛ ولذلك جمع بين الأسلوبين القديم وبدايات الحديث، وكانت الطريقة القديمة تحمل التعلم عند الكتاتيب ، وحلقات العلم في المسجد ، والطريقة الحديثة في المدارس النظامية من الأهلية والحكومية.

والشاعر محمد الفهد تلقى تلك الطريقتين فقد تعلم الأولى في (مدرسة العلوم الشرعية) بالمدينة المنورة ومكث فيها ما يقارب ست سنوات، حفظ خلالها القرآن الكريم، وتعلم التفسير والحديث، والخط والحساب، وعلوم اللغة العربية.

وبعد أن فتحت (مدارس النجاح الأهلية) انتقل العيسى إليها، وكانت مدرسة العلوم الحديثة، وقضى الشاعر فيها ما يقارب أربع سنوات، ابتداء من السنة الثانية من المرحلة الابتدائية، وهذه المرحلة تعادل المرحلة الثانوية في النظام الحديث، ونال شهادة التخرج.

ومع أن هذه الدارسة النظامية تستغرق نهاره كله من الصباح حتى المغرب فإنه لم ينقطع عن دروس المسجد النبوي، والانضمام إلى حلقاته، وبخاصة دروس الشيخ صالح الزغيبي-خال الشاعر-التي كان يلقيها بعد صلاة المغرب في العلوم الشرعية، وأيضًا دروس وحلقات محمد الشنقيطي في العروض وعلوم اللغة العربية، وهو في العام الثالث عشر من عمره[1].

والعيسى له مشارب علمية متعددة المصادر بحيث شكلت فهمه الأدبي وتوجهه الشعري ؛ منها الاطلاع الذاتي والقراءة الحرة، واصطحاب خاله له —عبد الرحمن الزغيبي-إلى مكتبة الحرم، ليطلع على الكتب والمخطوطات، ودواوين الشعر وحفظها ، كل ذلك صقل موهبة الشاعر معرفيًّا وعلميًّا.

وقد تلقى الشاعر أول هدية له ديوان امرئ القيس وهو ابن تسع سنين.

بدأ الشاعر قراءاته وهو في سن الثانية عشرة ، وحفظ عددًا من دواوين الشعراء ودرس العروض وعلوم العربية، وكان معجبًا بالشاعر (حسين سرحان)، وكان ينظر للتعليم من زوايا متعددة، وليس مرتبطًا فقط بالمدرسة، فحين سأله عبد الله العُثَيْمِين هل درست القانون؟ أجابه قائلاً: «لا أعتقد التعليم مؤطرًا بالجدران الأربعة سواء كان في المدرسة أو الجامعة، والمبدعون في العالم العربي لم يحصل بعضهم على الشهادات ومع ذلك عرفت ابداعاتهم في الشرق والغرب ، وذلك يعود إلى القراءة الجادة»[2].

وحينما كان في الرياض كان بيته صالونًا أدبيًّا يفد إليه كبار الأدباء والشعراء، ويتضح من قوله: «على رأس من يشرفني منزلي بلقائهم علامة الجزيرة الشيخ حمد الجاسر [3]، والشيخ

---

(1) بتصرف: محمد العيسى شاعرا، دراسة في الشكل والمضمون، جبر ضويحي الفحام، ص 10-11-12-13.

(2) جريدة الجزيرة، العدد 10776، الأحد، -17-1-1423هـ-.

(3) الشيخ حمد الجاسر: ولد سنة ١٣٢٨هـ، في قرية (البرود) في القصيم، تعلم في مكة، والرياض، ومصر، وتقلّد وظائف في القضاء والتعليم. من أعماله: سوق عكاظ، والمعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية، ومعجم قبائل المملكة العربية ١٤٢١هـ. انظر: معجم الكتاب والمؤلفين/ ٦/ السعودية، وباهلة: القبيلة المفترى عليها. توفي يوم الخميس ١٦ في المملكة العربية السعودية، ط ٢، شبكة الدائرة للإعلام المحدودة، ١٤١٣هـ- ١٩٩٣، ص ٢٦، والموجز في تاريخ =

الفاضل ابن خميس [1]، والأستاذ عبد الكريم الجهيمان [2]، والأخ عبد الله نور [3]، وعدد من الزملاء الأصدقاء»[4].

ونجد عمل العيسى وسيلة قيمة فتحت له روافد من الثقافة، فاستغلها الشاعر بكل ما استطاع حيث يسرت له طبيعة عمله كسفيرٍ للدول العربية التعرف على المفكرين والأدباء على اختلاف توجهاتهم وثقافتهم.

أعماله:

مارس العمل الوظيفي في عدد من المرافق الحكومية، وفي مختلف التخصصات، حتى صدر الأمر الملكي بتعيينه وكيلاً لوزارة العمل والشؤون الاجتماعية، وقد أكسبه هذا مزيدًا من الخبرة والتجارب.

أخلاقه:

تميزت روح العيسى بالجرأة والثقة بالنفس، وقد ظهرت في مواطن كثيرة منها في زيارته للملك عبد العزيز في طفولته في المدينة المنورة، وكان مصاحبًا لخاله الزغيبي فتقدم للملك فقال: أريد والدي، فسأل الملك عن والده فقيل : إنه في الشرقية بصحبة الأمير عبد الله بن جلوي ، فأرسل مكتوبًا إلى الأمير يأذن لفهد العيسى الرجوع إلى أولاده[5].

الأدب العربي السعودي، د. عمر الطيب الساسي، ط ١، نشر تهامة للتوزيع، سلسلة الكتاب الجامعي رقم ٣٢. ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م، ص ١٨١، والحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، د. بكري شيخ أمين، دار، صادر، بيروت، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م، ص ١١٦.

(1) عبد الله بن محمد بن خميس الدوسري 1339هـ/ 1919م-1432هـ/ 2011م، من أهالي الدرعية شاعر الفصحى والنبط أحد أدباء الجزيرة البارزين، وأحد باحثيها المعنيين بآدابها ومعالمها، وأديب سعودي.

(2) عبد الكريم بن عبد العزيز الجهيما ن1330 هـ/ 1912م - 1433هـ/ 2011م صحفي وأديب وباحث وشاعر وناقد ومثقف سعودي، ولد في بلدة غسلة بالقرائن.

(3) عبد الله نور، من مواليد مكة - حي المسفلة1940هـ – 2006م، أديب وشاعر سعودي، ساهم في إنشاء العديد من المرافق والمنابر الإعلامية المختلفة، أشهرها مجلة (اليمامة) السعودية، التي يعتبر أحد مؤسسيها مع الشيخ حمد الجاسر، وتولى إدارة تحريرها لفترة من الزمن، ثم أسند إليه منصب مدير تحرير صحيفة الرياض.

(4) محمد العيسى شاعرا، دراسة في الشكل والمضمون، جبر ضويحي الفحام، ص 16، جريدة الرياض: 13 شوال، 1427هـ، 4نوفمبر2006، العدد14012.

(5) المصدر نفسه، ص25.

وأيضا رحيل والده إلى اليمن ومحادثته للملك فيصل وقوله: أخذت والدنا عنا فعوضنا عنه، فقال الأمير-الملك فيصل-بماذا؟ فقال العيسى بحاجاتنا: فأمر الأمير بصرف نفقه كاملة لعائلة فهد العيسى[1].

وهذه الجرأة وثقة الطفولة لم تقف، فباتت بالاستمرار ففي شعره قدم إلى التجديد في شكله ومضمونه في وقت مبكر، في حين كان التردد والإحجام عن التجديد يسيطر على كثير من الشعراء.

آراء النقاد فيه:

قيل عنه: إنه من رواد الاتجاه الرومانتيكي بعد الشاعر عبد الله الفيصل ومنهم عبد الله بن إدريس حيث قال: «في مدينة عنيزة في منطقة القصيم حيث ترقد هناك كثبان الرمال الصافية، وتتأود أغصان النخيل الناضرة، وأشجار الفواكه تحت خطرات النسيم المنعش الجميل، هناك ولد أكبر عدد من شعراء نجد المعاصرين، وذلك بالنسبة إلى مدن أخرى وكان أول هؤلاء الشعراء بروزًا على أديم عنيزة محمد الفهد العيسى المعروف ب(الفهد التائه)». وقال عنه «شاعر عاطفي ذو طاقة فنية رائعة، لولا أنه جعل لعاطفته السلطان المطلق في استغلال تلك الإمكانيات الشعرية في إطار الذاتية المحدودة غير حافل كل الحفول بما يعتمل في محيطه»[2].

وكان العيسى من أصحاب الغزل والمدرسة الرومانسية ، حينما قسم بكري أمين «شعراء المملكة إلى ثلاثة أصناف[3]، والصنف الثالث الذي يشكل الغزلُ الغالبيةَ العظمى من شعرهم برأيه ويغلب على شعرهم الحزن والتشاؤم، ويعد العيسى من كبار العاطفيين في المملكة وهو من شعراء المدرسة الرمانسية»[4].

وكانت رؤية حسن الهويمل كعبد الله إدريس بأنه ثاني الشعراء الرمانسيين، وهو في نظره يقع تحت الصراع النفسي والألم الذي يفضي به عبر أزمات نفسية وضيق وملل كما في قوله: «إن

---

(1) محمد العيسى شاعرا، دراسة في الشكل والمضمون، جبر ضويحي الفحام، ص 16، جريدة الرياض: 13 شوال، 1427هـ، 4نوفمبر2006، العدد14012. ، ص: 25.

(2) شعراء نجد المعاصرون، عبد الله بن إدريس ص 37، حركة الشعر في منطقة القصيم من عام 1351هـ إلى عام 1420هـ، إبراهيم المطوع ص957.

(3) الحركة الأدبية في المملكة، بكري شيخ أمين ص، 214.

(4) المصدر نفسه، ص: 214.

هذا الضيق الذي ألجأ الشاعر إلى التماس الموت ؛ ليجعل به نهاية لقلقه وحيرته وضجره ، يحدد لنا اتجاه الشاعر الرومانتيكي ، ذلك الاتجاه الذي عمر طائفة من الشعراء الشباب في نجد ، وصبغ عطاءهم بهذا اللون الشاحب الزاخر بالتشاؤم والهروب من الواقع» [1]، وذكر الهويمل في طيات صفحاته فنية شعر العيسى بقوله: «إن الشاعر من الناحية الفنية يعتبر شاعرًا حقًّا، لكن إحساسه المرهف، وشكّه المكثف، ورفضة المصرّ، وعدم إيمانه بمبدأ الاحتمال والتعارض، زوى هذه الشاعرية وألقاها في عمق ذاتيته حتى أفقدها جانب الموضوعية»[2].

صرح محمد بن سعد بن حسين بإعجابه القوي بشاعرية العيسى [3]: «لا أملك إلا أن أصرح بإعجابي القوي بشاعرية العيسى، وهذا الإعجاب لم يكن مصدره استقامة الأسلوب، وحسن الصوغ وحسب؛ وإنما لأن الشاعر كذلك استطاع أن يصور مدى ارتباط الإنسان بمهده الأول، وصور ذلك على نحو أمدت الذكريات فيه صور الجمال، فجاء غاية في الإبداع مع عدم إغراق في الخيال».

ونسج رجاء النقاش من سبك وحبك إعجابه الشديد بالشاعر بقوله: «إلا أننا نحس ونحن نمضي معه في عالمه الشعري بيتًا بعد بيت، وقصيدة بعد قصيدة، أن هذا الشاعر يجسد أمامنا الروح العربية في أصالتها وتجدّدها معًا في منذ أقدم العصور، ...إلا أن هذه الرحلة التي يعبر عنها العيسى ليست مجرد رحلة من مكان إلى مكان ، أو إبحارًا من شاطئ إلى شاطئ، ولكن رحلة الشاعر في جوهرها هي رحلة من حال إلى حال، والحال الأولى هي الواقع الإنساني الذي لا يرضى به الشاعر ولا يتلاء م معه، ولا يحسّ بأنه يحقق أمانيه وأحلامه...والحال الثانية التي يريد أن يرحل إليها الشاعر هي ما يحلم به، وما يفكر فيه، وما يريد أن يتحقق في هذه الدنيا»، وتحدث عن الحب الذي يملأ قلب الشاعر بقوله: «ليس حب المحروم من العاطفة الفردية الضيقة، ولا حب الجائع إلى الجسد، ولكن الحب هنا متصل بمعان وظلال ، تجعل منه قوة مرتبطة بالبحث عن الحرية»[4].

---

(1) اتجاهات الشعر المعاصر في نجد، د. حسن الهويمل، ص233.

(2) المصدر نفسه: ص236.

(3) مقال جريدة المساء، محمد بن حسين، 16/ 1/ 1982م، العدد49.

(4) مقدمة الإبحار في ليل الشجن، محمد الفهد العيسى، ص14-15-16.

وفاته:

غيَّب الموت، محمد الفهد العيسى عن عمر ناهز التسعين عاما، وكانت حافلة بالعمل السياسي والاجتماعي والأدبي، وقد توفي يوم السبت 25-9-1434هـ، وقد دفن بأم الحمام بعد صلاة العصر في جامع الملك خالد بالرياض.

وقد نعتْ الصحف والمجلات [1] وفاته، وسطر الأدباء نعيهم، وكتب عنه حسين بافقيه قائلاً:

«على مبعدة من الصخب والضجيج نأى محمد الفهد العيسى بقيثارته يرتاد بها أفقا شعريا جديدا، ولم يكن ليهمه حين عرفتْه بلادُه شاعرا أن يخلص لما سوى الفن، وكان في ذلك مغامرا، وكان مقداما جريئا، وأذاع في الناس شعرا يهيم فيه بصحرائه، وكأنه يصغي إليها سمعه، ويجدد العهد بها، بعد أن أعرض الشعراء عنها.

اختار محمد الفهد العيسى لنفسه اسم (الفهد التائه)، ووقع طائفة من قصائده بهذا الاسم، وعلى ما في الاسم من إيحاء رومنطيقي، فإنه يلخص لنا تجربة شاعر أراد لشعره النجاة بعيدا عن القيود، وأراد أن يتيه في صحرائه، صحراء الشعراء والفنانين، وتحقق له ذلك فكان صوته يناجينا بشعره وفنه، دون أن يشغلنا بشيء إلا الفن، يصوغ إبداعه على وفق القصيدة القديمة، حينا، وينشئه شعرا جديدا حينا آخر، وفي هذا وذاك لم يكن ليعنيه إلا أن يكون شاعرا فنانا.

لم نعتن كثيرا بشعر محمد الفهد العيسى، وفوتنا على أدبنا الانتفاع به، وشاء له القدر أن يقرأ شعره ناقد عربي كبير، فكتب رجاء النقاش مقدمة لديوانه (الإبحار في ليل الشجن) بسط فيها القول في فن هذا الشاعر الكبير، ولم يكن النقاش، وهو يقدم ذلك الديوان، يسوق عبارات فيها مصانعة لشاعر سفير، لأنه لو رام ذلك لأجزأته صفحة أو صفحتان، لكن رجاء النقاش، وهو ناقد بصير بالشعر، فسح لقلمه المجال، وبسط تلك المقدمة حتى لكأنها كتاب برأسه، وكان القدر حفيا بالشاعر، إذ ساق إليه ذلك الناقد الكبير، ومن البين أن رجاء النقاش

---

(1) الجزيرة: السبت 25/ رمضان/ 1434هـ، 3 أغسطس/ 2013م، العدد 14919، الرياض: الأحد، 26/ رمضان/ 1434هـ، 4/ أغسطس/ 2013م، العدد 16477، البيان: 30/ ذو القعدة1434هـ، 5 أكتوبر، العربية نت السبت، 29/ ذو القعدة/ 1434هـ، 5/ أكتوبر/ 2013م.

وجد في شعر محمد الفهد العيسى طلبته ورغبته، وجد فيه أسمى ما يرنو إليه الأديب الفنان أن يكون أديبا إنسانا، وكان (الفهد التائه) ذلك الشاعر الذي نقرأ في رومنطيقيته شيئا مما قرأه رجاء النقاش، حين استدل على أعمق ما اختص به محمد الفهد العيسى فنانا وإنسانا»[1].

آثاره:

1- ديوان عَلَى مشارف الطريق:

وهو أول ديوان أصدره، ويجمع قصائده التي تحمل تجاربه المتقدمة، ويمثل مرحلة البدايات.

وفيه تجديد جريء في التناول، وتحديث حذر في الموسيقا، صدرت طبعته الأولى والوحيدة في بيروت، عام ١٩٦٣م، عن دار العلم للملايين، ويضم ستًا وعشرين قصيدة، جاءت في إحدى عشرة ومائة صفحة، من القطع الصغير.

2- ديوان ليديا:

صدرت طبعته الأولى والوحيدة في بيروت، عام ١٩٦٣م، عن دار العلم للملايين.

وهو قصيدة واحدة من الشعر التفعيلي، صور فيها الشاعر تفاعله مع دنيا البشر، ومزج فيها الفلسفة بالأفكار السطحية، وتمثل انفعالاً مستمرًّا ينحدر حينًا ويسمو أحيانًا[2]، وقد عده بعض النقاد – بسببها – أول شاعر سعودي يكتب القصيدة التفعيلية بكل أبعادها[3]، وعدد صفحات الديوان إحدى وثلاثون صفحة، من القطع الصغير.

3- ديوان الإبحار فِي ليل الشجن:

وهو أكبر دواوينه حجمًا، وأكثرها شهرة.

طبعته مؤسسة تهامة للنشر والتوزيع في جدة، ضمن سلسلة الكتاب العربي السعودي، ورقمه (٢١)، سنة ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠ م.

ويضم أربعًا وستين قصيدة، جاءت في تسع وثمانين ومائتي صفحة، من القطع الصغير.

---

(1) عكاظ: الاثنين: 27/ 9/ 1434هـ، 5/ أغسطس/ 2013م، العدد 4432.

(2) تاريخ الشعر العربي الحديث، أحمد قبش، دار الجيل، بيروت، د. ت، ص ٦٩.

(3) موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، المج لد الثاني (الشعر)، إعداد د. عبد الله بن حامد المعيقل، ط ١، دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠٢ م.

منها ثلاث وأربعون صفحة مقدمة نقدية للديوان، كتبها الناقد رجاء النقاش.

والديوان مكتوب بخط يدوي جميل، ومضبوط بالشكل.

4- ديوان دروب الضياع:

طبعته مطابع الدستور التجارية في عمان بالأردن، سنة ١٤٠9هـ ١٩٨٩ م.

ويضم ثمانيًا وثلاثين قصيدة، جاءت في خمس وخمسين ومائة صفحة، من القطع المتوسط. وهو مكتوب باليد بخط جميل، ومضبوط بالشكل، وخال من الأخطاء، بطباعة جيدة.

ولم يشر الشاعر في هذه الطبعة إلى الطبعة الأولى، وهي الطبعة التي صدر ت عن مؤسسة تهامة للنشر والتوزيع في جدة، ضمن سلسلة الكتاب العربي السعودي، ورقمه (١٠٩)، عام ١٤٠5هـ- ١٩٨٤م، وحوت تسعًا وثلاثين قصيدة، جاءت في ثلاث وستين ومائة صفحة، وتزيد هذه الطبعة عن الطبعة الثانية قصيدة واحدة[1].

5- ديوان الحرف يزهر شوقًا[2]:

وقد طبعته مطابع الدستور التجارية في عمان بالأردن، سنة ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م. ويضم أربعًا وعشرين قصيدة، جاءت في تسع ومائة صفحة، من القطع المتوسط. والديوان خال من الأخطاء، وطباعته جيدة، كطباعة ديوان (دروب الضياع).

6- ديوان ندوب:

صدر في الرياض، سنة ١٤١٤هـ- ١٩٩٤ م. ويضم ستًا وثلاثين قصيدة، جاءت في خمس عشرة ومائة صفحة، من القطع المتوسط، وهو مكتوب بخط اليد، وفيه أخطاء إملائية، وأخطاء الضبط بالشكل، وفهرسه غير دقيق.

---

(1) مجلة عالم الكتب، السعودية، المجلد ٦، العدد ١، رجب ١٤٠٥هـ-أبريل ١٩٨٥م، ص ١٤.

(2) سماه بعض الباحثين (عندما يزهو الشوق)، انظر: مقال (محمد فهد العيسى)، د. مسعد بن عيد العطوي، مجلة الحرس الوطني، السعودية، العدد ١٩٣، ربيع الآخرة ١٤١٩هـ- أغسطس ١٩٩٨ م، ص ٨٣. وذكر أن الديوان مخطوط، ثم نشر الكاتب المعلومات نفسها في كتابه (الشعر الوجداني في المملكة العربية السعودية)، الطبعة الأولى عام ١٤١٧هـ، ثم في الطبعة الثانية عام ١٤٢٠هـ، ص ٩٠٥، دون أي تغيير. وتعجب من هذا الخطأ وتكراره مع أن الديوان مطبوع – كما ترى – عام ١٤٠٩هـ. محمد العيسى شاعرا، دراسة في الشكل والمضمون، جبر ضويحي الفحام، ص30.

7- ديوان القوافِي قصائد:

وهو قصائد مختارة مما نشره العيسى في دواوينه السابقة، صدر في الرياض سنة ١٤١٨هـ-١٩٩٦م.

ويضم خمسًا وعشرين قصيدة، جاءت في خمس وثمانين صفحة، من القطع المتوسط، وكل قصائده خليلية، عدا قصيدة واحدة وهي (قلب الشاعر)، فقد جاءت على نمط توشيحي.

ويذكر الشاعر أنه اختار هذه القصائد وجمعها في هذا الديوان لقرائه الذين لا تتقبل أذواقهم الشعر التفعيلي.

والديوان مكتوب بخط اليد، ولم تنل طباعته ما تستحقه من عناية؛ لأن العيسى لم يشرف على طباعته، حيث كان مسافرًا؛ ولذلك لم تنظّم كتابته، ولم ترقم صفحاته، ولم يوضع له فهرس[1].

8- ديوان حداء البنادق:

وكل قصائده تتحدث عن الانتفاضة، والقضية الفِلَسْطِينية، صدر في الرياض، وطبع بمطابع مؤسسة الجزيرة الصحفية، سنة ١٤١٨هـ.

ويضم خمس عشرة قصيدة، جاءت في سبع وسبعين صفحة، من القطع المتوسط، وقد جعل العيسى ريع الديوان وحقوقه الطباعية لأطفال الحجارة في فِلَسْطِين المحتلة[2].

9- ديوان ليلة استدارة القمر:

وهو آخر ديوان صدر، أصدره في البحرين، وطبعه بمطبعة الاتحاد، سنة ٢٠٠١م.

ويضم اثنين وثلاثين عنوانًا، ما بين قصيدة ومقطوعة، وعدد صفحاته تسع وستون صفحة من القطع الصغير. وفي ضبطه بالشكل أخطاء كثيرة.

وقد أعاد فيه ثلاث قصائد سبق أن نشرها في ديواني (الحرف يزهر شوقًا) و (ندوب)، والقصائد هي: (عتاب)، و (أحبك)، وقصيدة (الرسالة) مع زيادة مقطع بعنوان (وبعد عام)،

---

(1) محمد العيسى شاعرا، دراسة في الشكل والمضمون، جبر ضويحي الفحام، ص31.

(2) مقال (هذا الشاعر الوديع وبنادقه الغاضبة)، د. غازي القصيبي، المجلة العربية، السعودية، العدد ٢٦١، شوال ١٤١٩هـ- فبراير ١٩٩٩م، ص ٣٨. وقد ذكره صاحب (موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين) بعنوان (صدى البنادق)/ ٢٢٤.

ونشر فيه من ديوان (من هنا بدأ العشق) قصيدة (معاناة)، مع تغييرات في بعض الألفاظ والتراكيب.

10- الدرعية قاعدة الدولة السعودية الأولى:

صدر عن مكتبة العبيكان بالرياض، سنة ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م، والكتاب في ثلاث وعشرين ومائة صفحة، من القطع المتوسط، وهو بحث تاريخي وجغرافي عن مدينة الدرعية، عاصمة الدولة السعودية الأولى، حيث يبدأ بلمحة جغرافية عن الدرعية، وما حولها، وينتهي بواقع المدينة عام ١٣٨٧هـ.

وقد صدر الكتاب بتقديم من علامة الجزيرة حمد الجاسر رحمه الله، وهو في الأصل واحد وخمسون مقالاً نشرها العيسى في مجلة العرب، التي يصدرها حمد الجاسر في الرياض[1].

الكتب غير المطبوعة:

1- ديوان (الثائر السجين)[2].

٢- ديوان (صحوة المارد)[3].

وهما ديوانان قد أعدهما للطبع، وأعلن عن قرب إصدارهما على الغلاف الأخير لديواني: (على مشارف الطريق) و (ليديا)، ولكن «ذلك المارد وذلك الثائر – وهو من أفريقيا –خرج عن الخط الذي كان يؤيده الكثير من أبناء الشعب العربي»، فتراجع عن طبعهما، ثم أتلفهما[4].

٣- ديوان (الكبرياء في مقالع الرياح).

٤- ديوان (من هنا بدأ العشق).

وهما ديوانان مخطوطان جاهزان عند الشاعر منذ زمن، حيث أعلن عن الأول سنة ١٤٠٠هـ[5]، وعن الثاني سنة ١٤١٨هـ[6]. وقد عزم مؤخرًا على نشرهما بعد أن كان مترددًا.

---

(1) الدرعية قاعدة الدولة السعودية الأولى، محمد الفهد العيسى، ط١، مكتبة العبيكان، الرياض، ١٤١٥هـ-1995م.
(2) محمد العيسى شاعرا، دراسة في الشكل والمضمون، جبر ضويحي33.
(3) المصدر نفسه: ص33.
(4) المصدر نفسه: ص33.
(5) الإبحار في ليل الشجن، صفحة الغلاف.
(6) أسراب الحنين، ص ٨٦

وقد أورد العيسى في ديوان (أسراب الحنين) ثلاث قصائد من ديوان (من هنا بدأ العشق)، هي: (معاناة)، و (من هنا بدأ العشق)، و (أغلى الكلام)[1].

٥- الشعر والموسيقا والترابط العضوي بينهما، وهو دراسة أدبية كتبها في وقت متقدم، وقد صرح الشاعر أن مسودات هذا الكتاب قد فُقدت [2]، ولكنه وجدها وفيها طمس كثير، حتى إن بعض الصفحات قد زالت منها معالم الكتابة نهائيا؛ بسبب مياه داهمت مكتبة الشاعر في الرياض، وغمرت بعض الكتب، ومنها هذا الكتاب، فسال حبره وتداخلت سطوره، فالكتاب يحتاج إلى إعادة تكوين.

النشر في الصحف والمجلات:

كتب العيسى كثيرًا من المقالات، ونشر كثيرًا من القصائد، في الصحف اليومية والمجلات، السعودية والعربية.

وكانت جل كتاباته في جريدة البلاد السعودية، خاصة في الفترة ما بين سنة ١٣٦٥هـ وسنة ١٣٧٦هـ. كان ينشر قصائده ويذيلها بالاسم المستعار (الفهد التائه)[3]، ثم اكتفى منه ب (التائه) منذ عام ١٤٠٢هـ.

أما المقالات فأكثرها مقالات اجتماعية، بالإضافة إلى التاريخية، والأدبية.

فالمقالات الاجتماعية كانت تنحو منحى إصلاحيًّا، وأحيانًا تحمل نقدًا لاذعًا، وتميزت بوقع مؤثر في المجتمع، وصدى جيد في خارج البلاد، فقد أشاد بها أديب سوري، واحتفت بها بعض الصحف المصرية.

وقد خصصت له جريدة البلاد زاوية أسماها (مع الناس)، ووقعها بالاسم المستعار (الحطيئة)، كما كان يكتب بالاسم المستعار الآخر (سليم ناجي) مقالات اجتماعية متفرقة في صحف متنوعة.

---

(1) أسراب الحنين، ص ٨٦، وص ٩٢، وص ٩٧. وقد نشر الشاعر قصيدة (معاناة) في ديوان آخر وهو (ليلة استدارة القمر)، ص ١.

(2) مجلة الرجل، العدد ٦٥، ص61.

(3) اسم الشهرة له.

وللعيسى مشاركات في كتابة القصة القصيرة من خلال ما نشر في جريدة البلاد من قصص، ولكنه لم يجمع -كما يقول- مقالاته الاجتماعية ولا قصصه؛ لأنها كتبت لتساير يومها فقط[1].

أما المقالات التاريخية فقد جمع بعضها في كتاب (الدرعية قاعدة الدولة السعودية الأولى).

مشاركات عبر الإذاعة والتلفزيون:

للعيسى بعض الاهتمامات بالفن الشعبي، فقد كان يكتب الشعر العامي، وله قصائد مشهورة باللهجة العامية، ولكنه مقل ولا يحتفظ بشيء منه. كما أن الفلكلور الشعبي كان له نصيب من جهد العيسى، «فلقد سبق له أن تحالف مع تلفزيون الأمس، لتدوين الفنون الشعبية المعروفة في المملكة، وسجل بتعاونه هذا خمسين حلقة تلفزيونية، بأرخص الأثمان، عرضت على مدار عام كامل، وأغلب الظن أن تلك الحلقات قد أصبحت الآن في خبر (كان)»[2].

كانت طريقته، أن يدعو التلفزيونُ فرقًا شعبية من مختلف مناطق المملكة، ويسجل لها على طريقتها التقليدية، ثم يطلب منها إعادة بعض الفقرات بشيء من التحديث، بأداء المقطوعة الفلكورية بعد أن توزع توزيعًا موسيقيًّا (أوركستراليًّا) مع إبقاء الإيقاعات الشعبية التي على أساسها يتم التوزيع الموسيقي المشار إليه.

وكان العيسى يكتب مقدمة البرنامج وشرح الفقرات والتعليق عليها، وتوضيح الفوارق بين لون وآخر[3].

هذه الحلقات قدمها د. عبد الرحمن الشبيلي، وبثها التلفزيون السعودي عام ١٣٨٧هـ[4].

كما كان العيسى يكتب للإذاعة السعودية تمثيليات شعبية، فتقوم الإذاعة بتمثيلها وبثها، ولم يكتف بكتابتها، بل كان يشارك في إخراجها بطريقة غير رسمية، ويرمز لنفسه بالاسم المستعار (بدوي الدهناء)[1].

---

(1) محمد العيسى شاعرا، دراسة في الشكل والمضمون، جبر ضويحي34.

(2) محمد العيسى شاعرا، دراسة في الشكل والمضمون، جبر ضويحي34.

(3) إعلام وأعلام، ص59.

(4) مجلة الرجل، العدد ٦٥، ص61.

المبحث الثاني: المؤثرات والروافد:

هناك عوامل كثيرة واسعة وممتدة، وبواعث وتيارات تأثر بها الشعر العربي بشكل عام، وفي هذا المبحث ألقي الضوء على البواعث التي أثرت في الشعر السعودي على الوجه الخاص.

يمكن أن نقسم مؤثرات الشعر إلى أقسامٍ ثلاثة: أطرٍ ثقافية مساعدة، وحوادث وظواهر اجتماعية، وسياسية، وإقليمية، وحضارية مكونة وملونة، وروافد أدبية وشعرية مكونة ومجددة. فالعوامل التي ساعدت على نهضة الأدب بصفة عامة، أو ما يسمى (بالجو الثقافي) التعليم، والمدارس، والبعوث، والصحف والإذاعة المرئية والمسموعة، والنوادي، والتأليف، والطباعة، وحركة النشر الدائبة في العواصم الإسلامية، من الهند إلى الأستانة، ومن مصر إلى بيروت.

والنوع الثاني: عوامل طبعت الشعر، وصبغته اتجاهًا وفكرًا وروحًا، أو صهرته فخرج يشكل استجابة لها، أو ردَّ فعل، وقد يكون أثرها قويًّا في مضمون الشعر، لكنه ثانوي في إطار الشعر، وشكله.

وهذه العوامل كثيرة واسعة الامتداد فيها «البعيد الذي يتصل بدعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب»[2]، وما طبعت عليه المجتمع من طوابع الفطرة والعودة إلى السنة، وتعم بقي الشعور الديني، «وفيها المباشر الذي يتصل بولادة المملكة »[3] وهي إطار تطبيقي للدعوة، اتسم بمرايا جديدة.

وفيها المحافظة، ونقصد بالمحافظة أوسع معنى تدل عليه الكلمة من جميع النواحي، بما فيها من خير كبير وكثير، فلا تخلو من سلبيات، سواء في العادات الاجتماعية، أو العلاقات والتقاليد، والاهتمامات، فيها الروح والفطرة والإيمان الذي أسلم منهاج الشعر، وفيها السلبية والجمود، ونحو ذلك من العوامل التي صهرت القيثارة الوجدانية حتى ضجت أصداؤها بالشكوى، ودفعت التيار الرمزي الذي غلف الجو بظلمة لا نجم فيها[4].

---

(1) المصدر نفسه: ص 57.

(2) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، د. بكري شيخ أمين، ص202.

(3) المصدر نفسه: ص202.

(4) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، د. عبد الله الحامد، ص62.

ومنها المادة المحبوبة المكروهة، التي تدفقت من باطن الأرض، والمادة كما هي في كل مكان وزمان، فيها مصالح للناس كثيرة، من العبث أن يحاول الإنسان عدها، لكنَّ لها نضحًا ورشحًا في العقول والأرواح، سواء من حلق فيها أو من سقط منها، فلها جوانب سلبية تلقائية وعكسية، فانصراف الناس إلى المادة أضعف العلم والأدب والشعر، في غمار ما انصرف عن الناس في الفترة الأخيرة من القيم، وانصراف البال إلى المادة أحدث في الشعر الروح المثالية الساخطة التي تنعى على الإنسان خفوت ضميره، وفيها نفس تشاؤمي، وانصراف المادة عن أناس آخرين أوجدت جوانب الألم والبؤس والحرمان، الذي كان مدخل الشعراء إلى الشعر الاجتماعي، يتحسسون الآلام والآمال، ويواسون ويبكون، كالدامغ، وصالح العُثَيْمِين، والبواردي.

«والآلام العربية كانت حقنة تصب في وريد إنسان الجزيرة، يضطرب لها كلما تدفقت، أو رأى دماءه تتسرب فيها، في عصر قرب فيه البعيد، وتكلم الجديد، وألغيت المسافات، وأول تلك الجراح التي وعاها الإنسان سقوط الدولة العثمانية، التي أخربت بيوتها بأيديها، وأيدي العرب الذين كانوا يحلمون بالثورة، ويغنون بالوحدة، التي انغرست عبرات مكتومة على إعلان الاحتلال البريطاني والفرنسي والإيطالي، وأخص بالذكر الم خضرمين فالمجددين الذين كانوا يتطلعون إلى الفجر على امتداد الليل الطويل ، ثم نَغَرت الدماء من فِلَسْطِين، وسقط بيت المقدس، وطرد زراع البرتقال والزيتون »[1]، وهذا ما قوّى تيار الشعر القومي حتى استطاع هذا الشعر في بعض الفترات أن يكون أقوى أنواع الشعر وأكثرها. وهذا مما عمق القلق، وأوجد طبقة من الشعراء الحالمين، الهاربين من رمضاء الواقع، إلى نيران الانطواء والهروب، وهو أكثر دفعًا لحدة الألم والتشاؤم التي اندفعت مسارب أرجوانية، على انكسار الكبرياء والأنفة أثر عام- 1368هـ- 1948م- خاصة نكبة-1387هـ-1967م-التي فجرت برد الدموع على دماء، تلوثت بها الثياب وتعفرت بها الحياة ولا تزال.

«المناخ والجغرافيا، مؤثران، أوضح تأثير لهما في الصحراء القاسية، ولست أقصد بذلك البادية، لأن للبدو أدبًا عاميًّا» [2]، بل الصحراء التي يجد الإنسان قسوتها، وهو في المزرعة، وفي

(1) شعراء نجد المعاصرون، عبد الله بن إدريس: ص34.

(2) شعراء نجد المعاصرون، عبد الله بن إدريس: ص63.

الطريق، وفي النزهة، يذهب إليها ليفرغ آلامه، في فضائها، لكنها بصورها القاسية، الموحشة، تزرع في الإنسان الخوف والتشاؤم، وتزيد حدة الألم، والفرق واضح بين النزهة في رياض الربيع إن ينزل المطر، أو البساتين والأنهار كدجلة وبردى والنيل، وبين النزهة تحت طلحة تمتد حولها الصحراء اللاهبة بسكونها وقفرها، وعصف الرياح، والوحشة والأشباح.

أما الروافد التي كان تأثيرها تكوينًا للشعر، أو تجديدًا لروحه، أو تحريكًا لرياحه، وتطويرًا لصورته ومضمونه فاهمها:

1- الشعر العربي القديم، والثقافة الإسلامية، والتراث الإسلامي؛ القرآن، والحديث النبوي، والتاريخ الإسلامي، استمد منها الشعر التصور، والتفكير والعمق، الذي لابد للأدب والأديب منه؛ لأن الأدب والشعر منه قبل أن يكون قصائد اجتماعية أو غزلية، هو عمق انتماء، يستمد الشاعر منه تكوينه وتصوراته للكون والحياة، ويحدد اتجاهاته وميادينه، لأن قدرة الأمة على الثبات تعني أن الدين الأصيل هو ثمرة الأمة الناضجة، تمر به التيارات، الأدبية القوية، فيقتبس منها دون أن تذوب مُثلُه وأفكاره وتصوراته؛ كما حدث لبعض المهجريين، ويحدث للشعراء والأدباء، الذين يمكن أن يُدانوا في ضعف القاعدة الروحية والحضارية في ذراتهم، حين ضاعوا في التيارات الأدبية والفكرية الوافدة من الغرب.

