المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة القصيم

كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها (شعبة الدراسات الأدبية)

ملامح التجديد عند شعراء منطقة القصيم

دراسة تحليلية

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية في الأدب العربي الحديث

إعداد

أنس بن عبد الله بن إبراهيم الحمام

الرقم الأكاديمي

281904666

إشراف

أ.د/عثمان محمد عثمان الغزالي

الأستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها

العام الجامعي 1433هـ/2012م

مقدمـــة

الحمد لله هادي الخلق إلى سبل العلم والمعرفة والرشاد، والصلاة والسلام على خير البرية محمد وعلى آله وصحبه وتابعيه إلى يوم الدين وبعد:

تعرض الشعر العربي لحركات ونقلات تطويرية وتجديدية في بنائه الفني و المضموني، وقد أسهمت هذه الحركات في تنوع وتعدد النتاج الشعري، وتأثيثه بأشكال جديدة تتفاعل مع التطور الفكري والتقدم العلمي.

((شهد النصف الأول من القرن العشرين انتقال فن الشعر من التقنين الصارم في الشكل والمضمون إلى الانفتاح والتحلل من القيود والمشارط الحسابية، واقترن ذلك بتغير أو تطور تعريف الشعر من مجرد(كلام موزون مقفى) إلى الارتباط بجوهر الشعر والعملية الشعرية))[1].

لذلك سعى المبدع في العصر الحديث إلى الاستعانة بأدوات ولغة وأساليب وأشكال جديدة، للتعبير عن أوضاع الأمة المعاصرة والتماس قضايا المجتمع بوسائل فنية وجمالية حديثة تتواءم مع العصر وتطوره.

وتنوعت مستويات التجديد في تشكيل النص في الشعري الحديث في عدة مستويات، تمثلت في: تجديد البناء اللغوي والدلالي، وإضافة العنصر الدرامي، والحواري، والسردي، وتشكيل الصورة الشعرية، وتكرار الفكرة، وتشكيل الإيقاع الموسيقي.

---

[1] وديع العبيدي، عن التجديد والتجريب والحداثة،مدخل الى دراسة لطفية الدليمي،جريدة البينة الجديدة،جريدة يومية سياسية عامة، السنة الثالثة العدد (748) الاثنين 2/ شباط/2009م،الرابط: http://www.albayyna-new.com/archef/748/albayyna-new/pag6.html

((لقد عرفت دراسات الشعر تحولاً كبيراً في العقود الأخيرة، أهم ما يمكن أن يسجل في هذا الصدد، هو تحقيق استقلالية "الوظيفة الشعرية" بحيث بدأ البحث ينصب على الطبقات اللغوية المكونة للخطاب الشعري. هكذا تراكمت الجهود، وقطعت الدراسات الشعري مسارات كانت مجهولة من قبل))[١].

وقد استطاع الشاعر السعودي أن يحافظ على شخصيته، وأن يعبر عن رؤيته حيال الأشياء بالرغم من مواكبته لمظاهر التجديد في الشكل الشعري والقضية المتناولة.

وقد حرصت في هذه الرسالة على رصد حركة التجديد عند شعراء التجديد في منطقة القصيم، وهم: محمد العيسى، أحمد الصالح، إبراهيم العواجي، عبد الله الوشمي، أحمد اللهيب، صالح العوض وبأنهم شاطروا الشعراء السعوديين في حركة التجديد ولم يكونوا في منأى عن حركة التطور الأدبي .

يعرض الدكتور إبراهيم المطوع في كتابه حركة الشعر في منطقة القصيم لهذا الاتجاه وذلك وفي حديثه عن الاتجاه التجديدي في منطقة القصيم يقول: ((فالشعراء المجددون لا يسيرون وفق ما تمليه عليه فطرتهم ومواهبهم الشعرية فحسب، أو مجرد احتذاء، بل هم يعون وعياً تاماً سمات فن الشعر وما يتطلبه من تقنيات جديدة))[٢].

وهذا يدل أن شعراء التجديد في منطقة القصيم ساروا وراء حركات التجديد بوعي وثقافة رصينة وتفرد وخصوصية تنعكس في هذا التشكيل الشعري الحديث.

---

[١] خالد سليكي،في الإيقاع الشعري،مجلة عبقر،النادي الأدبي الثقافي،جدة،العدد الخامس،يوليه2008م،ص139

[٢] إبراهيم عبد الرحمن المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم (من عام1351هـ إلى عام1420هـ)،من مطبوعات نادي القصيم الأدبي،ط1، 2007م، ج2 ،ص686

كما تتميز منطقة القصيم بحراكها العلمي والفكري والثقافي والأدبي في المملكة، فقد سجلت في التاريخ الأدبي أدباء كان لبعضهم دوره الريادي في التجديد على مستوى الأدب السعودي مما جعل هذا البناء التجديدي يستحق الدراسة والتحليل.

أهمية الموضوع:

وأما الأسباب التي دعتني إلى اختيار هذا الموضوع والتي تبرز أهميته، فهي كما يلي:

1-عدم وجود دراسات تتناول موضوع ملامح التجديد عند شعراء القصيم ، وتقف على جمالياتها ودلالاتها إلا ما وجدته من بيان وتوضيح في كتاب حركة الشعر في منطقة القصيم للدكتور إبراهيم المطوع إلى السمات والخصائص الفنية التي اتسم بها الشعر التجديدي في منطقة القصيم[1].

2-أن شعراء التجديد في منطقة القصيم يجسدون قضية الوجود الإنساني في مرحلة من مراحل التاريخ البشري، وهي قضية فلسطين، كما يصور هموم وقضايا المجتمع المعاصر .

3-تميز شعراء التجديد في منطقة القصيم بالمحافظة على الشخصية السعودية، وشمولية المضمون، وعمق الفكرة، و غزارة الإنتاج .

4-توظيف جملة من التقنيات الفنية: كالتشخيص، والرمز، والحوار، والسرد، و التناص، والدراما، إضافة إلى البيان والبديع.

أهداف الرسالة:

إن من أهم الأهداف التي تسعى هذه الرسالة إلى تحقيقها:

[1] إبراهيم عبد الرحمن المطوع، حركة الشعر في منطقة القصيم، ج1 ، ص12

1-الكشف عن ملامح التجديد في الشعر السعودي ومواكبته لتطور التيارات الاتجاهات الأدبية العالمية، وأن شعراء القصيم سجلوا إبد اعاً شعرياً واعياً في قالب شعري جديد وحديث.

2 -محاولة الوقوف على تجربة هؤلاء الشعراء ومدى توافقه ا مع اللغة والإيقاع الشعري الجديد ودلالته.

3-تسليط الضوء على شعراء التجديد في منطقة القصيم ، و الوقوف على هذا التشكيل والإبداع الشعري رغبة في إبراز جمالياته وأسراره.

4- محاولة الإجابة على السؤال التالي، وهو: هل سعى شعراء القصيم من خلال استقطاب هذه الأدوات والأساليب الفنية الجديدة إلى إن يحمل الشعر في ذلك بعداً وتعبيراً إنسانياً أم نرجسية أم غير ذلك ؟

الدراسات السابقة:

لا توجد دراسة علمية تتناول ملامح التجديد عند شعراء القصيم إلا ما كان من دراستين:

دراسة الدكتور إبراهيم المطوع في كتابه: (حركة الشعر في منطقة القصيم (من عام 1351هـ إلى عام 1420هـ).

ملخص الدراسة: وفيه رصد الكاتب حركة الشعر في منطقة القصيم دراسة موضوعية وفنية والاتجاهات الشعرية ، والخصائص والسمات الفنية ويقسمها إلى اتجاهين محافظ وتجديدي، وأراء النقاد في ذلك الشعر وقيمة التجديد في الشعر ، وذلك في فصل تناول فيه الاتجاه التجديدي عند شعراء القصيم.

دراسة جبر ضويحي الفحام ، شعر محمد الفهد العيسى دراسة موضوعية وفنية رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة لقسم الأدب في كلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،1427هـ.

ملخص الدراسة: يدرس الباحث فيها شعر العيسى من خلال تحليل الشكل والمضمون، ويقف فيها على الركائز الثلاث التالية: اللغة، والصورة، والإيقاع، كما يعرض الموضوعات التي تناولها الشاعر وسيرته وحياته.

ومع مكانة الدراسة الأولى : (حركة الشعر في منطقة القصيم) وشموليتها في تناول حركة الشعر في منطقة القصيم إلا أنَّ المنهج المتبع فيها تاريخي وفني ونفسي، مما يختلف مع منهج هذه الرسالة وخطتها، والوقوف على جوانب تشكيلية أخرى؛ علماً بأنها كانت مناراً لي في كشف الكثير من السمات والخصائص الفنية للشعراء.

أما الدراسة الثانية: (شعر محمد الفهد العيسى) فهي تشكل مع الدراسة السابقة مصدراً للانطلاق إلى بعض الموضوعات على أنها من عنوانها مقتصرة على تجربة العيسى الشعرية، واعتمدت الدراسة على المنهج الموضوعي والفني في دراسة نصوص الشاعر.

وهناك دراسات عامة للشعر في المملكة العربية السعودية تعرضت بإشارات فنية، ودراسات نقدية لنصوص شعرية لرواد التجديد في منطقة القصيم: الشاعر محمد الفهد العيسى، والشاعر أحمد الصالح، ومنها مثلاً:

1-شعراء نجد المعاصرون للأستاذ عبد الله بن إدريس.

2-اتجاهات الشعر المعاصر في نجد، و كتاب: النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر للدكتور حسن الهويمل.

3-الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن (1345هـ1395هـ) للدكتور: عبد الله الحامد.

4-الرمز في الشعر السعودي للدكتور مسعد العطوي.

5-متابعات أدبية، وكتاب: التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية للدكتور محمد الشنطي.

6-جدل التجديد الشعر السعودي في نصف قرن للدكتور سعد البازعي.

بالإضافة إلى مقالات في المجلات والصحف السعودية وقفت بالتحليل على قصيدة أو قراءة لديوان شعري.

وتلك دراسات لها قيمتها ومكانتها الرائدة في المشهد الأدبي والنقدي في رصد الحراك الشعري السعودي، كما أنها تمثل مصدراً وإحالة ترصد التجديد لدى شعراء القصيم استفدت منها واستعنت بها في توثيق ملامح التجديد.

أما بالنسبة للرسائل العلمية التي تحدثت عن التجديد عند شعراء القصيم فإنه من خلال البحث في الجامعات السعودية ومركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية من خلال محرك البحث، ومراسلة المركز لم أجد رسائل علمية تتناول هذا الموضوع.

منهج البحث:

وسوف اعتمد –إن شاء الله – في توضيح معالم التجديد عند شعراء القصيم على مدرسة باريس السميوطيقية، والتي يعد جوزيف كورتيس أهم منظري هذه المدرسة نظرياً وتطبيقاً، و التي

تستند إلى تحليل خطاب النص بنيوياً بطريقة محايثة تستهدف دراسة شكل المضمون للوصول إلى المعنى الذي يبني من خلال لعبة الاختلافات والتضاد[1].

مع الاستفادة من المناهج النقدية الأخرى كالاجتماعي وذلك بالوقوف على البيئة والعصر والواقع الذي أدى إلى ظهور التجديد، والنفسي، والفني من خلال الوقوف على التشبيهات والاستعارات والخيال والأسلوب في النص، والمنهج الأسلوبي التي تكشف جماليات النص الشعري التجديدي وشعريته، من خلال مستويات عدة ، تمثلت في تشكيل هذا البناء: اللغوي،الدلالي الدرامي، وتشكيل الصورة الشعرية، وتشكيل الإيقاع.

لأشكل في النهاية فيما بات يعرف بالمنهج الانتقائي التكاملي فيما تستدعيه النصوص المدروسة.

خطة البحث:

من خلال منهج البحث المتبع فسوف يتم تقسيم الرسالة إلى مقدمة أتناول فيها التصور العام للموضوع وأهميته والمنهج المتبع والدراسات السابقة. وثلاثة فصول ومباحث:

الفصل الأول:التجديد في تشكيل البناء ودلالاته:

وينقسم إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول:مصادر التجديد:

وفيه عرض لمصادر وروافد التجديد من خلال التأثر بمدارس الشعر العربي والغربي، ودورها في صقل تجربة الشعراء وتطويرها، وبيان خصائص التجديد التي تجلت في نصوص شعراء التجديد وتفاعلهم مع التطور.

---

[1] جميل حمداوي،مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر،من إصدارات نادي القصيم الأدبي2009م،ص161

المبحث الثاني:التجديد في البناء اللغوي:

ويتمثل في الوقوف على جماليات البناء اللغوي الجديد وملامح التجديد في الألفاظ والتراكيب وأساليب التعبير في النص الشعري لدى شعراء التجديد من خلال المظاهر التالية في تجديد البناء اللغوي، وهـــي:

شعرية العنوان، لغة الحياة اليومية، اللغة الأجنبية، والتي تقوم بإضفاء اللغة الشعرية بتعبيرات تركيبية ولفظية جديدة تثري فضاء النص الشعري لدى شعراء التجديد.

المبحث الثالث: التجديد في البناء الدلالي:

ويمكننا أن نقف في هذا المبحث عند أسلوبين تجلى فيهما التجديد في البناء الدلالي وبرزا عند شعراء التجديد، وهما:

-أسلوب التناص. -أسلوب التكرار.

حيث ينتقل النص من الدلالات المعروفة والمتداولة إلى تأليف دلالات وعلاقات جديدة.

المبحث الرابع: التجديد في البناء الدرامي:

وفيه حديث عن تفاعل الشعر مع الأجناس الأدبية الأخرى والاستعانة بتقنياتها وإمداد القصيدة بتقنيات فنية جديدة، منها: تعدد الأصوات في القصيدة ، والحوار الداخلي، والخارجي، وسرد الحادثة، والتي تمنح النص تشكيلاً مغايراً يمنحه صفة البقاء والحيوية.

الفصل الثاني: جماليات التجديد في تشكيلات الصورة الشعرية:

وينقسم إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: أنماط التجديد في الصورة الشعرية الحديثة:

إن تطور التجارب الشعرية واختلاف أنماطها، يعكس تطور واختلاف في نماذج الصور وتركيبها، وبذلك فإنه من خلال تتبع أنماط التشكيل الصوري عند شعراء التجديد، برز لنا الأنماط التالية:

الصورة الحركية – الصورة الكلية – الصورة المشهدية – المفارقة التصويرية – المعادل الموضوعي – القناع.

المبحث الثاني:أساليب التجديد في بناء الصورة الشعرية:

وفيه تناول لأبرز أساليب التجديد في بناء الصورة لدى شعراء التجديد الأساليب التالية:

البناء الدائري – البناء المقطعي – البناء القصصي – البناء الدرامي – البناء الرمزي والأسطوري.

المبحث الثالث: الغموض في الصورة الشعرية:

وقد ظهرت أشكال الغموض وصوره عند شعراء التجديد في ثلاث صور:

1-الصورة وتراسل الحواس.

2- الصورة والعلاقات اللغوية الغريبة.

١ -الصورة والتضاد.

الفصل الثالث: موسيقى الشعر وصور التشكيل الإيقاعي

وينقسم إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي:

وفيه بيان أشكال التجديد في الوزن، والتشكيل الجديد للتفعيلات لدى شعراء التجديد في التقنيات والأنماط التالية:

التنويع في عدد التفعيلات – المزج بين وزنين من التفعيلة – التنويع في التفعيلات.

كما يظهر التشكيل الجديد للقافية لدى شعراء التجريب في الأنماط التالية:

القافية المتناوبة – القافية المتنوعة – القافية الحرة المتقاطعة والمتوازية.

بالإضافة إلى تدوير التفعيلة في القصيدة الحرة.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي:

وفيـــــه نلمس حركة الإيقاع الداخلي في النص الشعري لدى المجددين في العناصر التالية:

التكرار – التقسيم الموسيقي – الجناس – التدويم – التوازي.

المبحث الثالث:الإيقاع البصري:

وفيه يلعب التشكيل الطباعي من خلال لعبة البياض والسواد دوره في تشكيل الإيقاع البصري، ويندرج الإيقاع البصري عند شعراء التجديد على العتبات التالية:

مقدمة الديوان – دخول الرسم على الشعر – الأشكال الهندسية – علامات الترقيم – التقطيع – الكتابة النثرية للقصيدة –-الفراغ- النبر الصوتي والخط الغامق.

الخاتمة:

وفيها رصد لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة والتوصيات .

المصادر والمراجع:

تشمل على قائمة بأهم المصادر والمراجع.

أما الصعوبات التي واجهتني في عمل الرسالة، فتظهر فيما يلي:

1-تمثلت في جمع المادة العلمية من الدواوين الشعرية لشعراء المنطقة، والتنقل بين منطقتي الرياض والقصيم حيث انتقل بعضهم إلى منطقة الرياض، وكان لبعضهم قدم السبق في التعاون معي وإمدادي بدواوينهم المطبوعة والمخطوطة، وكان من بينهم من لم يتفاعل ويعتذر بعدم وجود نسخ لديه مع عدم توفرها في المكتبات العامة والتجارية.

علماً بأني في هذه الرسالة لا أقوم بعملية إحصائية لكل ما نشر؛ إنما انتقائية "اختيارية" لبعض النصوص الشعرية التي تستلزم الوقوف عندها وتحليلها وتقدم صورة لتجربة الشاعر المجدد.

2-صعوبة التواصل والوصول إلى شعراء المنطقة، وذلك راجع إلى سببين:

أ-لانتقال بعض الشعراء خارج المنطقة.

ب-عدم وجود قاعدة بيانات محدثة لدى النادي الأدبي، أو أي مركز ثقافي يعنى بالأدب تتضمن معلومات وأرقام الشعراء، فقد كان لبعض الأساتذة دورهم في تزويدي بأرقام الشعراء فلهم مني جزيل الشكر والامتنان.

3-تتطلب الرسالة الرجوع إلى عدد من المصادر والمراجع في الدراسات الأدبية والنقدية، والتي تطرح الإطار النظري لفصول الرسالة ومنهجها، وهي غير متوفرة بشكل كبير في المكتبات العامة والتجارية داخل المملكة؛ مما تطلب مني السفر إلى بعض الدول العربية والخليجية كالأردن والكويت وزيارة مكتباتها ومعارضها الدولية والحصول على الكتب والدوريات التي تخص الرسالة.

وفي الختام أتقدم بالشكر إلى المولى عز وجل أن يسر لي وأعانني على إتمام فصول ومباحث الرسالة، وأسأله التوفيق والقبول في القول والعمل.

وإلى مشرفي على الرسالة أستاذي الأستاذ الدكتور عثمان محمد الغزالي عظيم الشكر والامتنان الذي كان له الفضل بعد الله في وضع اللبنات الأولى للرسالة، وفي توجيهي وإرشادي بلطف وأدب طول مدة عمل الرسالة، كما حرص على أن تكون لي شخصيتي وزرع الثقة فيها.

وأخص بالشكر الجزيل وفائق العرفان إلى سعادة الدكتور عبد الحافظ خليف، وسعادة الدكتور إبراهيم المطوع اللذين تكرما بقبول مناقشة الرسالة، ولما بذلاه من وقت لقراءة هذه الرسالة، كما أشكرهما على ملاحظاتهم واستدراكاتهم القيمة والدقيقة التي أثرت الرسالة .

كما لا يفوتني تقديم الشكر إلى جامعة القصيم ممثلةً بكلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، وأخص بالشكر والثناء القائمين على قسم اللغة العربية وآدابها من أساتذة وموظفين على ما قاموا به من جهد ومتابعة.

وإلى كل من ساعد وساهم في إنجاز هذه الرسالة الشكر والتقدير.

كتبـه

أنس بن عبد الله الحمام

الفصل الأول: التجديد في تشكيل البناء ودلالاته:

وينقسم إلى أربعة مباحث:

المبحث الأولى: مصادر التجديد.

المبحث الثاني: التجديد في البناء اللغوي.

المبحث الثالث: التجديد في البناء الدلالي.

المبحث الرابع: البناء الدرامي.

المبحث الأول

مصادر التجديد

شهدت القصيدة العربية حركات تطوير وتجديد في مسيرتها الأدبية والشعرية ، وقد عرف الشعر العربي في تاريخه الطويل مظاهر تجديدية كثيرة وأول حركة تجديدية في التراث العربي كانت على يد أبي نواس وأبي تمام، وابن الرومي، والمتنبي، وأبي العلاء، وابن سناء الملك.

وقد ساهم ((هؤلاء الشعراء الذين جاءوا بالثقافة اليونانية والبيئة الحضارية الجديدة. فاهتز في وجدانهم هيكل القصيدة العام. فلم يعد ثمة ضرورة لأن يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال ولم تعد به حاجة لأن يتجشم عناء الوصول إلى الممدوح على الناقة، وظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة بتأثير من المنطق الأرسطي والثقافة اليونانية إجمالا مما هدد قاعدة وحدة البيت بالدمار وساعد على ذلك أيضا التحليق النفسي والفكري لبعض الشعراء كأبي العلاء وابن سناء))[1].

ولم يقتصر التجديد في بناء القصيدة على ذلك فـ((هناك أيضا تغييرات على مستوى الوزن والقافية، فنجد مثلا لأبي نواس قصائد خرج بها على نظام الأوزان المعروفة. كما أن أبا العتاهية قد اخترع أوزاناً جديدةً. وحاول كذلك بعض الشعراء، الخروج على نظام القافية الواحدة. إذ وجدوا فيها تقييدا لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة. من ثم ظهر ما يسمى "بالمزدوجات"))[2].

ولذلك وقف علماء اللغة يهاجمون ثورته هذه، وعلى رأسهم ابن الأعرابي الذي كان يقول:

---

[1] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟. دار الشروق، بيروت، لبنان،ط1، 1991م، ص 102.

[2] محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، ط.2، الدار البيضاء، 2006، ص: 13والمزدوجات:هي القصائد التي تأتي فيها القافية متنوعة.

((إن كان هذا شعر فكلام العرب باطل))[1]

وهناك حركة تجديدية أخرى كان لها أثر كبير في تاريخ الشعر العربي. والتي ظهرت بالأندلس. فقد بدأ فن التوشيح متأثرا ومؤثرا بما كان منتشرا في جنوب فرنسا من شعر شبيه بالموشحات. وهو شعر التروبادور. وإن كان المرجح أن المحاولات الأولى في هذا الفن قد بدأت منذ نهاية القرن الثالث الهجري[2].

وفي العصر الحديث بدأ الشعراء يتمللون من وطأة الزخارف البديعية والمحسنات اللفظية والموضوعات ، وقد بدأت ملامح هذه الثورة على التقليدية الجافة في أواخر القرن التاسع عشر ، وما إن أطل القرن العشرون حتى أخذ الشعراء والنقاد يدعون لانعطافة شعرية، وضرورة تجديد الشعر العربي ليلائم العصر، و تنوعت أشكال القصيدة بين الغنائية والموضوعية، كما تنوعت أشكالها بين الشطرين، والشعر المرسل، والنظام المقطعي، وشعر التفعيلة وقصيدة النثر وسواها[3].

وقد كان الشعراء السعوديون على اتصال بالبيئات العربية المجاورة كمصر وسوريا ولبنان والعراق، وعلى اطلاع عن طريق الصحف والمجلات على الحركة الأدبية في تلك البيئات، ولذلك فقد تأثر شعراء المملكة بتطور الشعر العربي الحديث وشاركوا في هذا التجديد والتطور.

---

[1] (أبوبكر)محمد بن يحيى الصولي،أخبار ابي تمام،تحقيق:خليل محمود عساكر وزميله،المكتب التجاري،بيروت،د.ت،ص244

[2] محمد العبد حمود. الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظهرها. دار الكتاب اللبناني. بيروت لبنان، ط1، 1986م ص 23، 24بتصرف. وانظر :غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟. ص105.

[3] ظافر عبد الله الشهري،خصائص التجديد ورواده في الشعر السعودي،ص869 بتصرف.

وكانت منطقة القصيم قد تلقفت هذا التجديد، يقول عبد الله بن إدريس: ((أما في نجد فمثقفوها قد تأثروا أكثر ما تأثروا بالإنتاج الفكري العربي المطعم بإنتاج فكري أجنبي))[1].

وسجلت في التاريخ الأدبي أدباء كان لبعضهم دوره الريادي في التجديد على مستوى الأدب السعودي مثل الشاعر محمد الفهد العيسى[2] الذي اعتبره بعض النقاد أول شاعر سعودي يكتب القصيدة التفعيلية الحديثة بمجازاتها ولغتها وصورتها، عندما صدر في كتيب مستقل قصيدته الطويلة(ليديا1963)[3].

وفي مرحلة تالية مثلها أحمد الصالح[4] الذي يعتبر هو وسعد الحميدين من أوائل الذين رسخوا النهج الجديد في القصيدة[5].

---

[1] عبد الله بن إدريس،شعراء نجد المعاصرون،دار الكتاب العربي،مصر1960م،ص32

[2] هو(أبو عبد الوهاب) محمد بن فهد بن عبد الله العيسى، ولد في عنيزة عام 1346هـ،ثم انتقل إلى المدينة المنورة وتلقى العلوم الشرعية والعربية على على يد فقهاء المدينة، ثم التحق بمدرسة العلوم الشرعية بالمدينة المنورة، ومن ثمّ التحق بمدرسة النجاح الأهلية، ابتعث بعدها للقاهرة لدراسة دورات جامعية وعلمية(تخصص ضرائب)، تقلد العديد من المناصب من مدير لفرع مصلحة الزكاة والدخل بالرياض، بعدها عين مدير عام لوزارة العمل والشؤون الاجتماعية، وعين بعدها مستشار بوزارة الخارجية، بعدها عمل سفيرا للملكة في: الكويت–قطر–الأردن–عمان–موريتانيا–البحرين.انظر:إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ج2،ص944–948

[3] عبد الله حامد المعيقل،الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية،معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين–دراسات–المملكة العربية السعودية،الرابط:
http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/studies/Sudia/0005.htm

[4] هو(أبو محمد) أحمد بن صالح بن ناصر آل صالح، ولد بعنيزة عام1362هـ، درس الابتدائي في مدرسة الملك عبد العزيز والمتوسط بعنيزة، انتقل بعدها إلى الرياض لمواصلة الدراسة الثانوية في القسم العلمي بالعاصمة، ثم التحق بقسم التاريخ في كلية العلوم الاجتماعية بجامعة الإمام محمد بن سعود، عمل أخصائي مساعدات اجتماعية بوزارة العمل والشؤون الاجتماعية، ثم مديراً عاماً للشؤون الإدارية بوكالة الضمان الاجتماعي، واستمر عمله فيها حتى تقاعد في شهر رجب 1418هـ وأشرف لفترات محدودة على الصفحات الأدبية في جريدة الجزيرة ومجلة اليمامة. انظر:إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ج2،ص970–973

[5] محمد صالح الشنطي،في الأدب العربي السعودي"فنونه واتجاهاته ونماذج منه"،دار الأندلس،حائل،ط2، 1997م،ص42

-وقد تجلت مصادر التجديد وروافده عند شعراء التجديد في منطقة القصيم بالمصادر التالية:

1-مدرسة المهجر:

وهي من أقوى المؤثرات في الشعر العربي الحديث إذ هي التي دعت إلى الحرية الفنية في الأدب العربي، **وبرزت في آثار شعرائها وأدبائها سمات وخصائص جديدة في الشعر وتتلخص فيما يلي:**

1-الحنين واللهفة.2-الهمس[1].3-التجديد في الصور والمعاني.

4-الشعر الإنساني.5-التأمل.6-الدعوة إلى التركيز في الكلمة.

7--اجتناب الحشو[2].

والخصائص السابقة تشمل المهجر الشمالي المجدد والجنوبي المحافظ.

أما ما يتميز بالمهجر الشمالي فهو:

8-التحرر من الوزن والقافية.

9-عدم الالتزام باللغة العربية الفصحى وإدخال العامية في لغة الشعر.

---

[1] الهمس: جريان النَّفس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج، وحروفه عشرة يمكن إجمالها في قوله "فحثه شخص سكت" ، وتحتاج الأصوات المهموسة إلى جهد مضاعف وتحتاج إلى وقت أمثر من الأصوات المجهورة، وبذلك تكشف عن الدلالات الخفية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد منها الخطاب، انظر: محمد الصادق قمحاوي، البرهان في تجويد القرآن، ويليه رسالة في فضائل القرآن،المكتبة الثقافية،بيروت،د.ت،ص15-16، وانظر:قاسم البريسم،منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري،دار الكنوز الأدبية،بيروت،ط1، 2000م،49

[2] عبد الله حامد الحامد،الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن(1345هـ1395هـ)،النادي الأدبي ،المدينة المنورة،د.ت،ص72

10-إدخال الألفاظ الأجنبية في لغة الشعر[1].

وعرف من تنظيمهم الأدبي: (الرابطة القلمية 1920-م1931)، و(العصبة الأندلسية 1933-1953م)كانت الأولى أميل إلى التجديد، ومزج الثقافات ، وجنحت الثانية إلى المحافظة واحترام الذوق العربي[2].

وانعكس تأثير هذه المدرسة في بروز ظاهرة الهمس في شعر محمد الفهد العيسى[3]، وذلك في قوله في قصيدة (ضباب الأسى)، والتي يقول في مطلعها:

فلترحلي لا كان حبك والهوى لا كان في الأيام يوم لقاك

يا ميتة الإحساس حسبي أنني قلدت جيدك من سنا أفلاكي

الحب والألحان والشعر الذي تشدو به السمار في ذكراك

لملمت كل نُجيمة وضاءة وبنيت في أعلى السماك بُنَاك

ووهبت يا امرأة الملذة خاطري لك في ليالي السهد في نجواك[4]

ويرى الدكتور محمد الخطراوي أن الشاعر محمد العيسى متأثر بمدرسة المهجر بقوله: ((فما وراء الغيوب، والضلال بين الدروب، وذهابه وحده دون عودة، والقلب الدامي، والعزف

---

[1] إبراهيم فوزان الفوزان،الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط1، 1418هـ،ص333-334وانظر:قضية اللغة:محمد صالح الشنطي،الأدب العربي الحديث مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه،دار الأندلس،حائل،ط2، 1996م، ص153-154 وانظر:محمد مصطفى هدارة،التجديد في شعر المهجر،دار الفكر العربي،القاهرة،ط1، 1957م، ص190

[2] حسن فهد الهويمل،النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر،المهرجان الوطني للتراث والثقافة،الرياض 1992م،ص406

[3] أشار حسن الهويمل في كتابه :النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر) إلى بروز هذا اللون عند شعراء الغزل أمثال:محمد الفهد العيسى، أحمد الصالح،انظر:حسن الهويمل،النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر،ص429

[4] محمد الفهد العيسى،الإبحار في ليل الشجن ،مكتبة تهامة،،الرياض،ط1 1980م،ص175

للقبر، ونحوها تعبيرات جديدةٌ ورثها الشاعر من قراءته وعلاقته بالشعر الحديث في المهجر والبلاد العربية...))[١].

كما نلاحظ شيوع ظاهرة الهمس عند أحمد الصالح، ومن ذلك قوله في قصيدة (أين الأماني؟!):

في بوتقات الحب صغت لها الهوى ونسجت ثوب الحب في ذكراها

يا ملهمي في الحب ألحان الجوى رفقاً بقلب قيدته .. لماها

إن كان حبي للحبيب يزيده هجرا، فكيف يعيش من يهواها

كم رحت أختلس الخطى في حيها وأنا أتمتم..علني ألقاها

هي رمز أحلامي وسر مشاعري وشفاء الآمي التي أحياها[٢]

وكذلك في شعر عبد الله الوشمي[٣] ففي قصيدة "عودة السندباد" تسيطر على القصيدة الحروف الهامسة، والتي يقول في مطلعها:

السندباد مسجى في سفينته! والنورس الحر عن أعشاشه طارا

لا رحلة أبداً في روحه خفتت أشواقه وغدت أحلامه نارا

---

[١] محمد عيد الخطراوي،شعراء من أرض عبقر،النادي الأدبي،المدينة المنورة،د.ت،ج1،ص236

[٢] أحمد صالح الصالح،المجموعة الأولى(من الأشعار الأولى)،مرامر للطباعة والتغليف2004،ص288

[٣] هو عبد الله صالح سليمان الوشمي، من مواليد بريدة عام1396هـ، درس الابتدائية في مدارسها، ثم نال الشهادة الجامعية من قسم اللغة العربية بفرع جامعة القصيم عام1418هـ، ثم عين معيدا في قسم الأدب والبلاغة والنقد في الكلية، ثم انتقل إلى الجامعة الأم بالرياض لظروفه العائلية، وحصل من هناك على درجة الماجستير في البلاغة والأدب الإسلامي عن موضوع: جهود أبي الحسن الندوي في الأدب الإسلامي.انظر:إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ج2،ص738.

فالبحر–ويح الذي كان يجهلني– قبرٌ وأرفض يوماً كـوني الـدارا[1]

2–مدرسة الديوان:

أما مدرسة الديوان فكما يراها الدسوقي محصلة التفاعل بين التجديد في مصر وحركة التجديد في المهاجر الأمريكية[2]

–سمات وخصائص جديدة في الشعر عند جماعة الديوان وتتلخص فيما يلي:

1–الاتجاه إلى الشعر الوجداني.

2–الصدق في الإحساس والتعبير الفني.

4–الدعوة إلى العناية بالمعاني وجوهر الأشياء.

5– الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة.

6–تصوير الطبيعة والغوص إلى ماوراء ظواهرها.

7–تنويع القوافي والتحرر من القافية الواحدة[3].

8–ربط الصورة الفنية بالحالة النفسية.

9–تقليل الشأن من شعر المناسبات[4].

وكان من بين ما تأثر به شعراء التجديد في القصيم الوحدة العضوية، وهي التي أكدت عليها جماعة الديوان، وهي في القصيدة على قدر من المرونة بحيث لا ترفض إمكان تقدم بيت

[1] عبد الله صالح الوشمي،البحر والمرأة العاصفة،النادي الأدبي،القصيم،ط1، 2002،ص23

[2] عبد العزيز الدسوقي،جماعة أبولو وأثرها في الشعر العربي،معهد الدراسات العربية العالمية،1960م،ص129

[3] إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد،ص348–349

[4] حسن الهويمل،النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر،ص399

من أبيات القصيدة أو مقطع من مقاطعها على سواه، دون أن يكون ذلك إخلال بالوحدة، ما دام ثمة نوع من الوحدة الشعورية والفنية يضم هذه الأبيات بعضها مع بعض.....بل لقد تجاوز الأمر إلى جواز وجود التباعد والتنافر الظاهري بين بعض أجزاء القصيدة وبعضها الآخر إذا كان مثل هذا التنافر موظفاً توظيفاً إيحائياً، وإذا كان ثمة نوع من الوحدة العميقة الخفية يضم كل هذه العناصر المتنافرة في الظاهر، ويصهرها في كيان نفسي وفني واحد[1].

ونجد تحقق الوحدة العضوية في قصيدة (أبداً تموء)لمحمد الفهد العيسى، ويرمز فيها الشاعر بقطة لمن تستجديه شعره، فيذكر أنها تموء عند قدميه مستجدية بيتاً من مائدته ولكنه يأبى ويمتنع:

عند أقدامي تموء

تستجدي حرفاً أُؤدبُهُ وبيت

وعند موائدي أبداً تموء

لكنني أنا...كم أبيت

وكم أبيت[2]

وتتحقق الوحدة العضوية في قصيدة (ليلى تورق) لأحمد الصالح،فـ((تشكل اللوحة الأولى نقطة البدء فهي تقدم الصورة المأساوية. وفي اللوحة الثانية تتأكد صورة هذه المأساة في السؤال الدائب الملح، ولهذا يغلب على هاتين اللوحتين تتابع الجمل الاسمية. وبعد ذلك يدير الشاعر

[1] علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،مكتبة دار العلوم،القاهرة،ط1، 1978م،ص26-30

[2] محمد الفهد العيسى ،دروب الضياع،ط1، 1989م،ص106،وانظر دراسة جبر ضويحي الفحام ،شعر محمد الفهد العيسى دراسة موضوعية وفنية رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة لقسم اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،1427هـ،أشار إلى وجود الوحدة العضوية في هذه القصيدة وفي قصائد أخرى،ص269-270

حواراً حافلا بالحركة تتفجر فيه الجمل الفعلية المضارعة وكأنها تنبثق تلقائياً من الجمل الاسمية السابقة. وهذا الحوار يرتبط بخيط داخلي خفي باللوحات السابقة؛ مما يؤكد أن الشكل العضوي هنا ينبع من باطن العمل الفني ويبدعه الخيال))[1].

قال في مطلعها:

الهاتف الثابت:

القدس ..في ثوب الفضيحة..

والقبيلة..في سريرتها الندم

الريح..؟!

في كل الجهات..تؤج..والمسرى

عيون لم تنم

في جانب الطور المبارك..؟![2]

وقد تمتد الوحدة عند المجددين لتشمل الديوان كاملا، على نحو ما عُرف بـ:ديوان القصيدة الواحدة،كديوان الشاعر إبراهيم العواجي [3] (نقطة في تضاريس الوطن)، وكديوان الشاعر محمد

---

[1] محمد صالح الشنطي، متابعات أدبية مقاربة نقدية"دراسة وأبحاث في الأدب السعودي"،دار الأندلس،حائل،ط2، 2003م،ص32

[2] أحمد صالح الصالح،المجموعة الأولى،ديوان انتفضي أيتها المليحة،ص199

[3] هو (أبو محمد) إبراهيم بن محمد بن على العواجي، ولد في محافظة الرس في 1360/10/20هـ، ودرس الابتدائية بها، واصل تعليمه في المرحلة المتوسطة والثانوية في الرياض، ثم التحق بجامعة الملك سعود، وحصل على الشهادة الجامعية في الاقتصاد والعلوم السياسية عام 1383هـ، ابتعث إلى الولايات المتحدة الأمريكية لمواصلة الدراسة فقد حصل على دبلوم في إدارة مشاريع التنمية، وعلى الماجستير في مجال الإدارة من جامعة بتسنبيرج بولاية بنسلفانية، وعلى الدكتوراه في الإدارة والشؤون العامة من جامعة فرجينيا، عمل مدرس في عفيف، ثم تقلد العديد من المناصب بعد استقالته من التدريس لمواصلة الدراسة فقد عمل مساعد مكتب وكيل وزارة المواصلات ومن ثمّ مساعد مديرها، ثم عمل وكيل وزارة الداخلية

الفهد العيسى (الإبحار في ليل الشجن)[1]، ((فالديوان يضم –من ناحية الشكل والعدد–مجموعة من الفصائد، ولكنه من ناحية (الفن والشعور)قصيدة واحدة.....فالديوان في حقيقته يتميز بوحدةٍ روحيةٍ لا وحدة فنية فقط، وهي وحدة يسيطر عليها (صوت أساسي)...وهو صوت الحركة والانطلاق والتحدي،والسعي وراء الهدف بنوع من الإيجابية الروحية التي لا ترفض أن تدفع ثمن المغامرة))[2].

وكديوان الشاعر أحمد الصالح "عندما يسقط العراف" الذي يتسم بخط قصصي ينبع من[3]((إشارات ذات دلالة أسطورية أو تاريخية أو تراثية، حيث يجعل الحبيبة جزءًا منتزعاً هو فلسطين أو جزءًا منها))[4].

3–مدرسة أبوللو:

وهي أكثر نضجاً وظهورا وأدباً من المدرستين السابقتين–المهجر والديوان–، ولذا فهي أعمق تأثيراً في الأدب السعودي، لأنها أصبحت مُجتلى الاتجاه الأدبي العربي الذي تطعم بالثقافة المترجمة، سواء الأمريكية عن طريق المهجريين ، أم الإنجليزية عن طريق مدرسة الديوان ، أم الفرنسية عن طريق غالب الشعراء والأدباء،....وكانت دعوتها من أوسع الدعوات إلى تجديد الشعر سواء في الشكل أم المضمون[5].

=المساعد، فوكيل وزارة الخارجية إلى أن طلب إحالته للتقاعد المبكر عام 1416هـ انظر:إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ج2،ص919–924

[1] إبراهيم عبد الرحمن المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم ،ج2،ص697

[2] رجاء النقاش، مقدمة ديوان الشاعر محمد الفهد العيسى: الإبحار في ليل الشجن، ص25

[3] إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ص698

[4] يوسف حسن نوفل،قراءة في ديوان الشعر السعودي،النادي الأدبي، الرياض،د.ت،ص104

[5] عبد الله حامد الحامد،الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن،ص75

فهي بالإضافة إلى خصائص المدرستين السابقتين دعت إلى الشعر الحر، وبذرت حبوب المدرسة الرومانسية.

يحفل شعر العيسى بنبرة حزن رومانسي منذ ديوانه الأول (على مشارف الطريق 1963) الذي بدا أثر الشابي فيه واضحاً كشاعر يغني للحب والطبيعة والألم من خلال نفسية متشائمة يائسة تهرع إلى الموت لتضع حداً لأحزانها[1]:

تراودني فكرة الانتحار لأجعل حداً لأحزانيه

وانهي حياتي.حياة الشقاء وأقتل بؤسي وآلاميه

وأدفن اسرار قلبي الحطام وسرَّ شقائي ومأساتيه[2]

4-مدرسة الشام:

إن تأثير مدرسة التفعيلة بتيارها الغزلي في نزار قباني قد بلغ أعمق التأثير في الشعر السعودي، فهذا أحمد الصالح أكثر التصاقاً بشعر نزار في قصيدة (إليك) التي هي ألصق الأشياء بديوان:(يوميات امرأة لا مبالية) لنزار، بما فيه من نرجسية وحسية[3] يقول:

حبيبي بصدري استدار الربيع فهلا ضممت ربيعي إليك

حبيبي عن معطفي من هواك ستعرف كل فتاةٍ يديك

أزاريره انفلتت من عراها لتسبق رحلة عمري إليك

---

[1] عبد الله المعيقل،الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية، الرابط:
http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/studies/Sudia/0005.htm

[2] محمد الفهد العيسى،على مشارف الطريق،بيروت،ط1، 1963م، ص50

[3] عبد الله الحامد، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية،ص195

وشالي يوشوش في مسمعي حديثاً من الحب على أصغريك[1]

فالشاعر غازي القصيبي وأحمد الصالح كانت انطلاقة التحديث عندهم من مدرسة نزار قباني. وإن أسرع القصيبي في تجاوزها والتخلص المبكر من احتوائها فإن "الصالح" أطال المكث فيها إلا أنه أخذ يحس بضرورة التحول متلمساً بعض منازع الغموض والأسطورة والإشارة، وتحديث اللغة ما وسعه ذلك التحديث[2].

كما أشار الدكتور حسن الهويمل إلى تأثر الصالح بتشكيل الصورة الفنية عند أبي ريشه[3].

5–مدرسة العراق:

ويظهر أثر مدرسة العراق في الدعوة إلى شعر التفعيلة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي .

وقد تفاعل شعراء التجديد في القصيم مع هذه الدعوة، فقد اعتبر بعض النقاد الشاعر محمد الفهد العيسى أول شاعر سعودي يكتب القصيدة التفعيلية الحديثة بمجازاتها ولغتها وصورتها،عندما أصدر في كتيب مستقل قصيدته الطويلة (ليديا1963م)[4].

يقول في مطلعها:

ليديا

أطلقت روحي في الفضاء مع السحر

---

[1] أحمد الصالح ،المجموعة الأولى(ديوان عندما يسقط العراف)،ص88

[2] حسن الهويمل،النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر،ص408

[3] المرجع السابق،ص408

[4] عبد الله المعيقل،الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية، الرابط:
http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/studies/Sudia/0005.htm

تستاف انفاس الزهر

وتهيم ما بين الخمائل..

في ذرى الجبل الأبي

في السفح..

عند المنحدر..[١]

ويعد بدر شاكر السياب إمام الشعراء في الاستخدام الأسطوري وكل الذين استمدوا من الأسطورة لنقل تصورهم عيال عليه....كمحمد الفهد العيسى ...وأحمد الصالح[٢].

ففي قصيدة (جِرار العطر)لمحمد الفهد العيسى يفتتحها بالإشارة إلى أسطورة(ثاليا) بقوله:

(ثاليا[٣])

من فيض بحر لا زوردي الأفق

ملآت في الجرار

عطراً يضوع كالخزامى..كالعرار

أخذته

نثرته

شذاً كطهر أطفال صغار[٤]

---

[١] محمد الفهد العيسى،ليديا،ط1، 1963م،ص7،علماً بانه أصدر في نفس العام ديوان (على مشارف الطريق)، وذلك في قصيدته (الطبيعة الخرساءص96).

[٢] حسن الهويمل،النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر،ص405

[٣] يعرف الشاعر ثاليا بقوله: هي صانعة العطور في أساطير الإغريق.

[٤] محمد العيسى،دروب الضياع،ص63

6- أدونيس والأدب الغربي:

كان للأدب الغربي تأثير في الأدب العربي عن طريق مدرستي الديوان التي استمدت من الأدب الانجليزي، والمهجر التي استمدت من الأدب الأمريكي.

وقد استفادت المدرستان السابقتان(الديوان والمهجر) بالإضافة إلى مدرسة أبوللو((من الشعر الأجنبي:من الحركة الرومانتيكية الانجليزية والفرنسية: (لامارتين-كيتس-وردزورث-شللي-كولردج) ومن الرمزية الحديثة بأنواعها: (فاليري-بودلير-رامبو) وهي مدرسة تعنى بالجماليات اللغوية...))[1].

كما كان لشكسبير((أعظم كتاب الدراما الكلاسيكيين الانجليز، فقد كان لشعره دوراً فعالاً – إن صح التعبير- في ضمير الأرض أمام تأثير إليوت وانتشاره لأن الدراما الشعرية عند شكسبير هي التي أغرت الشعراء العرب لصياغة شكل شعري جديد، هو ما سمي باسم"الشعر الحر"))[2].

وقد كان لشعراء غربيين بصماتهم في الأدب العربي. وقد سماهم بعض الدارسين شعراء قدوة [3] وذكر منهم "بودلير ت 1867" ورامبوا ت 1891" ومالارميه ت 1898" "وإليوت"

فالرفض والثورة تلقفها "أدونيس" من "ما يكوفسكي" الشاعر الروسي. كما تلقى الغموض من "إليوت" و"مالارميه"..وظاهرة الغموض ترتبط بالشاعر "إليوت" وقد أثر في الوسط العربي[4].

---

[1] عز الدين المناصرة،هامش النص الشعري مقاربات نقدية في الشعر والشعراء والشعريات،دار الشروق،عمّان1999م، ص265

[2] س.موريه،الشعر العربي الحديث1800-1970 تطوره وأشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي،ترجمة:شفيع السيد وسعد مصلوح،دار الفكر العربي،القاهرة،ط1، 1986م، ص318

[3] عبد الحميد جيدة،الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة نوفل،لبنان،بيروت،ط1، 1980مص135

[4] حسن الهويمل،النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر،ص410

فنجد العيسى قد توجه في شعره إلى المزاوجة بين الوضوح المباشر والغموض الشفاف[1]، ولم يلجأ إلى الغموض الكثيف إلا في مواطن قليلة من شعره[2].

ومن القصائد التي يتجلى فيها الغموض الشفاف قصيدة"إنسان بلا حدود"للشاعر محمد الفهد العيسى، يقول فيها:

احدودب الزمان

في دروب الشاعر الإنسان

وشاب في إهابه التاريخ

واسدفلم ظله المكان

لا تغزل اسمه الحروف

ضاعت الحروف عند سفحه..

وظلت القنان

استجارت العوادي فيه.

فكان[3]

---

[1] الغموض الشفاف:هو الذي يجعل النص متمنعاً على القارئ تمنُّعاً لا يطول،فما أن ينعم القارئ النظر فيه، ويعيد قراءته، حتى تنفتح له أبواب النص، ويتلقى الرسالة التي وجهها الشاعر جلية واضحة، ويكسب لذة الاكتشاف، وقيمة التمتع، وبذلك يتميز الأدب عن غيره،انظر:أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر،دار المدني،جدة،ط1، 1992م،ص139

[2] جبر الفحام،شعر محمد الفهد العيسى دراسة موضوعية وفنية،ص212

[3] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،ص45

فالشاعر أحمد الصالح تبرز عنده ظاهرة الغموض في قصيدة"عندما يسقط العراف"[1] و "في ضيافة أبي الطيب"و"الخطبة الأخيرة على أسوار بابليون"أحزان النخيل في أسوان"[2].

إلا أنه في هذه القصائد لا يقع في عتمة الغموض كما يرى الدكتور حسن الهويمل[3].

ويمكن أن ندعم حديثنا عن مصادر التجديد بما أكد عليه الشعراء أنفسهم باطلاعهم على دواوين الشعراء العرب المعاصرين، مما يكون له الأثر في صقل موهبتهم الشعرية وإثرائها وتطويرها،والسير على أغوار تجريبية جديدة مع التأكيد على بقاء بصمة الخصوصية والتفرد لشعراء التجديد.

فالشاعر أحمد الصالح قرأ دواوين شعراء العرب المجددين من مثل: دواوين:أبي القاسم الشابي، ونزار قباني، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، ومحمد الماغوط وأمل دنقل[4].

والشاعر إبراهيم العواجي فيقول عن قراءته: ((ومن الشعراء الذين أرتاح واقرأ لهم السيّاب، والبياتي..، ونزار قباني في كثير من أعماله، وليست كلها، حيث إن له قصائد بالفصحى من أروع القصائد، كما أقرأ لمحمود درويش، وسميح القاسم، ولأمل دنقل رحمه الله،...، ولكن الديوان الذي يمكن أن أقرأه أكثر من مرة هو ديوان السياب))[5].

لقد تعددت روافد التجديد عند شعراء القصيم —وإن تفاوتت في التأثير–من مدارس الشعر العربي الحديث، المهجر والديوان وأبوللو والشام والعراق والأدب الغربي، وإن لم يكن للأدب

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى(ديوان عندما يسقط العراف)،ص133

[2] أحمد الصالح،المجموعة الأولى(ديوان انتفضي أيتها المليحة)،ص218–223–2229

[3] حسن الهويمل،النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر،ص441

[4] إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ص972–973

[5] من حوار صحفي مع الشاعر في مجلة: الأمن والحياة،عدد شهر شعبان عام1406هـ، حوار/ منصور النهدي ص 54–55

الغربي تأثير مباشر على شعراء القصيم، فقد وصل إليهم التأثير عن طريق أدونيس وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي مع ما تمثله المدارس الشعرية العربية السابقة من جذور تجديدية غربية من الآداب الأخرى.

المبحث الثاني

التجديد في البناء اللغوي

استطاع الشعر العربي الحديث، أن يفرض نفسه على الدارسين والنقاد ، على الصعيدين العربي والعالمي، وذلك بما فجره من قضايا وموضوعات، سواء على المستوى الفكري، أو المستوى الإيقاعي الموسيقي، أو على مستوى اللغة والأساليب[١].

وقد تلقت قضية اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة اهتمام الدارسين والنقاد المعاصرين، فأفردوا لها الكتب أو الفصول في دراساتهم، للوقوف على جماليات البناء اللغوي الجديد وملامح التجديد في الألفاظ والتراكيب وأساليب التعبير في النص الشعري الحديث.

إن التجربة الشعرية في تشكيلها وبنائها تجربة لغة، فالقصيدة أساساً شكل أدبي مادَّة التعبير فيه وأداته هي اللغة، وكما أشار الدكتور محمد غنيمي هلال بقوله:((فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بناء))[٢].

وهذا يذكرنا بمقولة الجاحظ[٣]: ((والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي، والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من

---

[١] ظافر عبد الله الشهري، اللغة في النص الشعري السعودي الحديث مقاربة نقدية،بحث غير منشور مقدم في نادي القصيم الأدبي،2007م، ص5

[٢] محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصر،القاهرة1996م،ص386

[٣] أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي المعروف بالجاحظ، صاحب التصانيف في كل فن، وإليه تنتسب الفرقة المعروفة بالجاحظية من المعتزلة،وإنما قيل له " الجاحظ " لأن عينيه كانتا جاحظتين، والجحوظ: النتو ومن أحسن تصانيفه وأمتعها كتاب " الحيوان " فلقد جمع كل غريبة، وكذلك كتاب " البيان والتبين "، وكانت وفاة الجاحظ في المحرم سنة خمس وخمسين ومائتين بالبصرة، وقد نيف على تسعين سنة، رحمه الله تعالى.انظر: أبو العباس شمس الدين أحمد بن

التصوير))[1].

فالمزية عند الجاحظ في التماسك في البناء اللغوي ((يمتزج فيه اللفظ والمعنى، وأن ما هو خارجي لا يدخل في تكوين العمل الفني أو ليس له دور كبير في تكوين فنية النص))[2].

والشاعر في محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة وللكشف عن صورة هذه الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردي والجماعي، وصورتها المنصهرة مع مكونات لاوعيه، يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة. فكل تجربة لها لغتها الخاصة بتطور الصورة الذهنية للدلالة من حيث علاقتها بظروف معينة وأفكار وتصورات وقضايا تشكل باستمرار تشكلا يتناسب وواقع الحياة المتغيرة[3].

وإذا تأملنا حركة الشعر العربي منذ مطلع القرن العشرين الميلادي فإننا سنجد أن محاولات التجريب تمت في ظل المثاقفة مع الآداب الغربية، التي صادفت رغبة لدى شعراء العربية في تجاوز النمط القديم[4].

فقد انطلقت حداثة الشعر الحر في تجاربها الريادية الأولى من هاجس المغامرة الشكلية لذا تركزت مسوغات التجديد في إطلاق القصيدة من قيود القافية الموحدة وعدد التفعيلات الثابت في كل بيت، ورأى المجددون أن ذلك سيعطي الأسلوب الشعري مرونـــة ليستـوعب الســرد

=محمد بن أبي بكر بن خلكان،وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،تحقيق: إحسان عباس،دار صادر،بيروت،ط1، 1990م، ج3،ص470-474، 471

[1] (أبو عثمان) عمرو بن بحر الجاحظ،الحيوان،تحقيق:عبد السلام هارون،دار الجيل،بيروت1988م، ج3،ص131-132

[2] حمد عبد العزيز السويلم،الاتجاه الفني في تراثنا النقدي والبلاغي،مطبوعات النادي الأدبي،بريدة،ط1، 1415هـ .ص 349

[3] السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية ، طاقاتها الابداعية،دار المعرفة الجامعية،مصر،الإسكندرية،د.ت ص64

[4] عبد الحميد سيف السباعي،الحداثة في الشعر اليمني المعاصر1970-2000م1970،إصدارات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء، 2004م،ص63

القصصي والدرامي والملحمي مما كان غائباً بسبب عائق القافية، والتفعيلات المحددة، ووحدة البيت[1].

على أن عملية التجديد عند المجددين لم تقتصر على التحرر من الوزن والقافية إذ إن عملية التجريب امتدت إلى مختلف أدوات التعبير بدءاً باللغة حيث يرى المجددون ((أن العمل الفني ينبغي أن يكون حواراً بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به))[2].

لقد أدرك الشاعر الحديث إمكانيات اللغة وطاقاتها للإبداع والتطوير لـ((أن لغة الشعر ليست لغة تعبيرية بقدر ما هي لغة خلق فالشعر ليس مساً رقيقاً للعالم وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه وحسب، بل هو ذلك الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة))[3].

وفي ظل التجديد في أداء اللغة يتساءل محسن أطيمش بقوله:((إن اللغة هي تراث الشاعر، فإلى أي مدى ارتبط بهذا التراث؟ ثم ماذا أضاف إليه نتيجة لتكوينه الثقافي الجديد؟ وكيف أثرى لغته بالأساليب التي انبعثت عن الحياة المعاصرة ، وإذا كان الواقع الذي يحياه الشاعر قد ألقى بظلاله على لغة الشعر فهل أسهم الموضوع والتجربة الشعرية في خلق لغة ملائمة لهما؟))[4].ولمحاولة الإجابة عن هذا التساؤل يقول علي قاسم الزبيدي: ((إن الشاعر الحديث تلقى تركة ضخمة من رصيد التعامل التراثي مع اللغة، تعامل ينطلق من اللغة وإلى اللغة في دائرة مغلقة، معيار الكفاءة فيها لتفنن الشاعر في التلاعب الفني والفلسفي –إذا جاز

---

[1] حاتم الصكر،مرايا نرسيس،الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط1 ،1999م،ص35

[2] جاكوب كورك،اللغة في الأدب الحديث،الحداثة والتجريب،ترجمة:ليون يوسف وعزيز عمانوئيل،دار المأمون،بغداد، ط1 1989م، ص13

[3] (أدونيس)علي أحمد سعيد،مقدمة للشعر العربي، دار العودة،بيروت،ط1، 1971م،ص126-127

[4] محسن أطيمش،دير الملاك،دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر،دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ،ط 1،1971م، ص126-127

التعبير-بألفاظ اللغة))[1].

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن الشاعر الحديث أراد أن يستخدم لغة حية ونامية، ويبلور بها خطابه الشعري بلغة حديثة ومعاصرة، متفاعلة مع تطور المجتمع، واحتكاكه بالمجتمعات والشعوب الأخرى، يعبر بها عن مشاعره ومشاكله وهمومه الفردية والجماعية مجسداً كينونته الزمانية والمكانية .

والمحدثون من الشعراء لا يميلون إلى استخدام الألفاظ والتراكيب على النحو الذي درج عليه شعراء العصر السابق[عصر النهضة الأدبية البارودي وشوقي] فالقدماء كانوا يؤثرون الغريب من اللفظ الجزل والمتين والفصيح الذي يكاد عامة الناس ومثقفوهم لا يعون به.أما شعراء الحداثة فقد مالوا إلى استخدام الألفاظ المألوفة لدى القراء على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم التعليمية والثقافية، وتجنبوا قدر المستطاع اللفظ الغريب المهجور[2].

فـ((الشعراء المحدثون يدفعون باللغة إلى الأمام. إذ ما من جيل يمكن أن يحس بالطريقة نفسها التي كان يحس بها من سبقوه. ولا بد لكل جيل أن يستعمل الألفاظ استعمالاً مغايراً. وتاريخ الشعر في صُوْرة من صُوَره إنما هو تاريخ متعاقب لأدوار من ولادة ألفاظ الشعر ونضجها وفنائها. وهي تولد في ثورة ثم تمر بفترات تطورها واتساعها قبل أن تصير إلى الجمود والقوالب الآلية))[3].

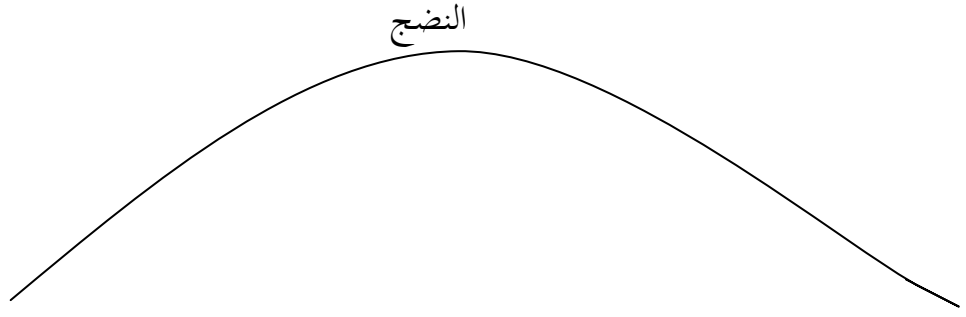
---

[1] علي قاسم الزبيدي،درامية النص الشعري الحديث دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح،دار الزمان سوريا،دمشق،ط1، 2009م،ص28

[2] إبراهيم خليل،مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث،دار المسيرة،عمّان،ط1، 2003، ص325

[3] إليزبيث درو،الشعر كيف نفهمه ونتذوقه،ترجمة محمد إبراهيم الشوين،مكتبة حذيفة،بيروت1961م، ص94

والرسم البياني التالي يبين تاريخ الشعر:



إن اللغة تقوم ، في أحين كثيرة، على مشاكسة السائد ومراوغته، والتملص منه لترتقي إلى مستوى من الأداء يغذي فاعلية القصيدة وينعشها بالكثير من المفاجآت والتنويعات في أساليب القول الشعري[1].

والشاعر كما يقول كوهين: ((خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي))[2].

اللغة الشعرية الحديثة لغة جسدية ضاربة تطفح بالحياة حتى حافتها الأخيرة، لذلك فهي تستعصي دائماً على سلطان الذهني، أو المجرد. إنها لغة أرضية، بشرية، حارة، لا تستجدي الذاكرة، ولا تعول على خزينها المفكك، بل تظل أبداً، لغة تجربة يومية ملتاعة، تتضح برائحة الجسد، وانهماكاته، بأحلامه وخسائره، بشراهته ونبله، والذهني في هذه اللغة يلوذ بالجسدي باستمرار، مفتوناً بضجة الحياة فيه، يلامس دفأها وغبارها فيتحول إلى فكر مجسد، يُشم ويُلمس ويُرى[3].

