الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

٨٢٢
ع ١٤ ب
١١٨١
٧٠٥
١٥

القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث
دراسة في شعر التفعيلة

عميد كلية الدراسات العليا

إعداد

رقية محمود عثمان حجازي

إشراف

الدكتور خالد الكركي

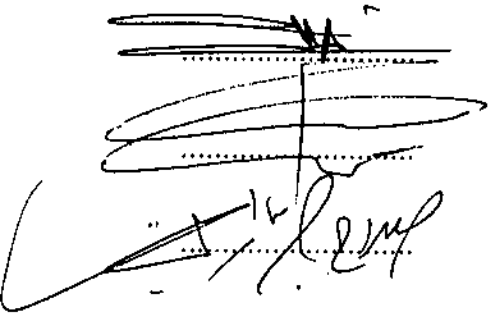
قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية
بكلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية .

آب / ١٩٩٤م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ١٠/٨/١٩٩٤، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
الدكتور خالد الكركي	(مشرفاً)	
الدكتور سمير قطامي	(عضواً)	
الدكتور صلاح جرار	(عضواً)	



All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهـــداء

إلى من علمنا درسنا الأول والدروب تتعثر بالخطوات

إلى الذي قال لنا :

" لا تقولوا هذا ما نعرف، أعيدوا

صياغة الكلام وقولوا : أهذا ما نعرف؟ "

إلى ذي الصوت المؤابي،

صاحب سنوات العمر الطويلة والفرح القليل

لعله واجد فيها بعض ما كان يأمل أن يجد ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل، والامتنان العميق من أستاذي الدكتور خالد الكركي، لقاء صبره عليّ، وثقته بي، وحماسه الذي ما فتر طوال مدة الدراسة، ورفقه الذي كان يسبق دوماً عتابه، وتوجيهاته وإرشاداته التي ظلت دليلي مدى صفحات الرسالة.

أدين لأستاذي بالعرفان، وأعتذر له عن المدة التي طالت، والرؤية التي غامت.

أعتذر له وأقول :

مُنىً إنْ تكن حقاً تكن أحسن المُنى

وإلاّ فقدْ عِشنّا بها زمنا رغدْا

كما أتقدم بالشكر الجزيل من الدكتور سمير قطامي والدكتور صلاح جرار اللذيّن حملا عبء قراءة هذه الرسالة و مناقشتها، واللذيْن كان في دعمهما وتشجيعهما ومساعدتهما ما أعان على هذه الدراسة. ولن أنسى أياديهما ومساعدتهما التي ستظل دوما طوق عنقي، وتجاه عيني.

أتقدم منهم جميعاً بالشكر والعرفان لقاء وقفتهم إلى جانبي، وثقتهم بي، ومساعدتهم لي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهـــــداء	ج
الشكـــــر والتقدير	د
قائمة المحتويات	هـ
ملخص باللغة العربية	و
مدخل :	١
أولاً : القصيدة في اللغة والنقد	٢
ثانياً : القصيدة الطويلة في النقد العربي القديم	٥
الفصل الأول : القصيدة الطويلة الصورة في النقد	١٤
أولاً : القصيدة الطويلة : الصورة في النقد الأجنبي	١٥
ثانياً : القصيدة الطويلة : الصورة في النقد العربي الحديث	٢٠
ثالثاً : قصائد طويلة قبل شعر التفعيلة	٢٦
رابعا : القصيدة الطويلة: البدايات/ الريادة	٣٠
الفصل الثاني :	٤٩
أصوات في القصيدة الطويلة	٥٠
- الصوت القصصي	٥٣
- الصوت التجريبي	٥٤
- الصوت الفكري	٧٢
- الصوت المسرحي	٩١
- الصوت الدرامي / الملحمي	٩٨
الفصل الثالث : القصيدة الطويلة (في الرؤى)	١١٢
الفصل الرابع : القصيدة الطويلة (في التشكيل)	١٢٩
الخاتمـــة	١٥٤
المصادر والمراجع	١٥٦
الملخص باللغة الإنجليزية	١٧٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الملخص

القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث

دراسة في شعر التفعيلة

إعـداد

رقيـــة حجـازي

إشراف

الدكتور خالد الكركي

"القصيدة الطويلة في شعر التفعيلة" ظاهرة مهمة، خصّها النقاد بفصول من دراساتهم في الشعر العربي الحديث. ظاهرة ٱلتقى النقّاد فيها عند الخصائص أو السّمات، وٱفترقوا عند التّسمية أو المصطلح. فتوزعوا بين قصيدة طويلة، وقصيدة كليّة ، وقصيدة مركّبة .... وظلّت القصيدة الطويلة التّعبير الأكثر شيوعاً وتردّداً، والمصطلح الذي حكم الدراسة منذ بدايتها، فقد كان في كلام القدماء بشأنها ما يُطْمَأَنّ معه إلى التّسمية.