ومن بدَهيّ الأمور أن الشعر الحديث، متأثر بالشعر القديم، لأن القدرة على إنشاء الشعر موهبة مصقولة، أو موروثة مكتسبة، يصقلها الشاعر بكثرة ما يقرأ من شعر وما يحفظ من قصائد، فتتكون لديه تشكيلة ضخمة وكبيرة، من القوالب والأطر، والمعاني والصور، والألوان يشكلها الأديب بعد ذلك حسب مقامات القول، مضيفًا إليها فيضًا من روحه وانصهارًا من عواطفه، فإذا لم يستطع أن يطبعها بروحه وقع فيما وقع فيه بعض المحافظين، الذين هم في علمهم واطلاعهم وحفظهم للشعر العربي القديم [1]، أكبر منهم في عواطفهم، حينما تنقلب القصائد لديهم إلى مجرد أشباح ضاوية، فيها مهارة صانع التماثيل، الذي يجيد التصوير، ولا روح فيها.

«والتأثر بالشعر القديم يختلف عمقًا وسعة بين الشعراء، وليس معنى ذلك أن المحافظين أكثر اطلاعًا على الأدب القديم، بل هم أكثر انطواء عليه، وانصرافًا عمَّا سواه، فكل الشعراء

(1) شعراء نجد المعاصرون، عبد الله بن إدريس: : ص64.

متأثرون بالشعر القديم، إلا أن تأثر أكثر المحافظين مجاراةٌ ومحاكاةٌ ومعارضةٌ، واقتباس وتضمين، وتأثر المجددين استيعاب وهضم واستيحاء، وينبغي أن نستثني بعض المجددين الذين لهم عمق في الأدب الحديث، دون قاعدة قديمة واسعة كالبواردي، وأبو حيمد»[1].

وبذلك وجدنا أن الأدباء في البلاد العربية قد انقسموا إلى قسمين:

الأول: التزم بالتيار العربي وقبِل التجديد في حدود المضمون دون الشكل، وهؤلاء هم الكثرة، وقد سميت هذه المرحلة باسمهم (أصحاب التقليد التجديدي).

أما القسم الثاني : فقد قبِلوا التجديد في المضمون والشكل، مع محافظة بعضهم وتطرف الآخر، ممن شكلوا فيما بعد الثورة التجديدية.

ومن أبرز أدباء القسم الأول من أدباء العربية أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومحمد عبد المطلب، ومصطفى صادق الرافعي، ومعروف الرصافي، وأحمد إبراهيم الغزاوي، ومحمد سرور الصبان، وأحمد العربي وغيرهم الكثير من أدباء العربية، مع تفاوت الزمن في التقديم والتأخير بينهم.

وهؤلاء يعدون رواد مدرسة التقليدية الحديثة في الأدب العربي [2]، ومفاهيم التجديد في الأدب لديهم قائمة فيما دون الشكل العروضي القديم واللغة العربية، التي يعدون فصاحتها أساس الشعر الصحيح، أما مادون ذلك فقد أجازوا لأنفسهم التجديد فيه.

والواقع أن شوقي قد التزم بالشكل القديم من حيث العروض واللغة الفصحى، وأجاز التطور والتجديد في بقية مكونات الشعر، وخاصة في المضامين وأنواع الشعر، وتصحيح مفاهيم الأغراض الشعرية القديمة، ومع أن شوقي التزم بالعروض فقد مقت شعراء الصنعة العروضية، لأن الوزن قوالب يقدر على تعلمها الشاعر وغيره، ولكن الشاعر هو الذي يحمّل مضامين شعره بعض القيم الخلقية والاجتماعية بكل صدق ومن قوله:

والشَعْرُ مَا لَمْ يَكُنْ ذِكْرَى وَعَاطِفَةً أَوْ حِكْمَةً فَهو تَقْطِيعٌ وأَوْزَانُ

وصحح أحمد شوقي مفاهيم الأغراض الشعرية القديمة، وذلك بدافع توجيه جيله، وشرح مذهبه، بقوله: «إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، تجزئة يجل عنها ويتبرأ

(1) المصدر السابق: ص64.

(2) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد: د. إبراهيم بن فوزان الفوزان، ص315.

الشعراء منها ، إلا أن هناك ملكًا كبيرًا ما خلقوا إلا ليتفننوا بمدحه...وهذا الملك هو الكون...»[1].

ولعل في هذا ما يوضح لنا مفاهيم التجديد لدى هؤلاء المقلدين، وقد سار على هذا المنهج محمد عبد المطلب[2]، الذي أدرك ضرورة التجديد في المضامين والألفاظ والمطالع، منها ما بدأ مطلع قصيدته (العلوية) بالألفاظ المعاصرة، ويرفض العبارات العربية القديمة، ومن قوله:

أَجِدكَ مَا النِّياقُ ومَا سُرَاها نَخُوْضُ بِهَا المَهَامَهَ والأَكَامَا

ومَا قَطْرُ البُخَارِ إذا اسْتَقَلت بِها النِيرَانُ تَضْطَرِمُ اضْطِرَاما

فَهَبْ لِي ذَات أَجْنِحَةٍ لعلي بِها ألقى عَلَى السُّحُبِ الأماما [3]

وهذه محاولة جريئة من هذا المقلد الذي حاول التجديد، فقد ثار على مطلع القصيدة العربية.

ونرى الشعراء الذين تأثروا بشوقي ومنهم الألمعي في قصيدته (مؤتمر الحج) فهو متأثر بقصيدة شوقي التي يقول فيها:

سَلُوا قَلبي غَداةَ سلا وتَابَا لَعلَّ عَلَى الجَمَالِ لَهُ عِتَابا [4]

وقصيدة الغزاوي في الترحيب بالشيخ علي آل ثاني:

مَرْحبًا بالأميْرِ فِي أَفْيَائِه وبإهْلالِه وحُسْنِ إخَائِه

فهو يلمح إلى قول شوقي:

مرحبًا بِالرَبِيعِ فِي رَيعَانِه وبِأَنْوَارِه وَطِيبِ زَمَانِه

أما أثر الشعر العراقي، فليس واضح المعالم، ولا قويًّا، من ذلك قصيدة السنوسي في وصف راقصة، تجد لمحات من أسلوب الجوهري[5].

---

(1) مقدمة ديوان شوقي.

(2) المصدر السابق: ص316.

(3) الشعر المصري بعد شوقي، محمد مندور، ص505.

(4) الأنغام: ص55.

(5) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية: د. عبد الله الحامد، ص 70.

ومدرسة الشعر المهجري من أقوى المؤثرات في الشعر العربي الحديث، إذ هي التي أشعلت مشعل الحرية الفنية في الأدب العربي، وبرزت في آثار شعرائها وأدبائها سمات جديدة في الشعر، كالحنين واللهفة، والهمس، والتجديد في الصور والمعاني، والشعر الإنساني، والتأمل، وشعراء السلاطين، والدعوة إلى التركيز في الكلمة، واجتناب الحشو، سواء اتجاه المهجر الجنوبي، أو اتجاه الرابطة القلمية المجدد، «واستمر المهجريون يرسلون صيحاتهم المحافظة مرة والمتطرفة مرات، إلى دور النشر في بيروت، ومنها ينشر في سائر الأقاليم العربية، واتجه أدباء مصر إلى الثقافة الإنجليزية حيث كان الأدباء المصريون الذين ظهروا في أوائل القرن العشرين يعجبون (بهازلت) وكاليل وشبلي وبيرون وويتمان وامرسون وغيرهم» [1]، أما أدباء الحجاز فلم يأخذوا بالتيار الغربي في أوائل عهدهم عن طريق مباشر فقد تأثروا بمدرسة المهجر، وكان لأمين الريحاني الذي جاور في الحجاز أثره الجليل في توجيههم إلى هذا التيار الجديد والتخلص من تيار التقليد.

ومن أبرز أدباء هذه المدرسة، جبران، ونعيمة، وأبو ماضي، وشفيق معلوف، وفوزي المعلوف، والقروي، وممن تأثر بصوفية جبران وتهويماته الرعيل الأول، وكثير من الشعراء كعبد السلام هاشم حافظ، والمسلَّم، ويبدو أن تأثير المدرسة المهجرية كان قويًّا جدًّا في الفترة الأولى التي واكبت نهضة الملك الحسين، وثارت مثلها على كل شيء [2]، ولعل محمد عرب، أكثر شعراء الجيل الأول تأثرًا بالأدب المهجري، احتذاء وتقليدًا ومعارضة، كما في قصيدته (إلى الشرق المسكين)[3]، التي هي نقض وفتل لقصيدة نعيمة (النهر المتجمد)[4].

وتأثير أبو ماضي أكثر من غيره، لجمعه في أدبه خصائص لم يجمعها مهجري غيره، فهو يزاوج بين الاجتماعية والذاتية ، والمفكر والفنان بصورة لا يجيدها الجيل الذي ملّ ذهنية الأساطير عند غيره. وقصيدة لأبي ماضي (كالطلاسم) ذات أثر بعيد في الشعر العربي الحديث كله، اقتفاها شعراء كثيرون وطعموها برباعيات فرحات ونحوها، نجد أثر ذلك في قصيدة (حسين سرحان) (أنا لو شئت لحاربت الهموم)[5]، ومثلها قصيدة محمد حسن عواد:

---

(1) شعراء مصر وبيئاتهم، عباس محمود العقاد.

(2) الشعر الحديث في المملكة الغربية السعودية: د. عبد الله لحامد، ص73.

(3) أدب الحجاز، ص11.

(4) همس الجفون: ص10.

(4) نظرات جديدة في الأدب، ص67.

لِمَ تَحْيَا عَلَى البَسِيطَةِ جَبْرًا ونَعِيشُ السِنِيّنَ فِيها حَيَارَى
أَتُرَى الفَلْسَفَاتِ والدِينَ والعِلْـ ـمَ أَقَامَتْ للسَالِكِينَ المَنَارَا؟

وأن روح أبي ماضي الشاكة القلقة الحائرة لم تتضح في شاعر مثلما اتضحت عند محمد حسن الفقي، كما في قصيدته (أنا ونفس تبحث عن نورها)، و (الذاتية)، وفي البواردي أيضًا جانب من أبي ماضي الإيجابي كما في قصيدته (أنا مسلم).

ومن المدراس الأدبية مدرسة مطران أجمع الباحثون على أنها قليلة التأثير في البلاد العربية، والسبب يعود إلى أن شاعرها لم يكن لشعره ذيوع وذكر كشعر شوقي، وأن بعضًا من أفكاره حملتها من بعده مدارس منها مدرسة أبلو.

ومن المدارس مدرسة الديوان التي تدعو إلى المفاهيم التجديدية المشتركة في الأدب والنقد ، التي دعا إليها ثلاثة أدباء في مصر، في أوائل العقد الثالث من القرن العشرين، وهم عبد الرحمن شكري، وإبراهيم المازني، وعباس محمود العقاد، وقد ولد الثلاثة في مصر سنة 1889م، الأول في الإسكندرية، والثاني في القاهرة، والثالث في أسوان، والديوان هو الكتاب الذي ألفه المازني والعقاد، وتضمن مفاهيم النقد الجديد لدى أدباء هذه المدرسة، وقد صدر عام 1921م بمصر، وقد تحولت مفاهيم الأدب الجديد لدى هؤلاء إلى مدرسة، امتد تأثيرها إلى سائر الأدباء في البلاد العربية، وعدت هذه المدرسة بداية الأدب الجديد في البلاد العربية، لإعلان أصحابها ثورتهم على الأدب التقليدي، واعتبار هذه المدرسة على حد مفهوم العقاد: «حديث بين عهدين لم يبقَ ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما»[1].

وهذه المدرسة متعددة المصادر في اتصالها بالثقافات الأخرى، منها الفرنسي والإنجليزي، ويرجع ذلك إلى قول العقاد : «مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي...وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان، والروس والأسبان، واليونان واللاتين...».

ولكن لو أبصرنا أن هذه المدرسة ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه[2].

---

(1) الديوان: للعقاد والمازني، ص4.

(2) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الأول، لعباس محمود العقاد، ص112.

ويشيد العقاد بحرية المهجريين ويؤيدهم في ثورتهم على التقليد في مضامين الأدب وشكله، ويقول عن حرية في المهجر : «فكت عن قرائحهم قيود التقليد ، وأخرجتهم من مأزق الأوزان المعهودة الناقمة العتيقة، وأفهمتهم حقيقة الأدب، فافتنوا في الشعر وابتدعوا في أوزان النظم، وساروا بالأدب على نهج الحياة والتقدم... إن مابين أيدينا الآن لهدية من أنقى هدايا تلك الحرية المباركة وروحٌ من الحياة تهب على مقاييس الأولين البالية فلنتفهمها مخلصين، ولنقبلها شاكرين معجبين»[1].

أما وسيلتهم إلى التراث العربي فالمكتبات العامرة في أرض الكنانة تتصدرها دار الكتب، ومكتبة الأزهر الشريف، ثم كثرة الكتب العامة والمتنوعة، والصحف التي تعد من آيات الزمان، وهذه الثقافات متعددة المصادر هي التي استمد منها أدباء الديوان مفاهيمهم التجديدية بشكل عام وقدوتهم الخاصة من خليل مطران الذي قال عن دور طه حسين «...أنت قد علمت المجددين كيف ينزهون أنفسهم عن الغلو الذي يجعل تجديدهم عبثًا وابتكارهم هباء...»[2].

«ويعد شكري رائد هذه المدرسة التجديدية ؛ لأنه أصدر دواوينه السبعة قبل صدور (الديوان) الذي اشترك في إصداره المازني والعقاد سنة 1921م ونسبت هذه المدرسة إليه، وقد زعم أحمد زكي أبو شادي بأن شكري رائد هذه المدرسة ، وأن العقاد وقف موقف التلميذ من الأستاذ»[3].

ولكن النقاد رأوا غير ذلك، بقدم شكري على صاحبيه ثابت؛ دون أستاذيته لأعضاء هذه المدرسة، وهذا ما خرج به المازني بقوله: «وقد احتمل شكري وحده وهو أول الأمر وعكة المعركة في القديم والجديد»[4].

---

(1) مقدمة الغربال لميخائيل نعيمة، ص 364.

(2) جماعة الديوان، لدسوقي، ص66.

(3) قضايا الشعر المعاصر، أحمد زكي، ص82.

(4) جريدة السياسية المصرية عدد (12) إبريل سنة 1930م.

أما العقاد فقد اعترف بإعجابه بشكري؛ ودليل ذلك قوله: «لم أعرف قبله ولا بعده أحد من شعرائنا، وكتابنا، أوسع من اطلاعًا على أدب اللغة العربية، وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من لغات أخرى»[1].

ومن المدارس مدرسة (أبلو) فكان لها تأثيرٌ في الأدب العربي، «الذي تطعم بالثقافة المترجمة، سواء الأميركية عن طريق المهجر، والإنجليزية عن طريق مدرسة الديوان، والفرنسية عن طريق غالب الشعراء والأدباء، وأيضًا لانفتاحها لكل التيارات الأدبية من شوقي إلى مطران، إلى الشابي، التيجاني، ناجي، والهمتري، وعتيق، والوكيل، والصيرفي، وكانت أوسع الدعوات إلى تجديد الشعر ، سواء في الشكل والمضمون، فدعت إلى الشعر الإنساني والوصفي، وبذرت حبوب المدرسة الرومانسية، ودعت إلى الشعر الحر، وكل ذلك زرع لها في الجزيرة العربية على امتدادها أتباعا متأثرين، وغالب الشعراء متأثرون بها، كماجد الحسين، وعبد الله الفيصل، والبواردي، وعبد الله بن إدريس، ومحمد سعيد الخنيزي، ومحمد حسن عواد، ومحمد هاشم رشيد، وعبد السلام الحافظ، والقرشي، ومحمد سعيد المسلم»[2].

وممن تأثر بأبي شادي في شعره محمد حسن العواد، كما في شعره التأملي، الذي يزاوج بين الفلسفة والصوفية المثالية، لكن أثر الجانب النقدي لأبي شادي أكبر من الشعر، عند العواد في محاولاته لتجديد أوزان الشعر عن طريق الشعر التفعيلي، أو الشعر المرسل أو الشعر المنوع القوافي، وعند هاشم حافظ الذي حاول أن يطور الموسيقى بإحياء بعض الأعاريض المهجورة. والشابي من أكثر شعراء مدرسة أبلو تأثيرًا، نجد ذلك في قصيدة عبد الحميد الخطي (أرهفوا السمع) التي فيها روح أبي القاسم التواقة إلى أحضان الطبيعة، وكقصيدة البواردي (الخريف المبكر) التي يقول فيها:

يَا خَرِيفَ الزَمَانِ أَيْنَ شَبَابِي أَيّنَ عَهْدُ الشَبَابِ يَبْكِي شبابِي؟ [3]

وهي متأثرة بقصيدة الشابي (يا صميم الحياة).

---

(1) مجلة الهلال، فبراير، سنة 1959م.

(2) بتصرف: الشعر الحديث في المملكة الغربية السعودية: د/ عبد الله لحامد، ص 75.

(3) أغنية العواد: ص112.

وإبراهيم ناجي ثاني شاعر من مدرسة أبلو في كثرة التأثير بعد أبي القاسم الشابي، مما زاد قيمة ناجي أن بعضه جاء مغنًّى تسمعه الأذان فتتأثر به، ومن القصائد التي حاكت شعر ناجي قصيدة (يا دار) للعقيلي:

كُنْتِ يَا دَارُ عَلَى رَغْمِ البِلَى هَيّكَلَ الحُبِّ ومِحْرَابَ الهوَى
حرَمًا للحُسْنِ قَدْ شَعَّ عَلَى سَاحَةِ الطُّهْرِ وَقَدْ حَامَ السَنَا
.. أَيْنَ روادُكِ يَا دارُ وقَدْ عَرْبَدَ الكَأسُ وَقَدْ حَلَّ الوَتَرْ
وتَجَلَتْ فِتَنُ الدُّنيَا عَلَى أَغْيَدٍ يأْسِرُ لُبَابَ البَشَرْ (1)

ففيها لمحة من قصيدة (العودة) لناجي.

وإذا كان أثر ناجي والشابي واضحًا في الشعراء الميالين إلى القلق والاجتماعيين، فإن أثر محمود طه واضح في الشعراء الميالين إلى الحسية من شعراء الوصف والخيال، كالقرشي وعبد الواحد الخنيزي ، وهاشم عبد السلام حافظ، ونحوه كالفقي والزمخشري والفلالي؛ وهو أكثر الشعراء تأثرًا بديباجة علي محمود طه، ونجد نكهة علي محمود طه عند القرشي كما في قصيدة (أنا في ضجة الحياة)(2).

«والشعر اللبناني ذو خصائص تميزه عن أدب الأقطار العربية الأخرى، ومن السمات التي تميز بها الرقة والهمس، والغزل الحسي، الذي يتحدث عن متع اللقاء والأنس أكثر مما يصف الهجر والحرمان، ويعتمد الأوزان المجزوءة والقوافي العذبة، ويحاول التركيز في القصيدة واختصارها من معلقات إلى مقطعات، ولمحات هذا المذهب عند الأخطل الصغير، ومن المتأثرين بهذا التيار حسن القرشي، وغادة الصحراء، وأبو أحيمد، والأمير عبد الله الفيصل، ومحمد سعيد المسلم ومن القصائد قصيدة عبد الله الفيصل بقوله:

أَكَادُ أَشُكُّ فِي نَفْسِي لأنِّي أَكَادُ أَشُكُّ فِيكِ وأَنْتِ مِنِّي
وأَنْتِ مُنَايَ أَجْمَعُهَا مَشَتْ بِي إليكِ خُطَا الشَبَابِ المُطْمَئِنِّ

فهي متأثرة بقصيدة أمين النخلة الحبيب الأول:

أَحُبُّكِ فِي القُنُوطِ وفِي التَمَنِّي كأنِّي صِرْتُ مِنْكِ وصِرتِ منِّي

---

(1) الأنغام: ص113.
(2) المواكب: 1/ 328.

هَوى مُتَرنِحُ الأعْطَافِ طَلْقٌ عَلَى مَهْدِ الشَبَابِ المُطْمَئِنِّ

ومن أكثر الشعر تأثرًا بلبنان شعر غادة الصحراء، فشعرها إذا صحت نسبته كله نجده دون تعديل أو تحوير؛ لبناني التأثر، تجد ذلك في همسه ونجواه، وروحه وانطلاقه، وحديثه عن الحضارة، ومتعها البراقة، وفي أوزانه وقوافيه العذبة، وكديوان (شميم العرار) لبناني الأرج، وليس فيه نجد إلا ريح العرار، وصور النخيل والسدر، وهذا العنف في الحب، والحرارة في الوجد حتى النهاية حيث يتحول الحنين إلى شموخ وكبرياء نجديين.

أما تأثير نزار قباني في الشعر فهو أعمق من أي شاعر لبناني آخر، وأكثر من أي شاعر عربي آخر بعد شوقي، تأثر به شعراء كثيرون ممن لم يتكون لهم اتجاه شعري، وجاراهم بعض الشعراء الموجودين، انسياقًا وراء إعجاب الناس به، وإن كان تأثيره سيئًا بالقرشي، كان على وشك الوقوف في ساحة الشعر، شاعرًا مستقلاً ومتميزًا، لكنه ما لبث أن تأثر بنزار، فضاع مرة أخرى، وفي ديوانه النغم الأزرق يتضح تأثره بن .زار، وكذلك القصيبي كان متأثراً أيضًا بن .زار والشعر اللبناني وفي قصيدته (في شرفنا)[1] التي تبدو فيها روح نزار.

هذه أبرز الروافد والمؤثرات في الشعر العربي ، وقد وصل تأثيرها إلى شعراء الجزيرة العربية، وقد تفاوت تأثرها إيجابًا أو سلبًا في مختلف شعر الشعراء»[2].

(1) قطرات من ظمأ.

(2) بتصرف: الشعر الحديث في المملكة الغربية السعودية: د/ عبد الله لحامد، ص76-77.

المبحث الثالث: الملامح والسمات:

تعددت التيارات في الشعر السعودي ، ولكل تيار خصائص، وسمات سوف نتقصاها في هذا المبحث.

حينما هلّ القرن المتمم للعشرين في الجزيرة العربية ، لاحت تباشير النهضة، وبدأ الشعر يخلع ثوبه القديم، ويتحلّل من أسلوبه التقليدي جاهدًا في التخلص من إطاره التراثي الذي ران عليه دهرًا طويلاً.

ولم تكن الثورة على ذلك النمط من التعبير التقليدي إلا جزءًا من الثورة الشاملة في نفوس العرب تجاه مختلف الحياة السياسية ، والفكرية، والاجتماعية. وأخذ الشعراء ينزعون إلى تحرير الأسلوب متسابقين مع نزعة تحرير الأوطان والأفكار.

وطبيعي أن الثورة على الأسلوب القديم لم تتم بين عشية وضحاها، فالمرحلة التاريخية التي عاشت فيها الجزيرة في الربع الأول من القرن العشرين كانت تحتم على الشعر العربي أن يسير في الطريق التقليدي أول الأمر، إذا لابد للتيار الأصيل من أن يأخذ مجراه ، ثم يفسح صدره بعد ذلك كلما أوغل في سيره لسائر الروافد.

وأكثر الشعراء في هذه المرحلة كانوا استمرارا للشعراء القدماء، يؤثرون لشعرهم الثوب التقليدي. ولكنهم ينسجون خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر من قوة وجمال.

«ولقد ساعد هذا النسج عوامل كثيرة منها: وصول التراث العربي الشعري مطبوعًا إلى أيدي الشعراء وذوي الملكات الأدبية، وزيادة الاتصال بالبلاد العربية وبالخارج كان يقوى على مرور الزمن.

وكان من فعل هذه المؤثرات أن أصبح المثل الأعلى لدى الشعراء الجدد، أبو تمام، والبحتري، والمتنبي، والشريف الرضي، وأبو العلاء، وابن زيدون، وسواهم من الفحول. وتلاشى شيئًا فشيئًا تقليد شعراء عصور الضعف والانحدار، وفي هذه النقلة في التقليد مرحلة جديدة في الشعر السعودي يمكن أن نسميها: (النزعة التقليدية الحديثة)»[1].

(1) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بكري شيخ أمين، ص380.

وتسمى: (الكلاسيكية الجديدة) لانطباق هذا الاتجاه على سمات تلك المدرسة، وإن كانت هذه الكلمة لها مدلول في الأدب الغربي، يختلف عن مدلولها في الأدب العربي.

وأدباء هذه المرحلة جمعوا في شعرهم بين جلال المحافظة وجمال التجديد، ويتميز هذا التيار بسمات: أن مفاهيم التجديد لديهم قائمة فيما دون الشكل العروضي القديم واللغة العربية، التي يعدون فصاحتها أساس الشعر الصحيح ، أما مادون ذلك فقد أجازرا لأنفسهم التجديد فيه، فقصائدهم لا تبدأ بالغزل كما هي عادة أسلافهم، ولا يعدون الفخر والمديح غايتهم، بل يمزجون في قصائدهم بين مطالب سادتهم ومجتمعهم، وقد اختاروا هذا المنهج مع اطلاعهم على المناهج الجديدة كما هو في مفهومهم، لا في مفهوم النقاد والمتحررين، ويمكن إدراك دعوتهم إلى التجديد من خلال أقوال بعضهم، ومما قال حافظ إبراهيم:

آن يَا شِعْرُ أَنّ نَفُكَّ قُيُودًا قَيدَتْنَا بِهَا دُعَاةُ المُحَالِ

فارفعوا هَذِه الكَمَائِمَ عَنَّا ودَعُونَا نَشَمُ رِيحَ الشمَالِ

ومع ذلك فإن حافظاً لم يجدد في الأوزان مع شعوره بضرورة التجديد، وهو القائل:

عَرَفْنَا مَدَى الشَيءِ القَدِيمِ فهَلْ لشَيْءٍ جَدْيدٍ حَاضِرِ النِفْعِ مُمتعِ

«ولعل الشيء الجديد الممتع الذي تشوق إليه حافظ ولم يكن بإمكانه أن يجيء به جاء أحمد شوقي زعيم مدرسة التجديد التقليدية، وذلك بعد عودته من فرنسا ثم أسبانيا بعد النفي، حيث رفض أن يكون شاعر العزيز ، ومكنته ثقافته من كتابة الشعر المسرحي الذي يعد من سمات التجديد في الأدب العربي الحديث ، ويعود الفضل إلى شوقي في ذلك ، ومما كتبه وهو في فرنسا مسرحية (علي بك الكبير) كما كتب وهو في المنفى مسرحيته النثرية (أميرة الأندلس)، وكان هذا فتحًا جديدًا للأدب العربي بمحاولة نقله من فنون المناسبات الخاصة في بلاط الملوك والأمراء والوجهاء إلى ساحات الشعب في مختلف طبقاته ومعالجة مشاكل المجتمع العربي ، إلى جانب ما قام به شوقي من القصص على لسان الحيوان والأطفال ، حيث مكنته ثقافته الموسيقية في علم العروض والإبداع في المضامين»[1].

وأدباء هذا القسم من مدرسة المحافظة المجددة يميلون إلى الثقافة العربية القديمة ويعدونها مصدرهم الأول، وهذا سر محافظتهم على القوالب العروضية القديمة، مع أنهم أدركوا الثورة

(1) الأدب الحجازي بين التقليد والتجديد، إبراهيم بن فوزان الفوزان، ص315-316.

الموجهة ضد العروض والقوافي واللغة العربية وغيرها من مكونات الشكل، ولكن المقلدين رفضوا هذا الاتجاه وانتقضوا دعاته[1].

«فقد أضاف المخضرمون إلى تأثرهم بالقدامى تأثرهم بالتيار الجديد، كجماعة (أبلو) بشعرائها الذاتيين، وناجي وجماعة المهجر ولبنان بشعرائها المناضلين والمغتربين والغزليين كالقروي وأبي ماضي، والأخطل الصغير، والشابي خاصة شاعر قدير مبدع أثر كثيرًا في الشعراء فقد كان شاعرًا مناضلاً، عاش يصارع الأمواج، ويقاوم عصف الرياح حتى قضى، وسقط من فوق الصخرة في قاع المحيط، وكثيرون في الكفاح والألم والطموح» [2]، وقد سطروا ذلك في كتابتهم ، توضح ذلك قصيدة (سوف أحيا) للزمخشري:

سَوفَ أَحْيَا ومَعزِفِي زَفَرَاتِي وبصدرِي مِنْ لاعِجِي جَمَرَاتُ
سَوْفَ أَحْيَا بِعَزِمَةٍ تَقْطَعُ العُمْـ ـرَ ولَو حَدّ مِنْ خُطَايَ العُدَاةُ [3]

وهي متأثرة بقصيدة أبي القاسم الشابي الشهيرة:

سَأعِيشُ رَغْمَ الدَّاءِ والأعْدَاءِ كالنسْرِ فَوقَ القِمَّةِ الشَمْاءِ
أَرْنُو إِلَى الشَمْسِ المُضِيئةِ هَازِئًا بالسُّحْبِ والأَمْطَارِ وَالأنْوَاءِ
لا أَرْمُقُ الظِّلَّ الكَئيبَ ولا أَرَى ما فِي قَرَارِ الهُوَّة السْوَدَاءِ

وعبد الحميد الخطي، ترى في شعره نفَس أبي القاسم، وما يغلفه من ذاتية، وتوقان إلى أحضان الطبيعة ويسطر قصيدة قائلاً فيها:

أَرْهِفُوا السَمْعَ أَنْصِتُوا يَا رِفَاقِي لأَسَاطِيرِ شَاعِرٍ خَلاقِ
رُبَّ يَومٍ قَبْل العَصَافِير فِي الغَا بِ وقَبْلَ الشُّمُوسِ فِي الآفاقِ
فِي سُكُونِ الدُّجَى وفِي هَدْأةِ الجَدْ ولِ فِي غَفْوةِ الشَذَى العبَاقِ [4]

(1) الأدب الحجازي بين التقليد والتجديد، إبراهيم بن فوزان الفوزان، ص315-316: ص318.
(2) الشعر في المملكة العربية السعودية، عبد الله الحامد، ص163.
(3) الشراع الرفاف، ص89.
(4) المصدر نفسه: ص206.

وأغلب الشعراء المخضرمين قالوا في المناسبات والمديح ، وأكثرهم العقيلي والسنوسي، لكن من الحق أن نقول : إنهم لا يغلون غلو المحافظين، ولا يكثرون. ومن شعر المديح قول السنوسي في الملك سعود:

يَا صَانِعَ المَجْدِ فِي أَرْجَاءِ مَملَكَةٍ خَضْرَاءَ كالواحَةِ الخَضْرَاءِ بالنَعَمِ
أَشْغَلتَ فِكْرَكَ بالتَّفْكِيرِ فِي غَدِها ويَومِهَا وسَهِرْتَ الليْلَ لَمْ تَنَمِ
أَغْدَقْتَهَا وبَذَرْتَ البذْرَ وانْهَمَرَتْ يَدَاك كالسَيْلِ فَيَّاضًا وكالدِّيم (1)

ويحاولون أن يكشفوا الإحساس، وهو منبع شعرهم في المناسبات وقد يوفقون، قال السنوسي يرثي:

رَاعِنِي رَوعَةً كَأنِّيَ لَمْ أَسْـ ـمَعْ بِمَيْتٍ ولَمْ أَزُرْ قَطُّ قَبْرَا
واسْتَفَاضَ الأَسَى يُمَزِّقَ أَحْشَا ئِي وَرُوحِي وَيَعْصِرُ القَلْبَ عَصْرَا
يَا صَدِيقِي مَا كَانَ أَعْظَمَ رُزْئِي بِكَ فِي رِحْلَتَيَّ غَدْوًا ومَسْرَى
كَنْتَ فِي خَاطِرِي رَجَاءً فأَصْبَحْـ ـتَ عَزَاءً وصِرْتَ طَيْفًا وذِكْرَى
بَخِلَ الدَّهرُ أَنّ أَرَاكَ عَيَانًا عَائِدًا أَجْتَلِي مُحَيَّاك بِشْرَا (2)

وقد التزم أصحاب هذا التيار بالشكل القديم من حيث العروض واللغة الفصحى، وأجازوا التطور والتجديد في بقية الأغراض الشعرية القديمة، وهم بذلك يؤثرون القافية الواحدة، على المقاطع المنوعة القوافي ؛ لأنهم لا يجيدون إلا في هذه الأجواء، فتأتي الصياغة المشرقة، والقافية المحكمة القوية.

«والنقاد أشاروا إلى اعتدال هذا التيار، والاتزان، وعدم الجموح والخيال، وثم التغني بالفضيلة وذم الرذيلة»(3)، «وبالنظر في تلك الخصائص يلاحظ أن الموهبة والمحافظة على عمود الشعر هما الأساس المشترك بين شعراء النزعة التقليدية الحديثة الذين يتفاوتون في شاعريتهم ، بحيث يمكن أن نقسمهم إلى قسمين:

1- طائفة اقتصرت على إحياء الديباجة القديمة المشرقة يضمنونها فنون الشعر المعروضة.

---

(1) القلائد: 16.

(2) المصدر نفسه: ص209.

(3) أدب المملكة بين الآداب العربية، بحث المؤتمر الأول للأدباء، منصور بن فهد العازمي ،2/ 853.

2- وطائفة أخرى أحيت الديباجة، وألمت بفنون الشعر التقليدية، وأضافت إلى ذلك موضوعات عصرية أو فكرية باقية انصهرت في بوتقتهم، فكانوا لهذا أرقى مكانة من سابقتهم».

ومن قصائد أصحاب التيار قصيدة شحاته (لغز الحياة):

مَا رَأَيْنَا الحَيَاةَ إلا عُبَابَا نَحْنُ فِيه عَلَى السَلامَةِ غَرْقَى
ربَّ ماضٍ لغايةٍ لوْ تقرَّى مَا يَلِيهَا رأى التَّخَلُّفَ أَبْقَى
وانْتَشَينَا بِهَا خَيَالاً مِنَ الرا حَةِ أَحْنَى مَهْدًا وأَنْضَرَ أُفْقَا
فَإِذَا نَحْنُ فِي كِفَاحٍ مَرِيرٍ بَيْن سَارٍ عَلَى الكلالِ ومُلْقَى
هَلْ تَرَانا إلا فَقَاقِيعَ مَاءٍ نَشَرَتْهَا الرِّيَاحُ غَربًا وشَرْقَا؟
فَوقَ أَثْباجِ عَيلَمٍ صَاخِبِ المَوْ جِ رَهِيبِ الوَجْهَينِ سَطْحًا وعُمْقَا

وبذلك نقول: إن المخضرمين كالمحافظين متأثرون بالشعراء القدامى، فارق واحد يلوح بينهم ويكاد يختفي، المحافظون شعراء مناسبات، تأثروا بقصائد العاطفة الجياشة، والنبضات الضاربة في قصائد المتنبي، والشريف الرضي ، وأبي فراس الحمداني وغيرهم، وميزة أخرى فقصائدهم أعمق احتواء للشعر القديم، وان كان المخضرمون أقوى شخصية، خاصة فيما خالف شعر المناسبات، لقدرة الشاعر على احتواء التجربة، واستطاعته على الاستعانة بالعاطفة أو التصوير، لإخفاء مسارب التأثر، ومع ذلك نجدهم كتبوا في المناسبات ، ولكنهم لم يغلوا كغلو المحافظين ولا يكثرون من كتابتها.

ولم يقف تأثر المخضرمين بالمحافظين بل تأثروا بالمجددين "كجماعة" أبلو كالشابي، وناجي. والتصق الشعراء في جملتهم بشؤون شعبهم ومجتمعهم، يناقشون مشكلاته ويتحدثون عن آلامه، وآماله. وهم في الميدان يخطون خطوةً واسعةً، لم يحاول المحافظون الاقتراب منها كثيرًا كقصيدة الفيفي:

تَجَاوزْتُ أُمَّاه سِنَّ الشَبَابِ وودعْتُ أَخْلاقِيَ الغَالِيَهْ
وَقَدْ كُنْتُ أَحْلَمُ أَنَّ الزَوَاجَ وشِيكٌ وأَنّ المُنَى دَانِيَهْ (1)

(1) أجراس: ص26-28.

ويسأل، أبوها عن سر حزنها وجروحها فلا تجيب، وتسال أمها وهي تعرف شكواها:

تُدَاعِبُنِي ثُمَّ تَلْثُمُ خَدِّي فَأَهْرَبُ للغَرْفَةِ الثَانِيَهْ

وتَلْحَقَنِي كَيْ تُخَفِّفَ حُزْنِي فأَصْعَدُ للشُرْفَةِ العَالِيَهْ

وأَنْظرُ للرَّكْبِ وهوَ يَسِيرُ طَلِيقًا مِنْ القَبْضَةِ الضَارِيَه [1]

إنها ترى الموكب من أترابها يتزوجن، ويهنأن، وتبقى هي محطمة الشباب، أودى بها طمع أبيها وجشعه:

إلهَي أَبَى والدي أَنّ أَعِيشَ كأَبْنَاءِ جِنْسِي وأَتْرَابِيَهْ

أَبِي.. كُلَّمَا جَاءَه خَاطِبٌ يَرُدُّ بلَهْجَتِهِ القَاسِيَهْ [2]

وحيوا مشاريع البر والإصلاح والإنماء، وإسهام الأقوياء في إسعاد حياة الضعفاء، قال حسين عرب في مشاريع القرش:

وفِي القِرشِ آمَالٌ جِسَامٌ عَظِيمَةٌ ومُسْتَقْبَلٌ فَخْمُ التَصَارِيفِ نَاصِعُ

يجودُ بهِ المثرِي، ويجنِي ثمارَه فَقِيرٌ ومَنْ أَخْنَتْ عَليهِ الفواجِعُ

هُوَ القِرْشُ حتى تَسْتَعِزَّ مَتَاجِرٌ ويَكْسَبَ فلاحٌ، ويَسْعَدَ صَانِعُ [3]

والصيرفي يمزج الفكاهة بالفكرة، فتجد النقد والإصلاح في الحديث عن دقائق الحياة وجلالها:

انْتَهَيْنَا ومَاتَتِ السْيَارهْ ورَجَعْنَا إِلَى رُكُوبِ الحِمَارَهْ

وأَسِفْنَا عَلَى العِيُونِ اللَواتِي طَالمَا نَوّرتْ طَرِيقَ الدوارَه

وعَلَى شَكْلِهَا الجَمِيلِ الذِي حَطّمَ فِي صَدْمَةٍ بِكُومِ حِجَارَه

ثَمّ مَاذا لا شيءَ نَحْنُ أُنَاسٌ عِنْدَنَا الصلْبُ مِثْلُ خَيطِ الدّبَارَه

تِلْكَ إِنْ قَطّعَتْ نَعْقِدُها حَالاً وهَذَا نَرْمِيهِ فَوقَ الزبَارَه

---

(1) المصدر السابق: ص 28.