---

[1] علي جعفر العلاق،الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة،دار الشروق،عمّان2002م، ص11

[2] جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية؛تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي،ترجمة:مبارك حنون،محمد الولي،محمد أوراغ،دار توبقال،الدار البيضاء1996م، ص177

[3] علي جعفر العلاق، هاهي الغابة فأين الشجار،دار ازمنة،الأردن،عمّان،ط1، 2007م،ص65

إن ما يلفت النظر في الطرح الشعري المعاصر قصائد ، وأبيات يفردها الشعراء للتبشير بلغة جديدة، والتعبير عن إدراكهم للعالم السحري في اللغة، يقول أدونيس معلناً ثورته على نمط لغة الشعر القديم ومؤسساً للغة شعرية حديثة، وذلك في ديوان المسرح والمرايا:

واليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي[1]

فهو يمتلك إذن من خلال اللغة الأرض والسماء. الكينونة. والنجوم [2].ويقول أدونيس في موضع آخر يوحي بقدرة اللغة على امتلاك الوجود :((هل يمكن للعالم حقاً أن يدخل إلى بيت اللغة))[3].

وها هو الشاعر أحمد الصالح يعبر لنا في خضم تجربته الشعرية، ولواعج الهوى في قلبه عن ثنائية الحبيبة/الوطن عن ميلاد لغة شعرية جديدة، يقول في قصيدة "زمانك..يورق في الحشا":

حدثت عنك..!

أمام كل جميلة

فقتلت كل غرورهن..بأحرفي

نبأت أنَّ لنا

-إذا نضج الهوى-

---

[1] (أدونيس)علي أحمد سعيد،الأعمال الشعرية الكاملة،ديوان المسرح والمرايا،دار العودة،بيروت1967م،ج2،ص392

[2] كاميليا عبد الفتاح،الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني دراسة تحليلية نقدية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية،2009م،ص131

[3] أدونيس،المجموعة الكاملة،ج2،ص403

لغةً جديدةْ [1].

وهذه اللغة تجدد في عمر الشاعر وبالتالي فهي تطوير وتجديد في تضاريس الحياة وإشعاعها، وتكسب حيوية للنص الشعري، يقول الصالح في قصيدة"وللحزن أغني":

هات –يا ملهمتي–

لغة تمنحني..عمراً جديداً

وزماناً أبيض الفجر

نديَّ الأمسيات [2].

–وفي هذا المبحث سوف أتناول مظاهر التجديد في البناء اللغوي عند شعراء التجديد في القصيم. وهذه المظاهر هي:

1–شعرية العنوان.

2–لغة الحياة اليومية.

3–اللغة الأجنبية.

وسوف أقف على هذه المظاهر والسمات في البناء اللغوي الجديد التي تقوم بإضفاء اللغة الشعرية بتعبيرات تركيبية ولفظية جديدة تثري فضاء النص الشعري، وتتمثل فيما يلي:

---

[1] أحمد الصالح،ديوان مخطوط بعنوان:تشرقين في سماء القلب،أتم الشاعر نظم القصيدة1410/7/10هـ ،ص34

[2] المصدر السابق ،أتم الشاعر نظم القصيدة في 1418/7/10هـ ،ص61

1-شعرية العنوان:

لم يكن للشعراء العرب قديماً عناية بالعنوان، لأنهم كانوا يعتمدون على الرواية الشفوية، والعنوان مرتبط بالتدوين والكتابة. وأول عنونة للنص ظهرت على يد أبي العلاء المعري في ديوانه الذي سماه بـ(اللزوميات) أو (لزوم ما لايلزم) إلا أن هذه العنونة أقرب للوصف أو الجنس القولي[١].

أما في العصر الحديث فقد عني الشعراء بعنونة دواوينهم الشعرية، وقصائدهم، وكان ذلك((عندما بدأ شعراء الرومانسية ينشرون تصورهم للشعر خارج حدود النص، فامتد حتى وصل إلى عنوان الديوان، وأصبح عنوان الديوان عندهم ليس مجرد علامة أو إشارة تميز الديوان عن غيره))[٢]، بل ((أصبح ذا قيمة فنية نفسية، مرتبطة بنفسية الشاعر وهاجسه الرومانسي))[٣].

ثم دخلت العناوين بعد الرومانسية في منعطف أكثر عمقاً وتمثيلاً للحقيقة الشعرية[٤].

فلم يعد العنوان مجرد تسمية لمكتوب [٥]، ((لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص))[٦]؛((لأنه مفتاح التجربة وكنزها المعبأ بكل صنوف الوجدان...))[٧].

---

[١] عبد الله سليم الرشيد، نحو أفق أدبي جديد،العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهراً إبداعياً،أبحاث الملتقى الأدبي عقدان من الإبداع الأدبي السعودي،النادي الأدبي،القصيم،بريدة،ط1، 1423هـ، ص84-85بتصرف.

[٢] جبر الفحام،شعر محمد الفهد العيسى،ص238

[٣] عبد الرحمن إسماعيل السماعيل،العنوان في القصيدة الحديثة،مجلة جامعة الملك سعود،السعودية،مج8،الآداب (1)،1996م، ص53

[٤] عثمان بدوي،وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث،قراءة تأويلية في نماذج منتخبة،المجلة العربية للعلوم الإنسانية ،الكويت،عدد81، شتاء 2003م، ص20

[٥] أحمد مداس،لسانيات النص،نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري،عالم الكتب الحديث،الأردن،إربد،ط2، 2009م، ص41

[٦] محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدالاتها،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1، 1990م، ص66

[٧] رشيد يحياوي،الشعر العربي الحديث،دراسة في المنجز النصي،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء،بيروت1998م، ص110

((ولذلك فهو يومئ إلى أمر غائب في النص على القارئ أن يبحث عنه لاكتشاف البنية المولدة للدلالة والجديرة بأولية التحليل))[1].

فالعنوان حاضر في صورته المكتوبة أو المسموعة ومحيل على الغائب الكامن في الذاكرة النصية والذاكرة القارئة معا، ويرسم فضاء في المخيلة لمواجهة النص بشكل يختلف عن مواجهة النصوص الأخرى، كما يجعلنا نتلقاه بصورة مغايرة لتلقي غيره من العناوين))[2].

إن في سعي الشاعر الحديث لوضع عنوان لديوانه الشعري محاولة لجعله((النص الأول، النص الموازي، كما يرى جيرار جينت، والذي يمثل جامعاً كلياً لبقية العنونات، والتي تناثرت فوق قصائد الديوان–القصيدة الطويلة– [أي:الديوان]إذا جاز لنا إلى أن نرى إلى هذه القصائد بوصفها قصيدة واحدة تحت عنوانات مختلفة))[3].

وللعنوان أهمية كبيرة ووظيفية "خبرية" في منظور تحليل الخطاب لأنه يمثل وسيلة فاعلة لفهم النص، ويسهم في تحديد نقطة الانطلاق التي نبني حولها التصور الكلي، ويقلل من أي احتمالات أخرى لذلك التصور[4].

إن العنونة بحد ذاتها تمثل تجربة جمالية لا تقل أهمية عن تجربة القصيدة ذاتها، لأن شعرية العنونة تأتي ((موازية لشعرية النص حيث يقوم العنوان بتجسيد شعرية النص وتكثيفها))[5].

---

[1] عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع،القاهرة،2001م، ص 328

[2] بشرى البستاني،قراءات في النص الشعري الحديث،دار الكتاب العربي،الجزائر،ط1، 2002،ص32

[3] سامح الرواشدة،في الأفق الأدونيسي،دراسة في تحليل الخطاب الشعري،أزمنة،الأردن،عمّان،ط1، 2007م، ص122

[4] ج.ب.بروان وج.يول،تحليل الخطاب،ترجمة:محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي،جامعة الملك سعود،الرياض1997م ص162 بتصرف

[5] بسام قطوس،سيمياء العنوان،وزارة الثقافة،عمّان2002م، ص110

-وسوف نقف على شعرية العنونة، وطاقاتها التشكيلية، عند شعراء التجديد في منطقة القصيم عند جانبين:

أ-شعرية عنونة المجموعة الشعرية"الديوان". ب-شعرية عنونة القصيدة.

أ-شعرية عنونة المجموعة الشعرية"الديوان":

فالشاعر محمد العيسى حملت عناوين مجموعته الشعرية اللغة الرومانسية الخالصة، معتمدة على التصوير الجمالي والإيحاء، وعاكسة نفسية الشاعر وآلامه وأحزانه[1].

-ففي ديوانه"الإبحار في ليل الشجن- 1980م"نلمح بعداً إيحائيا وتصويراً جديداً، وانزياحاً[2] استعارياً أسلوبياً، فكلمة"الإبحار": ((توحي بالتطلع والقلق، وعدم الرضا بالركون والسكون، والحركة والانتقال من شاطئ إلى شاطئ جديد،...)) [3]، ومن ثَمَّ تأتي شبه الجملة "في ليل" وهنا يحدث تغيير في بنية الجملة عن طريق الانزياح ، فلم يقل الشاعر...بحر أو نهر أو سفينة أو....؛ إنما عدل عن هذه المفردات واختار "ليل"، ((فالفعل يوحي "بالغربة"، "والغربة" أيضاً كلمة تتكرر كثيراً في شعر"العيسى"، كما أن الليل يوجي بالوحدة والظلام وغموض المصير،....، ومحملة بدلالاتها التي سجلتها في تاريخ الشعر وبالواقع المعاصر)) [4]. ويختم العنوان بكلمة"الشجن" مضيفة شعرية في التركيب فـ((كلمة "الشجن" نفسها من أدق كلمات العربية وأرقها معاً، فلم

---

[1] جبر الفحام،شعر محمد الفهد العيسى،ص239بتصرف

[2] الانزياح هو: الخروج عن قواعد اللغة عن طريق الاستعارة أو التعبير المجازي التي تعطي اللغة مجال أوسع للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعيشها المبدع.انظر:موسى ربايعة،جماليات الأسلوب والتلقي،دراسة تطبيقية،دار جرير،عمّان،ط1،2008م،ص55

[3] محمد العيسى، الإبحار في ليل الشجن،مقدمة الديوان بقلم رجاء النقاش،ص12بتصرف.

[4] المصدر السابق،ص12 بتصرف.

نجد لها بديلاً في اللغات الأخرى تحمل نفس الإيحاء والتصوير، فهي تحمل المعنى والعاطفة في نفس الوقت))[1].

-وفي ديوان"الحرف يزهر شوقاً- 1989م" نلاحظ في هذا العنوان لغة جديدة فقد أسقط الشاعر ذاته ووجدانه وكينونته على الحرف باعتباره هو الوسيلة والأداة المعبرة عن مشاعر الشاعر وطموحاته إلى الحرية والسعادة والأمان عن طريق الاستعارة المكنية.

-أما ديوان"ندوب- 1994م"فقد بنى العنوان على كلمة مفردة تضمر في داخلها إيحاء بالجروح النفسية من ضياع وحيرة وحزن وجروح جسدية لها ظلالها على نفسية الشاعر وذاته، وقد جاءت بصيغة الجمع لتعددها وكثرتها.

أما الشاعر أحمد الصالح فيبرز في عناوينه الصورة الفنية مع شيء من الغموض والإغراب عن طريق الرمز في بعض العناوين، ((وبناء علاقات جديدة ، تكون غير منطقية أحياناً، ولكنها تظل مُلمحة إلى مقدار التوتر الشعري، ودالة على نفسية الشاعر والظروف المحيطة به))[2].

-ففي ديوانه"عندما يسقط العراف- 1978م" يظهر في هذا العنوان اللغة الشعرية الغامضة ورمزية العراف، التي تدعونا للتساؤل: من هو هذا العراف؟ وكيف سقط؟ وعلى يد من؟ ولماذا؟..

إنها لغة الشعر الجديد محاولا الشاعر فيها ((أن يستبق الرؤية البصرية المحدودة، إلى الرؤية الحدسية غير المحدودة، معلناً سقوط العراف الذي كان يوماً مبشراً بميلاد الإنسان الذي يكونه يوماً بعد يوم))[3].

---

[1] محمد العيسى، الإبحار في ليل الشجن،مقدمة الديوان بقلم رجاء النقاش ،ص12-13بتصرف .

[2] عبد الله الرشيد،العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهراً إبداعياً،ص105

[3] أحمد الصالح،المجموعة الأولى، مقدمة ديوان "عندما يسقط العراف"،بقلم جلال العشري،ص8

- وفي ديوانه"عيناك يتجلى فيهما الوطن- 1997م"فقد أقام الشاعر في هذا العنوان علاقة جديدة، وانزياحاً تركيبيا بالتوحد بين ثنائية المحبوبة /الوطن فكأن الوطن جزء من المحبوبة أو العكس.
- وديوان"لديك يحتفل الجسد- 1428هـ" فالعنوان هنا جملة خبرية تجاوز العناوين الإنشائية المألوفة لكونه جملة فعلية ، وقد حصل تغيير في البناء التركيبي ،وأقام الشاعر علاقة نحوية بنيوية مغايرة عن طريق التقديم والتأخير فقد قدم المعمول الظرف"لدى" وأخر العامل الجملة الفعلية"يحتفل الجسد: للقصر والحصر.
- ويلمح الانزياح الاستعاري في عنوان ديوان "تشرقين في سماء القلب -ديوان مخطوط-
- وتتجلى لغة التضاد والمفارقة التصويرية في عنوان ديوان"تورقين في البأساء-ديوان مخطوط"معبراً عن حالته النفسية والوجدانية.

وهذا النوع يكسب شعرية خاصة، تتولد عن الانحراف عن نمطية المألوف، من جهة، بما تحدثه من كسر أفق التوقع-حسب نظرية التلقي عند (هانز روبرت ياوس)- ومن جهة أخرى، تتولد عن مفاجأة القارئ بلافتة لا تقتصر على إثارة الانتباه فحسب، وإنما أيضاً تثير فضول التساؤل لديه. إنما تتركه لا يطمئن إلى جماليّة العنوان أو مفارقة الدلالة فيه، لكنها تستدرجه إلى الدخول في التجديد النصي، عبر مفتاحية العنوان الذي يُلتقط من قلب المشهد الشعري، وهو في ذُراه. ذلك أن "الفعل اللغوي" تتشجر علاقاته في البنية اللغوية مستدعياً فاعلاً ومفعولاً به ومفعولا فيه، زمانا ومكانا، وحالا....إلخ، وهو مالا تستدعيه طاقة الاسم[1].

وكذلك الشاعر إبراهيم العواجي فيظهر عنده شعرية عنوان المجموعة القائمة على بنية الصورة الشعرية.

---

[1] عبد الله أحمد الفيفي، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية،قراءات نقدية في تحولات المشهد الإبداعي،النادي الأدبي،الرياض،2005م،ص18

=ففي عنوان ديوانه"نقطة في تضاريس الوطن- 1409هـ" أجد تعبيراً استعارياً جديداً فقد عبر بالنقطة "الأداة الكتابية" وأصغر علامة في اللغة عن مكان جغرافي معين .

-وفي عنوان ديوان"مد والشاطئ أنتِ- 1414هـ" فقد أضمر الشاعر محذوفاً هو الأنا والتقدير مد أنا والشاطئ أنتِ وبنى الجملة بلغة انزياحية على أساس التشبيه المقلوب.

-أما ديوان "وشوم على جدار الوقت- 1415هـ"ففي بناء هذا العنوان نلحظ انزياحاً أسلوبياً، فالشاعر لم يقل وشوم على جدار البيت أو المعصم أو الذراع... ؛إنما عدل عن ذلك واختار الوقت فحدد زمان ولم يحدد مكان،فجسد الوقت عن طريق الظرفية الزمكانية في التركيب.

إنه نوع من (الزمكنة)، التي لا هي بمكان خالص، ولا هي بزمان خالص، بل كلاهما، أو هو بحسب تعبير أنشتاين"زمكان (Espace Temps)"[1].

ويظهر الانزياح الأسلوبي في اللغة الاستعارية في عنوان ديوان "البحر والمرأة العاصفة- 2002م" للشاعر عبد الله الوشمي، وإن ما يجمع بين البحر والمرأة عن طريق العطف بينهما هو رمزية البحر ودلالته على الخصوبة والعطاء وهو الذي تدل عليه كلمة المرأة.

وأما ديوانه الثاني "قاب حرفين -2005م" فيُلمس في العنوان تناصاً مع القرآن الكريم من قوله تعالى: ((فكان قاب قوسين أو أدنى)). [سورة النجم آية 9].

وهو تناص حور الشاعر في اللفظ فقال قاب حرفين ، وإن حملت لفظة حرفين مسافة أقل، مما أسهم في شحن وتكثيف العنوان.

---

[1] قادة عقاق،دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر،دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001م،ص321، ويشير الباحث إلى أن علاقة الزمن بالمكان في النص الحداثي علاقة إشكالية مأزقية لها صلتها بالواقع =الاجتماعي والحضاري، تطرح معاناة تيار الزمن المديني المتدفق وهواجس الإحباط المصاحبة لها،وحسن التناهي المسيطر على الذات فيه،ص335-336 بتصرف.

وفي ديوان "حين النوافذ امرأة- 2005م"للشاعر أحمد اللهيب [1] يتجلى في العنوان لغة التجريد والانزياح الظرفي والجمع بين مختلفين ظرف زماني "حين" ومكان (الزمكانية)، وكان من المفترض أن يحدد وقت مثل: الفجر، العصر،...،الصباح،المساء.إلا أنه حدد مكان وهو"النوافذ" وجعله جمع تكسير وليس مفرد "نافذة"،وكلمة النوافذ تدل على الأمل فلعل في جمع نوافذ تعدد لمسالك ومشارب الأمل والأمنيات.

وفي ديوانه الثاني"النبع الحزين- 2007م" تظهر لغة التشخيص في هذا التعبير الجديد لتعكس نفسية الشاعر ومشاعره، والنبع الحزين في النهاية هو المرأة التي أهدى الشاعر إليها في الافتتاحية فهي مصدر حزنه ولهيبه.

ب-شعرية عنوان القصيدة:

ففي ديوان "على مشارف الطريق-1963م" لمحمد العيسى يظهر في عنوان قصيدة "الطبيعة الخرساء" لمحمد العيسى لغة تراسل الحواس والتشخيص.

وربما أفاد التراسل بين الصفات شيئاً من المفاجأة والدهشة نتيجة الانتقال من مجال إلى مجال، ومن إيحاء إلى آخر، كما يفيد الامتزاج والالتصاق، وإن كان يؤدي إلى الغموض في بعض الأحيان. ويرجع اللغويون ذلك إلى التوسع في استعمال الألفاظ في غير معانيها [2].

---

[1] هو أحمد بن سليمان اللهيب، ولد في بريدة عام 1392هـ، ودرس الابتدائية والمتوسطة فيها، وتخرج من ثانوية العزيزية ببريدة، ليلتحق بقسم اللغة العربية بجامعة الإمام بالقصيم [جامعة الفصيم حالياً] ، ويحصل على الشهادة الجامعية عام 1415هـ، ثم التحق في سلك التدريس في ثانوية الفيصل بالرياض، ليتمكن من الإلتحاق بقسم الدراسات العليا بجامعة الملك سعود، وقد حصل في عام 1423هـ على درجة الماجستير في موضوع عن: (صورة المرأة في شعر غازي القصيبي)، وهو الآن كتاب مطبوع، شارك في العديد من الأمسيات في الشعرية في منطقة القصيم وخارجها.انظر:إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ج1،386

[2] يوسف حسن نوفل،في الأدب السعودي،رؤية داخلية،دار الأصالة،الرياض،ط1،1984م،ص30

وفي ديوان الإبحار في ليل الشجن-1980م" تتجلى عناوين القصائد التالية:

(الشاطئ الحزين- الأحرف العذارى- الشراع الجريح- عويل الصمت- ضباب الأسى- جفوة التربة).

بما تحمله هذه العناوين من إقامة علاقات جديدة في البنية اللغوية عن طريق الصورة الفنية.

وكذلك يتضح التصوير الجمالي، والانزياح الاستعاري، ولغة التضاد والمفارقة التشكيلية وتراسل الحواس والصفات ، والعنوان/ العدد، والاستفهام في عناوين قصائد أحمد الصالح.

فـ((بعض النقاد يرى أن التساؤل في عنوان القصيدة يعد مدخلاً جيداً لتحليلها، لأنه يثير الانتباه، ويدعو إلى ترقب الجواب، وهو يحمل معنى الحيرة إزاء قضية من القضايا الإنسانية التي تؤرق الشاعر))[1]، وربما كانت الفكرة التي يثيرها الشاعر في استفهامه المبدئي مما يشاركه فيه المتلقي، وذلك أدعى إلى استثارته وحفزه لقراءة النص[2].

-من تكون؟

من ديوان "عندما يسقط العراف-1398هـ".

(الإبحار في عينيك- غربة الأهداب- ثورة الأحزان- مواويل على شفاه الشوق).

من ديوان "قصائد في زمن السفر-1401هـ".

(كيف يموت الخوف-أحزان النخيل في أسوان- تقولين..ماذا..؟؟- من أجل من..؟؟)

من ديوان "انتفظي أيتها المليحة-1403هـ".

---

[1] شفيع السيد،قراءة النص وبناء الدلالة،دار غريب،القاهرة1999م،ص41

[2] عبد الله الرشيد،العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهراً إبداعياً،ص98

(أشواك الهوى- العذاب الأليف- عيناك تأكلني).

من ديوان"من الأشعار الأولى-2004م".

-من أين..؟!

من ديوان"لديك يحتفل الجسد=1428هـ"

(زمانك يورق في الحشا- وجه الثرى يملآ قلبي).

من ديوان"تشرقين في سماء القلب-مخطوط".

(١٤١٢ -وللنخلة فصل الخطاب- جمرة على حافة القلب- في صمتها يتخلق الوطن).

من ديوان"الأرض تجمع أشلاءها-مخطوط".

وتبنى عناوين قصائد الشاعر إبراهيم العواجي على الصورة الفنية من انزياح استعاري ومجازي، ومفارقة تشكيلية وتناقض، وعلى التناص ، والطباق، والاستفهام،والعنوان الرقم.

فقد وقع الطباق والمقابلة بين عنواني:

(هجرة قمر _ عودة قمر- حينما يورق الصخر- كماشة أحزاني- يا نشوة الحرف- حلم ودم- أين تمضين؟- 5 شوال)

من ديوان "المداد=1408هـ".

(شوال حروفك ملحمة- ماذا أدعوك؟)

من ديوان"وشوم على جدار الوقت-1417هـ".

(أحرف بدون نص- أراك ولا أراك- كيف حال الشعر؟- هل عدت؟

من ديوان"غربة-1429هـ".

كما لحظ النقاد توافد مفردات الفعل الكتابي ومتعلقاته على عناوين الشاعر عبد الله الوشمي[1]، وتظهر في عناوينه التناص مع القرآن الكريم، والصورة الفنية.

(قراءة في كف الوطن- أوراق من سيرة البدوي الذي عانق الشمس- أوراق من سيرة امرأة- ما أملاه الشوق-ذاكرة الحرف).

من ديوان"البحر والمرأة العاصفة-2002م".

(فواصل لا تكتمل- سورة ياسين- أقلام- ما قالته الأرض شيء من كتاب العشق القديم- حفلة للدموع- الورقة الأخيرة من دفترها).

من ديوان"قاب حرفين-2005م".

وتبرز في عناوين قصائد أحمد اللهيب لغة التصوير الفني ، والاستفهام.

(إيراق يوغل في كحجر ذاكرتي- جنة من زنابق أهدابها- أحرف ضائعة-البحث عن مخرج في ذاكرة منسية).

من ديوان"حين النوافذ امرأة -2005م".

(الولادة من الحجر- صرخة الطفل الكبير- هل تذكرين هنا؟).

من ديوان "النبع الحزين-2007م".

ويلمح العنوان/ الصورة في :

(تجاعيد الزمن المر- الليل التائه.

[1] إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ج2،ص808

من ديوان "نفح القيصوم-1426هـ" للشاعر صالح العوض[1].

وبعد: فإن العنوان هو نقطة الارتكاز في القصيدة والديوان [2]، وهو الذي يقد للقارئ الرؤية الأولى لعالم النص وتجلياته، ويرمز إلى المفتاح المفضي إلى فهمه، وإدراك نفسية قائله، حتى عده بعضهم ((من أهم السمات الجمالية التي تميز الشعر المعاصر))[3].

2-لغة الحياة اليومية:

شهدت اللغة الشعرية الولوج في منعطفات محددة من تاريخنا الشعري، انكسارات حيوية في نقائها الموروث،وخروجاً بارزاً على ثوابت نسيجها المتجانس، واكتسبت، بسبب ذلك، نبـــــرة شعبية مفعمة بالبساطة والعفوية[4].

ولهذا كان بشار، مثلاً، يسعى إلى تسهيل لغته سهولة تعزز من فهم الناس لما يكتب، وتضمن للشعر النزول من سماته العليا إلى دنيا الواقع والحياة[5].

وكذلك أبو العتاهية الذي أضفى اللمسة الشعبية على لغته الشعرية، وحاول الاقتراب من تيارالحياة ونبرتها الأرضية البسيطة، ومن قبله الوليد بن يزيد الذي تمرد على نخبوية الحياة وتعالي اللغة وأرستقراطيتها[6].

---

[1] هو صالح بن إبراهيم العوض، ولد في الرس عام1373هـ، وفيها تلقى تعليمه حتى حصل على شهادة المعهد العلمي، ثم حصل على الدبلوم من الكلية المتوسطة، ثم على الشهادة الجامعية من قسم اللغة العربية بجامعة القصيم بالانتساب عام 1419هـ، التحق في سلك التعليم مبكراً في مجال التدريس في مجال الإدارة المدرسية، له اهتمامات بالشعر الفصيح والعامي، وله مقالات نقدية في الصحف المحلية. انظر:إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ج1،ص44

[2] عبده بدوي،دراسات في النص الشعري،دار قباء،القاهرة،1997م،ص154

[3] طه وادي،جماليات القصيدة المعاصرة،دار المعارف،القاهرة،ط2، 1994م،ص98

[4] طه وادي،جماليات القصيدة المعاصرة ،ص13

[5] محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة،الدار البيضاء،1982م، ص387

[6] علي العلاق،الدلالة المرئية،ص14بتصرف

أما في العصر الحديث فإن ((حركة الشعر الحديث استهدفت التغيير الذي لابد منه للمفردات، والتعابير التي فقدت طاقتها التعبيرية والإيحائية اليوم، وإدخال المفردات وأساليب التعبير الجديدة التي فرضها العصر، والتطور التاريخي، والاجتماعي للغة والمجتمع))[1].

تميزت تجربة الشاعر المجدد بجنوحها نحو دمج لغة الكلام اليومي في لغة النص الشعري بغية إيجاد نص لا يتقيد باللغة المعيارية وينزاح عن المألوف اللغوي[2].

ولكن هناك تساؤل وهو ما المقصود بـ"اللغة اليومية"؟

هي ((اللغة الفصيحة التي اقتربت بفعل تداولها وشيوعها بين الناس من اللغة العامية[3]،[ويضاف إليها] اللغة العامية التي تصدر عن العامة ...دونما تقيد بالقواعد النحوية والصرفية دونما التزام بضوابط الإعراب المتبعة في المستوى الرسمي))[4].

بمعنى أن لغة الحياة اليومية تشمل شقين:

1-لغة فصيحة دارجة وشائعة بين الناس مع فصاحتها.

2-لغة عامية غير مقيدة بقواعد النحو والصرف.

على أن الدعوة لاستخدام لغة الحياة اليومية((كانت إحدى معطيات الحركة الرومانتيكية التي تمردت على اللغة الأرسطوقراطية المرتبطة بلغة النبلاء، إذ دعا "كولردج" إلى أن تكـــون اللغـــة المأخوذة من أفواه الناس في الحياة الحقيقية هي لغة الشعر))[5].

---

[1] طراد الكبيسي،الغابة والفصول،دار الرشيد،العراق1979م، ص114

[2] عبد الحميد سيف أحمد الحسامي،الحداثة في الشعر اليمني المعاصر،ص87

[3] المرجع السابق،ص88

[4] عبد العزيز المقالح،شعر العامية في اليمن،دراسة تاريخية ونقدية،دار الآداب،بيروت،ط1، 1978م، ص18،المرجع الوسيط:عبد الحميد الحسامي،الحداثة في الشعر اليمني،ص87-88

[5] عبد الحكيم حسان،النظرية الرومانتيكية في الشعر،دار المعارف،القاهرة،ط1، 1971م،ص270

وقد دعا النقاد العرب المعاصرين إلى اللغة اليومية وعدها محمد النويهي : ((اللغة الحية في الشعر الجديد))[1]، ويعدها شوقي ضيف: ((أكثر طواعية لأن تكون ترجماناً صادقاً عن حياتنا ووقائعها))[2]، ويراها أدونيس بأنها: ((لغة التجربة المعاشة والحياة اليومية))[3].

ولذا ((ليس اللفظ الحسن أو الجميل الذي ينتقيه الشاعر قاصراً على بطون المعجمات والقواميس، إذ قد يكون من كلام الناس ما يصلح لأن يكون لغة للشعر)) [4] للتعبير عن قضايا العصر ومشكلاته ولإيصال رسالته الشعرية.

يقول الدكتور عز الدين : ((ولقد نشأت فكرة الإلتزام إذن في العصور الحديثة نتيجة لاحتكاك الأدب بمشكلات الحياة التي يعيشها وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات.ومن ثم تحدد مفهوم الأدب منذ وقت مبكر في العصر الحديث بأنه "نقد الحياة" أو تفسير لها، وكان ذلك معناه ضرورة احتكاك الأديب بمشكلات عصره وقضاياه، حتى يتمكن من أن يجعل قوة التعبير الفني وسيلة فعالة في تنبيه النفوس إلى ما هي رازحة فيه، وتوعيتها بواقعها ومصيرها))[5].

إن الشاعر يحاول أن يستفيد من كل الإمكانات اللغوية المتاحة لكي يعبر عن تجربته بشكل تام، ومن هنا جاء استخدام الشاعر للعبارات التي تتردد في حياتنا اليومية، كمحاولة منه لأن يكون الشعر أكثر تعبيراً عن التجربة الإنسانية في كافة مستوياتها، فكما قال "كمال خير

---

[1] محمد النويهي،قضية الشعر الجديد،مكتبة الخانجي ودار الفكر،ط2،1971م،ص102

[2] عبد العزيز المقالح،من البيت إلى القصيدة،دار الآداب،بيروت،ط1، 1983م،ص140

[3] أدونيس،الشعر العربي المعاصر ومشكلة التجديد،مجلة شعر،عدد62،وينظر:علي الشرع،لغة الشعر العربي المعاصر في النقد الحديث،جامعة اليرموك،الأردن،ط1، 1991م،ص29

[4] عربية توفيق لازم،حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث منذ عام1870حتى قيام الحرب العالمية الثانية،مطبعة الإيمان،بغداد،1971م،ص234

[5] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة،بيروت ط5، 1988م،ص374

بك"مع نزار قباني الذي تقف لغته عند عتبة الحداثة الشعرية،((بدأت المفردة العربية النزول من أعالي البرناس إلى الشوارع والحدائق ومخادع النوم الدمشقية)) [1]فلم تعد هناك مفردات أو تعابير شريفة خاصة بالشعر وتعابير وضيعة يستخدمها السابلة[العامة] أو يستخدمها الإنسان العادي في حياته اليومية[2].

وبالنظر في تجربة شعراء التجديد في القصيم، واستخدامهم لغة الحياة اليومية سوف نقف على جانبين ظاهرين في نصوصهم الشعرية، وهما:

أ-اللغة الفصيحة الدارجة. ب-اللغة العامية.

أ-اللغة الفصيحة الدارجة:

فالشاعر محمد العيسى يميل في بعض قصائده إلى اللغة السهلة المعروفة، والواضحة في لغتها لدى الناس، ومن ذلك قصيدة "رسالتك الأولى"، والتي يقول في مطلعها:

رسالتك الأولى..

جاءت تخطر نشوى..

بين جرار من عطر..

فوق جناحي عصفور

زقزق فوق "شبابيك" الدار

غنى ..أحلى أغنيَّة حب..

---

[1] كمال خير بك،حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،د دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر،بيروت،ط2، 1986م،ص128

[2] ظافر عبد الله الشهري، اللغة في النص الشعري السعودي الحديث،ص23

لهتاف الفجر

وغنى "الصَّهبة" والدان..

أولاد الحارة[1]

فلفظة "شبابيك" و"الصهبة-لحن حجازي"و"الدان-لحن حضرمي" "أولاد الحارة" من الألفاظ الشائعة لدى الناس، وتكثر في قصائد العيسى ذكر الألحان الشعبية، والقصيدة في عمومها سهلة وواضحة.

وتظهر لغة الشكوى والضجر من انتشار التقنية وولوجها في كل شيء عن طريق الإطناب والاسترسال الأسلوبي القريب من بنية النثر، في قصيدة "من جبال الألب":

خذني..ضقت

بزلزال التقنية

بضجيج الإنسان الآلة

يمشي آلياً

يأكل آلياً

يشرب آلياً

يعشق آلياً

وينام

كدمية طفل آلياً[2].

---

[1] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،ص163

[2] محمد الفهد العيسى،ندوب،ط1، 1994م،ص24

وتظهر اللغة الدارجة البسيطة في شعر أحمد الصالح في قصيدته"ذات مساء"،وتبنى القصيدة عن طريق التذكر، يقول فيها:

تفرق السمار

لم يبق..سوى عينيك

يغزل الضياء في رمشيهما القمر

ثم يقول:

شربت من جداول الضياء

–يا عنيدتي–

ثرثرت كالأطفال

واستسلمت..؟

مثلما النعاس يغشى أعيناً

أمضَّ ليلها السهر[1]

فكلمة "السمار"و"الثرثرة"من الألفاظ الدارجة على لسان الناس والمتداولة لديهم.

وفي قصيدة "كيف يموت الخوف"الموجهة إلى المجاهد بسام الشكعة ورفاقه تقترب اللغة من النثرية، وتوظيف العبارات والكلمات المشهدية، والتي منها:

((نابلس))..؟!

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،قصائد في زمن السفر،ص175–176،وقد نجد أحمد صالح الصالح يلجأ للتعبيرات البسيطة مثل"خربش" ،انظر:يوسف نوفل،في الأدب السعودي،ص113فهي فصيحة إلا أن انتشارها على لسان العامة جعلها دارجة وتعبيراً يومياً،وانظر:أحمد الصالح،قصائد في زمن السفر،ص142

إزَّيَّن ..أهلوها

أهلاً بالفارس محمولاً

أهلاً بالراجل.. منتصراً

كفاك..تصافح أولهم

كفاك..تصافح آخرهم

ما أحلى الفارس..!!

ما أصدق تلك الكف[1]

فالشاعر هنا لم يقتصر على صوته، بل أورد هنا صوت أهل نابلس بكلمات وعبارات تحمل نغم وأهازيج أهل البلد ليصور المشهد، ولفظة "الراجل" من الكلمات الدارجة والمنتشرة في اللهجة الفلسطينية.

وتتجلى اللغة الدارجة والنثرية عند إبراهيم العواجي في قصيدة"يا قاضي الحب" عن طريق تجسيد مشهد بين الشاعر والقاضي وإن كان صوت الشاعر هو الظاهر في القصيدة، يقول:

يا قاضي الحب

أنا مظلوم

إني أقسم أني لم أسرق

قلب امرأة

لكن الحب انساب إلي

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،انتفضي أيتها المليحة،ص208

كما تنساب النظرة

للأحداق[1]

والمصطلحات الطبية الحديثة، كـ"الكريات" في قصيدة "شلال طرب":

يا أيها البركان

هز جذور أوردتي

وأشعل في مجاهلها اللهب

رِدها لهب

فجر كُرياتي

أحلها ما تشاء إلى أعاصير شهب[2]

وها هو الشاعر عبد الله الوشمي يصور حيوية وحركة الشوارع بلغة يومية جديدة متعددة الأصوات، ومن ذلك قصيدته "ذاكرة لشوارع منسية" يقول فيها:

***دهشة**

قال: حتى الدكاكين تفتح أفواهها

دهشةً

من بكاء الشوارع.

ثم يقول:

---

[1] إبراهيم محمد العواجي،الأعمال الشعرية"المجموعة الأولى" ،دار المداد،الرياض،ط1، 1999م،ص229

[2] المصدر السابق، ،ص173

*....

أتخيل –في منتهى الحب– أن الشوارع

قد أصبحت

ملتقى للحمام المسافر،

أن الطيور تمارس أشواقها في عمود الإنارة،

أن رجال المرور يجيئون كي يتركوا

برهةً

لعبور النوارس[1].

وبمفردات وتعبيرات مستمدة من البيئة البدوية المحلية وعناصرها وذلك في قصيدة "الدخول إلى جنة الرمل" يقول:

عائد نحوك الآن يارمثنا

وخزامى بلادي

كل من يوقدون المجامر خلفي

ووحدي الذي أشعلته الرمال

ووحدي الذي عندما سرقوا أرضنا

قلت: هل تتركون لنا الرمل والنخل باسقة

ثم شيئاً قليلاً من الوقت نرسم فيه ملامحنا،

[1] عبد الله صالح الوشمي،ديوان قاب حرفين،دار الثلوثية،الرياض،ط1، 2010م،ص49-51

وفناجين قهوتنا،

ومفاتيح منزلنا، كي نعود إذا..[1]

بلغة الاسترسال الأسلوبي والانسياب الجملي والجمع بين الجمل بالعطف في التركيب النصي.

وتظهر لغة الحكي وتعدد الشخوص في قصيدة"خلافنا" لأحمد اللهيب، يقول:

خلافنا يطول؛

فبعضنا يقول:

ذا شارع الخليفة الأمين.

وبعضنا يقول:

ذا شارع الخليفة المأمون.

فتسمع النهيق والعويل.

فما تريد أن تقول أنت!؟

ثم يقول:

يا أمة خلافها يطول

بالله قولي. ما الذي ستفعل القصيدة؟[2]

إن الشاعر الحديث في استخدامه اللغة اليومية، أضفى على النص تعبير عن الواقع وقضاياه بلغة سهلة قريبة تصل إلى طبقات المجتمع، بعد أن كان الخطاب الشعري موجهاً للملوك والتعبير

[1] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص85-86

[2] أحمد سليمان اللهيب،حين النوافذ امرأة،دار المفردات،الرياض،ط1، 2005م،ص43، 45

عن الذات، ومن ناحية فنية فالشاعر يقوم بتنويع مستويات التعبير، وبالتالي تداخل الأنواع الأدبية في النص.

ب–اللغة العامية:

كان المجددون عموماً معتزين بالفصحى، وإنما لجؤوا إلى العامية من باب توظيف وتسخير المفردة العامية، لغرضٍ وظرفٍ معين، ولكون التجربة التي يعبر عنها الشاعر مستمدةً من البيئة المحلية، فللعامة عبـاراتهـم و مصطلحاتهم المعبرة، ومتى ما أراد الشاعر أو الراوي التعبير عنها لم يجد أبلغ من روايتها بنصها[1].

فالشاعر محمد العيسى يوظف اللغة العامية من مفردات وتراكيب في شعره، ويضعها بين قوسين، وقد يبين معناها –أحيانا– في الهامش، ومنها قوله:

عندما يهدهد المدينة السَّحَر

"لا تنشديني عنه.."

يا شقية العينين.

يا –جنية الغجر[2]

فيبين معناها في الهامش بـ:"لا تسأليني عنه".

وقوله:

(شَرَهي)يغرقني في الحزن..

---

[1] إبراهيم المطوع، حركة الشعر في منطقة القصيم،ص802–803

[2] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،ص169،كما وظف الشاعر عبارات عامية أخرى في نفس الديوان،كـ"للدِّيرة "ص199،و"الرَّبع"ص235،و"سواليفي"ص247،و"الغَدَفَة"[الخمار]ص278

(العَبْرَةُ) تخنقني في ظل –الحرمل..[1]

وكذلك الشاعر أحمد الصالح يوظف المفردة العامية ويضعها بين قوسين، ومن ذلك قوله:

"مدري".. .؟!

تأخذني .. في درب

ينسرب الطيب به

–في خطوات الأحباب–[2]

وفي قصيدة أخرى بعنوان "وللنخلة فصل الخطاب" جمع لفظة "البلد على"البلادين" لا على "البلاد"،يقول:

يَغْسل الطوفان

أثباج "البلادين"

وينهي درن الأفك

وكيد الشرذمة[3].

وتتسرب المفردة العامية في قصيدة "قوس قزح" لإبراهيم العواجي، ومنها قوله:

تدنو...

وأنا أرقصُ

---

[1] محمد العيسى،ندوب،ص71

[2] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،قصائد في زمن السفر،ص151،وقصيدة"مدري"،ص177

[3] أحمد الصالح،الأرض تجمع أشلاءها،ديوان مخطوط،أتم الشاعر نظمها في 1413/9/6هـ،ص33

"كالمزيور[1]"

بليل فرح[2]

ويصدر الشاعر إبر اهيم العواجي أحد قصائده التي تحمل عنوان"كان يا ماكان"بقوله:

كان يا ما

كان

في تجاعيد

الزمان

ذكريات

عبقاتٌ

وعهود

غابرات[3]

فإن عنوان ومطلع القصيدة يتناص و((يقوم على طبيعة سردية واصفة بعبارة شعبية ومصكوكة للحكايات، مع حذف [وتعديل] طفيف يتناسب ومقام الشعر، ووزن البيت الذي تأتي فيه هذه العبارة الجاهزة لقوله: "كان يا ما كان" الآتية من مخاض الأدب الحكائي: "كان

---

[1] الزير: يصنع من زير كبير من الفخار، يشبك جلد بعير، وعند الضرب يحمى على النار حتى يشتد، ويضرب عليه بعصاتين وهو على الأرض، وعندما يستمر الضرب عليها يكون هناك أشخاص تتلبسهم الشياطين، يصابون بما يسمى زار، ويكون في الرجال والنساء، ويكون على ضربات معينة، ويستمر هذا المزيور بالضرب له على هذه الآلات حتى يفيق. انظر: فتاوى في حُكْم استخدام " الزير " في العَرْضَات والأعراس ونحوها،شبكة مشكاة ا لإسلامية، الرابط: http://www.almeshkat.net/vb/showthread.php?p=495526

[2] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،المداد،ص70

[3] إبراهيم العواجي،ديوان غربة،دار طويق،الرياض1429هـ، ص44

يا ما كان في قديم الزمان"))[1]. وفي المطلع قام العواجي بتعديل في العبارة فقال :كان يا ما كان في تجاعيد الزمان بدلاً من في قديم الزمان.

والفرق بين توظيفها في الحكي الشعبي وفي قصيدة العواجي أراد أن يقارن بين الزمان الماضي والحاضر في القتال والحرب واستباحة الدماء، وأنه مع الوعي في الحاضر إلا أن التاريخ يعيد نفسه، وقد كرر تيمة "كان يا ما كان" مرتين في القصيدة لتحمل في المرة الأولى رواية حكايات الماضي وفي الثانية رواية أخبار الحاضر.

وفي قصيدة"الساعات الجائرة" لصالح العوض نجد مفردات من اللغة العامية، يقول:

على شفا السرير..

وساحة التسريحة العتيقة..

وروشن الأثاث والأواني..

وروزن الهدايا..

وشرفة التحايا.

تكدست عواطفي..[2]

فـ"التسريحة" و"الروزن" من الكلمات العامية أدخلها الشاعر العوض في بنية القصيدة دون وضع المفردة العامية بين قوسين.

على أنه لا بد من القول أن الكلمات تصبح شاعرة (ولو كانت عامية) حين تلائم السياق

---

[1] علي قاسم الزبيدي،درامية النص الشعري، ص42،وقد أشار إلى أن صلاح عبد الصبور قد ضمن أحد مقاطعه الشعرية هذه العبارة الشعبية في ديوانه "الناس في بلادي"،ولعل العواجي احتذى بصلاح عبد الصبور في هذه القصيدة بتوظيف المصكوكة وافتتاحية الحكايات الشعبية.

[2] صالح إبراهيم العوض،نفح القيصوم،النادي الأدبي،القصيم،بريدة،ط1، 1426هـ،ص117

وتتفاعل مع غيرها وتتأرجح حرارتها بانفعال الشاعر[1].

على أن الشعراء الشباب كالوشمي واللهيب لم نجد عندهم استخدام وتوظيف المفردات العامية، بخلاف الشعراء الرواد إضافة للعوض، على أنه يمكن إرجاع ذلك إلى أنَّ((طبيعة لغة الحديث اليومي في الشعر المعاصر [وخاصة اللغة العامية] ممثلة لمرحلة قصيرة في تاريخ هذا الشعر))[2].وهذا لا يمنع من تداولها وتوظيفها في مرحلة أخرى ولكن بصورة أقل كثافة.

3-اللغة الأجنبية:

لم تكن اللغة العربية بمعزل عن اللغات الأخرى، فقد تفاعلت معها عن طريق جدلية التأثير والتأثر، وذلك نتيجة طبيعة العلاقات الإنسانية بين المجتمع العربي والمجتمعات غير العربية والتثاقف معها.

وقد عرفت العربية في تاريخها مفردات وألفاظاً أجنبيةً تفاعل معها علماء العربية وابتكروا قواعد معينة للتعامل معها حتى تنسجم مع طبيعة العربية في صيغتها واشتقاقها، ليتم تطويعها للسان العربي عن طريق ما سمي بالتعريب[3].

وحدث ذلك أثناء اتصال الحضارة العربية مع الحضارات الأجنبية من يونانية وفارسية وهندية في العصر العباسي، وتأتي المرحلة الثانية من الاتصال والمثاقفة في العصر الحديث، إذ وقفت اللغة أمام الوافد الأجنبي بصورة أعمق وأكبر وفي موقف المغلوب وليس المهيمن والغالب كما في المرحلة الأولى.

---

[1] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق،مدخل إلى تحليل النص الأدبي،دار الفكر،الأردن،عمّان،ط4، 2008م،ص46

[2] علي الشرع،لغة الشعر العربي المعاصر،ص34

[3] إبراهيم السامرائي،العربية تواجه العصر،دار الجاحظ،بغداد،ط1، 1988م،ص44-45بتصرف

وبما أن لغة الشعر جزءًا من اللغة فقد تفاعلت مع هذا الوافد وصار جزء من النسيج اللغوي في النص الشعري.

فقد وظف الشاعر محمد العيسى اللغة الأجنبية من خلال الدول والمدن الأوربية التي زارها فقد هزت قريحته بقصائد تصور مشاعره وأشجانه وهمومه وحالته النفسية، ومن ذلك قصيدة"القنديل...والدانوب الأزرق"، ووضع المفردة الأجنبية بين قوسين،يقول في أبيات منها:

كم ليالٍ (بفينا)عشتها خصبة الحب بليل السمر[1]

كما أنه وظف أسماء المناظر والعناصر الطبيعية كـ"فيزوف[2]"، و" سينارا"، " ليمان[3] "، و" لورا[4] "في نصوصه.

أما الشاعر أحمد الصالح فيوظف أسماء الأعلام والأماكن من القادة والشخصيات التاريخية الأجنبية القديمة والمعاصرة، ففي قصيدة أين وجهي،يقول في مقطع منها:

هذا جيش..((هولاكو))

على أبواب ((كابول))..!!

ثم يقول:

---

[1] محمد العيسى،دروب الضياع،ص1

[2] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،ص64، وفيزوف : جبل بركاني يقع شرقي مدينة نابولي. يعد جبل فيزوف الجبل البركاني الثائر الوحيد في أوروبا. انظر: ويكيبيديا"الموسوعة الحرة، الرابط:http://ar.wikipedia.org/wiki

[3] محمد العيسى،ندوب،ص83-102،سينارا: ويسمى بالخرشوف: هو من أقدم النباتات التي زرعها الإنسان ، وأول من عرفه كان الفراعنه حيث رسموه على حيطان المعابد إلى جانب الكتابات الهيروغليفية ومنهم أخذه العرب فعرفوا فوائده وزرعوه . وعرفه الإغريق والرومان في أيام عز دولهم .انظر: طبيبي دوت كوم،الرابط:
.http://www.tbeeb.net/a-1045.htmليمان: هي أحد أكبر البحيرات الأوروبية. و تقع60٪ من مساحة البحيرة في الحدود السويسرية، ويكيبيديا "الموسوعة الحرة، الرابط: /http://ar.wikipedia.org/wiki

[4] محمد العيسى،الحرف يزهر شوقاً،ط1، 1989م،ص94

وتذكر..!!

صار في ((القدس))..((لديان))[1]

ومن الأسماء الأجنبية التي وظفها الصالح في شعره:"بابليون" و"بيجن" و"مائير" و"حزيران" و"سافوي"[2] و"جوانتناموا"[3] و"بيدبا"[4].

والشاعر إبراهيم العواجي استعار اللغة الأجنبية في شعره، وذلك في قصيدة"بالرمو" عاصمة جزيرة صقلية، يقول:

بالرمو

يا ابنة العشاق

والتيَّاهِ[5]

أما الشاعر الوشمي فوظف المفردة الأجنبية في أحد مقاطعه الذي يحمل عنوان"عيون" مفردة "أتوبيس"، يقول:

(أتوبيس) البنات يغادر موقعه

والعيون التي خلفه

أبداً لا تشيخ..![6]

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى ،ص195-197

[2] المصدر السابق ،ص62،49،223-226

[3] أحمد الصالح،قصيدة مخطوطة،أتم الشاعر نظمها في 1425/2/7هـ

[4] أحمد الصالح،تشرقين في سماء القلب قصيدة"بيديا..والحكاية الأخيرة"،أتم نظمها في1403/12/14هـ

[5] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص96

[6] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص53

والشاعر صالح العوض يصور لنا أطفال الانتفاضة وهم يواجهون ويقاومون المحتل بما توفر لهم من سلاح، يقول في أحد المقاطع من قصيدة "بارق لا يرتجي المساء":

سلاحه أصم

سلاحه الحجر

يحمله بكفه لا ينفجر

لا ينشطر

ليس له"ريموت"[1]

وهكذا فإن اللغة الشعرية، تستخدم كلمات الحديث العادي أو النثري، ولا حاجة إلى كلمات منتقاة منضدة، ذلك أن الكلمات تكون شعرية أو غير شعرية وفقاً للسياق الذي توضع فيه[2]، فإن في توظيف شعراء القصيم لمفردات دارجة أو عامية أو أجنبية في سياق شعري، يقوم على شحن المفردة، وتقديم لغة جديدة تنوع في مستويات التعبير.

[1] صالح العوض،نفح القيصوم،ص73

[2] رمضان الصباغ،في نقد الشعر العربي المعاصر،دراسة جمالية،دار الوفاء،الإسكندرية،ط1، 1998م، ص167

المبحث الثالث

التجديد في البناء الدلالي

تتشكل اللغة الشعرية وفق بناء لغوي خاص يسعى إلى التجديد والابتكار ، وتوليد المعاني في مجازات مبتكرة، وأن يكسر الشاعر نمطية اللغة، وابتكار العلاقات بين الألفاظ والتراكيب بغية إثبات هذا الجديد المنشود [1]، فـ((بدلاً من المعنى الدلالي للكلمات [أي:المعجمي]، يحل بين جوانحنا نغم من التفاعل الفني للغة البيان الذي تحوّل ليكون هو في ذاته دالاً على نفسه وليس على مدلول من خارجه)) [2]،بمعنى: أن السياق الأدبي هو الذي يحمل دلالة النص وينقلها من الجمود إلى الحركة والاتساع المستمر.

إن اللغة الشعرية لا تستخدم الألفاظ لتدل على معانيها الحقيقية أو المشهورة إنما لتدل على معان أخرى تشبهها أو تخالفها وهو بذلك يتجاوز الاستخدام الحقيقي للغة[3].

وقد انطلقت حركات التجديد الشعرية في خطابها من التمرد على اللغة، وكسر لطابعها النمطي، والمعجمي، وحتى النحوي-أحياناً- والتأسيس للغة شعرية جديدة استطاعت أن تفجر((الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى البؤرة المحورية في النص، والتي تنفجر عنها تلك العلاقات مانحة الألفاظ

---

[1] سميح أبو مغلي،اللغة والحداثة الشعرية،المجلة الثقافية،الجامعة الأردنية،عدد24آذار،1991م،ص128-133،المرجع الوسيط:ضرغام الدرة،التطور الدلالي في لغة الشعر،دار أسامة،الأردن،عمّان،ط1، 2009م،ص36

[2] عبد الله محمد الغذّامي،الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية،نظرية وتطبيق،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،بيروت،لبنان،ط6، 2006م،ص15

[3] ألفت كمال الروبي،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد،دار التنوير،لبنان،بيروت،ط1، 1983م،ص155

وإيحاءات جديدة))[1].

وتتميز القصيدة الحديثة في محاولة تنمية الوجدان، لكي يصبح وجداناً جمعياً مثلما تحاول تهذيب العقل ليكون انفعالياً. ومن هنا يدخل القارئ بكل قواه العقلية والوجدانية ليكون فاعلاً مشاركاً في صناعة النص،.....وإلى دلالات شمولية كلية. وهذه لا يمكن تحقّقها إلا بمشاركة القارئ في إقامة دلالات النص؛ وذلك بعد أن أصبح النص نظاماً من الإشارات الحرة بها تتعدد مستويات الدلالة وتتنوع[2].

فالنص يبرز فرادة المؤلف وفرديته في توظيف اللغة، إلا أنه ليس متنكراً للآخرين، إنه يقيم للبعد التواصلي المكانة الموجودة في ذاته [3].والنص -كما يرى روبرت شولز-((شيء مفتوح، وغير كامل، وغير مكثف،...، وينبغي فهم القطعة الكتابية بوصفها نتاجاً لشخص أو أشخاص عند نقطة معينة من التاريخ إنساني، وفي صورة معينة من الخطاب تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية، والثقافية المتاحة لهم))[4].

فدلالات المفردات والتراكيب تتجدد وتتطور في البنية الشعرية الجديدة، وتخضع النص لتأويلات متعددة مرتبطة بالعصر والقراءة والتلقي، وبإبداع الشاعر في تفجير طاقات اللغة ومنحها معاني جديدة.

---

[1] عبد الله المهنا،الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة المعاصرة،عالم الفكر،الكويت،مجلد13،عدد3 أكتوبر ،نوفمبر ديسمبر 1988م، ص41،المرجع الوسيط:قادة عقاق،دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي،دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان،اتحاد الكتاب العرب،دمشق2001م،ص164

[2] عبد الله الغذامي،تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،ط2 2006م،ص 58بتصرف.

[3] لينة أحمد إسماعيل عوض،لغة الشعر عند محمود درويش،قراءة أسلوبية،إشراف:عبد الله عنبر،رسالة ماجستير مخطوطة في قسم اللغة العربية وآدابها من كلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية،نيسان1997م،ص78

[4] شولز روبرت،السيمياء والتأويل،ترجمة:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 1994م،ص40-41.

ويمكننا ان نستعير عبارة "ملارمي" للتعبير عن طبيعة تشكيل شعرية الدلالات في النص الجديد، يقول: ((شعرية بالغة الجدة، تلك التي يمكن أن أعرِّفها بهاتين الكلمتين: أن يرسم الشيء الأثر الذي يحدثه))[1].

لقد أصبح الآن متعارفاً لدى النقاد أن المفردة لها معنى معجمي أو متحفي، وهو عام يكاد يكون في حكم الميت؛ ثم معنى أدبي ينفخه فيها المبدع الخلاق،....فـ"الثورة" التي كان مفهومها مؤنث الثور، فانتقلت إلى الثورة بالمعنى المعاصر، وحتى على افتراض أن لفظ"الثورة" جاء من ثار لا من الثور، فإن مفهومه في النصوص القديمة كان شبه منعدم؛ وإنما المعاصرون هم الذين وسعوا معانيه إلى دلالات سامية مثقلة بمعاني الحرية والكرامة، فلم تعد هيجاناً ولا فتنة[2].

فهذا هو الشاعر إبراهيم العواجي يعبر عن ما وصل إليه حال الأمة العربية اليوم من ضعف وهوان وانشطار للقيم والخلاق، وذلك في قصيدة "ثوار نحن ولو تدري"التي يجسد فيها دلالة البحث عن الحرية، والالتماس لعيش كريم دون ضغوط أو خضوع، يقول فيها مصورا حال العرب:

خضعت للمال

يروضها

حكم الدولار

بني العربِ

---

[1] جان كوهن،بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال ،الدار البيضاء،ط1، 1986م، ص202

[2] عبد الملك مرتاض،بنية الخطاب الشعري"دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية"،دار الحداثة،لبنان،بيروت،ط1، 1986م،ص41-42بتصرف.

خلف الأوهام

عمالقة

ومقاهي الكيف

وبالكتب

ثوار نحن ولو تدري[1]

–وسوف أقف عند أسلوبين تجلى فيهما التجديد في البناء الدلالي وبرزا عند شعراء التجديد، وهما:

1–أسلوب التناص

2–أسلوب التكرار.

1–أسلوب التناص:

لا يقع المرء على مصطلح التناص في التراث العربي، وإن وقع على معان ودلالات ومفهومات مقاربة، ويشير تعريب المصطلح في نحته لدى معرّبيه إلى تفاعل النصوص وتداخلها وتعالقها[2].

ونجد في أقوال الإمام علي بن أبي طالب ، كرم الله وجهه ما يشير بالمعنى الاصطلاحي كله: ((لولا أن الكلام يعاد لنفد))[3].

---

[1] إبراهيم العواجي،غربة،ص75–77

[2] عبد الله أبو هيف،الحداثة في الشعر السعودي،قراءة قصيدة سعد الحميدين نموذجاً،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،ط1، 2002م،ص87

[3] (أبو هلال) الحسن بن عبد الله العسكري ،الصناعتين الكتابة والشعر،تحقيق :علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية،بيروت، 1986م،ص196،وانظر: (أبوعلي) الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،موقع الوراق:http://www.alwarraq.com

من هنا اهتم النقاد المحدثون بعلاقة النص مع نصوص أخرى، وبتأويلات أكثر عمقاً وتوسعاً، مما يساهم بالنهوض بقيمة النص البنائية والدلالية وإثراء التجربة الشعرية برؤىً وأبعاد تبين الاستقلالية للنص الحاضر عن الغائب برغم وجود تفاعل دلالي، لا على أساس الأخذ والسرقة

فقد رأى الدكتور عبد الملك مرتاض في دراسته"فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص" أن نظرية التناص وليدة التفكير السيميائي بينما فكرة السرقات الأدبية قديمة ومدانة لدى غالبية النقاد العرب القدامى لما فيها من تحامل[١].

والتناص أسلوب من أساليب الأداء اللغوي في الشعر المعاصر، وليس امتداداً لأسلوب التضمين في الشعر العربي القديم، فالتضمين أو الاقتباس الشعري لا يتعدى حدود الاستعانة بجزء من نص مغاير يستعير فيه التشابه مع تجربة الشاعر،.....، أما مصطلح التناص فهو يمنحنا الإحساس بالتقاطع والتداخل والتفاعل بين النصين الأصلي والمستدعى[٢].

وللتناص فلسفة ومبرر فني هو رغبة الشاعر في إضفاء بعد إنساني عام على التجربة، وشحن قصيدته بأصوات مغايرة تمنحه عمق الضمير الإنساني، وتجعل للتجربة تأثير يشبه تأثير الجوقة أو الكورس في الإنشاد، حيث توحي لنا بالأصوات الإنسانية لا بالصوت الفرد[٣].

التناص يتطلب كأسلوب لغوي في الشعر المعاصر وعي الشاعر بطبيعة النص المستدعى، ووعياً، ومن ثم، بطبيعة تجربته، وبكيفية التفاعل الفني بين السياقين بما ينتج دلالة أعمق من دلالة نصه منفرداً[٤].

---

[١] عبدالملك مرتاض : فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات عدد1، ج1،مايو 1991م.ص 93.69.

[٢] كاميليا عبد الفتاح،الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني،ص134

[٣] المرجع السابق ،ص135

[٤] كاميليا عبد الفتاح،الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني، ص135.

وقد تنوعت درجات التناص من حيث مجرد الاستعارة إلى التطوير والمغايرة عند شعراء التجديد، على أن دراستنا ستسلط الضوء على التناص الذي يسهم في إثراء الدلالة، وخلق دلالة مختلفة مما يمنح النص تجديداً دلالياً.

-وتشكل التناص عند المجددين في المجالات التالية:

أ-التناص مع الأصوات الشعرية القديمة:

يظهر موقف شعراء التجديد من التراث من خلال استدعاء الأصوات الشعرية التراثية التي استرعت ذائقة الشاعر وفجرت رؤى الشاعر وروحه الخاصة، وأن هذا الصوت التراثي يحمل مكانة في التجربة الشعرية التجديدية، وإثراءًا إيحائياً، إنها علاقة اتصال وتطوير لا انقطاع.

قال الشاعر أحمد الصالح في المقطع الأخير من قصيدة "عندما يسقط العراف":

قالت ... المأساة..!!

إن اليوم..خمر

قالت .. الآفاق

..... مـــــــــــر[1]

ففي هذا المقطع تناص مع مقولة امرئ القيس: " اليوم خمر وغدا أمر "[2]، والمغايرة بين النصين (الأصلي والمستدعى) تكمن في كون نص امرئ القيس خطاب أو نسق ثقافي [3] وظيفته أنه صوت ودفاع عن القبيلة، والانتصار لها.