بدأت القصيدة الطويلة متأثّرة بالمطوّلات الرومانسيّة السّابقة، وبالنماذج الأجنبية، وبشكل خاص "الأرض اليباب" لـ "ت.اس.اليوت". ثم راحت تبحث عن رؤاها والتّشكيل بعيداً عن الانبهار بالنّموذج الأجنبيّ، وضمن إطار عربيّ تراثيّ.

وقد ٱختلفت القصائد الطويلة في بنيتها تبعاً لٱختلاف الأصوات التي سادتها. بدأت قصيدة قصصيّة مع "بدر شاكر السيّاب"، ثم قصيدة تجريبيّة في اللّغة والتّشكيل مع "أدونيس" ، وٱهتمت "بالفكرة الشاعرة" عند "أمل دنقل"، وغَلَبَت عليها الخطابيّة والتّحريض عند "سميح القاسم"، وٱتّجهت إلى مسرحة النصّ عند "بلند الحيدري" ، ثم كان هذا البناء الدراميّ عند "محمود درويش" و " مظفّر النوّاب".

وكما تفاوتت القصيدة الطويلة في البنية، تفاوتت في أسباب الإطالة. فمن القصيدة التي طالت لتعبّر عن حدث بحجم خراب بيروت، إلى القصيدة التي أرادت

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن تعيد "تصوير خطّ السير التاريخيّ"، إلى القصيدة التي خرج بها شاعرها من دائرة الهمّ الشخصيّ إلى دائرة الهمّ الإنسانيّ، إلى قصيدة طالت، لأنها انفتحت على فنون أخرى في الكتابة كالقصّة، والمسرحيّة، إلى القصيدة التي أعادت صياغة رمز كامل، وقدّمته في رؤية جديدة. وكان الرمز التراثيّ هو السؤال الأكثر أهميّة في مضمون القصيدة الطويلة إلى جانب سؤال الرّفض والثّورة، والسؤال الاجتماعيّ. في حين كانت اللغة المنفتحة على مختلف أشكال التّعبير سؤال القصيدة المهمّ في التشكيل، إلى جانب سؤال الصّورة والإيقاع.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدخل

أولا : القصيدة في اللغة

ثانيا: القصيدة الطويلة في النقد العربي القديم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القصيدة في اللغة

تَجمَع القصيدة على قَصِيد وقصائد. والقصيدُ في اللغة ما تَمَّ شَطْرُ أبياته، سُمّي بذلك لكماله وصحة وزنه.(١)

وقال ابن جني: سمّي قصيدا لأنه قَصِدَ واَعْتَمِد. فإن سألت الآخذين بهذا الرأي: أليس ما قصُر من الشعر واَضطرب بناؤه مرادا مقصودا؟ قالوا: بلى، إلا أن ما تَمّ من الشعر آثَرُ عندنا مما قَصُرَ واختلّ.(٢)

وقد قُدّم القصيد عند اللغويين والنقاد، وأُلحِقَت به الموشحات وكلّ فنّ مُحدث حتى غدت القصيدة جوهر الشعر العربي، وعليها مداره.(٣)

وليس القصيد مع ما ذُكِرَ من تقدمه أول أشكال الشعر عند العرب فقد مال الرواة إلى أن الشعر كله كان رَجَزا وقِطَعا و"قُصِّدَ على عهد هاشم بن عبد مناف وعبد المطلب".(٤) وعندهم أن أول من قصد الشعر المُهَلْهِل(٥) وامرؤ القيس.

---

١. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب(دار صادر، بيروت، دون تاريخ) مادة قصد.

٢. المصدر نفسه.

وقيل: سمي قصيدا؛ لأن قائله احتفل به فنقّحه باللفظ الجيد والمعنى المختار .

انظر: لسان العرب.

فالقصيد ما قُصِدَ واعتُمِدَ، وصحّ وزنُهُ، وجاد لفظُهُ، واختير معناه. ولاجتماع تلك الصفات فيه قدم على بقية أقسام الشعر. انظر اقسام الشعر مفصلة في: ابن وهب، أبي الحسين اسحق بن ابراهيم بن سليمان: البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي،ط١(نشر بمساعدة جامعة بغداد،١٩٦٧) ص١٦٠-١٦١.