(2) المصدر نفسه: ص28.

(3) صوت الحجاز، العدد245، 6/ 11/ 1355هـ.

كُلّ أَرْضٍ بِهَا (مَدِيل) ثَلاثَينَ سَلِيمًا آلاتُه دَوَّاره (1)

ورفعوا أصواتهم ينادون بتعليم المرأة، في وقت كان تعليم المرأة يجتاز منعطفًا خطرًا، قال العلاف للملك فهد –رحمه الله–: «كان وزيرًا للمعارف آنذاك» عام 1373هـ:

وللفَتَاةِ رَجًا لَوْلا الحِجَابُ لَمَا وَقَفَتُ عَنْهَا لَدَيكَ الآنَ أُبْديهِ

العِلمُ فِي شرعِ الإسْلامِ مُشْتَرَك مَا كَانَ وقْفًا عَلَى جِنْسٍ فَيَحْويهِ

والأمَهَاتُ إذا مَا كنَّ فِي سَفَهٍ فاحْكُمْ عَلَى الجِيلِ أَنّ النَقْصَ حَاديهِ (2)

والوصف غرض جديد قديم، أهمله المحافظون، وشُغلوا بغيره، لكنَّ المخضرمين أعادوا ديباجته قوية وصافية، ونوعوا فيه ، فوصفوا الطبيعة وما فيها من متحرك وصامت، من جبال ومياه ورياض. ولعل السنوسي أبرز شاعر في وصف الطبيعة، ومن الوصف قول محمود عارف في وصف الصحراء:

أَرْضُ العُرُوبَةِ مَهْدِي اللهُ يَرْعَى حِمَاهَا

ما أطيبَ العيشَ فِيهَا لِفترةٍ أحيَاهَا

وأنجمُ الليلِ أغفتْ فِي الحُلْمِ مَا أحْلاهَا

وروضتِي وَهيَ عَطْشَى لديمةٍ تَغشْاهَا

قَدْ صَوّحَتْ زَهَرَاتٌ ومَنْ يَبُلّ صَدَاهَا؟ (3)

ومن قوله أيضًا:

يَا نَاصِعَ الجَوهَرِ والمحْتدِ كالنُّورِ بَلْ أَسنَى مِنَ الفَرْقَدِ

شَوقِي إِلَى طَائفٍ مَسْتَطْلعٍ لأهلهِ للرَّوضِ للمَوردِ

الطَائِفُ المأنوسُ أَيَامُه مِنْ نِعْمةِ الفِرْدوسِ للمسْعدِ

أَمَّا اللياَلِي حُلُمٌ عَابِرٌ فِي مُقْلَةِ الحَسْنَاءِ والأغْيَدِ

هَلْ تذكرُ الرّمانَ فِي لِيةٍ يَضْحَكُ للأبْيَضِ والأَسْودِ

---

(1) دموع وكبرياء: ص147-148.

(2) البعث: ص 67.

(3) ترانيم الليل: ص 330.

والتِينُ فِي المشَاةِ مُسْتَرْوحٌ أَعْذَبُه فِي النَاضِحِ الأَمْلَدِ (1)

ونصيب الألم في شعرهم وافر جدًّا، ويكثر عند أصحاب المذهب الذاتي الذين شغلوا أنفسهم عن غيره، فبكوا وعبروا عن الحيرة النفسية والفكرية التي تمزق أذهانهم (2)، والحجي كان بارزًا في ذلك ويتمثل في قوله:

أَأَبْقَى عَلَى مرِّ الجَدِيدِينِ فِي جَوًى ويَسْعَدُ أَقْوامٌ وَهُمْ نُظَرائِي؟
ألَسْتُ أَخَاهُم قَدْ فُطِرنا سويةً فَكَيْفَ أَتَانِي فِي الحَيَاةِ شَقَائِي؟
أَرى خَلْقَهُمْ مِثْلي وخَلْقيَ مِثْلَهم ومَا قَصَّرتْ بِي هِمَّتِي وذَكَائِي
يَسِيرُونَ فِي دَرْبِ الحَيَاةِ ضَوَاحِكًا عَلَى حِينَ دمعيْ ابتلَّ مِنْه رِدَائِي (3)

وهم يتحدثون عن الحياة بألم وتشاؤم مع الإحساس الصارم بتفاهتها كلها، ومن ذلك قول عمر توفيق:

كَيْفَمَا كَانْتِ الحَيَاةُ فإنِّي قَدْ مَلَلْتُ الحياةَ شهْدًا وصَابَا
وسواءٌ لديَّ إنْ خَابَ ظَنّي فِي وجودي أوْ كَانَ ظَنًّا صَوَابَا
أو تَلِيحُ الأيامُ بعدَ التَّجنِّي لمعًا كالسَّرَاب أَفْدي السّرابَا
فسواءٌ عَلَى القَذَى كلُّ جفنٍ يُمْسِكُ السّحْرَ أو يَصُدُّ التُّرَابَا (4)

وإن ذكرنا أن الشعراء حافظوا على النسق العروضي، ولكن كان اعتمادهم على القافية الواحدة والبحر الواحد، ويأتي بعده الشعر المنوع القوافي، ولكن هذا النمط من الشعر أقل من شعر القافية الواحدة، ومنه قول محمد الشبل:

يَا حَبِيبي هَذهِ اللوعةُ فِي قَلْبِي المعَنَّى
سَكَبْتْ مِنْ ذَوبِ أَعْمَاقِي حَدِيثَ الشوقِ لحنَا
وأَحَالتْ فِي فُؤَادِي ذَلِكَ الرَّوضَ الأغَنَّا
واحَةٌ جَرْدَاءُ لَمْ تَرْقُصْ بِها الأَنْغَامُ أُذْنَا

---

(1) ترانيم الليل: ص 384.
(2) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، عبد الله الحامد، ص171.
(3) شعراء نجد: ص208.
(4) شعراء الحجاز: ص239.

هذهِ أُغنيَّةُ المَاضي هَوتْ مِنْ شَفتيَّا
آهةٌ سَودَاءُ لَمْ تَحْمِلْ مِنَ الفِتْنَةِ شَيَّا
غَضْةُ الإيقَاعِ تطويها يدُ الفتنةِ طَيَّا
مَسَخَتْها شِدَّةُ الحِرْمَانِ مَسْخًا أبَدِيّا (1)

ومما يلاحظ عند قراءة شعر المخضرمين أنهم أقل أخطاء في العروض من المجددين ، ويعود ذلك إلى تمرسهم بأوزان الشعر القديم.

وأيضا استفاد المخضرمون من ترجمة الشعر الأجنبي، والاقتباس منه ، وإن كانت ظاهرة أخذت تتسع في شعرهم(2)، وقد وجدت على يدي المحافظ حسين سرحان، الذي ترجم بعض الأشعار الغربية، لكن المخضرمين يوسعون الباب فممن ترجموا العقيلي، الذي ترجم قصيدة (الحية) للشاعر الإنجليزي (رسكن):

جَدولٌ مِنْ فضةٍ مطردْ أَمْلسُ الصَفْحَةِ مسرودُ الزّردْ
دائبًا ينسابُ كالينبوعِ فِي إلتواءٍ وانثناءٍ وميدْ
زورقٌ مجراهُ فِي التربِ ومِنْ قشرةِ المجدافِ يرخي ويشدّ
بلْ هو النهرُ اندفاعًا فِي الثَّرى هائجًا مِنْ دونِ موجٍ أو زَبدْ (3)

وإن كان الشعراء المخضرمون كثيرين ، بل هم أكثر من رجال التيار المحافظ والجديد، مع اختفاء شخصيات الشعر في أدبهم، ولكن ربما وقف بعضهم إلى حقائق باقية، أو ربما عالجوا أفكارًا خاصة نبتت في عقولهم وقلوبهم، فصبوها في الإطار التقليدي...

وبالمقابل هناك اتجاه وتيار طارئ وجديد يمكن أن ندعوه (بالتيار الإبداعي) أو (الرومانسي)، وهذه التسمية هي النزعة إلى الفردية والذاتية لدى الأدب الأوربي، وهي تقصد إلى الخلوّ بالنفس، والشعور بالوحدة، والحزن، والتماس إيناس تلك الوحدة، عن طريق الشعر، وموسيقاه الحالمة الآتية من مصدر خفي.

---

(1) قريش، العدد 111، 3/ 8/ 1381هـ.
(2) بتصرف الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، عبد الله الحامد، 175.
(3) الأنغام: ص104-105.

ويتسم هذا التيار بعدة خصائص، فقد جعل جيل هذا المذهب القضايا الاجتماعية ومعالجتها في نصب اهتمامهم، من فقر وحرمان، وتتميز بين الأفراد، كما اتسم بالعاطفة الوطنية والتحم، وعانق الألم العربي في كل مكان من الخليج إلى المحيط، وردد آهات ونضال أحرار العالم في دنيا العالم الثالث الثائر على المستعمرين، وحارب التمييز العنصري في كل مكان، وتميز بالقوة والرفض لكثير من أوجه الحياة الفاسدة:

كما قال سعد البواردي:

قَالوا: قَصِيدُكَ أحمقٌ فأجَبْتُ قُلْتُمْ قَولَ صِدْقِ
إنّ كَانَ مِقْيَاسُ الحَمَا قَةِ جُرْأةً أَنْعِمْ بحَمْقِي
أَنا شَاعِرٌ والشِّعْرُ خا طِرةٌ تَجْنَحُ كُلَّ أفقِي
أنا قَدْ وُلِدتُ بصرخةٍ مَزَّقْتُ فِيها صَكَّ رِقِّي

وقد أضافوا إلى ذلك تأثرهم بشعر المهجر خاصة المدرسة الشمالية، مدرسة جبران ، وميخائيل نعيمة، وأبي ماضي، وواكبوا شعراء الأرض المحتلة، كسميح القاسم ، ومحمود درويش، وكانت من أهم الأفكار التي يغنون بها أمل الوحدة العربية، وقضايا الأمة في فِلَسْطِين والجزائر ، يقول سعد البواردي في قصيدة (مناضل من موزمبيق):

أُمَّتِي لَمْ يُولدِ المَرءُ لِيلْهُو أَو لِيلْعَبْ
الأَفَاعِي حَولَ مِزْمَارِ الهَوى تَلْهو وتَطْرَبْ
الحِمَارُ الكَلْبُ مِثْلِي مِثْلَمَا أَشْرَبُ يَشْرَبْ
أَنا لَمْ أُخْلَقْ هَوانًا بِهَوانِي أَتَعَذَّبْ
أُمَّتِي مَا عَزَّ مِنْ الدُّنيَا أَمَامَ العَقْلِ مَطْلَبْ (1)

وحينما يصورون بإبداع يعطون حجابًا رقيقًا يستطيع المتمعن أن يكشف ما وراءه ويتمثل في قصيدة محمد الفهد العيسى في تصويره للمعركة بين المسلمين واليهود بقوله:

نَأكلُ الأيَامَ والشُهودَ والسنين
ونَبْنِي فَوقَ أَرْحَالِ التِّلال

(1) ذرات في الأفق، سعد البواردي، ص135.

ألفُ حِصْنٍ منْ تَصَّاويرِ الخَيَال
خَمْسُونَ عَامًا يَا صَدِيقِي
وأَلفُ طَاغٍ منْ شَرَاذِمِ التَّتَر
يَرُوضُ البِحَارَ بِنَحْتٍ الحَجَر
تَسَلَّلوا كَالسِّلَ فِي صُدُورنا
وغَرّقَوا عِظَامَنَا
وَزَلْزَلُوا سَلامَنا
وكَانَ...
كَانَ شرّ سَبِيلٍ لا يُرَد[1]

وتميز شعرهم بالمزاوجة بين الذاتية والاجتماعية، وربما وقع شعرهم القومي في صور الذاتية الرقيقة، وهم امتداد لشعراء الرفض الذين يعلنون تسخطهم تجاه كثير من الأطر، وينشدون مثلاً أخرى كنازك الملائكة، وبدر شاكر السياب.

ولكن شعراء المملكة في سخطهم الاجتماعي أو في نشدانهم للمثل الأعلى معتدلون يشكلون صياغة متفائلة.

وربما وضحت الخطابية في شعرهم كالدامغ والسناني ، ومال بعضهم الآخر إلى الهمس والجهارة.

وكذلك الرمزية يتفاوت شعرهم خفاء وظهورًا، وعمقًا واتساقًا، لكنهم في جملتهم ميالون إليها، ومحمد العامر والبواردي وأحمد الصالح، كلهم شعراء يحتذون الرمز، ويرى الرمزيون الرمز ضروريًّا لهم، لاصطدام أفكارهم أحيانًا إلى الأعراف، وهذا ما يجعل من الرمز وسيلة شعرية، يمكن العزف عليها في كل الموضوعات، وشعراء الشباب غالبًا من هذه المدرسة، كالحميدي والثبيتي، ومن عيوب هذه المدرسة الميل إلى النثرية، حيث تتحول بعض قصائدهم إلى نثر غامض.

(1) حداء البنادق: ص20.

وأكثر شعراء هذا التيار متأثرون بالترجمات الأدبية العربية العالمية من شعر وأدب وفكر، كالبواردي الذي تجد في أدبه ونثره آفاقًا عالمية، تمتد من الشرق بطاغور وحن وغاندي، ومن الغرب بروبو وساتر[1].

وما نلحظه أن المجددين كالمحافظين والمخضرمين متأثرون، والتأثر منهج شعري ثابت، ولكن الفرق يكمن في أن تأثرهم اقتباسًا أكثر منه نقلاً، واستمدادًا لا ذوبانًا، بل يكون في بعض الأحيان تشكيلاً جديدًا لقصيدة شاعر، ينسج الشاعر منها قصيدة أخرى، في معنى آخر، في أصالة وحركة، والشابي أكثر من تأثر به الشعراء وهذا شيء طبيعي ؛ لأن الشابي أدرك ببضع قصائد ما عجز عنه شعراء الدواوين[2]. ومن المتأثرين بالشابي قصيدة الدامغ:

أيُها الليلُ أَنْتَ سِرُّ بَلائِي أَيُها اللَيْلُ أَنْتَ رَجْعُ نَحِيبِي
أيَها الليلُ فِيكَ تَغْزُو فُؤادي وطْأَةُ اليَأسِ والشَقَاءِ الغَضُوبِ
أَنْتَ مَا أَنْتَ سِرٌّ رَهِيبٌ فِيكَ للقَلْبِ قَاسِياتُ الكروبِ
أَنْتَ ما أَنْتَ وجهٌ غَضُوبٌ كَاشِرُ النَابِ مُسْتَدِيمُ القُطُوبِ [3]

وهذا النسج متأثر بنسج الشابي في قصيدته (يا أيها الليل):

أَيُها الليّلُ يَا أَبا البُؤسِ والهَولِ ويَا هَيْكلَ الزَمَانِ الرهيبِ
أَيُها الليّلُ أَنْتَ نغْمٌ شجيٌّ فِي شفاهِ الدُهُورِ بَيْنَ النَّحيبِ

والتأمل والخيال والهروب إلى الطبيعة من الحياة القاسية، والقلق والحيرة، وفقد الأمل، وانتظار السعادة، تجدها في أشعارهم ، ومن ذلك قول محمد الفهد العيسى في قصيدته (الأمل الآن):

نَهَبَتْنِي الرِّيح
تَقَاذَفَنِي المَوجُ.. الإعْصَار
ضَلتْ شِرَاعي
كُلُّ مَوَانئ مُدُن الأسْفَار

---

(1) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية: د/ عبد الله الحامد، ص187-188.
(2) المصدر السابق: ص188.
(3) شعراء نجد: 220.

وغدًا مِيلاد
يَشْرَعُ شَلالاتُ عَطَاء سَمْح
ورفِيفُ الخَفْق.. بَعِيدٌ مَازَال
يَعِيشُ التِّيه.. الغربة
ونَزِيفُ الجُرْح
مَنْ يَغْمُر زِنْبَق شِرين
ويُهَدّدُ.... النَاي
بليلةِ وسمٍ يَمْسَحُ رَوضَ الشّوق
بُوبل التوق والبوح[1]

والغموض الكثيف عند بعضهم، وغالبًا ما يأتي بسبب تباعد معاني الألفاظ، أو التراكيب؛ مما يجعلها تحمل دلالات بعيدة عن دلالاتها المعهودة، وقصيدة (ما وراء السديم) للعيسى من ذلك:

حيْرَى...
إّعْصَارُ يَلْوِيها...يَلْوِيها
مَزَّقها...أَلقَاهَا فِيَ يمّ
جَرَّدَها الثَّوبَ...بَقَايَا ثَوْبٍ
عَلَكَتْها الحِيتانُ.. .
بِقَاعِ خِضَمّ
غَرِقَتْ فِي الدَّمعِ...
اِخْتَنَقَتْ...غَصَّتْ
أَجْهضَها الإِعْصَارُ...
بَصَقَتْها الأَعْمَاقُ...
عَلَى شرنَقةِ الشَّاطئ...[1]

(1) الحرف يُزهر شوقًا: ص15.

والمجددون أكثر الشعراء تعرضًا لآلام طموحاتهم الاجتماعية والفكرية، الذي يجعلهم يحاولون الإصلاح والمثالية، فيصطدمون بجدار الواقع أحيانًا فيذهبون إلى بناء مدائن فاضلة من نسج خيالهم، أو يصنعون بطولات خارقة يهربون بألمهم ووجدانهم إلى المرأة أو الطبيعة ، أو يمضون إلى حنين مجهول يغلفه الشعور بالسأم [2]، والرغبة في الانتحار ومثال ذلك قول فتى الحجاز:

يَا لَيْتَنِي طَيْرٌ يَحُومُ بَيْنَ أَجْواءِ المثلْ
حتى أرى كُلَّ الحَقَائقِ دُونَ زَيْفٍ أوْ وَجَلْ
حَيثُ البَرَاءةُ والطَهَارَةُ والوَسَامَةُ والأَمَلْ
فِي عَالَمٍ غَرَّتْه أَنْوارُ الأُلوهةِ فاكْتَمَلْ
يا ليتنِي طَيّرٌ يُحَلِّقُ فِي الفَضَاءِ مَعَ النّجُومْ
مُتَطَلعًا آياتِ ربِّي بَيْنَ جَنَاتِ النَّعِيمْ
لاشَيءَ يَجْذِبُنِي إِلَى وادي المتاعبِ والهُمُومْ
متعوذًا باللهِ منْ إِنْسٍ وشَيّطَانٍ رَجِيمْ [3]

وتزداد دكونة الصورة الباكية عند المجددين، عمقًا وسعة، وهذا فارق بينهم وبين المخضرمين، الذي يتألمون ويتشاءمون، لكن هذا الألم والتشاؤم والحيرة، لا يبلغ في العمق والسعة ما عند المجددين، قال محمد العيسى:

تُرَاوِدُنِي فِكْرَةُ الإِنْتِحَارِ لأجْعَلَ حدًّا لأحزانيَهْ
وأُنْهِي حَيَاتِي حَيَاةَ الشَّقَاءِ وأَقْتُلَ بُؤسِي وآلاميَهْ
وأَدْفِنَ أُسرَارَ قَلْبي حطام وسِرَّ شَقَائي ومأساتيَهْ
ولَنْ أَنْتَظِر غَدًا انْتَحرْ وأَتْرُكُ سِجْنِي وسَجَّانِيَهْ [4]

(1) دروب الضياع: ص85.
(2) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، د/ عبد الله الحامد، ص196.
(3) قريش، العدد117، 19/ 9/ 1381.
(4) على مشارف الطريق: 42.

حيرة وضياع وسخط لا يرحمن أحدًا، شك يحيق بكل ما يمكن أن يبنيه الإنسان، من أسس يقيم عليها سعادته، يتساوى فيها اليقين والشك ، واليأس والرجاء، وعمق في التشاؤم يحيق بالشاعر حتى تتحول حياته إلى سجن ليس له باب، كالحلقة المفرغة، يعيش فيها على التصور والخيال، وقدرة خارقة في تصوير ظواهر الطبيعة ومشاهدها القاسية المؤلمة.

ومن زاوية أخرى لا يتميز غزل المجددين عن غيرهم، إلا من حيث اختلاف المؤثرات والصور الجديدة، أما الحسية فلا تتغير، بل ربما كانت عند المحافظين والمخضرمين خفية أو معدومة، واستخدم المجددون الغزل الرمزي ، والرمزية لم توجد في شعر أغلب المحافظين لكنها وجدت في شعر سرحان وشحاته، والصبان والصيرفي ممن زاوجوا بين التجديد والمحافظة، لكنها كانت قليلة، لكن المجددين في الغالب ذوو أفكار وتطلعات واسعة إلى المستقبل وقد تكون ناضجة، وقد تكون أحيانًا خيالية فيلجؤون بسبب ذلك إلى الرمز والغموض، وإن الرمز ألوان عند المجددين؛ من الخفي المركز، إلى الرمزية القديمة التي تجعل للقصيدة معنيين متغايرين، إلى اللمحة التي ترد ضمن ظلال كثيفة تجعل من العسير على من يقرأ الانتباه إليها إلا إذا كان معنيًّا بالرصد.

والوحدة، والروح القصصية صنوان، تذوبان في بوتقة واحدة، وإن تكن الروح القصصية هي مفتاح الوحدة، فإن الوحدة أعمق وأدق من مدلول الأسلوب القصصي، لكن الأسلوب القصصي على كل حال المظهر الحقيقي لشعراء الوحدة العضوية، وشعراء كثيرون يجيدون الأسلوب القصصي من المجددين، وإن كانوا يقعون في بعض عيوب المحافظين والمخضرمين، وهي التوقف في وسط القصيدة لإلقاء خطبة أو موعظة أو حكم فينقطع الخيط الرقيق، وتصبح القصيدة أشبه ما تكون بالشظايا الطائرة، أو الثوب الجديد النفيس إذا رقع رقعًا [1] صغيرة، ويتضح في قول عبد الواحد الخنيزي:

فَتَراءتْ خَلَفَ الرَّشِيقِ البَانِ فَتَاةٌ مَذْهُولَةُ التَّفْكِيرِ
لَفَّهَا الحُزْنُ فِي وشَاحِ الصَمْتِ فَلاحَتْ كَقِطْعَةِ مِنْ صخورِ
وإذا الحرفُ ضَاقَ بالقَصِيدِ صَارَ الصَّمْتُ أقْوى وسَائِلِ التَعْبيرِ
لبِسْتْ حِلَّةَ الظَلامِ سِتارًا عَنْ رَقِيبٍ للموعِدِ المضروبِ

(1) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية: د/ عبد الله الحامد، ص209.

فَغَدَتْ تَفَحَصُ الطريقَ فإنْ لاحَ خَيَالٌ ظَنَّتْهُ شَخْصَ رَقِيبِ (1)

وهناك ميزة تميز بها بعض شعراء هذا التيار ، وهي فرارهم من الجزالة والفخامة وما يسمى بالأسلوب المهموس، ولكن لم تكن عند الشعراء المجددين بل عند بعضهم، بل وجدت عند شعراء الحماسة كالدامغ، وعبد الله بن عُثَيْمِين، شعراء جزالة وموسيقى فخمة، وهذا أمر طبيعي لا عيب فيه، إنما العيب في أن يتغزل الشاعر على طريقة ابن سيار وسرحان بالأسلوب الصحراوي الجاسي، وشعراء آخرون يقعون بين المنزلتين، لكنهم في الغالب شعراء رنين وجلبة ، وموسيقا فخمة، كالقرشي والخنيزان.

والشعراء المجددون هم الذين بدؤوا الشعر التفعيلي بداية منشورة معروفة، ويذكر بعض الباحثين أن شحاته أول من كتب الشعر التفعيلي، ولكن بداية التجديد في أوزان الشعر التفعيلي كانت على يد لويس عوض، وعلي باكثير، ثم السياب ونازك، فالبداية كانت عند الشعراء السعوديين سبقوا العرب في مصر والعراق.

ثم تتابع الشعراء المجددون يتوسعون في ذلك، وقد استهوى تجديد الأوزان عبد السلام حافظ، فوسع التجديد بصورة واسعة مما بدأه العواد، وقد استعمل حافظ الأعاريض المهجورة أو النادرة، ونظم في المشطور من المتقارب، واستخدم الرمل والكامل بضرب واحد، دون عروض في خمس تفعيلات، وجمع بين بحرين كل بحر في مقطع، وجمع بين بحرين كل بحر في بيت، واستخدم مجموع البحور، والمطلق، والتفعيلي، وعني باللازمة المقدمة، والمؤخرة، واستخدم القافية المزدوجة، ومن ذلك قوله:

أَحْلامُ يَا نَجْوَى الحَيَاةِ وصَفْوَها ومَلاحَةَ الأُفُقِ البهيجْ
أوِدادُ أَنْتِ عَبِيرُها وبهاؤها تأتينَ يسبِقُك الأريجْ (2)

فقد حاولت من خلال هذا المبحث أن استشرف أبرز المؤثرات والروافد على التيار المحافظ المجدد، والتيار المجدد، دون أن يغض من قيمة المؤثر، إذ كانت تجربة معبرة، ولم يحسب التأثر بحركات التجديد —وحده– دلالة على الأصالة والتفرد؛ إذ لم يستطع المتأثر أن يصهر ما يقتبس بكانون روحه وحسه، وقد تتبعت تأثر بعض الشعراء في شعرهم، ليرد النابع إلى منبعه، من غير

(1) رسمت قلبي: ص82.
(2) عودة الفيضان: 216.

أن يعد التأثر تهم ة، ومن هؤلاء الشعراء العواد، الخنيزي، فتى الحجاز، العارف، العيسى وغيرهم[1].

(1) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية: د/عبد الله الحامد، ص211.

المبحث الرابع: المكانة والتأثير:

قد تأثر الشعراء السعوديون بالتيارات، حتى ظهرت في قصائدهم معانٍ جديدة ، وهذا المبحث سيكشف ذلك التأثير العميق في طفولة هؤلاء الشعراء، وقسمناهم إلى قسمين، فالأول المجدد المحافظ والآخر المجدد.

المجدد المحافظ:

التيار المجدد المحافظ هم الذين بدؤوا حياتهم الشعرية، وفي آذانهم صدى القنابل الذرية التي ألقيت على (هيروشيما) و (نجزاكي)، وشبوا على فصول المأساة الفِلَسْطِينية التي تكشفت منذ عام 1368هـ-1948م، واكتهلوا على وقع خطى كارثة العرب عام 1387هـ-1967م- التي كان وعيهم لها أقوى وأشد، وقد وعت آذانهم أيضًا حركات التحرر التي شملت العالم الثالث آسيا وأفريقيا.

«فأغلب شعراء هذا الجيل ولدوا مابين عامي 1335هـ-1350هـ، وقليل منهم ولد قبل أو بعد هذه الفترة.

ومنهم محمود عارف ولد عام (1329هـ)، وأحمد القنديل ولد (1330هـ)، وإبراهيم جدع (1330هـ)، ومحمد حسن الفقي (1331هـ)، وحسين سراج (1331هـ)، وأحمد الراشد المبارك (1331هـ)، وحسين سرحان (1332هـ)، وطاهر الزمخشري (1332هـ)، وعبد الكريم الجهيمان (1333هـ)، ومحمد علي المغربي (1334هـ)، وعبد اللطيف أبو السمح وعبد الواحد الخنيزي (1345هـ)، وعبد الحميد الخطي (1335هـ)، وحسن الصيرفي (1336هـ)، ومحمد أحمد العقيلي (1336هـ)، ومحمد عمر توفيق (1337هـ)، وأحمد عبد الغفور طاهر (1337هـ)، وحسين عرب (1338هـ)، وأحمد عبد الجبار (1339هـ)، وعبد الله بن خميس (1339هـ)، محمد سعيد الجشّي (1339هـ)، وأحمد عبد الله الفاسي (1340)، وإبراهيم فودة (1342هـ)، ومحمد علي السنوسي (1342هـ)، وعبد الرسول الجشّي (1342هـ)، ومحمد سعيد الخنيزي (1343هـ)، وعلي زين العابدين (1343هـ)، ومحمد بن الفهد العيسى (1343هـ)، وعبد الله الفيصل وأحمد محمد جمال وحسن القرشي (1344هـ)، وعبد الرحمن المنصور (1345هـ)، عبد السلام حافظ (1347هـ)، ومحمد الشبل (1348هـ)، سعيد أبو المعطي (1384هـ)، وعثمان بن سيار (1348هـ)، ومحمد العامر الرميح (1348هـ)، وعبد

الماجد أسعد الحسيني وهاشم رشيد (1349هـ)، وعبد الله بن إدريس (1349هـ)، ومقبل العيسى (1349هـ)، وسعد البواردي (1349هـ)، عبد الله الجلهم (1350)، وإبراهيم العلاف (1350هـ)، وعلي الفقي وعبد الله الخنيزي (1350هـ)، وعبد الله عبد الوهاب وناصر أبو حيمد (1350هـ)، وعبد الله السناني (1351هـ)، وعبد الرحمن العبيد (1351هـ)، وعباس خزام (1352هـ)، وزاهر الألمعي (1353هـ)، عبد الله القرعاوي (1354هـ)، ومحمد المسيطير (1353هـ)»[1].

وأخيرًا صالح العُثَيْمِين (1355هـ) وغازي القصيبي (1355هـ) وعبد الله العُثَيْمِين (1356هـ)، ومحمد الحجي (1357هـ)، وإبراهيم الدامغ (1357هـ)، وغادة الصحراء وثريا قابل (1359هـ).

ونشير إلى الأثر الملموس على الشعراء السعودي ين وبالأخص الحجازي والنجدي على الوجه الدقيق، ويظهر لنا تأثير الثقافة العربية القديمة على شعرهم، وقد تطرقنا في المبحث السابق إلى تأثير شوقي زعيم المدرسة الكلاسيكية المتطورة على الأدب الحديث . وهنا الحكم يقال عنه عندما ينظر إلى أكثر إنتاجه، ولكننا عندما ننظر إلى ما أدخله شوقي على الأدب العربي من الفنون الجديدة، كالشعر القصصي والتمثيلي ، فإننا نلحقه بصف المدرسة المبتكرة وهي مدرسة أبلو، وهذا ما سوف نجده لدى أدباء مدرسة المحافظة التجديدية بالحجاز بزعامة الغزاوي وفؤاد شاكر ، وعبد الله بالخير ، وأحمد العربي، فقد تطابق منهج هؤلاء ومنهج شوقي وحافظ إبراهيم وعلي الجارم . وإن كانوا لم يحرموا أنفسهم من بعض الابتكارات في المضامين والألفاظ والصور الجديدة، وبعض السمات التي نادى بها العواد ومحمد عرب ومحمد الفقي وحمزة شحاته وغيرهم، ممن تطابق منهجهم مع منهج مدرسة الديوان بمصر، ثم أعلن بعضهم الثورة على الشكل، كما تحول إلى خصم لمدرسة المحافظة المجدد، كما هو الواقع في موقف محمد حسن عواد في الحجاز، وشكري في مصر.

وأما مدرسة التقليد المجددة بالحجاز فإن من الأمانة أن نقول : إن هذه المدرسة لم تقف جامدة لا يثيرها إلا رائحة البخور أو مباهج القصور ، فقد تطورت ونزل شعراؤها إلى المجتمع وشاركوهم مآسيَهم ، ولعل هذا في مراحل حياتهم الأخيرة، ولاغرو فهذا هو التطور الذي

(1) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، د/ عبد الله الحامد، ص102.

أخذت به المدرسة الشوقية بعد إعلان شوقي ثورته على القصر، بعد نفيه إلى أسبانيا وعودته إلى مصر وتلقيبه بشاعر المجتمع واعترافه بخطأ المنهج القديم في قوله: «إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره يجل عنها ويتبرأ الشعراء منها...»[1].

ومن ثم «ألحق شوقي بالمدرسة الديوانية لأخذه بدعوتها في آخر حياته، فقد اتفقت المدرستان الشوقية والديوانية على المحافظة على اللغة العربية ، والمحافظة على مكونات الشكل، واختلفتا في السمات، بقصد البحث عما يطابقها لدى أدباء الحجاز بمرحلة التقليد التجديدية»[2].

فالغزاوي يعتز بمنهج شوقي في المضامين ، ويتفق معه بأن التجديد في المضامين دون الشكل، وخاصة في الشعر الغنائي، ومكونات شكله من قافية وأوزان قديمة.

ومن أعضاء المدرسة الغزاوية الشاعر المكي فؤاد شاكر الذي كثيرًا ما عارض قصائد شوقي، ومن ذلك قصيدته المشهورة التي عارض بها قصيدة شوقي التي ألقاها في المهرجان الذي أقيم في القاهرة عام1326هـ لانتخابه أميرًا للشعراء التي قال فيها شوقي:

يَا عُكَاظًا تَأَلَّقَ الشَّرْقُ فِيه مِنْ فِلِسْطِينِهِ إِلَى بَغْدَانِهْ

افْتَقَدْنَا الحِجَازَ فِيه فَلَمْ نَعْثُرْ عَلَى قَسِّهِ ولا سَحْبَانِهْ

فعارضها فؤاد شاكر بقصيدة طويلة منها قوله:

يا أَمِيرَ النُّهَى ورَبَّ بَيَانِهِ هَذهِ رَوضُهُ وأَغْصَانُ بَانِهْ

أَنْتَ ربُّ البَيَانِ ولا فَخْرَ يَا شوقي ورَبُّ السِّباقِ يَومَ رِهَانِه[3]

وإذا عرفنا هذا التقارب والتطابق الفني بين مدرستي الشوقية والغزاوية، من خلال احترام أعضاء المدرسة الغزاوية المدرسة الشوقية، «فكذلك نجد هذا الرضا والاعتزاز لدى محمد حسن العواد، وأحمد قنديل، ومحمد عمر عرب، ومحمد الفقي وغيرهم من أدباء الحجاز بأعضاء مدرسة الديوان، وأبلو بمصر وتقارب وتناسب الأفكار، والمنهج الذي أخذ به هؤلاء الأدباء،

(1) مقدمة ديوان شوقي.

(2) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، د. إبراهيم فوزان الفوزان، ص371.

(3) ديوان وحي الفؤاد، لفؤاد شاكر، ص388.

ممن يجب إلحاق أثرهم في أول حياتهم بالمدارس المحافظة، حتى إصدار الديوان الذي حمل فيه مؤلفاه الثورة على المقلدين في مصر»[1].

وأكثر شعراء الجزيرة مخضرمون، يجددون ببطء وتؤدة، ويقدمون رِجلاً ويؤخرون أخرى، كحسن عرب والفلالي، والصيرفي، والعقيلي، والسنوسي، ومحمود عارف، وطاهر الزمخشري، وعلي زين العابدين، والعفاسي، ومحمد عمر توفيق، والمغربي، وفودة، وعبد اللطيف أبو السمح، وحسين سراج، وأحمد البراك، وابن سيار، وعبد الرحمن العبيد، والعطار، ومقبل الجهيمان، ومقبل العيسى، وعبد الله الفيصل، وحمد الحجي، وأحمد عقيلان وغيرهم.

وفيهم المجددون الذين نهض الشعر على أكتافهم وارتفع بهم إلى مرحلة الاستقلال كالفقي، والقنديل والبواردي وناصر بوحميد ومحمد سعيد المسلم ، ومحمد هاشم الرشيد، ومحمد العيسى وغيرهم.

«ويمتازون بغلبة الشعر الحماسي والوطني والاجتماعي على بعضهم، ووجوده في شعر باقيهم، والذين يمكن أن نستثنيهم من هذا اللون قليلون كعبد الواحد الخنيزي، ومحمد الخنيزي، وغادة الصحراء، وامتداد هذا التيار في شعرهم عائدٌ إلى نكبة فِلَسْطِين عامي 1348هـ، 1387هـ، ومابين النكبتين في أحداث سياسة ظللت سماء العرب، غابت عشرين حولاً، فضلاً عن الوعي الفكري والوطني، الذي انتشر مابين النكبتين.

وقد ظهرت في أول مرة في شعرهم نغمة الألم، سواء منهم المترفون والبائسون، كل منهم بكى، وأنَّ، وتألم، محمد المسلم، وعبد الله الفيصل، ومحمد العيسى، والحجي، والخنيزي، والزمخشري، والفقي، لا تستثن شاعرًا منهم لم يتألم كثيرًا ولم يقلق، ويتشاءم ويتئس، فمقلٌّ ومستكثر، وأحسب أن الحوادث السياسية القريبة والبعيدة قد أثرت فيهم من نكبة هيروشيما إلى نكبات فِلَسْطِين.

وأكثرهم بدؤوا من قوة، واستمروا قرابة ثلاثين عامًا حركة ونتاجًا، ثم انتهوا إلى ضعف، وكثيرون منهم اعتزلوا ساحة الشعر، أو اختفوا منها، كأحمد عبد الجبار، وعلي زين العابدين، والدامغ، والمنصور، وصالح العُثَيْمِين، وعبد الله القرعاوي، والعطار، وعبد الرحمن العبيد، وماجد الحسيني، وغادة الصحراء، وحمد الحجي، ومحمد العامر الرميح، وأحمد محمد جمال، وسعد أبو

(1) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، د. إبراهيم فوزان الفوزان، ص369-373.