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص138

[2] المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي، أمثال العرب، تحقيق: إحسان عباس، دار الرائد العربي ، لبنان، بيروت،ط2، 1983م،ص127

[3] النسق الثقافي:بنية تقوم على تعارض نسقان أونظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر

أما نص الصالح فهو صوت الأمة العربية والإسلامية وقضاياها، وقد أشار الدكتور عبد الله الغذامي إلى أن الشاعر أحمد الصالح في هذا النص ((أعلن منذ وقت مبكر "سقوط العرّاف" [في قصيدة "عندما يسقط العراف] كرمز لسقوط قصيدة الخطاب الخاص بذاتيتها وخصوصيتها، ذات السمات الوجدانية والأنانية ،...، ولكن الصالح يتنب ـه أخيراً إلى نفسه فيخطـو مـع "الشنفرى" خطوات تدخله القـرية ليلاً، ودخـول القريـة في الليـل رمـز إلى دخول الشاعر الخطاب العام)) [1].

والمغايرة الثانية : في كون النص الأصلي يقوم الصوت فيه على التراخي" اليوم خمر وغدا أمرا" ، أما النص الثاني فعلى الفور، وعلى تعدد الأصوات.

وقال الشاعر عبد الله الوشمي في قصيدته"الرائحة":

يا أبي:

"على قدر أهل الموت تأتي المصائب

وتأتي على قدر الثمار المناجل" [2]

وهو تناص مع قول أبي الطيب المتنبي:

على قدر أهل العَزمِ تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المَكارم[3]

=ناقضاً وناسخاً للظاهر.ويكون ذلك في حلكم النص الواحد، أو ما هو في حكم النص الواحد. انظر:عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط 4، 2008م،ص76-77بتصرف،على أننا نقصد بالنسق الثقافي هنا :البنية التي تشكلت في الخطاب الشعري عن طريق قوانين ونظم اجتماعية وثقافية ودينية تحكم سلوك الفرد وموقفه.وهو المفهوم العام للنسق الثقافي لا الإجرائي الوظيفي الذي طبقه الغذامي في دراسته.

[1] عبد الله الغذامي،تشريح النص،ص91

[2] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص16

[3] (أبو الطيب المتنبي) أحمد بن الحسين بن الحسن،ديوان المتنبي،دار صادر،بيروت1958م،ص385

والتناص هنا على الدلالة المخالفة، ويمكن توضيحها في الجدول التالي:

النص الأصلي"المستدعَى"	النص الثاني "المستدعِي"
أهل العزم	أهل الموت
العزائم	المصائب
الكرام	الثمار
المكارم	المناجل

فالعلاقة بين النصين قائمة على التضاد،وإن كانت بين الكرام=الثمار،والمكارم=المناجل إلا أن الثاني وسع الدلالة فالثمر قد يكون جيد وقد يكون رديء، فالقياس هو الكيف لا الكم ، وحمل بعدا تصويرياً جمالياً.

الشاعر بطبيعة الحال، لا يعيد علينا معاني الشعراء الآخرين أو تراكيبهم، بل يحدث في تلك المعاني والأبنية إضافاته وتحويراته الخاصة ليجعل منها جزءاً من رؤيته الخاصة إزاء الكون والشعر والحياة، وعنصراً من عناصر نبرته وأسلوبه اللذين يميزانه عن سواه[1] .

إن في إيماءات الشاعر إلى أسلافه من الشعراء هي في حقيقتها حوار مع رؤاهم أكثر من كونها استدعاء لتلك النصوص، بمعنى أن حضور النصوص الشعرية الماضية لا يتحقق دائماً، من خلال أواصر نصية، أو تداخل لغوي بين النص القديم والنص الجديد فقط؛ لكن الشاعر من ناحية أخرى يدرج النص القديم في علاقة فكرية أو انفعالية مع النص

[1] علي العلاق،الدلالة المرئية،ص65

الراهن، يضعه–النص القديم– في المقدمة، عتبة بين العنوان والنص، أو جسراً تسيل عليه دلالة العنوان لتختلط بدلالة القصيدة فتزيدها قوة[1].

ب–التناص مع القرآن الكريم

يأتي التناص مع الآيات القرآنية في المرتبة الثانية من الناحية الكمية عند شعراء التجديد، ويقوم على توظيف المفردة أو الجملة القرآنية التي تسهم ((في تحميل نصه مضامين عدة وسياقات عززت أصالة القصائد وأثرت روحها بلغة مهيمنة متسامية))[2].

ففي قصيدة"أضغاث أحلام" للشاعر أحمد الصالح يظهر توظيف اللغة القرآنية في القصيدة، بدءاً من عتبة العنوان التي تتناص مع قوله تعالى: ((قالوا أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين)) [الآية: 44من سورة يوسف].

ويأتي سرد الحلم في مطلع القصيدة، وهو تناص مغاير للحلمين المذكورين في قصة يوسف، يقول:

إستوقفتني.. في المنام

"رؤيا"..؟!

–مثلها من قبل ما رأيت–

رأيت–أيها العزيز:

أنني على الأبواب كلها

والناس..مثقلون بالأسباب

---

[1] علي العلاق،الدلالة المرئية ،ص67بتصرف.

[2] محمد صابر عبيد،فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل،مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان،دار نينوى،سوريا،دمشق،2010م،ص91

والمسببات

أشفقت مما قد رأيت

ثم يقول:

فُزِّعت.. من بضاعتي المزجاة[1]

وهو تناص مع قوله تعالى : ((فلما دخلوا عليه قالوا يا أيها العزيز مسنا وأهلنا الضر وجئنا ببضاعة مزجاة فأوف لنا الكيل وتصدق علينا إن الله يجزي المتصدقين)) [آية 88 من سورة يوسف].

على أن الشاعر هنا أضفى معنىً دلالياً مخالفاً بكون الشاعر فُزِّع لتحمل معنى الخوف والذعر لا العطف والاسترحام، وتأتي المخالفة الثانية في بناء الفعل للمجهول.

إنها إشارة إلى مرحلة في تجربة الشاعر انتقالية وتطويرية من نصوص الخطاب الخاص ذات السمات الوجدانية الأنانية التي تجعل من الفرد مداراً للكون والحياة والحب إلى الخطاب الشعري العام(الجمعي)، مستجيباً لتحديات التجربة الجديدة مع بقاء هاجس الحب والذات.

لقد استعار الشاعر هذه اللغة القرآنية من سياقها، وشحنها بدلالات جديدة ومعاصرة، تعبر عن واقع الممارسة الشعرية، وطموحات المبدع.

ونجد توظيف اللغة القرآنية في شعر عبد الله الوشمي، ومن ذلك قصيدته"سورة ياسين"، والتي تعج بالمفردات والتراكيب القرآنية، فالعنوان تناص مع سورة ياسين، وإن كانت القصيدة تحمل مضمون ودلالة مختلفة، وآيات من سور آخرى.

يقول في أحد المقاطع:

---

[1] أحمد الصالح،عيناك يتجلى فيهما الوطن،دار العلوم،الرياض،ط1، 1997م،ص63-67

سأدنو

وأدنو

إلى قاب حرفين

حيث الفضاءات لؤلؤة

فهنا تناص مع قوله تعالى: ((فكان قاب قوسين أو أدنى)) [سورة النجم آية 9] .

وهو تناص حور فيه الشاعر في اللفظ فقال قاب حرفين ، وإن حملت لفظة حرفين مسافة أقل، مما أسهم في شحن وتكثيف الجملة((وفيها تنافٍ شديد مع الآية القرآنية الواردة في سورة النجم في قوله تعالى ((فكان قاب قوسين أو أدنى)) في صفة الدنو المحمدي من الذات الملائكية لجبريل عليه السلام – حامل الوحي – يوم أسرى به صلى الله عليه وسلم وفي ذلك دلالة على منتهى القرب وغايته. «قاب حرفين» جملة مستلة من نص رثائي في الشيخ أحمد ياسين «رحمه الله» تقوم سياقاته على أجواء المعراج النبوي والتقائه بجبريل عليه وهنا يتجلى التناص القرآني. لكن «القوسين» في النص القرآني تتحول الى «حرفين» في النص الشعري وهذا التحول له ما يبرره فبضاعة الشاعر هي الحروف وقد انتهت بموت الشيخ أحمد ياسين))[1] .

ثم قال:

أنت يا أيها المتدثر ، قم

علم الأرض كيف تحبُّ بنيها

وأنذر بنيها

[1] يوسف حسن العارف،قراءة نقدية في بعض الدوواوين الشعرية،جريدة الرياض،الخميس13604، 22 سبتمبر 2005م،النسخة الإلكترونية، الرابط:
http://www.alriyadh.com/2005/09/22/article95681.html

كيف يوفون دين الأمومة![1]

تناص مع قوله تعالى: ((يا أيها المدثر)) [آية 1 من سورة المدثر].

والتناص هنا مغاير لدلالة الآية وإن اتفق في فكرة التنبيه والإنذار من الغفلة ، إلا أنه يحمل دلالة معاصرة في حب الوطن والحفاظ عليه ولا سيما إذا كان يحمل قداسة ومكانة في قلوب المسلمين وهو القدس، وتبرز المغايرة الثانية صرفية في بنية كلمة"المتدثر"فقد فك الإدغام بدلاً من"المدَّثر"؛((لأن الإدغام ينسجم مع المعنى في بيان المبالغة في التخفي والايماء إلى شدة الفزع ، أما فك الإدغام فله ما يبرره لمناسبة ذلك حب الظهور والشهرة))[2].

أما الشاعر أحمد اللهيب في قصيدته "جنة من زنابق أهدابها" يقول في أحد المقاطع:

بياض:

يسكب الماء في مفرق "التين"،

يتلو لها سورة.

ينثني حاملاً زهرتين،

نجمتين؛

فيضيء السناء[3].

وهو تناص مع سورة التين، فكلمة"أهدابها" رمز لطور سينين الذي له مكانة دينية وروحانية كبيرة حيث كلم الله فيه سيدنا موسى عليه السلام، والشاعر هنا يوظف المفردات القرآنية ليبين

---

[1] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص34.

[2] رمضان عمر،تأملات بيانية في سورة المدثر،رابطة أدباء الشام،بدون تاريخ نشر، الرابط:
http://www.odabasham.net/show.php?sid=13207

[3] أحمد سليمان اللهيب،حين النوافذ امرأة،ص30

الانكسار أمام احتلال بيت المقدس ليدل أن هذا المكان تغيرت حاله وحال الأمة العربية من(القوة إلى الضعف)،يقول في نهاية القصيدة:

خروج:

أتراني وقفت لها فرحة...

حين قبلني وعدُها؟!

أتراني انتهيت إلى شاطئ الدمع

أتلو انكساري لها...؟!

برجاء...[1]

جـ-استدعاء الأعلام التاريخية:

يظهر اهتمام شعراء التجديد في القصيم بالتراث وهضمه في استحضارهم للشخصيات والأماكن والبلدان التاريخية محاولين في ذلك استثمار تجربة الشخصية التاريخية وتوظيفها بالمعنى الراهن من خلال محاورتهم لقضايا الأمة والمجتمع الراهن، وطموحاتهم الشخصية.

إن التراث دعم رؤية الشاعر العربي الحديث بتقنيات وأدوات فنية، مثلما وسع له في مجال الحرية الفنية باستخدام تقنيات [2]((تكمن في الاستفادة من عناصر تشكيل القصيدة بشكل وطريقة جديدين، وتبدأ الاستفادة من تفجير الطاقات الصوتية للحرف والكلمة. بتقطيع الكلمة أو تكرارها، أو استخدام الحرف كرمز صوتي أيضاً ينتج عنه إيقاع خاص))[3].

[1] أحمد سليمان اللهيب،حين النوافذ امرأة ،ص31

[2] عبد الله أبو هيف،الحداثة في الشعر السعودي،ص100-101

[3] مدحت الجبار،الشاعر والتراث،دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث،دار النديم،القاهرة1995م، ص232

-وقد تعددت جوانب استلهام الشخصية التراثية في الجوانب التالية:

أ-الدلالة السياسية:

وتأتي الدلالة السياسية من بين الدلالات في توظيف الشخصية التراثية فـ((في خضم هذا العالم المائج بالمغالبات السياسية بين الدول الكبرى فيما بينها من جهة، والدول الكبرى نحو الدول العربية الصغرى من جهة أخرى، جنح بعض الشعراء بملامح كثيرة من الشخصيات التراثية نحو الدلالة السياسية ووظفوها بما يخدم توجهاتهم نحو إدانة هذا الواقع السياسي، ....، والعودة إلى مقاومة الاحتلال الذي يجثم على صدر بعض الدول العربية))[1].

وكان الشاعر أحمد الصالح من بين جيل الشعراء السعوديين "الجيل الثالث الذي ولد ما بين 1940-1955م، جيل الرفض والمعاناة، الذي زكم أنفه رائحة الحرائق المتتالية في العالم العربي،.....، وكان السبيل للوصول إلى التعبير عن رفض ذلك أساليب كثيرة منها استثمار دلالات بعض الشخصيات في تجسيد هذه المعاني استثماراً سياسياً يحول القضية إلى هم جمعي ...، ونتج عن ذلك تحول دلالات بعض الشخصيات التراثية من دلالة إلى أُخرى[2].

ففي قصيدة "في ضيافة أبي الطيب"للصالح يستدعي فيها شخصية"بلقيس" يقول في المقطع الثالث:

يا أبا الطيب .. !!

هذا .. ((تخت بلقيس))

وكافور..؟!

---

[1] عبد الله خليفة السويكت،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي،دار المفردات،الرياض،ط1، 2009م،ص433-434

[2] عبد الله خليفة السويكت،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي ،ص434

يبيع التخت في سوق المزادات

كأسلاب سبيَّةْ[1]

فالشاعر هنا في استدعاء شخصية بلقيس ((قد أضفى عليها الدلالات السياسية بحكم ما تتمتع به من حنكة وذكاء وتجربة سياسية)) [2]، ويتلازم استدعاء شخصية"بلقيس" مع "كافور" الذي هو ((رمز الارتداد والنكوص والتسرب في عيون الليل إلى خرائب المروق والانتكاس)) [3].

كما تستحضر القصيدة رموز تاريخية أخرى: كحذام، وأبي ابن سلول، وبنو قريظة، وابن العاص، وعزير، وقطر الندى، والتلمود.

ويوحد الشاعر المناخ التاريخي من خلال استحضار الماضي وإسقاطه على الحاضر لإثارته،...،ويربط بين كافور وبلقيس متجاوزاً الحدود[4].

إنها مفارقة بين الدلالة لحكم "بلقيس"وحال الحكام العرب وتخاذلهم وخنوعهم أمام كل أشكال الاستعمار والتبعية للأجنبي.

ب–الدلالة العكسية المولدة للمفارقة:

كثير ما تأتي دلالة الشخصية التراثية مخالفة لما حفظها لها التاريخ من ملامح ، ويتولد عن ذلك نشوء دلالة عكسية يقصد من خلالها الشاعر وصف حالة من حالات الانكسار التي يمر بها...، في حين أنها تعكس رؤيته الساخطة على فساد العصر الذي يعيش فيه[5]، فهـــي بذلك

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص221، كما أن هناك قصائد أخرى للصالح تستلهم الرموز التاريخية كـ(ثلاث مواقف لأمرأة العزيز ص44،قراءة في الزمن الغارب ص54،عندما يسقط العرّاف ص133

[2] عبد الله خليفة السويكت،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي،ص435

[3] محمد الشنطي،متابعات أدبية،ص38

[4] المرجع السابق ،ص40

[5] عبد الله خليفة السويكت،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي،ص455

تصور((المفارقة التصويرية لإبراز حدة التناقض بين ماضينا وحاضرنا))[1].

وتظهر في شخصيتي "بلقيس" و"كافور" المستدعاة في قصيدة "في ضيافة أبي الطيب" للصالح الدلالة العكسية والمخالفة لما سجله لنا التاريخ، يقول:

هذا .. ((تخت بلقيس))

وكافور..؟!

يبيع التخت في سوق المزادات

كأسلاب سبيَّهْ[2]

فلم يثبت في التاريخ أن كافور قد باع تخت بلقيس، كما أن شخصية كافور تأتي للدلالة عن (صلح الرئيس السادات ومعاهدة السلام مع إسرائيل، وذلك في نظر الشاعر جبن وخيانة تستدعي إلى ذاكرة الشاعر كافور الإخشيدي العبد الخصي، وهي مغالطة لتاريخ كافور السياسي..، ولكن الشاعر كان يصدر من ذاكرة حكائية تختزن صورة نمطية عن العبد الخصي ومكانته في المجتمع بقدر ما كان يصدر من ذاكرة شعرية صنعها المتنبي[3].

((وهو هنا يسقط الملامح السيئة على الشخصية المعاصرة على شخصية تراثية تشترك مع الشخصية المعاصرة–من وجهة نظر الشاعر–في الملمح ذاته بمعنى أن الشاعر هنا يعمل على تغيير وإعادة خلق مفردات التراث، وذلك بأن يمنح الشخصية التراثية ملمحاً معاصراً جديداً لم يكن لها في مصدرها الأصلي))[4].

---

[1] علي عشري زايد،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي،القاهرة،1997م،ص126

[2] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص221

[3] عبد الرحمن السماعيل،تلقي الشعر العربي الحديث لصورة كافور الإخشيدي،بحث منشور على الانترنت،الرابط: http://faculty.ksu.edu.sa/aismaila/Documents ،ص18

[4] أشجان هندي،توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر،النادي الأدبي،الرياض1996م،ص46

وفي قصيدة "ما لم يقله الشعراء من مذكرات أبي الطيب المتنبي المنسية" لأحمد اللهيب والتي تستحضر شخصية المتنبي المدافع عن العروبة وعن القدس، يقول:

لقد جاء يركض مثل السراب على مهيع الشمس،

يرتشف الموت من مقلة الأدعياء ،

فينتفض الحزن في راحة القهر،

ثم يقول:

شخصه قد تراءى على منبر القدس...

يحمل في جوفه الموت...

منبثقاً في الشرفات على بسمة الحب.

ثم يقول:

لقد كان من بينكم من يردد:

" لا يفلح القوم مولاهم العجم"

وقد كان في ما مضى ...

يضاجعه الفخر حتى ينام على مفرش الطين،

وقد كان يحلم في كل يوم عسى أن يكون

عزيزاً شريفاً [1].

[1] أحمد اللهيب،حين النوافذ امرأة،ص22-24

فهو هنا يصور "أبا الطيب المتنبي" مدافعاً عن العروبة((كرمز للروح العربية الأبية، على الرغم مما في شعره من سخرية بالعرب وعاداتهم الموروثة في الكرم إرضاء لممدوحه غير العربي وكأنه أحد الشعراء الشعوبيين)) [1] فهنا دلالة عكسية بين موقف المتنبي من العرب وموقف اللهيب، كما تتجلى المفارقة الثانية في سعي المتنبي للمجد الشخصي ، واللهيب للمجد الجمعي والإنساني.

جـ –الإسقاط الدلالي على تجربة الشاعر أو واقعه(المعادل الموضوعي):

يعد"هيوم" و"أزرا باوند"–المتأثران بالرمزية الفرنسية–أنهما أول من دعا إلى فكرة المعادل الموضوعي التي اهتدى إليها"ت.س.إليوت" فيما بعد، فقد دعا "باوند" إلى ما أسماه بـ"التصويرية" في الشعر، وعبر عنه بالشخوص التي ترمز إلى المعاني، وكانت تلك الدعوة تمهيداً لنضج تلك الفكرة على يد "إليوت"[2].

ويرى الدكتور محمد مندور((أن فكرة المعادل الموضوعي لم تأتِ إلى (إليوت) إلا في مجال الشعر الغنائي أي شعر القصائد، وهو الفن الأدبي الوحيد الذي استخدمه الرومانسيون في التعبير عن تجاربهم الشخصية في الحياة أي عن عواطفهم وأفراحهم وأحزانهم وأشواق روحهم، ورأى(إليوت)–متأثراً بالموضوعية الكلاسيكية–أنه من الأفضل للشاعر ومن الأجدى أن يتخلى عن منهج التعبير المباشر عن تجاربه الخاصة ليبحث لكل تجربة شخصية عن"معادل موضوعي"))[3].

---

[1] عبد الرحمن السماعيل،تلقي الشعر العربي الحديث لصورة كافور الإخشيدي،ص19–20،كما نجد هذه الدلالة عند أحمد الصالح في قصيدته"في ضيافة أبي الطيب ص221"فقد أشار لها الدكتور عبد الرحمن السماعيل ،المرجع نفسه،ص18

[2] محمود الربيعي،في نقد الشعر،دار المعارف،القاهرة،ط4، 1977م،ص145–146

[3] محمد مندور،معارك أدبية،دار نهضة مصر ،القاهرة،د.ت،ص65

إن المعادل الموضوعي في نظر "إليوت" ((هو تجاوز الذاتية والغنائية إلى الموضوعية، والتعبير عن الذات، وتجسيد أحاسيس الشاعر ومشاعره، وفيه يوحي الشاعر بعواطفه وأفكاره عن طريق تجسيدها في شخصية، وحدث، وموقف، تكون تجميعها بمثابة المعادل لتلك العواطف والأفكار المراد إثارتها))[1].

وقد وجد كثير من شعراء العصر الحديث في الرمز التراثي مسقطاً أفقياً يسقطون فيه أو عليه الواقع أو تجاربهم الشخصية[2]

و لعل من أبرز هذه الرموز – السندباد – الذي استهوى العديد من الشعراء، هذه الشخصية التراثية التي جابت الآفاق بحثا عن الثراء و المغامرة ، ستأخذ عند الشاعر المعاصر أبعادا أخرى ، دلالات معاصرة .

ويأتي توظيف شخصية "السندباد" في ديوان"البحر والمرأة العاصفة" للوشمي في قصيدة "عودة السندباد"[3]، و"قصيدة"البحر يروي سيرة السندباد"، يقول في مطلعها:

مولع بالــرحيل قد مــات فيه من بعيد صوتُ الزمان الأخير

حطم البر، واستراح إلى البحـ ــر، ونامت أوتارُهُ في ضميري

ثم يختم القصيدة مصوراً إحساسه بالغربة في التجربة الشعرية فهو مولع بالتطوير والتجريب بقوله:

أبداً يكتب القصائد بالدمـــــ ــع فلا جوقةٌ ولا من حضورِ

---

[1] محمد فتوح أحمد،الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر،دار المعارف،القاهرة،ط2، 1978م،ص376،وانظر:الطاهر أحمد مكي،الشعر العربي المعاصر،روائعه ومدخل لقراءته،مكتبة المتنبي،السعودية،الدمام،ط8، 2009م،ص91

[2] عبد الله خليفة السويكت،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي،ص476

[3] عبد الله الوشمي،البحر والمرأة العاصفة،ص23

إن يغب فالسؤال يبقى سؤالاً وهجير القلوب بعض هجيري

وعلى شاطئي نَمت ألف شمس وفروعي تبعثرت في جـذوري[1]

فالشاعر اتخذ شخصية السندباد معادلاً موضوعياً لتجربة الشاعر في الحياة وفي التجربة الشعرية، ((فكلمة (السندباد) توحي بمعاني الغربة والتنقل والترحال المستمر)) [2]،إنه الصراع بين الاستقرار والاغتراب.

وتبلغ جمالية التجريب الجمالي في توظيف الشخصية التراثية بكون الإسقاط الدلالي ذا فاعلية عالية عندما يتجه نحو مستوى إشاري(رمزي) مضاد، فتخرج الدلالة فيه مغايرة فيه للمرجع التاريخي، وواقعه في سياقها الجديد المبتكر، ومقدمة الرؤية الخاصة للمبدع[3].

وذلك التوظيف نجده عند الشاعر أحمد الصالح في قصيدته"في ضيافة أبي الطيب" التي جاءت غنية بتوظيف الشخصيات التراثية،((يجعل من شخصية "قطر الندى: أسماء بنت خمارويه" معادلاً موضوعياً استطاع من خلاله التعبير من خلاله عن شعوره بضياع حقوق العرب والمسلمين، وانتهاك كرامتهم على أيدي اليهود حتى نهبوا من أيديهم أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين))-القدس- مصوراً واقع المسلمين وحال تقاعسهم أمام القدس[4]، قال:

يا حذامِ ..!!

ضاجعوا "قطر الندى"

في القدس

---

[1] عبد الله الوشمي،البحر والمرأة العاصفة ،ص89-90

[2] إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ص757

[3] عبد الله خليفة السويكت،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي،ص477بتصرف

[4] المرجع السابق ،ص480-481

واقْتَضُّوا الخيول العربية[1]

فيأتي الإسقاط الدلالي المضاد لـ"قطر الندى" في استباحة كرامتها وانتهاك حرمتها، حتى ضاجعها اليهود بعد ما كانت في عصرها مهابة مقدرة ليس بمقدور أحد الاقتراب منها دالاً في هذا الاستدعاء على ضعف وهوان الكرامة العربية اليوم[2].

ولم يقتصر التناص على استدعاء المضمون في النص الشعري الجديد؛ إنما امتد ليتناص مع بنى سردية أو درامية وهذا ما سنتناوله –إن شاء الله– في المبحث الرابع من هذا الفصل.

2–أسلوب التكرار:

تعد بنية التكرار، إحدى البنى الأسلوبية المتطورة التي وعاها الشاعر العربي المعاصر، وسعى إلى استثمار طاقاتها لتطوير أداء قصيدته[3].

وقد عد التكرار في الشعر المعاصر –بعد أن اتضح شكله– لوناً من ألوان التجديد في الشعر، والقاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى ها[4].

وقد التفت محمد عبد المطلب التفاته أسلوبية واضحة للتكرار، وعده من التنويعات اللغوية التي غالباً ما تحمل دلالات فنية، تؤثر في المستمع وتجذب انتباهه[5].

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص219–220

[2] عبد الله خليفة السويكت،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي،ص481بتصرف

[3] فيصل صالح القصيري،بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة،وزارة الثقافة،الأردن،عمان،ط2006،1م،ص175

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،لبنان،بيروت،ط11، 2000م،ص263–264بتصرف

[5] محمد عبد المطلب،التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ،مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، عدد 2،1983م،ص47

ولا شك في أن التكرار، ظاهرة أسلوبية لافتة، تسهم في خلق دور بنائي مهم في إنضاج التجربة الشعرية، وتكثيف أبعادها، إذ إن الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص، يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، الذي يحاول من خلال إعادة التوازن الداخلي، وإعادة الاتزان الشعوري إلى حالته الطبيعية[١].

على أنه ينبغي على الشاعر((أن يتحف تكراره بشيء من التغيير في اللفظ المكرر)) [٢]، وذلك حتى لا يأتي بارداً أو غير فني، إذ أن التكرار في الشعر يجب أن يكون فنياً، وهذا ((أن التكرار الفني لا يقع متحداً في جوهره أبداً، بل لابد أن يتحفنا بشيء من التلوين اللفظي والمعنوي والصوتي)) [٣].

إن انتشار ظاهرة التكرار، وشيوعها بهذه الكثافة في الشعر المعاصر، واستجابة الشعر لهذا الأسلوب الجديد في أداء المعاني، .....، نجد أنه يمثل قدرة عالية للتعبير عن المعاني وأدائها، وإن اتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء وراءه دوافع فنية، ترجع إلى مهام التكرار، وتعدد صوره، وقدرته على تفجير معاني فنية لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية، وإن باستطاعة الشاعر أن يؤدي أغراضاً متعددة بهذا الأسلوب شريطة أن يستخدمه بعناية ودقة [٤].

يسهم التكرار في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة والمتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار ، وهو مرتبط بقدرات الشعراء على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها[٥].

---

[١] فيصل القصيري،بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة،ص176

[٢] ثامر خلف السوداني،وهج العنقاء،دراسة فنية في شعر خليل الخوري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1، 2001 م،ص61،المرجع الوسيط: فيصل القصيري،بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة،ص176

[٣] علي الجندي،البلاغة الغنية،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،ط2،1966م،ص238

[٤] عمران خضير الكبيسي،لغة الشعر العراقي المعاصر،وكالة المطبوعات،الكويت،ط1، 1982م،ص180

[٥] محمد عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001 م،ص183 بتصرف

ولذا فقد استخدم التكرار بوصفه تقنية استخداماً فعالاً في القصيدة الحديثة، ونهض من حيث المبدأ على أساس [1] ((إعادة الفكرة باللفظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحياناً، وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلال البيت أو الجمل الشعرية الصغرى)) [2] أي: بالنظر إلى النص نظرة كلية شاملة.

وبما أن التكرار يمثل أسلوباً مرغوباً لدى الشاعر فإننا إزاء عملية اختيار،فالشاعر عندما يعمد إلى تكرار عنصر ما، يختار من بين المصادر المعجمية المتنوعة عنصراً، يسهم في تشكيل لغة خاصة للشاعر دون غيره، وتعبيراً متميزاً وأداء غنياً بلا نهائية الدلالة، وانفتاح المعاني وعدم انغلاقها وصيرورة تشكلها بحسب قدرة الشاعر، ووفرة مخزونه من العناصر والبنى النحوية المختلفة [3].

لابد من التعامل مع التكرار انطلاقاً من أنه يشكل ظاهرة فريدة، ينبغي عدم التوقف عند ظاهرها والخوض في أعماقها، للكشف عما تخفيه هذه الظاهرة من مواقف انفعالية تمر بالإنسان/الشاعر، خلال مسيرته الحياتية /الشعرية، والسعي الدائم نحو الكشف عما تقوم به من دور داخل النص، وقد تشكل المفردة مفتاحاً ذهبياً يفتح مغاليق كثيرة، ذات أبعاد بعيدة الغور يضيئها وينير-هذا المفتاح-عتماتها أمام القارئ [4].

والتكرار عند الشاعر محمد العيسى يشكل ظاهرة جلية جداً في جميع دواوينه، فقد أكثر منه

---

[1] محمد عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،ص184

[2] حاتم الصكر،ما لا تؤديه الصفة،بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر،دار الحرية ،بغداد1989م، ص21،المرجع الوسيط: محمد عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص184

[3] كراهم هاف الأسلوبية والأسلوب، ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية، بغداد ،1985م،ص24

[4] عبد الباسط محمد الزيود،التكرار في شعر عرار،المجلة العربية للعلوم الإنسانية،الكويت،عدد26/101، 2008م،ص98

بكل أنواعه[1]، وفي دراستنا سنركز على التكرار الذي يسهم في التجديد الدلالي، وتعميق الإيحاء النفسي، والوصول إلى لانهائية الدلالة وانفتاح المعاني.

-تكرار المفردة:

(1)

ففي قصيدة "غربة شاعر" للعيسى يتكرر الفعل المضارع "أبكي" 9 مرات عن طريق بنية التدرج الدلالي التصاعدي(من البسيط إلى العميق والموسع)، يقـول:

أبكي..

أبكي..أتمزق

أشهق من أحزاني

ثم قال:

أبكي..

أخنق أغصان الأيك..

وقال في المقطع الثاني:

أبكي من ألم

ثم يأتي المقطع الثالث ويغير حالة الفعل من اللازم إلى المتعدي، ثم من متعد بغيره إلى متعد بنفسه، وينتقل مادة البكاء من الماء إلى الدم :

أبكي ألماً..

أبكي بدمي

---

[1] جبر الفحام ،شعر محمد الفهد العيسى،ص314

ثم من شدة الألم والحزن يصل إلى مرحلة جف فيها الدمع، يقول:

أبكي ..

الدمع تحجر في عيني

لم يعد الدمع عزاء

ويختم القصيدة بقوله:

وسأبكي..ابدأ أبكي..

حبي..لحني.."وكماني[1]"

فتأتي السين مسبوقة بالفعل أبكي للدلالة على الاستمرار، أي :استمرار بكاء الشاعر، كما أن تكرار هذه الصيغة يكون من أجل((تعميق شعور المتلقي بعمق الدلالة، إذ تستعاد الصيغة نفسها مرة بعد أخرى))[2].

ويسهم تكرار الفعل المضارع في نقل التفاعل مع صورة أو حدث إلى حد بعيد لدلالته على الحركة وتعبيره عن المستقبل[3].

(2)

ونجد في شعر أحمد الصالح نوعاً من التكرار هو تكرار الأصوات. ولم يكن معروفاً في الشعر العربي القديم ، وبالرغم من أن العربية لم تخل من ألفاظ حاكت أصوات عناصر الطبيعة كقولنا:"خرير الماء"و"صهيل الخيل" و"زقزقة العصاقير" غير أن استخدام هذه الألفاظ كأصوات تحاكي مصدرها كان بعيداً عن طبيعة الشعر الذي اتصفت لغته ومفرداته بقوة الدلالة الرمزية لا

---

[1] محمد العيسى، الإبحار في ليل الشجن،ص158-162

[2] سعد البازعي،إحالات القصيدة:قراءة في الشعر المعاصر،النادي الأدبي، الرياض،د.ت،ص267

[3] عمران الكبيسي،لغة الشعر العراقي المعاصر،ص156

الصوتية ، وفي الشعر الجديد اتخذت ظاهرة محاكاة الأصوات سمة خاصة حيث عدت جزءاً من الواقع كـ"غمغمات" و"قهقهات"و "وشوشات"[1].

يقول أحمد الصالح في أحد مقاطع قصيدة"اعترافات الجراح":

انتظِـــر الحـــب الذي عرفته

في وشوشات..مـن أحبـــها

كأنه اللقاء ساعة الأصيل

فابتلع المساءُ."وشوشاتها[2]

ففي"وشوشات"محاكاة بشكل تمثيلي يوحي بصوت وهمس المحبوبة ، وذلك رغبة من الشاعر في نقل الواقع، والتعبير عن الفرحة والسعادة بحديثها ولا يشعر بطول الوقت بل يبتلع المساء وشوشاتها.

(3)

وتنتقل الدلالة من الداخل إلى الخارج في قصيدة "أنباء من المنامات الأولى" يقول :

خذوا..شهقة الروح مني

خذوني..خذوني.

خذوا ..حذركم

وافعلوا ما بدا

، عمران الكبيسي،لغة الشعر العراقي المعاصر ص150-151

[2] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص36

ولو رمتم ظنوني[1] .

فقد كرر الشاعر كلمة"خذوا" أربع مرات،ففي المرة الأولى توسل إليهم بأن يأخذوا الجزء"الداخل"/الروح،أما في المرة الثانية فينتقل إلى الكل "الخارج" /الروح والجسد،وفي المرة الثالثة يصر عليهم على أخذه، وفي المرة الأخيرة يحذرهم وينبههم، وينقل الحالة من التوسل إلى القوة واللامبالاة؛ لأنه متيقن إلى عودته:

وتحضن صمتي

لحظة عشق

جفاني التراب

يعود إليكم رفاتي طرياً[2]

إنه انتقال وتطور في الدلالة من الداخل إلى الخارج، ومن الجزء إلى الكل.

(4)

ويأتي الشاعر إبراهيم العواجي لينقل دلالات الغربة من الحسي /المادي إلى المعنوي في قصيدته"غربة"، والتي تتكرر فيها كلمة"الغربة"ست مرات يقول:

من قال بأن الغربة

حدث جغرافي

ينأئ فيه الجسم

عن القرية

---

[1] أحمد الصالح،لديك يحتفل الجسد،النادي الأدبي،القصيم،بريدة،ط1، 1428هـ،ص36

[2] المصدر السابق ،ص38

ثم يستعرض صور الغربة المادية، ثم في المرة الرابعة وما بعدها يبين دلالة الغربة الفكرية والنفسية:

فالغربة إحساس بالوحدة

في عمق الزحمة

الغربة أن تشعر بالبعد الذاتي

وأنت قريب

ثم ختم بقوله:

الغربة أن ترتد إلى الداخل

أن يصبح إحساسك بالعودة عاقراً[١]

إنه امتداد في دلالة الغربة من الخارجي /المادي إلى الداخلي/المعنوي ، وذلك مساهمة في تعميق دلالة الكلمة وأبعادها النفسية في وجدان الشاعر.

(5)

وفي قصيدة"ذاكرة لشوارع منسية" للوشمي تتكرر كلمة"الشوارع" إحدى وعشرين مرة مترددة بين دلالتها المادية المعروفة من كونها طريقاً للعبور وبين الدلالات الجديدة:

قال: حتى الدكاكين تفتح أفواهها

دهشة

من بكاء الشوارع

[١] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص60-63،وقصيدة "كم بعيد قربه كالنبض" تحمل نفس الدلالةص212

فالشوارع تبكي كالإنسان عن طريق لغة التشخيص، إلا أن بكاءها من نوع مختلف:

الغبار دموع الشوارع

ثم يقول عائدا إلى دلالة الشوارع الأصلية:

خفف الوطء هذا دمي في أديم الشوارع

ويكرر هذه الدلالة مرة أخرى مع متعلق ثاني.

ثم يضيف دلالة جديدة:

الشوارع

هل تحاول درس التفاصيل،

تقرأ كل الهموم على أرجل العابرين

ومن ثمَّ يعود ويشير للشوارع بدلالتها الأصلية .

وتتوسع دلالة الشوارع من أفقها المعروف المادي إلى المعنوي في عبارة تحمل معنى الحكمة في قوله:

الحياة شوارع مرصوفة

للعبور

والملاحظ هنا تنكير "شوارع "لتحمل معنى العموم.

وتحمل الشوارع لغة جديدة تُعَلِّم يقول:

يا لهذي الشوارع

هل تُعلمنا لغة الانتظار، الدمار، الحصار

ويُسْقِط الشاعر على الشوارع دلالات هزيمة الأمة وحزنها:

الشوارع مهزومة

تتكحل في خِلسة

بالسواد[1]

لقد جاءت لفظة"الشوارع" ثرية ومفجرة الدلالات والإيحاءات المطورة، ومؤسسة للغة جديدة حاملة بمعانيها أزمة الإنسان في هذا الواقع المعاصر.

-تكرار الجملة:

(1)

يظهر تكرار الجملة في قصيدة"بيدبا .. والحكاية الأخيرة" للصالح، والتي تصور حيرة الشاعر في الخيار بين الأرض/الوطن ورمز لها بليلى وبين الحبيبة، وذلك في قوله في أحد المقاطع:

يا سيدي ..!

ما أصعب الخيار بين لذتين.

ما أصعب الخيار بين فتنتين.

ما أصعب الخيار بين ميتتين.

فقد كرر الشاعر هنا جملة "ما أصعب الخيار بين" ثلاث مرات ، وقامت بنية التكرار على الألفاظ المتقاربة في الدلالة على مرغوبين مع الاختلاف بينها على سبيل التدرج المرحلي في المعنى من البسيط إلى العميق"لذتين-فتنتين-ميتتين".

[1] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص49-57

ثم يختم القصيدة بتكرار الدلالة العامة وهي التعجب مع تغيير في تركيب الجملة بقوله:

من يملك الخيار– أيها الحكيم–بين قتلتين[1].

وإن كانت كلمة "قتلتين" تحمل دلالة أقوى من "ميتتين" فالقتل يكون بواسطة أداة وهي السلاح مما يسهم في إثراء دلالة الحيرة وتعميقها.

ونرى مثل هذا اللون من التكرار الذي يأتي على سبيل التدرج في قصيدة ثالثهما الحرف للوشمي فقد تدرج من الحزن إلى الدمع إلى الحقد، والتي ترد في عبارة "وشيءمن...يكفي"[2].

(2)

وتتردد الدلالة بين الأصلية والإيحائية في قصيدة "غربة" للعواجي، في عبارة "أيها العائد من" ويعني فيها مجد الأمة في ماضيها، والتي تتكرر في القصيدة ثلاث مرات، يقول:

أيها العائد

من بطن

السراب

فقد حمل فيها الدلالة الإيحائية وكأنه شيء لم يكن فهو سراب.

ثم يقول في المقطع الثاني ذاكراً البنية الصريحة:

أيها العائد

من درب

الإياب

ثم يقول مردداً الدلالة الإيحائية في صورة جديدة:

---

[1] أحمد الصالح،ديوان تشرقين في سماء القلب،أتم الشاعر نظم القصيدة في1403/12/14هـ

[2] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص101

أيها العائد

من ثقب

النقاب[1]

وقد كان للدلالة الإيحائية دورها في تفجير طاقات الألفاظ وتعميق إيحاءاتها وإثرائه.

(3)

ونلحظ نوعاً من التكرار يقوم على تكرار جزء من الجملة مع حذف وبتر بقيتها، وذلك في قول أحمد اللهيب في قصيدة"العنكبوت" يقول في خاتمتها:

تعبير ما رأيت

تعبير ما ...

تعبيـــ.....

فانقطع اللسان والكلام![2]

وذلك يقوم بدور جديد وهو مشاركة المتلقي عن طريق بتر الكلام بالنقط، ويصور حجم هول هذا الحلم وغرابته.

لقد تنوعت دلالات التكرار عند الشعراء المجددين، واتضحت سمة التفرد والخصوصية لدى الشاعر لإضفاء الدلالة الجديدة على التكرار في النص، وإن لم تخلُ بعض الأحيان من اشتراك شاعرين أو أكثر في نفس الدلالة العامة مع الاختلاف في المضمون؛ على أن ذلك لم يمنع من توظيف الشعراء للتكرار للوظيفة القديمة وهي التأكيد أو الوظائف الأُخرى.

---

[1] إبراهيم العواجي،غربة،ص5-10

[2] أحمد اللهيب،حين النوافذ امرأة،ص69

المبحث الرابع

البنية الدرامية

-مفهوم الدراما وصلتها بالشعر:

يبين الدكتور إبراهيم حماد مصطلح الدراما بقوله: ((دراما، الكلمة يونانية الأصل Dram ومعناها الحرفي يفعل، أو عمل، أو يقام، وقد عرّف أرسطو الدراما بقوله"محاكاة لفعل إنسان"))[١]، ويعرفها الدكتور عز الدين إسماعيل بأنها: ((الصراع في أي شكل من أشكاله))[٢].

وتشير الدكتورة نهاد صليحة إلى مفهوم الدراما إلى أنها ((تجربة معرفية أساسية لحياة الإنسان تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية ، أو بين عالم الواقع وعالم الاحتمال،...، في نسق تشكيلي مفهوم، يمكن الاحتفاظ به في الوعي، بحيث يصبح جزءاً من المعرفة الإنسانية، وبحيث يصبح جزءاً من تصور الإنسان لما هو محتمل في الواقع)) [٣]، فالكاتبة تفسر مفهوم الدراما ((في ضوء الحاجة الإنسانية التي ولدتها، وحددت وظيفتها، وهي المعرفة عن طريق التصارع أو الجدل))[٤] .

إن الصراع الذي يكون في دراما الشعر((ليس فقط في المتقابلات والمتناقضات سواءً كانت أفكاراً أو غير ذلك؛ بل إنه ذلك الصراع الجذري في اختلاف الواقع المرئي عن الواقع المثال في

---

[١] إبراهيم حمادة،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،دار المعارف،القاهرة1985م، ص113، وانظر،علي الزبيدي،درامية النص الشعري الحديث،دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح،ص18-19

[٢] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي الحديث،ص279

[٣] نهاد صليحة،المسرح بين الفن والفكر،الهيئة المصرية العامة للكتاب1986م،ص17

[٤] المرجع السابق،ص17، وانظر محمد نصار وقاسم كوفحي،تذوق الفنون الدرامية،عالم الكتب الحديثة،إربد،ط1 2005،ص12

نفس الشاعر))[1].

وتنهض الحركة الدرامية في الشعر في كون التجربة الحاملة للبناء الدرامي مكونة من قطبين ، لا قطب واحد، إنهما قطبا التصارع: "أنا" الموجود(الشاعر) و "هو"العالم (الواقع) بتفاعل هذين القطبين في تصوير رؤية للعالم في إطار الوعي المتطور بتطورات الموقف التاريخي في سبيل مواجهته والتصادم معه بمعنى أن تكون أنا في التجربة متحركة لا ثابته[2].

-تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة الحديثة:

وقف النقاد القدماء في بيان خصائص الشعر وخصائص النثر مميزين بين النوعين، وهذا لا يعني الانفصال التام بينهما، فهناك عناصر مشتركة تسهم في التداخل بين الشعر والنثر.

يطالعنا الجاحظ في نظرته إلى الشعر والنثر نظرة متكاملة، من حيث قدرة المبدعين على الإبداع وبناء لغة بليغة في النص الأدبي تمنحه تفانة أسلوبية خاصة[3]، يقول:((وكذلك كل بليغ في الأرض، وصاحب كلام منثور، وكل شاعر في الأرض، وصاحب كلام موزون، فلا بد أن يكون قد لج، وألف ألفاظاً بأعينها، ليديرها في كلامه، وإن كان واسع العلم، غزير المعاني، كثير اللفظ))[4].

أما الآمدي[5] فيرى أن الشعر يتفق مع النثر في أن كليهما يصاغ صياغة جيدة، ويراعى فيهما عدم زيادة الألفاظ على المعاني، لكنه يختلف عنه من ناحية الصدق والكذب، و

---

[1] علي الزبيدي،درامية النص الشعري الحديث،ص19

[2] عبد الواسع الحميري،الدات الشاعرة في شعر الحداثة العربية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان،بيروت ط1، 1999م،ص173-175بتصرف.

[3] ابتسام مرهون الصفار،تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ،ص7

[4] الجاحظ،الحيوان، ج3ص299

[5] الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي النحوي الكاتب أبو القاسم صاحب كتاب الموازنة بين الطائيين (الموازنة بين أبي تمام والبحتري)، وصنف : المختلف والمؤتلف في أسماء الشعراء ، وتوفي سنة إحدى وسبعين وثلاثمائة . انظر: (جلال الدين)

أغراضه، وظروف خلقه الفني، فإن لكل واحد منهما بعض السمات والخصائص، التي يختص بها، ويتميز عن الفن الآخر[1].

ويأتي أبو حيان التوحيدي [2] مطوراً رأي الجاحظ في فكرة الوحدة الفنية التي تجمع بين الشعر والنثر وأضاف إليها إمكانية تداخل هذين الجنسين الأدبيين[3]: ((أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه...وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم))[4].

لقد كانت هذه اللفتات النقدية إرهاصاً بالتداخل والتفاعل بين البنية الشعرية والبنية النثرية في النص.

وفي النقد العربي الحديث أولى النقاد الصلات بين الشعر والنثر عناية فائقة فقد كثرت الدراسات[5].

=عبد الرحمن السيوطي،بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ،تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية،لبنان / صيدا،د.ت، ج1،ض500-501

[1] انظر:ابتسام مرهون الصفار،تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ،ص 6،وانظر:عثمان موافي،في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم،دار المعرفة الجامعية2000م، ج1،ص43

[2] علي بن أحمد بن العباس التوحيدي (أبو حيان،كان إماما في اللغة والنحو ، و أبو حيان: فيلسوف، متصوف معتزلي، نعته ياقوت بشيخ الصوفية وفيلسوف الأدباء. مصنفاته مشهورة كـ(كالبصائر والإمتاع والمؤانسة المقابسات – ط " و " الصداقة والصديق و البصائر والذخائر و الإشارات الإلهية و المحاضرات والمناظرات و تقريظ الجاحظ و مثالب الوزيرين ابن العميد وابن عباد ،مات سنة أربع عشرة وأربعمائة بشيراز. انظر: محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، البلغة فى تراجم أئمة النحو واللغة، تحقيق : محمد المصري ،جمعية إحياء التراث الإسلامي ، الكويت ،ط1،1986م،ص 39،46،وانظر: خير الدين محمود محمد الزركلي،الأعلام،د.ت، ،ج3،ص326

[3] ابتسام مرهون الصفار،تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ،ص 8،وانظر:لؤي خليل،نص السيولة والصلابة،دراسة في تداخل الأنواع، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مجلد2،ص178

[4] الامتاع والمؤانسة،ص145

[5] أحمد جوه،بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث،تداخل الأنواع الأدبية،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مجلد1،ص61، وقد أشار إلى عدد من الدراسات منها:كتاب القصة الشعرية في العصر الحديث لعزيزة

إن التداخل الأجناس (الأنواع) الأدبية ، ((لا يعني نفي فن لصالح فن آخر؛ فالفن يتطور ويجدد نفسه ولإبداعاته، وقد تبرز أنواع جديدة تبرز مبدعيها ومتذوقيها،....، والشاعر إذ يلجأ إلى التداخلات الأجناسية، فإن هدفه الأساسي هو التركيز على تطور فنية شعره، وتوسيع رؤاه، والذهاب بأدواته الشعرية إلى مداه الأبعد من حيث الكفاءة التعبيرية، تحقيقاً لجماليات نصية جديدة يريد لها التحقق من خلال الاستعانة بآليات الفنون الأخرى)) [1] و ((إثراءً للتجربة الشعرية وتمييزاً لها وتشكيلاً للمعنى الشعري بصورة مفارقة)) [2].

ومن الناحية الفنية تلعب جمالية تشكيل الوحدة العضوية دوراً فاعلاً في القصيدة فهي تعد ((أثراً من آثار تداخل الشعر مع القص(النثر)، فقد كان الشعراء والنقاد قديماً يعتمدون وحدة البيت لا وحدة القصيدة. ولهذا، كان للشاعر أن يقدم أو يؤخر أو يحذف، دون أن تتأثر القصيدة.. ومع التطور الذي حدث بعد التقاء شعرائنا ونقادنا بالغرب. رأى الشعراء أن يستعينوا بأسلوب القص، ليكون عاملاً مهما في وحدة القصيدة وحدة عضوية..، ولا يعني هذا أن الأسلوب القصصي وحده هو الذي يحقق الوحدة العضوية للقصيدة، ولكنه وسيلة من وسائل تحقيق الوحدة)) [3].

وتظهر علاقة الشعر بالمسرح قديماً منذ النشأة الأولى لكلا الفنين ((فقد بدأ الشعر مسرحياً أو بدأ المسرح شعراً)) [4]، ((والشعر والمسرح من الفنون التي يسهل تداخلها مع بعضها

=مردين،والفصل المعنون بالنزعة الدرامية من كتاب الشعر العربي الحديث لعز الدين إسماعيل ص300،وكتاب الشعرية العربية الحديثة لشربل داغر ص109-110، وكتاب مرايا نرسيس،الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة لحاتم الصكرص35

[1] تيسير محمد الزيادات،توظيف القصيدة العربية الحديثة لتقنيات الفنون الأخرى،دار البداية،الأردن،عمّان،ط1، 2010م،ص23-24

[2] سمير سُحيمي،في حوارية الأنواع الأدبية في شعر نزار قباني، تداخل الأنواع الأدبية،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مجلد1،ص505

[3] سمير سُحيمي،في حوارية الأنواع الأدبية في شعر نزار قباني، تداخل الأنواع الأدبية ،ص25

[4] علي زايد،بناء القصيدة العربية المعاصرة،ص194

البعض؛ لوجود روابط مشتركة))[1] تتمثل في ((أن لغة الشعر ذات فطرة درامية، إنما يعول على طبيعة (الأدوار) التي يلحظ أن هيمنة أحدها دون الأخرى في شبكة العلاقات النصية التي تقوم بتحديد السياق، ورسم دائرته التي يحتل الدور صاحب الهيمنة مركزها))[2].

-من القصيدة الذاتية إلى القصيدة الموضوعية:

تحمل القصيدة الحديثة هاجس التطور عبر الانفتاح المتدرج على مختلف المنجزات الفنية والتعبيرية المعاصرة، والقائمة على تعددية المواقف والمسارات والأحداث الوجدانية والموضوعية، متحررة من انغلاق التعبير وانعزالية الرؤية والموقف[3].

وانتقلت القصيدة الحديثة من التجربة الغنائية ((ومن خاصة التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية)) [4]، إنه انتقال من الفكرة المجردة إلى المحسوسة الملموسة، وأصبحت القصيدة تحمل أفكاراً متعددة بدلاً من فكرة واحدة هذه الأفكار تسير متجاذبة تارة، ومتصارعة تارة أخرى، وتمنح النص الشعري في النهاية الموضوعية[5].

إنه تحول في بنية القصيدة الحديثة من التجربة والخطاب الذاتي إلى التجربة والخطاب الجماعي (من الغنائية إلى الدرامية)، وهذا لا ينفي سطوع التشكيل الدرامي عن التجارب الذاتية مثل التشكيل الغنائي بشكل موضوعي وجدلي((فمن أبرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد حتى عندما يكون المعبر عنه موقفاً أو شعوراً ذاتياً صرفاً))[6].

---

[1] تيسير الزيادات،توظيف القصيدة العربية الحديثة لتقنيات الفنون الأخرى،ص47

[2] وليد منير،جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة،الهيئة المصرية العامة للكتاب1997م،ص20

[3] عزيز لعكاشي،مستويات الأداء الدرامي،عالم الكتب الحديث،الأردن،إربد،ط 1، 2010م،ص5

[4] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي الحديث،ص238

[5] تيسير الزيادات،توظيف القصيدة العربية الحديثة لتقنيات الفنون الأخرى،ص41

[6] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي الحديث،ص..280

وفي القصيدة الدرامية فإن((الشاعر الموضوعي هو الذي يخلق شعراً يتضافر فيه ما هو ذاتي عاطفي مع ما هو موضوعي))[1].

وباستعانته بلغة موحية ومكثفة استطاعت أن تنزل إلى لغة الحياة، وإن بدأ هذا متناقضاً، فإن في تعدد وتغيير المستويات التعبيرية وصلت إلى مرحلة القصيدة الدرامية[2].

وبهذا التشكيل تنطوي ((العلاقة القوية العميقة بين البناء والتعبير، فالبناء يؤثر في التعبير، والتعبير يخدم البناء، وبهذه العلاقة الديناميكية العضوية الحية تنمو القصيدة وتنال حظها من التطور والاكتمال))[3].

وقد كانت لغة الشعر عند شعراء التجديد مشحونة بطاقات غنائية في التعبيرات والصور والإيقاع، وفي الوقت ذاته تتكامل وتتراوح مع حس درامي، وبنية تعبيرية درامية تجعلها أكثر عمقاً وإحساساً وتجعل منه خطاباً عاكساً للعصر وتحولاته ومشكلاته الحيوية.

((لقد اتجهت تحولات القصيدة الحديثة في تشييد البنية الكلية للقصيدة نحو التركيبية والتعقيد والدرامية، ووحدة الرؤية والنص القادر على استيعاب تحولات القصيدة على عدة مستويات. ففي المستوى التقني والجمالي حاول الشعراء مواكبة(الرؤية–الرؤيا) بتقنيات وأدوات فنية تلائم هذا التحول والحرية الفنية التي أُتيحت للشاعر))[4].

---

[1] محمد بدوي،الجحيم الأرضي،دراسة في شعر صلاح عبد الصبور،الهيئة المصرية العامة للكتاب1986م،ص265،المرجع الوسيط:وليد منير،فضاء الصوت الدرامي،دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1992م ص24

[2] علي الزبيدي،درامية النص الشعري الحديث،ص30

[3] عزيز لعكاشي،مستويات الأداء الدرامي،ص139

[4] محمود جابر عباس،مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات،مقاربة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية في شعر عبد الوهاب البياتي،مجلة عالم الفكر،الكويت،تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،عدد1،مجلد30،يوليو–سبتمبر،2001،ص165

-توظيف التقنيات الدرامية في النص الشعري عند المجددين:

دخلت القصيدة الحديثة أبواباً جديدة، في سبيل توكيد حداثتها ومعاصرتها، وأفادت في ذلك من كل الفنون المجاورة لها.

وظل الشاعر الحديث يعمل جاهداً إلى مسرحة النص الشعري بتقنيات فنية جديدة، منها تعدد الأصوات في القصيدة ، والحوار الداخلي، والخارجي، وسرد الحادثة، والتي تمنح النص تشكيلاً مغايراً يمنحه صفة البقاء والحيوية.

-وفيما يلي سنقف على استقطاب هذه التقنيات، وتوظيفها في النص عند شعراء التجديد، وتتشكل في الطرق البنائية الدرامية التالية:

1-سرد الحادثة:

تعد هذه التقنية التي استقطبها شعراء التجديد ((من أهم العناصر الحيوية المكونة للدراما الحكائية أو الحدث الذي يشكل مركز البنية السردية)) [1]، وتعتمد هذه التقنية على أسلوب القص الدرامي، وهو الذي يقوم على نمط (الحكاية-الحدث)،حيث((يظهر الحكي بتسلسل خاص، خاضعاً للسرد على أساس مقدمة في البداية وعقدة ونهاية يختم الشاعر بها قصيدته، وخصائص سردية كالاستباق والتقديم، والتأجيل والتأخير، والتوقعات والفواصل السردية، والاستهلال والخاتمة والاسترجاع، أو تسريع الأحداث، حسب متطلبات البرنامج السردي للحكاية))[2]، وقد اتكأ ((الشاعر المعاصر في توظيف تقنيات القص الدرامي لكونه يشكل

---

[1] ماجدة صلاح،البناء الدرامي في قصيدة جدارية للشاعر محمود درويش،تداخل الأنواع الأدبية،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مجلد2،ص200

[2] حاتم الصكر،مرايا نرسيس،ص247بتصرف،وانظر:أحمد يوسف خليفة،البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي،دار الوفاء،الإسكندرية،ط1، 2004م،ص38

نموذجاً أمثل لشد انتباه المتلقي في الكشف عن رؤياه التي ينظر إليها والتي تتطلب المعالجة من خلال نصه))[1].

و((الحدث يشمل أفعال الشخصيات، وصراعها والوقائع المتوالية إذ هي التي تولد الحدث وتحركه))[2] لأن الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدر امي، فبدونه لا قيمة للحدث،.....والصراع الدرامي هو صراع بين إرادتين-شخصين- تحاول إحداهما هزيمة الأخرى[3]، أو قد يكون صراعاً داخلياً بين قوتين تتنازعان الشخص الواحد[4].

ونلمح القص الدرامي في قصيدة"الشاطئ الحزين" لمحمد العيسى، سارداً فيها حكاية الصياد ومعاناته في البحر، ومشخصاً عناصر الطبيعة ومتنقلاً بين المشاهد والأحداث، يقول:

عندما ينام النجم في حضن السحر

وتذبل الفوانيس التي على الطريق

وتحتضر..

يدلف الصياد نحو الشاطئ الحزين

وفوق متنه ستون عامْ..

يداه ترجفان

يبدأ السارد/الشاعر بسرد حكاية الصياد، وواصفاً حاله بأسلوب اللقطة السينمائية، مركزاً

---

[1] تيسير محمد الزيادات،توظيف القصيدة العربية الحديثة لتقنيات الفنون الأخرى،ص157 بتصرف

[2] ماجدة صلاح،البناء الدرامي في قصيدة جدارية للشاعر محمود درويش،ص200

[3] انظر:عبد العزيز حمودة،البناء الدرامي،دار البشير،الأردن،عمّان1988م،ص118- 128

[4] خليل الموسى،بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة،دراسة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق2001م،ص278

عدسته حول يد الصياد التي ترجف من البرد، ورجلاه التي تندب حاله فقد أمضى ستين عاماً على هذا الشاطئ في سبيل الحصول على الرزق.

ثم يقول:

"هوريه" القديم فوق الرمل ينتظر

الريح نام..

نجمه–رفيقه– يلوح

ويضرب المجداف صفحة المياه

الليلة العشرون لم يعد يصيدْ

شباكه تمزقت..

ثم يقطع السرد بتقنية التذكر أو التداعي"الفلاش باك" من خلال تقنية الارتداد من لحظة الحاضر إلى الزمن الماضي:

وغاب يعبر التاريخ للوراء

على موالِه الذي رواه عن أبيه

يُناجي البحر والأسماك والنجوم

ثم يعود لسرد الأحداث وتتابع العقد من مرور مدة طويلة وهو لم يصد وكون شباكه قد تمزق إلى أن تصل مرحلة من التأزم واليأس ، وهنا الشاعر يسعى إلى تسريع السرد وفق مقتضيات بنية القصيدة، يقـول:

مناهل الصبر انتهت

البحر جف فيه الصيد

لم تعد به حياة

ويختم القصيدة بتكرار لفقرة سردية محددة افتتح بها القصيدة ، ولكن مع ظروف مغايرة فالجن هي التي تصطاد وتهديه من صيدها ، والتي تجسد تضاعف من المعانة وتغير الحال، ((وعبء الزمن الثقيل. وهو تكـــرار بمقدار مضاعفته للدلالة، فإنه ينظم إيقاع القصة أيضاً، عبر توقّع التكرار ، والانتهاء إلى الضربة السردية نفسها، قياساً على تكرار الضربات الموسيقية))[1]، يقول:

والجن تهديه –صيد– كل أمسية

عندما ينام النجم في حضن السحر

عندما تموت..

ذُبالةُ الفوانيس التي على الطريق[2]

إن الصياد هنا هو الشاعر في صراعه مع الحياة، فهو صراع بين الإرادة(المقاومة)والهزيمة(بين الذات والآخر) في سبيل الوصول إلى أهدافه، وعلى الرغم من كون((نتائج المعركة [معركة الشاعر مع البحر والصيد] هي هزيمة كاملة للصياد العجوز، ولكن الحقيقة أن روح الصياد لم تنهزم فقد ظل يمضي في محاولته رغم ما يعانيه من فشل وعذاب))[3].