معطي، والجلهم، ومحمد عمر توفيق، وعبد الله عبد اللطيف أبو السمح، وآخرون ظلوا مقلين ينشرون بين الفينة والفينة، ما يذكر أنهم أحياء يشعرون، كعبد الله بن خميس، والمغربي، وعبد الله العُثَيْمِين، ومحمد المسيطير، وعبد الله السناني، وعبد الله بن إدريس، وناصر أبو أحيمد»[1].

وقليلون الذين يواصلون نتاجهم كالقرشي، والفقي، والزمخشري، وعبد السلام حافظ، والبواردي، وعثمان بن سيار، وعبد الله الفيصل.

وقد ظهرت المرأة الشاعرة في هذا الجيل فظهرت الشاعرتان الغزليتان غادة الصحراء، ونداء، وظهرت أيضًا الشاعرة ثريا قابل.

كما اندفع مجموعة من أدباء الحجاز إلى أثر أدباء الرابطة القلمية وزاد إعجابهم به لما احتواه من ثورة على الديباجة والأساليب القديمة في أول الأمر ، ثم على القيود النحوية والعروضية فيما بعد، وما اشتمل عليه من الأفكار الجديدة ، وكل ذلك بمناهج جديدة حوَّلها فيما بعد إلى مدرسة أدبية جديدة عرفت في الحجاز ، ولكن ظهورها تأخر على رغم قدم اتصال روادها بمدرسة المهجر التجديدية، ويعود ذلك إلى وجود مجموعة كبيرة من أدباء الحجاز رفضوا منهج المدرسة المهجرية ؛ لأنها في نظرهم ثورة على التراث العربي وشروطه اللغوية والعروضية والفكرية، ومالوا إلى التأني في مسيرتهم وأعجبوا بمدرسة المحافظين بزعامة أحمد شوقي ومدرسة الديوان[2].

ومن هنا نذكر أبرز السمات للمدرستين التقليدية التجديدية والتجديدية لدى شعراء الجزيرة بعد حركات التجديد التي طرأت عليهما، وهي:

1- المحافظة على الديباجة والأساليب العربية التي تقوم على الشروط العروضية واللغوية، ودعا إلى هذا الاتجاه وطبقه في أثرهم مجموعة من أدباء مرحلة التقليد التجديدية بزعامة أحمد الغزاوي، وفؤاد شاكر، وعبد الله بالخير، وأحمد العربي، ومحمد العامودي، وعثمان القاضي، وإبراهيم فطان ومحمد سرور الصبان ، وغيرهم وهؤلاء دعاة تجديد متئدين يقارن أثرهم بالمدرسة الشوقية بمصر، والرصافية بالعراق، فهؤلاء الأدباء لديهم المقدرة والرغبة على عرض

(1) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، د. عبد الله الحامد، ص105-106.

(2) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، د. إبراهيم فوزان الفوزان، ص376-389.

آثارهم الشعرية في أساليب ومعان لا تقل عن شعراء العربية في عصور ازدهارها ودواوين هؤلاء الأدباء.

وإليك نموذجا مما قاله زعيم هذا الاتجاه أحمد الغزاوي في مناجاته للحمام وهو يذكرنا بمناجاة أبي فراس في روملياته للحمام بل وبأسلوبه، ومما قاله:

حَمَائمَ الأيكِ إنْ أَبْكَاكِ ذُو شَجَنٍ أَصْفَيتِه الحُبَّ إِسْرَارًا وإِعْلانَا

وبَتِّ فِيهِ عَلَى ذِكْرَى وَموجدةٍ تَذْرينَ دَمْعَكِ أَسْجَاعًا وأَلْحَانَا

وظَلَّ دَأْبُك فِي الأَسْحَارِ أُغْنِيةً يُخَالُها السَمْعُ بالتوفِيْقِ عِيدَانا

فَمَا بنفسيَ مما تَشْتَكِي حُرَقٌ ولا تَعَشَّقَتُ آرَامًا وغِزْلانَا (1)

وقد رفض هؤلاء اللغة العامية، سواء أجاءت عن طريق العاجزين عن معرفتها وإدراكها، أم عن طريق القادرين الذين يرون عدم التزام العربية ، وهو ما قال به بعض أدباء المهجر، وأثبت هؤلاء تمسكهم بالعربية والدعوة إلى الأخذ بها في كتاب (المعرض) وهو عبارة عن سؤال وجهه محمد سرور الصبان إلى روادها هذا الاتجاه وأجابوا عنه ، وقام بنشره حتى يأخذ به أتباعهم ونص السؤال:

هل من مصلحة الأمة العربية أن يحافظ كتابها وشعراؤها على أساليب اللغة الفصحى ؟ أو أن يجنحوا إلى التطور ويأخذوا برأي العصريين في تخطيهم القيود اللغوية ويسيروا على طريق عامية مطلقة؟.

ومما جاء في الجواب الشاعر المكي عثمان القاضي على هذا السؤال قوله «...إن المحافظة على أساليب اللغة الفصحى هي ألزم ؛ لرفع شأن الأمة إلى مستوى الرقي والتقدم...ولو جنح الكتاب والخطباء إلى تحطيم القيود اللغوية وساروا على طريقة حديثة عامية مطلقة لذهب رونقها، وتضعضعت أركان علومها، وانطمست آثارها، وانصرفت الأمة عن ماضيها...»(2).

ولا يعني هذا أنهم يدعون إلى الجمود والالتزام بالمبالغات والتشابيه المعقدة.

---

(1) وحي الصحراء، جمع عبد الله بالخير، ص55.

(2) المعرض، محمد الصبان، ص58.

2- رفض مناهج المقلدين الجامدين الذين يعدون الشعر مبالغات في الألفاظ، والصيغ المتكلفة، وإعادة ما قاله القدماء من معان وأفكار دون تفريق بين ضعيفها وجيدها ، إضافة إلى بعدهم عن مضامين عصرهم الذي يعيشون فيه.

وقد جاء الرفض من قبل محمد حسن العواد الذي لم يقصر ثورته في آخر حياته على القدماء، بل ألحق بهم أعضاء هذه المدرسة التي تمرد عليها، ومما قاله يخاطب الشعراء المتشاعرين موجها لهم نصحه «...اطرحوا سويعة تلك الأقلام ، واطرحوا سويعة تلك الصحائف: وتعالوا معي لنتمشي على بر الحقيقة ، وفي وادي الصراحة العميق. الشعر جميل ومحبوب عند كل الأنفس الناطقة، والشعر قوة سحرية تدفع بالحياة إلى الأمام...ولكن أين الشعر الذي تنظمونه أو ترووونه هل أتلمس في تخميس تتيه علينا مذ رزقت ملاحة ... الخ أم تشطير: إذا كان لي أهلان أهل ترحلوا ... الخ، أم مشجرة (على جيد هذا الظبي فلينظم ال در) أم في مدحه أنشدت للحسين يوم عيد مطلعها:

سَلْ مَا لِس لهَى بِسوقِ البَخْسِ تَشْرِيني؟

أواه كل هذا أيها المتشاعرون صديد فكري وقيء لو أنفق العمر أجمعه في مثلها لما وصل الناظم إلى الشعر ...[1] »، وهو يقصد بهذا رفض منهج شعراء التقليد الذين جاءوا في أوائل البعث أمثال عبد الواحد الأشرم في قصيدته التي تعد من أشهر شعر الغزل في عهده منها:

عَلَى جيدِ هَذَا الظَبْيِ فَلْيُنْظمِ وإلا فَمَا للدّرِّ قَدْرٌ ولا فَخْرُ

بدَا فَأَضَاءَ الجوَّ حتى كَأنَّما بِلَيلَةِ نِصفِ الشهرِ لَمْ يَطْلُعِ البَدْرُ

وقد قصد العواد من هذه الثورة توجيه أدباء الحجاز إلى البعد عن المبالغات ، والتمشي مع ما يناسب عصرهم من أساليب وموضوعات.

3- الجمع بين شعر المناسبات والشعر الموضوعي، بينما أكثر أحمد الغزاوي وفؤاد شاكر من شعر المناسبات، نجد من أدباء هذه المرحلة من يميلون إلى الشعر الموضوعي الذي يجمع بين الخيال والفكر، إيمانًا منهم بالقضايا الاجتماعية والقومية والوطنية ويندر أن نجد أديبًا

(1) خواطر مصرحة، محمد حسن عواد، ص31.

عاش في هذه المرحلة لم يدرك رسالة الأدب في سائر القضايا السياسية ، والفكرية، والفنية، وقد اختار كل واحد منهم التيار الذي يعجبه وقال الشعر فيه[1].

– دعوتهم إلى الصدق في الإحساس والفن ، والإكثار من الشعر الوجداني، فقد رفض بعضهم السير في تيار المناسبات الذي يحملهم على المبالغات في الفن شكلاً ومضمونًا، واتجهوا إلى نفوسهم ليشعروا بعواطفهم الخاصة ، بما لهم من آمال وآلام ، يبتسمون مرة ويشكون مرة ، ويتشاءمون مرات، متخذين من الحقيقة والصراحة والقوة دعائم لشعرهم الجديد ، الذي حددوا مفاهيمه ومما قاله العواد عن حقيقة ما يجب أن يكون عليه الشعر:

وما الشعرُ إلاَّ النفسُ وقتَ اكتمالِها تزجُّ المعانيْ منطقًا مُتساميَا
وما الشعرُ إلا قوةٌ مستفِيضةٌ تهيمنُ فوقَ النفسِ تبديْ الخوافِيَا
يلوذُ بأكنافِ الصّراحةِ معلنًا منارًا قويًّا للحقيقةِ ساميَا
فيُشبعُ أفكارًا ويملأُ أنفسًا ويحدثُ تأثيرًا ويسمُو معانِيَا [2]

والصدق والإحساس والتعبير هو قوام الفن، ومقاس الجودة والنجاح.

4- العناية بالمعنى والإكثار من الشعر الفلسفي والتأملي ، والهيام بالطبيعة ووصف جمالها، وبثها شكواهم، ومناجاة ما فيها من كائنات ، والغوص إلى ما وراء ظواهرها ، كل ذلك للهروب من ضجيج المدنية الحديثة، التي سلبتهم حريتهم الذاتية، والهدوء والصفاء.

5- الأخذ بالوحدة العضوية في القصيدة الواحدة ، وقد بدؤوا بالوحدة النفسية في الشعر التقليدي، ثم الموضوعية، والعضوية أخيرا لدى شعراء التجديد، وقد انتشرت هذه السمة وعرفت عند سائر الأدباء المجددين، وتعد من أهم ما دعوا إليه في أثرهم الشعري ؛ لأنها تقوم على وحدة الفن وتناسقه ، التي تدل على صدق انفعال الشاعر مع مكونات الفن الذي يقوله، كما تضفي عليه سمة من الجمال التي تحببه إلى القراء.

6- تنويع القوافي والتحرر من القافية الواحدة ، وقد وجدت لها أنصارًا وخصومًا لا في الحجاز وحده ولكن في كل البلاد العربية ، فحين التزم الغزاوي ، وفؤاد شاكر ، وعبد الحق النقشبندي، وغيرهم من المتئدين في التجديد في القافية ، نجد العواد ، محمد الفقي ،

(1) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، د. إبراهيم فوزان الفوزان، ص376-389.
(2) نحو كيان جديد، محمد حسن عواد، ص126.

والقنديل ومئات الأدباء يقولون بعدم التزام القافية الواحدة، ويجيزون الشعر المرسل، كما أكثروا من الشعر المنوع القوافي الذي له نماذج نادرة في الأدب العربي القديم، ولكنهم أكثروا منه وهو ما يعرف بالشعر ذي القوافي المزدوجة والمشطرة ، والمربعة والمخمس والمسمط، الذي أخذت الموشحات نظامه وشاع استعمالها في الأدب الحديث.

ونجد ممن تمرد على القافية في كل بيت محمد عرب في قصيدته (عصر الشباب)، ولكنه التزم بتفعيلة واحدة يأتي بها بعد نهاية كل بيت من قصيدته التي صاغها من بحر واحد، وقد أراد من هذه التفعيلة أن تضفي جوا موسيقيا على هذه القصيدة ، التي حرمت من وحدة القافية ومنها:

حدِّثيني عنِ الصِّبا والشبابِ عنْ زمانِ الهناءِ بينَ الصِّحابِ

حدِّثيني

حدِّثيني عنِ الهوَى يَا مَهاتِي إنَّ هَذَا الحديثَ يُحييْ رُفاتِي

حدِّثيني

يومَ كُنا طفلينِ نمرحُ غيًّا يومَ كنَّا ولا نَرى الدهرَ شَيًّا

حدِّثيني

7- الشعر الحر والشعر المنثور الذي يقوم على وحدة التفعيلة ، إذا اتخذ من البحور الصافية: (الكامل، والرمل، والهزج، والرجز، والمتقارب، والمجتث)، وعلى وحدة التشكيلة إذا اتخذ من البحور الممزوجة (وهي ما يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة من تكرار أحد التفعيلات كالوافر، والسريع)، ولابد للشاعر في كلتا الحالتين من التزام الضرب في الشطر المتساوي الطول أو متغيره، طوال القصيدة الواحدة وإلا تحول شعره إلى قصيدة نثر.

وتكمن حرية الشعر في حرية الشاعر في عدد التفعيلات التي يختارها لقصيدته من البحور الصافية، وعلى طول الحشو وقصره، فيما يقوم على وحدة التشكيلة من البحور المزدوجة.

وهذا النوع من الشعر أوجدته حرية الإبداع والتطور في الفن ، التي واكبت تطور الفكر ، وليست حاجة ومتطلبات العصر الحديث في نظر الكثير من النقاد المعاصرين.

وأدباء الجزيرة إزاءه ينقسمون إلى قسمين:

قسمٌ رفضه ولا يزال يعده مبدأ هدم ، ومنهم الغزاوي ، وفؤاد شاكر ، ومحمد الصبان ، وغيرهم ممن يرون قصر التجديد على المضامين والألفاظ.

وقسم تزعمه العواد ، والفقي، وقنديل، وقالوا: إنه يتساوى لديهم الشعر المقيد ، والشعر الحر، والشعر المنثور، ويتضح في قوله: «لا فرق عندنا في أن ينظم الشعر على الطريقة القديمة ، أو على الطريقة الحديثة الممثلة في الشعر الحر، والشعر المطلق أو المرسل، والشعر المنثور»[1].

وأما الشعر المنثور «فلا وزن فيه ولا قافية ، ولا تقييد إلا إذا جاء شيء من هذا عفو الخاطر، ولا يخرجه عن الشعر أن ألفاظه منفرطة لا نظام لها، فالنظام ليس هو الشعر...والشعر المنثور شعر أصيل قائم في الآداب كلها، ومعروف ومعترف به في العربية...وهذا الشعر لا يجني على أوزان الخليل ولا ينكرها في أماكنها، ولا يدعو إلى محو الشعر المنظوم من الوجود، بل يقوم معه في صعيد واحد، وكلاهما فن معترف به له خصائصه وله بعد ذلك أمره في النفوس ، وإنِّي لزعيم أنه لو وجد الخليل بيننا لحيَّا الشعر المنثور بأحر التحيات»[2].

ومع هذا التمادي من العواد في تقديس الفن أيًّا كان منهجه فإن في الحجاز مجموعة من الأدباء يرون أن الشعر المنثور نوع من الشعوذة ، ونتيجة لصاحب المزاج المخدر ، وهذا ما يراه محمود عارف[3].

وبذلك نختم أن ارتباط الأدب العربي وتأثيره في كل إقليم، وحركة التجديد في الأدب العربي بصفة عامة على الأدب في الجزيرة وبخاصة في الحجاز والقصيم، وما عرضناه في المباحث السابقة يخص المرحلة التقليدية التجديدية والتجديدية.

---

(1) مقدمة ديوان العواد.

(2) رؤى أبولو، محمد حسن عواد، ص81.

(3) جريدة حراء، العدد 53، ربيع الثاني 1377هـ.

الفصل الثاني

الموازنة بين الشاعرين

ويشتمل على المباحث الآتية:

المبحث الأول: البواعث والمنطلقات.

المبحث الثاني: الوظائف والغايات.

المبحث الثالث: فِي أنواع التكرار وأنماطه.

المبحث الأول: البواعث والمنطلقات:

ثمة بواعث كامنة وراء اعتماد التكرار، بوصفة أحد أساليب الشعراء، ووسائلهم الفنية في إنضاج شعرهم. ويمثل شعر (العارف) و (العيسى) منطلقات، وبواعث بارزة في طبيعة شعرهما. وهذا المبحث يفسر طبيعة هذه المنطلقات، والبواعث.

لجأت القصيدة العربية في التيارين المحافظ والمجدد إلى التفنن في بلورة ذاتها، وإيصال رسالتها باستحداث، واستلهام، وتوظيف متكآت أسلوبية متنوعة، قد لا يكون التكرار آخرها، إلا أنها دأبت في استلهامه، وعلى نحو لافت.

إن التكرار حاضر بصورة لافته، إذ ا شئنا تتبعنا مفردات ا لْمُ نْجَز الشعري لشعراء التيارين، فنجد التكرار حضر وبرز فنيًّا ، ليلعب دورًا مركزيًّا على المستويين الإيقاعي والدلالي . وهو دور ظل ينمو، ويثرى. وله دورٌ مهمٌ في بعث الموسيقى الداخلية، كما أن له وظيفة مزدوجة الأداء: «تحمل مع التوثيق للمعنى، ودفع المساهمة في القصد إليه قيم ة صوتيّة وفنيّة تزيد القلب قبولاً والوجدان به تعلقًا»[1].

ويرى بعض المعاصرين أن ظاهرة التكرار «أكثر من عملية جمع هي عملية ضرب، فإن لم يكن كذا فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية، أو توازن صوتي، أو هي تحرير لملء البيت والبلوغ إلى منتهاه»[2].

ورأيت التكرار في الشعر الحديث انحنى منح نًى جديدًا، على غرار ما لاحظت عند القدماء، ولهذا سأركز الاهتمام في دراستي للتكرار على بواعث شعر التيارين "التيار المحافظ المجدد والتيار المجدد" ، مع أن هناك « تميُّزًا للتكرار في الشعر الحديث عن مثيله الشعر التراثي بحيث يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البيت الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطاب متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي»[3].

---

(1) القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد، د. فرحان علي القضاة، ص2.

(2) فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض (نمط خاص من الوعي بالآخر)، د/ عبد الفتاح يوسف، ص4.

(3) نقد الشعر العربي المعاصر، رمضان الصباغ، ص211.

وعبرت نازك الملائكة عن بواعث التكرار بقولها : «إلحاح على جهة هامه في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها» [1]، وهذا الإلحاح هو ما نقصد به التعداد والإعادة كما ترى «أن التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة ، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[2].

وحين يدخل التكرار في الإبداع الفني فإن قدرته في التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة؛ إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل العمل الفني، لِيتّحد مفهومهُ في «الإتيان بعناصر مماثله في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسيًّا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق، والجمع مع التفريق، ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي»[3].

فالتكرار يُعَدُّ أسلوبا من الأساليب المعاصرة مع وجوده في الشعر القديم ؛ لأنه يعد ظاهرة بارزة في نتاج الشعر المعاصر، فلا يخلو أي ديوان من هذه الظاهرة. ومن الآراء رأي (مصطفى السعدني) في قوله: « يلجأ الشاعر المعاصر إلى التكرار ليوظفه – فنيا- في النص الشعري المعاصر، لدوافع نفسية وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مشتركة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره...ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظا مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه، وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق النغم بنوعيه والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة، وتغني المعنى»[4].

ويذهب (محمد بنيس) إلى ربط التكرار بعملية الاختيار التي يقوم بها الشاعر، فكان الباعث لهذه الظاهرة نحويًّا أكثر منه أسلوبيًّا، أو دلاليًّا. وقد لاحظ الشاعر حين يكرر بعض

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص276.
(2) المصدر السابق: ص276.
(3) القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، ص15.
(4) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، ص172.

المفردات، والتراكيب في شعره أنه يهدف من وراء ذلك إلى التعويض عن أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص وسقوطه[1].

ويرى (صلاح فضل) أن ظاهرة التكرار استعملت في النصوص الحديثة بحثًا عن نموذج جديد، يخلق دهشة، ومفاجأة، بدلاً من إشباع التوقع[2].

وقد نظر (محمد عبد المطلب) إلى التكرار على «أنه الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف البديع ، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى».

ويتابع قائلاً: «ويمكن أن نلحظ الأثر للتكرار، حين تأخذ اللفظة المكررة أبعادًا مكانية تعمل على تنسيق الدلالة، بحيث يكون هناك اتفاق بين حركة الذهن وحركة الصياغة، فيكون الناتج بعيدا الأثر في أدبية الصياغة أو شاعريتها»[3].

وبناء على هذا رصد (عبد المطلب) عدة أشكال للتكرار في شعر الحداثة، تعود في أصولها إلى البلاغة العربية منها: رد الصدر على العجز، والترديد، والمجاورة أو التجاور، والمشاكلة. وخلص إلى النتيجة التالية: «إن أغلب شعراء الحداثة قد تعاملوا مع بنية التكرار ضمن نطاق التأسيس، أو التقرير. وغالبية أشكال التكرار جاءت في صورة رأسية بحيث تردد لفظة معينة، أو جملة معينة في مطلع عدد من الأسطر، لتكون نقطة الثقل التي ينطلق منها المعنى، فيعطي امتداد السطر، ثم تتواصل الدلالة اعتمادًا على هذا الركيزة التعبيرية»[4].

وقد استوفى كثيرٌ من النقاد الغربيين بواعث التكرار وعبر الناقد الروسي الشكلاني (تينتانوف)[5] بقوله: «إن التكرار الدلالي للحرف (u) يشف عن دلالة نفسية، ترتبط بحالة القلق والحزن عند الشاعر»[6].

---

(1) ظاهرة الشعر في المغرب، محمد بنيس، ص175.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص114.

(3) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، ص109.

(4) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب: 290.

(5) يوري تيتانيوف (1894-1943) من المدرسة الشكلية الروسية، التي كانت أحد المذاهب المؤثرة في ميدان النقد الأدبي في روسيا بين (1910-1930).

(6) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر علي رزوقي ص 24 نقلًا إيرليخ فكتور، الشكلانية الروسية، ترجمة محمد الولي، ص85.

وقد أكد المستشرق (موريه)[1]: «أن التكرار يحاول ارتياد عالم الشاعر الداخلي، والكشف عن مزاجه النفسي، وطبيعة تفكيره، خاصة في المناجاة وفي اللحظات الترجيدية التي يبلغ العاطفي فيها درجة عالية تصل أحيانا إلى حالة الهذيان». ويقول في التكرار البياني : «التكرار البياني يقصد فيه تأكيد التهديد للآخرين ، والانتقام منهم، والحط من شأنهم، وإرهابهم ، وهذا النوع هو النمط الرئيسي للتكرار في الشعر الكلاسيكي»[2].

وبذلك نقول: إن لتكرار الحروف، والألفاظ على أوجه مختلفة بواعثَ وأسبابًا في نفسية الشاعر، وتمظهر بواعث التكرار في شعر (العارف) و (العيسى) في أنماط عديدة للتكرار ؛ منها تكرار الحرف، وتميز عن غيره بمخرجه الصوتي وله يعزى الفضل في بنية الكلمة والعبارة والبيت والقصيد ككل، لكن بحسب موقعها وبُعدها التكراري أو قربه، وهذان العنصران هما اللذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعًا متنوعًا فيكون الإيقاع متنافرًا أو منسجمًا تبعًا للترجيع أو الترديد الحاصل من تكرار الحرف.

فثمة بواعث كامنة وراء اعتماد (التكرار) بوصفه أحد أساليب الشعراء ووسائلهم الفنية في إنضاج أشعارهم، ويمكن إيجازها بما يأتي[3]:

١- الطبيعة الإنسانية:

إذ يعد التكرار ظاهرة كونية يخضع الإنسان لتأثيرها أيًّا كان مكانه وزمانه، لأنه – أي التكرار –جزء من إيقاع الكون الذي نعيشه، فدوران الكواكب حول الشمس، وتعاقب الفصول الأربعة، والليل والنهار، كلها من مظاهر التكرار الكوني.

٢- طبيعة اللغة:

تقوم قوانين اللغة بدور بارز في إحداث التكرار، والتوطئة له، ذلك أن طبيعتها التركيبية قائمة على نمطية منه، فالتكرار أمر لازم في لغة البشر، ومرد هذا إلى عوامل عددية، أبرزها: أن

(1) شموئيل (سامي) موريه، أديب وباحث يهودي إسرائيلي من أصل عراقي، ولد في بغداد عام (22-12-1932م) وعاش فيها حتى بلغ 18 عامًا، ثم هاجر إلى إسرائيل عام1951م.

(2) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر علي رزوقي، ص 27، نقلًا عن موريه، الشعر العربي الحديث.

(3) شعرية التكرار في نونية ابن الزيات، أميرة محمود عبد الله، ص4.

مدى المعاني متسع أكثر من مدى الألفاظ، وهذا يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات.

٣- طبيعة الشعر:

من دواعي التكرار البارزة طبيعة الشعر العربي القائمة على نمطية من التكرار، وليست بحور الشعر، والتفاعيل المكونة لها، وحروف الروي ببعيدة عن هذه الظاهرة.

٤- الأثر النفسي:

ويمثل هذا الباعث أقوى البواعث الكامنة وراء سلوك أسلوب التكرار في بناء القصيدة، وقد تناوله القدماء والمحدثون على حد سواء، وكل بما يناسب عصره، منهم على سبيل المثال لا الحصر حازم القرطاجنِّي، إذ قال: «إن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكًا وإبلاغًا بالانفعال إلى مقتضى الكلام؛ لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين المتشابهين أمكن في النفس موقعًا من سنوح ذلك لهما في شيء واحد، وكذلك القبح » ثم إن حب الإنسان الشيء يدفعه إلى ذكره مرة بعد مرة، وأغلب الأحيان يكون عن قصد ووعي من الشاعر.

٥- القصد:

إن قصدية الشاعر سبب من أسباب التكرار في القصيدة، وهذا السبب مرتبط بالمنحى النفسي السابق ذكره، إذ إن المكرر يكون محملاً بمقاصد دلالية يرومها المنشئ، وأن ذلك المكرر لابد من أن يكون الشاعر حاملاً موقفًا منه، ذلك الموقف يدفعه إلى سلوك التكرار منهجًا أسلوبيًّا.

إن الدوافع السابقة لا تعمل منفردة، بل في معظم السياقات تعمل مجتمعة لتدفع الشاعر أو الأديب إلى اعتماد التكرار ظاهرة أسلوبية في شعره.

وتكرار الحرف يعد «من أبسط أنواع التكرار، وأقلها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفوًا دون وعي منه»[1]، وليس بالضرورة أن يقصد الشاعر إلى حرف فيكرره عن وعي شعوري

(1) لغة الشعر العربي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، ص 144.

تام، لكن انفعاله النفسي وحالته الشعورية قد تختار الحرف الذي يتردد في نصه الشعري سواءٌ أكان هذا الصوت داخليًّا أم خارجيًّا.

«وهذا النوع من التكرار يفرز إيقاعًا يتمظهر في تكرار الحرف ، وهو نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث»[1].

ومن ذلك قول العارف:

وفِي بستانِ أحلامِ العذارَى زرعتُ الشمسَ فِيْ أحضانِ ورْدِ
وفِيْ آفاقِ أحلامِ الحيارَى ضياعٌ فِيْ ضياعٍ مستبدِّ
ودنيَا الشّرقِ مُوقرةٌ بحزنٍ بِها الشريرُ يُعرَفُ بالتحدِّي
وأهلُ الفكرِ مشغولونَ فِيما شقُوا منْ حملِ آلامِ التصدِّي
وما عرفوا النعيمَ لهمْ ملاذًا ولكنَّ الشقاءَ مسارُ كيدِ [2]

في الأبيات السابقة كرر حرف العطف (الواو) بشكل مكثف رأسي، وهذا النوع من التكرار يطلق عليه التكرار الاستهلالي، وقد أضفى هذا الحرف في بداية كل بيت مزيدًا من الترابط الفني والموضوعي على القصيدة، وأسهم في اتساع المعنى، يضاف إلى ذلك أنه منح الأبيات مزيدًا من الإيقاع الموسيقي المتوازي، وقد ربط هذا الحرف القصيدة في خيط واحد.

وتبدو هندسة الربط تحافظ على تماسك معمار القصيدة وتضافر معانيها، وتواصل أساليبها في تناسق بيّن يعكس القدرة الفنية للشاعر، خاصة إذا استشرف (الواو) بداية كل بيت فيها، فإنه يقوم بوظيفة التوفيق والتوزيع بين مختلف الصيغ، وأيضا تكرار حرف الجر (إلى) في قصيدة في محراب الحب:

إلى محرابِ آماليْ وكنزِ الأملِ الغالِي
إلى جنةِ أفراحيْ ونشوةِ قلبيْ الصاحِي
إلى منجمِ أفكاريْ ودنيا الحبِّ للمغرمْ
إلى كوكبِ أحلاميْ ومجلَى سِحرِ إلهامِي
إلى منْ هزَّ إحساسي بطرفٍ منهُ نعَّاس

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص239.
(2) ترانيم الليل، محمود عارف، 2/ 50.

إلى الصادحِ بالشعرِ وبالألحانِ كالقمرِي

إلى السوسنِ ذيْ العطرِ كنوزِ الشاعرِ الحرِّ (1)

فشاعرنا ضغط على حرف الجر في بداية كل مقطع ليفصح عما يخالج إحساسه من الأشواق المجنحة حول ذلك الكيان، وأحدث أيضا نوعًا من التجانس بين العبارات من حيث الوزن الصوتي لإحداث إيقاع معين.

بينما نجد بواعث العيسى تتبيّن من قوله:

ويُورِقُ الزنبقُ فِي المنُحنى

وينشُرُ الشَّلالُ ذرّاتِه فِي الدروب

وتخطرُ نشوى بزهرِ الربيعِ الأمانِي (والكستنا)

والصخرُ

ويضلُّ الليلُ فِي الليل

وتعصفُ بالزنبقِ الريح

وتخنقُ فِي المنحى (الميجنا)(2).

نجد العيسى استند إلى حرف الواو لدلالات فنية خفية تتداخل بين ثنايا القصيدة الشعرية الحديثة، فأكسب الأبيات نغمة موسيقية عذبة وترابطًا للأفكار والمعاني التي تسهم في الكشف عما يدور في خلجات الشاعر، وتَمثل ذلك في قصائد عديدة منها قوله:

حياتي عَلَى منحى

محاطٌ بألفِ وجهٍ صقيع

وناحتْ طريقٌ تُلَوِّي

ونزَّتْ دموعُ السحاب

وغاصَ فِي الوحلِ ضوءُ القمر

ومُزِّق–الموّال–فِي حلقِ اليمام

وفِي عشّةٍ فوقَ أعْلَى الغصون

---

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 69.

(2) دروب الضياع، محمد العيسى، ص21.

وفِي دمعةِ المر[1]

وتكرار الكلمات في النص ذو أثر عظيم في توفير الجانب الموسيقي ، وبيان أحاسيس الشاعر وانفعالاته، ولجأ العيسى لتكرار كلمات في بعض أشعاره لتعطي نغمة معينة ، تزيد في موسيقاها.

وتكرار الكلمة في أول بيت من مجموعة أبيات في قصيدة واحدة، تدرك أن المعول والباعث فيه ليس التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة ومن ذلك قول العارف:

أنتَ الهوى فِي زوايا الحقلِ ألمحُه فِي الوردِ يبسمُ فِي الدُّنيَا بلا حردِ
أنتَ الرؤى فِي ظلامِ الليلِ أجنحةٌ شفافةُ الحُلمِ تستعلي عَلَى الأبدِ
أنتَ الطبيعةُ أسرارٌ محجبةٌ فِي حلِّ أيسرِها شيءٌ منَ العُقدِ
أنتَ الصبا فِي طريقِ أخضرٍ نبتتْ عَلَى جوانبِه زهرٌ بغرسِ يدِي
أنتَ الحياةُ نداءاتٌ أردِّدُها للأمسِ لليومِ للذكرى ليومِ غدِ [2]

فالتركيز على إعادة الضمير المنفصل لم يأت لسدّ فراغ بل أراد الشاعر منه التأكيد على استحقاق المعشوقة للمعاني الواردة بعد الضمير، والإيحاء بكثرة أوصافها، ومما أراده أيضًا أن تبرز معه ذات المحبوبة في صدر كل بيت لتشعّ فيه ، فيأخذ بوصف جديد لها، ولاشك أنا فاقدون الكثير من بُعد دلالة المعنى لو فُقد التكرار هنا.

ونؤكد أن تكرار الكلمات في النص ذو أثر ممتع ومفيد؛ ذلك أنه يوفر الجانب الموسيقي، ويكشف عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته، ومن ذلك قول (العيسى):

تحجَّرتْ فِي عيْنِهِ الدموع
جفتْ البحار
لَمْ يقلْ وداع
أخرسَ النداءَ فِي أعماقِه الرحيل
لَمْ يقلْ وداع
اسْمُها

(1) دروب الضياع، محمد العيسى، 30.
(2) ترانيم الليل، محمود عارف، 2/ 31.

لَمْ يقلْ وداع[1]

لفظ الوداع في هذه القصيدة قائم على القلق الخصب، وعلى جدل، وصراع، وتوتر مع ذات الشاعر، قد تنفجر بركانًا لتبين ضياعه. وهذا التكرار تصوير لحالته النفسية، التي لا يستطيع الشاعر الإفصاح المباشر عنها، وأخبار القارئ عن مدى كثافة الذروة العاطفية.

ولم تقف بواعث التكرار لدى الشاعريين عند الحروف، والكلمات ، إنما وصل لتكرار المعاني في معظم قصائدهما، وما كان الطابع في التكرار إلا الحزن والضياع والقلق، وما نرى إلا مشاهد (تراجيدية)، توحي بحالة الحزن الشديد الذي تعرض له الشاعران، وما نجده عند (العارف) في تكراره للمعاني والأفكار إلا ذات صلة بواقع الأمة المرير ومن ذلك:

بلادُ القداسةِ والأنبياءْ
ومسرى الحضارةِ والارتقاء
فِلَسْطِينُ يَا ملتقى الوحدةِ لكِ المجدُ متسمًا بالخلودْ
أغارَ العدوُّ بأوشابِه
عَلَى موطنِي قصدَ إرهابِه
أخذنَا ولكنْ عَلَى غرةٍ فسحقًا لهذا المغيرِ العنيد[2]

وقوله أيضًا:

بيروتُ غضبي وبغدادٌ وعمانُ والقدسُ محْترقٌ والشرقُ بركانُ
(والبيتُ) من حولِه صِيدُ، (الرياض) لهُ حمايةُ اللهِ والحراسُ شجعانُ
الحقُّ لابدَّ يومًا أنْ تحققَه والصِّيدُ فِي العربِ ما ذلُّوا وما هانُوا [3]

ولوحات العيسى في تكرار معانيه تدور حول الليل، والدموع، والحزن، والبؤس، والضياع، من ذلك قوله:

ليلي أحزانٌ وأحلامٌ ثقيله
ودموعٌ أثقلَها...كبرياء...

---

(1) دروب الضياع، محمد العيسى، ص34.
(2) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 693.
(3) ترانيم الليل، محمود عارف: 1/ 700.

خلفَ أناتٍ عليله

ونجومٌ تنسجُ الأكفان[1]

وقصيدة أخرى تصف الضياع:

شربتُ كلَّ درب

مزقتُ ألفَ ليلةٍ كألفِ دهر

تسمّرتْ خُطايَ فوقَ كلِّ مفترق

أبحثُ عنْ وميضِ نور[2]

ومما سبق يتبين الفرق بين تكرار الحرف والكلمة ومدى قوة الباعث فيهما وتتمثل الكلمات بالقوة، لأنها تمثل الإيقاع الصوتي الذي يحدثه ويؤكد حس الألم والمأساة لدى الشاعرين.

وبذلك يتلخص القول فيما أشار إليه علي الحمود : «إن التنويع في أسلوب التكرار في الشعر العربي القديم يمكن القول بأنه ظل في أطر محدودة ، سواء في أنماط بنائه أم في دلالاته، ولا سيما إذا قسمناه بما جاء في شعر المحدثين، منذ ظهور جماعة أبلو والمهجريين ثم مدرسة الشعر الجديد أو شعر التفعيلة»[3].

ومن جهة أخرى أشار أحد النقاد إلى أن التكرار لم يحظ «باحترام كبير عند العرب ، وإنما عده البلاغيون من عيوب البيان العربي ، فراحوا يدعون إلى تجنبه قدر الإمكان ، وعدم اللجوء إليه إلا لضرورة»[4].

ونؤكد أن التكرار أحد الأدوات الأسلوبية والآليات التعبيرية التي باستطاعتها كشف أغوار النص، وبواسطتها نتعمق فيما وراء ذاته، واستجلاء مختلف الأحاسيس والمشاعر الخبيئة في

(1) دروب الضياع، محمد العيسى، ص47.

(2) المصدر نفسه: ص 53.

(3) ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماوي، أ. د علي محمد الحمود، ص5، نقلًا من د. شفيع السيد، في أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء.

(4) ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماوي، أ. د علي محمد الحمود، ص5، نقلًا من د. شفيع السيد، في أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء.

نفس المبدع، إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة، يتجمع في بؤرة واحدة ليؤدي أغراضا عديدة.

المبحث الثاني: في الوظائف والغايات:

التكرار هو أحد أهم عناصر التبليغ، وطرق الأداء في الشعر العربي عامة ، والشعر السعودي على وجه الخصوص، فهو وسيلة فعالة تحمل غايات كثيرة لإيصاله ا للمتلقي، وهذا المبحث يحمل العديد من وظائف التكرار وغاياته.

قد يكون سبب لجوء المتكلم لآلية التكرار هو ما يظهر على المتلقي من انشغال، أو نقص في الإدراك، أو تردّد في القبول ، فبتكرار المتكلم للعبارة ، أو الكلمة، أو المعنى يضمن وصول الرسالة إلى المخاطب . بل ووصولها على الوجه الذي يريد، ويكون بذلك التكرار –في حالة انشغال السامع– شكلاً من أشكال التنبيه، ويكون في حالة نقص القدرة الإدراكية وسيلة مساعدة لمضاعفة وقت الخطاب، ومن ثم إعطاء فرصة أوسع للسامع لمتابعة واستقبال الرسالة، ويكون في حالة التردّد أداة من أدوات ترجيح معنى على آخر، وقد يتجاوز التكرار الوظيفة التأكيدية الإفهامية، المعروفة لدى الخاص والعام، ليصبح تقنية جمالية تختلف درجتها وطريقتها من كاتب لآخر، إذ نجده يتلون ويتغيّر في النّص ذاته، مرتديا في كل مرّة مسوحًا مختلفة حتى عند الكاتب الواحد عينه.

وعلى الرغم من أنّ التكرار – بعيدًا عن أي مؤثر– قد يثير الملل أو الرتابة في نفس القارئ أو السامع على حد سواء، ويحط من قيمة صاحب الأثر كمبدع، إلاّ أنّنا ملزمون بالبحث عن سر اللّجوء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية دون سواها عند كل مبدع، كما أنّنا من ناحية أخرى نحاول اقتراح التأويلات المناسبة، وإيجاد الإيحاءات القريبة والبعيدة، التي ترمي إليها التراكيب المكرّرة.

«ومن البدهي أن هناك غاية معينة يرمي إلى تحقيقها ذلك الشاعر الذي يكرر تراكيب معينة، وقد تكون تلك الغاية موسيقية، بحيث يجعل قصيدته تعتمد تكرار نغمات موسيقية تمنحها بعدًا موسيقيًّا مؤثرًا. وقد تأتي استجابة لوازع نفسي، أو لتأكيد معنى يراد تحقيقه في بديلاً عنه...ولظاهرة التكرار إيجابيات أحيانًا وسلبيات أحيانًا أخرى، حيث إنّ نجاح الشاعر أو فشله في عملية التكرار يتوقف على مدى عمق تجربته الشعرية، ومدى قدرته على توظيف التراكيب الدّالة على الغاية التي يصبو إلى تحقيقها من خلال التكرار، ومن هنا فهو سلاح ذو

حدّين، قد تمنح القصيدة دلالات عميقة بما تشمله من قوة تأثير وإيحاء، وقد تسقطها في مستوى من السطحية والابتذال»[1].

«فالتكرار الذي يأتي مفتعلاً لا يؤدي الغرض المنوط به، والذي لا يحمل في ثناياه أي دلالات، سواء أكانت نفسية أ م دلالية أ م انفعالية، فيصبح عندئذ تكرارًا لجملة من الأشياء والتي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري؛ لأنّ التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه، وتصويره، ولابد من أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكرّرة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرّر عكس أهمية ما يكرّره مع الاهتمام بما بعده، حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدّلالات وينمو البناء الشعري»[2].

والتكرار علاوة على دوره في تأكيد بعض المعاني، والإلحاح عليها لتأكيد رؤية محددة في النهاية يمكن للتكرار أن يضيف البعد الغنائي أو الروح الغنائية للنص؛ لأنه يشبه القافية في الشعر بشكل أو بآخر، كما يمكن للتكرار أن يضيف الدلالة الساخرة، التي تنتقد أوضاعًا بعينها، أو أشخاصًا، أو مواقف، أو أحداثًا، أو سياسات، أو سلوكيات، وهكذا، ومن الممكن أن يكون للتكرار فائدة أساسية في بناء النص نفسه، أو بناء المشهد الداخلي.

كما أنّ التكرار في الشعر ينهض بوظيفة الإشعار والتأثير والتعبير بدل الإخبار والتقويم، «فالشعر يتوجه إلى قلب القارئ، ولا يتوجه إلى عقله؛ ولذلك فمن مميزات النص الشعري التكرار. فالتكرار منكر في النثر بينما هو القاعدة في الكتابة الشعرية. فالتكرار لا يخبر بل يعبر ويزيد في حدّة التعبير، فهو لذلك لغة الوجدان، فأنت تقول الشيء وتعيده، ولا ترمي من ذلك التجديد، بل ترمي إلى السمو بالكلمة وتحسينها»[3].

وأرجع (الجاحظ ت255) غايات الترديد إلى اختلاف أحوال السامعين [4]، بينما تحدث أبو هلال العسكري عنه ضمن حديثه عن الإطناب ، حيث يقول: «وكلام الفصحاء إنما هو شوب الإيجاز بالإطناب ، والفصيح العالي بما دون القصد المتوسط، ليستدل بالقصد العالي،

(1) دراسة في الشعر العربي الحديث المعاصر، بوجمعة بوبعير، ص123.
(2) ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، زهير أحمد منصور، ص2.
(3) التكرار وفعل الكتابة في الإشارات لأبي حيان التوحيدي، حاتم عبيد، ص16.
(4) البيان والتبين، للجاحظ، ص105.

ليخرج السامع من شيء إلى شيء، فيزداد نشاطه، وتتوفر رغبته، فيصرفوه في وجوه الكلام إيجازه وإطنابه، حتى استعملوا التكرار ليتوكد القول للسامع»[1].

فيما يذهب (القرطاجني) قال: «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراهما، تحريكًا وإبلاغًا بالانفعال إلى مقتضى الكلام؛ لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعًا من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن للنفس وأمكن منها فهو أشدّ تحريكًا لها»[2].

وما أسلفنا أقوال نقاد التراث، ولنقاد العصر الحديث أقوال عن غاياته، ومن أبرزهم (نازك الملائكة) في قولها: «إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنًا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو –بهذا المعنى–ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[3].

والتكرار في ذكر جملة، أو كلمة، أو عبارة، مرتين فصاعدًا لوظائف بلاغية نلخصها بما يلي:

–للتأكيد، كقوله تعالى: ﴿كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُون • ثُمَّ كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُون﴾ [التكاثر: 43].

– لتناسق الكلام فلا يضره طول الفصل، قال تعالى: ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِين﴾ [يوسف: 4]، بتكرير (رأيت) لئلا يضره طول الفصل.

– للاستيعاب، كقوله: «ألا فادخلوا رجلا رجلا».

– لزيادة الترغيب في الشيء، كالعفو في قوله تعالى : ﴿إِنَّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلاَدِكُمْ عَدُوًّا لَّكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ وَإِن تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيم﴾ [التغابن: 13].

– لاستمالة المخاطب، كقوله تعالى : ﴿وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَاد • يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ﴾ [غافر: 39].

– للتنويه بشأن المخاطب، كقوله: (عليٌّ رجل رجل رجل).

---

(1) الصناعتين، لأبي هلال العسكري، 144.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، ص120.

(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، 276.

– للترديد حثا على الشيء، كالسخاء في قوله:

قريب من الله السخي وإنه قريب من الخير الكثير قريب

– وللتلذذ بذكره مكررًا كقوله : (أبي أبي سيقدم غدا من سفره).

وظائف التكرار فِي الشعر:

– الوظيفة التأكيدية: ويراد بها إثارة التوقع لدى المتلقي، وتأكيد المعاني وترسيخها في ذهنه.

–الوظيفة الإيقاعية: التكرار يساهم في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيًّا خاصًّا.

والحقيقة أن الوظائف النحوية للتكرار تكون لما يلي:

– تميز النظم في كل موضع بالزيادة أو النقصان، أو اختلاف الألفاظ.

–إشهار القصص ليلقيها كل من سمعها.

– الفصاحة في إبراز الكلام الواحد في فنون مختلفة، وأساليب متنوعة.

– توكيد الزجر والوعيد، وبسط الموعظة وتثبيت الحجة ونحوها، أو تحقيق النعمة، وترديد المنة، والتذكير بالنعم.

–تصريف القول[1].

ولنقرأ من قصائد (العارف) و (العيسى) ونبين غايتهم من التكرار، فنلمح قول (العارف) في قصيدة صوت فِلَسْطِين تكرارَ حرف التوكيد (إن) حيث يقول:

يا فتيةَ القدسِ هَذَا صوتُ أمّتِكم يُعلي النداءُ فسيروا واحملوا العَلمَا

إنَّ تنصروا اللهَ ينصرْكم ولا غلبٌ لمنْ دعاه فصونوا العهدَ معتصمَا

إنَّ الغضنفر لا يرضى الهوان ولا يبقى عَلَى الشرك حتى يحبط الصنما

إنَّ العروبةَ فِي شتَّى مناطقِها تستشعرُ الظلمَ والشكوى لمنْ هضمَا

إنَّ العظائمَ لا تأتِي مصادفةً أعطوا القرابينَ روحًا غاليًا ودمَا [2]

فهنا الشاعر في تكراره حرف التوكيد يدعونا إلى الالتفات إلى أمتنا، ونصرتها. ويذكرنا من جهة أخرى بأمجاد الأمة، وماضيها المشرق. وتكرار (إن) بمثابة المحور الذي ينطلق منه الشاعر

(1) التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعة، ص7.

(2) ترانيم الليل، محمود عارف، 2/ 82.

للتعبير عن حالنا، مقدمًا صورة مكتملة الجوانب، وكان للتكرار الأثر الواضح في تقريب الفكرة وتوضيحها وتأكيدها للمتلقي، وإغناء الإيقاع الموسيقي للقصيدة.

ومن قصائده الغزلية:

منْ علَّمَ الأغيدَ فنَّ الغزلْ وألهمَ الجُؤذرَ سحرَ الكحَلْ
يا محرقًا بالنارِ مضنى الهوَى حسبُ فؤاديْ أنه مشتعلْ
يا رائعَ الفتنةِ أحببتُه للفتنةِ فِي حسنِه المكتمِلْ
يا ساحِرًا بالدَّلِّ عشاقَه حسبي من اللائمِ ما قَدْ عذَلْ
يا فِتنةً فِي هيكلٍ نابضٍ يقفزُ بالحسنِ لأعلَى مثَلْ (1)

اتجه تكرار النداء في هذه القصيدة إلى المعشوق الذي اكتسب أهميته لدى الشاعر، وتكرار النداء بمثابة المحور الذي انطلق منه الشاعر للإفصاح عما يجول بخاطره من حب للمعشوق، وإعجاب بشخصيته التي كان للنداء أثر كبير في استحضارها للذهن ، ودلالة نفسية في سيطرة المنادى على الشاعر، وهو إلحاح لفكرة تلفت انتباه القراء إليها.

ومن وظائف التكرار المهمة التأكيد والنفي، منها قول (العارف):

ليسَ يجديْ هَذَا التطورُ إنْ لم نُعطِه من حفاظِنا ما يروقُ
نحنُ نبنيْ وواجبُ الصونِ يقضيْ أنْ يلاقي الجزاءَ منَّا الصدوقُ
ليسَ منَّا منْ يملأُ النفخُ شدْ قيهِ وفِي بردتيهِ فدمٌ حنيقُ
ليسَ منَّا منْ يجعلُ الخوفَ دربًا وطريقُ الجبانِ فِيهِ الزليقُ
ليسَ عيبًا أنْ جئتُ أذكرُ شيبي فشبابِي أحلاهُ فِيهِ المشوقُ
ليسَ هَذَا الذِي أردُه اليومَ نشيدًا نشازُه التبويق (2)

نجد العارف كرر (ليس) مع الإصرار، والتأكيد، والنفي. وهذا الخطاب موجهًا للشعب السعودي، وبتكراره هذا كثف المشهد الشعري وعمقه من خلال استنكاره لكل من يسوء لهذا البلد، وإعطاء المتلقي مبدأ الحفاظ على الوطن.

ومن قوله أيضا:

---

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، 2/ 182.
(2) المصدر نفسه: 2/ 230.

إلَى أدعياءِ الفنِّ منْ كلِّ حاملٍ يعيشُ بإحساسِ الجبانِ الموارِبِ
إلَى عصبةٍ أقلامُهم فِي أكفِّهم تجولُ ولكنْ فِي بطونِ الخرائبِ
إلَى كلِّ ممرورٍ أصيبَ بلوثةٍ فكانَ محلاً لالتقاءِ الشوائبِ
إلَى كلِّ منْ يسعى إلَى نيلِ شهرةٍ فعادَ وفِي برديهِ آمالُ خائبِ
إلى كلِّ منْ يدعو إلَى النصحِ ناسيًا بأنَّ وبيلَ الداءِ فِي نصحِ كاذبِ (1)

فالشاعر ضغط على حرف الجر وكرره في بداية كل بيت، لأنه في مقام تعداد أهل الخطاب من ذوي السلوكيات السلبية، التي يتحدث عنها الشاعر ويريد إيقاظهم وتنبيههم بما سيلقيه عليهم، ولاشك أن المعنى سيفقد الكثير من بُعد دلالته لو لم يكرر (إلى).

ومما كرره الشاعر من كلمات لفظة (العصر) والتي أوردها ثمانيَ مرات في ثلاث أبيات، حينما قال:

والعَصْرُ عصرُ نهوضٍ وليسَ عصرَ جمودِ
والعصرُ عصرُ سباقٍ وليسَ عصرَ ركودِ
والعصرُ مِنْ غيرِ دِينٍ عصرُ الصراعِ المبيدِ

هذه الكثافة في التكرار توحي بصدق الشاعر، وتحرّقه في سبيل الإصلاح وإيقاظ الأمة، ورفع الهمم، للحاق الركب ؛ لذا اصطحب معه لفظة العصر، ليبرزها في كل حين ؛ لِما تحمله من جلالة، وقيمة في تقدم من رعى حقها، ولا يمكن اعتبار هذه الكثافة ضعفًا لجأ الشاعر من خلالها إلى ملء حشو الأبيات، بدليل أنه لو كان ضعفًا لوجدنا لها مثيلاً في بقية أبياته التي ربت على ستة عشر ومائتي ألف بيت شعري(2).

ومن أمثلة التكرار التي أوردها العيسى في قصائده وساقها لأغراض معينة للفت انتباه القارئ في قوله:

مزِّقِيْ الأمواج
اِجْدِفِيْ ...اجْدِفِي
يا قلوعي اجْدِفِي

(1) ترانيم الليل، محمود عارف: 1/ 126.
(2) محمود عارف حياته وشعره، عبد الله بن حمود الفوزان، ص388.

زورقِي صِفَاحُهُ سلام

يا زورقِي الدَّؤوب

الحبُّ للزوارقِ المضاءةِ القلوع

يا لهُ

يقولُها الأطفالُ فِيْ ألم

يالهُ

اِجْدِفِي...اجْدِفِي

مزِّقِي الأمواج[1]

في هذا التكرار المتنوع (اِجْدِفِي، الأمواج، زورقي، يا له) كأن الشاعر يسعى إلى لفت انتباه القارئ بحالته النفسية وضياعها وغربتها، والعيسى في معظم قصائده تدور حول هذا الوتر الحزين؛ ليبين للمتلقي مدى غربته عن نفسه وحجم الآلام التي يعانيها من ذلك قوله:

تسألُنِي زَنبقتِي

تسألُنِي عنْ آهاتي

حرفٌ مسجورٌ

أَبكيه

أبكيه – حيًّا– ميْتًا

أملك دمعًا

أملكُ قلبًا

يا زَنبقتِي

ماذا أضحت...؟ ؟

ماذا أمست...؟ ؟

يا زَنبقتِي[2]

وفي قصيدة أخرى يقول فيها:

---

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص79.

(2) المصدر نفسه: ص90.

يا مُزنةً سوداء...

لا تُمطِرِي...لا تمطِرِي

أرضي سُهوبٌ منْ رمالٍ واستعارْ

أرضِي قِفَارْ

لا تُمطِرِي

أَمْطِرِي

أَمْطِرِي غَبَاءْ

لا تُمْطري[1]

كل المفردات المكررة يسعى الشاعر من ورائها إلى أقوى معاني الضجر والسأم، والتأكيد والنفي معًا. وهذه المفردات مهولة تنبئ عن مدى سيطرة فكرة الضياع على الشاعر، وتخييم الحزن عليه، وكل ذلك لاستمالة المخاطب ومشاركته للشاعر حزنه وقلقه.

ولم يقف الشاعر عند باب الحزن، إنما في أعماقه باب مضيء يستمد منه التفاؤل ويمده للقارئ ومن قوله:

سَنلتَقِي

فالشَّوْقُ يَحْدُو فِي فُؤَادَيْنَا–الحَنِينْ–

سَنلتَقِي غَدًا..

أَوْ بَعْدَ عَام..

أوْ أَلْفِ عَام..

سَنلتَقِي..

لحْظَةً...أَو لَحْظَتَيْن

سَنلتَقِي..

أَوْ أَشْهُرًا.... مِئِينْ

سَنلتَقِي..[2].

---

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى: ص98.

(2) الإبحار في ليل الشجن، محمد الفهد العيسى، ص54.

ومن يتأمل المقطوعة يجد اختلافًا عما سبقها من المقطوعات، كأن روح الأمل عادت إلى الشاعر مؤكدا بلفظة (سنلتقي) للقارئ أن الأمل موجود حتى لو ضاقت بك السبل.

ويلخَّصُ القول فيما قاله علي الحمود: « بأن التكرار سعى إلى وظائف أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه هذان الشاعران خاصة في إبراز صور المعاناة أو الفرح، وهذا ما بدا واضحًا في نفسيهما الشعرية، ومع كل ما ذكرنا من وظائف وغايات للتكرار إلا أنه ظل محدودا في الشعر العربي القديم، ولا سيما إذا قسناه بالشعر الحديث والحر على الوجه الأخص، منذ ظهور جماعة أبلو والمهجريين، ثم مدرسة الشعر الجديد أو شعر التفعيلة»[1].

(1) ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماوي، ا. د. علي محمد الحمود، ص5.

المبحث الثالث: في أنواع التكرار وأنماطه:

إن قارئ قصائد العارف والعيسى يلمح سمة التكرار بأنواعه وأنماطه غالبة على أسلوبهما، بدءًا من تكرار أصوات مفردة، وانتهاءً بالأساليب؛ ولذلك س يُرصد في هذا المبحث الأشكال والأنماط المتعددة.

1- تكرار الحرف:

وجد تكرار الحرف في الشعر العربي الحديث، وهو أقرب ما يكون بالصوت المعزول، وقد رأى بالي[1]: أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية[2].

ولتكرار الحرف أثره الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي؛ إذ يمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلا، أو قد يرتبط ذلك بتكرار الحرف داخل القصيدة الشعرية، فتكون له نغمته التي تطغى على النص، بحيث لا يختلف اثنان على أنه لا وجود لشعر موسيقيٍّ دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقل لنغمته الانفعالية[3].

والملاحظ على النص الشعري إما أن يتكرر الحرف بعينه ، أو حرفان ، أو ثلاث حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية . فتكرار الحرف «إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف؛ ليحدث فيه إيقاعًا خاصًّا يؤكده، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه»[4].

يقول العارف في مطلع قصيدة لوحة الطائف:

يا ناصعَ الجوهرِ والمحتدِ كالنورِ، بلْ أسنى مِنَ الفرقَدِ

---

(1) شارل بالي 1855-1947، مؤسس علم الأسلوب الحديث، وهو من تلاميذ (دوسوسير).

(2) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص27.

(3) نظرية الأدب، رينيه ويليك، ص165.

(4) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر زروقي، ص50.

يا صاحبي يَا شاعرًا بالذي فِي وترِ العزّافِ والمنشِدِ
يا رعشةَ الفكرةِ فِي لوحَتِي ومجتلى الفتنةِ فِي المشهَدِ
يا نفحةً مِنْ بُرعمٍ...عاطرٍ فِي سوسنِ مخضوضرٍ مرغدِ (1)

في هذا المقطع الشعري يتكرّر حرف النداء، وما يبدو من تكرار الشاعر لهذا الحرف أنه يريد إبراز الصورة الجمالية لمدينة الطائف، بما فيها من سحر الطبيعة الخلاب ...وجو مصيفنا الشاعري الجميل، حيث الخضرة والماء والهواء العليل، وكلها عناصر مغذية لعاطفة الشاعر.

وهكذا يظل لتكرار هذا النداء دور تعبيري وإيحائي، إضافة إلى دوره في خلق بنية النص وتلاحمها، كما يسهم التنوع الصوتي بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف؛ ليحدث في هـ إيقاعًا خاصًّا يؤكد التكرار، ويشد انتباه المتلقي إليه، وكل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النص، ويفتح آفاقًا جديدة للتلقي والاستقبال(2).

ومن تكرار العيسى للنداء الذي يصف حزنه فيه، قوله:

يَا لَفْحَ اللَّيْلْ
يَا جُرْحي السَّادِمُ رُحْمَى بِخَفُوق
يَا غُرْبَةَ كُلِّ حُرُوفِ الذِّكْرَى
يَا جُرحًا يَحْدَوْدِبُ فِي فَوْدَيْهِ كُلُّ زَمَانْ(3).

وهذا النداء إبحار في نفسية الشاعر، ووجدانه، وتجربته الروحية، وهي صورة لا تعبر عن القلق وحدوده، إنما تصل إلى الجرح والضياع الذي يعاني منه الشاعر، وكما يعكس شدة التوتر في الانفعال المكبوت الذي يعسر التعبير عنه بكلمات مبسترة.

2- تكرار الكلمة:

إنّ كل حرف من حروف الهجاء رمز مجرد، وإذا اتصل هذا الحرف بحرف أو أكثر نشأ عن هذا الاتصال ما يسمى ب (الكلمة)، وكل كلمة لابد أن تدل على معنى (4)، فتتألف الكلمة

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، 2/ 386.
(2) شعر أمل دنقل، فتحي محمود يوسف أبو مراد، ص116.
(3) الإبحار في ليل الشجن، محمد الفهد العيسى، ص81.
(4) النحو الوافي، عباس حسن، ص13.

بضم بعض الأصوات إلى بعض، والبناء الغالب في العربية هو: الجذر الثلاثي (الفاء والعين واللام)، وهو البناء الخفيف الذي يستريح إليه العرب في كلامهم، وتنطق به ألسنتهم، وعلى أبنية الثلاثي انعقدت الأحكام اللّغوية العامة، التي تخضع لها المفردات، والكلمة العربية لا تبقى على حال، فهي تحتفظ بأصولها مجردة من أي زيادة حينًا، ويزاد عليها بعض الحروف أو ثقل، لتؤدي معان جديدة، بالإضافة إلى المعنى الذي تؤديه بأصولها الثلاثة حينًا آخر[1].

وإن التأليف بين هذه الأصول يقوم على أساس صوتي خاص، يهتم بتجاور مخارج الحروف وتباعدها. والكلمة أو المفردة لا تؤدي معنى يفهم وحدها؛ ولهذا توضع مع أختها المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام متنافرًا، وهي عندما تدخل في تركيب ما، فإنه ا تكتسب قيمتها من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات؛ لأن هناك علاقاتٍ تقوم بين الكلمات في تسلسلها تعتمد على خاصية اللّغة الزمنية، ويستبعد إمكان النطق بعنصرين في وقت واحد، بل إنّ العناصر تتتابع وتتآلف في سلسلة الكلام، وهذا التآلف هو ما يسمى بالعلاقات السياقية، والكلمات ذات التركيب المختلف يكون معناها مختلفًا، وهذه المعاني المختلفة التركيب يكون لها تأثيرات مختلفة، أو ما يطلق عليه (ابن جني) تغير المعنى بتغير المبنى.

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وهو ما يعرف بالجرس اللّفظي، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللّفظة الواحدة يكسبها نغمًا وجرسًا ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة فإن تكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنم ا الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد[2].

ومن تكرار العارف:

ماتَ عوادُ.. وهوَ فذٌّ كبيرُ وقَضَى اللهُ...والقَضَاءُ يَدورُ
ماتَ أُسْتَاذُنا.. المُفَضلُ فِينَا ورعتْه الأجْيال.. وهوَ جَديرُ
ماتَ عِمْلاقُنا.. الذِي يتسامَى بجِهَادِ اليَراعِ.. وهوَ هصورُ [3]

وهذا التكرار والضغط على هذه اللفظة (مات) يوحي بتأثر الشاعر، ووقوعه تحت ضغط الحدث، حيث يعيش أعماق الحزن، ومن ثم يريد إظهار جلالة وقع الموت وهيبته «ولا تأتي

(1) النحو العربي، مهدي المخزومي، ص12-13.
(2) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر زروقي، ص54.
(3) ترانيم الليل، محمود عارف، 2/ 338.

هذه الألفاظ المكررة على نحو عابث، بل تنبع من معجم الحالة النفسية التي دثَّرت الشاعر أثناء استيحاء التجربة في كيانها قبل صياغتها، ثم أثناء صياغتها»[1].

ومن تكرار العيسى قوله:

عِنْدَمَا يُفكرُ الإنسانُ أَنَّه إِنْسَانْ
عِنْدَما يُضيعُ فِي أَفكارِه العَدَمْ
عِنْدَما الإنسانُ يَنْسِجُ الخُلودَ فِي الحُروفْ
عِنْدَما يَضلُّ منهُ الحرْفُ فِي بَوَاتقِ الألَمْ[2]

والتكرار الحاصل في كل بيت تكرار عمودي إذ تنطلق منه كل المعاني الفرعية، ليكشف عن لحظات الغربة والضياع والألم التي يعيشها، فهي ملازمة له ثابتة، بل إنها غربة تختلف عن غربة غيره من البشر، ويؤكد ذلك من هذا التكرار الذي جاء ليعمق إحساس الشاعر بهذه الغربة والحيرة.

ومن نماذج التكرار لدى العارف والعيسى التي تأتي بشكل عمودي تنطلق كل المعاني الفرعية قول العارف:

غَرّدِ اليَومَ، فالطبيعةُ سكرَى — مِنْ سلافِ شَرَبتُ منه شمولَهْ
غَرّدِ اليَومَ، فالنسائمُ غيرَى — مِنْ حديثِ أَفْشَيتُ منهُ قليلَهْ
غَرّدِ اليَومَ، فالجمالُ ضلولٌ — يَشتهي نغمةً تكونُ دليلَهْ [3]

وقول العيسى:

أَبْكِي
أَبْكِي ...أَتَمَزَّق
أَبْكِي
أَخْنُقُ أَغْصَانَ الأَيْك
أَبْكي منْ أَلَم

---

(1) الأدب السعودي، د. يوسف نوفل، ص94.
(2) الإبحار في ليل الشجن، محمد الفهد العيسى، ص127.
(3) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 53.

مزَّق ثَوْبي الواحد
أَبْكِي أَلَمًا
أبْكِي بدَمِي
الأَلَمُ الإعْصارُ اللاَّهب
أَبْكِي
وسأَبْكِي...أَبَدًا أَبْكِي...[1]

فتكرار لفظ في بداية كل بيت من مجموعة متتالية من الأبيات نموذج شائع في شعرنا المعاصر.

ومع هذا التنوع في استخدام الشعراء المحدثين لأسلوب التكرار، فإنّ هذا التطور الكبير في استخدامه، واستغلال إمكاناته، تحول إلى تقنية من تقنيات القصيدة الحديثة، كان على أيدي المبرزين من شعراء شعر التفعيلة، فقد استخدمه هؤلاء على نطاق واسع، وبأشكال أكثر تنوعًا ودلالات أغزر وأعمق، وساعدهم في ذلك طبيعة القالب الموسيقي لهذا اللّون من الشعر، وما يتميز به من مرونة، وتحرّر « ويكفي لإدراك أثر هذه الحقيقة أن نشير إلى ما هو معروف في الشعر العمودي، من ضرورة تجنب تكرار القافية قبل سبعة أبيات، فإذا حدث التكرار كان عيبًا وهو ما يعرف في عروض الخليل باسم (الإيطاء)»[2]، لكن الأمر قد تغير في الشعر الحر فقد تحرر من القافية أصلاً، ومن ثم سقط هذا القيد.

وهذا لا يعني أنّ ما قلناه عن هذا التطور في استخدام التكرار عند المجدين من شعراء شعر التفعيلة، أنهم توقفوا عن استخدامه في أداء بعض الدّلالات التي استخدمها فيه الشعراء المحافظون، إنما تعني إضافة مزيد من التشكيلات اللّغوية، والدلالات الفنية لما كان معروفًا من قبل[3]؛ لأننا نجد في قوالب الشعراء المحدثين بعض أساليب التكرار التي تشبه نظائرها في الشعر القديم، كذاك الذي يكشف إحساسًا معينًا، لأنه يمثل مركز الثقل في وجدان الشاعر، سواء أكان هذا الإحساس بالحب أم بالبغض، ومنه تكرار كلمة (حبيبي) في قصيدة صلاح عبد

(1) الإبحار في ليل شجن، محمد الفهد العيسى، ص158.
(2) النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، شفيع السيد، ص150.
(3) المصدر نفسه: ص150.

الصبور (أغنية حب) التي تكررت إحدى عشرة مرة، بحيث ح ظي المقطع الأول منها بأوفر نصيب، إذ وردت فيه سبع مرات فهو يقول:

وجهُ حبيبيْ خيمةٌ مِنْ نور

شعرُ حبيبيْ حقلُ حِنطة

خدَّا حبيبيْ فلقةُ رُمَّان

جيدُ حبيبيْ مِقْلَعٌ منَ الرُّخَامْ

نهدَا حبيبيْ طائرانِ توءَمانِ أزغبان

حضنُ حبيبيْ واحةٌ منَ الكروم والعطور

الكنزُ والجنةُ والسلام

قربَ حبيبي[1].

إنّ هذا التكرار ينسب إلى حد كبير إلى تكرار شعراء الغزل العذري قديمًا لأسماء من يحبون، لكن مع ملاحظة الاختلاف في طبيعة التجربة بين الشعراء[2].

3- تكرار العبارة:

تتألف العبارة من البنيات التي يتألف منها الحرف والكلمة، فهي تشكّل نوعًا من المؤانسة بين الحروف والكلمات؛ «لأنّ الجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات المتصلة مع بعضها البعض بروابط نحوي»[3].

وتعتمد الجملة على عنصرين أساسيين هما الامتداد والاستمرار، ويظهر تكرار العبارة في الرص الشرعي إذا ترد دت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري، وبتكرار العبارة يستمتع البصر بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يطرب الس مع، فالتكرار يعمل على تحقيق «فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان، وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية كالتوازي والتعامد، والتناظر والامتداد، والتماثل والتوزان»[4].

---

(1) ديوان الناس في بلادي، صلاح عبد الصبور، ص67.

(2) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر زروقي، ص59.

(3) المصدر نفسه: 64.

(4) المصدر نفسه: 64.

ويمكن تمييز ثلاثة أشكال لتكرار العبارة: تكرار هندسي، تكرار شعوري، وتكرار اللازمة.

والتكرار الهندسي: هو تكرار قائم على الشكل الخارجي للنص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرير كلمة أو عبارة، تخضع لنوع من الهندسة اللّفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها أن يوج ه القصيدة في اتجاه معين أو لتأكيد موقف ما «لأن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده» [1]، والتكرار الهندسي هو الورود المنتظم لعبارةٍ ما في القصيدة تكون العبارة المكررة دعامة أساسية تلتف باقي أجزاء القصيدة حولها.

وللتكرار الهندسي صورتان شهيرتان: الأولى تكرار العبارة في بداية كل بيت من مجموعة أبيات متتالية ومثاله عند العيسى:

تَحجَّرتْ فِيْ عيْنِهِ الدُّموع
لمْ يَقُلْ وَدَاع
أَخَرَسَ النِّداءَ فِي أعماقِهِ الرَّحِيل
لَمْ يَقُلْ وَدَاع
اسْمُها
لَمْ يَقُلْ وَدَاع
حروفُها السَّناء – فَيْروزِيَّةِ – العَطاء
لم يَقُلْ وَدَاع.. .. [2]

ومن الواضح أن تكرار المطلع عند الخاتمة يكسر التسلسل، وبالتالي فاستئناف مقطع جديد لابد له من نفس جديد، ولهذا يفشل هذا التكرار في القصائد التي تتسلسل فيها المعاني تسلسلاً لا داعي فيه للتقطيع.

فالتكرار الهندسي إذن، يعتمد على الانتظام في ورود العبارة المكر رة، وفي مقابل الهندسي نجد التكرار الشعوري، وهو بالتالي الورود العشوائي لعبارة ما خلال القصيدة، ويقوم هذا الرجوع بدور هام في تحقيق تماسك الرصوص؛ نظرًا لإحالته على معطى سابق بصورة غير متوقفة.

---

(1) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، ص298.
(2) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، 36.

والشكل الأخير من تكرار العبارة هو:

اللازمة: وهي بداية أو نهاية كل مقطع من القصيدة بنفس العبارة ، «وتعني بالإنجليزية Refreindreأو ما يسمى بالألمانية Rehrrier، ومعناها بالفرنسية الصدى وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة Refirgere، ومن اللاتينية Refreindre وتعني يكر ثانية، وهي عبارة عن مجموع ة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة»[1]. وهنا يجب التشديد على أنّ العنصر المتكرر يجب أن يكون عبارة لا أكثر، فإذا زاد الأمر عن العبارة فإن اللازمة تتحول إلى مقطع.

ومن أمثلة اللازمة:

لَيْتنِي

نَجْمةٌ تَعِيشُ فِي عَوالِمِ الْفَضاءْ

بَعيدةٌ.. ..

بَعيدةٌ عن الأَرضِ التيْ حَيَاتُها الشَّقاء

لَيْتنِي[2]

4- تكرار الصوت:

أصوات الكلام تحيطنا من كل جهة، إن نا نستعملها، ونسمعها، و نستمتع بها، أو نعاني منها، ومع ذلك فنحن نعرف قليلا جدا عنها، فكل الناس يتفاهمون أساسًا عن طريق الأصوات الكلامية، والصوت هو أصغر وحدة لغوية غير قابلة للتحليل، أي أنّ الصوت هو اللبنة التي تشكل اللّغة، أو هو المادة الخام التي تبنى منها الكلمات أو العبارات[3].

وقد عرف ابن جني كلاًّ من الصوت والحرف فقال: «اعلم أنّ الصوت عارض يخرج مع النفس، مستطيلا متصلاً حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده، واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفًا»[4].

---

(1) ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، زهير أحمد منصور، ص13.

(2) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص116.

(3) دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص401.

(4) سر صناعة الإعراب، ابن جني، حققه مصطفى السقا وآخرون، ص6.

أما ابن سينا فيذكر في رسالته: « الحرف هيئة للصوت عارضة له، يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدة والثقل تميزًا في المسموع»[1].

وكما ذكرنا آنفا أن الصوت هو اللبنة التي تشكل اللغة، فما هي إلا مجرد سلسلة من الأصوات المتتابعة أو المجتمعة في وحدات أكبر، ترتقي حتى تصل إلى المجموعة النفسية، وعلى هذا فإنّ أي دراسة تفصيلية للغةٍ ما تقتضي دراسة تجمعاتها الصوتية، كما أن دراسة الدلالات ترتبط ارتباطا كبيرا بدراسة التبادلات الصوتية ، فلا يستغني اللغوي مهما كان منهجه – سواءٌ أكان وصفيا أم تاريخيا أم معياريا أم مقارنا.. –عن علم الأصوات[2].

إن ظاهرة تكرار الحروف أو الأصوات موجودة في الشعر العربي (القديم والحديث)، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي؛ لذا فالتحليل الصوتي إذًا جانب ضروري في مستويات التحليل عند المحلل الأسلوبي لإبراز فاعليته على مستوى بنية النص، وأثره على نفسية المتلقي.

فاللافت للنظر أن كل شاعر وبطبيعته الشعرية (تجربته) يجنح إلى تكرار كم من الأصوات، هي بالأساس تلا ئم التجربة لديه؛ لذا «التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار، من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة، التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه»[3].

ومن أمثلة ذلك عند العارف:

فِيْ جلالٍ مستروحِ الأطيابِ طارَ ركبُ النبيِّ فوقَ السحابِ
حينَ أسرى ليلاً ومنْ حولِه الأ ملاكُ منْ مكةَ لأسمى الرحابِ
وشعوبُ الإسلامِ لابدَّ تنجو إنْ تواصلتْ منْ قبلِ يومِ الحسابِ
يا حماةَ الإسلامِ مؤتمرُ القمةِ فِيهِ السبيلُ للإكتسابِ [4]

نلاحظ حضور كثافة صوتية لافته للنظر أسسها تكرار صوت (السين) مقرونًا بـ(الألف واللام) المنتشرة في كامل مفاصل المقطع، وإن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس

(1) أسباب حدوث الحرف، ابن سينا، تحقيق حسن الطبال، ص60.
(2) دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص402.
(3) الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين الحلاج)، أماني سليمان داود، ص75.
(4) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 616.

ضروريًّا لتؤدي الجملة وظيفتها المعنوية التداولية، ولكنه شرط كمال ومحسن ، أو لعب لغوي، ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري[1].

ومن أقول العيسى في ذلك أيضًا:

فِي بقيَّةِ قَلْب
مُذْ وَعْي الشَّمْس
وشَقَاءٌ
ملَّنِي الحُزن –رفْقَةً– فِي حياتي
تشيب –خَطْبًا– لصَمْتٍ
تَنْقُشُ الصَّخْرَ
كُلُّ عُمْري.. عطاءُ شوْقٍ وحُبٍّ
رَشَفْتُهُ فِي شِفَاهٍ
يا شقَاء[2]

فتكرار حرفي (الشين والقاف) يلفت انتباه المتلقي بحيث يحدد مقدار الشقاء والنقش والشوق مع الفعل الشيب، وفيه من زخم واحتدام المشاعر لما يحتمل في أعماقه من أسًى وحزنٍ وشقاء.