فالشاعر هنا وإن ناقش موضوعاً ذاتياً إلا أنه وضعه في قالب حكائي/قصصي تتصاعد فيه الأحداث والمشاهد بشكل درامي.

---

[1] محمد عبيد الله عبيد الله،جماليات القصة القصيرة الجديدة ، 22 تشرين الثاني 2010 الساعة:، مدونة، الرابط:http://obaidallah.maktoobblog.com/135

[2] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،ص100-105

[3] رجاء النقاش، مقدمة ديوان الشاعر محمد الفهد العيسى: الإبحار في ليل الشجن،ص30، ويرى الكاتب أن قصة الصياد تذكرنا بتجربة الكاتب الأمريكي "همنجواي" في روايته"العجوز والبحر" فهي تعبير عن نفس التجربة مع تأكيد الكاتب أن هذا القول لا يعني تأثر العيسى بهمنجواي، إنما هي تجارب شائعة في الأدب العالمي،ص31

أما الشاعر إبراهيم العواجي فيأتي توظيفه للقص الدرامي في قصيدة"نقطة في تضاريس الوطن"، وفيها يتعرض الشاعر لقضية اجتماعية وهي قضية الزواج ضمن أطر أعراف وتقاليد القبيلة لا ضمن الحب البريء والرغبة والاقتناع، والتي تتشكل فيها نمو الأحداث وتطورها ضمن بنية سردية أكثر توسعاً ، مكونة من عشر مقاطع، مفتتحاً المقطع بوصف الراوي /الشاعر لحال أهل القرية وملامحهم وخصالهم وتستمر إلى المقطع الخامس، ويبد سرد الأحداث والمشاهد من المقطع السادس ، يقول:

حينما يحلو

السمر

كل من في قريتي

سوف يأتي

أمهات وبنات

وكهولٌ وشبابٌ

وشهير القرية المعروف

في حبك الرواية

ثم ينتقل إلى تصوير لقطة بعدسته، أو صورة تشكيلية بريشته :

شعر (عَذْفَا)

يتدلَّى

فوق أكتاف(رشيد)

وفي المقطع السابع يسرد الراوي /الشاعر حكاية (سلمى) مع(حميد):

وهنا تمتد (سلمى)

بين أقدام أبيها

(وحميدٌ)

لم تكن(سلمى) لتخشى

أنه يوما

سيحكي أن في الأجواء ريبة

(وحميد) كلما صار لقاء

تحت ظل الطَّلحِ

أو ضوع القمر

يتجلى ببراءة

واعتزاز

ويستدعي الراوي تقنية الارتداد (الفلاش بك):

يتذكر

كيف كانت

هي تعدو

مثل ظبي مستدير

كلما غابت شويهات الأهالي[1]

[1] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص283-287

ويتشكل الصراع بين حميد وسلمى وبين القبيلة في عدم التكافؤ في النسب فهو من أصل عريق، وهي ليست كذلك فهي من أحياء غريبة ومن أصول غير معروفة، ويتولد من هذه الحكاية حكاية أخرى يستدعيها السارد عن طريق الحدث المركب((فالحدث المركب يقوم على حكاية رئيسية تغذيها حكاية فرعية أو أكثر))[1] وهي قصة الشيخ(غضنفر) وزواجه من واحدة من بلاد الهند أو السند،و(سليم) وزواجه من الشقراء(أزابيلا)، وهذان النموذجان من الزواج لزواج فتاة ليست من أصل عربي(أجنبية)ومع ذلك قبلت أعراف القبيلة هذا الزواج؟!!

ويعود السارد لقصة حميد مع سلمى، ولكنه يجعل نهاية القصة مفتوحة (معلقة)دون حل، ويكمن التجريب هنا كون المتلقي له دور ومشاركة في البناء.

2-الحوار الداخلي(المونولوج):

لقد ((عرف الأدب الحوار مرتبطاً بعلاقة الذات بغيرها سواً كان هذا الغير الذات أو الآخر المقابل.فظهر في الأدب الحوار الداخلي، والحوار الخارجي انطلاقاً من هذه الرؤية))[2].

ويعرف الحوار الداخلي(المونولوج الدرامي) بأنه: ((الحوار المنفرد بين صوتين لشخص واحد: أحدهما. هو صوته الخارجي العام الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر))[3]، تتضح من خلاله أبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية والفكرية.

---

[1] عبد العزيز حمودة،البناء الدرامي،ص92بتصرف

[2] علي قاسم الزبيدي،درامية النص الشعري الحديث،ص216

[3] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص294

وهو ((صوت الشاعر الداخلي يتوجه به إلى نفسه، ومع باطنه ورؤية الباطن، وهو وإن كان موجهاً للجمهور؛ لكنه يعبر عن واقع الشاعر الداخلي وهواجسه، وصراعه، وما يدور في ذهنه))[1].

وينجم الحوار الداخلي عن الصراع المركب من عدد من القوى والمستويات، أو الصراع الداخلي بين العقل والعاطفة[2].

وقد تنوعت أساليب شعراء التجديد في القصيم في توظيفهم لتقنية الحوار الداخلي(المونولوج الدرامي) في النص الشعري، فقد أخذ المونولوج الدرامي ثلاثة أشكال:

أ-المونولوج الدرامي التحولي(الانتقالي):

وهو الذي ينتقل فيه الشاعر من تصور ذهني(صوت)أو عاطفي إلى تصور(صوت) آخر من خلال صراعه الداخلي وحواره مع نفسه مظهراً الحركة والتوتر بين الصوتين.

ففي قصيدة"فوق احتمالات المكان" للشاعر أحمد الصالح نرصد هذ الشكل، والتي جاء فيها همس المحبوبة مستفهماً الشاعر:

هذه الهمسة

من أين أتت ..؟!

كيف تخطت.. هدأة الهجع ..؟!

من أرسل في نغمتها

هذا الحنان ..؟!

---

[1] عمران الكبيسي،لغة الشعر العراقي المعاصر،ص107بتصرف

[2] خليل الموسى،بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة،ص284

ومن القلب الذي .. يذكرني

ينشر الأنس بهذا الجحيم

ثم يقول:

كيف أوحيت لي اليوم ...

كلاماً ..هامساً

فجر الفرحة في نفسي

وأحيا ذكرياتي

وأعاد العمر غضاً

بعدما قلت:

لقد ساء الزمان[1]

فهذه الهمسة الحانية أحدثت تحولاً في حياة الشاعر من الحزن وسوء الحال إلى الفرحة والابتهاج ولعبت لغة الاستفهام دوراً في صياغة المونولوج، فقد كان لهمس المحبوبة مفارقة في رؤية الشاعر للحياة فقد كان صوته الداخلي يعج بالحزن والوحشة إلى الصوت الخارجي المتمثل بالفرح والسعادة.

كما نلمح المونولوج الدرامي(التحولي) عند الشاعر أحمد اللهيب في قصيدة "قفي فالإشارة حمراء" فالشاعر في تذكره للمحبوبة تنازعه ثنائية الحزن والفرح: يقول:

فأجثو أمام خيالك؛

أحاول أن أتخلص من صوت أهدابك الناعم المر بين الضلوع

[1] أحمد الصالح،عيناك يتجلى فيهما الوطن،ص39-40

يمزقني الصوت حين يلامسني الضوءُ/ضوؤكِ/ضوءُ القمر

وأرتشف الحزن حين أراقب كل الإشارات.

ثم يقول:

فأدنو إليك

فتبتسم الطرقات

وتكسو الإشارة حمرة خديك حين تقومين !!

ثم يختم القصيدة بأسلوب التضاد عن طريق الاستفهام بقوله:

وكيف تكون الإشارة حمراءَ لون الممات ولون الحياة؟![1]

فالشاعر استعار الإشارة هنا للمفارقة بين الذكريات الحزينة التي تأتيه ومحاولته للتخلص منها (الوعي)، وبين الذكريات الحالمة عن طريق اللاوعي، فالشاعر يسجل تحولاً من الحزن إلى الفرح محاولا التخلص من الذكريات الحزينة التي تسيطر عليه بـ"أحلام اليقظة"المضيئة والمبهجة لنفس الشاعر.

ب–المنولوج الدرامي القناعي:

وهو ((صوت الشاعر وقد لبس مسوح شخصية تاريخية أو شخصية روائية، ويشير إليوت إلى أن قصـائد المـونولـوج الـدرامـي لـدى براونـغ أننا نسـمع صوت براونن ــغ نفسـه أحيـاناً، وصوت قناعه في أحياناً أُخرى))[2].

---

[1] أحمد اللهيب،حين النوافذ امرأة،ص47-48

[2] ت.س اليوت ،مقالات في النقد الأدبي ،ترجمة: لطيفة الزمان، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1963م ص73،بتصرف،وانظر: شجاع مسلم =العاني،قراءات في الأدب والنقد اتحاد الكتاب العرب ،دمشق1999م،ص33

فالشاعر محمد العيسى يحاول تجريب أساليب وأشكال جديدة في استخدامه لتقنية القناع من خلال شكل منولوج درامي في قصيدته "دليلة" [1]، والتي اتخذ من شخصية وأسطورة"شمشون" قناعاً له، يقول:

ليليَ أحزان وأحلام ثقيلة

ودموع أثقلتها...كبرياء....

خلف أنات عليلهْ

يفتتح الشاعر قصيدته بياء المتكلم مصوراً حالة الحزن، وإن كانت ياء المتكلم هنا يتماهى فيها الشاعر والشخصية التاريخية.

ويبرز التجريب هنا على شكل مونولوجات فالشاعر لجأ إلى أسلوب السرد القصصي أو التقاؤها في تجربته الشعرية به من خلال فهم الحاضر ومستجدات الحياة المعاصرة في نفس القارئ الدرامي بدلا من استخدام (أنا) يستخدم الصوت الثالث ضمير الغائب، يقول:

وذوى –الصمت– كالبركان ضاع

ضل في التيه سبيله

أطفأ الحب شموعه

ثم قال:

مــزَّق الصــورة.....

[1] دليلة فتاة فلسطينية من نبلاء القوم، تمكنت من القضاء على القاضي اليهودي شمشون ، حيث قصت له شعره وهو سر قوته فنفذ أول عملية انتحارية مدونة في التاريخ بتدمير المعبد على رؤوس المتواجدين فيه انظر: ويكيبيديا، الرابط: http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AF%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9

خـــانتـــه(دليـلة)....

ثم تتوالى بعض اللقطات، وصوت دليلة، وصوت الشاعر/الشخصية.

وينتقل القناع من ضمير الغائب إلى المتكلم:

أُغربي.....

ياليال–التيه– في (الركن) المُزوَّق

قالها .....

ثم يعود الشاعر إلى سرد القصة، ومن ثمَّ يختم القصيدة بصوت يتماهى فيه الشاعر مع الشخصية:

فجدار الصمت في أعماق أعماقي...تمزق

هدمته في الليالي الشفقيَّة

روح أفعى....

كم تبدت بين أثواب –دليلة–[1]

فنلاحظ في هذه القصيدة أن صوت الشاعر الغنائي هو المهيمن على لغة الحوار إفراداً وتركيباً، وهذه تشكل البداية في توظيف المونولوج القناعي في القصيدة إذ مع التطور في التوظيف يتضاعف صوت الشاعر ويقوى صوت القناع وهذا ما نجده في هذه القصبدة.

جـ–المونولوج الدرامي الارتدادي(الفلاش باك):

فقد تطور استخدام المونولوج في((المذهب الكلاسيكي والمذاهب التي تلته، فلم يقتصر على

[1] محمد العيسى دروب الضياع،ص47-52

التعليق على الأحداث أو تأملها أو استنباط مغزاها)) [1] بل تجاوز ذلك إلى (الفلاش باك)، أي العودة إلى الماضي [2].

ففي قصيدة"فواصل لاتكتمل"فالوشمي هنا يقف على ذكريات طفولته في القرية مقارنا ذلك بالمدينة وما تثيره من الاختناق ، فيكون الماضي البيت القديم هو المشرق المنير والاغتسال من المدينة، ويأتي في المقطع الرابع استعراض للقرية عن طريق الفلاش باك :

قريتي ،

وبقايا ملامح بيتي ،

وابتهالات جدي ،

وزيارات أمي لجاراتها ،

ثم يأتي المقطع الخامس الذي يفتتحه الشاعر بضمير المتكلم ثم المخاطب (صوتين):

..ودمي

حين أثقب ذاكرتي

يتساءل من –أولاً–

سوف يخرج

بعض ابتساماتنا

أم عذابي !

---

[1] محمد مندور،الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما،دار نهضة مصر،القاهرةد.ت،ص80

[2] المرجع السابق،ص80، ص82،وانظر: حسن الطريبق،القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة عبد المالك السعدي،ص385

وتأتي المفارقة بين الصوتين عن الرجولة:

لا أحس بها.

أبداً، لا أحس

سوى أنني

أنتشي حين أكتب ذات رحيل إليها..![1]

فالشاعر هنا في صراع مع ذكرياته بين الابتسامة والعذاب، وإن ظهر حواره الداخلي الابتسامة في ثنايا القصيدة إلا أن صوته الخارجي وحزنه هو الظاهر في القصيدة.

3-الحوار الخارجي(الديالوج)، وتعدد الأصوات:

يعرف الحوار الخارجي بأنه: ((الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر، وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد))[2].

وينقسم الحوار الخارجي إلى ثلاثة أنواع[3]:

1-**الحوار العادي**: وهو يشبه المحادثة العادية ، وتكون العلاقة مشتركة بين طرفي الحديث فقط.

2-**الحوار المسرحي(الدرامي)**: فالعلاقة لا تقتصر على طرفي الحوار بل تشمل طرفاً ثالثاً وهو القارئ/المشاهد، والذي يشكل طرف أساسي في الحوار.

---

[1] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص23-27

[2] إبراهيم حمادة،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،ص101

[3] علي قاسم الزبيدي،درامية النص الشعري الحديث،ص252،وانظر:عادل النادي،مدخل إلى كتابة فن الدرامة،مؤسسة عبد الكريم عبد الله،تونس،ط1، 1987م،ص28

3-**الحوار الشعري** : يشترك مع الحوار المسرحي في اعتمادهما على الطرف الثالث وهو المتلقي، ويشكل طرفاً ثانوياً في الشعر.

وللحوار الخارجي أهمية كبيرة فهو يدفع العمل الدرامي إلى الذروة، ويخلق التوتر[١].

على أن أسلوب الحوار الخارجي كان موجوداً في الشعر القديم، حيث كان الشاعر يحكي ما دار بينه وبين محبوبته(غالباً)، كما في معلقة امرئ القيس. وقد كان الحوار بصيغة: (فقالت...فقلت لها) وهو في هذا الأسلوب يبتعد عن التجسيم الدرامي، ويقترب من السرد القصصي[٢].

بينما الشاعر الجديد طور في استخدام الحوار، فقد جعله وسطاً بين أسلوب رواية الحوار والشكل الدرامي الصرف، وشيئاً فشيئاً اختفت طريقة حكاية القول وتلاحقت عبارات الحوار حتى صار الموقف كأنه جزء من مشهد مسرحي[٣].

ومن العلامات على موضوعية النص الشعري تعدد الأصوات ، وتتعدد مستويات اللغة بتعدد هذه الأصوات، واختلاف الشخصيات، ذلك لأن [٤] ((الأسلوب الدرامي تتجلى فيه أساساً تعدد الأصوات والمستويات اللغوية وترفع درجة الكثافة والتوتر والحوارية فيه))[٥].

لقد ضم الشاعر الحديث صوته إلى صوت معاصريه وكل الأصوات التي سبقته والتي تتجاوب معه ومرت بنفس التجربة وعانت كما عانى، وذلك لأن الشاعر وجد في أصوات الآخرين

---

[١] خليل الموسى،بنية القصيدة العربية المعاصرة ،ص282

[٢] عبد الفتاح النجار، التجديد في الشعر الأردني1950-1978،دار ابن رشد،الأردن،عمّان،ط1، 1990م،ص156

[٣] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص298..،وانظر: عمران الكبيسي،لغة الشعر العراقي المعاصر،ص114

[٤] علي قاسم الزبيدي،درامية النص الشعري الحديث،ص98

[٥] المرجع السابق،ص98،وانظر:صلاح فضل،أساليب الشعرية المعاصرة،ص52-53

تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى.ونتج عنه تثقيف الشاعر لنفسه[1].وتوسيع دلالات نصه وحواريته.

وجسد الشاعر المعاصر – في أغلب قصائده- شخصيات ((تتحاور وتتصارع وتتفاعل للتعبير عن أبعاد فكرية وشعورية هي في حقيقتها رموز لأفكاره وأحاسيسه، ومن ثمَّ فليس من الضروري أن تعبر هذه الشخصيات –في كل قصائده- عن أحداث درامية تنمو وتتطور كما هو الشأن في المسرحية)) [2]، ورغم تداخلهما وتفاعلهما تظل هناك رؤى تعبيرية تميز بين الفنين وخصوصيتهما في التشكيل .

تقترب قصائد الشاعر أحمد الصالح في ديوان"عندما يسقط العراف"-كما أشار جلال العشري في مقدمة الديوان –من دراما الشعر حيث تتشابك المصائر وتتعدد الأقدار وتتداخل الرؤى[3]. وقد استمر الشاعر في توظيف البنية الدرامية في نصوصه في دواوينه اللاحقة ففي قصيد"تداعيات" للشاعر أحمد الصالح تتسم القصيدة بالحوار وتعدد الأصوات، وتفتتح القصيدة بإعلان الشاعر لموضوع خطابه وانتقاله من الخطاب الوجداني إلى الخطاب الإنساني، ثم يظهر صوت:

أهيب بصبر الجياد الطويل

أهيب بأَقطع قوس البطل

أهيب بوجه المروءات أهلاً

---

[1] ناصر علي،بنية القصيدة في شعر محمود درويش،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 2001م،ص47،بتصرف.

[2] علي حوم،أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر،الشعر المصري نموذجاً،دراسة نقدية،إصدارات دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة،ط1، 2000م،ص40-41

[3] أحمد الصالح،المجموعة الأولى، مقدمة ديوان "عندما يسقط العراف"،بقلم جلال العشري،ص9

وناساً لهم وطن في المقل

يأتي بعده صوت آخر هو صوت الشاهد مخاطباً النطفة ومجسداً الصراع بين الحب والسُّخرة للأرض/الوطن:

قال الشاهد:

يا نطفة هذا الإنسان.

أوقعك الإثم

ومردك العصيان

يقابله صوت النطفة:

قالت–نطفتك البكر–

أي زمان ينفي الإثم

أي مكان .. رفع التوبة

ومن ثمَّ يأتي صوت العاشق:

أفضى العاشق:

أنتِ الحب .. البدء

نقاءُ النفسِ

وبعد ذلك يجري حوار بين العاشق والنطفة، وترى فيه النطفة أن هذا الزمان زمن :

وهذا زمن السُّحرة

يُحْصَب جسد العفة

يُخْضَب جسد اللذة

ويأتي الشاعر الحوار بثلاثة أصوات تتكرر مرتين في القصيدة، وممثلة لتقنية الجوقة "الكورس"، وقد استعار الشاعر هنا صوت الجوقة((بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة ويعلق على ما جرى))[1].

ويختم القصيدة بقول الشاهد محشدا عددا من الأعلام التاريخية:

بلغ عني ..!!

أن "قريظة"

تجلب خيلاً .. تجلب رجلاً

بلغ عني

رهطك .. ولفوا فيما ولفوا

بلغت "داحس" منهم حداً

صدوا عن "صفين" ظماء[2]

ويظهر الحوار وتعدد الأصوات في قصيدة"الرياح السوداء" للشاعر محمد العيسى، مقسماً القصيدة إلى ثلاث مقاطع، مفتتحاً المقطع الأول بحدث يكون بؤرة تصاعد الرؤى بين الأصوات تبدأ بصوت الشاعر:

ثلجية الرياح ألوتْ ..

تعصف الغصون

---

[1] علي زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثةص209

[2] أحمد الصالح،الأرض تجمع أشلاءها، أتم نظم القصيدة في1405/12/4هـ

روعت سهامها أريج زهرتي

ثم يخاطب الشاعر الأم:

يا أمها الذي يبكي الذهول من ذهولها

ويحتضر

الله لي..

الله لك..

الله للصغيرة التي تحيك في لياليها الصور

فيظهر هنا صوت الأم الباكي الحزين، ثم يأتي المقطع الثاني الذي تتصاعد فيه المشاهد بواسطة الفعل المضارع المتصل بألف الاثنين (بنية يفعلان)بظهور صوتين / الأم والبنت:

يخفقان ← يرجفان ← يشهقان ← يشرقان ← يسألان ← يدعيان

ويختم الشاعر قصيدته بمخاطبة صغيرته:

لا تراعي يا صغيرتي ..

غداً .. يد الإله تنفح الأريج ..

في أوراق وردة العطر الندي[1]

فالشاعر هنا يبشر بفجر قريب وأمل ينجلي فيه الأسى والحزن، وتزول العاصفة،((فالبنية الحوارية هنا تحمل بعداً مستقبلياً))[2].

---

[1] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،ص270-274

[2] بروين حبيب،تقنيات التعبير في شعر نزار قباني،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان،بيروت،ط1، 1999م،217

وفي قصيدة"نقطة في تضاريس الوطن" التي ناقش فيها الشاعر إبراهيم العواجي قضية الزواج من الأجنبية، التي سرد فيها الشاعر قصة سلمى مع حميد، ويظهر صوت :

لن تكون

ذات يوم

هذه السلمى

حليلة

فالتقاليد هنا

لا تجيز العشق إلا

وفق أعراف

القبيلة

هو من أصل عريق

هكذا قيل له:

ويظهر صوت آخر:

وهي من أحيا غريبة

هكذا قيل لها:

ثم يظهر صوت الشاعر المتماهي مع السارد:

يا لهم من جهلاء

يعبدون الله لكن

سجناء الجاهلية

ثم يظهر صوت حميد:

آه سلمى

قال صمتاً

هذه النجلا النقية

غسلت كل

بقايا الجاهلية

واستوت داخل

قلبي أبدية

ومن ثم يجري الشاعر حواراً مع نفسه أشبه بالمونولوج الدرامي.

بعدها يتوحد صوتان السارد وحميد:

يا لهم من جهلاء

همهمت نفسُ

وحميدٌ

وتتصاعد الأحداث ويأتي التداعي بسرد الشاعر قصتين ثم يعود للقصة الرئيسية وبحوار بين صوتي حميد وشيخ القبيلة، يقول حميد:

إنني قررت أن أخطب

(سلمى)

فجأة!

نهض الشيخ وزمجرْ!

أنت تهذي!

هل جننت

كيف تجرؤ أن تُفرِّق

كل أوشاج العشيرة[1]

ويستمر الحوار من طرف شيخ القبيلة، والملاحظ أن الحوار لم يكن بصيغة قلت، وقال؛ إنما باستخدام صيغة أخرى(زمجر)، وعلى أن الصراع هنا بين حميد وقبيلته يتصاعد ولكن دون حل.

أما قصيدة"رسالة الخضراء إلى أمير عربي" للشاعر أحمد اللهيب فتجسد الحوار بين أصوات متعددة مستمدة من البشر والطبيعة والمحسوسات، وتفتتح القصيدة بلغة الاستفهام بصوت بضمير المتكلم:

نجد:

ما زلت أنتظر الجواب

عيناي في وهج انتظارك أيها المأسور في ليل السواد

ثم يأتي صوت بضمير المخاطب:

الخضراء:

قل لي–بربك– يا تراب:

وطأتك أقدام الرواحل أيها المسكين فانهض واغترب؟

[1] إبراهيم العواجي ،المجموعة الأولى،ص287-300

أم انت لا تدري الجواب.

ومن ثمَّ تتوالى الأصوات فيأتي صوت العرافة، ورزق، وبركات، والشعب، ويتكرر صوت الخضراء، وبركات، ونجد بين الأصوات، ويلعب ضمير المخاطب في التحاور بين الأصوات.

ويأتي صوت بركات الذي سيعيد الخضراء/فلسطين إلى العرب ومستجديا همة العرب في إعادتها:

بركات:

أنا نجل فخر حين أصرخ:(لا تصالح لاتصالح)

أيها العربي.

يـــا قوسها الذهبي يخطف أعين الأمراء، يا دمها سيبحر

في بروق العجز حين تنام أجنحة السواد

ويأت صوت نجد ليعضد موقف الشاعر، ويعلي همته:

بركات –يا ولدي– ولدتك من رحيق الفخر لا أمل

يلوح، فقم فقبرك منبر للنور في أرواحنا

ويختم القصيدة بصوت الشعب المنكسر، وتلعب بنية العطف في تركيب الحوار:

أحياء أم أموات لاندري،

ثم يقول:

الليل يُورق صمته الأبدي، لا ندري، نخوض، وفي

ضفاف الحزن نرتضع الهوان.

التائهون، خيولنا عرجاء، لا ندري، نخوض، في وحل الخضوع، ولا سبيل إلى النجاة[1].

لقد أبدع شعراء التجديد في توظيف التقنيات الدرامي في النص الشعري، وذلك بتجريب أساليب وأشكال مختلفة تسهم في تطوير بنية القصيدة وتجديد دلالاتها وتكثيفها في بناء درامي حيوي، وإن كانت الغنائية لم تخل من هذه القصائد بالصور الشعرية والإيقاع لتتكامل هاتان البنيتان في خلق القصيدة الجديدة.

على أن مراوحة الشعراء بين القصيدة الدرامية والقصيدة الغنائية قلل من ثبات الأشكال واستقرارها على نحو معقد وعالي التكثيف والتوتر.

[1] أحمد اللهيب،حين النوافذ امرأة،ص75-80

الفصل الثاني: جماليات التجديد في تشكيلات الصورة الشعرية

المبحث الأول: أنماط التجديد في الصورة الشعرية الحديثة.

المبحث الثاني: أساليب التجديد في بناء الصورة الشعرية.

المبحث الثالث: الغموض في الصورة الشعرية.

المبحث الأول:

أنماط التجديد في الصورة الشعرية الحديثة

تحتل الصورة الشعرية مكانة كبيرة، وفاعلة في تنمية بناء القصيدة فنياً وجمالياً ونفسياً وفكرياً، فهي جزء أساسي في تشكيل القصيدة وحيويتها، إنها –حسب رأي إزرا باوند– ((تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن)) [1]، فهي بذلك ((متجاوزة في هذه اللحظة القوانين التقليدية للزمن، وبذلك تخضع لمعطيات جديدة تستمدها من اتساع حجم المكان والزمن النفسيين، في تحقيق منجزات فنية كبيرة، تسهم في إنضاج القصيدة والارتفاع بخصائصها الفنية وتجلياتها الدلالية)) [2].

وقد حاول أصحاب الشعر الجديد من إنقاذ الشعر من الصورة المليئة بالتهويمات الرومانسية المسرفة في الخيال، فحاولوا في أغلب تجاربهم التقليل من استعمال الصفات والاستعاضة عنها بالإكثار من الأفعال والصيغ المشتقة [3].

وانطلقت الصورة الشعرية إلى أفق وتركيب جديد ((بعد أن كانت مقيدة بسلاسل البلاغة أصبحت تركيباً إيحائياً خاصاً)) [4].

بل ((إذا كانت الصورة تقوم أساساً على العبارات المجازية، لا يعني هذا أن العبارات حقيقيّ

---

[1] عز الدين إسماعيل،التفسير النفسي للأدب،دار العودة ودار الثقافة،بيروت،د.ت،ص71

[2] محمد صابر عبيد،مرايا التخييل الشعري،عالم الكتب الحديث،الأردن،إربد،ط1،2006م،ص171

[3] السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،ص128

[4] دريد يحي الخواجة،التشكيل وبيئات اللغة والدلالة في الشعر العربي المعاصر،إصدارات دائرة الثقافة والإعلام،الإمارات،الشارقة،ط1، 2010م،ص53

الاستعمال لا تصلح للتصوير))[1] وبذلك توسع وتطور إطار الصورة الشعرية.

كما أن الصورة الفنية تعدت حدود الوصف والمجاز، فهي لم تعد ((تتشكل من علم البيان والبديع فقط، بل أصبحت تحتوي على بعض الفوارق، والمتناقضات، والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموز، وسيمياء، وموسيقى، وعاطفة))[2].

وانتقلت بنية الصورة الفنية من كونها زينة أو شرح اً لفكرة سابقة، إلى بنية رؤيوية تربط بها الأشياء والعلاقات، إنها رؤية شعرية واعية لا حالمة ولا مجهضة، تنطلق في حالة الحديث إلى أبعد من المرئي لتلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهداً كاملاً [3].

و((الصورة الفنية تشكيل يتكون من مجموعة من العناصر، وهي تقاطع لمجموعة من العلاقات التعبيرية والفنية، وتعكس من خلال اتحاد عناصرها الذاتية والموضوعية، وتداخلها وتكاملها تصوّر فرد أو فئة أو مجموعة في فترة معيّنة، وتكشف من خلال تكثيفها للتجربة الذاتية وتجسيدها لها عن تجارب متعددة لها امتدادها التاريخي وعمقها الإنساني))[4].

وهذا ما أكد عليه الدكتور نعيم اليافي فقد صار((التعبير عن العالم الداخلي غير المرئي قسيماً للتعبير عن صور العالم الخارجي واكتسبت الصورة مفهوماً جديداً تمتزج فيه الذات بالموضوع، وتخطى هذا الفهم النظر إليها على أنه صورة ومادة أو عنصر وصياغة، بكونها واقعاً

---

[1] جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ،دار الثقافة،القاهرة1974م،ص241

[2] عبد الحميد،جيده،الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،ص365

[3] نعيم اليافي،تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث،دراسة،صفحات للدراسات والنشر،سورية،دمشق،ط1، 2008م،ص212بتصرف

[4] عبدالله خلف العسّاف، دراسات جمالية نصيّة في الشعر السّعودي الجديد(ممارسة في النقد التطبيقي)2005م،بحث منشور على الشبكة العنكبوتية(الإنترنت)،الرابط:
faculty.kfupm.edu.sa/IAS/aassaf/Book%20of%20art.doc ،ملف وورد،ص28

جمالياً متكاملاً تمتزج فيه المادة أو المصادر الخارجية من حسية وموضوعية بالذات الشعرية أو الداخل))[1].

والشاعر الحديث في محاولته لتجديد الصورة الشعرية في القصيدة، ورصفها في شكل صور جديدة فهو بهذا التحول والتغيير لا يقصد ((سعياً وراء الجدة ولا انصرافاً عن القديمة الجاهزة، بل لأن الصورة الجديدة وحدها هي القادرة على حمل الإحساسات والانفعالات الجديدة،...،وتصور الواقع على أساس إيجاد واقع آخر))[2].

وأصبح للصورة الفنية الحديثة وظيفتها ورسالتها الاجتماعية من كونها تعبير عن مشاعر الشاعر الذاتية والوجداني في بناء شكلي خيالي زخرفي إلى وظيفة أعم وأشمل بحيث يصبح النص الجديد حامل لخطاب جماعي وجماهيري يكون الشاعر فيه صانع ومقنع المتلقي إلى إثارته إلى انفعال أو فعل تدفعه إلى سلوك أو موقف بعينه متجاوزة بذلك الوظيفة القديمة.

إن تطور التجارب الشعرية واختلاف أنماطها، يعكس تطور واختلاف في نماذج الصور وتركيبها، **وبذلك فإنه من خلال تتبع أنماط التشكيل الصوري عند شعراء التجديد، برز لنا الأنماط التالية:**

1-الصورة الحركية:

إن الشاعر الحديث يسعى في استثمار طاقاته الفنية التي يملكها في خلق صور فنية بما يتلاءم مع واقع تجربته في القصيدة، فهو يصور الأشياء كما يراها، يلتقط ظلالها الهاربة وأشكالها المتغيرة[3]، (لكي يجعلنا نحس بها كما يحس بها هو)[4]، بحركتها وديمومتها وصيرورتها.

---

[1] بشرى موسى صالح،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1994م ص32

[2] بشرى موسى صالح،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ،ص215-216بتصرف.

[3] محمد عبيد،مرايا التخييل الشعري178بتصرف

[4] س.م.بورا،التجربة الخلاقة،ترجمة: سلافة حجاوي،فلسطين،ط3،2000م،ص18بتصرف

فالصورة المتحركة تستند على بنية الفعل في تحريك الصورة ، إذ إن الأفعال تمنح((للصورة مزايا نفسية وفنية من خلال اختيار الشاعر للتعبير عن الجو، فالأفعال مسؤولة غالباً عن ارتخاء الحركة في الصورة أو توترها))[1].

وهي ((حركة في الخيال، ....،فالشاعر ذو رؤية متحولة ونامية، ويعتقد أنه في حالة سفر مستمر، وطبيعة إدراكاته الحدسية وفهمه الجديد للزمان والمكان كقيمتين أو كيفيتين متداخلتين في عملية التلقي. ثم خياله التشكيلي الخلاق الذي يولد الأبنية الحركية))[2].

إن الصورة الحركية تعبر عن تجربة الشاعر النفسية ومواقفه من الأشياء المحيطة به، ووجود الفعل في الصورة يوفر لها حركة قادرة على بث الحياة فيها[3].

والصورة الحركية من أغنى أنواع الصورة عند العيسى، فهو يعتمد كثيراً على أسلوب التشخيص والتجسيم، والتشخيص يلبس الجمادات والمجردات صفات الحيوان والإنسان من حياة وحركة وفكر ومشاعر، فتشع الصورة بالحياة والحركة[4]، على أن الحركية فيها لا تقف عند التشخيص، فالتشخيص انحراف أسلوبي وجد في الشعر القديم؛ إنما تنمو حركيتها وتتوتر عن طريق توالي الأفعال وحيويتها، والذي يكشف عن نمط جديد في التشكيل الصوري.

فتظهر الصورة الحركية الصاعدة–النازلة(المنحنية) عند العيسى في قصيدة"الثانية الأولى"، والتي يصور فيها حركة القلب وتقلبها:

قلبي الواجف ...

---

[1] يوسف الصائغ،الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى1958،مطبعة الأديب البغدادية،بغداد1978م،ص185

[2] نعيم اليافي،تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث،ص168بتصرف

[3] هدية جمعة البيطار،الصورة الشعرية عند خليل حاوي،هيئة أبوظبي للثقافة والتراث،دار الكتب الوطنية،الإمارات ،أبوظبي ط1، 2010م،ص123

[4] جبر الفحام،شعر محمد الفهد العيسى،ص347،درس أنواع الصورة عند العيسى دراسة مفصلة.

يخفق..يخفق

يركضُ خلف الثانية الأولى ..

ثم يقول:

ومضت كل عقارب ساعات الكون تدور

ومن وله موجع يطحنني،

فوق جدار الصمت

شُنِقت (ثانيتي الأولى)[1]

وبشنق عقارب الساعة حل محل دقات قلبه المتوقفة، فكأنه عند إشارة الموت والصمت توقف الزمن.

وتتوالى الأفعال مشكلة الصورة الحركية(المنحنى): يخفق – يخفق – يركض – تدور– يطحنني – شنقت.

وفي شعر أحمد الصالح نرى الصورة الحركية المتصاعدة في قصيدة "إلى عنيدة"يقول فيها مشكلاً الصراع:

أزرع "موال" الحب على شفتي

فـــإذا الوحشـــــة تحبـــــو

–آثمة الخطو–

تدوس الحب ..وتنكره

[1] محمد العيسى،الحرف يزهر شوقاً،ص108

فتصير مواويل الحب نواح

* * *

أتحدثِ ..؟

عن حب .. يأتي

ينبت كالفرحة .. في قلبي

يســـــري في ليلـــــي نغماً

يرتاح بعمري .. لا يرحل

ثم يختم القصيدة بقوله:

فيثور الحبُّ .. بأوردتي

يتحدى صمت الأشياء

ويسحق ضعف الإنسان[1]

ويرجع الدكتور محمد الشنطي توالي الأفعال المضارعة المتتابعة بدون أدوات عطف في أغلب الأحيان في شعر الصالح إلى أمرين:

الأول: ارتباطه بالقضايا الراهنة وتعبيره عنها.

الثاني: الحركة النفسية الداخلية المتسائلة دوماً [2].

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص21-22

[2] محمد الشنطي متابعات أدبية،ص36

ونلمح الصورة الحركية المقابلة في قصيدة "ذات ليلة" للعواجي، يقول:

ذات ليلة

وقف الصمت خطيباً

حوله الحيطان

تهتف

وشراييني كجناحين

على الغيم ترفرف

ثم يقول:

كنت والصمت معاً

هو يعزفْ

وأنا بالآهات أنزف

ثم يأتي التحول والتوحد:

كان صمتاً

مثل أحزان الثكالى

تارة تبكي

وأخرى تتوقف[1]

[1] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص74-76

إنها صور حركية تقوم بـ((تحريك الموضوع الذي لا يملك الحركة)) [1] معبرة عن تجربة الشاعر النفسية وانعكاس الأشياء في نفسه بواسطة الخيال التشكيلي المولد للحركة والتحول.

2-الصورة الكلية:

((اهتمت الدراسات الحديثة بمفهوم الصورة الكلية إذ رأت فيه تعبيراً عن الوحدة الفنية للعمل الأدبي، حيث تتسلسل الصور الجزئية في شبكة متقاطعة من العلاقات الدلالية المتبادلة لتشكل في النهاية صورة كبرى تعبر عن رؤيا الشاعر لقضية ما تصب مساربها المتشعبة في غرض رئيس))[2].

((أي أننا في القصيدة نستقبل حشداً من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة. وهذه الصورة لا ترتبط وفقاً للنسق الطبيعي للزمن كما في المشهد السينمائي أو التصوير السردي في الأدب القصصي، بل وفقاً للحالة النفسية الخاصة))[3].

وفي ضوء ما تقدم نجد الصورة الكلية في قصيدة: "التائه" لمحمد العيسى، والتي يصور فيها حاله بمجموعة من الصور الجزئية مفتتحاً القصيدة بهذه الاستعارة:

"في سكون الليل يسري شبح" سئم العيش بدنيا البشر

ثم يقول:

هو في الناس غريبٌ مفردٌ وبعمـق البحـــر مثوى الدرر

هو في عالمه يا صاحبي شاعر الحب، نجـيُّ القمـــــر

---

[1] هدية البيطار،الصورة الشعرية عند خليل حاوي،ص123

[2] جاسم سليمان الفهيد،تشكيل الصورة الفنية في شعر محمد الفايز،المجلة العربية للعلوم الإنسانية،الكويت،العدد 28/111، 2010م،ص31-32

[3] عز الدين إسماعيل،التفسير النفسي للأدب،ص74

قد طواه اليأسُ في أرديةٍ من ظلال الحب زاهي الصـور

فهو ظلٌ ناحـلٌ مرتعشٌ وهــو لحــنٌ حــائر في وتــر[1]

وبعد ذلك تتوالى الصور الجزئية في تصوير الصورة الكبرى أو الكلية فهو التائه والغريب بين الناس.

ويتوارد هاجس البعد والوحدة في قصيدة "ليلُ مئات الأميال" لإبراهيم العواجي:

كالطِّفلِ التَّائهِ

كالمسحورِ

قضيتُ الَّليلةَ

وحدي...

عاشرتُ الوَحْدة مهموماً

كفتاةٍ

أرغمها الأهلُ على عشقِ غريبْ[2]

وتسير القصيدة إلى نهايتها في سرد الصور الجزئية عن طريق التشبيه ، وتتضافر الصور الجزئية المتوالية لتأليف صورة كلية لبعد الشاعر عن الحبيبة/الوطن.

أما أحمد الصالح فأفضل مثال على الصورة الكلية عنده قصيدة" في مدار الشموس"، يقول:

وطن .. يكتب الشعر

تحضرُّ فيه المواويل

---

[1] محمد العيسى،على مشارف الطريق،ص27-28

[2] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص182

ثم يقول:

وفي قسمات المساء

تفيض الصبابات عشقاً

على ذروة الزمن السرمدي

على سدرة الوطن المستحيل

إليه المليحات ..؟!

يأوين .. حلماً شهي الترسل

.. بين عناقيد أحلى الشفاه

وبين الخصام الجميل

وبين الوصال الحفيِّ البخيل[1].

وتلعب الاستعارة عن طريق التشخيص في تكوين الصور الجزئية، وتتابع الصور الجزئية بعد ذلك في تصوير الوطن العربي والعاشق.

3-الصورة المشهدية:

وهي مشهد تصويري متلاحق تتوالى في هـ الصور بشكل سردي، مؤلفة مشهد اً شعرياً وصفي، يقدم رؤية فكرية ورؤيا حلمية[2].

كما أنها ((ليست واقعية في مجملها وإن كانت تشكل من عناصر ومفردات الواقع، لكن خيال

[1] أحمد الصالح،لديك يحتفل الجسد،ص86

[2] هدية البيطار،الصورة الشعرية عند خليل حاوي،ص102

الشاعر أعاد صياغة هذه العناصر ليشكل منها واقعاً فنياً مغايراً أو موازياً للواقع الأول))[1].

فالشاعر محمد العيسى من خلال قصيدته"ضباب" يرسم لنا لوحة شعرية سردية، حيث يبنى سرد الصورة على بنية الفعل الماضي المتكرر، وربطه بالبنية الظرفية المكانية مقدماً قصة قصيرة بصورة واضحة ومجسمة معتمداً في ذلك على التكثيف والإيحاء، يقول:

أكل الضباب قلوع سفينتي

مابين أذرع أخطبوط

فوق مائدة اليباب

وتحطم المجداف بين يديّ

على صخور من نسيج الليل

في درب السراب[2]

ويواصل الشاعر سرد المشاهد، وعلى الرغم من تجسيد الشاعر لهذا المشهد معتمداً على الفعل الماضي في سرد المشاهد إلا أن غلبة الفعل الماضي وشبه انعدام المضارع فلم يرد إلا مرة واحدة قلل من حركة وحيوية سرد الأحداث ووضع المتلقي في خضم الموقف.

وتأتي قصيدة "أحزان النخيل في أسوان" يصور فيها رؤية للعالم بظهور فتى يعيد النصر والفتح للأمة العربية، وتكون الصورة المشهدية هي الراسمة لهذه الرؤية والواقع الممكن أو المواز، مفتتحاً القصيدة بقوله:

---

[1] خالد يحي الأهدل،الصورة الشعرية: أنماطها وآلية تشكيلها في ديوان(كتاب القرية) لعبد العزيز المقالح، منتديات تخاطب،ملتقى اللسانيين واللغويين والأدباء والمثقفين،24 فبراير،2001م، الرابط:
http://www.ta5atub.com/t2447-topic

[2] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،ص130

مشى الروم

فوق جبين الفتى المستريح

-بباب زويلة-

فوق التراب

ثم ينتقل إلى صورة أُخرى:

((وكافور)) في الردهات .؟!

ينادم في مجمع المذنبين العصاة مئات الخصيِّ

فالشاعر هنا يضعنا أمام صورة سينمائية تعج بالحركة-المادية والنفسية والانفعالية- والتي يصنعها بواسطة الحشد الهائل من الأفعال الماضية والمضارعة وبالروابط الظرفية المكانية مما يشع النص بالحركة والنبض.

ومن ثمّ تتابع الصور، بين الفتى وكافور وبعض الرموز التاريخية والأسطورية كـ(بيجن-فرعون-عزرا-صلاح الدين)، مختتما القصيدة بتجسيد الواقع الممكن بقوله:

يجيء الفتي المستريح

يعيد ((الكنانة)) شبراً فشبرا[1]

وقد تكرر الفعل الماضي 22 مرة، أما الفعل المضارع فقد تكرر 37 مرة مما يضع القارئ بواسطة الفعل المضارع في قلب الحدث وكأنه حال أمامك .

من هنا تمظهر ((المشهد تمظهراً سردياً سينمائياً تشكيلياً في آن معاً،...،مختزلاً الحكاية/ الفلم

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،229-233

اللوحة إلى لقطة مشهدية كثيفة ومحكمة ومتماسكة))[1].

كما تتجلى بانورامية الصورة المشهدية في هذه القصيدة والتي يقصد بها: ((التفاصيل الصغيرة التي تنتج صورة شعرية مركبة يمكن لنا أن نصفها بالبانورامية، حين تتضافر تلك الصور المتحركة بين الماضي والحاضر لتنتج جدلية للوجود الإنساني المرفوض، حالمة عبر الصور المستقبلية في وجود أفضل))[2].

-ومن هذه التفصيلات الصغيرة:

1-صورة الفتى المستريح.

2-الصورة التراثية والأسطورية لـ(كافور،بيجن،الفرنجة،عزرا،فرعون،العجل،صلاح الدين)) متصارعة بين صورتها الذهنية الماضية ومع الاسقاطي للزمن الحاضر والمستقبل لتلك الأعلام.

3-الصورة الواقعية(الفتى،نخيل أسوان،جيش الغزاة،الصعيد).

4-صورة أرض الكنانة(مصر)(المهزومة/الحالمة،المغزوة،الباكية،الطيبة،المؤمنةالراغبة في الأمن والسلام).

4-المفارقة التصويرية:

يواصل الشاعر المجدد في البحث عن طرائق تعبيرية جديدة تنهض في حمل رؤاه وإبداعه الفني في بناء النص، فهو لا يستقر به المقام بأساليب التعبير المألوفة والمتداولة في الميدان الشعري ؛إنما

[1] محمد صابر عبيد،سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل،قراءات في قصائد من بلاد النرجس،دار مجدلاوي،الأردن،عمّان،ط1، 2010م،ص200

[2] محمد عبد العال، إيقاع الصورة – بانوراما المشهد الشعري،قراءة في قصيدة "وتريات ليلية "،للشاعر العراقي / مظفر النواب، الحوار المتمدن - ،صحيفة يسارية - علمانية الكترونية يومية مستقلة في العالم العربي العدد:1293 - 2005 / 8 / 21،الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid

يستمر في عملية بحث وإحداث انقلاب في الدلالة والتركيب مستفيدا من التطورات العلمية والعصرية.

والمفارقة التصويرية هي: ((تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض))[1].

وعلى الرغم من وجود هذا التكنيك الفني في شعرنا القديم، وعرفّه النقد القديم وعالجه تحت مسمى "الطباق" و"المقابلة"؛ ولكن المفارقة التصويرية تكني ـــك مختلف تماماً عن الطب ـاق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحيـة وظيفته الإيحائيـــة، وذلك لأن المفـــارقـــة التصويرية تقوم على إبراز بين طرفي التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة، ويأتي الفرق الثاني من كون المفارقة التصويرية تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف خلاف الطباق والمقابلة التي هي مجرد الجمع بين ضدين ، دون الاهتمام بإبراز التناقض بين هذه الأضداد استغلالاً تعبيرياً [2].

فالبناء المفارقي في النص يكشف عن التعارض بين أطراف قد تبدو غير متعارضة، وعن اجتماع ثنائيات متضادة لا يجب أن تجتمع[3].

فالمفارقة جدلية متضادة، والطبيعة عملية جدلية، قانونها الخلق المتواصل والإفناء المستمر في الوقت نفسه والإنسان فيها ليس سوى شكل واقع تحت تأثير القانون كما يرى فريدريك شليجل[4].

---

[1] علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،مكتبة الرشد،الرياض،ط5، ص130

[2] علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،ص130-131

[3] حسني عبد الجليل،المفارقة في شعر عدي بن زيد،الموقف والأداء،دار الوفاء الإسكندرية،ط1، 2009م،ص11

[4] مصطفى القاضي،الحياة الشعر والشعر الحياة،دراسات ورؤى نقدية في الأعمال الشعرية للدكتور حسن فتح الباب،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2009م،ص199

فالمفارقة التصويرية في الشعر مفارقة لغوية تعتمد على تشكيل بنائي خاص يفجر في اللغة الشعرية تركيبها وطاقاتها الكامنة من أجل التوصل إلى تشكيل يواجه الضرورة في الواقع ويكشف عن زيف كثير من مسلمات هذا الواقع[1].

ويستعين الشاعر بالصورة المفارقة في قصيدته ليقدم رؤيتين[2]:

1-الدهشة التي تهز الشاعر حين يتبين له أن الواقع المدرك من الخارج ليس هو الواقع الذي يعيشه أو يحسه في تلك اللحظة.

2-الرؤية الكلية لطبيعة الإنسان والكون والحياة، تلك الرؤيا التي تزيل حجاب الألفة بين الإنسان والخارج، وتقدم لديه ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه على الأقل من ناحية الشعور مع أن الأصل الاتفاق والتماثل بين الطرفين.

-وقد قامت المفارقة التصويرية عند شعراء التجديد على الأنواع التالية:

أ-مفارقة الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه:

تظهر صورة العيد متباينة لما كانت مرسومة في الذهن من فرحة ولقاء بالأحباب، إلى مفارقة متضادة للمتعارف عليه، فالشاعر أحمد الصالح معنيّ بقضايا الأمة وواقعها يختلج في نفسه ذلك الشعور المخالف في قصيدة "العيد يسألنا" مستخدماً الصورة البصرية المفارقة يقول:

والعيد بالأحباب

ينشر غلائل أُنسه فرحاً

ويومض في العيون.

---

[1] حسني عبد الجليل،المفارقة في شعر عدي بن زيد،ص14

[2] نعيم اليافي،تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث،ص155

والآن .. هذا العيد

يسألنا ..؟!

ونحن عن السؤال

نعيش..في غصص لها لون المنون

ولنا .. عن المأساة

ليل من مجون[1].

فالصورة البصرية هنا ممتزجة مع رؤية الشاعر من أجل ((دلالات وقيم فنية جديدة، تتمخض عن الحوار المستمر بين الصورتين البصرية والذهنية))[2] ومجسدة إحساس الشاعر بالمأساة على أرض فلسطين وواقعها المؤلم.

كما نجد هذا النوع من تصوير المفارقة في قصيدة "ما بعد غزو المحيا" والتي يخاطب الشاعر فيها الإرهابيين الذين اقتحموا المجمع، فقد أزهقوا الأرواح البريئة وروعوا الآمنين في تلك الحادثة، يقول في المقطع الثاني:

فأسألكم

بني وطني

بلا إحراج

لماذا

نرتدي الأبيض

---

[1] أحمد الصالح،تورقين في البأساء،أتم نظم القصيدة في1423/10/16هـ

[2] جمال عبد الملك،مسائل في الإبداع والتصور،دار التأليف والنشر، جامعة الخرطوم،ط1، 1972م،ص51،نقلاً من:محمد عبيد،مرايا التخييل الشعري،ص175

لعيدٍ

لونه أحمر

أعيد

مثله الأعياد[1]

ففي المقطع السابق يلعب اللون في تصوير المفارقة، فالعيد في صورته المعروفة يوم فرح وبهجة، واجتماع بالأحباب، ولكنه من خلال تصوير الشاعر يوم أسى وجراح تغيرت فيه الرؤى.

ويستمر الشاعر في رسم صور المفارقة في المقاطع اللاحقة من القصيدة بلغة الاستفهام وضمير الجماعة الذي يرفض ما يمس والوحدة والألفة.

ب–مفارقة التعارض أو الازدواج(مزج المتناقضات):

وهي: ((تصالب بين فكرتين أو معطيين يمزجهما الشاعر مزجاً حتى يظهر أن كلاً منهما يحمل في ذاته نقيضه)) [2]، أي أن الفكرتين أو المعطيين لا يلغي أحدهما الأخر، وإنما يجتمعان في رؤية الشاعر وتشكيله الجديد الكاسر للنمطية في التعبير والتصوير والساعي إلى مزج الشيء ونقيضه((تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل))[3].

فأحمد الصالح في قصيدة "أنت لي.. ونحن والحرف للوطن" نرى مفارقة التعارض والمزج بين الأضداد، يقول:

---

[1] إبراهيم العواجي،غربة،ص26-27

[2] نعيم اليافي،تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث،ص156

[3] علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص80

للحزن هيئته المضيئةُ

للمسرَّات التوجس

وامتداد مدى الحروف

ولي مدايَ.

فالحزن مضيء، والمسرات توجس في النفس.

وثم يقول متماهياً مع الوطن مخاطباً الحبيب:

إنني الوطن الذي

تستأمنين بعضنه

وتمارسين العوم في أمواجه

وتنادمين بظله[1]

في حركية متصاعدة المرتكز(تستأمنين-تمارسين-تنادمين)) متنامية ومتطورة في التشكيل الصوري.

ج المفارقة التصويرية ذات المعطيات التراثية:

وتستوقفنا قصيدة"ما لم يره علي بن الجهم" للشاعر أحمد الصالح والتي تستند المفارقة فيها على ((طرفين تراثي واحد، وفي هذا النمط يقابل الشاعر بين طرف تراثي، وطرف أخر معاصر))[2] يقول مصوراً الطرف التراثي وهو ماضي العراق والذي يصور لنا ما كانت عليه من قوة وسلطان مكانتها الحضارية، وطبيعتها الآسرة، يقول:

---

[1] أحمد الصالح،عيناك يتجلى فيهما الوطن،ص23-26

[2] علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص138

إليها .. تحدث قلب الرضا..

فكانت .. هي الأمن

سِرَّ الحضارات

فض الهوى عمرها

فتق في ثغرها

قبلة تشتهيها الشفاهُ

ويأتي الطرف الثاني حاضر العراق وما آلت إليه من احتلال لها وضعف يقول:

أفيقي .. أفيقي ..!!

تباعد ما بين أحلامنا المترفات

تفارقني .. وحشة الزمن المستبد

أنا المستباح المروءات

والمستباح الإباء

ومن ثمّ يراوح بين الماضي والحاضر مرة أخرى، وتأتي بعد ذلك المزاوجة بين الماضي والحاضر في الصورة التالية:

تمالأتِ ..الأرضُ

تطلبني .. في ثياب الخطايا

و قيصر .. ؟!

بين الرصافة والجسر

يستبضع الهَمَّ

–بين الفراتين– أيامنا

لا عيون المها ..

تأخذ القلب والعين

حتى ولا عاشرَ النخلَ بعدك

صوت الهديل[1].

فالشاعر وظف مفردات الشاعر علي بن الجهم ولكن في واقع مخالف، وقد وظف الرمز التاريخي(قيصر) للدلالة المعاصرة على(أمريكا).

5–المعادل الموضوعي:

يسعى الشاعر الجديد من خلال تجربته الشعرية إلى خلق تشكيل صوري ((يلبس الأشياء والأحياء خارج ذاته نسيج أحاسيسه مشكلاً بذلك معادلاً موضوعياً لما تجيش به نفسه، فالزهرة قد تكون باكية من خلال رؤية شاعر حزين، وقد تكون أميرة ترتدي تاجاً مرصعاً باللؤلؤ في نظر شار مبتهج ، وبذا تكون الزهرة معادلاً موضوعياً لذات وحال الشاعر))[2]، وتضفي على النص صفة الحيادية والموضوعية.

فالشاعر لا يقول صراحة أنا حزين أو مبتهج ، ولكنه يصور أجواء تبعث هذا الشعور والإحساس؛ ((إن سلسلة من الأوصاف أو الأشياء أو الأحداث تجتمع لتنقل تجربة حسية تستثير شعوراً معيناً لدى القارئ، وهو الشعور الذي يحس به الشاعر فعبر عنه على هذه

---

[1] أحمد الصالح،قصيدة مخطوطة،أتم الشاعر نظمها في،1425/2/7هـ

[2] وجدان الصايغ،الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث،رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط 1،2003م،ص40،بتصرف

الصورة))[1].

وبذلك ((يتأثث العالم الشعري لدى محمد الفهد العيسى من جملة من العناصر الدلالية تتمثل في الاحتفاء بالذات،...، والسعي إلى تمثل هذه الطبيعة لتصبح هي المعادل الموضوعي للعالم الجمالي المثالي الذي يقدمه الشاعر، ويلوذ إليه))[2].

ففي قصيدة "الطبيعة الخرساء"، يقول العيسى:

آه يا صحراء لو تتحدثين

وتنبئين

عما وراء الصمت من سر دفين

فلقد مضى عهد طويل

ثم يقول محفزاً الصحراء للحديث وتجاوز الصمت من عالم الواقع إلى عالم آخر، محاولاً بث الحركة والحياة:

ويلاه .. يا خرساء لو تتكلمين

وتفصحين ..

عما وراء الصمت من سرِّ دفين[1]

---

[1] عبد الواحد لؤلؤة،البحث عن معنى دراسات نقدية، وزارة الإعلام،بغداد،1973م، ص212، نقلاً من:عدنان محمد المحادين،الصورة الشعرية عند السياب،رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الآداب،جامعة بغداد،1986م،ص195

[2] عبد الله السمطي ،محمد الفهد العيسى: (الحب يزهر شوقاً)،شعرية التدوين الرومانتيكي تؤثث أركان العالم الجمالي،جريدة الجزيرة "الثقافية"، الأثنين،21شوال،1429هـ،أكتوبر،2008م،عدد:257،الرابط:-http://www.al-jazirah.com.sa/culture/2008/20102008/almlf40.htm

فالشاعر هنا ألصق مشاعره وذاته وما يعتلج في داخله، وأسقطه على الصحراء المعادل الموضوعي ((لروحه التي أجدبت أُجدبت، وهي من أجمل رموزه))[٢].

ومن النماذج الجيدة الممثلة لنمط المعادل الموضوعي قصيدة" وللنخلة فصل الخطاب" لأحمد الصالح، يقــول:

هذه النخلة ..؟!

قد كان لها سيف مُزجَّى

أسرجته الأرض :

سيفاً من صهيل الخيل والبرقِ

وإدلاج المطايا

ثم يختم بقوله:

هذه النخلة ..!!

قد تُخصبُ في جون المتاريس

أشداءً بهاليل

وتردي صلف الحقد

وتمتد مع النور

لتلقي بهجة المجد على الأرض

وتبقى الملهمة.

---

[١] محمد العيسى، على مشارف الطريق،ص96-99

[٢] جبر الفحام،شعر محمد الفهد العيسى،ص362

فالشاعر حشد من الصور التي لا تعبر عن ذاتها بقدر ما تعبر عن حالة غير مباشرة، فالصالح يقدم سلسلة من الصور واصفة مكانة النخلة وقداستها وعطاءها، واتخذها معادلاً موضوعياً لحال الأمة بين الماضي والحاضر (بين قوتها في الماضي وضعفها في الحاضر)دون أن يصرح وبشكل مباشر بهذه العبارة من خلال وصف الشعور بواسطة النخلة لا لإقراره، وإن تخللت الصورة المباشرة في بعض الأحيان بقوله :

سغب المأساة

قد فَرَّخ في الأحداق

واستبحتِ الأفاق فينا

المدر الأسن

والبأساء تشوينا

وهولُ الحُطمة[1].

مما قلل من حيادية وموضوعية الشاعر، فلا تزال ذات الشاعر وصوته متلبسة في النص لم تخرج تماماً من التشكيل، إلأ أنه يعاود توظيف المعادل في بقية القصيدة.

كما أن النخلة هنا رمز ((لكل القيم الإيجابية خلقياً وعفوياً، وهو رمز أقرب للتحديد))[2].

ويأتي توظيف المعادل الموضوعي من خلال السرد القصصي مستخدماً الحوار والرؤيا المنامية في قصيدة" العنكبوت" للشاعر أحمد اللهيب، يقول:

يا سيدي الكريم !

---

[1] أحمد الصالح،الأرض تجمع أشلاءها،أتم نظم القصيدة في 1413/9/6هـ

[2] محمد الشنطي،التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية،دراسة نقدية–رؤية وشهادة،من إصدارات نادي حائل الأدبي،ط1، 2003م،المجلد الثاني،ص465

دخلت في مدينة الظلام

رأيت عنكبوت

يُوشك أن يموت

ويأت صوت العنكبوت بقوله:

يا زائري العزيز:

حلمت قبل ليلة أو قبل ليلتين،

بأنني دخلت دائرة صغيرة،

وجدت فيها امرأة كبيرة،

وجدتها وقومها للمال يسجدون،[1]

ويكمل الشاعر سرد الرؤيا العنكبوت، ومحاولته في تفسير الرؤيا إل أن المأساة جعلت الشاعر ينعقد لسانه فلا يستطيع تعبير الرؤيا، فالعنكبوت هنا معادل موضوعي للوطن /الأم فلسطين مصورة الحال البائس للحاضر في ظل احتلال العدو للوطن واستغلال خيراته وثرواته.

6-القناع:

يواصل شعراء التجديد مسيرتهم في التجريب والتجديد في رسم الصورة الشعرية والولوج إلى أنماط تعبيرية جديدة تضفي على القصيدة مسحة من الموضوعية والدرامية ورغبة في تطوير التشكيل الصوري في الشعر بوسائل وتقنيات جديدة مستعارة من فنون أخرى.

[1] أحمد اللهيب،حين النوافذ امرأة،ص66-67

يعرفه الدكتور إحسان عباس بأنه ((شخصية تاريخية-في الغالب- [فقد يكون شخصية غير تاريخية] يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها))[1].