5- التكرار الاشتقاقي:

يعتمد هذا التكرار على جذر ما تكرر من الألفاظ، أي أننا قد نجد مفردتين مشتقتين من الجذر اللغوي نفسه، والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها، وطبيعة التكرار الاشتقاقي هو أن تتوالى مفردات لها جذر واحد حتى يكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقي إلى ذلك، كما أن هذا اللون من التكرار يعمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ،

(1) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر زروقي نقلا تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص26.

(2) الإبحار في ليل الشجن، محمد الفهد العيسى، 281.

ويعتبر الاشتقاق من «الآليات التوازنية التي ح ظيت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم »[1]، ويعتبر كذلك من الظواهر اللغوية اللافتة للنظر في بنية الخطاب الشعري المعاصر.

ومن أمثلة التكرار الاشتقاقي عند العارف:

أيُّها الشاعرُ المبّرزُ رتِّلْ نغماتِ السلامِ والحريّهْ
يا سميَّ النجومِ شِعرُك سحرٌ مستمدٌّ منْ عالمِ العبقريَّهْ
أنتَ بالشعرِ قَدْ تبوأتَ فِي الـ ـشَّعبِ مكانًا فوقَ الشموسِ القصيَّهْ
أنت أعْلَى فمًا وأحلى نشيدًا حينَ تشدُو بنغمةٍ بلبليَّهْ
قدْ قرأنَا البيانَ فِيهِ لهيبٌ منْ شواظِ المشاعرِ الناريَّهْ [2]

فتكرار (الشاعر، شعرك، الشعر، المشاعر) يعود في كل المواضع جذر واحد، وأيضا (نشيدًا، تشدو) فكلا الموضعين إلى جذر واحد، وهذا الظهور للمفردات المكررة الجذر يعمق تلك المفردات في سياقه ، غير أن هناك علاقة بين مجموعة تلك المكررة، فالشعر رمز للنشيد، فإذًا الشعر يحتاج إلى شدو ونشيد، وهذا ما يسهم في إثارة المتلقي ودعوته إلى إطالة النظر ، وبناء النص على هذا المنحى التكراري.

ومن أمثلة العيسى:

لَيْليَ أحْزانٌ وأَحلامٌ ثَقيلهْ
ودُمُوعٌ أثقلتْها...كِبْرياء...
ضجَّ فِي أعماقِه
يَا جدارَ الصَّمتِ فِي أعماقِ أعماقِي...تَمزَّقْ
وبأَثقَالِ الدُّجُنَّهْ[3]

فتواتر الأسماء المشتقة (ثقيله، وأثقالها، وأثقال) و (أعماقه، وأعماقي، وأعماق) جاء من خلال سياق ما وردت فيه ليكشف عما في داخله وأعماقه من ثقل، وألم، وحزن.

---

(1) الموازنات الصوتية، محمد العمري، ص205.
(2) ترانيم الليل، محمود عارف، ج1، ص187.
(3) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص47.

6- تكرار الحركة:

هذا النوع الذي لم يتطرق إليه الباحثون كثيرا، والمقصود أن تطغى حركة معينة على مجموعة من الأبيات أو الأسطر الشعرية، بحيث تكون حركة الضمة، أو الفتحة، أو الكسرة، أو الشدة، مثلا مسيطرة على مجموعة من الأبيات، ويكون لها دلالات إيحائية معنوية[1]، من ذلك قول العارف:

قفْ بالمشاعرِ وِقفةَ المتبتلِ واغسلْ ذنوبَكَ فِي الضِّياءِ المنجلِي
وفدُوا منَ الأقطارِ صوبَ مناسكٍ أرواحُهمْ شفَّافةٌ للمجتلِي
عطشَى وفيْ لهفٍ تبلُّ غليلَها مِنْ ماءِ زمزمَ سلسلاً مِنْ سَلسَلِ [2]

وأيضا قول العيسى:

علِّلانِي وعلِّلا بالأم انِي راعِفَاتِ الحْروفِ كالأُرْجُوانِ
خلِّيانِي فقدْ سَئِمتُ افْتِتَانًا بِالغَوانِي...وما تَرومُ الغَوانِي
صُغْتُ حَرفًا مِنَ السَّنا لِرُشوفٍ هِمْتُ فِيهَا وهامَ فِيهَا جَنانِي [3]

ففي هذه المقطوعتين نلحظ من القراءة الأولى كثرة الأحرف المشددة، التي تضغط على أوتار الكلمات حتى تحدث نوعًا من الشد الثقيل، كأنها جاءت – من دون قصد الشاعرين– محاكاة لعظمة الحج التي عرفها العارف، وعملية الألم التي تحدث عنها العيسى، وهذا التكرار يفرغ الشاعر لاشعوريا من خلاله شحنات الضغط التي يحس بها، فتنتقل إلى المتلقي ويشعر بها.

وخلاصة القول في رؤية النقاد أن التكرار في عصرنا الحديث تطور تطورًا ملحوظًا ، فبرز بروزًا يلفت النظر، وراح شعرُنا المعاصر يتكئ إليه اتكاء يبلغ أحيانًا حدودًا متطرفة لا تنم عن اتزان.

---

(1) لغة الشعر السعودي الحديث، د/ هدى الفايز، ص129.
(2) ترانيم الليل، محمود عارف، ج1، ص667.
(3) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص122.

الفصل الثالث

التكرار عند الشاعرين وعناصر الأداء

ويشتمل على:

المبحث الأول: التكرار والتشكل الدلالي.

المبحث الثاني: التكرار والانفعال الوجداني.

المبحث الثالث: التكرار والقيمة الموسيقية.

المبحث الرابع: التكرار والبناء اللغوي.

المبحث الخامس: التكرار وبناء الصورة الشعرية.

المبحث الأول: التكرار والتشكل الدلالي:

إن أغلب أشكال التكرار عند العارف والعيسى تحمل دلالات، وحضورها ليس عابرًا، بل مقصودٌ، وهذا المبحث يدرس الدلالات الفنية للشاعرين.

إن التكرار بوصفه ظاهرة أسلوبية يشمل مستويات الكلام كافة، ابتداء من أصغر وحدة لغوية وهي الصوت المفرد، وانتهاء بالأساليب والجمل والسياقات.

ويعتمد التكرار في طبيعته «على الإعادة لقوالب لغوية متنوعة، ومختلفة في إيقاعها وطاقاتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات المميزة عن لغة النثر، وقد أدرك (بالي) أهمية هذا الجانب في اللغة عندما فهم الأسلوبية على أنها بحث أو علم الوسائل اللغوية من زاوية نظرٍ وظيفتها الانفعالية التأثيرية»[1].

«إذ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي»[2].

وكما يقول ابن الأثير عن التكرار المفيد: «يأتي في الكلام، تأكيدًا له وتشييدا من أمره ؛ وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك»[3].

واعتبر (تينيانوف) «أن التكرار الدلالي للحرف (u) يشف عن دلالة نفسية، ترتبط بحالة القلق والحزن عند الشاعر»، واستخلص من هذا التكرار « أن وحدة بيت شعري ما وتلاحمه ترجعان إلى تقارب الكلمات والحروف فيما بينها، وتفاعل أصواتها وكلماتها. وهكذا يكسب التكرار غير المتوقع الكلمات إيحاءات جديدة، أو يبعث فيها إيحاءات قديمة كان النسيان قد طواها»[4].

ومن الرقاد الأسلوبيين الذين التفتوا إلى هذه الظاهرة النقاد (ميشال ريفاتير) في كتابيه (دلائليات الشعر) و (سيميوتيقا الشعر: دلالة القصيدة) من خلال مصطلحه الذي أسماه

---

(1) التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعه، ص 5.

(2) لغة الشعر، رجاء عيد، ص60.

(3) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ص147.

(4) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر زروقي، ص24.

التراكم «وهو تكرار سلسلة من الأسماء أو الصفات بدون رابط». وقد رصد في كتابه الأول عدة أشكال من التكرار ضمن مصطلحه الخاص: (التمطيط) كالتفريع، والتوازي والتقابل، وتكرار اللازمة، وتكرار الروابط كحروف العطف وحروف الجر.

كذلك من النقاد الذين تناولوا هذه الظاهرة بدقة وموضوعية الناقد الأسلوبي جان كوهن ، في كتابيه بنية (اللغة الشعرية) و (اللغة العليا)، وقد أورد (طب كوهن) مصطلح التكرار بمفهومه المحدد أثناء دراسته لقصيدة (رباعيات السأم) لبودلير، إذ قسم التكرار في هذه القصيدة إلى ثلاثة مستويات:

1 – التكرار على المستوى الصوتي.

2 – التكرار على المستوى التركيبي.

3 – التكرار على المستوى الدلالي.

ومن أشكال التكرار الصوتي (الترديد)، الذي يقول فيه: « إن ترديد وحدة لغوية لا يغير من قيمتها الدلالية، سواء أكانت الوحدتان المكررتان متصلتين أم منفصلتين، فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى الدلالي، وتتغير على مستوى الكثافة، وهنا يأتي التكرار ليؤكد نمو الكثافة، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة الوحيدة، فمثلا عندما يصيح (جوكاست): (تعيس، تعيس! تعيس)، أو يصيح هاملت (كلام، كلام، كلام) لا تغير الكلمات معناها، وليس هناك أي إضافة (لمعنى إضافي)، لكنّ التكرار أكّد تصاعد التكثيف، وبهذه المثابة، فالتكرار صورة تحتوي على تمييز خاص، فهي في حركة واحدة تجسد المجاوزة وتقلصها معًا، فالمجاوزة من خلال الإطناب، والتقليص من خلال تأكيد المتنوع (مجاز الكثافة)»[1].

كما استشهد (كوهن) ببعض الأمثلة، التي تدلّ على فهمه الدقيق لهذه الظاهرة، مثال ذلك:

قل للقمر: أن يعود.

قل له: إنني لا أريد أن أرى الدم.

بلونه الغبي في أرجاء الحلبة.

آه: يا بياض حوائط إسبانيا!

(1) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر زروقي: ص25.

آه: يا سواد ألم المصارع!

آه: يا قسوة الدم الغبي!

آه: العندليب في لحظة الرجوع!

لقد ربط كوهن دلالة التكرار الإيقاعية بالناحية الدلالية «هنا تكرار مزدوج إذن، لاثنين من البواعث، المساء والد م، تكثيف لموضوع من شعبتين تلتقيان داخل شعور واحد بالموت، لقد عرف المصارع كيف يختار ساعة موته، ساعة الظّل المهدد، والدم الغبي».

لقد اهتم كوهن بظاهرة التكرار في الن صوص الشعرية، وحلّلها بدقة وموضوعية، غير أن ه حدد اهتمامه بتكرار الاسم أو المفردة أكثر من غيره من أنواع التكرارات الأخرى، كما اعتبر بعض حالات التكرار نوعًا من أنواع الإطناب، حيث أهمل دلالتها على المستوى الصوتي والدلالي، على الرغم من دورها الفني في القصيدة كما في (قصيدة الثيران) لجارسيا لوركا[1].

وقد رأت نازك الملائكة أن دلالات التكرار التي يعنى بها المعنى، ويمنح امتدادات من الظلال والألوان والإيحاءات تظهر في ثلاثةأصناف من التكرار:

1- التكرار البياني.

2- التكرار التقسيم.

3- التكرار اللاشعوري.

1- التكرار البياني:

وهو أبسطها، وهو الأصل في كل تكرار تقريبا، وهو الذي قصده القدماء بمطلق لفظ التكرار، والغرض العام منه هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة، وأساليبه جهورية تماشي الحياة العربية القديمة، التي كان الشاعر يعتمد على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة؛ ليقرع الأسماع بالكلمة المثيرة، ويؤدي الغرض الشعوري.

«ومن ثم فلا بد من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية، وتلك الرهافة والهمس، في تكراراتنا الحديثة، التي يؤدي الشاعر معاني أكثر اتصالا بخلجات النفس والحواس».

التردد: من معاني البياتي (التردد) وكأنما تعني به الباحثة تكرار لفظ يسبق من تكراره إلى

(1) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر زروقي: ص26.

ذهن السامع أو القارئ توقف المتكلم، أو تلكؤه عن الاسترسال في تمام كلامه، فكأنما نطق به المرة الثانية ليستجمع ويتغلب على تردده بعد نطقه الأول.

«وشرط هذا الصنف أن تحتوي الكلمة التي يتردد عندها الشاعر، على ما يبرر تحرجه من التلفظ بها».

ومن ذلك قول العارف:

لُعبةُ الأمس.. كأوهامِ خريفٍ ذابلِ الأوراقِ.. مجلودِ النفاحِ
لُعبةُ الأمسِ.. كأحلامِ ربيعٍ ثاكلُ الوردةَ.. مجروح الأقاحِ
لُعبةُ الأمسِ.. كأمطارِ شتاءٍ قارسِ اللذعةِ.. مذعورِ الرياحِ
لعبةٌ مشنوءةٌ بينَ الورَى إنها المحنةُ نزتْ بالجراحِ (1)

حيث نحس أن هناك حركةً في هذا التكرار الذي يضع أمامنا حالة الشعب الفِلَسْطِيني وآلامه، وما يقوم به الصهاينة من قتل وتشريد، ودعوته المجتمع الغربي إلى السلام، فكأنه كشف لعبة هؤلاء اليهود والغرب بالفِلَسْطِينيين.

وهناك قصيدة للعيسى يقول فيها:

أغرقتْهُ فِي بَحارٍ منْ حَنِين
ضلَّ.... تاهْ
ضلَّ شاعرُ الْحنين
تاهَ... تاهَ(2)

وبنظرة سريعة في البيتين يتضح لنا أن التكرار وارد في الأبيات، غير أن الإيحائي الدلالي للتكرار هنا أبرز المعنى الذي أراده الشاعر، فالحزن والضياع هو هدف الشاعر الذي يريد أن يعبر عنه.

2- تكرار التقسيم:

وهو «تكرار كلمة أو عبارة، في ختام كل مقطوعة من القصيدة».

«ومن هذا الصنف نوع يرد فيه التكرار في أول كل مقطوعة»، وهو «يؤدي وظيفة افتتاح

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 542.
(2) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص69.

المقطوعة، ويدق الجرس مؤذنًا بتفريغ جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة»، وأكثر نجاحه في القصائد التي يمكن تقسيم فكرتها الأساسية إلى وحدات داخل الإطار الكبير، لا «القصائد التي تقدم فكرة موحدة متسلسلة، تبلغ قمة ثم تنحل وتتلاشى ؛ لأن طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة».

«ومن الوسائل التي تساعد على تكرار التقسيم، وتنقذه من الرتابة، أن يدخل الشاعر تغييرًا طفيفًا على العبارة المكررة في كل مرة يستعمل فيها، وبذلك يعطي القارئ هزة ومفاجأة» مع قوة التعبير وجماله، وارتباط المكرر بما حوله للتغلب على الرتابة التي يضيفها التكرار إذا فقد قوته.

ومن مزالق هذا التكرار انتقاء العبارة المكررة على أساس غنائي، فليس ذلك «أمرًا مستحبًّا في تكرار التقسيم، الذي يميل بطبعه إلى الغنائية».

ومن ذلك قول العارف:

يا أغاديرُ يَا مدارَ الفداءِ فِيكِ عادَ الزلزالُ محضَ ابتلاءِ
يومَ شؤمٍ عَلَى الورى يَا أغا ديرُ مشى بالنذيرِ فِيْ الأرجاءِ
يا أغاديرُ كَيْفَ زلزلتِ رجفًا بعدما كنتِ جنةَ الغبراءِ
البساتينُ كَيْفَ عادتْ ركامًا والمبانِي تناثرتْ فِي العراءِ
يا أغاديرُ أفتديكِ بروحي وبقلبي والأهلِ والأبناءِ (1)

ومن أقوال العيسى:

لو أن لِي قلبًا –كليمان– البُحَيرةِ فِي الشَّمال
وأنَا أَمُوتُ منَ العَطش
لو أَنَّ لِي قلبًا كغَوْرِ الْبَحرِ مَسْفوحَ الْمِياه
وأنَا أَمُوتُ منَ النَّصَب(2)

وقد وجدنا في القصيدتين تكرار التقسيم، غير أن في كل تكرار يدخل الشاعران تغييرًا

(1) ترانيم الليل، محمود عارف: 1/ 530.
(2) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص132.

طفيفًا على العبارة المكررة، ودلالة ذلك كسر الرتابة والملل عند القارئ.

3-التكرار اللاشعوري:

« لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه-فيما يلوح- على تعبير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية»[1].

ولعل مراد الناقدة: أنه تكرار للفظ أو لعبارة طفرت من العقل الباطن مع ذهول الوعي، ولها في حياة الشاعر الوجدانية ماض عميق.

«وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانًا درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية»[2] تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده. «ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطعة من كلام سمعه الشاعر، ووجد فيه تعليقًا مريرًا على حالة حاضرة تؤلمه، أو إشارة إلى حادث مثير يوقظ حزنًا قديمًا، أو ندمًا نائمًا، أو سخرية موجعه»[3] ، ويصحب هذا التكرار البتر أحيانًا للألفاظ المكررة، تعبيرًا عن كثافة الدفقة الوجدانية وثقل وقعها على اللفظ.

«وقد يكون التكرار اللاشعوري من أصعب أنواع التكرار، إذ يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقا نفسيًّا غنيًّا بالمشاعر الكثيفة، فإن الترجيع الدرامي لا يجيء إلا عبر عقدة مركزة، تجعل من الممكن أن تفقد عبارة معناها فتروح تتكرر في حرية، وقد تنبتر وتتشكل بمعزل عن إرادة الذهن الذي يعانيها».

ومن ذلك قول العيسى:

أَنَّ.... اخْتَنَقْ

وماتَ.....

ماتَ.....

ماتَ.... اخْتَنَقْ

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص280.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه.

سَهِدْت...[1].

هذه القصيدة وصلت إلى شعور وصل حد المأساة، وقد أغنى الشاعر عن الإفصاح عما يدور في خلجات نفسه، ولكن أوحى للقارئ مدى كثافة الألم الذي يعيشه بألفاظ توصل له الفكرة دون الإفصاح عنها.

وهذه الأساليب التي ذكرتها نازك الملائكة، يتضح لنا من خلالها أن مستوى الإبداع في التكرار لا يمكن في توالي الألفاظ والعبارات، وهو بهذا يحتوي على كل ما يتضمنه من أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيريّه، إضافة إلى الدور الذي يؤديه التكرار في البناء الفني للأبيات.

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى: ص126.

المبحث الثاني: التكرار والانفعال الوجداني:

التكرار أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثيرٍ ما، واللفظ المكرر منه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتمامًا عنده، وهو ما يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه ، وهذا المبحث ينثر وجدان العارف والعيسى في شعرهما.

لم يعد التكرار في القصيدة مجرد أسلوب من شأنه أن يحط من قيمة النص الشعري، بل إنه النقطة المركزية في القصيدة التي تحتويه. وترى (نازك الملائكة) كما ذكرنا في مبحث سابق أن للتكرار ثلاثة أنواع؛ التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري [1]، في حين يؤدي التكرار الثالث، أقصد التكرار اللاشعوري إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية من خلال تكرار عبارة في سياق شعوري مكثف.

ونظرا لما في التكرار من خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس؛ فإن تكرار أصوات ذوات صفات معينة، أو مقاطع صوتية، أو كلمات أو عبارات، كلها وسائل فنية يتحقق بها الإيقاع الداخلي [2]، يعني ذلك أن في ارتباط أسلوب التكرار بنقرات الإيقاع يعد قيمة شعرية لجأ إليها كثير من نقادنا المعاصرين، نذكر (حسن الغرفي) الذي نظر إلى التكرار من زاويتين موسيقية ولفظية يقول: «ما ينبغي مراعاته هو النظر إلى التكرار من الزاوية الموسيقية، حيث يحدث التكرار للكلمات أو الأبيات أثرا موسيقيا، ثم الزاوية اللفظية، إذ يكون الإلحاح على بعض الكلمات داخل تركيب يشير إلى ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به»[3].

في حين نجد الأثر الموسيقي للتكرار عند (أماني سليمان) في قولها: «يضفي التكرار ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله، مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر، أو نقصا في أدواته الفنية، فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدلالة»[4].

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص280.

(2) بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، إيمان الكيلاني، ص279.

(3) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، ص82.

(4) الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داود، ص67.

ونؤكد أن التكرار أحد الأدوات الأسلوبية والآليات التعبيرية التي باستطاعتها كشف أغوار النص، وبواسطتها نتعمق فيما وراء ذاته، واستجلاء مختلف الأحاسيس والمشاعر الجبيئة في نفس المبدع : « إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة، يتجمع في بؤرة واحدة ليؤدي أغراضا عديدة»[1].

والحقيقة أن التكرار أسلوب يتحصن بمختلف القدرات التعبيرية التي من شأنها توافرها في أي أسلوب تعبيري آخر، فهو: «يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة»[2] التي تزيد قوته وترسخ في فكر المتلقي ، كما يعمل التكرار على « إثراء العاطفة ورفع درجة تأثيرها، وتركيز الإيقاع وتكثيف حركة التردد الصوتي في القصيدة؛ مما يمنحها ثقلا معنويا، وأداء متميزا مشحونا بالعمق والتوالد الفكري»[3].

وهنا نؤكد أن التكرار عملية اختيارية واعية ومقصودة يلجأ إليها الشاعر عن قصد بغية إبراز مضمون معين، أو دلالة ما، بل إن: «من وظائف التكرار الإسهام في إبانة الأفكار والأحاسيس بفضل الشحنة الانفعالية المضافة الناتجة عن التردد الصوتي، والمادة المحسوسة للأصوات المكونة لواسطة ضرورية لتبليغ الأفكار، فالمسألة لا تتعلق بتكرار مجرد للكلمات أو الأصوات أو التراكيب، وإنَّما هي إضافة يضمنها السياق الذي ترد فيه، ويجلوها نظام التعبير، وكيفية القول؛ لأن التكرار لا يسبب تغييرًا في معنى الكلمة، وإنَّما يوسع كيفية إجرائها، وللتكرار صلة بالذاكرة لأنه يحفِّزها، أو يدفعها إلى النشاط من خلال فعل الإعادة والترجيع»[4].

وللتكرار مواضع لها علاقة بظروف الشاعر النفسية، وطبيعة حياته البدوية أو الحضارية ، ولننظر إلى نماذج العارف والعيسى في ذلك، يقول العارف:

إنِّيْ علقتُ بهذَا الكونِ منطلقًا فِي الروحِ فِي القلبِ فِي الباديْ منَ الجسدِ
فالنارُ تصهرنِي منهُ بلاظيةٍ والعطفُ يغمرنِيْ منهُ بمبتردِ
كأننيْ فِيْ كتابِ الدهرِ أحجيةٌ تومي إِلَى الحظِّ مذعورًا منَ الحسدِ

(1) الشعرية العربية، أدونيس، ص94.
(2) الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي، آصف عبد الله، ص93.
(3) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص302.
(4) شعرية التكرار في نونية ابن الزيات، أميرة محمود عبد الله، ص3.

أو أنني فِي حُبابِ الكأسِ عربدةٌ تدورُ فِيْ الرأسِ فِيْ الإحساسِ فِيْ الخلدِ
أو أنني فِي فمِ القيثارِ أغنيةٌ مجروحةٌ وبقايا الجرحِ فِيْ كبدِي
أو أنني فِي يدِ الرسامِ مأثرةٌ أغرتْ بلوحاتها محرابَ ذيْ رشدِ (1)

في شرائح هذه القصيدة ضمن الشاعر آلامه الخاصة وأوجاعه الثابتة، سواء الجسدية أو النفسية التي يعانيها، فوزعها على محاور وخيارات، وهذا يدل على ضياعه واغترابه الفكري والروحي، وتعبيره عن الصدمات التي واجهها من مجتمعه.

وأحيانا نجد الشاعر يكشف الصراع الداخلي باستخدامه لأسلوب الاستفهام ، والتعجب، والحوار العاطفي بين المحب والحبيب، يقول العارف:

يا عقيدي ماذا تريدُ جوابًا لسؤالٍ.. فِي صيغةِ استفهامِ
يا عقيدي وجدتُ كلَّ المعاني فِي شقاءِ الهوى وجورِ الغرامِ
يا ترى ما تريدُ منها؟ أتبغي لذةً خولطتْ بنارِ السلامِ
أم ترى أنتَ ترغبُ الألمَ السامي.. وَقَدْ شبَّ فِيْ سعيرِ الضرامِ
أم ترى ترغبُ العصبَ المرخى بتأثيرِ فكرةِ استسلامِ
يا ترى ما تريدُ منْ ألمِ الحبِّ أجبنِي بسرعةٍ فِيْ الكلامِ
هلْ تريدُ الآلامَ شيئًا فشيئًا لفؤادي أمْ جملةً بالسقامِ؟ (2)

فتكشف هذه التساؤلات عن التوتر الانفعالي بشكل مكثف متعاقب، كما تكشف عن طبيعة البنية المكونة لهذا التساؤل، وكأن الشاعر يصور ما في ذهنه من أمور تتعلق بالحبيب والمحب، يشير بهذه القصيدة إلى استعراض وتعقيب، وتقرير لموقف العاطفة الجامحة.

وأخيرا تأكيدًا لنهاية هذه العاطفة بالنسبة للإنسان الذي يتأرجح بين الفكرة والإرادة لا يبالي في خلال الملام حياة السعادة أو الشقاء[3].

ويكشف الشاعر في أبيات من قصيدته ضحايا عن نزعة التحسر والأسى والإشفاق الكامنة في نفس الشاعر من خلال أداة الاستفهام (كم) و (أي) على أبناء شعبه الذين عانوا

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 29.
(2) المصدر نفسه: 1/ 98.
(3) المصدر نفسه: 1/ 97.

من الغرق بقوله:

أيُّ سيلٍ ماجَ بينَ السبسبِ؟ أيُّ طوفانٍ مشَى عنْ كثبِ؟
كمْ سليبٍ ضاعَ منهُ مالُه ودفينٍ راحَ تحتَ التربِ
كمْ جريحٍ لمْ يَطبْ جرحُه وحزينٍ ذاهِلٍ مكتئبِ (1)

في هذه الأسطر الشعرية كشف الشاعر أوجاع أبناء وطنه، حينما دمر السيل الجارف مدينة جدة وضواحيها، فدمر معظم الدور والأكواخ. وكان لهذا السيل نتائج مؤثرة ومؤلمة، فهو شعور بالغ من الألم على ضحايا السيل الجبار(2).

حينما يتحدث الشاعر عن الشعر كأنه قطعة من فؤاده، وقصة حياته، ومعبده ومحرابه وأحلامه، حيث يقول:

قالوا لنا : الشعرُ ترجيمٌ فقلتُ لهمْ هذا هو الزَّعمُ فِيْ صدقِ الموازينِ
الشعرُ رافدُ إحساسٍ لَهُ هزَجٌ كأنَّه السحرُ فِيْ وجدانِ مفتونِ
الشعرُ إشراقُ إنسانٍ ظواهرُه فِيْ الأرضِ فِيْ الأفْقِ فِيْ كلِّ الميادينِ
الشعرُ إبداعُ فنانٍ ذخائرُه لوحاتُ مبتكرٍ رحبِ الأفانينِ
الشعرُ ينبوعُ إحساسٍ روافُده فِي النفسِ كالنهرِ يجرِي غيرَ ممنونِ
آمنتُ بالشعرِ إيحاءً بلا عنتٍ أسرارُه تجتلي منْ كنزِ مدفونِ (3)

فيكرر هذه البداية ست مرات متوالية يجسد من خلالها حبه للشعر فهو الأنيس وليس له في الوجود إلا هذا الصديق الذي يستوعب زفراته وآهاته ، وهذا التكرار الذي عمق إحساس الشاعر بأهمية الشعر ودوره في الحياة العامة ، وحياة الشاعر بشكل أخص في الإحساس والإبداع والإيحاء، وقد حرص الشاعر في هذه القصيدة على استحضارِ كلِّ ما في ذهنه من الصور والمعاني التي تساعده على التماهي أو التوحد مع الشعر.

والتكرير ظاهرة يغلب وجودها مع الفخر كما غلبت مع غيره من الأغراض الخطابية، فيتخذ الفاخر شخصًا، أو وصفًا، أو حادثا يراه بالتكرار أجدى بتأكيد الغرض، فيجعله محورًا

(1) ترانيم الليل، محمود عارف: 1/ 101.
(2) المصدر نفسه: 1/ 101.
(3) المصدر نفسه 2/ 280.

يدير عليه ما شاء من إملاء عاطفته.

وذات المفتخر هي أولى الذوات بأن تكون ذلك المحور، كالذي نراه في قصيدة العارف في مدح المثقف، وأكد فخره بحرف التأكيد الذي يعطي مبررات التواصل إلى ما وراء العبارة يقول العارف:

منْ هوَ القادرُ المثقفُ يَا صا حِ وهذَا الرِّداءُ منْ غيرِ خبنِ
إنَّهُ ذلكَ الموسعُ فكرًا يرفعُ الصرحَ بالجديدِ ويبنِي
إنَّه يخلقُ الرفِيعَ منَ الفكرِ ويعطِي منْ غيرِ عجزٍ وضِغنِ
إنَّه العدلُ يرسلُ الحقَّ نورًا كادَ يمحُو بنورِه ظُلمَ غبنِ
إنَّه الأصلُ والفروعُ تباعًا تتسامى عَلَى هوى المتجنِّي (1)

ونلاحظ في شعر العيسى أنماطًا تكرارية تتمحور ؛ لتقدم دلالات وإيحاءات تستند إلى مجموعة إسقاطات ذهنية ونفسية واجتماعية لدى الشاعر، وكشف عن عواطف وأحاسيس ود الشاعر نقلها للمتلقي محافظة على وهجها وشعلتها الدلالية المؤثرة.

يقول العيسى:

انِيْ .. طوتْكَ خائفًا بينَ الجَوانحِ والضّلوعْ
انِي .. ونادى الموتُ صائحُ هـبأنْ تُ طفَى الشّموع (2)

يطالعنا الشاعر بتكرار صيغة تعبر عن التحسر والألم الشديد حين يفتقد شخصًا عزيزًا (كابنه)، فالعيسى يقرر معنى الندب والحزن على ابنه ، فهو يصف نفسًا منكسرة بأغلال التسليم لقضاء الله وقدره.

إن صفات الخير والمحبة في الشاعر بكل الصور تجعله يتمنى أن يكون مخلوقا آخر ، أو له قلب يتسع لمساعدة الناس وتقديم العون لهم.

يقول العيسى:

لوْ أنَّ لِي قلبًا–كليمان–البحيرة فِي الشمالْ

---

(1) ترانيم الليل، محمود عارف: 2/ 238.

(2) على مشارف الطريق، محمد الفهد العيسى، ص79.

أوْ أنَّه كالنهرِ رقراقِ التموجِ فِي دلالْ
لأرقتُه للناسِ... حتى يرتويْ منهُ العطاشْ
لوْ أنَّ لِي قلبًا كغورِ البحرِ مسفوحِ المياهْ
أو أنَّه كالتيهِ كالدهناءِ فِيْ عمرِ الحياهْ
لدفنتُ فِيهِ الحقدَ والسوءاتِ والحسدَ المشينْ
لوْ أنَّ لِيْ قلبًا كأبعادِ الفضاءِ بلا انتهاءْ
لوْ أنَّهُ مزنٌ يلفُّ الأرضَ فِيْ ثوبِ الرجاءْ
لسجرتُ فِيهِ الظلمَ.. حتى ينثرَ النورَ العدالهْ (1)

استخدم الشاعر أسلوب التمني، وكأن المجتمع الذي يعيش به مجرد من صفات الخير والمحبة، وكرر التمني بشكل متواصل وعميق؛ لا يجعل للقارئ أدنى شك في التصديق فيما يسعى إليه، لأن كل هذه الصيغ تحمل في ثناياها الخير لهذا المجتمع؛ ليجعل المتلقي يعيش معه ثورته، فيشاركه هذه الروح التي تمثلت في ذات الشاعر صاحب الرسالة الذي يسعى بمفهوم شامل للإصلاح والتغيير برغبة جامحة قوية.

قد كثف الشاعر التكرار بشكل رأسي يعمق صرخاته وآهاته، ويرددها ليسمع الآخرون صداها وأوجاعها عبر إيقاعات موسيقية متوالية وبناءات لغوية مختلفة حيث يقول:

لَيْتنِي
نَجْمةٌ تَعِيشُ فِي عَوَالِمِ الْفَضاءْ
بعيدة
بعيدةٌ عن الأرضِ التِي حَيَاتُها الشَّقَاء
لَيْتنِي
أَكُونُ شَيئًا ليسَ يُدرَكُ
لَيْتنِي يَا رَبِّ شيءٌ لم يكُنْ
وانْتَهاءْ

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص132.

ليتني... وألْفُ لَيْتنِي...[1]

جسد العيسى في كل سطر نوعا خاصًّا من المعاناة وشرح من خلالها ما يدور في نفسه من حيرة وقلق واضطراب، فكانت بمثابة وسائل لاستيعاب وتخفيف هذه الهموم، فركز على أسلوب التمني، وجعله جملة مركزية ثابتة، ينطلق منها ليكشف عما في أعماقه.

وقد وجدنا ألفاظًا بعينها تكرر، إذا أعطيناها الفكر يبحث عن سر تكرارها، وجد في أنها أدعى الألفاظ لتحريك عاطفة الشاعر ؛ لأنها تلمس قلبه، فالعينان مصدر ميثاق للعشق، فتكراره فيه راحة للشاعر، وفيها حياة ونمو وتدفق، ومن ذلك قول العيسى:

عيناكِ ليلٌ ليسَ يَا حبيبتِي لَهُ انتهاء

أدْلجْتُ فِيهما

ضَلَلْتُ

ضَلَلْتُ

مَوْرِدَ العِطَاش

عيْنَاكِ

شهْقَةُ اللَّهِيفِ.. جوعُ عام

عَيّناكِ

عَيّناكِ تَكْذِبَان[2]

ولاشك في أن دراسة نماذج العارف والعيسى لها فائدة، تتيح لنا الاقتراب أكثر من عالم التكرار، والتعمق في غياباته، ذلك «أن التكرار يظل دائرًا في فلك النبض النفسي للشاعر، في كل ما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها، أو على جملة مهمة من العبارة، لاتصال الحالة الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر»[3].

وما من أمر يكون مصدره لذةً أو ألمًا للنفس، إلاّ عَلِقَ بذهن الإنسان، وارتسم على محياه، ولهج به لسانه سرًّا أوعلنًا، هذا بالنسبة للإنسان العادي، أما الشاعر الذي يحسن التعبير عن

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى: ص116.

(2) الإبحار في ليل شجن، محمد الفهد العيسى، ص255.

(3) تكرار التراكم وتكرار التلاشي، عبد الكريم راضي جعفر، ص10.

الوجدان، ويتقن الرسم بالكلمات فإن « الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في الن ص يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، بمعنى آخر، إنّ تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للرص، يستطيع الد ارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعورية، ومحاولة فك رموزها»[1].

(1) تكرار التراكم وتكرار التلاشي، عبد الكريم راضي جعفر: ص9-10.

المبحث الثالث: التكرار والقيمة الموسيقية:

نظرًا لأهميّة الموسيقى في الشعر، فقد حَرَصَ الشعراء على توفيرها في أشعارهم، ولجؤوا من أجل تحقيق ذلك إلى عدّة وسائل، منها التكرار، وهذا ما فعله العارف والعيسى في أشعارهما، وهذا المبحث يسلط الضوء على علاقة الموسيقى والتكرار في قصائدهما.

قد بحث العلماء في مفهوم الموسيقى الشعريّة، ولعلّ أبرز ما نجده من ذلك قول إبراهيم أنيس: «وللشعر نواح عدة للجمال. أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جَرْس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردّد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكل هذا هو ما نسمّيه بموسيقى الشعر»[1].

وتذهب إليزابيث درو (Elezabeth Dru) إلى قريب من هذا عندما بيَّنتْ أنّ كلمة (موسيقى) التي تُستعمل في الشعر لا تعني أكثر من حلاوة الجَرْس؛ لأنّ الجَرْس في الشعر لا يصوّر شيئًا سوى المعنى [2]. وبهذا فإنّنا نستطيع القول: إنّ الموسيقى الشعريّة تتمثّل في جَرْس الألفاظ، وتتابُع مقاطع الكلام، وتواليها على مسافات زمنية متساوية، وفق نظام خاص ونسق معين، مضافًا إلى ذلك تردّد القوافي وتكرارها؛ مما يُكسب النص إيقاعا ذا أثر عظيم.

الموسيقى عنصر مهمّ في الشعر، فهي إحدى المقوّمات الفنّيّة الضروريّة له، وإحدى خصائصه البنيويّة الأساسية التي تميّزه عن غيره. وهي التي تحمل مضمونه وتحقق غايته من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات.

وهكذا فهي بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فنّ الأدب؛ ولذا فقد عدّ بعض الباحثين الموسيقى أهم العناصر الشعريّة، إذ إنّ «الإيقاع هو قوّة الشعر الأساسية، وهو طاقته الأساسية، وهو غير قابل للتفسير »[3]. ويرى بعض النقّاد المحدَثين أنّ «كل عمل فني هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى ...ففي العديد من الأعمال الفنّيّة بما فيها النثر طبعًا تلفت طبقة الصوت الانتباه، وتؤلّف بذلك جزءًا لا يتجزّأ من التأثير الجماليّ، يصدق هذا على كثير من النثر المبهرج، وعلى كلّ الشعر، الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص8-9.

(2) التكرار والموسيقى الشعرية في شعر الصاحب بن عباد، فرحان القضاة، ص2.

(3) سلسلة عالم المعرفة – الوعي والفن – العدد 146، ص64 غيورغي غاتشف.

أصوات اللغة »[1]، ولذا فإنّه ليس بعجيب أن نجد إبراهيم أنيس يقول: «فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلامًا موسيقيًّا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب»[2].