لقد استخدم القناع في المسرح الإغريقي، ليتيح للممثل تقمص بعض الشخصيات التي ينبغي عليه القيام بأدوارها [2]؛ لتحقيق حالة التقمص، بما يمكن عده عملية إزاحة وإحلال بين الشخصية والممثل الذي يقوم بدوره، وهذه العملية لا تقوم على انفصالهما تماماً، بل إن حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر ويتفاعل معه[3].

لقد أدى دخول القناع في الشعر الجديد إلى مسرحة النص ودراميته، وتفاعله وحواريته مع الفنون الدرامية الأخرى((وليعبر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرموز والشخصيات))[4]، كما ((يفصح عن علاقة جديدة للشاعر بتراثه، وليكون خطوة متقدمة في الفن الشعري باتجاه الاغتناء من أساليب الفنون الإبداعية الأخرى))[5].

ويلجأ القناع في الشعر غالباً في تشكيله الصوري إلى التاريخ، على أن ارتباط القناع بالتاريخ، لا يعني أن الشاعر يعيد وصف الواقعة التاريخية، بل غالباً ما يجر الشاعر تفاصيل الواقعة إلى زمنه [6]، شريطة أن لا يطغى صوت الشاعر على صوت القناع حيث ((يكشف عن

---

[1] إحسان عباس،اتجاهات الشعر العربي المعاصر،دار الشروق،الأردن،عمّان،ط3،2001م،ص121

[2] محمد علي كندي،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،(السياب ونازك والبياتي)،دار الكتاب الجديد المتحدة،لبنان بيروت،ط1، 2003م،ص65

[3] عبد الرحمن بسيسو،قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر،تحليل الظاهرة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت 1999م،ص20

[4] محمد علي كندي،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،ص67

[5] علي حداد،أثر التراث في الشعر العراقي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد1986م،ص149، نقلاً من/ محمد كندي،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،ص67

[6] حاتم الصكر،مرايا نرسيس،ص72بتصرف

رقة القشرة الدرامية التي حاول أن يتخذها لنفسه))[1] وهذا أبرز وأكبر عيب في استخدام القناع.

ولا يقتصر القناع على التنكر والتغطية والتمويه؛ إنما هو أوسع حين يقوم بمهمتين، هما: الاحتواء والتحويل. فهو يحتوي الوجه المقنع لكنه يحوله أيضا، يتقمصه ويهرب منه، يحتضنه دون أن يكون هو هو[2].

بمعنى الشاعر يقوم بـــ((تحوير بعض ملامح الشخصية المستلهمة لتتناسب وتجربة الشاعر المعاصر))[3]ويتجلى ذلك في بناء صورة القناع وفق صور تعكس معطيات الواقع والتجربة المعاصرة.

وتبلغ الدرامية في قصيدة القناع كلما زاد تماهي الشخصية مع القناع في عدد من الأحداث والوقائع، في أن يعاد إنتاج رؤيا زمكانية شاملة تدغم فيها الذات الرؤيوية في رحاب الموضوعية في حركة التاريخ ومحاوراتها[4]، أو بتعبير آخر:فالدرامية تبرز في الرؤية الواقعية المستمدة من التراث (القناع والشخصية) للتعبير عن الواقع بصدق، أو بتعدد الأصوات على سبيل التجاوب أو التعارض مع الشخصيات التراثية كما يرى الدكتور جابر عصفور[5].

والشاعر المجدد يستعين بالقناع كرمز ((ليضفي على صوته نبرة موضوعية)) [6]، ويتميز القناع ((عموماً، بالحديث الشخصي أو المونولوج))[7] غالباً وهذا ما وقفت عنده في البنية الدرامية من

---

[1] إحسان عباس،اتجاهات الشعر العربي المعاصر،ص125

[2] سعيد الغانمي،أقنعة النص،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1991م .،ص119بتصرف

[3] خليل الموسى،بنية القصيدة العربية المعاصرة،ص211

[4] عبد الله أبو هيف،قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث،دار الفارس،الأردن،عمّان،ط1، 2004م،ص28-29بتصرف

[5]عبد الله أبو هيف،قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ،ص53

[6] جابر عصفور،أقنعة الشعرالمعاصر،مهيار الدمشقي،مجلة فصول،العدد1981،4م،ص123

[7] علي جعفر العلاق،الشعر والتلقي،دراسة نقدية،دار الشروق،الأردن،عمّان،ط1، 2002م،ص106

الفصل الأول(مبحث البنية الدرامية)[1].خلال المونولوج الدرامي(القناع).

وقصيدة القناع تعتمد على العناصر التالية[2]:

1-شخصية تاريخية أو غير تاريخية واحدة.

2-تروى القصص بضمير المتكلم.

3-تعتمد على عنصر السرد أو القص.

4- الراوي أو الشخصيات في تحديد وجهة النظر.

5-البنية الاستعارية، رمزاً أو شعيرة أو إحالة ثقافية، نحو استبطان المعنى(الدراما).

وإذا كان الصوت في قصيدة القناع مركباً من صوتين:((الشخصية المتقنع بها/ الشاعر-الماضي/الحاضر) فإن ذلك لا يعني التطابق بين الصوتين، بل هو محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر/الشخصية))[3].

ويأتي استخدام القناع على شكلين مختلفين:

1-متواز : فيكون الشاعر الحديث متماثل مع القناع في الحالة.

2-متعارض: وفيه يحور الشاعر الحديث في طبيعة الحدث القديم ويضيف إليه للتعبير عن حالة معاصرة.

---

[1] ارجع المبحث الرابع من الفصل الأول:البنية الدرامية، ص116

[2] خلدون الشمعة،الشمس والعنقاء،اتحاد الكتاب العرب،دمشق1974م،ص130بتصرف،وانظر:عبد الله أبو هيف،الحداثة في الشعر السعودي،ص79بتصرف.

[3] خليل الموسى،بنية القصيدة العربية المعاصرة،ص210

كما يكون استحضار الشاعر للشخصية التراثية تجسيداً للتناقض الذي يعيشه الشاعر، ويبرز الموقف الحداثي من توظيفها في خلق تصور مع الذات والواقع ، وفي ضوء علاقة متوترة ونقدية، وعلاقة صراع من الجهتين، كما يأتي التوظيف التجديدي من خلال مجاوزة الشخصية للتاريخ والخاص إلى اللامتناهي، وذلك بإحالة الشخصية إلى رمز أو معادل موضوعي[1].

نجد تقنية القناع ذي الشكل المتعارض دلاليا نص الشنفرى في قصيدة "الشنفرى يدخل القرية ليلاً" لأحمد الصالح، ((ولعل ذلك يعطينا دلالة على أن شخصية الشنفرى فارقت كينونتها التي وصفها لها الشنفرى، إلى كينونة متطورة مع ما يريده الصالح من الإخلاص، فكان تعلقه بالشنفرى تعلقاً قرائياً ينمو مع حاجاته وليس تعلقاً احتذائياً، ولذلك لم يهمل الصالح ذكر الأهل الذي طواه الشنفرى في لاميته من البيت الأول، ولم ييأس من تفاعله معهم على نحو يبث الحب والتحرك نحو الفعل))[2] ، يقول:

سيدٌ عملسُ ..

لا تلمني –صاحبي–

شُوْهٌ مُهَرَّتُ الوجوه

ولي بهم أهلٌ

ولي بيت وليلٌ

إن ليلهموا يشيع الأنس بين جوانحي

---

[1] صالح زيّاد،أقنعة الشعر السعودي: عنترة مثالاً،مجلة عبقر،مجلة فصلية تصدر عن النادي الأدبي الثقافي ،جدة ،يوليو 2008م،ص226بتصرف،ولعل الكاتب هنا يساوي بين القناع والمعادل الموضوعي بمعنى أنهما عنده نوع واحد

[2] عالي القرشي،أحمد الصالح وقراءة الموروث،ملحق صحيفة الجزيرة ، العدد: 10780،الخميس،21 محرم، 4 أبريل ، 2002م، الرابط:
http://archive.al-jazirah.com.sa/2002jaz/apr/4/cu15.htm

والأهل كلهموا .. "على الداعي بطل

ففي المقطع السابق يستلهم الشاعر شخصية الشنفرى، ويشكل مرها صورة تمثل حالة معاصرة ومنتمية للمجتمع ، ومستنداً على البنية الدرامية في التشكيل البنائي للقناع من خلال تعدد الضمائر والأصوات من متكلم(ياءالمتكلم /أنا)"لي، جوانحي، أمد...، ومخاطب(ياء المخاطبة/ أنت)" لا تلمني، يا صاحبي ، قلبك...

ويأتي صوت أخر مقابل مجسداً الصراع بين الشاعر وأهل القرية وتوتره:

قالوا:

سوف تخترم المنونُ مطيتي

فأشد فوق "رواحلي" زادي

وأعبر .. في "سباريت" الدروب

محملاً بهموم "راحلتي"

ويأتي رد صوت الشخصية/الشاعر ببقائه وعدم موته، ومعززاً بصوت أعضائه وصوت الطبيعة بين ضمير المتكلم والغائب:

هذا أنا:

شَعْري وأظفاري

وعظمي ..نبض أوردتي

تقول:

أنا أنا

ولا يقتصر الشاعر على هذا الصوت فقد استدعى صوت الكهف والوادي :

والكهف .. والوادي السحيق

تقول لي:

أنت هنا[1]

ويظهر القناع المتعارض دلالياً في هذه القصيدة في رسم صورة الشنفرى مخالفة لما عُرف عن صعلوك العرب الجاهلي، ((لا سيما في مفهوم الوطن الذي يطرحه الصالح من منظور سياسي معاصر. فالوطن بالنسبة للشنفرى لم يكن أكثر من رقعة تسكنها القبيلة، أما لدى الصالح فالوطن يشمل الوطن العربي الكبير ، هذا بالإضافة إلى تقديمه الشنفرى بصورة إنسان بالغ الرقة،...، على خلاف صورة الشنفرى المعروفة))[2].

لقد أضفى الشاعر على القصيدة الموضوعية والدرامية من خلال تعدد الأصوات وتوتر الصراع في الانتماء للضمير الجمعي وفق صورة حيوية وأكثر تأثيراً من خلال التوافق و التخالف بين الأصوات المتجاورة توضح رؤية الشاعر ومواقفه من القضايا والأوضاع المعاصرة.

وقد ساهم أسلوب القناع في خلق التوتر الدرامي المتصاعد بالأحداث وتنامي الرموز والشخصيات في هذه القصيدة، ونستطيع الكشف عن هذا التوتر((بالاستعانة بما يسميه سعد مصلوح "معادلة بوزيمان"، والتي يقدمها على أنها "بديل موضوعي للكشف عن الأساليب

---

[1] أحمد الصالح،عيناك يتجلى فيهما الوطن،ص89-91

[2] سعد البازعي،جدل التجديد،الشعر السعودي في نصف قرن،وزارة الثقافة والإعلام،الرياض2009م،ص124-125بتصرف.

الأدبية"، وتتلخص خطوات هذه المعادلة في: إحصاء المفردات المعبرة عن "حدث"، والمفردات المعبرة عن "صفة"، وحساب النسبة بينهما))[1].

وتقوم فرضية هذه المعادلة على أن ارتفاع نسبة الفعل إلى الصفة في النص، تشير إلى توتر أسلوبه وانفعاليته، وأن انخفاض تلك النسبة يدل على عقلانية الأسلوب وهدوئه[2].

ويمكننا تطبيق ذلك على قصيدة الصالح السابقة، فقد تكرر الفعل /الحدث 28 مرة تقريباً مقابل 15 صفة تقريباً مما يدل على ارتفاع نسبة التوتر فيها إلى الضعف في النص.

كما كان لنص الشنفرى الغائب حضور في النص الجديد في محاكاته والاستعانه ببعض مفرداته وتراكيبه كـــ(سئيٌ عملس،لي،أميت الجوع،، وتتجلى الحداثة في ذلك بـ((إعادة بناء النص القديم وتنظيمه، وإبراز بعض العناصر وإخفاء أخرى، تبعاً لمقصدية المنتج والمتلقي))[3].

ويأتي توظيف القناع من خلال الشكل المتوازي مع الشخصية التراثية للتعبير عن حالة مماثلة حاضرة في قصيدة "ما لم يقله الشعراء من مذكرات أبي الطيب المتنبي المنسية" لأحمد اللهيب مفتتحاً القصيدة بضمير الغائب/بصوت الراوي،يقــول:

لقد جاء يركض مثل السَّراب على مهيعِ الشمس،

يرشف الموت من مقلة الأدعياء ،

فينتفض الحزن في راحة القهر،

ويلمحُ منه الضياء .

---

[1] محمد علي كندي،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،ص346، وانظر:سعد مصلوح،الأسلوب ،دراسة لغوية إحصائية،دار البحوث العلمية،مطبعة حسان،القاهرة،ط1، 1980م،ص78

[2] الأسلوب،سعد مصلوح،ص79-80

[3] محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري،(استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،ط4، 2005م،ص124بتصرف.

ومستحضرا صوته بواسطة التحاور مع نصوص المتنبي واستحضارها والإحالة إليها :

لقد كان في أرض مصر غريباً:

" ولكن أرى الوجه وجهي

والقول قولي

والكف كفي

ولكن أرى القوم لا يفهمون ..... "

ومن ثمَّ يظهر صوت الشاعر بضمير المخاطب المتماهي مع قناع المتنبي:

فأين المواثيق أين الوعود؟،

وأين دعاواكم "صحة العقل "؟،

لقد صار كل الذي تألمون،

وما صار بعض الذي تأملون

ألستم ترون "طريق الشجاعة

وطرق الندى"؟[1]

وتستمر القصيدة في التناوب بين الضمائر والأصوات بشكلها القصصي"السردي" الذي يعتمد على الرواية والإخبار ، التي تمثل((اختصاراً تاريخياً لسيرة الشاعر الكبير (أبي الطيب

[1] أحمد اللهيب،حين النوافذ امرأة،ص22-24

المتنبي) ممزوجة بتاريخ حفيده (اللهيب) الذي تقمص شخصية المتنبي بأسلوب (القناع) ولذا فالقصيدة تتكلم بشكل واضح عن العروبة أجمع))[1].

فالشاعر هنا استدعى شخصية المتنبي ((بإباحة سرد الضمير الغائب عنها في أوضاع جزئية، فتعددت الضمائر،المتكلم –المخاطب–الغائب))[2]، وللتعبير عن ضياع العروبة باستلاب القدس وسيطرة العدو ويتماثل موقفه مع المتنبي في تأثره الشديد لحال الأ مة في ظل سيطرة العجم على الدولة العباسية، والعصران يتماثلان في الضعف والاحتلال، وكأن التاريخ يعيد نفسه، في بناء درامي تأثيري مأساوي.

إن قناع المتنبي هنا ((مرآة لضعف الأمة اليوم وخوفها في مقابل هالة القوة التي يمثلها المتنبي، لكون المتنبي يمثل النموذج المحرض للإنسان العربي كي ينهض مدافعاً عن كبريائه، وحريته وحقه في الحياة والتعبير الحر، ومجسداً لغاية ورؤية من أجل تغيير متعدد الأبعاد لمستقبل جديد للأمة والحرية والشعر والقيم العربية العظيمة))[3].

---

[1] رغده عيد، ديوان (حين النوافذ امرأة) للشاعر أحمد بن سليمان اللهيب،ملتقى هذيان الثقافي، 2006\11\11،الرابط:http://www.hathayan.net/showthread.php?4276

[2] عبد الله أبو هيف،قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان،بيروت،ط1، 2004م،ص81

[3] خالد الكركي،الصائح المحكي،صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث،دراسة ومختارات،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 1999م،ص130بتصرف

المبحث الثاني:

أساليب التجديد في بناء الصورة الشعرية

تمارس القصيدة الحديثة التجديد في بناء الصور الشعرية من خلال أساليب متباينة ومتعددة في التشكيل محاولة تشكيل صورة كلية وفق كيان عضوي متكامل(فكري وشعوري) لتحقيق الوحدة العضوية.

((فالقصيدة تنمو وتتطور من خلال الصورة المفردة والمركبة، إذ أن وحدة القصيدة هي وحدة هذه الصور))[1] فـ((وحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني))[2].

وعن طريق الصورة الشعرية تتبلور وتتشكل رؤيا الشاعر فالصورة((تقوم ببناء العالم الفني المستقل الموازي للعالم الموضوعي. فعن طريق اتحاد الصور الجزئية، واندماجها تتكوّن – بفضل الوحدة العضوية – الصورة الكلية التي تتميز في الأعمال الإبداعية عادة بشروط داخلية متماسكة ومتميزة وعالم متكامل، وحياة مستقلة. ويستطيع الفنان عبر بنائه للعالم الفني أن يُجسّد تجربته، ومثُلَه الجمالية، ونماذجه الفنية ويعمّمها))[3].

–وقد كان من أبرز أساليب التجديد في بناء الصورة لدى شعراء التجديد الأساليب التالية:

---

[1] عدنان المحادين،الصورة الشعرية عند السياب،ص216

[2] محمد زكي العشماوي،قضايا النقد اللأدبي بين القديم والجديد،دار النهضة العربية،بيروت،1979م،ص110

[3] عبدالله خلف العسّاف، دراسات جمالية نصيّة في الشعر السّعودي الجديد،ص29

1-البناء الدائري:

وصورة هذا الأسلوب: أن تبدأ القصيدة بموقف أو لحظة نفسية ثم يعود إليها الشاعر مرة أخرى فيختتم القصيدة بها، ويكون ذلك إما بتكرار الأبيات التي بدأت بها القصيدة أو بتكرار مضمونها[1].

إذ تنطلق القصيدة من موقف وتعود إليه في نهاية القصيدة متحركة ((في إطار دائري مغلق، ليس له نهاية))[2].

وقد وجد هذا البناء عند شعراء التجديد، كما في قصيدة "مرفأ الصمت" لمحمد العيسى، يقول مفتتحاً القصيدة عن طريق تجسيم "الصمت" في شكل مرئي:

ليس إلّا مرفأُ الصمت رجَاءْ ..

الرياح العُسر اوْدت بالشراعْ ..

وَهَنَ المجدافُ ..

شاخَتِ الاهدابُ منهُ ..

ألف عام خَالَها..

في عُباب الموج والماء ضياعْ ..

---

[1] انظر:صالح خليل أبو اصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام1948 حتى عام1975، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص93

[2] أحمد قاسم علي أسحم،الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن،(1980-1995م)،رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة لقسم اللغة العربية وأدابها في جامعة أه ل البيت،إشراف:شكري عزيز الماضي،نوقشت وأُجيزت في تاريخ 1999/9/2م،ص127

صور الشاعر هنا لحظة نفسية في صراع وحوار داخلي مع النفس وهو حوار غير مباشر بما يعرف بـ(الوعي الباطني) بواسطة ضمير الغائب والشاعر هنا يقوم بدور الراوي لصراع نفسي بين اليأس والأمل، إلا أن صورة اليأس عادت لتختم بها القصيدة :

ليس إلا مرفأ الصمت رجاء [1].

2-البناء المقطعي:

وهو الذي : ((تبنى الصورة فيه من خلال وحدات شعرية متنوعة، تستقل كل وِحدة عن الأخرى بكيان خاص يختلف أو يتطابق مع الوحدات الأخرى، ويجمع هذه الوحدات الشكل العام للقصيدة الذي يربطها مع بعضها ربطاً محكماً بوحدة متكاملة نفسية أو منطقية أو عضوية أو معنوية، ويكون هذا الترابط أساساً في تشكيل وبناء الصورة الكلية))[2].

والبناء المقطعي يعتمد في بنيته على تعدد مراكز الحدث الشعري، وهو بناء هرمي يتوزع الحدث فيه على محاور عدة مجسداً حالات متعددة تختلف في مضامينها وطبيعة تجاربها، لكنها تلتقي ببعضها بعضاً بخيط واحد قد يكون غير مرئي[3].

ففي قصيدة"ثلاث مواقف لامرأة العزيز" لأحمد الصالح يظهر تقسيم القصيدة إلى مقاطع مرقمة كل مقطع يحتوى على دفقة شعورية ومشهد جديد، وقد قسم القصيدة إلى أربع مقاطع، يقول في المقطع الأول:

يا سيدي .. نبي الله ..!

---

[1] محمد العيسى،ندوب،ص60-64

[2] عدنان المحادين،الصورة الشعرية عند السياب،ص222،بتصرف

[3] محمد صابر عبيد، نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الأقلام، ع 2، س22، 1987، ص104، نقلاً من / امتنان عثمان الصمادي،شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 2001م،ص36

إن العجاف السبع .."عادت"

في عيونهن .. "عارض"

.. يمطر بالمأساه

يثج في حلوقنا .. الصديد

يَثْلعُ الجراح .. في الجباه

فالفعل المضارع الممتد والمتصاعد(يمطر-يثلج-يثلع-يمتح-يزرع-ينسل-ينثر-يؤج-ينخر-ينشر-يؤز-ينضح) هنا يقوم برسم الصورة المركبة للواقع المأساوي، ويعبر عن ديمومة وتأزم الحال.

وينتقل الشاعر إلى محور آخر من قصة يوسف يعبر عنه المقطع الثاني:

وامرأة العزيز ..؟؟

راودت .. رجالنا

-ثلاث مرات-

فَقُدَّ منهموا القميص من قُبل

وقُدَّ .. من خلاف[1]

فالشاعر هنا أخذ ((الرموز من سياقها القرآني، وشحنها بطاقات فكرية ووجدانية جديدة؛ مستغلاً ما استكن من سياقها القرآني في إطار القصة القرآنية))[2].

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص44-45

[2] محمد الشنطي،متابعات أدبية،ص24

لقد اتخذ الشاعر من التعبيرات القرآنية لغة رمزية لواقع معاصر، فالسنون السبع، وامرأة العزيز، والنسوة رمزاً وإشارة للهزائم والنكسات المتتالية التي ألمت بالأمة مرات متعددة، فأي بعد نفسي وحضاري تحمله هذه الصورة، وأي زخم شعوري يتفجر في إيقاع تلك الكلمات المشعة بسياقها التعبيري المكتنز بالإيماءات والظلال[1].

لقد أسهم كل مقطع في تكوين حدث يتعلق بقصة يوسف وأبعادها التصويرية الجديدة، واجتمعت في تشكيل رؤية للواقع المأساوي المؤرق والمتصاعد.

ونقف على شكل آخر من البناء المقطعي وهو المعتمد على القصيدة القصيرة ، حيث تبنى القصيدة على شكل مقاطع كل مقطع يحمل قصيدة داخلية مكثفة ورامزة.

وبرزت القصيدة الومضة أو القصيرة أو الأبجرام [2] عند الشاعر عبد الله الوشمي ((فباستطاعته تحويل اليومي والمعاشر الى مسألة شعرية إلى صورة إبداعية، إلى رسالة تكتنز بالتكثيف اللغوي. انظر إليه في نص بعنوان: "مفردات من كتاب المطر"، وتعال الى عمق تكويناته اللغوية والشعرية في مقاطع من هذا النص التي بلغت خمسة عشر مقطعاً قصيرا))[3]، يقول:

---

[1] محمد الشنطي،متابعات أدبية،ص23بتصرف.

[2] الأبجرام يعرفه طه حسين ويبين خصائصه بـ: أنه شعر قصير، وهو يمتاز "بالتأنق الشديد في اختيار ألفاظه بحيث يرتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، وإنما هو شيء بين ذلك لا يبتذل حتى يفهمه الناس جميعا فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون الممتازون والذين يألفون لغة الفحول من الشعراء"، وأن يكون معناه أثرا من آثار العقل والارادة والقلب" ، و "أن المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل المرهف الدقيق ذي الطرف الضئيل الحاد" و "أن من قوانينه الحرية المطلقة التي يتجاوز أصحابها حدود المألوف من السنن والعادات والتقاليد، والتي تدفع أصحابها إلى الإفحاش في اللفظ والى الإفحاش في المعنى ..."نقلاً من: عادل الأسطه، فن (الأبجرام) في الأدب العربي :أحمد مطر ولافتاته،ملف وورد على الشبكة العنكبوتية، الرابط/:
www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/180.doc

[3] يوسف حسن العارف،قراءة نقدية في بعض الدواوين الشعرية،جريدة الرياض، ، الرابط:
http://www.alriyadh.com/2005/09/22/article95681.html

*خزامى

ما الذي يتكسر داخل غصن الخزامى؟

عندما تعزف القطراتُ

نشيدَ الرحيل

*كتاب

... والسماءُ التي سوف ترسلُ

أبناءها للتراب

والترابُ الذي ليس يُحسن غير الدموع

سوف يصبح أحلى كتاب.

*سؤال

قطرات المطر

تتساءلُ

أين يكون المقر؟[1]

يلاحظ في المقاطع السابقة أنه يتم اختيار العنوان الداخلي من خلال اختيار مفردة تحمل فكرة أو مضمون المقطع فكل مقطع يحمل في داخله بناءً لغوياً لقصيدة قصيرة قائمة بذاتها .

وتجدر الإشارة إلى أنه أحياناً ما يكون هذا التقسيم غير فني فلا ضرورة له لأنه لا يحمل الاستقلالية الفنية لهذا النوع من البناء على مستوى التجربة واللغة، والموسيقى، وهي بشكل

[1] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص10

من الأشكال لا تعدو أن تكون قصيدة واحدة متصلة شكلاً ارتأى الشاعر أن يضعها بصورة مقاطع[1].

فالشاعر محمد العيسى في قصيدة "ندوب" قسمها إلى أربع مقاطع مرقمة كل مقطع يحمل صورة شعرية، يقول:

(1)

أضاعوني على الدرب

في مهبِّ الريح .. في أيام بؤس

لست أدري

لا .. ولا أعرف ذنبي

ويأتي المقطع الثاني مصوراً جراح القلب وحرقة الشرايين، يقول:

(2)

يا جراحي ..

يا جراح القلب .. يا شهقة حسِّي

يا شقاءً .. غرسته الأيام

في أفياء هدبي

وتأتي المقطع الثالث ليرسم لوحة تشكيلية وبصرية:

ذات مرة ..

---

[1] امتنان عثمان الصمادي،شعر سعدي يوسف،ص36

حفرت عيني على الصخرِ

"أُحب"..

وغزلت الحرف ..

من أحداق عيني قصيده[1]

وتتآزر هذه الصور الجزئية وتتداخل في رسم صورة كلية معبرة عن لحظة نفسية متحيرة ومليئة بالجراح والبؤس.

3-البناء القصصي:

وهو بناء يعتمد على السرد والارتداد إلى الماضي ، ويسهم في لفت نظر القارئ للنص وتشويقه[2]، وهو ليس إيراد للقصة في الشعر فقط؛ إنما لتشعير السَّرد وتوظيفه لبناء المنظور الشعري[3]، و((يتمثل في بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية ببنيتها السببية والمنطقية لتقيم بينها تفاعلاً ديناميكياً عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية ،....،والسرد في الشعر يمثل أداة تصويرية لرؤية شعرية في جوهرها، ويتم تشعيره عن طريق الاختزال المضبوط لعناصره، والتركيب المنظم لحركته بحيث يقتصر على اللحمة الدالة التي تفيض بالمعنى، ويمضي وفق تشكيل صور مجازية كلية))[4].

إن الشاعر في توظيفه للبناء القصصي يقوم على ((الضغط السردي الذي يتصل بالإيجاز ويتشكل هذا التموضع من خلال التطويع والتماهي في شعرية النص الشعري لتناسب البناء

---

[1] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،201-204

[2] أحمد أسحم،الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن،ص136.

[3] أحمد جوه،بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث،ص69

[4] صلاح فضل،أساليب الشعرية المعاصرة،ص92-93بتصرف.

الشعري))[1].

ونلمح البناء القصصي في قصيدة"الشاطئ الحزين" لمحمد العيسى، سارداً فيها حكاية الصياد ومعاناته[2]، أما الشاعر إبراهيم العواجي فيأتي توظيفه لهذا البناء في قصيدة"نقطة في تضاريس الوطن"، وفيها يتعرض الشاعر لقضية اجتماعية وهي قضية الزواج ضمن أطر أعراف وتقاليد القبيلة لا ضمن الحب البريء والرغبة والاقتناع، والتي تتشكل فيها نمو الأحداث وتطورها ضمن بنية سردية أكثر توسعاً وتعقيداً [3].

وفي قصيدة "أبجديات يومية لمليون مسكين" لأحمد اللهيب، والتي يصور فيها تاجراً يجوب الأرض ويعاني ويتجلد لكي يحصل على رزقه، ويحصد ثمرة جهده وبذله، يقول:

مسكين هذا التاجر في كل مساء

يبحث عن لقمة عيش كالولهان

يبحث في أحذية الفقراء

عن لقمة عيش وحساء

يبحث في داخل جبته الصوفية عن قطرة ماء

ويظل يجوب الأرصفة الظلماء

إذ يأوي في غرفته الخرساء

في ليلته السوداء

---

[1] فايز عارف القرعان،بلاغة تقاطع الخطابين:السردي والشعري،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مجلد 2،ص53-54بتصرف.

[2] ارجع الفصل الأول:المبحث الرابع :البنية الدرامية من هذه الرسالة،ص108 تم الوقوف على هذه القصيدة.

[3] ارجع الفصل الأول:المبحث الرابع :البنية الدرامية من هذه الرسالة ،ص111

والنهر الأصفر سلسال بين يديه

ولهيب الجوع يمزق أوردة جوفاء[1]

في تشكيل الصورة السابقة بواسطة سرد الحكاية تتجاوب عناصر التشكيل في التشبيه"كالولهان"، والتشخيص"الغرفة الخرساء"، والترميز والإيحاء"النهر الأصفر" رمز للمال في تشكيل لوحة مشهدية ساهم السرد بواسطة الفعل المضارع(يبحث،يظل،يأوي،يقطع،يفتش،ينفش،يأمل،يلقى،يتحسس...) في تشكيل التوتر وتطور الحدث الذي انتهى بموت التاجر، وفي تشكيل الصورة الرمزية العامة لتيمة التاجر الذي رمز لمعاناة الإنسان اليوم وفق بناء قصصي مأساوي يقترب من الدراما.

4-البناء الدرامي:

((التعبير الدرامي في القصيدة بناء يعرف بمدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة و تشكيلها، وممثلاً للصراع والتناقض في الحياة)) [2]، والذي ((يعتمد في صياغته على حوار خارجي أو داخلي أو من خلال حشد الصور التي تنقل تجربة من الواقع بما يشبه السرد القصصي)) [3].

وإذا كانت الصورة الشعرية قديماً قد انبثقت عن هم وجداني مركزي أُحادي وبشكل تعبيري مباشر،فإن الصورة الشعرية في ظل الرؤية الدرامية كسرت الرؤية والتشكيل السابق، وعملت على تركيب معقد لصورة مغايرة في إيقاعها ولغتها ورموزها وثقافتها، لتلبي حاجة الحداثة

---

[1] أحمد اللهيب،النبع الحزين،ص73

[2] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،دار العودة،ص285

[3] عدنان المحادين،الصورة الشعرية عند السياب،ص225،والبناء القصصي الذي وقفنا عليه في هذا المبحث ص189 يشكل البذرة الدرامية.

الفلسفية في جعل الصورة الوحدة البنائية الأساسية في القصيدة، وحافلة بالتعدد والانفتاح والإيماء[1].

وانتقل التشكيل الصوري في بناء الصورة الفنية،وتحررت من ثنائية الأبعاد، المشبه والمشبه به، وثنائية المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، واكتسبت أشكالاً بنائية جديدة وثنائيات متعددة خلصتها من صلابة بلاغة الصورة اللغوية، وأصبحت تتكئ على آليات التحريك والسرد، وتوليد الأشكال المجسمة فنيا،...، كذلك خرجت المخيلة الفنية من مقولة "الأنا" الجزء، إلى مقولة "هم" باعتبارها منتوجاً جماعياً يجمع شظاياه المتناثرة في الماضي والحاضر بما في ذلك الطرف المهم في المعادلة أي المتلقي[2].

على أن هذا التمييز بين التعبيرين أو البنائين الغنائي والدرامي لا يعني خلو أحدهما عن عناصر الآخر، ((فقد نجد عناصر سردية أو درامية في قصيدة غنائية، أو عناصر غنائية في قصيدة درامية، وذلك في الجمع بين البنائين وتشكيل علاقة عضوية بينهما، حيث تقوم هذه العناصر بوظيفة تعبيرية وبنائية في الوقت نفسه))[3].

ففي قصيدة "ليلى تورق" يتجلى البناء الدرامي من خلال استحضار قصة "ليلى وقيس" في تشكيل رؤية وصورة مأساوية لواقع معاصر، ولعبت الأصوات في تجسيد هذا البناء: "صوت الهاتف، الراوي، المتلقي، الشاهد"، يقول:

الهاتف الأول:

القدس .. في ثوب الفضيحة..

---

[1] انظر: إبراهيم رماني،الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1991م،ص264-269بتصرف.

[2] انظر:عزيز لعكاشي،مستويات الأداء الدرامي،ص9بتصرف.

[3] المرجع السابق،ص12بتصرف.

والقبيلة .. في سريرتها الندم

الريح .. ؟!

في كل الجهات .. تؤج .. والمسرى

عيون لم تنم

ومن ثمّ يقول:

الهاتف الثاني:

القدس .. ؟؟

تسأل .. عن زمان قد يجيء

عن سيف خالد

عن صلاح الدين

في الزمن المضيء

ليلى .. ؟؟

تقيم .. على انتظار حبيبها

وحبيبها .. لما يجيء

تظهر اللغة الرمزية في القصيدة فـ((الهاتف رمز للحاضر، وللماضي، وللحقيقة، وللأمة. هو كل هذه الأصوات معاً. والشاعر خالف المألوف حين جعل الضوء ساطعاً في البداية، مسلطاً

على لب الموضوع، فتحدث عن القدس، ثم بدأ يغوص تدريجياً، فيمزج بين ملامح المدينة وملامح المعشوقة))[1].

ويأتي صوت الراوي في تصوير حركي وحيوي بواسطة الفعل المضارع المتصاعد بلغة السرد:

قال الراوي:

يا ولدي ..

هذا الزمن المعتل الآخر

تأتي فيه السنة الحبلى

يأتي شبق العشق الأعمى

يطلع فيه .. الزمن القهر

تنبت فيه النطفة .. تحت ظلال الموت

يؤتى –من مأمنه–الشارع

يوتى البيت

ويظهر صوت المستفهم عن ليلى ومستقبلها:

قال المتلقي:

من يدري .. ؟!

كيف يجيء زمان الحكمة .. ؟!

ومتى تملك ليلى العصمة

---

[1] محمد الشنطي،متابعات أدبية،ص41

وبعد ذلك يعلن صوت ويكشف العلاقة بين "قيس وليلى":

قال الشاهد:

جَفَّ الحرف

وغِيْضَ الدمع

كانت ليلى تهوى قيساً

تومض في عينيه .. شفقاً

تهمي شعراً .. في شفتيه

تنضح جرحاً في جنبيه

كانت ليلى .. قلب يبكي

تسكن (قيساً) ملء النبض[1]

وتتعدد أبعاد الرمز وتترامى إيحاء اته، فليلى هل هي القدس؟ أم المقاومة؟أم الإنسان، وقيس هو الشعب المقاتل الباحث عن السبيل إلى دروب ليلاه، والبناء الدرامي في القصيدة اتجه اتجاهاً تصاعدياً، عن طريق احتواء القصيدة على عنصري الحوار(بين المتلقي والراوي والشاهد) والسرد القصصي الحافل بالحركة والحيوية حتى يكون أشبه بالمونولوج الدرامي المفعم بالدفق الوجداني الهامس[2].

وتنتقل المفارقة في صورة ليلى من كونها تورق في الماضي، بينما في الحاضر فهي ترفض أن تعشق وتورق في ظل وضع الأمة الذي يستوجب الصمت فقد ختم الشاعر القصيدة بهذه

[1] أحمد الصالح المجموعة الأولى،199-202

[2] محمد الشنطي،متابعات أدبية،ص42

العبارة "وجب الصمت".

5-البناء الرمزي والأسطوري:

مع تواصل الشاعر الجديد البحث عن عناصر ومكونات جديدة تمنح صوره الشعرية وتعبيره سمات التغيير والتطور في بناء نصه الجديد ((فراح يستلهم من الرموز والأساطير ما يتجاوب مع الجو الإبداعي، وينسجم مع المعطيات الجديدة، ملغياً كل الأنماط التقليدية، والحواجز الثابتة في التشكيل))[1].

ويعني الرمز بـ((الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية. والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح))[2].

على أن الرمز وسيلة قديمه حديثه للتعبير، فقد وجد في الأدب القديم بشكل الاستعارة والمجاز، أما في العصر الحديث فتعددت أسباب استدعاء الشاعر للرمز، فأصبح استجابة لإحساس حضاري، أو تقليد للمبدعين، أو لبعض المدارس الأدبية، أو تلهفاً لما هو جديد وعصري، أو خوفاً من السلطة، أو رغبة في إجهاد المتلقي، أو إضفاء على النص لمسه من التعمق لا المباشرة والسطحية[3].

فعن طريق توظيف الرمز ((يعطي [الشاعر] الصورة الشعرية بعداً دلالياً لا متناهياً، ويكسبها حيوية وحركة، ويخرجها من اللون الغنائي إلى الشكل الدرامي، المتماشي مع طبيعة الذات

[1] ناصر لوحيشي،الرمز في الشعر العربي،عالم الكتاب الحديث،الأردن،إربد،ط1، 2011م،ص186
[2] محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن،دار نهضة مصر،القاهرة،ط3 ،د.ت،ص382
[3] انظر:عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي،مدخل إلى تحليل النص الأدبي63-65

المعاصرة ومع مسيرة الواقع))[1].

والرمز من الأجزاء أو الجزئيات التي لجأ إليها الشاعر الحديث والتي تدخل في بناء الصورة الفنية المعاصرة وهو بذلك يقدم إلى قرائه مفاهيم جديدة [2]((عن واقعه الداخلي أو الخارجي، ويكشف لهم عن خفايا تجربته الشعرية))[3].

إن ((النفس البشرية عرضة لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد لا يمكن –أحياناً– تبسيطها ، ولا يتأتى التعبير عنها بالأسلوب المألوف، فلا يعود أمام المبدع –عندها– إلا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفس المتلقي حالات مشابهة، عند تفاعله مع تلك الصورة بشكل مناسب))[4].

والبناء الرمزي يقدم دلالتين فهو: ((تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تُؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية))[5] أي: ثنائية الحسية والتجريدية.

ويحاول هذا البناء نقل القصيدة من الإيحاء الجزئي إلى الكلي ((في خطفة، مع أن هذه الخطفة نفسها قد تأتي بعد الكدّ وبذل الجهد الكثير في التركيز. وليست القصيدة لتثير فكرة، وإنما لتخلق حالة أو موقفاً أو انطباعاً)) [6] من هنا تأتي مهمة القارئ في كشف الغطاء عن رمزية التعبير ودلالته.

فالقارئ كما يقول فاليري: ((هو العابر الذي يقع الحمل[القصيدة] على رأسه دفعة واحدة

---

[1] محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن ،ص382

[2] بشرى موسى صالح،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،ص169

[3] ناصر لوحيشي،الرمز في الشعر العربي، ص186

[4] محمد علي كندي،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،ص31-32

[5] محمد فتوح أحمد،الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر،ص200

[6] إحسان عباس،فن الشعر،دار الشروق،الأردن،عمّان،ط1، 1996م،ص63-64

ومن ثمّ يحسّ، في لحظة، تاثيراً جمالياً لم يعرفه الشاعر أثناء إبداعه للقصيدة))[1].

إن الشاعر يستعين بالرمز في تشكيل الصورة الشعرية فـ((يلجأ إلى أغوار نفسه البعيدة يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة في الزمان والمكان ليعبر عن شعور أو فكرة أو حالة نفسية))[2].

ويستعين الشاعر بالرمز لكونه((أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة))[3].

من هنا فالرمز يمثل صوره لتعبير غير مباشر، ولا يقصد به الـ ((محاكاة لواقع الأشياء، وإنما يقصد به اختراق الواقع، وتفتيت جزئياته الداخلية، والربط الدقيق للعلاقات الداخلية التي تحكم الأشياء، وتأخذ عملية الاختراق التكوين الرئيسي والدور الفاعل في تشكيل الرمز وإضفاء علي بنائه القوة والعمق بالإيحاء والإيماء))[4].

وقد استثمر شعراء التجديد التشكيل الرمزي في بناء الصورة الشعرية، من خلال تقنية القناع((فالقناع جزء من الرمز ، أو هو وجه من وجوه عملية الترميز)) [5] ونجد العيسى يمضي قدما في الاستعانه بتقنية الرمز المفعمة بالإيحاءات والدلالات بواسطة المعادل الموضوعي، وذلك كما في قصيدة "الشاطئ الحزين"،((وهي تحكي قصة الشيخ الصياد وجهاده وفشله في البحر

---

[1] إحسان عباس،فن الشعر ،ص64

[2] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص139

[3] هذا رأي فرويد في كتابه"تفسير"الأحلام"ترجمة:مصطفى صفوان،دار المعارف،القاهرة،ط1 ،1958م،ص358،نقلاً من:عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص138

[4] جمال محمد قاسم يونس،لغة الشعر عند سميح القاسم،رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة لجامعة اليرموك (قسم اللغة العربية)، إشراف:حسني محمود،1981م،ص89-90بتصرف.

[5] حسن عبد عوده الخاقاني، الترميز : المفهوم و الوظيفة،ملف وورد،ص13،الرابط:
www.arts.kufauniv.com/teaching/a/drhassan/...doc/mafhoomtarmeez.doc،
ارجع المبحث السابق،ص155للوقف على تقنية القناع في تشكيل الصورة

وترمز لصراع الإنسان في الحياة وعدم الاستسلام للفشل، وانتظار النجاح))[1]وقصيدة"الطبيعة الخرساء"[2]مستلهما الصحراء رمزاً للتعبير عن مشاعر نفسه ولواعجه[3].

ويبرز الرمز عند العيسى((الذي يوحي بنفس قلقة حيرى، لا راحة فيها ولا استقرار في قصيدة بعنوان(في الطريق)، وهو يرمز بمحبوبه لعوامل الاستقرار التي تعتلج في ذاته))[4]، مفتتحها الشاعر بقوله:

حبيـــبي أراني عـــبر الطـــريـــق

أســـير إلى مـــا وراء الغيـــوب

أســـير إلى عـــالم –للـفنـــاء

وحيداً ..تحيط بنفسي الندوب

حطـــاماً، فقد هدَّ مني هـواك

صروحاً تحديت فيها الخطوب

هـواك شقـاء ..بدنيـا شقـاء

أضـل طريقـي بيـن الدروب

حبيبي .. وكنتَ بهذب الحياة

---

[1] جبر الفحام،شعر محمد الفهد العيسى،362-393، وقد تناول الباحث الرمز الكلي والجزئي عند العيسى، وعبر عن هذا النوع بالكلي المحدود بإطار القصيدة.

[2] محمد العيسى،على مشارف الطريق،ص96

[3] ارجع الى المبحث السابق للوقوف على نماذج المعادل الموضوعي عند شعراء التجديد،ص144

[4] مسعد عيد العطوي،الرمز في الشعر السعودي،مكتبة التوبة،الرياض،ط1، 1993م،ص203.

الأغاني وكنت السمير الطروب [1]

وقد كان توظيف العيسى للرمز الذاتي للتعبير عن نفسيته وما يدور في داخله من شقاء وضياع.

أما الشاعر أحمد الصالح فيرتكز في توظيفه للرمز على الرمز التاريخي والديني المستقى من التراث العربي والإسلامي، كما في قصيدة "في ضيافة أبي الطيب" [2]، وقصيدة"ليلى تورق" [3] المكتنزة والمحتشدة بالرموز.

لقد كان الصالح منشغلاً بحال وواقع الأمة، ولذلك كانت الرموز التاريخية مبثوثة ومنتشرة في نصوصه الشعرية، ومفعمة بالدلالات والإيحاءات.

وتبلغ درجة التكثيف العالية في استقطاب الرمز التاريخي، وانجلائه وحضوره في الواقع المعاصر في قصيدة "السِّدرة"للصالح، مفتتحاً القصيدة بهذا الصوت:

قال:

السدرةُ .. يا مولايَ القيصرُ

كانت .. دوحة عشقٍ

والآن ..!!

استوحش ساقيها

وتناءى –المُشْفِقُ–

---

[1] محمد العيسى،على مشارف الطريق،ص46

[2] ارجع إلى مبحث البنية الدلالية"الفصل الأول،ص82، فقد تم الوقوف على الرموز الموظفة في هذه القصيدة،وانظر:محمد الشنطي،متابعات أدبية،ص38

[3] ارجع ص175من هذا المبحث.

من بالحب وبالتحنان

وبالإيمان .. سيبقيها

والأطيار .. تهاجر

عن شجر فيه الأرض ..يباب.

ويواصل هذا الصوت حديثه عن الأطماع والمؤامرات التي ستحاك وتدبر لجني ثمار السدرة.

ومن ثمّ يظهر صوت المولى:

أردفَ .. مولاه ..!!

لا أُخفي سراً

إن إلينا الأمر النافذ

والمتوارث .. في أعناق الخلق

وفي التلقيح

وفي الإخصاب.

ويرد الصوت الأول معلنا إشارة الخطر والخوف:

قال:

السدرة يا مولاي ..!!

لها عشرون من الأصحاب .

ينتفضون لها ..غيظاً

ويشد البأس محازمهم

"يتناخى" القوم .. لنجدتها

ولهم صوت يصهلُ

يأخذ بالألباب .

ويتصاعد الحوار ويتوتر بين الصوت الأول وبين المولى" القيصر"،كما يحذر الصوت الأول من "الحاخام"، وخطره، إلا القيصر يبين أن هذا الحاخام لا يشكل أي خطر ما دام تحت عباءة القيصر ووصايته:

قال .. القيصر:

هذي .. حكمتنا

الحاخام .. رَئي

يستنبط حكمتنا

في الإيجاز

وفي الإطناب.

وتختم القصيدة بقول القيصر:

قال:

إلينا هذا الأمر

ولنا الحول القاهر

فوق الأرض

وتحت الأرض

ولنا .. العصمة في الأمصار

ولنا –فيما بين الخلق–

القدم الراسخ

في الإجلاب[1].

تتعدد دلالات رمز "السدرة" وإيحاءاتها فهل هي فلسطين؟ أم العراق؟ أم الوطن العربي؟، وسعي أصحابها العشرون / المقاومة العربية إلى استردادها وإنقاذها.

ونقف عند دلالة وإيحاء جديدين من خلال استحضار الرمز التاريخي في الخطاب الشعري الجديد في نص "ما قالته الأرض– شيء من كتاب العشق القديم" لعبد الله الوشمي، يقول في مطلع القصيدة:

سامر القلب، غنه

أشعل الليل بكاء

أيها العبد أحب

لا تدع خلفك حرفاً صامتاً

لا تدع نایاً يتيماً

لا تدع إلا الحطب

أوقد النار ، مضت قافلتي

يممت شطر بلادي

[1] أحمد الصالح،قصيدة مخطوطة،أتم نظمها في 1428/7/21هـ

وابتدا فصل من العشق

وتاهت في الميادين القبب

ويمضي الشاعر في تصوير هذا العشق، ومستعيناً بالالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم، وتشكيل لعبة السرد بـــقـوله:

باحثاً عن نخل قلبي

منذ أن كنت يتيماً وصغيراً

كنت لا أعرفُ عن أرض العرب

غير أن النخل والشعر

بآباري

وآلاف الرطب

سكنت أرض العرب

ويفتتح المقطع الثالث بالتماهي في تشكيل الصورة والتوحد بين الشاعر والأرض في صورة رائعة:

نصف حرفٍ كان في قلبي

ونصفٌ كان في يُمناك يا أرضي

ولا شيء معي إلا التعب

وأنا مذ كنت طفلاً

زارعاً كفي على دربي

وأهدابي الشهب

هنا يقف الشاعر متألماً على هذه البلاد التي ضاعت من العرب وأصبحت حديثًا للتاريخ فقط.

وتبلغ ذروة التوجع والحزن في قوله:

كلما غنيتُ: وا أندلسٍ

رجع التاريخُ: واها للعرب[1]

يُظْهِر الشاعر هنا صورة العشق لأرض الأندلس لما كانت تحمله من حضارة ومجد زاخر للأمة العربية والإسلامية، والتي كانت جسراً في نقل الفكر والمعرفة من المشرق إلى المغرب.

وتتجلى في هذا التعبير المفارقة التصويرية بين الحضارة العربية للأندلس في الماضي وما آلت إليه من ضعف ، وتتعدد جغرافية الأندلس فهي ليست محصورة في ذلك المكان؛ إنما هي أوسع من ذلك فكم من أندلس وأرض استحلت واستلبت من الأمة العربية؟!

أما **الأسطورة** فـــ: ((هي حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يكشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان))[2].

إن الشاعر المعاصر في استعانته بالبناء الأسطوري يقوم على المنهج الرمزي في التوظيف ومن خلاله يجمع بين ما تدل وتوحي به الأسطورة في استخدامها القديم، ويودع فكره وشعوره في الأسطورة مما يضفي عليها دلالات وظلال جديدة[3].

---

[2] فراس السوّاح،الأسطورة والمعنى،دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية،دار علاء الدين،دمشق،ط2،2001م،ص14

[3] أنس داود،الأسطورة في الشعر العربي الحديث،دار الجيل،الفجالة1975م،ص13 بتصرف.

من هنا يستعين الشاعر الحديث بالمنهج أو البناء الأسطوري في تشكيل الصورة الشعرية الجديدة لإحداث التوازن بين العالمين القديم والحديث، وبين واقعه الخارجي والداخلي المشحون بوجدان الشاعر وعواطفه وفق غابة من الرموز المتجاوبة[1].

على أن شعراء التجديد في توظيفهم للإشارات الأسطورية استقوا تلك الإشارات من التراث العربي، وهذا ما أكد عليه الشاعر أحمد الصالح في كونه اعتمد على ((التراث العربي كبيدبا وبلقيس ورموزا إسلامية كالمعتصم وصلاح الدين وعمورية وخالد وغيرهم لقد استلهمت في شعري روائع التاريخ الإسلامي لأنه أقرب إلى حياتنا وعواطفنا وألصق بانتمائنا ولأنه امتداد وجودنا وفخر تاريخنا كيف تريدني أن أخاطب جمهور الشعر العربي بأساطير اليونان والإغريق ومعظم هذا الجمهور لا يعرف عنها شيئاً أو يعرف النادر أو لا تتوافق مع واقعه وانتماءاته الإسلامية والعربية))[2]، وإن كان لبعضهم محاولة في الاستعانة بالأساطير اليونانية، فتتجلى في تجربة الشاعر محمد العيسى استدعاء الرموز الأسطورية.

على أن البناء الرمزي تحرك في مسارين:

١ - مسار الاعتماد على الرموز والشخصيات التراثية المستقاة من الحكايات الشعبية والبطولية والتراث الإسلامي.

٢ - مسار الاعتماد على الأسطورة بمدلولها الخاص المستمدة من الأساطير اليونانية والفينيقة والأشورية والبابلية والفرعونية.

---

[1] السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،ص142-144بتصرف.

[2] أحمد الصالح،الشاعر أحم الصالح"مسافر" أنا لا أختلف عن أي شاعر لكنني أرى الشعر كالنفس،حوار: ع.ش،ملحق صحيفة الجزيرة الثقافي،الخميس،21 محرم،1422هـ،4أبريل2002م،العدد10780،الرابط:-http://archive.al-jazirah.com.sa/2002jaz/apr/4/cu5.htm

فقد استدعى الشاعر محمد العيسى الشخصيات الأسطورية في قصائده، وهي مستمدة من الرموز العبرانية واليونانية، كان منها:(دليلة)و(ثاليا) و(مسَّالين) و(لوكوست)[1] و(هيرا)[2].

ففي قصيدة"مَسَّالين"، يستلهم الشاعر الرمز الأسطوري مصبغاً عليه دلالة وإيحاء جديدين، يقول:

الليل توقف...

ذهلت أنجمه...

مركبةُ الشمس ارتكست في حمأة طين

ويلح الشاعر على تكرار المطلع مرة أُخرى مع تغيير:

الليل توقّف...

والأنجم تصرخ...

مسَّالين...

ويأتي التغيير في جملة(والأنجم تصرخ) فقد انتقل من الصورة البصرية (الذهول) إلى الصورة السمعية(الصراخ).

ويستلهم الشاعر رمز أسطوري آخر:

وأتت (لُوكُوستُ) تعربد

---

[1] محمد العيسى،دروب الضياع،ص47 ،64، 146 ،153، لوكوست: يعرفها الشاعر في الهامشب بصانعة السم في أساطير الإغريق.

[2] محمد العيسى،ندوب،ص77، هيرا: زوجة زيوس وأخته، وربة الزواج، وقد امتازت شخصيتها بكونها ملكية ومهيبة، كما كان لها دور كبير جداً في الأساطير اليونانية القديمة، وقلما تخلو الأساطير من ذكرها. انظر: ويكيبيديا: http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D9%8A%D8%B1%D8%A7

إترع كأساً من دنِّى

وتمـــرد...

ولتشرب مسَّالين

من فنك أو فني ....فلتشرب مسَّالين...[1]

[1] محمد العيسى،دروب الضياع،ص149-153

المبحث الثالث

الغموض في الصورة الشعرية

تعددت تعريفات الغموض وتفسيره الا فقد ((فهم الغموض إلى مطلع القرن العشرين على أنه صفة تطلق على الأثر الأدبي الذي يصعب تفهم معناه. ويختلف عن اللبس الذي تتعدد فيه المعاني، ويتعسر الوصول إلى المعنى المقصود منه، ورأى آخرون أنه ناتج عن تعدد مستويات المعنى للتعبير عن فكرة بالغة التعقيد))[1]، ولكن لا يجب الخلط بين الغموض والإبهام[2] لأن الأخير يلغي مسافات التفاعل بين النص والواقع وبين الشاعر والمتلقي ومرد الإبهام إلى اضطراب في الفكرة وتشويش في الرؤيا ، بينما الغموض على العكس من ذلك.

إن سمة الغموض في الشعر ليست وليدة العصر الحديث، فالشعر العربي القديم لا يخلو من الغموض، وإلى ذلك أشار النقاد القدماء، فابن الأثير [3] وقف على قول أبي إسحاق

---

[1] مجدي وهبة ورفيقه كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت، ط2، 1984م،ص264

[2] الإبهام: كلمة تدل على استغلاق المعنى وتعسر العثور عليه أو تعذر العثور على طريق يمكن الوصول إليه. انظر: أحمد محمد المعتوق،اللغة العليا،ص127، ويسمي بعض النقاد الإبهام بـ(الغموض المنغلق) لإنه لا يترك للقارئ مجالاً لفهم القصيدة واستيعابه، أما الغموض فيسمى بـ(الغموض المنفتح) فهو الحد الفاصل بين القصيدة المسطحة والقصيدة المغلقة التي تقطع بين الشاعر والمتلقي. انظر: هدى الفايز،لغة الشعر السعودي الحديث،ص229

[3] أبو الفتح نصر الله بن أبي بكر محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، المعروف بابن الأثير الجزري، الملقب ضياء الدين؛ كان مولده بجزيرة ابني عمر، ونشأ بها، وانتقل مع والده إلى الموصل " في رجب سنة تسع وسبعين وخمسمائة وبها اشتغل وحصل العلوم وحفظ كتاب الله الكريم وكثيراً من الأحاديث النبوية وطرفاً صالحاً من النحو واللغة وعلم البيان وشيئاً كثيراً من الأشعار " ، ولضياء الدين من التصانيف الدالة على غزارة فضله وتحقيق نبله، كتابه الذي سماه " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر " ، وهو في مجلدين، جمع فيه فأوعب، ولم يترك شيئاً يتعلق بفن الكتابة إلا ذكره وله كتاب " الوشي المرقوم في حل المنظوم " وهو مع وجازته في غاية الحسن والإفادة، وله كتاب " المعاني المخترعة في صناعة الإنشاء"،وتوفي في إحدى الجماديين سنة سبع وثلاثين وستمائة، ببغداد انظر: ابن خلكان ،وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج5،ص389،391-392،396

الصابي[1]: ((وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه)) [2]، على أن ابن الأثير عقب على كلام الصابي، وفضل الوضوح والبيان في الشعر كما في الترسل"النثر" [3]، كما وافق أبو هلال العسكري[4] وعبد القاهر الجرجاني[5] الصابي في أهمية أن يكون الشعر غير سهل المأخذ يحتاج إلى تمعن وتدبر، حيث إن غموض الشعر عندهم أصبح مقياساً لجودة الشعر بلغة غير مباشرة وغير مكشوفة المقاصد وخفية[6] .

وهذا ما أكده وأيده النقاد المعاصرون، فقد صرح الناقد الفرنسي (مالارميه) على سبيل المثال بأن ((تحديد الشيء وتسميته والتصريح به في الشعر يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التي تتيحها القصيدة، والتي تنشأ عن الارتواء بالتخمين التدريجي. أما الإيحاء بالشيء وإثارته فهذا

---

[1] إبراهيم بن هلال بن إبراهيم بن زهرونالحراني، أبو إسحاق الصابئ: نابغة كتاب جيله.كان أسلافه يعرفون بصناعة الطب، ومال هو إلى الادب،وللصابئ كتاب (التاجي) في أخبار بني بويه، ألفه في السجن، وكتاب في (أخبار أهله) و (ديوان شعر) و (الهفوات النادرة) ،كانت وفاته في384هـ، انظر:الزركلي،الأعلام،ج1،ص78

[2] (أبي الفتح) ضياء الدين نصرالله بن محمد بن محمد بن عبدالكريم الموصلي،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعرتحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية – بيروت ،1995م،ص393،المكتبة الشاملة.

[3] انظر:المصدر السابق،ص394بتصرف.

[4] الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد ابن يحيى بن مهران العسكري، أبو هلال: عالم بالادب، له شعر.نسبته إلى (عسكر مكرم) من كور الاهواز.
من كتبه (التلخيص) في اللغة، ، و (جمهرة الامثال – ط) ، و (كتاب الصناعتين: النظم والنثر – ط) و (شرح الحماسة) (الفرق بين المعاني) و (العمدة) و (ما تلحن فيه الخاصة) و (المحاسن) في تفسير القرآن، وفاته بعد 395هـ،انظر:الزركلي،الأعلام،ج2، ص196

[5] عبدالقاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أبو بكر: واضع أصول البلاغة.كان من أئمة اللغة.من أهل جرجانمن كتبه " أسرار البلاغة " و " دلائل الاعجاز " و " الجمل " في النحو، و " التتمة " نحو، و " المغني " في شرح الإيضاح، ، و " إعجاز القرآن " و " العمدة في تصريف الافعال" و " العوامل المئة". انظر:الزركلي،الأعلام،ج4،ص48-49

[6] هدى صالح الفايز،لغة الشعر السعودي الحديث،دراسة تحليلية نقدية لظواهرها الفنية،النادي الأدبي،الرياض،ط1، 2011م،ص225-226بتصرف، وقد عرضت قول أبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني في استحسان الغموض مقابل نقاد قدماء يكرهون الغموض أمثال الأمدي في موازنته.

ما يسحر الخيال)) [1] فالشعـــر((سره كاللؤلؤ المكنون الكامن في قاع البحر، يحتاج إلى من يغوص من أجله، وإلى خبير يتمكن من فك الصدفة واستخراج اللؤلؤ من داخلها، وهذا هو شأن المعنى الشعري، فالمعنى الشعري خفي لطيف دقيق غامض، ولكنة حسنه ومزيته في هذا الخفاء، وهذا الغموض وفي حاجته إلى الفكر والغوص))[2].

ويقول الدكتور محمد عبد الواحد حجازي: ((وإن في الغموض ليتجلى سحر الفن وإغرائه، وخصوبة الفن وثرائه الذي يحفز القرائح ويؤججها للإبداع أو للتذوق، أو للنقد والتقويم))[3].

ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أبعد من ذلك فيقول: إن ((الشعر هـو الغموض))[4]،ويرى الدكتور دريد الخواجة أن الغموض يسهم في إثراء وتنوع القراءات فهو يقول فـ: ((الوضوح العقيم ينتج عن الإيضاح الذي يكون مقتل القصيدة. إن التفسير الوحيد للشعر يقتل الشعر، والمعنى....يتحرك....نحو فضاءات.... لا تكاد تلمس بصفة قاطعة بل تلمس بصفة مستدركة))[5] .

على أن الغموض ظهر كمذهب في العصر الحديث، وتعددت صوره بحكم تفاعل الشعراء العرب المحدثون وتأثرهم بالأدب الغربي والتيارات المختلفة[6].