ونرى أنّ الموسيقى الشعريّة عنصر بالغ الأهمّيّة، بَيْدَ أنّ القول بأنّ الشعر ليس إلاّ الموسيقى قول مبالغ فيه؛ إذ إنّ العمل الشعريّ كلٌّ متكامل بعناصره جميعها، من الأفكار والألفاظ والعواطف والخيال والموسيقى، ولا يمكن إغفال أهمّيّة أيٍّ من هذه العناصر. فلا بدَّ من أن يكون الشعر بالإضافة إلى ما فيه من الموسيقى ذا معنى، وأن يكون حسن الألفاظ، تتأجَّج فيه عواطف الشاعر، وتتجلّى قدرته على التخيّل. فالوزن والموسيقى ليسا كافيَيْن، ودليلنا على ذلك أنّ كثيرًا من المنظومات في العلوم المختلفة التي نجد فيها الترتيب الموسيقي الموزون ليست من الشعر في شيء، ثم إنّ استماع المرء لكلام فيه الوزن والموسيقى دون المعنى الواضح قد لا يحمله على الإصغاء والاستمتاع والتأثّر؛ نظرًا لعدم إدراكه فحوى هذا الكلام ومواطن الجمال فيه.

وتمتاز قصيدة التيار المحافظ المجدد والمجدد بالجرأة في الانزياح عن الأطر القديمة، وتحاول إبداع نماذج ترقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة، وتتخذ في سبيل ذلك تقنيات وآليات متعددة، ومنها تلك التي تؤسس لبنية إيقاعية تتمرد على المعايير الموسيقية التقليدية، بما فيها من الصرامة في وحدة الوزن والقافية، ولا تستسلم لسطوة النموذج السائد، فتنتقل من مضمارها المعهود إلى ساحة تسيطر عليها جزئيات وتفاصيل دقيقة، يستغل الشاعر مكوناتها في سبيل التخطيط لهندسة معمارية داخلية على علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية، والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس، وحركة الدلالات النصية؛ لذلك تتجه صوب حركة الداخل التي تنمو وتتطور بفعل التواصل والتفاعل بين معظم مكونات النص، ونسيج علاقاته، من هنا يأتي البحث الراهن ليتتبع العوامل والمكونات التي تسهم في التشكيل الإيقاعي، بعيدًا عن المكون الخارجي المتمثل في الوزن العروضي والقافية، ويتخذ المبحث لنفسه تقنية التكرار الحرفي نموذجًا للتطبيق؛ ليكشف عن أحد جوانب الإيقاع الداخلي، ومدى فاعليته في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للنص، وارتباط ذلك بالبعد الدلالي، للوقوف على العلاقة العضوية بين الدلالة الإيقاعية والدلالة اللغوية، واستجلاء التمثيل الصوتي

(1) التكرار والموسيقى الشعرية في شعر الصاحب بن عباد، فرحان القضاة، ص3.
(2) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص22.

للمعاني، وإسهامها في إنتاج حركة النص الإيقاعية.

وتكرار الحرف له دور عظيم في الموسيقى اللفظية، فقد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقيّة عظيمة، وقيمة نغميّة جليلة تؤدي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون الشعريّ؛ إذ إنّ لأصوات الحروف المكرّرة مجريين، ينبع أحدهما من رويّ القافية ويصبّ فيه، حيث يَفْرِضُ هذا الحرفُ هيمنة على سائر تشكيل البيت، كأن يكون أساسًا لبنائه الصوتيّ. أمّا المجرى الآخر، فينبع من قاع البيت أو من قراره ، كأن يهيمن حرف قويّ ذو صوت حَلْقيّ مجهور كالعين، أو حرف ذو صوت حَلْقيّ مهموس كالحاء، أو حرف ذو صوت رنّان كالنون، أو حرف عالي الصفير حادّ الجرس، كالسين أو الصاد، فإنّ التشكيل يصطبغ بصبغته، وتصبح خصوصية الصوت أساسًا لبنائه الصوتيّ، وهذا ما يمثل قاع البيت الصوتي، أو قراره.

ومثال ذلك عند العارف:

شعلةٌ تمتدُّ فِيْ ساحةِ سؤددْ شعلةُ العرفانِ تزهوْ تترقدْ
بوركَ الجهدُ عَلَىْ دربِ الحصادِ تقطفونَ المجدَ منْ حقلِ الجهادِ
يا شبابَ اليومِ أشياخَ الغدِ منهلُ العلمِ شهيُّ المواردِ
واجبٌ تحمَى الديارْ كلَّما صالَ مغيرُ
ولكَ الدينُ شعارْ وهوَ للأخلاقِ نورُ
هكذَا آباؤكَم فِي الأعصرِ أخضعوا كسرى وحزبَ القيصرِ
لا تعيدوا ذكرَ مجدٍ باهرِ راحَ فِيْ الماضيْ بفخرٍ زاهرِ (1)

تشكّل الأبيات مقطوعة موسيقية متدفقة الألحان والأنغام ، فقد بنى الشاعر القصيدة على روي الدال الشديد المجهور اللثوي، ولعل في اختياره حرف الروي هذا لتحفيز الشباب المسلم، وقد استخدم هذا الحرف وبثه خلال أبياته، حتى أصبح مهيمنًا على سائر الأبيات تقريبًا، بحيث لا تخفى قيمته الصوتية.

وأيضا استخدم حرف الراء المجهور، ورد العجز على الصدر ليحدث للمتلقي حماسًا

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 216.

لا يقف عند الموسيقى اللفظية ، بل يتعدى إلى الجانب المعنوي، فهو يسهم بنقل المعنى بصورة دقيقة، فتحقق تأثيرًا عقليًّا وجماليًّا ونفسيًّا ممتعًا ليخلق جوًّا من حالة التفاؤل والدفاع عن المبادئ والقيم، بل ربما تأخذ المتلقي بترديد ما سمعه أو قرأه.

وأحيانا يركز الشاعر على الحروف التي يكون مخرجها أقرب إلى السلاسة والعذوبة ، من ذلك قول العيسى:

علِّلانِي وعلِّلا بِالأمانِي راعِفَاتِ الحْروفِ كالأُرْجُوانِ
وانْضَحانِي بحلمٍ وهمٍ كذُوبٍ ضَاعَ عُمْري بحُلمٍ وهْمِ الأَمَانِي
أينَ منِّي كُؤوسُ رَاحٍ دِهَاقٍ فِيْ لَيَالٍ مُعَطَرَاتٍ حِسَانِ
ظِلْتُ أَشْدُو بِظِلِّ روضةِ عِطْرٍ أُغْنِياتِي عَلَى شِغَافِ كَمَانِ
خلِّيانِي فقدْ عَجَمْتُ الليَالِي بعدَ مَا ذُقتُ منْ صُروفِ الزَّمانِ
ليس حَرْفِي عَلَى الدَّوامِ عُقارًا إنَّ حرْفِيْ أَشدُّ منْ هِنْدُوانِ (1)

يلح العيسى في هذه الأبيات على تكرار حرف النون فيورده أربع عشرة مرة، مما اكسب الأبيات إيقاعًا موسيقيًّا؛ حيث إن حرف النون يعد من أكثر الحروف ارتباطًا بالصوت، وهو في أكثر المفردات اللغوية ذو أثر عظيم في تعديل الصوت وتلطيفه.

ولقد عمد العيسى في بعض أشعاره إلى بعث الموسيقى الصاخبة، والنغمات القوية المجلجلة التي تقرع الأذن، وتوحي بالشدة، ومن ذلك قوله:

لَيْلِيَ أَحْزانٌ وأَحْلامٌ ثَقيلهْ
ودُمُوعٌ أَثْقلتْها.... كِبْرياءُ
والعُيُونُ –الدلّةُ الْغَمضِ– الشَّقِيّةْ
والشِّفاهُ القُرْمُزِيَّةْ
بِخِدَاعٍ من حُبَيْباتِ (الرَّواءِ) المُشرِقَةْ
فِي موجٍ مِنَ الأسْرَارِ يغْرقْ
وبَابُ (الليت) مُغْلَقْ

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص122.

يا ليْالِ –التِّيهِ– فِي (الركنِ) المُزوَّرقْ

فَجِدارُ الصَّمتِ فِي أَعْمَاقِ أعماقِي... تَمزَّقْ[1]

يعتمد العيسى في هذه الأبيات على تكرار حرف القاف، وهو حرف شديد الوقع، وقد ذكره إحدى عشرة مرة ، وكأنه يشير بهذا الحشد إلى موقف صعب أثار قريحته وحزنه وألمه العميق، وقد قرن هذا الحرف بحرف العين مرة، وحرف الثاء مرة أخرى ليناسب جو الحزن والألم.

ومما يزيد في موسيقى الأبيات، التضعيف، كما في (الدالة–القرمزية 0الليت–الرواء)، مما أكسبها جوًّا موسيقيًّا متوازنًا، يشعرنا بعظم الحزن، وبهذا تكون الموسيقى هي السحر في الشعر، فهي تحدث تغيرًا في أسلوب الوجدان، وكل نغمة تصلنا منها تؤثر في إدراكنا، وترتفع معها نغمات عاطفية في نفوسنا.

وأحيانًا يلجأ العارف إلى استعمال حروف المدّ بشكل كبير، وهي (الألف، والواو، والياء)، وتكرار هذه الحروف يهب السامع قيمة صوتيّة عظيمة، عندما تناسبها حركة ما قبلها، فتتمخّض لانطلاق الصوت مسافة أكبر، ويلمس السامع لها تطريبًا تطيب به النفس، ويأنس إليه السمع والوجدان.

وتَنبُع الأهمّيّة الموسيقيّة لهذه الحروف من كونها هي الحروف «التي تفسح المجال لتنوّع النغمة الموسيقيّة للكلمة الواحدة، أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتيّة ومرونتها ». فأصوات المدّ إذن أصوات موسيقيّة منتظمة قابلة للقياس، ولها القدرة على الاستمرار، ويرجع ذلك إلى أنّ الهواء عند مروره أثناء النطق بها يمرّ حرًّا من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة، ولعلّ ما زاد في قدرة هذه الأصوات على قوّة الإسماع والانتظام الموسيقيّ أنّها أصوات مجهورة بشكل عا م. ومن ذلك قول العارف:

نَجْمُ تَطَاولَ فِي السَّحابْ ومَدارهُ فوقَ الترابْ

قدْ ضَاءَ مَجْلودَ الشُّعَاعِ منَ الشُّحوبِ المستراب

عَاشَ المَسيرةَ يقتفِي أَثَرَ الحصانةِ باضطرابْ

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى: ص48.

أتراهُ قَدْ نَسِيَ الحِسَابَ منَ المَشِيبِ إِلَى الشَّبابْ (1)

تبين في الأبيات السابقة سيطرة حرف المد الألف، التي هي أخف الحروف، وتعد حروف المد أخف الحروف جميعًا ؛ لأنها أوسعها مخرجًا، وقد أكسب حرف المد نغمة موسيقية عذبة لتردّدها ومدها. والعارف يكثر من المدود ؛ لما لها من صلة نفسية به ؛ إذ إنها تمنحه راحة لقلبه في مده، وراحة لإذنه بطيب النغم ؛ ، ولأنها تعطي الشاعر من طيب النظم مالا يعطيه توالي الحروف والحركات. وهذه المدّات في الأبيات هي للتطريب والتنغيم وهي مناسبة لعتب الشاعر الذي امتد لتوضيح حال الإنسان المتكبر وهو تراب، وتسلسل في وصف حياته من الوجود حتى العدم، وكأنه منسجم مع ما نجده في العصر الحديث من أن الشعراء آمنوا بأنّ الموسيقى الشعريّة تعبيريّة إيحائيّة، تضفي على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وأيقنوا بأنّ الكلمات أصواتٌ، ودلالةُ الأصوات موسيقيّة إيحائية قبل أن تكون تعبيريّةً وصفيّةً.

ويقول العيسى أيضًا:

لوْ أنَّ لِيْ قلبًا–كليمان–البحيرة فِيْ الشمالْ
أوْ أَنَّه كالنَّهرِ رقراقِ التَّموجِ فِيْ دلالْ
لوْ أنَّ لِيْ قلبًا كغورِ البحرِ مسفوحِ المياهْ
أو أنَّه كالتيهِ كالدهناءِ فِيْ عمرِ الحياهْ
لوْ أنَّ قلبيْ مثلُ غَابَاتِ ترفُّ بِها الطيورْ
أو أَنَّه كهفٌ سَحيقٌ فِيْ تواريخِ العصورْ (2)

هذه الأبيات متناغمةٌ موسيقيًّا، وذلك بسبب تكرار حروف المدّ الثلاثة (الألف)، و (الواو)، و (الياء) التي أخذت أصداؤها تتجاوب في الأبيات، وقد تفرّقت فيها ووزّعت على أبعاد دقيقة التصويت، وذات تناسب واضح جليّ، مع تدفّق وجدان الشاعر في التعبير عن وحدة الضياع التي تعبر بصدق عن لواعج الألم عند الشاعر، وهذا التكرار لأصوات المدّ أكسب الأبيات موسيقى حزينة؛ مما يدلّنا على أنّ الموسيقى اللفظية وسيلة مهمة لنقل المشاعر والأحاسيس والانفعالات بشكل دقيق.

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 398.
(2) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص132.

ونجد في بعض أشعار العارف والعيسى بعض أنواع البديع المعتمدة من التكرار، وقد استخدم كل شاعر هذه الفنون لإحداث الأثر الموسيقي المطلوب ومنها:

-رد العجز عَلَى الصدر:

وهو من الأنواع البديعية التي تعتمد على تكرير اللفظ وهذا النوع يسمى مع هذا الاسم: التصدير، ويورده ابن الأثير تحت التجنيس، وتسميته بالتصدير هي من إطلاق المتأخرين.

يقول ابن أبي الإصبع: «وهو الذي سماه المتأخرون (التصدير) وقسمه ابن المعتز ثلاثة أقسام»[1]، وقد أخذ كل قسم وتعريفه والنقد عليه.

من ذلك يظهر أنه من أسبق أنواع البديع إلى كتب البلاغة، وقد عرفه الخطيب في النثر بقوله: «وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما- في أول الفقرة والآخر في آخرها»[2].

وهو يعني أنه يأتي بلفظين قد اتحد معناهما، وبلفظين قد اختلف معناهما، وبلفظين لا يجمعهما أصل اشتقاقي، بعد اتفاق المكرر في الحروف، أو يجمعهما مع اختلاف الهيئة.

كما عرفه الخطيب في الشعر بقوله: «وفي الشعر أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصرع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني» [3]، فهذه صور أربع، كل منها يجري مع واحد من الثلاثة المكررين المتجانسين، والملحقين بالمتجانسين. ولهذا نراه قد التزم التمثيل لاثنتي عشرة صورة، ولقد استخدم العارف والعيسى هذا اللون من ألوان البديع، يقول العارف:

أيُّ ظُلْمٍ أَشَدُّ وقْعًا عَلَى النفسِ منْ ظُلِمِ صحْبِهِ.. وزمَانِهْ
والمَوداتُ فِي الرجالِ طلاءٌ بئسَ ذاكَ الطِلاءُ فِيْ ألوانِهْ
فِيهِ منْ سَطْعَةِ الضِياءِ انْبِلاجٌ كانبلاجِ الصَّباحِ فِيْ وِدْيَانِهْ
ورمَاهُ الزَّمَانُ بالبُؤسِ والبُؤسُ شَدِيدٌ إنْ لجَّ فِيْ إمعانِه [4]

(1) تحرير التحبير لابن الإصبع، ص116.
(2) التكرار والتكرير، عز الدين علي السيد، 223.
(3) المصدر نفسه: 223.
(4) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 109.

يحرص العارف في القصيدة على تسخير طاقاته وبراعته الشعريّة في سبيل توفير عنصر الموسيقى؛ ولذا نجده يختتم صدر البيت بكلمة (طلاء)، ثم يعود بتكرارها في العجز، ولم يكتف العارف بذلك، بل أكسب الإيقاع درجة عالية من التنغيم، وذلك بأن اشتملت كلمة (طلاء) على حرف المدّ (الألف)؛ ممّا أكسب البيت نغمات موسيقيّة طويلة بعيدة القرار، تمتدّ امتداد الألف في (طلاء) و (طلاء) إضافة إلى ما يوحي به المدّ من المعنى المتمثل في تمكّن الألم في الشاعر من الظلم الذي ناله من صاحبه.

وفي قصيدة أخرى يقول:

تُصرصِرُ فِيْ أرجائِه الريحُ مثلمَا تصرصرُ أصواتُ الشياطينِ فِي القفرِ

وحسبكَ أنَّ البدرَ أعمَى فَنُورُه منْ الشمسِ مأْخُوذٌ فما قِيمةُ البدرِ [1]

يردّ العارف عجز البيت الثاني على صدره، وذلك بتكراره كلمة (البدر) التي ردّدها في كل من صدر البيت وعجزه، ولهذا التكرار القائم على ردّ العجز على الصدر دلالة صوتيّة، لأنّ اللفظة التي ذكرت في الشطر الأول ما يكاد تردّد صداها ينداح حتى يتردّد مرة أخرى في الشطر الثاني، ومن شأن هذا الترديد أن يهب النص جمالاً موسيقيًّا، وهو أشبه بوثاق دقيق أو نغمة موحّدة تربط بين شطري البيت، بحيث يصبح عجزه وصدره كلاًّ لا ينفصل، ونغمًا واحدًا (متّصلاً).

وقد استخدم العيسى هذا الفن قائلاً:

إعصارٌ يَلْوِيها..... يَلْويهَا

جرَّدها الثَّوب.... بقايَا ثَوْبٍ[2]

نلاحظ في القصيدة أنّ ردّ العجز على الصدر أحدث نوعًا من الموسيقى الداخليّة قويًّا وواضحًا، وذلك لوقوع الكلمتين (يلويها، الثوب) و (يلويها وثوب) في النهاية، الأولى في بداية الصدر، والثانية في نهاية العجز. فعلى الرغم من كوْن كل منهما نهاية لوحدة لفظية من المفردات إلاّ أنّهما بهذا التكرار قد أسهمتا في تقوية اللحمة بين الصدر والعجز، وفي زيادة الموسيقى في البيت كاملاً بحيث تترك أثرها الكبير في الأسماع.

---

(1) المصدر السابق: 1/ 61.

(2) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص85.

ومن البديع القائم على التكرار أيضًا الجناس، وهو عظيم الفائدة، إذ تتجه مهمته بالدرجة الأولى إلى التلوين الصوتيّ.

ومن بعد إلى التلوين المعنوي، ويهمنا من هذا الجناسِ الجناسُ التام ؛ لأنّ فيه ترديدًا أو ترجيعًا للكلمة نفسها.

وقد أكثر العارف والعيسى من ذلك ، وذلك لإيجاد الموسيقى الداخلية، ومن ذلك قول العارف:

نتاجُ ذهونٍ للمطابعِ فضلُها يخالفُ فِيهَا كاتِبٌ رأيَ كاتبِ

ونمتُ أخيرًا نومةَ كُنْتُ حالمًا بِها سيئَ الأحلامِ، والحلمُ خالبِي (1)

فقد أوجد العارف الموسيقى الداخليّة في هذين البيتين، وذلك باستعمال التكرار المتمثّل في الجناس التامّ بين كلمتي (كاتب) و (كاتب)، حيث أورد العارف الأولى تختلف في مضمونها عن الأخرى ، فأحدث العارف بهذا التكرار تناغمًا موسيقيًّا في البيت الثاني. ولا عجب، فالجناس التامّ هو مستوى آخر من مستويات التّكرار؛ إذ تكرّر فيه الكلمة بأكثر من معنى، حتى يصير هذا التكرار إيقاعًا لازمًا للإيقاع العامّ، وبهذا فإن الشاعر يُلزم نفسه بما ليس ملزمًا به، وإنّما يفعل ذلك زيادة في الجهر بالإيقاع الداخلي.

ومن أقوال العيسى:

بينَ أرضِ الصَّمتِ والقبورْ

والناسُ–يا أبي– الناسُ أينَ؟ ؟(2)

يتحدث العيسى في البيت الثاني عن مدى ألمه وضياعه، وقد بلغ به الأمر على وصف دنياه بأرض القبور، وهو يبدو حريصًا على توفير الإيقاع الداخلي في بيته، وهذا الجناس ليس زخرفة سمعية ولفظية عديمة الفائدة، وإنما زخرفة ذات فائدة نغمية موسيقية، وفائدة معنوية.

يتبيّن لنا من خلال هذا المبحث أنّ التكرار كان ظاهرة واضحة في شعر العارف والعيسى، وأنّه ذو صلة وثيقة بالموسيقى الشعريّة التي بيّنا مفهومها وأهميتها وأقسامها، فهو يُعدّ أحد المنابع الأساسيّة للموسيقى الداخليّة، وقد تكلمنا عن تكرار الحروف، فقد تعدّدت مظاهره في أشعار

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، ص130.

(2) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص112.

العارف والعيسى، بأنواع كثيرة. وقد كان لهذه الألوان من التكرار أهمّيّة موسيقيّة كبيرة، فتكرار الحروف يزيد في النغمة الموسيقيّة للمفردات، مما يزيد في ربْط الأداء بالمضمون الشعريّ، إضافة إلى ما ينبعث عنه من الأنغام المتساوقة المتجاوبة المنسابة، والأنغام الموسيقيّة المجلجلة الصاخبة، وذلك تبعًا لنوع الحروف المكرّرة، وما ينتج عن حروف المدّ بصورة خاصّة من الموسيقى اللفظيّة نتيجة لسعة إمكانات هذه الحروف الطويلة.

وتكلمنا عن بعض فنون البديع التي تعتمد على تكرار المفردات، وتعدّ من منابع الموسيقى الداخليّة، وهي ردّ العجز على الصدر، والجناس التامّ، موضحين الأهمّيّة الموسيقيّة لهذه الألوان من التكرار، ومن ذلك ترجيع صدى المفردات الواردة في صدر البيت بتكرارها في العجز، مما يزيد في اللحمة والاتصال بين شطري البيت الواحد، وكذلك بين الأبيات المتلاحقة، مما يجعل القصيدة وحدة موسيقيّة متكاملة.

وهكذا فإنَّ التكرار في شعر ا لعارف والعيسى ليس للزينة، وليس من نافلة القول الذي يمكن الاستغناء عنه لعدم فائدته، وإنّما هو ذو فائدة موسيقيّة لا تتحقّق إلا به، إضافة إلى الفائدة المعنويّة التي تتحقّق عن طريق الأنغام، وأصوات الحروف.

المبحث الرابع: التكرار والبناء اللغوي:

هذا المبحث يدرس التكرار والبناء اللغوي في قصائد العارف والعيسى.

التكرار تشاكل لغوي يلفت الانتباه، ومظهر من مظاهر التماسك المعجمي؛ حيث يقوم ببناء شبكة من العلاقات داخل المنجز النصي؛ مما يحقق ترابط النص وتماسكه، إذ إن العناصر المكررة تحافظ علي بنية النص، وتغذي الجانب الدلالي، والتداولي فيه، وذلك من خلال تكاثر المفردات وكثافتها؛ مما يحقق سبك النص وتماسكه، وإعادة تأكيد كينونته، واستمراريته واطراده.

وللتكرار دور في النص فهو يدعم التماسك النصي بالاستمرارية في تكرار كلمة معينة يسهم في تتابع النص وترابطه، وعلى الرغم من تكرار الوحدة المعجمية نفسها، إلا أن الكلمتين المكررتين لا تحملان الدلالة ذاتها، وشد النص وسبكه من خلال هذا الاستمرار والاطراد.

ويعتبر التكرار نسقًا تعبيريًّا مهمًّا في بنية القصيدة العربية، حيث تعتمد عليها في نصوصها بشكل يجذب القارئ، ويجعله يرتاد مغامرة للكشف عن الدلالات.

ولا يعد التكرار من ظواهر الشعر المعاصر، وإنما أشار النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة ودورها في ارتباط وإتحاد أجزاء الكلام، وكذلك النقاد الغربيون وعلى رأسهم لوتمان الذي يرى أن «البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي »[1]، لتبني معمارا شعريا مثقلا بالقيم الروحية، والدلالات النفسية المخبوءة تحت الكلمات، فلقد عدّ التكرار في الشعر «مما ليس منه بدٌّ وليس عنه غنى فهو فيه —قديما وحديثا – سمة كالجوهر ملازمة، ومظهر كالركن دائم لا يستقيم قول شعري إلاّ به، ولا تتحقّق طاقة شعرية دونه، ولا يصلح للقصيد نسب إلى الشعر إلاّ بتوفّره؛ لذلك عدّ عند أغلب الدارسين –وإن اختلفت تعبيراتهم عن ذلك– من أبرز مقومات الشعر ومن ثوابت القصيدة»[2].

ومن الأفكار والمبادئ التي صاغها (يوري لوتمان)[3] في كتابه (بنية النص الفني) ما يلي:

1 – أنّ كل نص يتكون باعتباره تأليفا تركيبيا لعدد محدود من العناصر (الحروف مثلا) فإن التكرار يصبح أمرا لا مفرّ منه.

---

(1) التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، حاتم عبيد، ص16.

(2) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر علي زروقي، ص22.

(3) يوري ميكهلوفش لوتمان، 28–نوفمبر–1922، من رواد المدرسة الشكلية الروسية.

2- عندما نعتبر النص نصًّا فنيًّا، فإنّ كل العناصر المكونة له وطريقة انتظامها داخله تصبح دالة، ويجب افتراض المعنوية فيها تأسيسًا على هذا، فإنّ التكرار – أيّ تكرار- لا يمكن أن يكون شيئًا رائدًا أو عارضًا بالنسبة للبنية؛ ولذا فإنّ تصنيف مختلف أنواع التكرار وانتظامها داخل النص يصبح أمرا ضروريا لإدراك الخصائص الأساسية التي تُميّز بنية ذلك النص[1].

فالتكرار إذن يشكل لحمة حية داخل البنية العامة للنص، يجب على الناقد التنبه لسر الجمال فيها وغاية الشاعر منها، فـ «إذا كان التكرار في النثر حشوًا لا طائل منه، فهو في الشعر ليس كذلك، فالصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار، فتقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق، وهذا التكرار...يسهم في عملية الإيحاء وتعميق الصورة في ذهن القارئ »[2]. وهو في أغلبه دال مقصود، وذلك ما يبعده عن كونه منطقة لتخريج المرسل المحاصر بالعجز واللاقدرة، مما يوهم بالاعتقاد بأنه لا تتجاوز حدود الحالة الغنائية.

والذي علينا الانتباه إليه باستمرار هو وظيفة التكرير في البناء النصي؛ لأن «كل جزء من النص يتلقى جميع مميزاته وكل تحديده في تبادل العلاقة (من تواجه وتعارض) مع أجزائه الأخرى ومع النص ككل»[3].

التكرير ذو وظيفة بنائية أساسها اختلاف المؤتلف وائتلاف المختلف، وعليه فإن «العناصر نفسها (أي العناصر المتكررة) ليست متماهية وظيفيًّا إن هي احتلت مواقع متباين ة في علاقتها البنائية»[4]. وبالنظر إلى العناصر المتكررة وموقعها في البناء النصي نقول مع لوتمان دائمًا: «ألاَّ نقاش كذلك في أن تصاعد التكرير يقود إلى تصاعد التنوع الدلالي، لا إلى تماثل النص. فكلما تكاثر التشابه كلما تكاثر الاختلاف»[5].

---

(1) أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) لمحمود درويش، عبد القادر علي زروقي: ص22.

(2) البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، عبد الحميد هيمه، ص96.

(3) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، ص152.

(4) المصدر نفسه: ص152.

(5) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس: ص152.

وسنورد نماذج شعرية توضح ما ذكرنا سلفا يقول العارف:

إلَى مِحْرابِ آمالِي وكنزِ الأمَلِ الغالِي
إلى جَنَّةِ أفراحِي ونشوةِ قلبِي الصاحِي
إلى مَنْجمِ أفكارِي ودنيا الحبِّ للمغرمْ
إلى كوكبِ أحلامِي ومجلَى سحرِ إلهامِي
إلى مَنْ هزَّ إحْسَاسِي بطرفٍ مَنْهُ نعَّاسِ (1)

ومما لاشك فيه أن التكرار الاستهلالي يزود النص الشعري بزخم ممتع من التدفق الغنائي تصنعها الحركات الإيقاعية المتعاقبة في السياق بهدف إبراز النبرة الخطابية ، وكشف عواطف وأحاسيس الشاعر التي ود نقلها للمتلقي محافظة على وهجها وشعلتها الدلالية المؤثرة، كما «يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة ، إذ كان كل تكرار من هذا النوع قادرا على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحضرا لسماع الشاعر والانتباه إليه»(2)، وتتمحور الأبيات السابقة حول محراب الحب، وإفصاح الشاعر عن الأشواق المجنحة، واللائية حول ذلك المكان الذي سحر لب الشاعر من خلال بنية حرف الجر (إلى) المكرر على مستوى الأبيات وتوزعت على وحدات معنوية هي ؛ إلى محراب آمالي، إلى جنة أفراحي، إلى منجم أفكاري، إلى كوكب أحلامي، إلى من هز إحساسي ، فحقق حضور ذاته العاشقة ، ومحراب حبه ، واقترانها بكل شيء مؤنس وممتع، فالحرف (إلى) كشف لنا بنيتين للنص؛ السطحية: الحب الذي يدركه كل عاشق، والعميقة : محراب حبه الذي يلجأ إليه، أضحت الأبيات مجرد صدى لصوت يئن من قرارات روح الشاعر.

والتكرار اللفظي نظر الكثير من المحدثين إليه نظرة شمولية ؛ إذ يعد أحد الأسس التي ينبني عليها النص الشعري الحداثي، بل «عنصر مركزي في بناء النص الشعري»(3).

ولعل في تكرار الكلمات ما يمنح القصيدة الحداثية سيرورة للأحداث وتتابعها، يقول

---

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 69.
(2) التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، ص15.
(3) التكرار عند محمود درويش، فهد ناصر عاشور، ص60.

العيسى:

عَلَى شَفتيّ
من ضوءِ بدرٍ أَلِقٍ
جدَّلتُها
أرجوحةً للحبِّ... تُمهَّدْ
جدَّلتُها
من أجلِ كلِّ الناسِ...
أنا جدَّلتُها[1]

وحروف العطف التي تؤدي وظائف متنوع ة في جسد القصيدة كالربط والمساهمة في الانسجام، والتناسق وتلاحق المعاني ، والمحافظ على وحدة الأفكار وتراسلها، ويظهر في قول العارف:

ورأينَا فِي طيبةِ السودِ.. رجالاً ورأينَا الخداعَ.. عِندَ الكذوبِ
والتجاريبُ.. فِي الحياةِ محكٌّ للعُلا.. فِي البعيدِ أوْ فِي القريبِ
ونهوضُ الشعوبِ.. فِي كلِّ عصرٍ مثلٌ يحتذيهِ.. كلُّ أريبِ
وسقوطُ البلادِ فِيْ كلِّ يومٍ واردٌ فِيْ مواقعِ الترهيبِ
ودعاةُ التخريبِ.. فِيْ كلِّ أرضٍ رجعُوا فِيْ الورى بشرٍّ نصيبِ
وبناةُ الأمجاد.. فِيْ كلِّ شعبٍ رسلُ الخيرِ.. والسلامِ المهيبِ[2]

يتجلى لنا نوع آخر من التكرار في هذه الأبيات، يعتمد على تكرار حرف (العطف) إذ يسهم في فتح المجال الدلالي، وشحذه بقوة إيحائية تجعل القارئ يتفاعل مع دولة وبنائها، ومعرفة قيمة الوطن والأمن والأمان، ومقابله الهدم والتخريب والدمار له، كما قام العطف بوظيفة دلالية وهي الربط بين المعاني وجعلها متلاحقة (ورأينا، وسقوط، وبناة، ودعاة...)، وهي «أداة ذات فائدة بنائية، تقوم بحفظ بنائية الأبيات، وتشكيل رابط يعمل على تلاحمها وتواشُجها،

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص5.
(2) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 236.

كما أنها تقدم نصائح، تعكس تجربة الشاعر العامة في الحياة»[1].

ومما يزيد في جمالية وفعالية تكرار حرف العطف (و) هو العامل الصوتي والدلالي الذي يتركه، أضف إليه الانسجام وتواصل المعاني، والاتساق بين تراكيب النص يقول العيسى:

وأسْرَارِي

وأودعْتُ النُّجومَ الزُّهر

وكمْ بالحرفِ قَدْ لَوَّنْتُ أوتارِي

وملأتُ كفَّكِ...من يَنْبوعِ أَشْعارِي[2]

تبدو هندسة الربط تحافظ على تماسك معمار القصيدة ، وتضافر معانيها ، وتواصل أساليبها في تناسق بيّن يعكس القدرة الفنية للشاعر، خاصة إذا استشرف (الواو) بداية كل بيت فيها يقوم بوظيفة التوفيق والتوزيع بين مختلف الصيغ، ويمكننا القول: «إن الوحدة المكررة تضيف معنى آخر إلى القول الشعري»[3].

وتكرار الاستفهام في بداية الأبيات، إذ يسهم في شحن الخطاب الشعري بقوة إيحائية وفتح المجال الدلالي وتستدرجه إلى إكمال النص، يقول العارف:

أيَّ معنًى تلقاهُ منْ قصدِ هجرِي بعدما قَدْ شقِيتُ بينَ الأنامِ

أتُرَى هلْ هناكَ بُعدُ ارتباطٍ بينَ مرأى الحبيبِ والآلامِ

يا تُرَى ما تريدُ منها؟ أتبغِي لذةً خُولِطتْ بنارِ السلامِ

أم ترَى أنتَ ترغبُ الألَمَ السامِي.. وَقَدْ شبَّ فِيْ سعيرِ الضرامِ

أم ترَى ترغبُ العصبَ المرخى بتأثيرِ فكرةِ استسلامِ

أحياةَ الأرواحِ وَهِيَ خلودٌ؟ أمْ حياةَ الفناءِ بالأجسامِ؟

أمْ صبيبَ الدموعِ يطفئُ شوقًا مستكنًّا فِيْ مهجةِ المستهامِ

أينَ تلكَ الدموعُ وَهِيَ سحابٌ؟ كيفَ جفتْ؟ وكانَ غيرَ جهامِ؟ [4]

---

(1) التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، ص31.

(2) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص67.

(3) علم النص، جوليا كريستينا، ترجمة فريد الزاهي، ص80.

(4) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 98.

لقد مر بناء رثاء الحب وعدم تحمل الشاعر لهذا الألم، ووظف للتعبير عن مصابه العديدَ من التقنيات ومنها تكرار صيغة الاستفهام (أترى–أم–أين) التي فتح بها عدة تساؤلات واستفسارات مثيرة للقارئ، تجعله يجتهد لإكمال النص والاقتناع بإجابته، فتكرار (أم) و (أترى) مثيرة للقلق والجدل، ومشكل لضغوطات وانفعالات نفسية متكررة على مستوى النص تبيح للشاعر إقامة حوار ومساءلة واستفسار وجدل، إذًا فالتكرار كرس الوظائف ووسم بها خطاب المحب للحبيب، كما تتضح فاعلية تكرار الاستفهام في الأبيات الإيقاع الموسيقي الذي خلفته ونشرته على تراكيب النص، فأنتج تناسقًا وانسجامًا بين بنائية النص، مما ساهم في تضافر المعاني، وتعميق الدلالات من خلال التعابير (أين تلك الدموع، أم صبيب الدموع...) التي أغرقت الخطاب بالدفقات الغنائية وترابط الأنسجة البنائية.

وأيضا لتكرار اللازمة دور في ربط أجزاء النص يقول العيسى:

كيفَ يَنْتظِر.. . ؟
ناكثاتُ الغزْلِ فِي دَأَبْ
توقَّدَتْ غَضَبْ
فكيفَ يَنْتظِرْ.. . ؟
أَجْفانُه الَّتي.. .
فكيْفَ يَنْتَظِرْ.. . ؟
أَتَذْكُريني.. كَيْفَ كُنت
فكيْفَ يَا صديقتِي
حتّامَ يَنْتظِرْ.. . ؟
إنَّه.. .. هناكَ ينْتظِرْ[1]

فعمل تكرار اللازمة سواء الثابتة أو المائعة في ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق، تجعل القارئ لها يحس بأنها وحدة بنائية واحدة ، ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد، يكشف هذا التكرار عن إمكانيات

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص59.

تعبيرية وطاقات فنية لدى الشاعر تغني المعنى وتجعله أصيلاً.

ونلخص القول بأن ألوان التكرار في قصائد العارف والعيسى كشفت عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة «إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزًا لسماع الشاعر والانتباه إليه»[1].

(1) التكرار في الشعر الجاهلي، ربابعة موسى، ص 5.

المبحث الخامس: التكرار وبناء الصورة الشعرية:

إن دور التكرار في بناء الصورة الشعرية في القصيدة موضوع البحث تَمَثَّل في مستوى الإبداع الشعري والدلالة الشعرية والنفسية الشعورية والعنصر الإيقاعي لدى العارف والعيسى.

يحاول مفهوم الصورة المعاصر توسيع مجالها، ويرى فيها ذلك التغيير اللغوي الذي يتخذ نسقًا معينًا يستثير في النفس مدركات حسية، مستخدما في ذلك كل وسائل التأثير الكائنة في اللغة، من عبارات حقيقة وتشبيهات ومجازات، وكلمات ذات جرس خاص وإيقاع البيت كله، وربط الجمل، وفصل بينهما، وتضاد وتجانس.

قد تحمل الكلمة تصويرا، فيعبر الشاعر عن تجربته الذاتية بلغة تفاعلت فيها الألفاظ وأعطت من الإيحاء أبعادا فنية، وظلالا خاصة نبعت من تركيب الألفاظ وترتيبها واستخدامها، وتفاعل بعضها مع بعض فيبرز ما فيها من جمال وقيم خاصة، لا تبدو في شكلها وحدات مستقلة، بل بتفاعلها معًا، وبقدرة المتلقي على تخيل المعنى وصوره وراء الكلمات التي توسل بها الشاعر في التعبير عن تجربته المعاشة.