---

[1] علي شلش،في عالم الشعر،دار المعارف،القاهرة1980م،ص68،المرجع الوسيط:أحمد محمد المعتوق،اللغة العليا،دراسات نقدية في لغة الشعر،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،ط1، 2006م،ص124

[2] أحمد محمد المعتوق،اللغة العليا،ص124-125بتصرف

[3] محمد عبد الواحد حجازي،ظاهرة الغموض في الشعر الحديث،دار الوفاء،الإسكندرية،ط1، 2001م،31

[4] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص188

[5] دريد يحي الخواجة،من إشكالية تفسير النص الشعري بين الوضوح والغموض، ملفpdf منزل عل الشبكة العنكبوتية، الرابط:*art.kau.edu.sa/.../805_.pdf*

[6] هدى الفايز،لغة الشعر السعودي الحديث،ص226

ولقد كان في استرفاد الشعراء للبناء الرمزي والأسطوري في بنية القصيدة، وشحنها بدلالات جديدة دوره البالغ في دخول القصيدة الحديثة إلى دهاليز الغموض في لغة القصيدة لا تتجلى للقارئ العادي.

وتلعب الصورة الشعرية الحديثة في تشكيل الغموض، وتركيب علاقات لغوية تخلخل المنظومة اللغوية بإيحاءات وعلاقات جديدة وغريبة متجاوزة النسق الدلالي المعروف، فـ((لم تعد الصورة للشرح والإيضاح والوصف والمحاكاة، ولا للتحسين والتقبيح، ولا للزخرفة، ولهذا لم تعد تعتمد على المقاربة والمشاكلة بين أطرافها،....،ولهذا تتغيأ إيقاظ الكوامن الشعورية وإثارتها، وأحياناً تلمس اللاوعي وتحاول نبشه عند المتلقي، تتغيأ الإيحاء بالدلالات لا تقريرها))[1].

ويرجع الدكتور خليل الموسى الغموض وتشكيل المعنى الغامض إلى النص والمتلقي لا إلى المرسل الشاعر [2]؛ إلا أنها منظومة ثلاثية متكاملة تتفاعل فيها العناصر الثلاثة وهي: (المرسل /الشاعر،والرسالة/النص الشعري،والمستقبل /المتلقي) مستندين بأركان رومان جاكبسون في عملية الاتصال، فثقافة الشاعر واطلاعاته وفكره ينصهر في النص، ومن ثمّ يأتي دور المتلقي الفاحص في كشف الستار بالتأويل والتفسير بعد مماطلة ومقاومة وتمنع ((لأن الصورة إذا ما حددت للقارئ كل شيء فإنه لن يبقى له شيء يكشفه ويشعر بمتعة اكتشافه))[3].

---

[1] عبد الرحمن القعود،الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر وآليات التأويل،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،2002م ،ص278بتصرف.

[2] خليل الموسى،الإبهام والغموض في الشعر العربي المعاصر،مجلة علامات في النقد،النادي الأدبي الثقافي،جدة،الجزء العشرون،المجلد الخامس،يوليو 1996م،ص299

[3] علي زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص83

فـ((لم تعد الصورة الحديثة تعمل على شرح وتوضيح الدلالة بل على تغريبها والاستعارة التي كانت مقارنة بين شيئين، أصبحت فعل "البعد" عن المألوف من الأشياء، وإسقاطها لدلاة الصورة الأولية المعلومة، وتوليدا لدلالة ثانية مجهولة)) [١]. ويحيلنا ذلك إلى قول شلوفسكي: ((ليس هدف الصورة تقريب فهمنا من الدلالة التي تحملها، ولكن هدفها هو نظرة معينة للشيء، وخلق رؤيته وليس تعرّفه)) [٢].

وفرضت الحياة العصرية الجديدة وما طرأت عليه من تطور وتغيير إلى استعانة الشاعر بالغموض في رسم الصورة الشعرية المعبرة والمصورة لهذا الواقع وانفصام الشاعر فيه عن المجتمع، خلافاً للشاعر القديم الذي عاش في عالم واضح منظم، كل شيء مفسر محدد [٣] ((وكانت بنيته عقلية /ذهنية، لا نفسية /انفعالية)) [٤] فهو في حالة نفسية شديدة التعقيد((فالشاعر المعاصر اتجه إلى الفضاء الداخلي للتعبير عن تجربته الغترابية، فهي محاكاة لما يجيش في نفس الشاعر ، لا محاكاة للخارج لحالة كائنة او احتمالية كما فعل الشاعر القديم)) [٥].

إن اللغة الشعرية تقتضي مستوى من التعبير، ودرجه من الإيحاء والخفاء، فـ((كل شعر جميل لا بد أن يوحي وأن يكون فيه أنغام لفظية موحية، ويفترض أن يكون كل بيت فيه غموض سهل الفهم، ممتع الوقع، لذيذ الإيحاء)) [٦]، وهذا يفتح للمتلقي آفاق من الخيال، كما يسهم في تطوير وتجديد اللغة وإثرائها بأساليب لغوية توسع في الاستعمال اللغوي، وبناء علاقات جديدة تتطلب من أهل الاختصاص من نقاد ولغويين بكشف الجوانب الضبابية

---

[١] إبراهيم رماني،الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،بن عنكون1991م،ص260

[٢] المرجع السابق،ص260

[٣] هدى الفايز،لغة الشعر السعودي الحديث،ص228بتصرف.

[٤] (أدونيس)علي أحمد سعيد،زمن الشعر،دار العودة،بيروت،ط2، 1978م، ص277

[٥] خليل الموسى،الإبهام والغموض في الشعر العربي المعاصر،مجلة علامات في النقد،ص304بتصرف

[٦] يوسف عز الدين،التجديد في الشعر الحديث،بواعثه النفسية وجذوره الفكرية،دار المدى،سورية،دمشق،ط2، 2007م ص205

والمعتمة، ويمكننا هنا أن نستدعي مقولة القاضي الجرجاني فقد أكد على ذلك بقوله: ((وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر؛ ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرَد فيها الكتب المصنّفة، وتُشغل باستخراجها الأفكار الفارغة))[1].

وتتجلى الرؤية الثاقبة في الغموض فأدونيس يطرح وجهة نظره في استعمال هذه الخاصية في الشعر وفق حدود متوازنة ذاكراً : ((أن الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق. الشعر نقيض الإبهام الذي لا يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً))[2]. من هنا ((فأدونيس مع الغموض الذي لا يصل إلى الإبهام))[3].

-وقد ظهرت أشكال الغموض وصوره عند شعراء التجديد في ثلاث صور:

1-الصورة وتراسل الحواس.

2- الصورة والعلاقات اللغوية الغريبة.

3- الصورة والتضاد.

وفيما يلي سوف أتطرق لكل شكل من هذه الأشكال، ودرجة الغموض وتفاوته عند شعراء التجديد.

1-الصورة وتراسل الحواس:

هي شكل من أشكال الصور الفنية، ووسيلة ((من الوسائل الجمالية الفنية التي قامت عليها الصورة الشعرية الحديثة في بناء الاستعارات، وخلق فضاء للمفاجأة وتكثيف للغموض، من خلال خلطها لوظائف الحواس أو ما يسمى بتراسل معطيات الحواس))[4].

ويعنى بها: وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة،.....فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب

---

[1] (أبو الحسن)على عبد العزيز الحسن الجرجاني،الوساطة بين المتنبي وخصومه،المكتبة الشاملة، موقع الوراق =http://www.alwarraq.com،ص106 [الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع].

[2] أدونيس،مقدمة للشعر العربي،ص124

[3] عبد الفتاح النجار،التجديد في الشعر الأردني،ص117

[4] سامية ساعد،تجليات الحداثة الشعرية ،ص177بتصرف.

منه،....، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير، فكراً أو شعوراً، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل[١].

وقد تجلت ظاهرة تراسل الحواس ((عند الشاعر محمد العيسى في وقت مبكر من عمره الفني))[٢]، ومن ذلك قوله:

وأنسج (للرياض)الزّهر بُرداً
من الألحان يا أفياءَ (نجدِ)[٣]

فيصور الشاعر هنا أنه ينسج البرد المشاهد(صورة البصرية) من اللحن المسموع (صورة السمعية)[٤]، من هنا حدث تراسل في بناء الصور بين المرئي والمسموع.

ومن خلال تطور التجربة الشعرية عند العيسى، فقد وسع من تراسل الحواس فلم تعد تقتصر على نقل المدركات من حاسة إلى أُخرى، بل تعداه إلى توليد علاقات جديدة بين الحسي والمجرد أيضاً، يقـــول:

يلون الكون الفسيح بالأمل
بريشة عطرية الألوان كالرجاء[٥]

فحين يكون (تلوين الكون) وهو مدرك حسي (بصري) بواسطة المعنوي (المجرد) الأمل، ولا يقتصر على ذلك فيستدعي في الصورة أن هذه الريشة معطرة الأوان مدرك حسي (شمي) مراسلاً بين البصر والشم، كما يشبه هذا المحسوس بالمجرد وهو الرجاء ، محققاً بذلك تداخلاً وتراسلً بين الحواس، وبين العالمين المادي والمجرد.

وقد ينتقل الشاعر بين أكثر من حاسة، فالشاعر أحمد الصالح في قصيدته"زمانك يورق في الحشا" مراوحاً بين الحواس في تصوير المحبوبة، يقول:

يا نكهة .. العنقود ..!!

---

[١] محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،ص395بتصرف، وانظر: كتابه الأدب المقارن،ص383-384

[٢] جبر الفحام،شعر محمد الفهد العيسى،ص357

[٣] محمد العيسى،على مشارف الطريق،ص60

[٤] جبر الفحام،شعر محمد الفهد العيسى،ص358

[٥] محمد العيسى،حداء البنادق،الرياض،ط1، 1997م،ص108

في شفتيك .. ينبجسُ الشذى

عيناكِ .. يومض لي

تجلى الحسن في رمشيها[1]

فالشاعر ينتقل في تصوير الحبيبة/الوطن من الصورة الذوقية (نكهة الوطن) إلى الصورة الشمية (الشذى) إلى البصرية (ومض العيون) بلغة التوحد بين الحبيبة والوطن.

ويأتي تجسيد وتجسيم الشاعر أحمد الصالح لأرض القدس، في قصيدة "وجه الثرى يملأ قلبي"، يقـــــول:

للقدس .. طعم البندقية

والشذى منها

له عبق الذخيرة

للقدس .. لون الصافنات

على مئآذنها[2] النفير يضيء

أفئدة بصيرة[3].

إن الشاعر ينتقل عبر هذه الصورة، بين أكثر من حاسة (للقدس.. طعم البندقية) من حاسة اللمس إلى حاسة الذوق، ومن ثمّ انتقل إلى حاسة البصر(للقدس .. لون الصافنات)وبهذا ينتقل الشاعر من التعبير المباشر عن صورة من واقع حقيقي إلى واقع إلى صورة خيالية، مفسحاً للإيحاء في تشكيل الصورة ، ويكون لها الدور في إظهار الأثر النفسي الذي لا

---

[1] أحمد الصالح،تشرقين في سماء القلب، أتم نظم القصيدة في1410/7/10هـ

[2] الصحيح: مآذنها

[3] أحمد الصالح،تشرقين في سماء القلب،أتم نظم القصيدة في 1415/12/1هـ

يتم إلا عن طريق تراسل الحواس، مصوراً حالها بينين القتال والحرب، ومستغلاً أدوات الدفاع في تصوير أجواء القدس المأساوية والمتوترة.

2- الصورة والعلاقات اللغوية الغريبة:

يسعى الشاعر المجدد إلى أن يبحث في دلالات الكلمة ، ويضعها في صياغة جديدة وغير مألوفة، وبتركيب يعطي العبارة الشعرية ((إمكانات واحتمالات ومدلولات عدة تتفاوت وتتباين بين القراء))[1].

ومساهمة منه في تكثيف الصورة الشعرية و((تقريب الصفات المتباعدة رغبة في الإيحاء))[2] النفسي، ومحاولاً في خلق لغة خاصة متسمة وملحة على الغموض.

فالشاعر بذلك يقوم بـ((تحطيم العلاقات اللغوية المألوفة بين الأشياء، وابتداع علاقات جديدة غريبة بينها، ....، وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضاً وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وإنما هي تشف عن مجموعة من الدلالات والمعاني من خلال العلاقة الشفيفة من الغموض وعدم التحدد))[3].

لقد كان في عناوين دواوين وقصائد شعراء التجديد تشكيل لعلاقات لغوية جديدة تناولناها في الفصل الأول[4].

في قصيدة "المزنة السوداء" للشاعر محمد العيسى، اتجه الشاعر إلى بناء العلاقات اللغوية الغريبة لرسم الفضاء الدلالي الجديد، يقول العيسى:

---

[1] سامية ساعد،تجليات الحداثة الشعرية ،ص184

[2] محمد هلال،الأدب المقارن،ص385

[3] علي زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص82-83 بتصرف.

[4] ارجع الفصل الأول:المبحث الثاني، ص43

أمطري ...

حجارة من الجـليد أو غُبــارْ

أمطريها زائفات الومض ...

أمطري غَبَاءْ[1]

هذا المقطع يحتوي على علاقات لغوية غريبة متصاعدة ومتدرجة في الإيغال إلى الغموض، ففي قوله: (أمطري غبار)، (أمطريها زائفات الومض)، (أمطري غباء)، فهذه العلاقات تجاوزت المألوف إلى غير المتوقع سعياً من الشاعر إلى الغموض، وهروباً من الدلالة المباشرة للمضمون، هذا الخروج يطرح على المتلقي عدداً من الأسئلة في دلالة هذا التركيب، وتثير في نفسه من مدلولات وتأويلات حسب مخزونه المعرفي، وفي النهاية لا يصل إلى الدلالة المقصودة، من هنا يبرز سحر الشعر في عصف الذهن، وتحريك خياله.

وفي قصيدة "هكذا يبدأ الحلم" للشاعر أحمد الصالح، تحتوي على علاقات غريبة، يقـول:

يفاجئني .. وجهك العذب

في شفق الحلم

أنهض في غدق الحلم

أدخل في غدق الاشتهاء

أمد ذراعي نحوك

أحتضن الحلم

[1] محمد العيسى،دروب الضياع،ص99-100

أحتضن الصحو[1]

فقول الشاعر(شفق الحلم)و(غدق الحلم)و(غدق الاشتهاء)و(أحتض الحلم) و(أحتضن الصحو) هي صورة يصعب فهمها على أنها استعارة مكنية تجسد وتجسم (الحلم-الصحو)، فالقارئ لا يصل إلى الدلالة المباشرة في هذه القصيدة، فتتعدد الدلالات ، ويسهم تلاحق الصور في تكثيف النص وغموضه، فهل تكون هي المحبوبة-القصيدة –الوطن-الحلم... ، وتستوقفنا قصيدة أُخرى في نفس الديوان معنونة بـ(بين مفاتن الحلم)ولعلها استمرار ومكملة لها، يقول في أحد المقاطع:

كلماتك العطشى .. إلي

وأنتِ .. أنتِ

تمارسين كتابتي

في كل حرف مُترف نزق

وما بين الفواصل .. والنقاط

وصبوة الكلمات .. سيدتي ..!!

ففي قوله (أنت تمارسين كتابتي)، علاقة جديدة وخروج عن المألوف، فلا يستطيع القارئ الوصول إلى خيط دلالي يساهم في ترجيح إحدى الدلالات على الأُخرى، إلا أن ذلك مرهون بفك شفرات النص وعناصره، ومع تلاحق وتتابع الصور في القصيدة فتظهر الصورة التالية:

إليك تلتفت القبيلة في دمي

ولديك .. يحتفل الجسد[1]

[1] أحمد الصالح، لديك يحتفل الجسد،ص64

فالقارئ يقف في حيرة أمام هذا النص، ويظل يبحث عن الدلالة الهاربة والمتوارية، عن طريق انزياحاتها المتكررة، وتمردها، وتجاوزها، وغموضها، محققة بذلك انفتاحاً لا محدود من القراءات.

وفي قصيدة "تحدٍّ" للشاعر إبراهيم العواجي، يحطم الشاعر العلاقات المألوفة، راسماً لعلاقات جديدة، زاحفة عن وضوحها المُلغَّم بالغموض، يقـــول:

حطَّمت جدارَ

الصمتْ..

كسرت حزام الخوف

وخرجت من الزنزانةِ

رمزا..[٢]

فقد عمد الشاعر هنا إلى تجسيم وتجسيد المعاني المجردة في صور حسية حية، إنه جعل للصمت جدار، وجعل للخوف حزام، ويتيح نسج هذه الصور بتوثيق وتأكيد فكرة التحول والتغير والتمرد على الواقع وفق حلم ورؤيا لحياة جديدة بعيدة عن الواقع.

3- الصورة والتضاد:

تتنوع أساليب التضاد وصوره في بناء القصيدة الحديثة، لكونه سمة أسلوبية بارزة في الارتقاء بالفن الشعري إلى مستوى جمالي وفكري متقدم [٣]، وتقوم الصورة على ثنائية الشيء وما نافاه في ((وصفها عالماً يصور جملة من الصراعات والتناقضات)) [٤] في الحياة.

---

[١] أحمد الصالح،لديك يحتفل الجسد،108-112

[٢] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص102

[٣] انظر:عاصم"محمد أمين"بني عامر،لغة التضاد في شعر أمل دنقل،دار صفاء،عمّان،ط1، 2005م،ص82

[٤] سامية ساعد،تجليات الحداثة الشعرية ،ص189

فالشاعر المجدد يتجاوز التضاد في بنائه المعروف(الطباق) إلى ((مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل))[1].

ونلمس هذا الشكل عند شعراء التجديد، من خلال((تركيب لغوي يقف مقابلاً لتركيب آخر، أو بلفظة تتقابل مع تركيب شعري))[2] وهو ما يسمى بـ(تضاد العبارة)[3].

ومن النماذج التي يمكننا الاستشهاد بها على بروز هذه الظاهرة عند شعراء التجديد في تجريب لغة جديدة يجمع فيها الشاعر بين المتناقضات، قصيدة"دليلة" للشاعر محمد العيسى، يقول في أحد مقاطع القصيدة:

وعويـل الصمت .....
في موج من الأسرار يغرق
والنداء الأخرس المكتوم ....
في الأضلاع ميت[4]

حيث نجد الشاعر يعتمد على المزج بين الأشياء المتناقضة، فهو يمزج بين النقيضين وهما: (العويل) و(الصمت)، ويجمع بين (النداء) و(الخرس) ويصفه بالمكتوم، تعبيراً عن إحساسه بأن للصمت صوته، وللخرس نداؤه الذي يحس به الشاعر ويعانيه، ومصوراً لحالة نفسية مغايرة وغريبة.

ومن النماذج الجيدة التي يجمع فيها الشاعر بين المتناقضات، قول أحمد الصالح في قصيدة بعنوان "ومهما يكن اتجاه الشجر".

أرى أن للجرح شكلاً جديداً
ورائحة تُبهج القلبَ

---

[1] علي زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص80

[2] عاصم"محمد أمين"بني عامر،لغة التضاد في شعر أمل دنقل،ص87

[3] المرجع السابق،نفس الصفحة.

[4] محمد العيسى،دروب الضياع،ص50

تنفذ في لجة البحر

تنفذ حتى ضمير الحجر .

أرى "القدس" تنهض وجهاً جميلاً

ومن بين جرحٍ قديمٍ

وجرحٍ يغيص

تلك هي صورة القدس ، فالشاعر في هذه القصيدة جعل للفظة "الجرح" أثراً نقيضاً ومخالفاً لما هو متعارف عليه من حزن وأسى وضعف، فهو يرى أن رائحة الجرح تبهج القلب، وأن القدس بين جراحها الماضية والحاضرة تخرج بصورة جميلة؛ وذلك لما يفعله الشعب الفلسطيني من مقاومة وبذلهم دماءهم وأرواحهم من أجل الحفاظ على هوية الأرض، فجعلت الشاعر يصورها بهذه العبارة المتضادة والانزياح الدلالي الجديد المانح للحب للوطن، والصانع للتغيير، فيختم القصيدة بهذه الصورة:

أرى "القدس" تستنفر الحب فينا

وترسم للحب أحلى الصور[1] .

ويوجد لدى أحمد الصالح شكلاً آخر من أشكال التضاد، وهو التضاد المعنوي:وهو الذي((تأتي اللفظة مضادة لأختها، ليس بصورة حرفية كما في الطباق، بل باعتبار اللفظة منزلة منزلة الضد))[2]، يقول الصالح في قصيدة "لازلت .. والرحيق" مصوراً معاناة الحبيب من الشوق والوجد، وموحداً ومماهياً بين الحبيبة /الأرض(الوطن).

قولي الكثير ..!!

تحدثي ..!!

إني أحس بقلبك المبتل بالأفراح

يوقظ في النوارس صبوةً

ويهز في الأعماق

---

[1] أحمد الصالح،تشرقين في سماء القلب،أتم نظم القصيدة في1416/6/26هـ

[2] عاصم"محمد أمين"بني عامر،لغة التضاد في شعر أمل دنقل،ص85

عفريتاً .. عصياً[1] .

ففي هذا النص تتضارب مشاعر الحبيبة لا على أساس النفي، بل على أساس التضاد، فالفرح ضده الحزن، إلا أن الشاعر يمزج ويجمع بين الفرح والعفريت الذي يثير الخوف والرعب عاكساً نفسه المضطربة، والحالمة بالفرج وانجلاء الغيم الممطر.

ويقابلنا شكل آخر من أشكال التضاد عُرِّف بـ(تضاد الصورة)، ((وهذا النوع من التضاد يكون بين صورتين متضمّنتين بين ثنايا النص، حيث لا يبدو واضحاً إلا بإنعام النظر والتدقيق))[2] في النص، حتى تظهر للقارئ تلك الثنائية المتضادة، يقول أحمد اللهيب في قصيدة "حين النوافذ امرأة".

حين تغفو الشوارع تبتسم أضواؤها للغريب،
وترسم واجهةَ الحزن ...[3]

إنه من خلال تأمل الصورة تجد أنها مبنية على ثنائية(الابتسامة والحزن) ، أجواء الفرح والبهجة الذي تدل عليه ابتسامة الأضواء، والحزن الذي تصوره حال الشوارع، موحية بذلك إلى واقع متناقض ومتوتر ومفارقة، فهو ينبئ عن: ((خبر لا يسر.. أن تبتسم الأضواء لغريب الدار وليس لقريب الدار.. لا بد وأن في الأمر حكاية وأي حكاية !))[4] .

ونجد تضاد الصورة كذلك عند ((الوشمي-شأنه في هذا شأن بعض الشعراء المعاصرين - كأدونيس- عالم المرأة عن طريق رسم عالم سريالي غامض مغرق في غموضه؛ لتلعب الزماكانية دور البطولة في تجميع ما انفك غامضاً في هذا العالم؛الذي يشعر فيه الإنسان حيال الوجود حوله بشيء من القلق والاغتراب.وذلك في إبيجراما "قلق"))[5]،
يقول الوشمي:

---

[1] أحمد الصالح،ديوان تورقين في البأساء،أتم نظم القصيدة في1417/10/12هـ

[2] عاصم"محمد أمين"بني عامر،لغة التضاد في شعر أمل دنقل،ص91

[3] أحمد اللهيب،حين النوافذ امرأة،ص27

[4] سعد عبد الرحمن البواردي، استراحة داخل صومعة الفكر،حين النوافذ امرأة،أحمد بن سليمان اللهيب،صحيفة الجزيرة، العدد:12831، تاريخ النشر: 2007/11/15م-

[5] حافظ محمد المغربي،فن الأبيجرام في الخطاب الشعري المعاصر،قصيدة الثياب لعبد الله الوشمي نموذجاً،بحث مخطوط غير منشور،ملف ووورد،ص13

قلِقٌ كأن الرِّيحَ تحتي
هذه الأثوابُ تُملِي ما تشاءُ
قد أجهلُ الأسماءَ مفْردَةً
وحينَ الصَّيفُ ينثُرُني كنوْرَسةٍ
ليجمعَني الشِّتاءُ
أَأَكونُ خيمتَهُمْ أكونُ
وهذه الخُصَلُ الفداءُ
أَأكونُ غيمتَهُمْ أكونُ
وهذهِ الأثوابُ ماءٌ[1]

فالأثواب في هذا النص الشعري تأخذ شكلين متقابلين فـ ((الشاعر حين يتمنَّى أن يكون لخصل النساء غيمةً سكوباً؛ إنما يتّخذ من ذلك ذريعةً؛لأن تتحوَّل أثوابهنَّ ماءً،وبين الثوب بوصفه جنساً ساتراً،والماء بوصفه جنساً شفّافاً ،مفارقة، وحَّدت أمنيات الشاعر وخياله بينهما،حين سكب نفسه غيمةً مائيَّةً هتكت سِتر الأثواب – التي تحركها الريح متحكّمةً في الشاعر بما تمليه بين الكشف والستر))[2].

إن شعراء التجديد قي تجريبهم للغموض في بناء الصورة الشعرية الجديدة، أسهموا في حمل القصيدة إلى فضاءات وعوالم دلالية جديدة، وتجاوز اللغة الشعرية التراكيب المألوفة بتكوين علاقات جديدة موحية بعالم الشاعر الداخلي، وبواقع إشكالي تجتمع فيه الأضداد.

ولم يصلوا في توظيفهم للغموض إلى درجة الإبهام، فلم ينعدم التواصل والتفاعل بين القارئ والنص، ولم يوغلوا في الغموض، ولم يصلوا إلى ما وصل إليه شعراء الحداثة كأودنيس، وحسن طلب، وغيرهما؛ إنما كان ذلك في تجريبهم لأساليب لغوية تصبغ تجربتهم الشعرية بتعدد وتنوع مستويات التعبير.

---

[1] عبد الله الوشمي،شفاه الفتنة،قصائد قصيرة،دار المفردات،الرياض،ط1، 2011م،ص10

[2] حافظ محمد المغربي،فن الأبيجرام في الخطاب الشعري المعاصر،ص14

الفصل الثالث: موسيقى الشعر وصور التشكيل الإيقاعي

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

المبحث الثالث: الإيقاع البصري

المبحث الأول

الإيقاع الخارجي

تعرضت القصيدة العربية في بنيتها الإيقاعية لألوان من التمرد والتجديد سجله التاريخ الأدبي، يمكن تصنيفه على المراحل التالية:

١ - مرحلة الموشحات الأندلسية.

٢ - مرحلة الشعر المرسل.

٣ - مرحلة الشعر التفعيلي " الحر"[١].

فقد مرت القصيدة العربية بمحاولات تجديدية في نظام الكتابة إلى أن وصلت إلى الشكل التفعيلي، فخرجت عن وحدة الوزن ووحدة القافية، وعن البحور الخليلية ونظام البيت الشعري، ...،...، وذلك لكون الشكل القديم لم يعد قادراً وصالحاً لحياة جديدة معقدة، وقد كانت محاولة أحمد زكي أبو شادي وبعض جماعة "أبولو"، وبعض شعراء المهاجر، إلا أن البداية التي استطاع أصحابها أن يحققوا نجاحاً كانت في نهاية الأربعينيات مع ظهور نازك الملائكة وبدر شاكر السّياب ونزار قباني[٢].

وعلى الرغم من الحرية التي يمنحها هذا الشكل للشاعر المجدد، وفتح الطريق للتدفق الشعوري؛ إلا أنه كما يرى أحد النقاد : ((أشق من السير على الأوزان التقليدية، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمها الجمالية، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية

---

[١] انظر: نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،ص38،وانظر: عربية توفيق لازم،حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث،ص256

[٢] نهلة جدعان،الحركة الأدبية في العصر الحديث،ص177

والانفعالات معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم)) [1].

وكان لبعض النقاد المعاصرين دورهم في إعادة قراءة النظام المكتوب لبحور الخليل، وقراءة التراث الشعري من وجهة بناء مختلفة، تتعلق بناحية تمنح للشاعر فضاء واسع في بناء القصيدة، والحد من رتيبة الشعر ووضعه في إطار قوانين ثابتة، وذلك ما أشار إليه الدكتور كمال أبو ديب في اعتمادها على النبر* وما يحمله من دلالات وانفعالات فنية في تشكيل بنية القصيدة، والسير بها إلى تشكيلات جديدة منطلقة من كون بحور الخليل منجزات يمكن استثمارها، وتوسيعها مظهرة بذلك التنوع وطبيعته في إيقاع الشعر العربي، واستجابته لتشكيلات إيقاعية جديدة [2].

وهذا ما أكده الدكتور محمد النويهي في ارتباط الإيقاع"الوزن" بالنغم في الشعر، وذلك من خلال معرض حديثه عن الزحاف في الشعر وكونه مربوطاً بموقعه في الكلام وحاجة الإيقاع والنغم إليه [3].

ويعلق الدكتور عبد الله الغذامي، مشيراً إلى هذه اللفتة الثاقبة عن التناغم بين الإيقاع الوزني والنغم الموسيقي بقوله: ((وتلك نظرة هي من أساسيات علم النقد الأدبي، وإغفالها يؤدي إلى

---

[1] محمد هلال،النقد الأدبي الحديث،ص448

* النبر:هو التشديد على مقطع ما يشكل نواة المقطع داخل السلسلة الصوتية، بحيث يصير المقطع أكثر وضوحاً في السمع مقارنة بباقي المقاطع المكونة للكلمة.انظر: خالد سليكي،في الإيقاع الشعري،مجلة عبقر،ص135، وقد أشار إلى اهتمام الدراسات الحديثة في تركيزها على البنية الإيقاعية للشعر العربي انطلاقاً من مفهوم النبر.

[2] كمال أبو ديب،في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن،دار العلم للملايين،لبنان-بيروت،ط1، 1974م،531بتصرف، وقد أشار الباحث إلى عدد من الباحثين دعا إلى الإيمان بدور النبر في الإيقاع بين دور مطلق، وأبرز من تبناه غورياد،أما الدور النسبي فقد تبناه فايل ومندور، ص220، وانظر:محمد عوني عبد الرءوف،بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف،مكتبة الآداب،القاهرة،ط2، 2005م،ص11.

[3] محمد النويهي،قضية الشعر الجديد،ص273

تجزئة العلم إلى وحدات متمايزة تفكك التجربة الأدبية وتشتت النظر فيها وتلغي الترابط بين عناصرها الأساسية))[1].

مما تقدم يمكن أن يُعرّف الإيقاع بأنه: ((الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصاً منها النبرات والوقفات في النظام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبية التي يمكن أن يخلق شعوراً بوجود إيقاع))[2].

تنطلق اليزابيث درو في بيان عناصر الإيقاع من قولها : ((ليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع))، كما تقول: ((إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق، أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات))[3].

من هنا فقد وسع إليزابيث دور مفهوم الإيقاع، ودور المعنى في حركية الإيقاع نجد الإيقاع يتخلل اللغة والموسيقى والصور والأخيلة والكلمات،...، غير أن جميع هذه الإيقاعات ترجع إلى عنصر الإيقاع[الوزن]، الأساس المرتبط بالزمن المنتظم في نسق،....، والذي يغدو في نقطة تقاطعه بالإيقاع ذا خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص وخصوصية الشاعر مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية[4].

---

[1] عبد الله الغذامي،الصوت القديم الجديد،دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث،مؤسسة اليمامة الصحفية سلسلة كتاب الرياض، الرياض، العدد 66،يونيو، 1999م،ص65

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1991م،130،نقلاً من: بشير تاوريرت،الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم،عالم الكتب الحديث،الأردن،إربد،ط1، 2010م،ص477

[3] إليزبيث درو،الشعر كيف نفهمه ونتذوقه،ص50

[4] علوي الهاشمي،فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني،البحرين،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،2006م،ص22-23

كما أن الدكتور توفيق الزيدي أشار إلى ذلك في قوله: ((لذة النص لا يمكن أن تأتي، إلا من جميع مكونات النص؛ لفظاً، ومعنى، وبناء، والعامل الموحد لهذه المكونات، هو الإيقاع))[1].

من ما سبق فالإيقاع يعد: علامة تنغيمية تمس الجوهر العام للقصيدة وتتصل بمختلف مقوماته الشعرية من لغة ورمز وصورة،....،، منتقلة بذلك من وحدة البيت لبناء وحدة النص العضوي[2].

لقد تبنى الشاعر الحديث إيقاعاً شعرياً جديداً من خلال ((قصيدة التفعيلة التي تعد تطوراً من تطورات القصيدة العربية القديمة ...، فهو تمرد على شكل القصيدة الكلاسيكية، فقد اعتمدت [قصيدة التفعيلة] على خلخلة نظام الوزن والقافية، ومالت إلى التفعيلة الواحدة بتكرارها عدة مرات بنظام خاص.. مع تحوير في زحافات وعلل التفعيلة))[3].

((تتميز القصيدة الحديثة بأنها محاولة ناجحة لاستثمار الطاقات الإيقاعية الكامنة في البحور الشعرية، عن طريق فتح حرية انتشار التفعيلة على مساحة القصيدة بلا حدود وبدون تقييد نمطي يخلق إيقاعاً تقليدياً كما هو الحال في القصيدة العمودية))[4].

كمـا ((أن الهندسة الصوتية الإيقاعية في قصيدة الشعر الحر تأتي متوافقة أيضاً مع شكل القصيدة، فلا تنتظم الهندسة الصوتية الإيقاعية فيها انتظاماً متوازياً أو متقابلاً كما في القصيدة

---

[1] توفيق الزيدي،مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع،سراس للنشر تونس،1985م،ص138

[2] خالد الغريبي،في قضايا النص الشعري العربي الحديث،مقاربات نظرية وتحليلية(أدونيس،البياتي،درويش،حجازي،السياب،عبد الصبور)نماذج، إصدارات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس،مكتبة قرطاج، ط1، 2007م،ص142.

[3] بروين حبيب،تقنيات التعبير في شعر نزار قباني،ص19بتصرف.

[4] محمد عبيد،القصيدة العربية الحديثة،ص32

العمودية مع كونهما من وزن شعري واحد، فالقصيدة الحرة تتابع تتابعاً غير منتظم وفقاً للسطور الشعرية وقصرها ووفقاً لتغير البحور الشعرية))[1].

هذا التشكيل الجديد في النص الشعري الجديد، ((ولَّد مفهوماً جديداً لموسيقى الشعر يخضع في تشكيله خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة))[2].

إذ إن القصيدة الجديدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المشوشة في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة، وتشكيل إيقاعي مخالف يسمح للشاعر أن يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق الحركة التي تتموج بها نفسه، والتي لا يمنحها التشكيل الإيقاعي القديم[3].

هذا التغاير بين الهندسة الصوتية وشكل القصيدة أدى إلى كسر أفق التوقع لدى المتلقي من بناء الوحدات الصوتية وفق نسق معين، وذلك لكي لا يحرم المتلقي من متعة مشاركة الشاعر في اكتشاف شكله الموسيقي وإبداعه[4].

((والشاعر العربي الحديث في محاولته لتطوير الشكل الموسيقي للقصيدة العربية، واكتشاف إمكانيات تعبير وإيحاءات موسيقية جديدة لم يتخل كلية عن الشكل الموروث..، فظل يستعمله إلى جانب الأنماط الموسيقية الأخرى التي اكتشفها أو استولده ا من الشكل

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، جماليات الهندسة الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغير،دار النشر للجامعات، القاهرة ط1، 2010م،ص15 بتصرف.

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر،ص63، نقلاً من:السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،ص193

[3] المرجع السابق، الشعر العربي المعاصر،ص 64بتصرف، وانظر: فيصل القيصري،بنية القصيدة،ص191، فقد أشار إلى أن بنية الإيقاع تأتي استجابة لحساسية الشاعر ونفسيته.

[4] علي زايد،عن بناء القصيدة الحديثة،ص166 بتصرف

الموروث))[1]، وهذا ما اتصف به شعراء التجديد حيث راوحوا بين استخدام القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة.

وإن أخذت نسبة قصيدة التفعيلة عند شعراء التجديد كما أشار الدكتور إبراهيم المطوع في دراسته وإحصائيته إلى ((أكثر من النصف، فالمجموع الكلي لقصائدهم: 494 قصيدة، منها: 284 قصيدة تفعيلة))[2]، وإن أخذت تتزايد نسبة قصائد التفعيلة في الدواوين اللاحقة، وقد يكون الديوان كاملاً مبنياً على شعر التفعيلة كما في ديوان "شفاه الفتنة" لعبد الله الوشمي وديوان "حين النوافذ امرأة" لأحمد اللهيب.

وقد سُجِّل الشاعر محمد العيسى من أوائل الشعراء السعوديين الذين كتبوا الشعر التفعيلي المتميز، وذلك في قصيدته "الطبيعة الخرساء"[3]، ضمن ديوان "على مشارف الطريق" المطبوع عام 1963م،...، وفي التاريخ نفسه أصدر قصيدة"ليديا"[4]، والذي اعتبره بعض النقاد أول شاعر سعودي يكتب القصيدة التفعيلية الحديثة بمجازاتها ولغتها وصورتها عندما صدر في كتيب مستقل قصيدته الطويلة" ليديا"[5].

---

[1] علي زايد،عن بناء القصيدة الحديثة،ص167بتصرف.

[2] إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ص822، وانظر:عبد الله السمطي،بنية القصيدة الحديثة في شعر إبراهيم العواجي،الرياض،ط1، 2011م،ص24-25 فقد أشار إلى أن قصائد شعر التفعيلة لدى إبراهيم العواجي تشكل40% من الفضاء النصي لدى الشاعر وتحتضن من ناحية دلالية قضايا ذاتية وإنسانية ووطنية

[3] محمد العيسى،على مشارف الطريق،ص96

[4] محمد العيسى،ديوان ليديا.

[5] عبد الله حامد المعيقل،الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية،معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين-دراسات-المملكة العربية السعودية،الرابط:
http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/studies/Sudia/0005.htm

وتندرج أشكال التجديد في الوزن، والتشكيل الجديد للتفعيلات في التقنيات والأنماط التالية:

١ - المزج بين وزنين من التفعيلة.

٢ - التنويع في التفعيلات.

1-المزج بين وزنين من التفعيلة:

في هذا الشكل من التشكيل الإيقاعي((يمزج الشاعر بين وزنين من الأوزان المعروفة[الصافية]، ولكنهما لا يلتزمان التوازي في الأشطر)) [١]، فاتحاً للشاعر وسامحاً له مساحة من الحرية في التشكيل الإيقاعي.

ومن أشكال هذا المزج الجمع بيت تفعيلتي: (فاعلن،وفعولن)جامعاً بذلك بين بحري المتدارك(فاعلن)، والمتقارب(فعولن)، ومن تشكيلاتها (فعولَ)و (فعولْ) و(فعو) و (فاعل)، يقول العيسى في قصيدة "صراع":

يا قلوعي العتيدة النضال

فاعلن-فعو-فعولَ-فاعلان

مزقي الأمواج ....

فاعلن-فاعلً-فـ

حطمي المحال ....

عو- فعولُ- فاع

اِجدفي ... اِجدفي...

---

[١] عبد الرحمن المهوس،الشعر السعودي المعاصر،ص65

لن– فعولن– فعو

في خضم بحر موغل في اللامدى[1]

فاعلن–فعولن–فاعلن–فاعل–فعو

كما نرى في قصيدة "زمن للعفة وللخطيئة أزمنة" للشاعر أحمد الصالح مثل ذلك المزج بين المتقارب والمتدارك، مفتتحاً القصيدة ببحر المتقارب:

بـدايـاتنـا

فعولن– فعو

الفـــرح الأنـــس

لن– فعِلن– فاعِ

يأخذ في كل نفس مكانا

لن– فعِلن–فاعلن–فاعلن– فا

بـــدايـاتنـا

علن– فاعلن

لحظة من شعور

فاعلن– فاعلن– فا

تُضَمِّخه شهوة العاشقين

علن–فعولن–فعولن– فعولَ[1]

[1] محمد العيسى،دروب الضياع،ص79

ومن ما يلفت النظر تفاوت عدد التفعيلات في السطر الشعري طولاً وقصراً.

والجمع بين تفعيلتي فاعلن، وفعولن في قصيدة التفعيلة نجده كذلك عند الشاعر إبراهيم العواجي في قصيدة "ما قبل غزو المحيا"، يقول:

امنحيني

فاعلن– فا

لحظة للصمت

علْ– فعلن– فاع

تغفو في سكوني

لن0 فاعلْ– فعولن

هذه الأمواج

فاعلن– فاعلْ– فـ

تغتال شجوني[٢]

عولن– فعلن– فا

إلا أن وزن المتدارك ونبرته تطغى على تفعيلة المتقارب.

ويأتي شكل آخر من المزج، وهو المزج بين تفعيلتي :(مفاعلتن وفاعلن) وهو جمع بين بحري الوافر والمتدارك، يقول الشاعر عبد الله الوشمي في قصيدة"قُبلة":

حديقةُ ضوءٍ تلفُّ تفاصيلَ

---

[١] أحمد الصالح،لديك يحتفل الجسد،ص12

[٢] إبراهيم العواجي،غربة،ص19

مفاعلتن– فاعلن– فعِلن– فاعلن

لحضتنا الحاسمهْ

فعِلن– فاعلن

حديقة ضوءٍ

مفاعلتن– فا

وسنبلة باسمه[1]

علن– فعِلن– فاعلن

2–التنويع في التفعيلات:

يحاول الشاعر المجدد في ((هذا البناء أن يستخدم في القصيدة الواحدة أكثر من تفعيلة لخلق بناء سيمفوني متنوع الدرجات اللحنية أو للتعبير عن عدد من الأصوات الشعرية التي أصبح يضم عمله، وأن يصبغ على النص صفة البنية الدرامية)) [2] مظهراً تشكيلاً إيقاعياً جديداً.

فقصيدة"قراءات في الزمن الغارب" للشاعر أحمد الصالح من النماذج الممثلة لهذا الشكل، يفتتح الشاعر القصيدة بصوت الراوي/ الجوقة على بحر المتقارب:

كما يعرفون الليالي الحبالى

فعولن– فعولن– فعولن– فعولن

وما قد يلدن

---

[1] عبد الله الوشمي،شفاه الفتنة،ص51

[2] السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،ص201 بتصرف.

فعولن– فعولَ

وأن الرماح

فعولن– فعولَ

أبت أن تلين

فعولن– فعولَ

ومن ثمَّ ينتقل إلى صوت الشاعر يمزج بين بحر المتقارب وبحر المتدارك:

وكنت بباب "سليمان"

فعِل– فعِلن– فعِلن– فاع

أعرف من غل موسى[1]

لن–فعلن–فعِل–فاعل

وتأتي القافية لتشارك الوزن في الخروج والتحرر من التقنين والالتزام، فقد أحس الشاعر الحديث بمدى ثقل القافية كنوع من الإلزام الخارجي، فراوح بين استخدامها وتركها، وتكون استعانته بها في تنسيق موسيقى في نهاية السطر الشعري وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة للانتقال منها إلى دفقة جديدة[2].

وفي قصيدة "أغنية النخيل" للشاعر عبد الله الوشمي نجده يفتتح أحد المقاطع ببيت المعري:

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص54

[2] السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،ص209=210

"وردنا ماء دجلة خير ماء وزرنا أشرف الشجر النخيلا"[1]

مفاعلتن– مفاعلتن– مفاعل مفاعلتن– مفاعلتن– مفاعل

ثم يقول:

بين يوم ويوم

فاعلن– فاعلن

بين يوم مضى مثلما تنحدر قطرة ماء

فاعلن– فاعلن– فاعلن– فعِلن– فعو– فعِلن– فا

ويوم نكابد بالحروفْ

علن– فعِلن– فعِلن– فعِلن

كانت النخلات على مائنا وحدها تمتطي ظلها،

فاعلن– فعْلن–فعِلن–فاعلن– فاعلن– فاعلن– فاعلن

وجهها كان أقرب منا إلى ربها،[2]

فاعلن– فاعلن– فعِلن– فاعلن– فاعلن

فالشاعر بنى قصيدته/ صوته على بحر المتدارك بينما كان الصوت القديم على بحر الوافر وذلك للتمييز بين الصوتين وتصوير المفارقة بين الماضي والحاضر المأساوي، حيث ختم المقطع بقوله:

---

[1] (أبو العلاء المعري) أحمد عبد الله سليمان المعري،ديوان أبي العلاء المعري المشهور بسقط الزند،المطبعة الأدبية،بيروت 1884م،ص97

[2] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص47

ثمَّ ها هي ذي الآن تمتدُّ ذابلة في... الرصيف!!

إن البحر المتدارك/ الخبب يكثر استخدامه لدى شعراء التجديد وذلك((بوصفه نسقاً نغمياً مناسباً لاحتضان المشاعر الحزينة))[1].

وتأتي قصيدة "رسالة صامتة" للشاعر صالح العوض يحرك فيها الشاعر بين عدد من المشاهد مفتتح المشهد الأول ببحر الرمل (فاعلاتن):

من تنادي

فاعلاتن

من لها "مات الولد"

فاعلاتن–فاعلا

من تنادي

فاعلاتن

لو يموت الناس في هذا البلد

فاعلات–فاعلاتن–فاعلا

لو يموتون جميعاً

فاعلات–فعلاتن

كلهم ذاك الولد

فاعلاتن–فاعلا

[1] فريد أمعضشو،الاغتراب في شعر محمد علي الرَباوي،مجلة أبعاد،العدد التاسع،مايو2010م،ص29

وفي المقطع الثاني حينما ينتقل إلى مشهد الدرة يستخدم بحر المديد (فاعلاتن–فاعلن):

مشهد الدرة

فاعلاتن–فعـ

منظر للظلم يشهد

لن–فعِلن–فاعلاتن

موقف للعسف والطغيان والقهر تجسد

فاعلاتن–فاعلاتن–فاعل–فاعلاتن

ويجمع الشاعر بين بحري المتقارب والمتدارك في المقطع التالي:

نبرة كلمى

فاعلن–فاعلْ

ينبض الإحساس فيها بالأبوة

فاعلن–فاعل–فعولن–فاعل–فا

وارتعاشات يصيح الصخر فيها

علْ–فعولن–فعِلن–فاعل–فعولن

ينتضي معصم طفلٍ

فاعلن–فعولُ–فعولن

أفلت فيه الرزية[1]

[1] صالح العوض،نفح القيصوم،ص69

فعِلن–فاعلْ–فعولن

ويظهر التشكيل الجديد للقافية في الأنماط التالية:

1–القافية المتناوبة:

((وتعني وجود أكثر من قافية في القصيدة الواحدة أو المقطع تأتي على التوالي أو التناوب))[1] وفيها يتحرر الشاعر من سلطة القافية الموحدة، فينوع النغم بتنوع القافية.

ونعثر على هذا الشكل في قصيدة"ليالي" للشاعر محمد العيسى، يقـــــول:

لياليَ....

الليلة الليلاء تثقلني

فلا نجم أسامره

ولا ريح الصبا فيهن يغمرني

سودٌ ...

وفي لَجِّ من الذكرى تُعذِّبني

وتنبهني ..

إلى أيام أحلامي

إلى سحر الهوى السامي[2]

---

[1] فيصل القصيري،بنية القصيدة،ص201

[2] محمد العيسى،ندوب،ص5،وانظر:محمد العيسى،الحرف يزهر شوقاً،ص83

والملاحظ في هذه القصيدة ما يلي:

أ-تناوب القافية بين النون الموصولة بكسرة والميم الموصولة بكسرة ، ومن ثمَّ تعود في نهاية القصيدة لقافية النون الموصولة بكسرة مساهمة بذلك ومانحة للقصيدة فرصة في التصاعد الدلالي وانفعال الشاعر.

ب- عدم التزام القافية في كل سطر شعري لتكون القافية بين حضور وغياب متى ما استدعاها المعنى لختام الجملة.

ج-أن هذا التناوب والتوالي لم يظهر بشكل منتظم، فقد تكررت النون الموصولة بكسرة ثلاث مرات، بينما تكررت الميم الموصولة بكسرة مرتين وفق تراوح غير منتظم.

ومن النماذج المشكلة للقافية المتناوبة قصيدة "مواويل على شفاه الشوق" للشاعر أحمد الصالح، يقـــــول:

حملتُ الجراح .. في قلبي

كعصفور .. هجير الصيف ((أجلاه))

إلى ماء

إلى حب

وضم حنينه ظلُّ

وتتناوب القافية بين هذا المقطع والمقاطع الثلاث التالية بين(ظل،تلُّ،طلُّ،طفلُ)، ومن ثمَّ تتوالى القوافي المختلفة في المقاطع التالية، مع انتقال الضمير من متكلم إلى مخاطب:

أفهميني ..!!

-واحدا- كان له في قلبك

البكر ..

((هوى))

مر كحرفٍ نازف الهمس بفيكِ[1]

متناوبة القافية بين(فيك،فيك،ديك،)، وهكذا تتناوب القوافي ويكون لضمير المتكلم قافية مختلفة عن ضمير المخاطب.

وفي قصيدتة "في ضيافة أبي الطيب "[2] تتناوب القوافي ، وتتراوح بين صوتين صوت حذام/الراوي وتكون له قافية، وصوت المخاطب /الشاعر بين الهمزة والهاء مميزة بين الصوتين ولخلق فضاء درامي.

كما أن قصيدة "حوار مع طائر" للشاعر إبراهيم العواجي تمثل لشكل القافية المتناوبة، يقول:

وحيداً

أمشلي تخبئ وجهك

عن نظرة العابرين

تفتش عنها

عن الحب عنها

وكل الطيور

نشير بقلبك

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص186

[2] المصدر السابق،ص218

وخز حنين

ثم يقول:

أنا يا رفيق

الضياع

بدون جناح

وعزفي نواح[1]

فتتناوب القافية بين(رين–نين) وكذلك بين(ناح–واح) مبتدأً الشاعر بوصف حال الطائر باستخدام قافية النون وحال الشاعر بقافية الحاء.

إلا أن الشاعر لا يلتزم هذا النظام في كل القصيدة، فيراوح الشاعر بعدها بين قافيتي النون والحاء.

وفي قصيدة "بارق لا يرتجي المساء" للشاعر صالح العوض نجد نمط القافية المتناوبة، يقول:

وتسألني

من يحفر القصيدة

وينشر الحياة في اليراع

ينتزع الإبداع

طفل مدجج بثائر الأحجار

[1] إبراهيم العواجي،غربة،ص107

سيعتلي بعزمه ما أعجز الكبار[1]

ففي هذا المقطع تتناوب القافية بين(راع–داع–)وكذلك بين(جار–بار) مساهمة القافية بذلك في التصاعد الدلالي والحركة والحيوية.

2–القافية المتنوعة:

نجد قصيدة "الاحتراق" للشاعر محمد العيسى ممثلة لهذا الشكل في أن القافية ((لم يلتزم فيها الشاعر نسقاً واحداً، وإنما ظل يراوح بين مجموعة من القوافي بدون نسق ثابت، أي أنه يلتزم بنوع من التقفية ولا يلتزم بمبدأ القافية الواحدة، أو القافية المتنوعة وفق نظام ثابت محدد))[2]، ((على أنَّ تنويع القوافي ونظامية التقفية تخضع لوعي الشاعر الكامل، من خلال حمل القصيدة لإيقاع موسيقي من خلال القافية بالإضافة إلى كون المادة الموسيقية مساهمة وفاعلة لخدمة المعنى في النص أو لإحداث إيقاع معين قصد الشاعر إيصاله للمتلقي))[3].

يقـــول العيسى:

آه .. ويعتصر الأسى قلبي المُعنّى ..

في الصباح وفي المساء

وتمور من ألمي الجوانح

ألف أفعى بين أوردتي تلوب

يجترني "فيزوف"

=من سنين الحزن أكثر–

---

[1] صالح العوض،نفح القيصوم،ص72

[2] علي زايد،عن بناء القصيدة الحديثة،ص171

[3] لينة عوض،لغة الشعر عند محمود درويش،ص62 بتصرف.

واللفح ينثرني على شوك القتاد

أشلاء كالطير –يُرمدني–النداء[1]

وتظهر القافية المتنوعة في قصيدة"الخطبة الأخيرة على أسوار نابليون" للشاعر أحمد الصالح، يقول في مطلعها:

القول الأول:

انتظروا ..؟!

عاماً أو عامين

إنتظروا ..؟!

خمسة أعوام .. لا اثنين

إنتظروا ..؟!

من يدري كم تنتظرون

تأتيكم ..؟!

((حيتان السبت))

يستحييكم .. ((بيجن)) ..!!

ويستحييكم .. ((فرعون))

إنتظروا ..!!

إن شئتم

[1] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،ص64

أو شاءت ((عزت فرعون))

القول الثاني:

((قارون)) ..!

سيمنحكم ذهباً

يطمث فيكم .. منكم ((عُرُباً))

يُكتبُ في حاضركم .. نسبا[1]

فقد تكررت قافية النون خمس مرات بينما تكررت قافية الباء ثلاث مرات، وتتنوع القافية في بقية الأسطر وإن كانت تقترب من القافية شبه المتقاطعة.

3-القافية الحرة المتقاطعة والمتوازية:

((يقدم هذا النوع من التقفية أسلوباً جديداً يقدم على أساس تحقيق نظام هندسي معين في توزيع القوافي،...، ولا تتوزع القوافي داخل القصيدة توزيعاً عفوياً إنما يتحكم بها نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعاً هندسياً منتظماً))[2].

نجد هذا التجريب في تشكيل القافية لدى محمد العيسى في قصيدة "أبداً تموء"، يقول:

عند أقدامي تموء

تستجدي حرفاً أؤدبه وبيت

وعند موائدي أبداً تموء

لكنني أنا ...كم أبيت

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص223

[2] محمد عبيد،القصيدة العربية الحديثة،ص127

وكم أبيت

وبعد عامٍ أغرقته بالدموع

و بالضراعات الموشَّحة الولوع

ألقيت في دربي فُتات موائدي

بيتاً ... وبيت

أو بعض بيت

ثم يقول:

وتمتمت ... لن أرتوي مهما ارتويت

أبداً

وعند أقدامي تموء

وتغلغلت في النفس أصداء الضياء

وترنم الإنسان في أعماق أعماقي–

–حروفاً من سناء

ويقول:

وبنيت للوحشية العينين

في دروب (السمهرية) ألف بيت

ومضى النهار يُجرجر الليل المعتم للغروب

ويلملم الساعات

ينقشها ندوب[1]

نقف في هذا المقطع على أربع مجموعات لكل مجموعة شكل:

-المجموعة الأولى: أ – ب(الهمزة-التاء).

-المجموعة الثانية: أ-ب(الهمزة-التاء).

-المجموعة الثالثة:ب-ج-ج(التاء- العين- العين).

-المجموعة الرابعة:ب-ب-ب(التاء-التاء –التاء)

-المجموعة الخامسة:أ-أ-أ(الهمزة-الهمزة-الهمزة)

-المجموعة السادسة:ب-د-د(التاء-الباء-الباء).

مع ملاحظة عدم تقفية الشاعر لكل سطر شعري متراوحة بين حضور وغياب.

ومما يلفت النظر شيوع **التدوير** عند شعراء التجديد فقد قسم الدكتور عبد الله الغذامي التدوير في الشعر الحر إلى نوعين:

1-تدوير تفعيلة: وهو ما تشطر فيه التفعيلة بين بيتين دون مساس بالكلمة[2].

2-تدوير كلمة:وهو ما تقسم فيه الكلمة بين شطرين[3].

---

[1] محمد العيسى،دروب الضياع،ص106

[2] عبد الله الغذامي،الصوت القديم الجديد،ص69-70

[3] عبد الرحمن إبراهيم المهوس،الشعر السعودي المعاصر،دراسة في الإيقاع، مؤسسة اليمامة الصحفية سلسلة كتاب الرياض الرياض،ط1، 2003م،ص100، ويشير الكاتب أن نازك بينت هذا التقسيم في كتابها قضايا الشعر المعاصر وإن لم تشر صراحة، وهذا ما يلمح من الأمثلة التي ساقتها فقد جاءت على النوعين.

وفي الشواهد الشعرية السابقة من هذا المبحث نجد شعراء التجديد قد أكثروا من استخدام النوع الأول من أنواع التدوير وهو تدوير التفعيلة دون تدوير الكلمة ومما يعضد الشواهد قصيدة "إني عشقتك يا دمشق" للشاعر أحمد اللهيب على البحر الكامل، يقول:

إني عشقتك يا دمشق!

متْفاعلن–متفاعلان

أحببت فيك توهجاً

متْفاعلن–متفاعلن

روحاً وريحاناً

متْفاعلن–متْفا

وشيئاً غامضاً

علن–متفاعلن

يختال في عينيكِ

متْفاعلن–متْفاع

يسحرني،

لن–متفا

ويسكب من شفاهك سكراً[1]

علن–متفاعلن–متفاعلن

[1] أحمد اللهيب،قربان لحزن لا يبصر،الدوسري للثقافة والإبداع،البحرين،ط1، 2011م،ص33

حيث إننا نرى تدوير التفعيلة يقع بين السطر "البيت" الثالث والرابع، وبين السطر الخامس والسادس، وبين السطر السادس والسابع فالبيتان يشتركان في تفعيلة واحدة تبدأ نهاية البيت وتنتهي بداية الشطر الذي يليه.

لقد أصبحت موسيقى الشعر عند شعراء التجديد لغة أُخرى من ورائها لغة، وأصبحت تشكيلاً إيقاعياً جديداً، منوعاً في تشكيل القوافي، ومتفاوتاً في طول السطر الشعري، وهندسة البناء التفعيلي، وأصبحت هذه التشكيلات مرتبطة بالمضامين والإيحاءات الجديدة والعصرية.

المبحث الثاني

الإيقاع الداخلي

لا تقتصر حركية القصيدة وموسيقاها على الإيقاع والوزن والقافية، فهناك تشكيلات بنائية داخلية، وهذا ما أشار إليه أدونيس حين قال :((إن الموسيقى في الشعر الحديث لا تنبع من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي))[١].

وأكدت على ذلك الدكتورة سامية راجح بأن: ((اللغة في جوهرها إيقاع يشغل مجموعة من المتتاليات الصوتية، وليس وجود الوزن شرطا لازما لتحقيق الإيقاع، ذلك لأن الوزن الشعري هو نتيجة تجمع خصائص صوتية معينة))[٢].

إن الشاعر المبدع قادر على إيصال عواطفه وتجاربه إلى أحاسيس البشر دون استعانته بوسيط عن طريق الوحدة الفنية بالانسجام الموسيقي، فالنغم الداخلي يأتي صدى للمحتوى النفسي، أو موسيقى اللفظ، فهي تعبير عن هواجس الإحساس وعمقه[٣].

فـالإيقاع الداخلي يعرفه الدكتور ناصر علي بأنه:((حركة موقعة في بنائها أو نسيجها، يتمثل فيما يتوافر في النص الشعري من قواف داخلية، وضروب بديع، وحروف مدٍّ أو حلق أو همس، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة أو تجربة الشاعر النفسية))[٤].

---

[١] أدونيس،زمن الشعر،دار العودة،بيروت، ط3،1983م،ص14

[٢] ساميه راجح،تجليات الحداثة الشعرية،ص220

[٣] يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث،ص68-70

[٤] ناصر علي،بنية القصيدة في شعر محمود درويش،ص246

ويرى الدكتور علوي الهاشمي أن الإيقاع الداخلي يختلف عن الإيقاع الخارجي ((في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي. وإن كان لا يهملها، بل هو يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات إيقاعية أخرى أكثر اتصالاً ببنى النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثمّ فهو يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه))[1].

وحين حاولت القصيدة العربية الحديثة تحطيم هذه الهندسة فإنها لم تكن تنوي إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى، بقدر ما كانت محاولة لاستثمار إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية ...، وهي بذلك تعتمد إيقاعاً جديداً يستمد أغلب مقوماته... من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته، وذلك في سبيل تحقيق بنية إيقاعية جديدة تنسجم مع التطور الحاصل في شكل القصيدة الحديثة[2].

والإيقاع في علاقته بالمتلقي يعرفه الدكتور كمال أبوديب بـ : ((الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية))[3].

و((الإيقاع الداخلي ذا أهمية كبيرة))، تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة. جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالياً. إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد

---

[1] علوي الهاشمي،فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،ص55

[2] محمد عبيد،بنية الإيقاع الداخلي في الشعر العربي الحديث،جريدة المواطن نيوز، العدد الأخير1496،26 أيلول 2011م،الرابط: http://almowatennews.com/news.php?action=view&id=19370

[3] كمال أبوديب،في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص230-231

الدلالة))[1].

وقد ساهمت عناصر عدة في إضفاء موسيقى داخلية على النص من خلال تنظيم وتنسيق الحروف والكلمات في النص، لتشكل بذلك نغماً وإيقاعاً موسيقياً تتوقف عنده الأذن مع وجود الموسيقى الخارجية.

-ويمكننا أن نلمس حركة الإيقاع الداخلي في العناصر التالية:

1-التكرار:

يحمل عنصر التكرار حركه إيقاعيه صوتيه تتشكل من تتابع وحدات متماثلة عدة مرات، ((ويمكن القول بأنه يشكل أحد مقومات الجمال[الإيقاعي]؛ لاعتباره تقنيه صوتية ذات طابع جمالي فني))[2].

((وإذا كان الشاعر القديم يضطر إلى التكرار، لإقامة وزن أو جلب قافية، مما دعا العرب إلى وصمه بالضعف، فإن الشاعر الحديث في حِل من هذا الاضطرار، لأنه يعمد إلى التكرار لغرض فني يثري التجربة وينمي الدلالة))[3].

وقد تناولت في المبحث الثالث من الفصل الأول من الرساله التكرار [4]، ودوره في التجديد الدلالي، وكيف تنوعت دلالات التكرار عند الشعراء المجددين، واتضحت سمة التفرد والخصوصية لدى الشاعر في إضفاء الدلالة الجديدة على التكرار في النص.

---

[1] محمد عبيد،بنية الإيقاع الداخلي في الشعر العربي الحديث،جريدة المواطن نيوز، الرابط:
http://almowatennews.com/news.php?action=view&id=19370

[2] نصر قريره زرقون ،الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب : عبدالكريم بن ثابت (انموذجا)، الدار الجماهيريه ط1،1996م،ص388

[3] عبد الرحمن المهوس،الشعر السعودي المعاصر،ص132

[4] الفصل الأول: المبحث الثالث،ص98

ويستوقفنا هنا **تكرار الصوت**، ((فقد أولى المحدثون تكرار الأصوات(الفونيمات) أهمية بالغة، وكشفوا عن دورها في بناء النص، سواء على مستوى الإيقاع أو الدلالة))[1].

ويطلق جان كوهين على هذا النوع بـ"الجناس الحرفي" يقول: ((ويكون الجناس الحرفي مقوماً مماثلاً للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية، من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية))[2].

ومن أمثلة تكرار الصوت تكرار حرف الباء في قصيدة"غربة" للعواجي، فقد توزع تكرار هذا الصوت ستين مرة.

يقـــول:

يسكن الإحساس غربة

فكرة ترجف من حمى الغياب

رحلة تعقب

رحلة

وسحاب مات

في رحم الضباب

ويطغى تكرار صوت الياء بكثافة في المقطع التالي:

أيها العائد من ثقب

النقاب

---

[1] عبد الرحمن المهوس،الشعر السعودي المعاصر،ص133

[2] جان كوهين،بنية اللغة الشعرية،ترجمة:محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1،1986م،ص82

أيها الباحث

عن

أصل المصاب

نحن من أشرع

باباً

قال أهلاً

يا غتصاب

غربة الروح

اقتراب[1]

نرى هنا حرف الباء يتكرر داخل السطر الشعري-بالإضافة إلى كونه قافية القصيدة، ويخرج من انضمام الشّفتين، مع ضغط الشّفة السّفلى على وسط العليا ، كما نلحظ جرساً موسيقياً قوياً لدى نطقنا بهذا الحرف، إنه صوت يناسب الجو النفسي الذي يشيع اليأس والانهزام والضعف المنعكس على الذات، وتغير حال الأمة، إنها بذلك غربة الروح والجسد.

وهناك نوع آخر من التكرار يسهم في تنامي البعدين الإيقاعي والدلالي، وهو تكرار البنى الصرفية والنحوية، ((إذ تتوالد التراكيب بعضها من بعض، وتتدفق عبر نهر الرؤية الزاخرة بمفردات الدهشة والابتكار))[2]، يقول اللهيب في أحد المقاطع من قصيدة "مسافات الوجد في حضرة الغياب":

---

[1] إبراهيم العواجي،غربة،ص5-10

[2] ناصر جابر،مفاتيح البنية في ديوان"لماذا تركت الحصان وحيداً"لمحمود درويش،ص46

قال لي:

إن حرفك نزفٌ

ونزفك جرحٌ

وجرحك أغنية شردتها الأماني[1]

هنا ثلاثة تراكيب، توالد بعضها من بعض والانطلاق إلى تشكيل تركيب جديد، فالكلمات التي تتوالد هي: (حزن-نزف-جرح)، وحولها تدور الرؤية المتفائلة والحالمة بامتداد الحزن وتحوله إلى نور قريب !

2-التقسيم الموسيقي:

وهو: ((تقسيم الوزن إلى أجزاء يسكت فيها اللسان أثناء القراءة))[2].

تستوقفنا هذه الأبيات للشاعر محمد العيسى:

وكأنما وُئِد السلام

فلا سلام

ولا ظلال ... ولاوراء

ولا هناء ... ولا رجاء

ولا وفاق ... ولا وئام[3]

---

[1] أحمد اللهيب،قربان لحزن لايبصر،ص10

[2] جبر الفحام،شعر محمد الفهد العيسى،ص400

[3] محمد العيسى،على مشارف الطريق،ص103-104

فالتقسيم الموسيقي من خلال الوقفات ولد حركة موسيقية، وساهمت النقط(...) في إطالة السكوت وأعطى النص نغم مختلف.

كما أن القافية الداخلية الهمزة في: "وراء-هناء-رجاء" أضفت موسيقى داخلية.

وفي قصيدة "ليلى تورق" لأحمد الصالح يظهر التقسيم الموسيقي، يقـــول:

-بين الجهر وبين الهمس-

لك يا ولدي ..؟!

أذن يمنى .. أذن يسرى

عين يمنى .. عين يسرى

وفم واحد

أمسك مضغة هذا الفم[1]

إن هذا التقسيم الموسيقي أعطى للنص عدد من الوقفات، لتشكيل موسيقى داخلية بنبر مناسب للموقف.

يقول الوشمي في قصيده قصيره بعنوان"الخيمة":

بواجهة القصر

تنصب الذكرياتُ

الحزينة ... لا لا

الطريفة ... لا لا

[1] أحمد الصالح المجموعة الأولى،ص201

العجيبة ... لا لا[1]

تتزاحم الذكريات هنا بين طريفة وحزينة وعجيبة، ويكون فيما بين الكلمات فسحة للتوقف، ورافق على هذا التوقف وضع النقط "..."، وتعقب هذه الوقفه وقفه عند "لا لا"، وتنتهي بنغمة الحزن والحنين على تاريخ مجد سالف.

3-الجناس:

انظر إلى الشاعر محمد العيسى في قصيدته "عيناك ...كانتا..."، ففي أبياته التاليه نجد الجناس الناقص، يقول:

عيناك نجمتان

غامتا ...

غاصتا في وحل ليلٍ ... عابث الفُتون

حدِّقي...عند موطني...من أنا...من أكون..؟

عيناك كانتا...إلهام أحرفي...

هينمات مِعْزَفي ...

عيناك ماتتا ....

ماتتا...(يا شقيّةَ العينين) (يا ربيبةَ)المجون[2]

اعتمد الشاعر هنا على الجناس الناقص ببعديه الصوتي والدلالي في تكثيف الإيقاع الداخلي في بناء النص، والولوج إلى حركه درامية متنامية ومتصاعدة في تشكيل رؤيته، وذلك بما

[1] عبد الله الوشمي،شفاه الفتنة،ص69-70

[2] محمد العيسى،دروب الضياع،ص42

اشتملت عليه كلمات الجناس(غامتا–غاصتا) مع التوازي (كانتا–ماتتا) في تصعيد الموقف وتحوله.

وفي تكرار "ماتتا" تقويه وتأكيد لنبرة الحزن والأسى.

وقد يجتمع في القصيدة أكثر من عنصر إيقاعي، وهذا ما نجده في قول الصالح في حديثه عن الحاخام في قصيدة "السِّدرة":

وينسل في أثباج الدور

وفي خطرات النّفس

وفي خلوات الناس

ويعنت.. في أفكار الكتاب[1].

ففي هذه الأسطر يظهر الجناس بين (خطرات–خلوات) وبين (النفس–الناس)، مع التوازي في التركيب، والتشابه في الحروف مما يمنع النص إيقاع موسيقي داخلي.

ونلمح الإيقاع الساخر من خلال الجناس في قصيدة "صورة" للعواجي، يقـول:

وما أنت إلا

شظايا خرافة

ومشي زرافة

ورسم بدون

إطار

[1] أحمد الصالح،قصيدة مخطوطة،أتم نظمها في 1428/7/21هـ

فلست فريداً وحيداً

ومثلك مليونُ

غرٍّ وبومٍ

وهرٍّ [1]

فقد وظف الشاعر الجناس هنا في موضعين، ففي الموضع الأول بين(خرافة-زرافة)، والموضع الثاني بين(غرّ-هرّ)، خالقاً بذلك إيقاعاً داخلياً ساخراً.

وفي قصيدة"صوتنا الظاهرة" لأحمد اللهيب يختم القصيدة بالجناس:

هبيني فعلاً يُحطم صوتاً تردده الأنفس الجائره .

فما عدت أملك إلا فؤادي وأحلامي الحائرة [2] .

فكلمتي (الجائرة-الحائرة) التي تأتي في نهاية السطر الشعري 0إلى جانب كونها قافية القصيدة، تقوم بوقع موسيقى داخلية من خلال الجناس الناقص.

ويشيع نغم الجناس في قصيدة "الثواني" للعوض، يقـــول:

يطيب لي عبيرها المحلى ..

وطوقها المدلى ..

ثم يقول:

يَزينها بريشة مهيبة ..

فتنحني بنظرة مريبة ..

---

[1] إبراهيم العواجي،غربة،ص15-16

[2] أحمد اللهيب،حين النوافذ امرأة،17

وتصل جمالية القصيدة في تشكيل قافية داخلية بواسطة كلمات متتابعة منتهية بقافية واحدة:

ما أغرب الثواني ..!

طويلةٌ عميقةٌ قصيرةٌ قريبةْ

ما بينها وبينها الثواني؟

كأنها تهامس التهاني![1]

فقد توزع الجناس على القصيدة، وتضافرت بذلك الموسيقى الداخلية مع الخارجية في إيقاع القصيدة الصوتي والدلالي.

4-التدويم:

ومن العناصر الممثلة لحركة الإيقاع الداخلي التدويم ((وهو وسيلة يستخدمها الشاعر لتصعيد الإيقاع الداخلي للقصيدة [2]))، وهو عبارة ((عن تكرار النماذج الجزئية والمركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي)) [3].

ومن ذلك قول العيسى:

البائعون نصف الليل للذئاب..للشقاء

السَّاحلون أنجم السناء؟

من أرى....؟؟

---

[1] صالح العوض،قصيدة غير منشورة،أتم نظمها في 2008/9/14م

[2] إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ج2،ص842

[3] عبد الكريم راضي جعفر،رماد الشعر،دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،1998م،ص328

الوالعون في الأعراض...في الدماء؟

المدلجون في دروب الوحل ...

يرشفون الخير بالمقول المَسْخِ ..بالغثاء؟[1]

فقد تكرر في النص مفردات (البائعون = السَّاحلون – الوالعون – المدلجون) على وزن"الفاعلون" مفضياً نوع من الموسيقى الداخليه الجديدة في تشكيل حركة التقفية الداخلية.

ومن النماذج الجيدة ما نجده في قصيدة "المسخ" للعواجي في حديثه عن بيريز والعربي اليساري "الثوري":

هلا علمت بأنه..

متخصص بالشجب

والتنظير،

والتشطير،

والتبرير،

والقبض المؤجل،

والمعجل،

والدوار؟![2]

نرى التدويم هنا مفتتحا بـ"الشجب" على وزن الفعل، ومن ثمّ ينتقل إلى مفردات من وزن آخر:" والتنظير، التشطير، التبرير" على وزن التفعيل، ويعود بعدها إلى الوزن الأول فتأتي

[1] محمد العيسى،دروب الضياع،ص120

[2] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص500

مفردة"القبض"، وبعدها نجد "المؤجل- المعجل" والتي جاءت على وزن المفعل، وهكذا يسير هذا التشكيل الموسيقي على آخر القصيدة.

5-التوازي:

((وهو عبارة عن توازي إيقاعي بين الأسطر / الجمل، يلعب دوراً صوتياً ودلالياً)) [1]، ومن النماذج المشكلة لهذا التشكيل الموسيقي، قول العيسى:

فلا الحرف يجيب..

ولا البحر يجيب..

ولا الصخر يجيب[2].

ويطلق الدكتور عبد الرحمن المهوس على هذا النوع بالتوازي المتتابع [3]، فيمكننا ملاحظة التوازي التركيبي من خلال الجدول التالي:

حرف	اسم	فعل مضارع
لا	الحرف	يجيب
لا	البحر	يجيب
لا	الصخر	يجيب

[1] عزة محمد جدّوع،البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة في شعر أحمد سويلم،مكتبة الرشد،المملكة العربية السعودية،الرياض ط 1،2008م،ص152

[2] محمد العيسى،ندوب،ص98

[3] عبد الرحمن المهوس، الشعر السعودي المعاصر،ص166

كما أن جملتي(لا البحر يجيب-ولا الصخر يجيب) تكررت في النص ثلاث مرات وكأنها لازمة مما يعمق الوجع والشقاء التي يعاني منها الشاعر من بعد وفقد المحبوبه.

ويشيع التوازي بشكل كبير في شعر أحمد الصالح، وقد يستخدمه الشاعر في أكثر من موضع في القصيده، ومن ذلك قوله في أحد المقاطع من قصيدة "تداعيات":

يُحْصَبُ جسد العفة

يحصب جسد اللذه

يستوقفك القول الناصح

يستوقفك الألم الناضح

ومن ثمّ يقول:

برئت ذمة هذا الشاعر

برئت ذمة هذا القاتل

ويقول:

عانق أمك

عانق حبك

عانق سيف أبيك

ويقول:

إحمل نفسك قبل حلول الساعه

إحمل نفسك قبل شيوع الطاعه[1]

ويستمر الشاعر في استعانته بهذا التشكيل إلى آخر القصيده، وإن كنا نلاحظ هنا جمعه بين التوازي والجناس وذلك في : (الناصع–الناضح) وبين (الساعة،الطاعة) مما يمنح النص إيقاع داخلي مكثف.

وفي قصيدة "دولار" للعواجي، يتوزع التوازي داخل بنية القصيدة ففي أول القصيدة يقول:

دولارٌ

هذا الورق العاهرُ

عفواً

هذا الورق الساحرُ

هذا الزحف القاهرُ

هذا الإعصار

دولارٌ

هذا الرمز الجبار

ثم يقول:

دولارٌ

هذي النعمة

عفواً

[1] أحمد الصالح،الأرض تجمع أشلاءها،أتم نظم القصيدة في 1405/12/4هـ

هذي النقمة

ويختم القصيدة بقــوله:

دولارً

حسب الفهم دوار

حسب العمر مزار

لكن

ما أقسى أن تدرك بهضاً مما يفعله الدولار!![1]

-فقد وجد التوازي من خلال أربع تراكيب:

1- هذا الورق العاهرُ-هذا الورق الساحرُ

2-هذا الزحف القاهرُ - هذا الرمز الجبار

3- هذي النعمة-هذي النقمة"توازي مع جناس ناقص".

4- حسب الفهم دوار-حسب العمر مزار

وفي أبجراما "تقاطع" للوشمي ننظر إلى التوازي:

قطرةٌ ثم يهمي

قبلةٌ ثم يغفو

ما الذي يتقاطع ما بيننا

[1] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص44

-عاشق والمطر-[1]

فالتركيب يتكون هنا من اسم (قطرة مقابل قبلة) وحرف(ثم-ثم) وفعل مضارع(يهمي مقابل يغفو)، فالتوازي في هذه الجملة في عدد الحروف والتماثل مع بعض الحروف (القاف،التاء ،الثاء ،الميم) مما أعطى القصيدة موسيقى داخلية.

إن شعراء التجديد في تعاملهم مع الموسيقى الداخلية جاء عفوياً وتلقائياً ومن غير تكلف أو تصنع، وفي استعانتهم بالمحسنات البديعية فلم يكثروا من استيرادها في بنية القصيدة؛ إنما كانت ترد بشكل قليل في دواوينهم، وهذا ما أكد عليه الدكتور إبراهيم المطوع بقوله : ((ولم يجعلها الشعراء-كأصحاب مدرسة الصنعة-غايةً أو مقصداً، وإنما وسيلة، تأتي عفويةً ومن دون تكلف، حتى إنه يصعب أحياناً وجودها بسهولة ووضوح))[2].

[1] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص14

[2] إبراهيم المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم،ج2،ص675

المبحث الثالث

الإيقاع البصري.

لقد أضحت القصيدة الحديثة تفيض بإمكانيات وأدوات فنية وتشكيلية جديدة، وثراء في رؤية القصيدة وبنائه المعقد، وبالتالي لا يكتفي المتلقي بمجرد السماع، إذ لا يستطيع التفاعل مع هذا المعطى الجديد إلا عن طريق احتفاظه بنسخة مكتوبة من النص ليتسنى له إعادة القراءة أكثر من مره لكي يقترب من القصيدة ويدرك مقاصدها ومراميها وتقنياتها البصرية؛ من هنا بات الشعر الحديث أقرب أكثر من القراءة منه إلى الإلقاء.

فعندما تحول تعامل المتلقي مع الشعر من السماع إلى القراءة الصامتة، أصبح جلياً أن يتجه المتلقي إلى الشكل الطِّباعي للقصيدة باعتباره الوجه الأول الذي يصافحه ويراه [1]، فـ((في نهاية الأربعينات من هذا القرن العشرين، سمح بانبثاق "شعرية عربية بصرية" كانت تخنقها في المهد قسوة النظام العروضي العربي. مع انطلاقة الشعر الحر، مترافقاً مع نظام الطباعة الصناعية، بتنا "نبصر القصيدة قبل أن نقرأها، وانتقلت القصيدة من "العهد الشفوي" إلى "العهد الكتابي- البصري"))[2].

((لاحظ غريماس وجود علامات غير لغوية في القصيدة، واقترح بضرورة دراستها وذلك بأن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي: توزعّ النص مطبوعاً، ترتيب المساحات البيضاء، علامات الترقيم أو غيابها، استعمال التنويعات الطباعية))[3].

---

[1] علي حوم،أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر،ص137

[2] شربل داغر،الشعرية العربية الحديثة،ص31

[3] المرجع السابق،ص16بتصرف.

((إن التشكيل اللغوي لا ينهض وحده في تحديد ماهية القصيدة الحديثة، وإنما يتم تحديد ذلك بتلاحم التشكيليين اللغوي والمكاني، فهما اللذان يجسدان وجود القصيدة، وبدونهما لا يمكن تحديدها)) [١].

((لذلك نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة. وقد تجسدت تلك الرغبة في صورة تشكيلات بصرية تعبر في واقعها عن الجدل بين الشفهي والمكتوب. الجدل بين الأذن والعين)) [٢].

والانتقال إلى هذا التشكيل الجديد: ((يعتبر سعياً للانخراط في المرحلة التاريخية في سمتها العلمية والتقنية بحثاً عن بلاغة جديدة انطلاقاً من فهم جديد للذات والعالم تستوجب تعاملاً جديداً مع اللغة)) [٣].

(الهيئة الطباعية ليست مظهرية إلى هذه الدرجة. هي تفعل عميقاً في علاقات القصيدة، في المبنى–المعنى، وفي الإيقاع، كما في كيفية تلقيها)) [٤].

تشير الدراسات منذ القدم إلى أن الشعر وثيق الصلة بالرسم، وقد نبه الجاحظ إلى هذه العلاقة بينهما في قوله: ((فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)) [٥]، ويشخص القرطاجني [٦] العلاقة بين الشعر والرسم واتفاقهما في المحاكاة فبيت الشعر"المسموع"

---

[١] كريم الوائلي،التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة،ملف وورد،ص33،الرابط:
www.karim-alwail.com/tashkelan.DOC

[٢] محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،(1950–2004م)،بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"،النادي الأدبي،الرياض،والمركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1،2008م،ص14

[٣] محمد الماكري،الشكل والخطاب،المركز الثقافي العربي،بيروت والدار البيضاء،ط1 ،1991م،ص7

[٤] شربل داغر،الشعرية العربية الحديثة،ص40

[٥] الجاحظ،الحيوان، ،ج3،ص132

[٦] حازم بن محمد بن حسن، ابن حازم القرطاجني، أبو الحسن: أديب من العلماء له شعر.

والرسم"المرئي" بقوله:((لأن المحاكاة في المسموع تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر))[1].

((التزمت القصيدة العمودية تشكيلاً محدداً في توزيع البيت الشعري إلى شطرين يفصل بينهما فضاء أو فراغ فكان تشاكل بين مجرى المسموعات من الأسماع ومجرى المرئيات من البصر –على حد تعبير– حازم القرطاجني))[2].

أما في قصيدة التفعيلة فإن((الصفحة تتوزع بين البياض والسواد؛ وقد استغل فضاء الصفحة ليمنحه دلالات بعض شعراء القرن التاسع عشر والقرن العشرين. فقد افترضوا أن الشعر ينشأ من البياض، باعتباره عدماً، أسبق من الوجود، وأن السواد خلق الوجود من ذلك العدم؛ والشاعر خلق الوجود من بياض الصفحة))[3].

وصف أحد النقاد انعكاس فضاء البياض والسواد على ذات المبدع ونفسيته بقوله: ((إنَّ بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدده رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القاريء فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي، أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهـي إلى دواخـل القـارئ لبحـث خلخـلة ويدفـع بهـذا

= ولد في 608هـ،من أهل قرطاجنة تعلم بها وبمرسية وأخذ عن علماء غرناطة وأشبيلية، وتتلمذ لابي علي الشلوبين ثم هاجر إلى مراكش، ومنها إلى تونس فاشتهر وعمر، وتوفي بها سنة 684 هـ.من كتبه: (مناهج البلغاء وسراج الادباء) وله (ديوان شعر) صغير. انظر:الزركلي،الأعلام،ج2،ص159

[1] حازم محمد القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب،دار العرب الإسلامي،بيروت، ط 2،1981م،ص104

[2] انظر:عبد الحميد الحسامي،الحداثة في الشعر اليمني المعاصر،ص178 وانظر: حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص250

[3] محمد مفتاح،مفاهيم موسعة لنظرية شعرية"اللغة–الموسيقى–الحركة"،ج2 نظريات وأنساق،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،ط 1،2010م،ص261

الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق))[1].

ويرى الدكتور خميس الورتاني بأن : ((البياض والسواد المتباينين من سطر إلى آخر يعدان شكلاً من أشكال المحاكاة الترسيمية لما يجول في وجدان المبدع ومخيلته وعقله. فللفكر بفعل اختلاف المشاعر ذبذبات وردود فعل متفرّدة تواصلاً وانقطاعاً بطء وسرعة، ولا سبيل إلى الإمساك بهذه الخصائص الشعورية الدقيقة إلا بتجييش وسائل تعبيرية عدة من بينها الرسم))[2].

ويندرج الإيقاع البصري عند شعراء التجديد على العتبات التالية:

1-مقدمة الديوان:

عندما انتقلت لغة القصيدة إلى عوالم جديدة، واستعانت بتقنيات فنية مختلفة، وأساليب شعرية مغايرة. استدعى ذلك وضع مقدمة تكون: ((نصا موازيا للنص محيطاً وتقدم حوله إيضاحا يعسر على القارئ العادي الإحاطة به دائما، كما توفر للنص بعدا تداوليا، وتعمل على التأثير في القارئ مشكلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي))[3].

وتحمل المقدمة نوعين من كتّاب المقدمات عند شعراء التجديد:

أ-مقدمة بقلم المؤلف نفسه:

فالمؤلف في هذه المقدمة يقدم للقارئ رؤية عن ديوانه ومضمون القصائد ودلالاتها التي يطرحها للقارئ، ففي ديوان "قصائد في زمن السفر" للشاعر أحمد الصالح يكتب مقدمة تكون طريقاً ومفتاحا لدخول نصوصه، يعنونها بقوله: "قبل الشعر"، ويتجلى التجديد فيها بلغة الحوار بينه

---

[1] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،مقاربة بنيوية تكوينية،دار العودة،بيروت،ط1،1979م، ص 101

[2] خميس الورتاني،الإيقاع في الشعر العربي الحديث(خليل حاوي نموذجاً)،دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية،ط 1،2006م، ج2،ص182-183بتصرف.

[3] عبد الواحد ياسر،الخطاب المقدماتي،علامات، النادي الثقافي،جدة، ج47،م12،مارس،2003م،ص630

وبين صاحبه، وأسقط ما في داخله من مفردات الحب والعشق والشوق والسفر والغربة في حوار بين صاحبه ومحبوبته وكيف أشعلت فيه تلك الهمسات والمشاعر، ويختم حديثه بطرح هذه الأسئلة :

- **هل روعة تلك الذكريات ألهمتني ما أقول..؟ أم هو صدق مشاعر صاحبي..؟**
- **أم أن ذكرياته نبّهت كامن ذكرياتي، وداعبت مشاعري، وألقت هذا الكلام المهموس في أذن الليل..؟**
- **لست أدري**[1].

ومن النصوص التي تظهر تلك المشاعر النابضة قصيدة "غربة الأهداب" يقول الصالح فيها:

إذا مر في بالي.. خيالك صفقت

حروفـــــــــــــي..!!

وغنت كل أشيائنا حبا

تكاد عيون الناس.. تقرأ سرنا

وتسرق من أحداقنا((حبنا)) غصبا

درجنا..!!

وفي الأهـــــــــداب شوق وغربة

وعدنا وفي أضلاعنا ثورة غضبى[2]

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص140

[2] المصدر السابق،ص184

إنها لحظات تداعي الذكريات في نفس الشاعر ليقدم للمتلقي هذا النبع المتجدد والمفيض يتلك الهمسات والأغنيات.

ب–مقدمه بقلم شخص آخر:

عندما انتقلت لغة الشعر العربي الحديث إلى مستويات لغوية فيها من الغموض والتكثيف والإيحاء، واستدعاء عدد من التقنيات الفنية سواء من التقنيات الشعرية أو من الأجناس الأخرى وإدخاله في النص الشعري الجديد؛ فأصبح لزاماً وجود نقد مقابل للنص يكشف الستار عن خباياه وأسرار جماله.

ديوان"الإبحار في ليل الشجن" لمحمد العيسى يستفتح صفحاته بمقدمة بقلم الأستاذ رجاء النقاش، وتحت عنوان: الشاعر والديوان، وتمتد المقدمة إلى 33 صفحة.

فقد وقف على عدة محطات تقدمها بالرؤية التي يقدمها هذا الديوان، ووقف عند عنوان الديوان، وعناوين القصائد ودلالاتها، ومعجم الشاعر، والبنية الإيقاعية والأداء الفني والصور الشعرية وانتهى إلى أن الشاعر في لغته الشعرية ابتعد عن الوضوح واستعاض عنه بالإيحاء والتركيز والرمز والغموض أحياناً....وتحميل الألفاظ المحدودة بشحنات غنية من العواطف والرؤى والأفكار، وإعطاء الصورة الشعرية الصغيرة فرصة الامتلاء بأعماق التلميحات والإيحاءات[1].

ونجد الشاعر أحمد الصالح في ديوانه: "عندما يسقط العراف" يفتتحه بمقدمة للأستاذ جلال العشري تحت عنوان: هذا الشاعر.. المسافر أبداً يبين فيه صعود الشاعر فوق أرض التجريب والتجديد والانفتاح من خلال هذا النتاج الشعري، واتجاهه بذلك صوب الحداثة

[1] رجاء النقاش، مقدمة ديوان الشاعر محمد الفهد العيسى: الإبحار في ليل الشجن،ص42-43

العربية، واقتراب قصيدته من دراما الشعر مع تماسها مع الشعر الغنائي المهموس[1].

إنه من خلال المقدمة يستطيع المتلقي الاقتراب من النص وكشف بنيته والتعامل معه، وإعادة القراءة للكشف عن الرؤى والغايات.

2-دخول الرسم على الشعر والتشكيل البصري:

وهـــو: ((أن يرسم الرسام رسمة بناء على نص شعري معين على أن يُقدم النصان الصوري والشعري من أجل توليد دلالة بصرية))[2].

وفي تذييل الشاعر قصيدته بالرسم سعي إلى وصول إلى لغة عالمية يستطيع كل إنسان التواصل والتفاعل معها، وذلك ((لأن لغة الشعر يفهمها الناطقون بها، أما الرسم فيستطبع التواصل مع كل ذي بصر))[3].

نجد في ديواني دروب الضياع وندوب لمحمد العيسى رسوم مصاحبة للقصائد، وتأتي الرسوم تالية على كتابة القصيدة، وهذا يذكرنا برسوم نزار قباني في مجلة الآداب[4].

ويندرج دخول الرسم على نصوص شعراء التجديد وفق نمطين:

أ- الرسم التزييني وهو: ((الرسم الذي يدخل على النص الشعري بقصد التزيين، فهو يقوم على مجاورة النص بحضور بصري تزييني دون الاعتماد -في الغالب- على تقنية الإطار))[5].

---

[1] جلال العشري،مقدمة ديوان الشاعر أحمد الصالح:عندما يسقط العراف،ص8-9بتصرف.

[2] محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص84

[3] المرجع السابق ،ص73.

[4] انظر:شربل داغر،الشعرية العربية الحديثة،ص18

[5] محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص85

ومن النماذج قصيدة "صراع"[1] للعيسى، يقـول:

قلبُ .... شاعرِ الجمَـالْ
اجدفي ...اجدفي
يا قُلوعي العتـيدةَ النِّضـالْ
مـزِّقي الأمواجَ ....
حطِّمي المُحـالْ ....
ولنكنْ... أناوأنتِ قِصَّةً تموجُ في الخَيَالْ

فالرسمة أتت بعد نهاية القصيدة، لتجسد حركة الانفعال والصراع لدى الشاعر بصرياً.

أما الشاعر أحمد الصالح فقد استعان بالفنانة التشكيلية نوره العرفج في تجسيد نصوصه بصرياً، وتتقدم اللوحة الفنية النص الشعري في بعض قصائد الصالح في ديوان "عندما يسقط العراف" ، ففي قصيدة "انتفضي أيتها المليحة" للصالح تتقدم القصيدة هذه الرسمة التي تصور العروبة:

[1] محمد العيسى،دروب الضياع،ص84

وتأتي القصيدة بعدها:

غداة تستطيع أن تقول

وتبدأ اللحظة من عمرك

والإنسان في عينيك ومضْ

غداة تستطيع صون العرض

وحفظ ماء الوجه

عشق حلوة سمراءَ تدعى الأرض

يعتادك الوجع

يعتادك البطن الذي ما مل من شبع

تعتادك.. الشهوة

والوسواس والجشع[1]

إن الشاعر هنا يصور الأرض وكأنها امرأة حسناء، ويدعو أبناءها للتحرك والدفاع عن هذه الأرض وبذلك يتحول القزم إلى عملاق يخشاه الأعداء، ويتضح ذلك كما جسدته بصرياً الرسمة.

2-الرسم الاستقطاعي:

وهو: ((الرسم الذي يستقطع جزء من لغة النص ويدمجه في تكوينه، ويقوم هذا النمط على إدخال الشعر في مادة الرسم))[2].

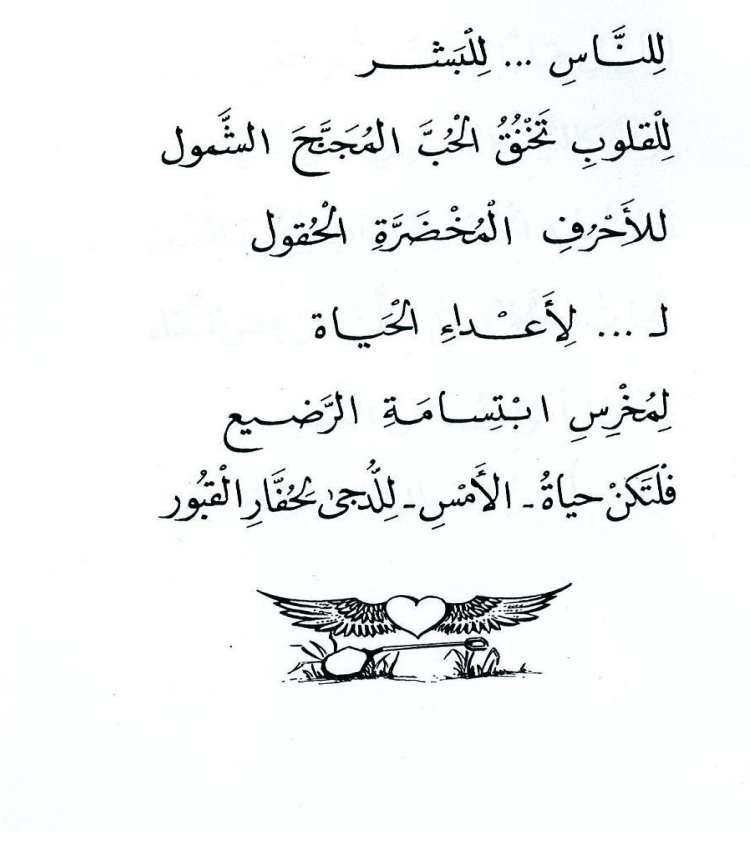
وقصيدة "رهين ليل"[3] للعيسى تمثل هذه التقنية، يقول:

وفجرهُ شَلاَّلُ نورْ
عقربُ الساعاتِ - يا بُنيَّتي - انْحَسَرْ
حَطَّمَ القنديلَ ...
اَهْرَقَ الجِرَارْ ...
ماتَ ... ماتَ ... يا بُنَيَّتي النهارْ

[1] أحمد الصالح المجموعة الأولى،ص265
[2] محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص96
[3] محمد العيسى،دروب الضياع،ص115

لقد أتى الرسم هنا معبراً بلغة بصريه عن معاناة الشاعر، فقد تناثر الحبر، وبقيت أشلاء القنديل دون نور؟!

وقد يركب رسمه تجمع بين عناصر مختلفة، وجمع بين المتناقضات ، وذلك في قصيدة "أرق [1]" يختمها:



فالشاعر هنا يجمع بين ثنائية الحياة والموت بين الانطلاق والثبات، إنها لغة بصرية تمثل بجلاء عن حال الشاعر وصراعه.

3-الأشكال الهندسية والتشكيل البصري:

ولم تقتصر علاقة الشعر مع الرسم على ذلك، بل نازعنه الرغبة في تشكيل جديد للقصيدة تلتقـي فيـه القصيدة مع الأشكال الهندسية المختلفة، من هنا يعمد الشاعر إلى تنسيق سطور

[1] محمد العيسى،دروب الضياع،ص131

قصيدته أو بعض مقاطعها على شكل مستطيل أو مثلث أو مدرجات أو غيرها؛ للإيحاء بدلالات معينة يقتضيها هذا التشكيل[1].

ولهذا الشكل نظير في التراث الشعري القديم، وهو ما كان يطلق عليه بـ"التشجير "[2] وهو : كتابة القصيدة على شكل شجرة أو نخلة، وقد عرفه المغاربة في المشرق والمغرب، بل اشتهر الأندلسيون بكتابة قصائدهم على شكل مربعات أو بشكل خاتم[3].

ومثال التشجير ما أورده الرافعي في حديثه عن الصناعات اللفظية يقول: ((وللصفي أيضاً أبيات تقرأ طولاً وعرضاً فلا يتغير وضعها، ولم أر غيرها لغيره ما سيجيء في القصائد التي تقلب على وجوه كثيرة؛ لأن ذلك يكون من قراءتها طولاً وعرضاً وطرداً وعكساً، والأبيات هي:
[مجزوء الرمل]
ليتَ شعري لكَ علمٌ منْ سقامي يا شفائي
لكَ علمٌ منْ زفيري ونحوليَ وضنائي
منْ سقامي ونحولي داوني إذْ أنتَ دائي
يا شفائي وضنائي أنتَ دائيَ ودوائي))[4].

وتمثل قصيدة "صورة" للشاعر محمد العيسى من بين النصوص ذات الشكل المستطيل:

---

[1] علي حوم،أدوات جديدة في التعبير الشعري،ص161

[2] التشجير: هو نوع من النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة وسمي مشجراً لاشتجار بعض كلماته ببعض،ن أي تداخلها، وكل ما تداخل بعض أجزائه في بعض فقد تشاجر ،كما يسمونه بالتطريز، وذلك لأنهم إذا أرادوا أن ينظموا في مدح مثلاً جعلوا أوائل الأبيات على حسب حروف هذا الاسم فيبتدئون بالألف، ثم بالحاء، ثم بالميم، الخ.وهو نوع كان يعرف في القرن الحادي عشر بالمشجر وأورد منه ابن معصوم في السلافة بعض مقاطيع، وربما جاءوا بالتشجير في المصراعين فتكون أوائل الشطور الأولى على حروف الاسم المشجر به، وكذلك أوائل الشطور الثانية؛ وليس في ذلك كله من البراعة إلا ما اصطلحوا عليه من انه صناعة.انظر:مصطفى صادق الرافعي،تاريخ آداب العرب،المكتبة الشاملة،ص420، 401

[3] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص95-97بتصرف.

[4] مصطفى صادق الرافعي،تاريخ آداب العرب،المكتبة الشاملةص401

ذكراك في شفتيه لحن خافت..
فيـه العفـاف..ورقـة الانسـان..
أسوان..في جنبيه قلب خافقٌ..
للحب ينبض...ساهر الاجفان..
أبـداً يغـني لحــن سلـوى حبـّه..
كالطير فــوق وريفة الأفنـان..[1]

إننا في هذه القصيدة وإن كانت وفق البناء العمودي"بحر البسيط" إلا أن كتابة الأسطر الشعرية أتت بشكل متوازي، وكان لعنوان الصورة وفي التركيب المجازي دور في كتابة القصيدة وفق مقاس الصورة، والذي يأخذ شكل المستطيل عادة، وقد ذيل القصيدة برسمه لها إطار.

ويظهر شكل متوازي الأضلاع في قصيدة "أنباء من المنامات الأولى" للصالح، يقول:

يضمد جرح الثرى
قائم السيف ..
حتى تفيء إلينا
نواصي الجياد[2]

إن رسم هذا المقطع بهذا الشكل يجسد بصرياً حركة أقدام الخيل وهي تسير إذا تتوازى الأقدام مع اليدين وبشكل تقابلي، وبهذه الخيل يكون الفتح والاحتفال.

ونرى الشكل المثلث في قصيدة "امرأة لا حصر لها" للوشمي، يقــول:

---

[1] محمد العيسى،ندوب،ص94

[2] أحمد الصالح،لديك يحتفل الجسد،ص39

وطفولتي!

تلك التي ما عشتها

فالطفل منذ مهاده

ويداه تختصران أحلام البراق

والطفل يولد عندنا رجلاً

ويشبُّ مثل الصقر يسأل عن دماء بني أبيه[1]

فنحن هنا أمام مثلث قائم الزاوية، وفي قاعدته السفلية وضح منطلق التربية والأعراف العربية فهو يولد رجلاً ويكبر وفي هاجسه الثأر لبني أبيه.

4-علامات الترقيم والتشكيل البصري:

أ-الفاصلة:

هي:((أداة طارئة بها يتوسل الأديب لتنظيم خطابه. وتَدخل هذه الوحدة في المكتوب مرهون حسب "تيمونياي" باضطراب خط سير الجملة سواء بإضافة كلمة أو مركب غير ضروري، أو تقديم أو تأخير في الجملة))[2].

في المقطع الأخير من قصيدة " وداع" للعيسى، نجد توظيف الشاعر لعلامة الفاصلة، يقول:

سأبقى تائهاً نهباً لحبي

---

[1] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص63

[2] انظر:خميس الورتاني،الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ج2،ص317

لآلامي ، لأحزاني ، لسهدي[1]

فقد منحت الفاصلة سكتة خفيفة أو وقفة قليلة عند هذه الخلجات النفسية التي تضيق بالشاعر وتلم به.

ويطرد الشاعر في استخدام الفاصلة بين الاستعمال والإهمال متى ما رأى الشاعر الحاجة إلى الوقفة البسيطة، ومن النصوص قول العواجي في قصيدة "لا يشرى الحب":

وعويل الشاعر

يلهث مبحوحاً،

مهزوماً،

يرثي ملحمة الأمس،

ونداءات الفخر

الشعبيه[2]

إنها تعبيرات اقتضت على الشاعر أن يقف عندها، وتكون الفاصلة هي التشكيل البصري التي يمكن حضورها للتوقف والتأمل.

[1] محمد العيسى،على مشارف الطريق،ص59

[2] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص92

ب–النقطة:

إذا كانت النقطة توضع في نهاية الجملة التي تم معناها[1]، ((كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة))[2].

وقد أخذت النقطة في القصيدة الحديثة إلى توظيف تشكيلات جديدة تحمل في طياتها دلالات وعلاقات أخرى.

وقد يستخدم الشاعر النقطة ولكن ليس وفق قاعدة محددة؛ إنما متى ما أحس الشاعر أنَّ هذا الموقع يستدعي الوقوف عنده، والتأمل، كما يسمح تغيير مستوى الجهر من الارتفاع الصوتي ، وذلك في بداية التركيب الإيقاعي إلى الهبوط وذلك تباعاً لتوتر الجهد النفسي، ومثاله قصيدة "عتاب" للعيسى، يقـــول:

أشرقُ بدموعي ..

أشهقُ حزناً أبدياً ..

أنتحر على أرصفة شقاء العمر..

سنين شقائي الضوئية ..

مئين سنين..

شنقتني فوق لهاتي ومضةُ حبي[3].

---

[1] انظر:محمود شاكر سعيد،المرشد في الإملاء والترقيم والتحرير العربي،مكتبة كشكول،الرياض،ط 2، 1416 هـ،ص 12،وانظر:عبد العليم إبراهيم،الاملاء والترقيم في الكتابة العربية،دار غريب،القاهرة،د،ت،ص91

[2] عمر أوكان،دلائل الإملاء وأسرار الترقيم،أفريقيا الشرق،طرابلس،ط1 ،1999م،ص106

[3] محمد العيسى،ندوب،ص81

فالوقفة "النقطة" هنا لم ترتبط بانتهاء فكرة، أو أي دلالة جديدة؛ إنما التوتر والانفعال هو الذي استدعى هذه الوقفة وللتقاط الأنفاس.

وقد تكون النقطة مرتبطة بقافية القصيدة فتأتي النقطة عند القوافي، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "سامحني" للصالح، يـــقـــــــول:

يا شميم الريف ..!!

كم تهمي أناشيدك في مسمعي

حقولاً .. وسنابلْ.

مثلما.. يأتي الندى

تأتي أحاديثك

تفتضُّ سكون الليل

–كالإعصار–

تغتال الخراقات

تمسُّ القلب

ما أطرى أحاديث الهوى

والليل بالأسرار حافل [1].

فقد تفاوت وجود القافية قد تطول فيه الأسطر الشعرية وقد تقصر تبعاً للتدفق الشعوري، وتكون النقطة بذلك منبه بصري على الوصول إلى القافية.

---

[1] أحمد الصالح،تشرقين في سماء القلب،أتم نظم القصيدة في1401/3/15هـ

ونرى تشكيل آخر للنقطة يظهر من خلال توزيع النقطة على الأسطر، وذلك في قصيدة "الزيارة" للوشمي، يقـول:

قومي اقرئي قصيدتي

مبدوءة بحرفك المنقوش في الصدور

قومي اقرئي وتمتمي

باسم مهاة النور

.

.

.

من قال عنك يومها:

أنك رحت للقبور[1]

هنا وزع الشاعر النقطة على ثلاثة أسطر حيث كل سطر فيها يشغل سطر شعري أو بيت شعري إلا أنه هنا وضع النقطة لتشغل مكان القصيدة التي اتجهت للقبور؟!

ج–النقطتان:

((ويطلق عليها"نقطة التوتر"، وهما: نقطتان أفقيتان بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلاً من الروابط النحوية))[2].

---

[1] عبد الله الوشمي،قاب حرفين،ص75–76

[2] محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص204

ويشار إلى أنّ هاتين النقطتين وليدة الشعر العربي الحديث، فقد ابتكرت في أحضانه، ووظفهما الشاعر للوصول إلى دلالة بصرية تغني عن السمعي، فهي تدل على توقف المنشد عندها مؤقتاً بسبب التوتر الذي يدفعه إلى ترك الروابط النحوية[1] .

وقد انتشرت هذه العلامة عند الشاعر محمد العيسى بشكل كبير وملفت في قصائده وعند شعراء التجديد كذلك ، ولا يستلزم ذلك التوقف وجود محذوف في بعض الأحيان، وقد يوجد محذوف، ومن نماذج استخدامها دون وجود محذوف قصيدة "الدوامة"للعيسى، يقول:

أجري وراء مركبات الشمس والشفق..

أرتدي ظلام الليل..

من جليد قرِّه –للدفء– أحتطب..

ويعبر الليل الطويل فوق عاتقي..

إلى الشفق..[2]

تسيطر نبرة الحزن على النص، ويظهر ذلك في تشكيل الصور الفنية وملازمة الفعل المضارع للدلالة على الاستمرار، ولعب العنوان دور في رسم هذه الدلالة، وترتفع حالة التوتر والمعاناة فنجد نقطتا التوتر موزعة على القصيدة وداعية للتوقف، وقد أتت النقطتان للفصل بين الجمل، والفصل بين الجملة وشبه الجملة.

د–نقط الحذف:

((وتسمى نقطة الاختصار، وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية

[1] محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ،نفس الصفحة،بتصرف.

[2] محمد العيسى،ندوب،ص95

أفقياً لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة))[1].

ومن النصوص الممثلة لنقطة الحذف قصيدة "بطاقة ...(1)" للعيسى.

أشرقي ضياء روحٍ –

أظلمت... خَبَتْ حروفها من الألم

يا سمحة اللقاء ...

عندما يعزُّ في دنى الشتات ...[2]

فهذه النقط تستدعي وجود محذوف آثر الشاعر تركه وفسح للمتلقي المشاركة في تشكيل النص، فالعنوان يستدعي محذوف بطاقة... هل هي عتاب أو تذكير؟؟، وما هي هذه الظلمة فهل أظلمت حزناً؟، وما هو هذا الذي يعز على الشاعر؟!

وقد يكون هناك بتر في الكلام من خلال المحذوف يسهم ذلك في إبهام وغموض في بنية القصيدة وحركتها، ففي قصيدة الثياب، يقول في إحدى القصائد القصيرة التي عنونها بـ(انتحار):

ولماذا انتحر؟

سندباداته في عيون الصبايا

ويهوى الثياب الرقيقة

يهوى انكساراتها

والشقوق التي..

---

[1] عمر أوكان،دلائل الإملاء وأسرار الترقيم،أفريقيا الشرق،طرابلس،ط1،1999م،ص119

[2] محمد العيسى،الحرف يزهر شوقاً،ص21

إنما

عفَّ ثم انتحر!

فـ((نقاط الحذف بعد قوله تعبيراً عن أمنيات الفعل الشبقي:"والشقوق التي..."، لتشير بلاغة الحذف إلى تقدير هويَّة الشقوق وكنهها التي لا قِبَلَ له بها إيلاجاً/فضّاً،سواءٌ أكان تحقيق هذه الأماني بطريق لا يستطيع تحقيقها شرعاً أم حراماً.))[1].

وفي أبجراما حملت عنوان (التصاق) يقول:

ويصحو كل ثانية بحلم

يريد بأن...وتمنحه الحكايا

أشهـ بل شهرزاد ولم يُسمِّ[2]

وفي الأبجراما السابقة حصل حذف بعد قوله: (يريد بأن ...) فقد حذف حدث، ثم زاد القصيدة إبهاماً الحذف الذي حصل في (أشهـ) وعوض عنه بالامتداد، وتاركاً للقارئ فرصة للتأويل.

هـ-المد النقطي:

ويعنى به: ((مد أربع نقاط أفقية فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين، أو سطراً كاملاً، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر))[3].

إن الحذف أو ما يعرف بـ"البياض -الفراغ النقطي" يساهم في تصاعد الإبهام وتفاوته بين النصوص وتصل إلى درجة عالية.

---

[1] حافظ محمد المغربي،فن الأبيجرام في الخطاب الشعري المعاصر،قصيدة الثياب لعبد الله الوشمي نموذجاً، ص11

[2] عبد الله الوشمي شفاه الفتنة،ص9-10،12

[3] محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص208

هذا الفراغ النقطي يذكرنا بمفهوم "أفق التوقع"، الذي ظهر في دراسات التلقي، وتحديداً في نظرية التلقي، والتي عرفها ياوس حيث رأى ((أنَّ ما اصطلح على تسميته بـ(أفق التوقع) إنما هو نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه أي نص))[1].

فالفراغ الموضوع في جسد القصيدة يسهم في إنتاج الدلالة أو الإيحاء بها، وتشكل هذه الفراغات المحسوبة صمتاً أو كلاماً غائباً-حقيقة، أو واقع كونها مساحة من جسد النص كما عبر صلاح فضل، وهذا يعني وجود مساحة مغيبة مما يعني تعالقها بعلاقة مع النص المكتوب، وهنا يوجد الإبهام[2].

فيستدعي الشاعر هذه التقنيه إذا كان المحذوف جملةً أو سطراً شعرياً، وفي قصيدة"حب وكبرياء" للعيسى حذف لشبه جملة، يقول:

مندوبةٌ.. لليل ..للضباب أحرفي

و .....

قلبٌ خافق كرفَّة الجناح..[3]

فقد ترك الشاعر خمس نقط بعد "الواو"، ويمكننا تقدير المحذوف بـ" و في صدري قلب خافق كرفة الجناح".

وقد يكون المحذوف سطراً شعرياً يسهم في خلق جو من الحيرة والإبهام، وخاصة إذا افتتح به القصيدة، يقول العيسى في قصيدة "العودة.." :

---

[1] روبرت هولب،نظرية التلقي،ترجمة:عز الدين إسماعيل،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط1،1994م،ص95

[2] عبد الرحمن القعود،الإبهام في شعر الحداثة،ص287بتصرف.

[3] محمد العيسى،الإبحار في ليل الشجن،ص185-186

(.....)

آلاف آماسٍ عصفت بي ...

أعوام التيه... الصمت.. النكران

التوق.. البوح.. الشوق.. الغربة..

ندوبٌ ما زالت..[1]

لعلنا بعد قراءة هذا المقطع نستطيع مشاركة الشاعر في ملء فراغات النص، ومع قليل من التأمل يمكننا اكتشاف المحذوف، ونقدر أن نضع مفتتح تفتتح به القصيدة، يكون لسياق النص دور في تشكيله، وهو: منذ سنين، وقد لا يكون هو ما أراد الشاعر قوله.

وقد يمتد الحذف لأكثر من سطر شعري، وذلك في قصيدة "ثلاثة مواقف بين يديها" للصالح، يقول في حديثه عن الإنسان وتحولات الأمة بين الماضي والحاضر:

..ينبش . . ذاكرة التاريخ

-مـــــــدى الأزمـــــــان-

.....

.....

.. كانت بين المجد .. وبين الماضي[2]

تركت هذه النقط والتي امتدت إلى سطرين مساحة يقف فيها المتلقي ويعصف بذاكرته على مجد الأمة في ماضيها..، وبين حاضرها المأساوي.

---

[1] محمد العيسى،الحرف يزهر شوقاً،ص41

[2] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص42

و–علامة الانفعال:

((توضع بعد الجمل التي تدل على الانفعالات النفسية، كالتعجب، والفرح، والحزن، و الدعاء، والدهشة، والاستغاثة، ونحو ذلك))[1].

ومن ذلك قصيدة عندما يسقط العراف" للصالح، فقد كثف من استعمال العلامة إلى ثلاث مرات عاكسة بذلك انفعال الشاعر صوب المأساة، يقول في مطلعها:

مفتتح:

يا أيها العراف ..!!!

حبيبتي –الحسناء–تـــــــدعى–

"أورشليم"[2]

ز–علامة الاستفهام:

وهي: ((توضع بعد الجملة الاستفهامية، سواء أكانت الأداة مذكورة في الجملة، أو محذوفة))[3].

فالشاعر محمد العيسى يستدعي في قصيدة "وداع" أغلب أدوات الاستفهام وبشكل كبير تتنوع فيه الدلالات فمن الإنكاري مروراً بالتمني –ومن ثمّ الإشفاق–إلى العتابي، يقول:

مضيت.وكيف؟لا أدري وماذا؟

وقد لاقيت من إغراك نحبي

---

[1] عبد العليم إبراهيم،الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، ص94

[2] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص133

[3] عبد العليم إبراهيم،الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، ص94.

مضيت فأين ما أودعت حسي

من الإلهام في ليل (التصبي)

مضيت فهل تعود؟ ألا لقاء؟

ألا وصل؟ ألا رحمـــــى بي؟[1]

لقد استخدم الشاعر هنا علامة الاستفهام داخل القصيدة بعد أداة الاستفهام إلا في جملة خلت منة وهي : فأين ما أودعت حسي.

وقد يحذف الشاعر أداة الاستفهام، ويكتب العلامة أكثر من مرة، يقول الصالح في قصيدة "حتى النصر":

–لن ينام الثأر–

في نفس..عنيدة..

لم يعانق–مثلما شاءوا–

قيوده..

عانق..؟؟البارود ..

في نور العقيدة..

صامداً..؟؟؟

لن توهن الاحداث –عوده[2]

[1] محمد العيسى،على مشارف الطريق،ص59

[2] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص282

فالشاعر في جملة: (عانق البارود) قد فصل بين الفعل والمفعول به بالاستفهام وحذف الأداة وكرر علامة الاستفهام مرتين، وبعد الحال (صامداً) كرر العلامة ثلاث مرات ليضفي دلالة مكثفة بصرياً، وهو في هذا النص يصور موقفين متقابلين بين الإقدام والإحجام عن المقاومة، فجاءت علامة الاستفهام لتصور ذلك الموقف..

ح-الشرطة:

وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها: في أول الجملة الاعتراضية وآخرها، ولفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما، أو الإشارة إليهما بـ قال، أو أجاب، أو رد، ولفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين، ولحصر أرقام الصفحات، وتركيب المصطلحات[1].

فقد((يخرج الشعراء كثيراً على النظام المعياري الصارم عند تشكيلهم السياق المتناسق على محور الاختيار الأفقي، وهو محور تتجاوز-فيه المفردات-في طريقها إلى تشكيل التركيب-تجاوزاً منسجماً ليفضي إلى الدلالة المأمولة))[2].

فقد يستخدم الشاعر الشرطة المفردة بدل الفاصلة ليضفي تشكيلاً بصرياً مختلفاً، ومن النصوص الممثلة على ذلك قصيدة "ما أشهى الحنان" للصالح، يقول:

تعب الرحيل.. من الرحيل-

وشاب دمع الذكريات.. على الجفون[3]

---

[1] عمر أوكان،دلائل الإملاء وأسرار الترقيم،ص121

[2] سامح الرواشدة،في الأفق الأدونيسي،ص98

[3] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص73

فالأصل أن تكون الفاصلة موضع الشرطة: تعب الرحيل من الرحيل، وشاب دمع الذكريات على الجفون.

نجد الشاعر محمد العيسى يوظف العارضه المزدوجة في شعره في مواضع واستعمالات جديدة. تستوقفنا قصيدة "السؤال مازال بعد سؤال" يقول فيها:

لماذا تعذبني–النائحات– الليال

بحرمان نفس.. تغني..

مذ –تنامت–ألف موال الجمال

والسؤال –مازال بعد– سؤال؟؟[1]

فالشاعر فصل بين ركني الجملة الفعلية الفعل والفاعل في :تعذبني–النائحات– الليال، أو بين الفعل والمفعول به في: مذ–تنامت– ألف موال الجمال، أو بين ركني الجملة الاسمية أي بين المبتدأ والخبر ولم يطل الفصل بينهما في : السؤال –مازال بعد–سؤال، فهي كلمات تشكل حيز كبير مؤثر في ذات الشاعر، ويريد منحه دلالة بصرية.

أما الشرطتان فتتجلى بشكل مكثف وملفت بصرياً في نصوص أحمد الصالح، ويتفاوت توظيفها بين مواضعها المعروفة والمعهودة وبين توظيفها انطلاقاً إلى أغراض جديدة.

إذا كان الاعتراض/ الجملة الاعتراضية يبدو زائداً أو يمكن الاستغناء عنه في حين أن التقديم والتأخير يتحقق في العناصر الرئيسية في الجملة، نجد علامة الاعتراض تقع بين الفعل والفاعل المقدم في قصيدة "حتى النصر" للصالح، يقول في أحد المقاطع:

عائد.. يا مقدسي..

---

[1] محمد العيسى،الحرف يزهر شوقاً،ص85

-والعود أحمد

عائد..

بالنصر إيماني -تجدد-[1]

يلاحظ هنا أن الفاعل تقدم الفعل المضارع-تجدد- فقد تقدم الفاعل وتأخر الفعل، وأراد الشاعر تنبيه المتلقي بصرياً إلى هذا التغيير في التركيب بوضع الشرطتين.

وقد يوظف الشاعر علامة العارضة المزدوجة لإظهار صوت آخر استدراكاً، يقول الصالح في قصيدة "للنيل ولآمل دنقل..؟!":

أقول:

-يقول لك النيل-

أي...النبوءات..؟؟

تدرك ما في الضمائر من وسوسات[2]

فالشاعر هنا أراد أن يخلع النص بالحس الدرامي، ويظهر صوت آخر يمنح النص الموضوعية، وإن كان في حقيقته هو صوت الشاعر ذاته، وليس صوتاً آخر، فالشاعر هنا منقسم إلى صوتين: صوت خارجي، وصوت داخلي يعبر عن رأيه من خلال هذا الصوت.

ط-القوسان المزدوجان:

ويطلق عليها علامة التنصيص، وعلامة الاقتباس، فـ((يوضع بين قوسيها كل ما ينقله الكاتب من كلام غيره، ملتزماً نصه وما فيه من علامات الترقيم))[1].

---

[1] أحمد الصالح،المجموعة الأولى،ص284

[2] أحمد الصالح،تورقين في البأساء،ديوان مخطوط،ص56

وأغلب ما تستخدم في النصوص الشعرية للدلالة على الاقتباس من نصوص شعرية أخرى" التناص"، تلتقي مع رؤية النص أو تتعارض معه.

فقد يستعير الشاعر نصاً من غيره، ومن ذلك قول الصالح في قصيدة "يوميات شيخ بوسنوي":

يا جنود الله..!!

إذ ((هبت هبوب الجنة

وين أنت يا باغيها))[٢]

فقد ذكر الشاعر في الهامش أنها: أهزوجة الحرب في منطقة نجد، فقد وضع الشاعر قوسين مزدوجين عند هذه "الأهزوجة" ليفصلها عن كلامه وليمنحها تشكيلاً بصرياً.

ك–القوسان "الهلالان":

وإن كانت مواضع استعمالها تتفق مع مواضع استعمال الشرطتين، إلا أنها خرجت من إطارها الوظيفي إلى دلالات جديدة.

وقد يكون وضع القوس لاستخدامات أخرى كأن يكون وقع الكلمة على الشاعر كبير، ويريد لفت المتلقي إلى ذلك من خلال حاسة البصر، ومن النصوص قول العيسى في قصيدة"يحزن

القيثار" :

وهواها..

---

[١] عبد العليم إبراهيم،الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، ص94

[٢] أحمد الصالح،عيناك يتجلى فيهما الوطن،ص61

(شاعرها) مدفون في (ليت)

الليل طويل..

وعلى الغصن الأخضر..

قلبٌ

أقوى من نسغ السنوات..[1].

نزعة التمني تعتلي نفس الشاعر، فالتمني وقود الحياة بها تعيش دنياك أبداً ، التمني حالة تعتري القلب تنسيه قصر الأمل وانقطاع الأجل فتشعره أن الدنيا طويلة حقا وفي العمر فسحة.

والشاعر هنا استخدم أسلوب الحكي الشعري، الذي يعتمد على شعرية(التقرير) التي يتمرد فيها الشاعر على حضور (الأنا) بصورة مركزية، فيتحدث عن ذاته من خلال ضمير الغائب وكأن الذات تنشطر إلى نصفين أحدهما غائب محكي عنه والآخر هو الراصد الحاكي[2].

وقد يظهر القوسان محل علامة أخرى فبدلاً من علامة التنصيص"" للاقتباس أو بمعنى آخر التلاقي مع نص شعري آخر، ومثال ذلك "أفعى" للعواجي، يقول:

أفعى!!

أي أفعى تقصدين؟

أي زاحف

(كلنا في الهم

---

[1] محمد العيسى،ندوب،ص79

[2] انظر:أسماء أبو بكر،مغامرة الكتابة وتشكلات الصور الشعرية،جريدة الجزيرة الثقافية" عدد خاص، العدد:192، الأثنين، 26 /2007/3م

شرق..)

كلنا أفعى!!

وخائف

كلنا في الشرق

هم..[1]

فما بين القوسين اقتباس مع قول أحمد شوقي:

نصحت ونحن مختلفون دارا ولكن كلنا في الهم شرق[2]

والشاعر هنا لا يقتصر على التناص مع بيت شوقي بل يقوم بإعادة تشكيل عبارة: (كلنا في الهم شرق) ففي الأسطر الشعرية التي تلي هذا القول يقوم بتقديم وتأخير في هذا القول، ويرتبط بهذا التغيير انتقال مفردة "الهم" من المعرفة إلى النكرة فقد قال: كلنا في الشرق هم مضفياً عليها بذلك تغيير دلالي من الخصوص إلى العموم.

5-التقطيع والتشكيل البصري:

ويتخذ هذا التشكيل شكلين:

أ-تقطيع السطر الشعري:

ويقوم الشاعر فيها بتوزيع كلمات السطر الشعري على شكل تدريجي متوازي، وذلك للإيحاء بدلالات خاصة.