إن مصدر جمال الصورة بهذا الفهم لا يكون بما فيها من المجاز ، وإنما ينبع من كونها صورة فحسب، وتتمثل في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به.

وقد يكون التكرار منبعًا مهمًّا من منابع الصورة الشعرية حين يتحول إلى قانون جمالي يحكم النص، فيتحول من مستوى العلاقة الجزئية إلى مستوى العلاقة الكلية، سواء أكان تكرارًا لعنصر لغوي، أو تكرارًا لبنية نحوية. وتكرير الشيء يراد منه التوكيد، ومن شأن التكرار أن يخلق إيقاعًا داخليًّا، والحق أن التكرار مبدأ أساسي في تتبع الظواهر الشعرية، فالعنصر لا يعد شعريًّا ما لم يتواتر ظهوره في النص.

فيتفق التكرار بصوره الشعرية مع طبيعة الشاعر النفسية ؛ لأنه يسعى إلى استخدام التكرار وسيلة للإعادة والإلحاح، والتأكيد على ما في ذهنه لإصلاح الواقع، ولهذا فهو لم يكرر ولم يكن معنيا بتكرار اسم بعينه ، فهو لا يبحث عن فرد وإنما يبحث عن قيم ومبادئ تتمثل في الأشخاص، من هنا جاء اهتمامه بصورة الاسم أو هذا الجزء من الكلمة قليلاً، فالأسماء الواردة عنده هي أسماء معان وليس أسماء ذوات ، فالحب قيمة ومعنى يسعى أن يكون هذا الاسم هو

محرك الشعوب، ومعيار علاقتها على مختلف المجالات ، فهو رمز الصفاء والنقاء ، ورمز الطهر يقول العارف:

الحبُّ فِي الكونِ يكفِي أَنَهُ سَببٌ يُعطِيْ ويأخذُ.. والمحرومُ فِيْ كبَدِ
العطرُ فِيْ الحبِّ رومنسيةٌ عبقتْ فِي الأرضِ فِي الروضِ فِي الدُّنيَا إِلَى الأبدِ
هذَا هوَ الحبُّ حُبُّ القلبِ منبعُه مِنَ الحياةِ وميثاقٌ بخطِ يدِي
لَكنَّ حُبَّكِ عندِي لَيْسَ عاطفةٌ والحبُّ بالعقلِ قَدْ يفضِي إِلَى البددِ (1)

فهو يعلي من شأن الحب ويؤكد على قيمته؛ لأنه ذات فضيلة تطهر النفوس، كما أنه وسيلة تجعل الإنسان يخوض غمار الحياة بكل ما فيها من مرارة وعذاب، وهذا ما يسعى إليه الرومانسيون في التأكيد على حب الإنسان للإنسان، فكانت ثورتهم على مجتمعاتهم لخلق مجتمع مثالي ينشدونه في فردوسهم المفقود يقوم على دعائم من أهمها الحب الصافي، فهو غاية كل البشر، ولهذا اتخذ التكرار الشكل الرأسي الذي يحرص فيه على خلق صورة شعرية جديدة لكل صورة تكرار.

ولقد سعى العارف من تكرار الجملة الاسمية ليجعل منها حدثًا يستوعب جزيئات حياة أمته بتراتب في شكل الكلمة وحروفها، فتلاحم أجزائها ومخارجها تعني توحد الرسالة التي يحملها الشاعر يقول:

لُعْبَةُ الأمْسِ.. كأوهامِ خريفٍ ذابلِ الأوراقِ.. مجلودِ النفاحِ
لُعْبَةُ الأمْسِ.. كأحلامِ ربيعٍ ثاكلِ الوردةِ.. مجروحِ الأقاحِ
لُعْبَةُ الأمْسِ.. كأمطارِ شتاءٍ قارسِ اللذعةِ.. مذعورِ الرياحِ
لُعْبَةُ.. مشْنُوءةٌ بينَ الورَى إِنَّهَا المِحْنَةُ نَزتْ بالجراحِ (2)

فكرر الجملة الاسمية (لعبة الأمس) مرات متتالية بنغمة موسيقية واحدة، وتشكيل أسلوبي موحد (مبتدأ وخبر) وعمل على ربط هذا المكوّن الأسلوبي بمميز يستوعب ذات الشاعر وهمومه (كأوهام، كأحلام، مشنوءة) بشكل يتفق مع آلام الشاعر وصرخاته التي يسعى للبحث لها عن مخرج وتنفيس؛ لأنه شارك آلام الشعب الفِلَسْطِيني وعذابه منذ الولادة، ولذلك جعل من كل

(1) ترانيم الليل، محمود عارف، 1/ 387.
(2) المصدر نفسه: 1/ 542.

لفظ من هذه الألفاظ وسيلة للتأكيد على هذا المعنى؛ لإظهار التجبر والإرادة القوية؛ ليحوّل هذه الصرخات والأنات إلى أشواق وآمال تسمو فوق الجسد والروح، لتنقل الناس من النوم إلى اليقظة عبر هذه التناغمات الموسيقية المتشابهة التي تستوعب غربته واغتراب الشعب الفِلَسْطِيني، لم يكن ليتحقق له ذلك لو اختلفت الكلمات وتنوعت؛ لأن التعبيرات إذا اختلفت شكلاً فإنها تختلف معنى كما يقول بلومفيلد [1]. وقد ساعده على ذلك أيضًا اعتماده على الطبيعة ولجوئه إليها؛ ليجعل من هذه الصور الشعرية أكثر فاعلية وقدرة على إحداث التغيير (خريف، الوردة، أمطار، شتاء، الأوراق...).

وهذا اللجوء إلى الطبيعة وانعتاقه إلى أسرارها وجمالها جعله يتخذ بعض صور التكرار للتعبير عن رؤيته الخاصة تجاه عالم الغاب، بعيدًا عن الوصف والرصف بحثًا عن الحرية والفرح والمثال الذي يسعى إليه؛ لذلك نراه يصر على أداء هذه الرؤية بأسلوب معين، وبكلمات تثري هذه التجربة وتنمي التفاعل بينه وبين المتلقي.

إن لجوء الشاعر إلى هذه السمة اللغوية، أو إلى هذا الأسلوب يجعلنا نتساءل عن سبب ذلك الاختبار الأسلوبي، ولكن إذا أنعمنا النظر في القصائد التي وقعت ضمن دائرة التكرار سواء أكانت بأسلوب النداء أم الاستفهام أم النفي أم غير ذلك وجدنا الشاعر يجسّد عبر هذه الشرائح حالاته النفسية ومشاعره الخاصة، وهمومه وآلامه التي يعانيها بصورة شعرية تتوزع ضمن محور الغربة والاغتراب الفكري والروحي، التي تمثلت في قصيدته التي تتحدث عن النفاق يقول فيها:

لَيْسَ مَنْ ينشُدُ الحياةَ (وضوحًا) مثلَ مَنْ يَنْطَوِي عَلَى الإغراقِ
لَيْسَ مَنْ يبصرُ الوجودَ (جمالاً) مثْلَ مَنْ شامُه بغيرِ اتساقِ
لَيْسَ مَنْ يَرفعُ (الجَبِينَ) استواءً مثْلَ مَنْ يَتَلوِى عَلَى الأعناقِ
لَيْسَ مَنْ يَحملُ (الوِدادَ) سلامًا مثْلَ مَنْ عَاشَ فِي لظَى الاحتراقِ
لَيْسَ مَنْ ذَاقَ سَلْسَلَ (الحُبِّ) عذبًا كالذي اش ـقَّهُ مريرَ المَذاقِ [2]

أخرج بأسلوب النفي الصدمة الاجتماعية التي واجهته ممن حوله ؛ لذا نرى في هذه

(1) الأسلوبية والأسلوب، كراهام هاف، ص21.
(2) ترانيم الليل: 1/ 196.

الأبيات تجسيدًا لحجم المعاناة النفسية، ويبحث عن الوجود والعدل والأمانة بقوله : هل عرفتم معنى الوجود؟

أما الرحلة الأخرى مع العيسى؛ فتتمثل في ترحال الذات، إذ نجد ذاتية ممتدة عبر رحلة العيسى الشعرية مع قصائده، لنجد ذات العيسى تزهر من جديد، بعد أن تأخذك صور ذات الشاعر، التي استوحت مظاهر التكرار حيث يقول:

وحُبُّكِ فِيها شَدَّ بَوحَ خَوَاطِرِي
وفِيكِ تَغَنتْ منْ حداءِ تَلهفِي
ودَمْعِي لِدَمعٍ مِنْ توقدِ لاعجٍ
تغنيكِ حبًّا بين بادٍ وحاضرِ
وأسرفتُ حتَّى قِيلَ: جُنّ بِحُبِّها[1]

قد سطر في هذه الأبيات صورًا لتكرار الحرف عند الشاعر ترتبط بهيكل القصيدة فتعكس الصورة الشعرية التي جسدها في هذه القصيدة [2]، التي تكشف عن روح مزهرة، تبوح بالألوان العاطفية، التي تكشف عن صور الغزل العفيف يلتقي عبره العيسى بشعراء (بني عذرة) في صورة محملة قوافلها بقاموس شعري وتراكيب لغوية تتخذ من اللغة أصالة تكشف عن ارتباط الشاعر بغنائيات غزلية طالما لمسنا فيها عفة الحب، وسمو القيمة العاطفية، ليظل البين والنوى والحنين والتذكر والبوح تخفيفًا لآلم البعد وأوجاع الفراق.. أشبه ما تكون بزاد عشق.

ثم يستمر الشاعر في تجسيد ذاته في كل حرف وكلمة ، وعن معنى الحب الذي يحمله لحبيبته بقوله:

شُرودُ أفْكَارِي
ووقْدُ مَشَاعِرِي
حَدْثتُها عَنْ حُبِّنَا
حَدْثتُ عَنْكِ

(1) عندما يزهر الحب، محمد الفهد العيسى ص14.
(2) الصور الشعرية عند الشابي، مدحت الجبار، ص68.

وأنْتِ مِلءُ خَوَاطِرِي
حَدثْتُ عَنْكِ
وفِي يَدِيْ لَأْسُ اليتيمِ أعبّه
وكأنَّهَ يَشْكُو إليَّ بعاد كَأس.. .
وافْتَقَدْتُكِ فِي ليَالِيْ السَامِرِي[1]

كما يأتي المكان مقوما رئيسا في لغة العيسى الشعرية، ليتحول المكان لدى الشاعر إلى صور شعرية يجسدها بمشهد تمتزج فيه الأماكن بأسماء الناس وحياتهم اليومية، إلى جانب ما يمر بك من فصول السنة هنا وهناك من مشاهدات الطبيعة التي تتداخل في المكان برؤية شعرية، تمتلك زمام توظيف (الزمكانية) التي تتناغم فيها كل مقومات الحياة الاجتماعية والطبيعية؛ لتلقي كلها في ذات الشاعر الذي يتخذ من جماليات الطبيعة (حسا) يسكبه في مشاعر ذات مثقلة بذوات جمعية، تشكل الحبيبة فيها (أس) مجتمع القصيدة، وتظل بوصلة خطاب الشاعر التي طالما كان لها نصيبٌ وافرٌ من النداء، وأمل ولهفة الشوق، ونار البعد، وطول الغياب.. وأمل اللقاء..

ووظف العيسى تكرار الفعل في قصيدة له ليجعل منه أداة للتعبير عن آلامه وهمومه ، سواء منها الخاصة أو العامة:

أَنْ...اخْتَنَقْ
ومَاتَ...
مَاتَ...
فِي كُوَّى...يَلُفُّهَا الدُّخَانُ فِي خَدرِ
مَاتَ...اخْتَنِقْ
تَلُوكُ فِي بَلَه
مَاتَ...
مَاتَ...

(1) عندما يزهر الحب، محمد الفهد العيسى، ص27.

اخْتَنِقْ

لا لَمْ يَخْتَنِقْ[1]

فعل ماضي وضمير الفاعل المتوحد مع الفعل فتتماهى فيه ذات الشاعر لتشكل بذلك قوة فاعلة في إثراء التجربة الشعرية، والتنفيس عن المكبوتات الداخلية فيسمو فوق هذه الآلام فيحيا حياة سامية كما في قوله: (اختنق) الذي كرره أربع مرات، فاستطاع أن يولد من الفعل اختنق صورًا شعرية ذات أبعاد نفسية مختلفة، ودلالات متنوعة، معتمدًا في ذلك على الترديد (إن العنصر الذي يتردد أقوى من العنصر المفرد)، وبذلك يكسب همومه حضورًا وتأثيرًا في نفس المتلقي، وهو بهذا يحاول أن يجعل من التكرار وظيفة جمالية؛ لأنها تقوم بمثابة المولد للصورة الشعرية، وفي نفس الوقت الجزء الثابت أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية؛ مما يحمل الكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة، وتعكس في نفس الوقت إلحاح الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي، وبذلك يعد الفعل طريقة للتعبير عن الرفض والتمرد على الواقع، ورغبة جامحة في التحول.

وقد يحرص الشاعر على خلق صورٍ شعرية لكل صورة تكرار ، ولكن مع الحب تبقى الصورة في حالة استسلام يقول العيسى:

عيْنَاكِ ليلٌ لَيْسَ يَا حبيبتِي لَهُ انتهاء

أَدْلجتُ فِيهِما

ضَللْتُ

ضَللْتُ

موردُ العِطاش

عيْنَاكِ

شهقةُ اللَّهيفِ...جوعُ عام

عيْنَاكِ

عيْنَاكِ تَكِذِبَان[1]

(1) دروب الضياع، محمد الفهد العيسى، ص126.

ونحن هنا واجدون ألفاظًا بعينها تتكرر، إذا أعطيناها الفكر يبحث عن سر تكرارها، وجدنا أنها أدعى الألفاظ لتحريك عاطفة الشاعر ؛ لأنها تلمس قلبه، فالعينان مصدر ميثاق للعشق، فتكراره فيه راحة للشاعر، وفيها حياة ونمو وتدفق.

ومما يلاحظ أيضًا أن التكرار جاء عند ال عارف والعيسى بشكل أفقي أو رأسي، أُخضع لإيقاعات وإيحاءات موسيقية تعكس ملامح رؤيته ما النفسية والفلسفية التي تكشف عن موقفه ما الحقيقي من الحياة والكون والطبيعة، والحب والضياع من خلال سياقات وبناءات أسلوبية متنوعة على مستوى الكلمة أو الجملة.

لقد حاول العارف والعيسى أن يجعل من صور التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري، وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر، ولكن التكرار عندهما قد تأثر ببعض جوانب حياة الشاعرين الخاصة، فغلب عليه التداعي والتماثل في معظم صوره؛ لذلك ما كان التكرار ليكون عندهما لولا حاجتهما الملحة للكشف عما يدور في ذهنهما، وإبراز أفكارهما التي قد أصبحت هي الأخرى صورة من صور التكرار، فالمعاناة والألم تبدو واضحة في كل أنفاسهما الشعرية، وكأنهما بذلك يكرران هذه المعاناة في كل نمط تكراري على اختلاف أشكاله.

(1) الإبحار في ليل شجن، محمد الفهد العيسى، ص255.

الخاتمة

وتشتمل على ما يلي:

أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

قبل أن تطوى الصفحة الأخيرة من هذا البحث آثرت الوقوف على بعض النقاط التي تُعد أهم ما توصل إليه البحث من نتائج:

- ثَمَّة بواعث كامنة وراء اعتماد التكرار بوصفه أحد أساليب الشاعرين ووسائلهما الفنية؛ أبرزها النفسية، وأخرى فنية، فوجدنا أن العارف في تكراره يسعى لتحقيق نغمة خاصة والرمز لأسلوبه، وإن كانت هناك بواعث نفسية، ولكن ليست على الإطلاق.

بينما نجد العيسى التكرار برز في شعره فأصبح ذا وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر بالمتلقي؛ ليبرز المعنى الشعوري والنفسي من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره.

- للتكرار غايات عديدة يرمي الشاعران لتحقيقها، وقد وجدنا في معظم قصائد العارف غاية موسيقية، تعتمد على تكرار نغمات موسيقية تمنحها بعدًا موسيقيًّا مؤثرا، و أغلبها في تأكيد معنى يراد تحقيقه، وأما العيسى فغاية تكراره تأتي استجابة لوازع نفسي ليبرزَه للمتلقي.
- برز في شعر العارف تكرار النداء وجعله دائمًا بمثابة المحور الذي ينطلق إليه الشاعر؛ ليفصح ما يجول في خاطره.
- برز التكرار في شعر العيسى على نحو واسع وبأشكال عديدة، وساعده في ذلك طبيعة القالب الموسيقي للونه الشعري وهو الشعر الحر.
- أن ظروف حياة العيسى برزت في تكراره؛ ليكشف عن مشاعره الدفينة، وإبانة الدلالات الداخلية، وتكمن في الضياع والفقدان. بينما العارف دلالات تكراره في مواضيع بدوية، وحضارية، ووجدانية، واجتماعية.
- كثيرًا ما نجد في تكرار الشاعرين التكرار الاستهلالي، ولكن بروزه في قصائد العارف بأحرف الجر والنداء والعطف. بينما العيسى فقد عنده برز التكرار اللفظي، إذ يعد أحد الأسس التي ينبني عليها النص الشعري الحداثي، فيكرر اللفظ ليظهر الفكرة المركزية للقصيدة، وهي مفتاح النص، وربما النواة التي تدور حولها جميع العناصر الغوية.
- وجدنا في تكرار الشاعرين مجالات عديدة للإيقاع، وأبرزها الإيقاع الصوتي واللوني، فالصوتي سمعي تتضح فيه الرتابة والانضباط دون الالتزام بتقسيم الأصوات، فنجده عند العيسى بكثرة، فكان سمة فارقة في قصائده، فتحوّل بهذا اللون إلى علامات أسلوبية فريدة، بينما الإيقاع اللوني الذي يحيل القصيدة إلى لوحة متدرجة الألوان والصور فنجد العارف استلهمها؛ ليشكل به لوحاته الشعرية.

وأخيرًا نشدت الصواب بعد الاستقراء والتتبع والاجتهاد، فآمل أن أكون قد وفقت في تقديم صورة واضحة للتكرار لدى الشاعرين، وأن يكون عملي هذا إضافة إلى مكتبة الدراسات الأدبية، وحسبي أني بذلت ما في الوسع ، والله سبحانه وتعالى أعلم وأكمل، والحمد له على إحسانه وعونه وامتنانه.

والصلاة والسلام على نبينا محمد

وعلى آله وصحبه

أجمعين.

الفهارس الفنية للرسالة

وتشتمل على الفهارس الآتية:

1- فهرس الآيات القرآنية.

2- فهرس الأعلام المترجم لهم.

3- فهرس المصادر والمراجع.

4- فهرس الموضوعات.

فهرس الآيات القرآنية

السورة	الآية	رقمها	الصفحة
يوسف	﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾	4	107
غافر	﴿وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَاد • يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ﴾	39	107
التغابن	﴿إِنَّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلاَدِكُمْ عَدُوًّا لَّكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ وَإِن تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيم﴾	13	107
التكاثر	﴿كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُون • ثُمَّ كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُون﴾	3	107

فهرس الأعلام المترجم لهم

م	العَلَم	الصفحة
1	أبو حيان التوحيدي	34
2	أحمد شوقي علي أحمد شوقي بك	17
3	أحمد صالح قنديل	14
4	بالي	114
5	حمد الجاسر	43
6	شموئيل (سامي) موريه	97
7	عباس حلواني	14
8	عبد الكريم بن عبد العزيز الجهيمان	44
9	عبد الله بن محمد بن خميس الدوسري	44
10	عبد الله نور	44
11	عبد الوهاب إبراهيم آشي	18
12	عبد الوهاب عبد الكريم أحمد نشار	14
13	عبد الحميد مشخص	18
14	محمد حافظ بن إبراهيم	17
15	محمد علي باحيدرة	14
16	ولي الدين بن حسن سري بن إبراهيم باشا يكن	17
17	يوري تيتانيوف	96
18	يوري لوتمان	152

فهرس المصادر والمراجع

1 - **الإبحار فِي ليل الشجن**: لمحمد الفهد العيسى، ط1، 1400هـ.

2 - **اتجاهات الشعر المعاصر فِي نجد**: د. حسن بن فهد الهويمل، الناشر نادي القصيم الأدبي، ط 1، 1404هـ.

3 - **أجراس**: شعر علي حسين الفيفي، مطابع الجيش، الرياض، ط1، 1388هـ.

4 - **أدب الحجاز** : جمع محمد سرور الصبان، نشر مكتبة الحجازية 1344هـ، المطبعة العربية مصر.

5 - **الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد** : د. إبراهيم بن فوزان الفوزان ، مكتبة الخانجي، ط1، 1401هـ.

6 - **أدباء سعوديون ترجمات شاملة لسبعة وعشرين أديبًا** : د/ مصطفى إبراهيم حسين، دار الرفاعي للنشر والتوزيع، الرياض ط1، عام 1414هـ.

7 - **أساليب التكرار فِي ديوان (سرحان يشرب القهوة فِي الكافِيتيريا)**: لمحمود درويش، عبد القادر علي رزوقي، رسالة ماجستير 1432هـ، جامعة أم القرى.

8 - **أسباب حدوث الحرف** : لابن سينا، تحقيق حسن الطبال، ويحيى مير علم، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983م.

9 - **الأسلوبية والأسلوب**: كراهم هاف، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، العدد الأول، بغداد، سنة 1985م.

10 - **الأسلوبية والصوفِية (دراسة فِي شعر الحسين الحلاج)**: لأماني سليمان داود، مجدلاوي، عمان، ط1، 2002م.

11 - **أصداء قلم**: لمحمود عارف، دار تهامة، جدة، ط1، 1402هـ.

12 - **أغنية العودة:** شعر سعد البواردي.

13 - **أكثر من فكرة:** لمحمود عارف، دار العلم للطباعة والنشر، جدة.

14 - **الأنغام المضيئة:** لمحمد بن أحمد العقيلي، دار اليمامة الرياض، ط1، 1391هـ.

15 - **أوراق منسية:** محمود عارف، مطابع دار البلاد، جدة، ط1، 1407هـ.

16 - **أيام من العمر** : ديوان محمود عارف، دار الجيل للطباعة، مصر، ط 1، 1401هـ-1980م.

17 - **بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين، المنعقد فِي مكة، ربيع الأول، 1394هـ:** مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز، الجزء الأول والثاني.

18 - **بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره:** إيمان الكيلاني، دار وائل، عمان، ط 1، 2008م.

19 - **بلاغة الخطاب وعلم النص:** لصلاح فضل، عالم المعارف، الكويت، 1923م.

20 - **بناء الأسلوب فِي شعر الحداثة:** لمحمد عبد المطلب، وكالة الأهرام، ط 1، 1998م.

21 - **البنيات الأسلوبية فِي الشعر الجزائري المعاصر** : لعبد الحميد هيمه، دار هومه، الجزائر، ط1، 1998م.

22 - **البنيات الأسلوبية فِي لغة الشعر العربي الحديث** : لمصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية.

23 - **تاريخ الشعر العربي الحديث:** أحمد قبش، دمشق 1971م.

24 - **تحرير التحبير:** لابن الإصبع، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، 1963م.

25 - **تحليل الخطاب الشعري** : لمحمد مفتاح، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 2001م.

26 - **ترانيم الليل**: محمود عارف، طبعها النادي الأدبي بجدة، ط1، عام 1404هـ.

27 - **تكرار التراكم وتكرار التلاشي** : لعبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2000م.

28 - **التكرار عِندَ محمود درويش** : لفهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للنشر، الأردن، ط1، 2004م.

29 - **التكرار فِي الشعر الجاهلي** : د. موسى ربابعة، مؤتمر النقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن.

30 - **التكرار والموسيقى الشعرية فِي شعر الصاحب بن عباد** : لفرحان القضاة، بحث منشور.

31 - **التكرار وفعل الكتابة فِي الإشارات الإلهية** : لأبي حيان التوحيدي، حاتم عبيد، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، ط1، 2005م.

32 - **التكرير بين المثير والتأثير** : عز الدين علي السيد، عالم الكتاب، بيروت، ط 2، 1407هـ.

33 - **حداء البنادق** : شعر محمد الفهد العيسى، مؤسسة الجزيرة الصحفية، الرياض، 1418هـ.

34 - **الحرف يزهو شوقاَ**: لمحمد الفهد العيسى، مطابع الدستور التجارية، عمان، ١٤٠٩هـ.

35 - **الحركة الأدبية فِي المملكة العربية السعودية** : د. بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، لبنان بيروت، ط5، 1986م.

36 - **حركية الإيقاع فِي الشعر العربي المعاصر** : لحسن الغرفي، إفريقيا الشرق، بيروت، 2001م.

37 - **حصاد الأيام**: لمحمود عارف، مطابع دار البلاد، جدة، ط1، 1407هـ.

38 - **دراسة الصوت اللغوي**: لأحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.

39 - **دراسة فِي الشعر العربي الحديث المعاصر**: بوجمعة بوبعير، بحث منشور.

40 - **الدرعية قاعدة الدولة السعودية الأولى** : لمحمد الفهد العيسى، مكتبة العبيكان، الرياض، ١٤١٥هـ-1995م، ط١.

41 - **دروب الضياع**: لمحمد الفهد العيسى، مطابع الدستور الشعرية، عمان، 1409هـ.

42 - **دلائل الإعجاز**: لعبد القاهر الجُرْجَاني، موفم للنشر، الجزائر، 1991م.

43 - **دموع وكبرياء**: شعر حسن الصيرفي، الشركة العربية للطباعة والنشر، مصر.

44 - **ديوان القرشي**: حسن عبد الله القرشي، دار العودة، بيروت.

45 - **الديوان**: لعباس محمود العقاد، وإبراهيم المازني، دار الشعب، ط4.

46 - **ذرات فِي الأفق**: شعر فؤاد الخطيب، دار المعارف بمصر، ط1، 1378هـ.

47 - **سر صناعة الإعراب** : لابن جني، حققه مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1954م.

48 - **الشراع الرفاف** : شعر طاهر زمخشري، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس، 1394هـ.

49 - **الشعر الحديث فِي المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن (1345هـ-1395هـ)**: الدكتور عبد الله الحامد، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 1408هـ.

50 - **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** : لمحمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001م.

51 - **الشعر المصري بعد شوقي**: لمحمد مندور، دار الكتب الحديثة، ط1، 1937م.

52 - **الشعر فِي منطقة القصيم من عام 1351هـ إِلَى عام 1420هـ**: لإبراهيم المطوع، ط1، 1428هـ.

53 - **شعراء الحجاز فِي العصر الحديث** : لعبد السلام طاهر السنوسي، مكتبة الثقافة مكة، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، 1370هـ.

54 - **شعراء مصر وبيئاتهم فِي الجيل الماضي** : لعباس محمود العقاد، مكتبة حجازي، ط1.

55 - **شعراء نجد المعاصرون** : لعبد الله بن إدريس، صدر عن دار الكتاب العربي القاهرة 1960م.

56 - **شعرية التكرار فِي نونية ابن الزيات**: لأميرة محمود عبد الله، بحث منشور.

57 - **الشعرية العربية**: أدونيس، دار الآداب، بيروت، 2002م.

58 - **الصناعتين**: لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، 1406هـ.

59 - **الصور الشعرية عِندَ الشابي**: لمدحت الجيّار، الدار العربية، ليبيا، 1984م.

60 - **ظاهرة التكرار فِي شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)**: لزهير أحمد منصور، بحث منشور.

61 - **ظاهرة التكرار فِي شعر عبد الرحمن العشماوي** : أ. د علي محمد الحمود، بحث منشور.

62 - **ظاهرة الشعر فِي المغرب**: لمحمد بنيس، دار العودة، 1979م.

63 - **عاصفة الصحراء** : شعر محمود عارف، نشر عبد المقصود خوجة، جدة، ط 1، 1413هـ.

64 - **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته** : لصلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985م.

65 - **علم النص**: جوليا كريستينا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال-المغرب، ط2، 1997م.

66 - **عَلَى مشارف الطريق**: لمحمد الفهد العيسى، بيروت، 1963م.

67 - **عودة الفيضان**: لعبد السلام هاشم حافظ، ط1، 1395هـ.

68 - **فاعلية التكرار فِي بنية الخطاب الشعري للنقائض (نمط خاص من الوعي بالآخر)**: د/ عبد الفتاح يوسف (بحث منشور).

69 - **فِي الأدب السعودي**: ليوسف نوفل، دار الأصالة، الرياض، 1984م.

70 - **فِي النحو العربي**: لمهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م.

71 - **فِي نقد الشعر العربي المعاصر** : لرمضان الصباغ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2002م.

72 - **القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** : لعبيد، محمد صابر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

73 - **قضايا الشعر المعاصر** : لأحمد زكي أبو شادي، موسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة، 2012م.

74 - **قضايا الشعر المعاصر**: لنازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1962م.

75 - **قطرات من ظمأ** : د. غازي عبد الرحمن القصيبي، مطابع دار الكتب، بيروت، ط 1، 1965م.

76 - **القلائد:** شعر محمد علي السنوسي، مطابع دار الكتاب العربي، 1380هـ.

77 - **القيمة الموسيقية للتكرار فِي شعر الصاحب بن عباد:** د. فرحان علي القضاة (بحث منشور).

78 - **لغة الشعر السعودي الحديث** : هدى صالح الفايز، النادي الأدبي بالرياض، ط 1، 1432هـ.

79 - **لغة الشعر العربي المعاصر:** لعمران خضير الكبيسي، بحث منشور.

80 - **لغة الشعر:** لرجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية.

81 - **ليل ونهار:** لمحمود عارف، الناشر الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، فرع جدة، اللجنة الثقافية، ط1، 1403هـ-1983م.

82 - **المثل السائر فِي أدب الكاتب والشاعر** : لابن الأثير، محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م.

83 - **مجلة القافلة** : في عددها الأول من المجلد السابع والثلاثين في شهر محرم من عام 1409هـ، الموافق لشهر أغسطس من عام 1988م.

84 - **محمد العيسى شاعرا، دراسة فِي الشكل والمضمون** : جبر ضويحي الفحام، رسالة ماجستير.

85 - **محمود عارف (1327هـ-1421هـ) حياته وشعره:** عبد الله بن حمود الفوزان رسالة ماجستير.

86 - **معجم المطبوعات العربية فِي المملكة العربية السعودية** : لعلي جواد الطاهر، دار اليمامة، ط2، 1418هـ.

87 - **المعرض**: جمع محمد سرور الصبان، المطبعة الحجازية، مصر، 1345هـ.

88 - **مقدمة الغربال**: لمخائيل نعيمة، موسسة نوفل، ط18، 1435هـ.

89 - **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** : لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية.

90 - **الموازنات الصوتية**: لمحمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2001م.

91 - **موسوعة الأدب العربي السعودي**: لعبد الله حامد المعيقل-مجلد الشعر-دار المفردات، الرياض، 2001م.

92 - **موسيقى الشعر**: لإبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط4، 1972م.

93 - **النحو الوافِي**: لعباس حسن، دار المعارف، مصر، ط4، 1971م.

94 - **نحو كيان جديد**: لمحمد حسن العواد، دار المعارف بمصر، 1374هـ.

95 - **نظرات جديدة فِي الأدب المقارن**: لعبد السلام طاهر الساسي، دار ممفيس، القاهرة 1377هـ.

96 - **نظرية الأدب** : رينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1985م.

97 - **النظم وبناء الأسلوب فِي البلاغة العربية** : لشفيع السيد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط1، 2006م.

98 - **هؤلاء عرفت** : لعبد الفتاح أبو مدين، طبعة النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 1، 1421هـ.

99 - **وحي الصحراء** : جمع محمد سعيد عبد المقصود، وعبد الله بلخير، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1355هـ.

100 - **وحي الفؤاد**: لفؤاد شاكر، مؤسسة الطباعة والصحافة والنشر، جدة، ط3، 1387هـ.

101 - **الوعي والفن**: غاتشف، غيورغي، ترجمة نوفل نيّوف، مطابع السياسة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م.

المجلات والدوريات:

1 - **الأربعاء**: ملحق أسبوعي يصدر عن صحيفة المدينة بتاريخ 5/ 12/ 1421هـ.

2 - **البيان**: 30/ ذو القعدة1434هـ.

3 - **جريدة الجزيرة**: العدد 10776، 14919.

4 - **جريدة الرياض**: عدد 16477.

5 - **جريدة السياسية المصرية**: عدد (12).

6 - **جريدة المساء**: العدد49.

7 - **جريدة حراء**: العدد53.

8 - **جريدة صوت الحجاز**: 1351هـ-1360هـ.

9 - **جريدة عكاظ**: 3045، 393، 4432.

10 - **جريدة قريش**: أعداد متفرقة خلال سنتي1381هـ-1382هـ.

11 - **صحيفة المدينة**: ع 13821.

12 - **كتاب الأضواء:** جريدة تصدر بجدة/ القاهرة دار الطباعة الحديثة 1378هـ 1958م، ص 15-128.

13 - **مجلة إبداع:** القاهرة، السنة الثالثة، 1985م.

14 - **مجلة الرجل:** العدد ٦٥.

15 - **مجلة الفيصل:** ع (295) من محرم عام 1422هـ.

16 - **مجلة المنهل:** ع 61 ومجلد (61).

17 - **مجلة الموقف الأدبي:** العدد 343، تشرين الثاني1999م.

18 - **مجلة الهلال:** فبراير، سنة 1959م.

19 - **مجلة جامعة بابل:** العدد3.

20 - **مجلة عالم الكتب:** العدد 1.

فهرس الموضوعات

المقدمة: 3
الدراسات السابقة 5
خطة الدراسة 6
شكر وتقدير 7
الفصل الأول: محمود عارف ومحمد العيسى، النشأة والتكون والمكانة الشعرية: 9
المبحث الأول: تعريف بالشاعرين، حياتهما وشعرهما: 10
محمود عارف: 12
مولده ونشأته 12
أخلاقه وشخصيته 20
حياته الخاصة 24
علاقاته برجال عصره 25
آثاره 32
وفاته 28
آثاره 32
محمد العيسى: 42
مولده ونشأته 42
أعماله 44
أخلاقه 44
آراء النقاد فيه 45
وفاته 47
آثاره 48
المبحث الثاني: المؤثرات والروافد 54
المبحث الثالث: الملامح والسمات 66
المبحث الرابع: المكانة والتأثير 83

الفصل الثاني: الموازنة بين الشاعرين: 93
المبحث الأول: البواعث والمنطلقات 94
المبحث الثاني: في الوظائف والغايات 105
المبحث الثالث: في أنواع التكرار وأنماطه 114
الفصل الثالث: التكرار عند الشاعرين وعناصر الأداء: 126
المبحث الأول: التكرار والتشكل الدلالي 127
المبحث الثاني: التكرار والانفعال الوجداني 134
المبحث الثالث: التكرار والقيمة الموسيقية 142
المبحث الرابع: التكرار والبناء اللغوي 152
المبحث الخامس: التكرار وبناء الصورة الشعرية 159
الخاتمة: 166
الفهارس الفنية للرسالة: 169
فهرس الآيات القرآنية 170
فهرس الأعلام 171
فهرس المصادر والمراجع 172
فهرس الموضوعات 182

Search summary

Praise be to Allah, prayer and Pease be upon the prophets and messengers and his family and companions.

Repetition is considered one of the stylistic phenomena which is used in understanding the literary text. The rhetoric writers were alerted to repetition during their study of many examples of verse and prose; therefore, they explained its benefits and functions.

The study plan:

In this study, I used a plan depends on three parts preceded with an introduction.

Introduction: Repetition: definition, origination, formulation and function.

Chapter1:

Mahmood Aref and Mohammad Alissa' growing up, configuration and their poetic status. This part contains of four sections:

Section 1.1: The social and scientific lives of the poets.

Section 1.2: The resources and the effects of the conservative renewed schoolwhich follow in its new literary doctrine a pairing system by keeping the former Arabic column shape in the poem and renewing it to fit the Era, environment, culture, scientific and intellectual progress and other requirements of the present. In this section, I also wrote about the renewed school which is obviously different from the previous school in breaking rules and artistic characteristics; therefore, they will not affect the text anymore and also this will change the routine inside the text.

Section 1.3 The main features of the two schools in their literature since verse is a result of their literary experience.

Section1.4 The impact of the two schools in the Saudi poets. The poets of the conservative renewed school were affected in their artistic taste by the effect of the column shape of the ancient poetry. On the other hand, the renewed school affected the Saudi poets in their literature; thus, several new ideas appeared in their poems in addition to the main features of the new culture and the modern civilization.

Chapter 2:

A contrast between the two poets. It contains three sections

Section 2.1: The motives and reasons behind repetition in the two poets' writings.

Section 2.2The functions of repetition in the two poets' styles according to their different schools.

Section2.3 The types of repetition which are used be the poets; such as, oral repetition, *Bade'e*repetition, semantic repetition and the repetition of sections.

Chapter 3

Repetition in the two poets' styles and elements of performance.

This part contains three sections:

Section3.1: Repetition in relation to significance formation which was used by Alissa and Alaref in the poetic text. They used it in two directions; one is vertical and the other is horizontal in order to form an aesthetic tool which serves the poetic text and supports it with strength, effectiveness and impact.

Section3. 2: The relation between repetition and sentimental emotions whish affect the two poets.

Section 3.3: The music value in poetry. In order to achieve this value, poets used many methods; such as, repetition. This section highlights this relation in Alaref and Alissa poetry.

Section3. 4: The relation between repetition and the linguistic structure of the poem.

Section3. 5: The relation between repetition and forming poetic image, in addition to creativity level in each poet's work.