---

[1] إبراهيم العواجي،المجموعة الأولى،ص71

[2] أحمد علي أحمد شوقي بك،ديوان أحمد شوقي،المكتبة الشاملة،ص200

ففي قصيدة "القتيل" للوشمي نجد توزيع الكلمات بشكل مدرج، يقـــول:

هل تعرفين من أنا !

يا أنت يا سيدةَ النخيل .

مسافرٌ !

معذبٌ !

قتيـــل !![1]

إن التدرج في توزيع هذه الكلمات الثلاث: (مسافر-معذب-قتيل) يعطي دلالة إلى السقوط التدريجي والوصول إلى النهاية المؤلمة وهي التي تدور حولها القصيدة، والتي عنونها بـ"القتيل".

و يتخذ التقطيع شكلاً آخر وهو:

ب-تقطيع الكلمة:

ويعرفه الدكتور سامح الرواشدة بأن:

((يحيل الشاعر عدداً من الكلمات في النص حروفاً مقطعة مما يجعلها تستغرق مدى أطول على المستوى الزماني-الإيقاعي))[2].

فالوشمي في نهاية قصيدة "القتيل" يجسد هذه النهاية بصرياً من خلال تقطيع كلمة "قتيل" وتفريقها على شكل عمودي لا أفقي ، يقول مختتماً القصيدة:

غداً إذا جئت إلى قبورنا

---

[1] عبد الله الوشمي،البحر والمرأة العاصفة،ص59

[2] نقلاً من:عبد الحميد الحسامي،الحداثة في الشعر اليمني المعاصر،ص186

سوف ترين قاتلاً

يرحمه ق

ت

ي

لْ !![1]

فالشاعر يقوم بتفتيت وتقطيع كلمة "قتيل" تجسيداً لحـــاله ولحال العالم العربي والإسلامي، وتفتيت هذه الكلمة على هذا الشكل موازٍ لحال العالم العربي المتقطع والمتمزق في ظل الظروف الراهنة، وبهذا الشكل تعطى الكلمة دلالة وإيحاء بصري أكثر من كتابتها وفق شكل الوصل بين الحروف المعروف.

6-الكتابة النثرية للقصيدة:

وهي كتابة القصيدة على شكل سطور كاملة، تبدأ من بداية السطر وتنتهي عند نهاية السطر، وبهذا التوزيع يغلب السواد على البياض، وكأننا أم قطعة نثرية.

تستوقفنا قصيدة "قراءة في كف الوطن" للشاعر عبد الله الوشمي، يقول:

(وطني لو شغلت) سأبقى أعانق رمـــــلك، شـــــعري

الذي عجنـــــته السنين، أبي تحت تربك، أمـــي الـــتي

ذبلت عينـــها وهي تنتظر الغيث، منـــــــي بقايا هنا

وهناك، ابنتـــــــــي وهي تحبو، أحنُّ إلى إخوتي وبقايا

[1] عبد الله الوشمي،البحر والمرأة العاصفة،ص61

الوطن[1].

لقد كتب الشاعر هذه القصيدة على نحو مخالف لما كان قد كتبها عند صدور ديوان البحر والمرأة العاصفة مفرداً عام 2002م، ففي عام 2010م طبع الشاعر هذا الديوان مع ديوان قاب حرفين في كتاب واحد.

وهو في هذه الكتابة والتي تختلف عن الطريقة المعروفة لكتابة الشعر حيث يستمر فيها السواد إلى نهاية الصفحة –كما في الديوان– لعله بذلك أراد أن يوهم المتلقي بصرياً بأن ما يقرأه نثر لا شعر؛ على أن المتلقي يكتشف بعد ذلك عن طريق الوزن والقافية أن ما يقرأه شعر لا نثر.

7– الفراغ

ففي قصيدة "المطاراتُ غارقةٌ بالشجن" لأحمد اللهيب يتجلى فيها توزيع النص الشعري بشكل يترك فيه مساحة للبياض، فالشاعر بعد كتابة هذا العنوان ترك مساحة من الفراغ ثم في منتصف الصفحة ابتدأ المقطع الأول بقوله:

(1)

المطارات غارقة بالشجن

تأنّ المشاعر فيها،

وتستغرق الآهُ جدرانها

وتسكنني الأنة الحائرة،

وفي المقاطع التالية لهذا المقطع تقل مساحة البياض إلا أنه يفاجئنا في المقطع الرابع وبعد أن يسير في عرض السطور الشعرية للمقطع بترك ثلثي الصفحة مساحة بيضاء بعدها يقول:

[1] عبد الله الوشمي،قاب حرفين يليه البحر والمرأة العاصفة،ص121–، 122

سيحرقني كإله

نبذته القرابين

سيختار من جسدي

بقعة النور

التي سودتها السنين[1].

فهنـا ((نلاحظ أن مساحة البياض تتغلب على مساحة السواد في هذه المقطوعة، مما يجعله منبهاً بصرياً ونسيجاً عينياً، وأيقونة، وموضوعاً جمالياً؛ وبناءً على هذا، فإن البياض أيقونة على عجز اللغة، إذ لا تستطبع التعبير إلا عن النزر اليسير))[2].

من هنا تكمن أهمية البياض أو الفراغ في صناعة دلالة النص داخل السياق، ، فهو ليس شيئاً خارجاً على النص أو مجرد زينة شكلية مصاحبة؛ إنما يمثل جزئية جوهرية في بنية النص[3].

8-النبر البصري والخط الغامق:

وهو : ((كتابة جزء من النص/كلمة، أو عبارة، أو مقطع، بنبط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصرياً))[4].

ويعتبر النبر((منبهاً أسلوبياً أو نبراً خطياً بصرياً يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز

---

[1] أحمد اللهيب،قربان لحزنٍ لا يبصر،ص23-27

[2] محمد مفتاح،مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ،ص263

[3] كريم الوائلي،التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة،ملف وورد،ص39،الرابط:

www.karim-alwail.com/tashkelan.DOC

[4] محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص193

الصوتي للنص))[1].

ومن النماذج التي تمثل النبر البصري من خلال الخط الغليظ قصيدة "صورة الكبرياء" لأحمد اللهيب، يقول:

هو الموت-يا أيها العربي-:

لذة لاقتحام المجاهل

لا يسعُ الوقت حتى نفلسف نكتب كل الذي قيل عن لذة الموت.

أيها العربي، تقدم لتبصر كيف اخضرار التراب على قبره، كي

ترى أن للموت في العزِّ ما ليس للعيش في الذُّلِ.

ويا أيها العربي :

تقدم لتسقط كل الشعارات(نشجب، نصرخ، نستنكر) اليوم ...[2]

يتمثل النبر الصوتي في عبارتي: (هو الموت-يا أيها العربي،وبا أيها العربي)، وفي كتابة هاتين العبارتين بخط غليظ تعويض عن نطقهما بصوت عالٍ، ولتشكل دلالة بصرية لدى المتلقي من ذات مستنكرة داعـــية للتغيير ؛ إنه نداء وصراخ من الشاعر لتأمل صورة الشيخ أحمد ياسين بعد استشهاده كما أشار في مطلع القصيدة.

[1] محمد الماكري،الشكل والخطاب،ص236-237

[2] أحمد اللهيب،حين النوافذ امرأة،ص62

الخاتمة

كنت في فترة عملي في الرسالة وتقليب الدواوين الشعرية بين نفحات الشيح والقيصوم والعوسج وعبيقها فقد فاحت بمفردات الحب والشوق، الأرض والوطن، الألم والجرح و الضياع، الأمة، والقبيلة، وأمنيات المستقبل، من رؤية للحاضر ومن حاضر إلى مستقبل مشرق، تجاذبت بين هموم الفرد وهموم الجماعة صِيْغَ هذا الإبداع.

وقد ساهم سعي شعراء التجديد إلى تطوير بنية القصيدة الحديثة وتجديدها إلى تشكيل منعطف يمكن الانطلاق منه في تطوير الشعر وإثراء الأدب بشكل عام والشعر على وجه خاص بأشكال جديدة و متنوعة تمنحه التطور والتحول.

وفي أي بحث علمي يتوصل الباحث إلى نتائج، وقد أفضت الرسالة إلى عدد من النتائج يسعدني تقديمها للقارئ ممثلة خلاصة ما توصلت له الدراسة، وهي:

1- أستطيع أن أصف شعراء التجديد بشعراء التجريب وذلك لأنه لا يمكن وضع تجاربهم الشعرية تحت مذهب أو تيار أدبي معين.

2- تعددت روافد التجديد عند شعراء القصيم —وإن تفاوتت في التأثير–من مدارس الشعر العربي الحديث، المهجر والديوان وأبوللو والشام والعراق والأدب الغربي، وإن لم يكن للأدب الغربي تأثير مباشر على شعراء القصيم، فقد وصل إليهم التأثير عن طريق أدونيس وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي مع ما تمثله المدارس الشعرية العربية السابقة من جذور تجديدية غربية من الآداب الأخرى.

3- توجه العيسى في شعره إلى المزاوجة بين الوضوح المباشر والغموض الشفاف، ولم يلجأ إلى الغموض الكثيف إلا في مواطن قليلة من شعره، وكذلك الصالح فلم يصل إلى عتمة الغموض.

4-كان المجددون عموماً معتزين بالفصحى، وإنما لجؤوا إلى العامية من باب توظيف وتسخير المفردة العامية، لغرضٍ وظرفٍ معين، ولكون التجربة التي يعبر عنها الشاعر مستمدةً من البيئة المحلية، فللعامة عباراتهم و مصطلحاتهم المعبرة، ومتى ما أراد الشاعر أو الراوي التعبير عنها لم يجد أبلغ من روايتها بنصها.

5- إن في توظيف شعراء القصيم لمفردات دارجة أو عامية أو أجنبية في سياق شعري، يقوم على شحن المفردة، وتقديم لغة جديدة تنوع في مستويات التعبير.

6- لم أجد عند الشعراء الشباب كالوشمي واللهيب استخدام وتوظيف المفردات العامية، بخلاف الشعراء الرواد إضافة للشاعر صالح العوض، على أنه يمكن إرجاع ذلك إلى أنَّ طبيعة لغة الحديث اليومي في الشعر المعاصر وخاصة اللغة العامية ممثلة لمرحلة قصيرة في تاريخ هذا الشعر.

7- يظهر اهتمام شعراء التجديد في القصيم بالتراث وهضمه في استحضارهم للشخصيات والأماكن والبلدان التاريخية محاولين في ذلك استثمار تجربة الشخصية التاريخية وتوظيفها بالمعنى الراهن من خلال محاورتهم لقضايا الأمة والمجتمع الراهن، وطموحاتهم الشخصية.

8- لقد تنوعت دلالات التكرار عند الشعراء المجددين، واتضحت سمة التفرد والخصوصية لدى الشاعر في إضفاء الدلالة الجديدة على التكرار في النص، وإن لم تخلُ بعض الأحيان من اشتراك شاعرين أو أكثر في نفس الدلالة العامة مع الاختلاف في المضمون؛ على أن ذلك لم يمنع من توظيف الشعراء للتكرار للوظيفة القديمة وهي التأكيد أو الوظائف الأُخرى.

9-نُسجت لغة الشعر عند شعراء التجديد مشحونة بطاقات غنائية في التعبيرات والصور والإيقاع، وفي الوقت ذاته تتكامل وتتراوح مع حس درامي، وبنية تعبيرية درامية تجعلها أكثر عمقاً وإحساساً وتجعل منه خطاباً عاكساً للعصر وتحولاته ومشكلاته الحيوية.

10- أبدع شعراء التجديد في توظيف التقنيات الدرامي في النص الشعري، وذلك بتجريب أساليب وأشكال مختلفة تسهم في تطوير بنية القصيدة وتجديد دلالاتها وتكثيفها في بناء درامي حيوي، وإن كانت الغنائية لم تخل من هذه القصائد بالصور الشعرية والإيقاع لتتكامل هاتين البنيتين في خلق القصيدة الجديدة.

على أن مراوحة الشعراء بين القصيدة الدرامية والقصيدة الغنائية قلل من ثبات الأشكال واستقرارها على نحو معقد وعالي التكثيف والتوتر.

11-سعى شعراء التجديد من خلال مسيرتهم في التجديد في رسم الصورة الشعرية والولوج إلى أنماط تعبيرية جديدة تضفي على القصيدة مسحة من الموضوعية والدرامية ورغبة في تطوير التشكيل الصوري في الشعر بوسائل وتقنيات جديدة مستعارة من فنون أخرى كتقنية القناع مثلاً.

12- إن شعراء التجديد في توظيفهم للإشارات الأسطورية استقوا تلك الإشارات من التراث العربي، فالشاعر أحمد الصالح اعتمد على التراث العربي كرمز بلقيس ورموزا إسلامية كالمعتصم وصلاح الدين وعمورية وخالد وغيرهم ، وإن كان لبعضهم محاولة في الاستعانة بالأساطير اليونانية، متمثلة في تجربة الشاعر محمد العيسى في استدعاء الرموز الأسطورية.

13-إن شعراء التجديد قي تجريبهم للغموض في بناء الصورة الشعرية الجديدة، أسهموا في حمل القصيدة إلى فضاءات وعوالم دلالية جديدة، وتجاوز اللغة الشعرية التراكيب المألوفة بتكوين علاقات جديدة موحية بعالم الشاعر الداخلي، وبواقع إشكالي تجتمع فيه الأضداد.

ولم يصلوا في توظيفهم للغموض إلى درجة الإبهام، فلم ينعدم التواصل والتفاعل بين القارئ والنص، ولم يوغلوا في الغموض، ولم يصلوا إلى ما وصل إليه شعراء الحداثة كأودنيس، وحسن طلب، وغيرهما؛ إنما كان ذلك في تجريبهم لأساليب لغوية تصبغ تجربتهم الشعرية بتعدد وتنوع مستويات التعبير.

14- من خلال استعراض النماذج الشعرية وتقطيعها تبين أن شعراء التجديد قد أكثروا من استخدام النوع الأول من أنواع التدوير وهو تدوير التفعيلة دون النوع الثاني تدوير الكلمة فهو تفكيك للبنية الوزنية الإيقاعية من غير المساس بمباني المفردات.

15- لقد أصبحت موسيقى الشعر عند شعراء التجديد لغة أُخرى من ورائها لغة، وأصبحت تشكيلاً إيقاعياً جديداً، منوعاً في تشكيل القوافي، ومتفاوتاً في طول السطر الشعري، وهندسة البناء التفعيلي، وأصبحت هذه التشكيلات مرتبطة بالمضامين والإيحاءات الجديدة والعصرية.

16-إن البحر المتدارك/ الخبب يكثر استخدامه لدى شعراء التجديد وذلك بوصفه نسقاً نغمياً مناسباً لاحتضان المشاعر الحزينة ولإبراز مأساة الواقع وقضاياه.

17- إن شعراء التجديد في تعاملهم مع الموسيقى الداخلية جاء عفوياً وتلقائياً ومن غير تكلف أو تصنع، وفي استعانتهم بالمحسنات البديعية فلم يكثروا من استيرادها في بنية القصيدة؛ إنما كانت ترد بشكل قليل في دواوينهم.

أما التوصيات المقترحة للدراسات التالية فهي:

1-إيجاد قاعدة بيانات تتضمن معلومات وأرقام الاتصال بأدباء وأديبات المنطقة للتسهيل على الباحثين والدارسين للوصول والتواصل مع شعراء المنطقة وأدبائها، وتحديث المعلومات وذلك بحكم أن الكثير منهم قد ينتقل إلى منطقة أخرى لظروف العمل أو لأي سبب كان.

2-تشهد منطقة القصيم ظهور عدد من الشاعرات والأديبات اللاتي شاركن وأسهمن في الحراك الأدبي والثقافي في المنطقة، وكانت لهنَّ مشاركات في المجلات والجرائد والأمسيات الأدبية وتميزن بنتاج وإبداع أدبي متميز وشكلن أصواتاً في الأدب النسوي يستحق الوقوف عليه وتحليله، وهذا المأمول من الدراسات المقبلة في الوقوف على ما لم تستطع الرسالة الوقوف عليه.

3-يوجد لدى شعراء التجديد دواوين مخطوطة غير منشورة، ومن هذا المقام أدعو الأندية الأدبية والمؤسسات الثقافية للمساهمة في إخراج هذه الأعمال وطباعتها، وذلك ليتمكن الباحثون من الأساتذة الجامعيين وطلاب الدراسات العليا والنقاد لدراستها وتحليلها.

وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم ..

المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم.

-المصادر الشعرية لشعراء المنطقة "دواوين الشعراء":

1- إبراهيم محمد العواجي،الأعمال الشعرية"المجموعة الأولى"،ديوان المداد،دار المداد،الرياض،ط1، 1999م

2- ـــــــــــــــ،ديوان غربة،دار طويق،الرياض،2008م

3- أحمد سليمان اللهيب،حين النوافذ امرأة،دار المفردات،الرياض،ط1، 2005م

4- ـــــــــــــــ،النبع الحزين،النادي الأدبي،القصيم،ط 2،2007م

5- ـــــــــــــــ،قربان لحزن لا يبصر،الدوسري للثقافة والإبداع،البحرين،ط1 2011م

6- أحمد صالح الصالح،عيناك يتجلى فيهما الوطن،دار العلوم،الرياض،ط1، 1997م

7-ـــــــــــــــ،المجموعة الأولى(من الأشعار الأولى)،مرامر للطباعة والتغليف،2004م

8- ـــــــــــــــ،لديك يحتفل الجسد،النادي الأدبي،القصيم،بريدة،ط1، 2007م

9- صالح إبراهيم العوض،نفح القيصوم،النادي الأدبي،القصيم،بريدة،ط1، 205م

10- عبد الله صالح الوشمي،البحر والمرأة العاصفة،النادي الأدبي،القصيم،ط1 ،2002م

11- ـــــــــــــــ،ديوان قاب حرفين،دار الثلوثية،الرياض،ط1، 2010م

12- ـــــــــــــــ،شفاه الفتنة،قصائد قصيرة،دار المفردات،الرياض،ط1، 2011م

13- محمد الفهد العيسى،على مشارف الطريق،بيروت،ط1، 1963م

14- ـــــــــــــــ،ليديا،ط1، 1963م

15- ـــــــــــــــ،الإبحار في ليل الشجن ،مكتبة تهامة،،الرياض،ط1 ،1980م

16- ـــــــــــــــ،الحرف يزهر شوقاً،ط1، 1989م

17- ـــــــــــــــ،دروب الضياع،ط1، 1989م

18- ـــــــــــــــ،ندوب،ط1، 1994م

19- ـــــــــــــــ،حداء البنادق،الرياض،ط1، 1997م

-الدواوين المخطوطة:

1- أحمد صالح الصالح،الأرض تجمع أشلاءها.

2- ـــــــــــــــ، تشرقين في سماء القلب.

3- ـــــــــــــــ،تورقين في البأساء.

-المختارات المخطوطة:

1-أحمد صالح الصالح، عدد القصائد: 12 قصيدة.

2-صالح إبراهيم العوض، عدد القصائد: 20 قصيدة.

-الكتب المطبوعة:

1- إبراهيم حمادة،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،دار المعارف،القاهرة،1985م

2-إبراهيم خليل،مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث،دار المسيرة،عمّان،ط1، 2003

3-إبراهيم رماني،الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،بن عنكون،1991م

4-إبراهيم السامرائي،العربية تواجه العصر،دار الجاحظ،بغداد،ط1، 1988م

5- إبراهيم عبد الرحمن المطوع،حركة الشعر في منطقة القصيم (من عام 1351هـ إلى عام 1420هـ)،من مطبوعات نادي القصيم الأدبي،ط1، 2007م

6-إبراهيم فوزان الفوزان،الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط1، 1418هـ

7- إحسان عباس،فن الشعر،دار الشروق،الأردن،عمّان،ط1، 1996م

8- ـــــــــــــــ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر،دار الشروق،الأردن،عمّان،ط 2،2001م

9-(أبو الطيب المتنبي) أحمد الحسين الحسن،ديوان المتنبي،دار صادر،بيروت،1958م

10-(أبو العلاء المعري) أحمد عبد الله سليمان المعري،ديوان أبي العلاء المعري المشهور بسقط الزند،المطبعة الأدبية،بيروت،1884م

11-أحمد علي أحمد شوقي بك،ديوان أحمد شوقي"الشوقيات"،المكتبة الشاملة

12- (أبو العباس شمس الدين) أحمد محمد بن أبي بكر بن خلكان ،وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،تحقيق: إحسان عباس،دار صادر،بيروت،ط1، 1990م

13-أحمد محمد المعتوق،اللغة العليا،دراسات نقدية في لغة الشعر،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،ط1، 2006م

14-أحمد مداس،لسانيات النص،نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري،عالم الكتب الحديث،الأردن،إربد،ط2، 2009م

15-أحمد يوسف خليفة،البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي،دار الوفاء،الإسكندرية،ط 1، 2004م

16-أشجان هندي،توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر،النادي الأدبي ،الرياض 1996م

17-ألفت كمال الروبي،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد،دار التنوير،لبنان،بيروت،ط1، 1983م

18-إليزبيث درو،الشعر كيف نفهمه ونتذوقه،ترجمة محمد إبراهيم الشوين،مكتبة حذيفة،بيروت،1961م

19-امتنان عثمان الصمادي،شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 2001م

20-أنس داود،الأسطورة في الشعر العربي الحديث،دار الجيل،الفجالة،1975م

21-بروين حبيب،تقنيات التعبير في شعر نزار قباني،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان،بيروت،ط1، 1999م

22-بسام قطوس،سيمياء العنوان،وزارة الثقافة،عمّان،2002م

23-بشرى البستاني،قراءات في النص الشعري الحديث،دار الكتاب العربي ،الجزائر،ط1،2002م

24-بشرى موسى صالح،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1994م

25-بشير تاوريرت،الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم،عالم الكتب الحديث،الأردن،إربد،ط1، 2010م

26- ت.س إليوت ،مقالات في النقد الأدبي ،ترجمة: لطيفة الزمان، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1963م

27-توفيق الزيدي،مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع،سراس للنشر،تونس،1985م

28-تيسير محمد الزيادات،توظيف القصيدة العربية الحديثة لتقنيات الفنون الأخرى،دار البداية،الأردن،عمّان،ط1، 2010م

29-ثامر خلف السوداني،وهج العنقاء،دراسة فنية في شعر خليل الخوري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1، 2001م

30-جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ،دار الثقافة،القاهرة،1974م

31-جاكوب كورك،اللغة في الأدب الحديث،الحداثة والتجريب،ترجمة:ليون يوسف وعزيز عمانوئيل،دار المأمون،بغداد،ط1، 1989م

32-جان كوهن،بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال ،الدار البيضاء،ط1، 1986م

33-ج.ب.بروان وج.يول،تحليل الخطاب،ترجمة:محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي،جامعة الملك سعود،الرياض،1997م

34-جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية؛تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي،ترجمة:مبارك حنون،محمد الولي،محمد أوراغ،دار توبقال،الدار البيضاء،1996م

35- جمال عبد الملك،مسائل في الإبداع والتصور،دار التأليف والنشر، جامعة الخرطوم،ط 1، 1972م

36-جميل حمداوي،مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر،من إصدارات نادي القصيم الأدبي،2009م

37-حاتم الصكر،ما لا تؤديه الصفة ،دار الحرية بغداد،1989م

38-حازم محمد القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب،دار العرب الإسلامي،بيروت، ط2 ،1981م

39-(أبوعلي) الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،المكتبة الشاملة.

40- حسن الطريبق،القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة عبد المالك السعدي،د.ت

41-(أبو هلال) الحسن بن عبد الله العسكري ،الصناعتين الكتابة والشعر،تحقيق :علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية،بيروت، 1986م

42-حسن فهد الهويمل،النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر،المهرجان الوطني للتراث والثقافة،الرياض،1992م

43-حسني عبد الجليل،المفارقة في شعر عدي بن زيد،الموقف والأداء،دار الوفاء الإسكندرية،ط1، 2009م

44- (أبو علي) الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا،الشفاء،تحقيق:عبد الرحمن بدوي،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،ط1953،1م

45-حمد عبد العزيز السويلم، الاتجاه الفني في تراثنا النقدي والبلاغي،مطبوعات النادي الأدبي،بريدة،ط1، 1415هـ

46-خالد الغريبي،في قضايا النص الشعري العربي الحديث،مقاربات نظرية وتحليلية (أدونيس،البياتي،درويش،حجازي،السياب،عبد الصبور)نماذج، اصدارات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس،مكتبة قرطاج، ط1، 2007م

47-خالد الكركي،الصائح المحكي،صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث،دراسة ومختارات،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 1999م

48-خلدون الشمعة،الشمس والعنقاء،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1974م

49-خليل الموسى،بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة،دراسة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001م

50-خميس الورتاني،الإيقاع في الشعر العربي الحديث(خليل حاوي نموذجاً)،دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية،ط 1 ،2006م

51-خير الدين محمود محمدالزركلي،الأعلام،د.ت

52-دريد يحي الخواجة،التشكيل وبيئات اللغة والدلالة في الشعر العربي المعاصر،إصدارات دائرة الثقافة والإعلام،الإمارات،الشارقة،ط1، 2010م

53-رشيد يحياوي،الشعر العربي الحديث،دراسة في المنجز النصي،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء بيروت،1998م

54-رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر،دراسة جمالية،دار الوفاء،الإسكندرية،ط 1، 1998م

55- روبرت هولب،نظرية التلقي،ترجمة:عز الدين إسماعيل،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط 1،1994م

56-سامح الرواشدة،في الأفق الأدونيسي،دراسة في تحليل الخطاب الشعري، أزمنة ،الأردن عمّان ،ط 1، 2007م

57- سعد البازعي،إحالات القصيدة:قراءة في الشعر المعاصر،النادي الأدبي، الرياض،د.ت

58-ـــــــــــــ،جدل التجديد،الشعر السعودي في نصف قرن،وزارة الثقافة والإعلام،الرياض،2009م

59-سعد مصلوح،الأسلوب ،دراسة لغوية إحصائية،دار البحوث العلمية،مطبعة حسان،القاهرة،ط1، 1980م

60-سعيد الغانمي،أقنعة النص،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1991م

61-السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية ، طاقاتها الابداعية،دار المعرفة الجامعية،مصر،الإسكندرية،د.ت

62-س.م.بورا،التجربة الخلاقة،ترجمة:سلافة حجاوي،فلسطين،ط2000،3م

63=س.موريه،الشعر العربي الحديث 1800-1970 تطوره وأشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي،ترجمة:شفيع السيد وسعد مصلوح،دار الفكر العربي،القاهرة،ط1، 1986م

64-سيجمون فرويد ،تفسير الأحلام،ترجمة:مصطفى صفوان،دار المعارف،القاهرة،ط 1 1958م

65- شجاع مسلم =العاني،قراءات في الأدب والنقد اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،1999م

66-شفيع السيد،قراءة النص وبناء الدلالة،دار غريب،القاهرة،1999م

67-شولز روبرت،السيمياء والتأويل،ترجمة:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت،ط1، 1994م

68-صالح خليل أبو اصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى عام 1975، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م

69- صلاح فضل،أساليب الشعرية المعاصرة،دار الآداب،بيروت،ط1 ،1995م

70- ضرغام الدرة،التطور الدلالي في لغة الشعر،دار أسامة،الأردن،عمّان،ط1، 2009م

71- (أبي الفتح) ضياء الدين نصرالله بن محمد بن محمد بن عبدالكريم الموصلي،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية ، بيروت 1995م

72-الطاهر أحمد مكي،الشعر العربي المعاصر،روائعه ومدخل لقراءته،مكتبة المتنبي، السعودية الدمام،ط8، 2009م

73-طراد الكبيسي،الغابة والفصول،دار الرشيد،العراق،1979م

74-طه وادي،جماليات القصيدة المعاصرة،دار المعارف،القاهرة،ط2، 1994م

75-عادل النادي،مدخل إلى كتابة فن الدرامة،مؤسسة عبد الكريم عبد الله،تونس،ط 1، 1987م

76-عاصم"محمد أمين"بني عامر،لغة التضاد في شعر أمل دنقل،دار صفاء،عمّان،ط 1، 2005م

77-عبد الحكيم حسان،النظرية الرومانتيكية في الشعر،دار المعارف،القاهرة،ط1، 1971م

78-عبد الحميد جيدة،الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة نوفل ،لبنان بيروت،ط1، 1980م

79-عبد الحميد سيف السباعي،الحداثة في الشعر اليمني المعاصر 1970-2000م،إصدارات وزارة الثقافة والسياحة،صنعاء،2004م

80- عبد الرحمن إبراهيم المهوس،الشعر السعودي المعاصر، دراسة في الإيقاع، مؤسسة اليمامة الصحفية سلسلة كتاب الرياض ، الرياض،ط1، 2003م

81-عبد الرحمن بسيسو،قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر،تحليل الظاهرة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1999م

82-(جلال الدين) عبد الرحمن السيوطي،بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة،تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية،لبنان / صيدا،د.ت

83-عبد الرحمن محمد القعود،الإبهام في شعر الحداثة،العوامل والمظاهر وآليات التأويل،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،2002م

84-عبد الرضا علي،موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه،دار الشروق،رام الله،ط1، 1997م

85- عبد العزيز حمودة،البناء الدرامي،دار البشير،الأردن،عمّان،1988م

86- عبد العزيز الدسوقي،جماعة أبولو وأثرها في الشعر العربي،معهد الدراسات العربية العالمية،1960م

87-عبد العزيز المقالح،شعر العامية في اليمن،دراسة تاريخية ونقدية،دار الآداب،بيروت،ط 1، 1978م

88-ـــــــــــــ،من البيت إلى القصيدة،دار الآداب،بيروت،ط1، 1983م

89-عبد الفتاح النجار، التجديد في الشعر الأردني، 1950-1978،دار ابن رشد ،الأردن عمّان،ط1، 1990م

90-عبد العليم إبراهيم،الاملاء والترقيم في الكتابة العربية،دار غريب،القاهرة،د،ت

91-عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق،مدخل إلى تحليل النص الأدبي،دار الفكر،الأردن،عمّان،ط4، 2008م

92- عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر،دار المدني،جدة،ط1، 1992م

93- عبد الكريم راضي جعفر،رماد الشعر،دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق،دار الشؤون الثقافية العامة،1998م

94- عبد الله بن إدريس،شعراء نجد المعاصرون،دار الكتاب العربي،مصر،1960م

95-عبد الله حامد الحامد،الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن(1345هـ1395هـ)،النادي الأدبي،المدينة المنورة،د.ت

96-عبد الله سليم الرشيد، نحو أفق أدبي جديد،العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهراً إبداعياً،أبحاث الملتقى الأدبي عقدان من الإبداع الأدبي السعودي،النادي الأدبي،القصيم،بريدة،ط1 ،2002م

97-عبد الله أحمد الفيفي، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية،قراءات نقدية في تحولات المشهد الإبداعي،النادي الأدبي،الرياض،2005م

98-عبد الله أبو هيف،الحداثة في الشعر السعودي،قراءة قصيدة سعد الحميدين نموذجاً،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،ط1، 2002م

99-ـــــــــــــــ،قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث،دار الفارس،الأردن،عمّان،ط1، 2004م

100-عبد الله خليفة السويكت،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي،دار المفردات،الرياض،ط1، 2009م

101-عبد الله السمطي،بنية القصيدة الحديثة في شعر إبراهيم العواجي،الرياض،ط1، 2011م

102-عبد الله محمد الغذامي،الصوت القديم الجديد،دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث،مؤسسة اليمامة الصحفية سلسلة كتاب الرياض، الرياض، العدد 66،يونيو، 1999م

103-ـــــــــــــــ،تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،ط2، 2006م

104-ـــــــــــــــــــــ،الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية،نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،بيروت،لبنان،ط6، 2006م

105-ـــــــــــــــــــــ،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط4، 2008م

106- عبد الملك مرتاض،بنية الخطاب الشعري"دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية"،دار الحداثة،لبنان،بيروت،ط1، 1986م

107- عبده بدوي،دراسات في النص الشعري،دار قباء،القاهرة،1997م

108-عبد الواحد لؤلؤة،البحث عن معنى دراسات نقدية، وزارة الإعلام،بغداد،1973م

109-عبد الواسع الحميري،الدات الشاعرة في شعر الحداثة العربية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان،بيروت،ط1، 1999م

110- عثمان موافي،في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم،دار المعرفة الجامعية،ط2000م

111-عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع،القاهرة، 2001م

112-عربية توفيق لازم،حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث منذ عام 1870حتى قيام الحرب العالمية الثانية،مطبعة الإيمان،بغداد،1971م

113-عز الدين إسماعيل،التفسير النفسي للأدب،دار العودة ودار الثقافة،بيروت،د.ت

114-ـــــــــــــــــــــ،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة،بيروت ط5، 1988م

115- عز الدين المناصرة،هامش النص الشعري مقاربات نقدية في الشعر والشعراء والشعريات،دار الشروق،عمّان،1999م

116- عزة محمد جدّوع،البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة في شعر أحمد سويلم،مكتبة الرشد،المملكة العربية السعودية،الرياض،ط1،2008م

117-عزيز لعكاشي،مستويات الأداء الدرامي،عالم الكتب الحديث،الأردن،إربد،ط 1، 2010م

118-علوي الهاشمي،فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني،البحرين،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،2006م

119-علي أحمد سعيد (أدونيس)،الأعمال الشعرية الكاملة،ديوان المسرح والمرايا،دار العودة بيروت،1967

120- ـــــــــــــــــــ،مقدمة للشعر العربي، دار العودة،بيروت،ط1، 1971م

121- ـــــــــــــــــــ،زمن الشعر،دار العودة،بيروت،ط2، 1978م

122-علي جعفر العلاق،الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة،دار الشروق ،عمّان 2002م

123-ـــــــــــــــــــ،الشعر والتلقي،دراسة نقدية،دار الشروق،الأردن،عمّان،ط 1، 2002م

124- ـــــــــــــــــــ،هاهي الغابة فأين الشجار،دار ازمنة،الأردن،عمّان،ط1، 2007م

125-علي الجندي،البلاغة الغنية،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،ط1966،2م

126-علي حداد،أثر التراث في الشعر العراقي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986م

127-علي حوم،أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر،الشعر المصري نموذجاً،دراسة نقدية،إصدارات دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة،ط1، 2000م

128- علي الشرع،لغة الشعر العربي المعاصر في النقد الحديث،جامعة اليرموك،الأردن،ط 1، 1991م

129-علي شلش،في عالم الشعر،دار المعارف،القاهرة،1980م

130-(أبو الحسن)على عبد العزيز الحسن الجرجاني،الوساطة بين المتنبي وخصومه،المكتبة الشاملة، المكتبة الشاملة.

131-علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،مكتبة دار العلوم،القاهرة،ط 1 1978م

132-ـــــــــــــــــــ،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي،القاهرة،1997م

133-علي قاسم الزبيدي،درامية النص الشعري الحديث دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح،دار الزمان،سوريا،دمشق،ط1، 2009

134-عمران خضير الكبيسي،لغة الشعر العراقي المعاصر،وكالة المطبوعات،الكويت،ط 1، 1982م

135-عمر أوكان،دلائل الإملاء وأسرار الترقيم،أفريقيا الشرق،طرابلس،ط1،1999م

136-(أبو عثمان) عمرو بن بحر الجاحظ،الحيوان،تحقيق:عبد السلام هارون،دار الجيل بيروت،1988م

137-غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟. دار الشروق، بيروت، لبنان،ط1، 1991م

138-فراس السوّاح،الأسطورة والمعنى،دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية،دار علاء الدين،دمشق،ط2001،2م

139-فيصل صالح القصيري،بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة،وزارة الثقافة،الأردن،عمان،ط 1،2006م

140-قادة عقاق،دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر،دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001م

141- قاسم البريسم،منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري،دار الكنوز الأدبية،بيروت،ط1، 2000م

142-كاميليا عبد الفتاح،الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني دراسة تحليلية نقدية، دار المطبوعات الجامعية،الإسكندرية،2009م

143-كراهم هاف الأسلوبية والأسلوب، ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية، ، بغداد ، سنة 1985م

144-كمال أبو ديب،في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن،دار العلم للملايين،لبنان-بيروت،ط1، 1974م

145-كمال خير بك،حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،د دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، ار الفكر،بيروت،ط2، 1986م

146-محسن أطيمش،دير الملاك،دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر،دار الشئون الثقافية العامة،بغداد،ط1971،1م

147- محمد بدوي،الجحيم الأرضي،دراسة في شعر صلاح عبد الصبور،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986م

148-محمد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،مقاربة بنيوية تكوينية،دار العودة،بيروت،ط 1 ،1979م

149-محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدالاتها،دار توبقال،الدار البيضاء،ط 1، 1990م

150-محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 2006م

151-محمد زكي العشماوي،قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد،دار النهضة العربية،بيروت،1979م

152-محمد صابر عبيد،سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل،قراءات في قصائد من بلاد النرجس،دار مجدلاوي،الأردن،عمّان،ط1، 2010م

153-ـــــــــــــــ،فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل،مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان،دار نينوى،سوريا،دمشق،2010م

154- ـــــــــــــــ ،مرايا التخييل الشعري،عالم الكتب الحديث ، الأردن ،إربد ، ط 1، 2006م

155- محمد صالح الشنطي،في الأدب العربي السعودي"وفنونه واتجاهاته ونماذج منه"،دار الأندلس،حائل،ط 2،1991م

156- ـــــــــــــــ،الأدب العربي الحديث مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه،دار الأندلس،حائل،ط2، 1996م

157- ـــــــــــــــ ،التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية،دراسة نقدية-رؤية وشهادة،من إصدارات نادي حائل الأدبي،ط1، 2003م

158- ـــــــــــــــ ، متابعات أدبية مقاربة نقدية"دراسة وأبحاث في الأدب السعودي"،دار الأندلس،حائل،ط2، 2003م

159- محمد الصادق قمحاوي، البرهان في تجويد القرآن، ويليه رسالة في فضائل القرآن،المكتبة الثقافية،بيروت،د.ت

160-محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،(1950-2004م)،بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"،النادي الأدبي،الرياض،والمركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط2008،1م

161-محمد العبد حمود. الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظهرها. دار الكتاب اللبناني. بيروت لبنان، ط1، 1986م

162-محمد عبد المطلب،بناء الأسلوب في شعر الحداثة،التكوين البديعي،دار المعارف ،القاهرة ط2، 1995م

163-محمد عبد الواحد حجازي،ظاهرة الغموض في الشعر الحديث،دار الوفاء، الإسكندرية ط1، 2001م

164-محمد عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001م

165-محمد علي كندي،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،(السياب ونازك والبياتي)،دار الكتاب الجديد المتحدة،لبنان،بيروت،ط1، 2003م

166-محمد عوني عبد الرءوف،بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف،مكتبة الآداب،القاهرة،ط2، 2005م.

167-محمد عيد الخطراوي،شعراء من أرض عبقر،النادي الأدبي،المدينة المنورة،د.ت

168-محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن،دار نهضة مصر،القاهرة،ط3 ،د.ت

169-ـــــــــــــــ،النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصر،القاهرة،1996م

170-محمد فؤاد عبد الباقي،المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم،د.ت، المكتبة الشاملة

171-محمد فتوح أحمد،الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر،دار المعارف،القاهرة،ط 2، 1978م

172-محمد الماكري،الشكل والخطاب،المركز الثقافي العربي،بيروت والدار البيضاء،ط 1، 1991م

173-محمد مصطفى هدارة،التجديد في شعر المهجر،دار الفكر العربي،القاهرة،ط1، 1957م

174-محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري،(استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي،المغرب الدار البيضاء،ط4، 2005م

175-ـــــــــــــ،مفاهيم موسعة لنظرية شعرية"اللغة-الموسيقى-الحركة"،ج 2 نظريات وأنساق،المركز الثقافي العربي،المغرب،الدار البيضاء،ط1 2010م

176- محمد مندور،الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما،دار نهضة مصر،القاهرة،د.ت

177-ـــــــــــــ،معارك أدبية،دار نهضة مصر ،القاهرة،د.ت

178-محمد النويهي،قضية الشعر الجديد،مكتبة الخانجي ودار الفكر،ط1971،2م

179- محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة،الدار البيضاء، 1982م

180-محمد نصار وقاسم كوفحي،تذوق الفنون الدرامية،عالم الكتب الحديثة،إربد،ط 1، 2005م

181-(أبوبكر)محمد يحي الصولي،أخبار أبي تمام،تحقيق:خليل محمود عساكر وزميله،المكتب التجاري،بيروت،د.ت

182- محمد يعقوب الفيروزأبادي ، البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة ، تحقيق : محمد المصري ،جمعية إحياء التراث الإسلامي ، الكويت ،ط1986،1م

183-محمود الربيعي،في نقد الشعر،دار المعارف،القاهرة،ط4، 1977م

184-محمود شاكر سعيد،المرشد في الإملاء والترقيم والتحرير العربي،مكتبة كشكول،الرياض ط 2، 1997م

185-مجدي وهبة ورفيقه كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت، ط2، 1984م

186-مدحت الجبار،الشاعر والتراث،دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث،دار النديم،القاهرة،1995م

187-مراد عبد الرحمن مبروك، جماليات الهندسة الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغير،دار النشر للجامعات،القاهرة،ط1، 2010م

188-مسعد عيد العطوي،الرمز في الشعر السعودي،مكتبة التوبة،الرياض،ط1، 1993م

189- مصطفى صادق الرافعي،تاريخ آداب العرب،المكتبة الشاملة

190-مصطفى القاضي،الحياة الشعر والشعر الحياة،دراسات ورؤى نقدية في الأعمال الشعرية للدكتور حسن فتح الباب،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2009م

191- مصطفى ناصف،الصورة الأدبية،دار الأندلس،بيروت،ط2، 1981م

192-المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي، أمثال العرب، تحقيق: إحسان عباس، دار الرائد العربي ، لبنان، بيروت،ط2، 1983م

193- موسى ربايعة،جماليات الأسلوب والتلقي،دراسة تطبيقية،دارجرير،عمّان،ط1، 2008م

194-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،لبنان،بيروت،ط11، 2000م

195-ناصر علي،بنية القصيدة في شعر محمود درويش،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 2001م

196-ناصر لوحيشي،الرمز في الشعر العربي،عالم الكتاب الحديث،الأردن،إربد،ط1، 2011م

197-نصر قريره زرقون ،الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب : عبد الكريم بن ثابت) أنموذجا، الدار الجماهيريه،1996م

198-نعيم اليافي،تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث،دراسة،صفحات للدراسات والنشر،سورية،دمشق،ط1، 2008م

199=نهاد صليحة،المسرح بين الفن والفكر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986م

200-هدى صالح الفايز،لغة الشعر السعودي الحديث،دراسة تحليلية نقدية لظواهرها الفنية،النادي الأدبي،الرياض،ط1، 2011م

201-هدية جمعة البيطار،الصورة الشعرية عند خليل حاوي،هيئة أبوظبي للثقافة والتراث،دار الكتب الوطنية،الإمارات،أبوظبي،ط1، 2010م

202-وجدان الصايغ،الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث،رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط2003،1م

203-وليد منير،فضاء الصوت الدرامي،دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1992م

204-ـــــــــــ،جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997م

205- يوسف حسن نوفل،قراءة في ديوان الشعر السعودي،النادي الأدبي، الرياض،د.ت

206-ـــــــــــــــــ،في الأدب السعودي،رؤية داخلية،دار الأصالة،الرياض،ط 1 1984م

207-يوسف الصائغ،الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958،مطبعة الأديب البغدادية،بغداد،1978م

208- يوسف عز الدين،التجديد في الشعر الحديث،بواعثه النفسية وجذوره الفكرية،دار المدى،سورية،دمشق،ط2، 2007م،ص205

الصحف والمجلات والدوريات:

أولا: الصحف

1-أحمد الصالح،الشاعر أحم الصالح"مسافر" أنا لا أختلف عن أي شاعر لكنني أرى الشعر

كالنفس،حوار: ع.ش،ملحق صحيفة الجزيرة الثقافي،الخميس،21 محرم،1422هـ،4أبريل2002م،العدد10780

2- أسماء أبو بكر،مغامرة الكتابة وتشكلات الصور الشعرية،جريدة الجزيرة الثقافية" عدد خاص، الأثنين، 26 /3/ 2007م، العدد:192

3-سعد عبد الرحمن البواردي، استراحة داخل صومعة الفكر،حين النوافذ امرأة،أحمد بن سليمان اللهيب،صحيفة الجزيرة، ، تاريخ النشر: 2007/11/15م، العدد:12831

4-عبد الله السمطي ،محمد الفهد العيسى: (الحب يزهر شوقاً)،شعرية التدويم الرومانتيكي تؤثث أركان العالم الجمالي،جريدة الجزيرة "الثقافية" ،الأثنين، 21شوال ،1429هـ ،أكتوبر 2008م،عدد:257

5-عالي القرشي،أحمد الصالح وقراءة الموروث،ملحق صحيفة الجزيرة،الخميس،21 محرم،4أبريل،2002م،العدد: 10780

6- محمد عبيد،بنية الإيقاع الداخلي في الشعر العربي الحديث،جريدة المواطن نيوز، ، 26 أيلول2011م، العدد الأخير:1496

7- يوسف حسن العارف،قراءة نقدية في بعض الدواوين الشعرية،جريدة الرياض،الخميس، 22، سبتمبر 2005م، عدد: 13604

ثانياً المجلات:

1-أحمد جوه،بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث،تداخل الأنواع الأدبية،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مجلد1

2-جابر عصفور،أقنعة الشعر المعاصر،مهيار الدمشقي،مجلة فصول ،1981م،العدد: 4

3- جاسم سليمان الفهيد،تشكيل الصورة الفنية في شعر محمد الفايز،المجلة العربية للعلوم الإنسانية،الكويت، 2010م،العدد 28/111

4-خالد سليكي،في الإيقاع الشعري،مجلة عبقر،النادي الأدبي الثقافي،جدة ،يوليه 2008م العدد الخامس

5-خليل الموسى،الإبهام والغموض في الشعر العربي المعاصر،مجلة علامات في النقد،النادي الأدبي الثقافي،جدة،الجزء العشرون،المجلد الخامس،يوليو 1996م

6-سعيد شوقي،التجريب الأدبي بين ممارسة الإبداع وتنظير النقد،مجلة أبعاد في الفكر والإبداع، مجلة فصلية تعنى بالأدب والثقافة،النادي الأدبي،القصيم ،سبتمبر،2010م،العدد:السابع

7- سميح أبو مغلي،اللغة والحداثة الشعرية،المجلة الثقافية،الجامعة الأردنية،عدد24آذار،1991م

8-سمير سُحيمي،في حوارية الأنواع الأدبية في شعر نزار قباني، تداخل الأنواع الأدبية،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مجلد1

9-صالح زيّاد،أقنعة الشعر السعودي: عنترة مثالاً،مجلة عبقر،مجلة فصلية تصدر عن النادي الأدبي الثقافي ،جدة،يوليو،2008م

10-ظافر عبد الله الشهري،خصائص التجديد ورواده في الشعر السعودي،مجلة علامات النادي الثقافي،جدة،ج52،م13،ربيع الآخر

11-عبد الباسط محمد الزيود،التكرار في شعر عرار،المجلة العربية للعلوم الإنسانية،الكويت، 2008م،عدد26/101

12-عبد الرحمن إسماعيل السماعيل،العنوان في القصيدة الحديثة،مجلة جامعة الملك سعود السعودية،مج8،الآداب(1)،1996م

13-عبد الله المهنا،الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة المعاصرة،عالم الفكر ،الكويت مجلد13،عدد3 أكتوبر،نوفمبر،ديسمبر 1988م

14- عبد الملك مرتاض : فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات عدد1، ج1،مايو 1991م

15-عبد الواحد ياسر،الخطاب المقدماتي،علامات، النادي الثقافي،جدة، ج47 ،م 12 مارس،2003م

16-عثمان بدوي،وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث،قراءة تأويلية في نماذج منتخبة،المجلة العربية للعلوم الإنسانية،الكويت ، شتاء2003م،عدد81

17- علي أحمد سعيد (أدونيس)،الشعر العربي المعاصر ومشكلة التجديد،مجلة شعر،عدد62

18- فايز عارف القرعان،بلاغة تقاطع الخطابين:السردي والشعري،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مجلد2

19- فريد أمعضشو،الاغتراب في شعر محمد علي الرَباوي،مجلة أبعاد ،مايو،2010م، العدد التاسع

20-لؤي خليل،نص السيولة والصلابة،دراسة في تداخل الأنواع، مؤتمر النقد الدولي الثاني غشر،مجلد2

21- ماجدة صلاح،البناء الدرامي في قصيدة جدارية للشاعر محمود درويش،تداخل الأنواع الأدبية،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مجلد2

22- محمد عبد المطلب،التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ،مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،1983م، عدد2

23-محمود جابر عباس،مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات،مقاربة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية في شعر عبد الوهاب البياتي،مجلة عالم الفكر،الكويت،تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،عدد1،مجلد30،يوليو-سبتمبر،2001

24-محمد صابر عبيد، نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الأقلام ع2، س22، 1987م

25- منصور النهدي من حوار صحفي مع الشاعر إبراهيم العواجي في مجلة: الأمن والحياة عدد شهر شعبان عام 1985

-الرسائل العلمية:

1-أحمد قاسم علي أسحم،الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن،(1980-1995م)،رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة لقسم اللغة العربية وأدابها في جامعة أه ل البيت،إشراف:شكري عزيز الماضي،نوقشت وأُجيزت في تاريخ 1999/9/2م

2-جبر ضويحي الفحام ،شعر محمد الفهد العيسى دراسة موضوعية وفنية رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة لقسم اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،2006م

3-جمال محمد قاسم يونس،لغة الشعر عند سميح القاسم،رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة لجامعة اليرموك (قسم اللغة العربية)، إشراف:حسني محمود،1981م

4- عدنان محمد المحادين،الصورة الشعرية عند السياب،رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الآداب،جامعة بغداد،1986م

5- لينة أحمد إسماعيل عوض،لغة الشعر عند محمود درويش،قراءة أسلوبية،إشراف:عبد الله عنبر،رسالة ماجستير مخطوطة في قسم اللغة العربية وآدابها من كلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية،نيسان،1997م

-بحوث غير منشورة:

1-حافظ محمد المغربي،فن الأبيجرام في الخطاب الشعري المعاصر،قصيدة الثياب لعبد الله الوشمي نموذجاً،بحث مخطوط غير منشور،ملف ووورد.

2-ظافر عبد الله الشهري، اللغة في النص الشعري السعودي الحديث مقاربة نقدية،بحث غير منشور مقدم في نادي القصيم الأدبي،2007م

-الصحف الالكترونية ومواقع الانترنت:

1-حسن عبد عوده الخاقاني، الترميز : المفهوم و الوظيفة،ملف وورد،ص13،الرابط:
www.arts.kufauniv.com/teaching/a/drhassan/...doc/mafhoo
mtarmeez.doc

2-خالد يحي الأهدل،الصورة الشعرية: أنماطها وآلية تشكيلها في ديوان(كتاب القرية) لعبد العزيز المقالح، منتديات تخاطب،ملتقى اللسانيين واللغويين والأدباء والمثقفين، 24 فبراير،2001م، الرابط:http://www.ta5atub.com/t2447-topic

3- دريد يحي الخواجة،من إشكالية تفسير النص الشعري بين الوضوح والغموض، ملف pdf منزل عل الشبكة العنكبوتية، الرابط:*art.kau.edu.sa/.../805_.pdf*

4-رغده عيد، ديوان (حين النوافذ امرأة) للشاعر أحمد بن سليمان اللهيب،ملتقى هذيان الثقافي، 11\11\2006،الرابط:
http://www.hathayan.net/showthread.php?4276

5 -رمضان عمر،تأملات بيانية في سورة المدثر،رابطة أدباء الشام،بدون تاريخ نشر، الرابط:
http://www.odabasham.net/show.php?sid=13207

6- ظافر الشهري، الخطاب الرمزي ومكوناته التراثية في القصيدة السعودية المعاصرة، ،بحث منشور على موقع نادي الأحساء الأدبي،الرابط:
http://www.adabiahsa.net/arabic/post_view.php?postid=90

7-عادل الأسطه، فن (الأبجرام) في الأدب العربي :أحمد مطر ولافتاته،ملف وورد على الشبكة العنكبوتية، الرابط:
www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/180.doc

8-عبد الحكيم المرابط،نشأة الحداثة وتطورها في الشعر العربي،مدونه على شبكة الانترنت الثلاثاء 11 نوفمبر 2008 الرابط:
http://abelhakimelmourabit.jeeran.com

9-عبد الرحمن السماعيل،تلقي الشعر العربي الحديث لصورة كافور الإخشيدي،بحث منشور على الانترنت،ملف وورد،الرابط:
http://faculty.ksu.edu.sa/aismaila/Documents

10-عبدالله خلف العسّاف، دراسات جمالية نصيّة في الشعر السّعودي الجديد(ممارسة في النقد التطبيقي)،2005م،بحث منشور على الشبكة العنكبوتية(الإنترنت)، ملف وورد،الرابط:
faculty.kfupm.edu.sa/IAS/aassaf/Book%20of%20art.doc،
.htm

11-عبد الله حامد المعيقل،الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية،معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين-دراسات-المملكة العربية السعودية،الرابط:
http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/studies/Sudia/0005

12- محمد عبد العال، إيقاع الصورة – بانوراما المشهد الشعري،قراءة في قصيدة "وتريات ليلية "،للشاعر العراقي / مظفر النواب، الحوار المتمدن - ،صحيفة الكترونية يومية مستقلة في العالم العربي العدد: 1293 - 2005 / 8 / 21،الرابط:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid

13-محمد عبيد الله عبيد الله،جماليات القصة القصيرة الجديدة ، 22 تشرين الثاني 2010 الساعة:، مدونة، الرابط:http://obaidallah.maktoobblog.com/135

14- كريم الوائلي،التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة،ملف وورد ،الرابط:
www.karim-alwail.com/tashkelan.DOC

15- كريم الوائلي،التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة،ملف وورد،الرابط:

www.karim-alwail.com/tashkelan.DOC

16-وديع العبيدي، عن التجديد والتجريب والحداثة،مدخل الى دراسة لطفية الدليمي جريدة البينة الجديدة،جريدة يومية سياسية عامة، السنة الثالثة العدد (748) الاثنين 2/ شباط/ 2009م،الرابط: -http://www.albayyna

new.com/archef/748/albayyna-new/pag6.html

17- فتاوى في حُكْم استخدام " الزير " في العَرْضَات والأعراس ونحوها،شبكة مشكاة الإسلامية، الرابط:

http://www.almeshkat.net/vb/showthread.php?p=495526

18- موقع ويكيبيديا"الموسوعة الحرة، الرابط:

http://ar.wikipedia.org/wiki

فهرس الأعلام

(أ)

-إبراهيم حماد: ص101

-(أبو إسحاق) إبراهيم الصابي: ص 193

-إبراهيم المطوع: ص 5، 6، 7، 214،250

-إحسان عباس: ص156

-أزرارا باوند: ص86، 132

-إليزبيث درو: ص211

-إليوت: ص30،31، 116

(ب)

-بودلير: ص30

(ت)

-توفيق الزيدي: ص212

(ج)

-جوزيف كورتس: ص9

-جيرار جينت: ص42

(ح)

-الحسن بن بشر الآمدي: ص102

-(أبو هلال) الحسن بن عبد الله العسكري: ص193

-حسن الهويمل: ص8، 28

(خ)

-خليل الموسى: ص195

-خميس الورتاني: ص254

(ر)

-رامبو: ص30، 31

(س)

-سامية راجح:ص 234

-سعد البازعي: ص9

(ش)

-شللي: ص30

-شوقي ضيف: ص 53

(ع)

-عبد الرحمن المهوس: ص246

-عبد القاهر الجرجاني: ص193

-عبد الله بن إدريس: ص8، 19

-عبد الله الحامد: ص9

-عبد الله الغذامي: ص75، 210

-عبد الملك مرتاض: ص73

-عز الدين إسماعيل: ص 101، 194

-(أبوحيان) علي بن أحمد التوحيدي: ص103

-(أدونيس) علي أحمد سعيد: ص30، 287

-علوي الهاشمي: ص235

-علي الزبيدي: ص36

-(الجاحظ) عمرو بن بحر:ة 34، 35، 102،103

(غ)

-غريماس: ص251

(ف)

-فاليري: ص30، 180

(ك)

-كمال أبوديب: ص210، 235
-كولردج: ص30
-كوهين: ص38، 237
-كيتس: ص30

(ل)

-لامارتين: ص30

(م)

-محمد الخطراوي: ص21
-محمد الشنطي: ص9، 137
-محمد عبد الواحد حجازي: ص194
-محمد مندور: 86
-محمد النويهي: ص53،210
-مسعد العطوي: ص9
-مالارميه: ص30،31 ،193
-ملارمي: 71

(ن)

-ناصر علي: ص234
-(أبو الفتح) نصر الله بن محمد ان الأثير: ص192،193
-نعيم اليافي: ص133
-نهاد صليحة: ص101

(هـ)

-هيوم: ص86

(و)

-وردزورث: ص30

فهـــــــرس الموضوعـــــــات

الموضـــــــــــوع	رقم الصفحة
المقدمة.	4
الفصل الأول: التجديد في تشكيل البناء ودلالاته.	16
المبحث الأول: مصادر التجديد.	17
مصادر التجديد وروافده.	20
1-مدرسة المهجر.	20
2-مدرسة الديوان.	23
3-مدرسة أبو للو.	26
4-مدرسة الشام.	27
5-مدرسة العراق.	38
6-أدزنيس والأدب الغربي.	30
المبحث الثاني: التجديد في البناء اللغوي.	34
مظاهر التجديد في البناء اللغوي.	40
1-شعرية العنوان.	41
2-لغة الحياة اليومية.	51
3-اللغة الأجنبية.	65
المبحث الثالث: التجديد في البناء الدلالي.	69
أساليب التجديد في البناء الدلالي.	72
1-أسلوب التناص.	72
2-أسلوب التكرار.	89

الموضـــــــــــــــــوع	رقم الصفحة
المبحث الرابع: البنية الدرامية.	101
مفهوم الدراما وصلتها بالشعر.	101
تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة الحديثة.	102
من القصيدة الذاتية إلى القصيدة الموضوعية.	105
توظيف التقنيات الدرامية في النص الشعري لدى المجددين.	107
1-سرد الحادثة.	107
2-الحوار الداخلي(المونولوج).	113
3-الحوار الخارجي(الديالوج)، وتعدد الأصوات.	120
الفصل الثاني: جماليات التجديد في تشكيل الصورة الشعرية.	131
المبحث الأول: أنماط التجديد في الصورة الشعرية الحديثة.	132
أنماط التشكيل الصوري عند شعراء التجديد.	134
1-الصورة الحركية.	134
2-الصورة الكلية.	139
3-الصورة المشهدية.	141
4-المفارقة التصويرية.	144
5-المعادل الموضوعي.	151
6-القناع.	155
المبحث الثاني: أساليب التجديد في بناء الصورة الشعرية.	165
أساليب التجديد في بناء الصورة لدى شعراء التجديد.	165
1-البناء الدائري.	166
2-البناء المقطعي.	167

الموضوع	رقم الصفحة
3-البناء القصصي.	172
4-البناء الدرامي.	174
5-البناء الرمزي والأسطوري.	179
المبحث الثالث: الغموض في الصورة الشعرية.	192
أشكال الغموض وصوره.	197
1-الصورة وتراسل الحواس.	197
2-الصورة والعلاقات اللغوية الغريبة.	200
3-الصورة والتضاد.	203
الفصل الثالث: موسيقى الشعر وصور التشكيل الإيقاعي.	208
المبحث الأول: الإيقاع الخارجي.	209
أشكال التجديد في الوزن والتشكيل الجديد للتفعيلات لدى شعراء التجديد.	215
1-المزج بين وزنين من التفعيلة.	215
2-التنويع في التفعيلات.	218
التشكيل الجديد للقافية.	223
1-القافية المتناوبة.	223
2-القافية المتنوعة.	227
3-القافية الحرة المتقاطعة والمتوازية.	229
التدوير.	231
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.	234
عناصر الإيقاع الداخلي.	236
1-التكرار.	**236**

الموضوع	رقم الصفحة
2-التقسيم الموسيقي.	239
3-الجناس.	241
4-التدويم.	244
5-التوازي.	246
المبحث الثالث: الإيقاع البصري.	251
عتبات الإيقاع البصري.	254
1-مقدمة الديوان.	254
2-دخول الرسم على الشعر والتشكيل البصري.	257
3-الأشكال الهندسية والتشكيل البصري.	261
4-علامات الترقيم والتشكيل البصري.	264
5-التقطيع والتشكيل البصري.	283
6-الكتابة النثرية للقصيدة.	313
7-الفراغ.	284
8-النبر والخط الغامق.	285
الخاتمة.	287
المصادر والمراجع.	292
فهرس الأعلام.	318
فهرس الموضوعات.	322