٣. عبدالله الطيب، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، جـ٣،ط١(دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠)، ص٨٣٣.

٤. انظر ذلك في المصادر التالية:

- ابن سلاّم الجمحي، محمد، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، جـ١ (مطبعة المدني بالقاهرة، ١٩٧٤)، ص٢٦.
- جلال الدين السيوطي، عبد الرحمن ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه محمد أحمد جاد المولى وعلي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ج٢(منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت،١٩٨٦)، ص ٤٧٤.
- القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه: محمد محيي الدين عبدالحميد،ج١،ط١(مطبعة حجازي بالقاهرة، ١٩٣٤)،ص ١٦٤.

٥. المهلهل هو عدي بن ربيعة التغلبي، وإنما سُمّي مُهلهِلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه. انظر: طبقات فحول الشعراء، ج١، ص٣٩.

انظر ترجمة المهلهل في : المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ط٢(المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، دون تاريخ) ص٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فإذا صح أن الشعر كلّه كان رَجَزا وقطعا فهل كان ذلك لعدم وجود شاعر من العرب مُقصّدٍ أو مُطيل؟

هل بقيت العرب على عادتها تلك ترجُزُ وتقطّع حتى جاء المهلهل بن ربيعة وامرؤ القيس وقصّدا القصيد، وفتحا فيه فتحا لم يكن حَمِدَتْه لهما العرب، وسارت فيه على خطاهما، فصار القصيد طريقا كَثُرَ سُلّاكُهُ؟[١]

تظل المسألة محل خلاف، وليس هذا موضع مناقشتها، فسواء علينا أكان الشعر كله رجزا وقطعا أم قصيدا. المهم أن القصيد تقدم، قدمه اللغويون وقدمه النقاد. إلا ان النقاد لم يكلّفوا أنفسهم عناء وضع تعريف للقصيدة دقيق ينأى بها عن ذلك الاختلاف بينهم في عدد الأبيات التي ينبغي أن تكون لتكون القصيدة. فظلّ حدّ القصيدة في أثناء حدّ الشعر عندهم، وظلت الحدود تلتقي عند قول قدامة بن جعفر بأن الشعر "قول موزون مقفّى يدل على معنى"[٢]. تقترب منه حينا وتجاوزه آخر [٣].

---

١. هذه مسألة فيها خلاف بين القدماء، وهم الأقرب عهدا بالشعر الجاهلي، والمحدثين. وقف بها ابن رشيق ولم يقطع فيها برأي، بل قدمها بقوله: "زعم الرواة أن الشعر كله انما كان رجزا وقطعا". ونسب ذلك الى ابن سلام وسواه مطمئنا إليهم. انظر : العمدة، ج١، ص ١٦٤.

ومال شوقي ضيف إلى أن أسبقية الرجز مجرد فرض، ورأى أن الرجز ربما كان أكثر الأوزان شيوعا، والشيوع لا يعني الأسبقية والقدم.

انظر تفصيل ذلك في: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ط١٠(دار المعارف بمصر، دون تاريخ)، ص١٨٦.

وقد أخذ على ابن سلام رأيه ذاك محمود محمد شاكر، شارح طبقاته، وقطع في الأمر قائلا.

"الشعر أقدم مما يزعم وطويله أعتق مما يتوهم".

انظر ذلك في : طبقات فحول الشعراء، ج١، ص٢٦، حاشية الصفحة.

٢. قدامة بن جعفر، أبو الفرج: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى (نشر مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٦٣)، ص١٥.

٣. انظر حد الشعر في المصادر التالية:

- ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط١ (دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢)،ص٩.
- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ج٣،ط١، (مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٣٨)، ص١٣٢.
- التوحيدي، أبو حيان: المقابسات، تحقيق وشرح حسن السندوبي، ط١ (المطبعة الرحمانية بمصر، ١٩٢٩)، تعريف العامري للشعر ص ٣١٠.
- المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط٤(دار المعارف بمصر، ١٩٥٠) ص٢٥٠-٢٥١.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، ج٤، ط١(لجنة البيان العربي، مصر، ١٩٦٢)، ص١٢٩٥.
- حازم القرطاجني، أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦)، ص٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قال أبو الحسن الأخفش: "ليست القصيدة إلاّ ثلاثة أبيات"[١]، وخالفه ابن جنّي حين عدّ ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة. فإن تجاوزت الأبيات ذلك سمّيت عنده قصيدة.[٢]

ومن الناس من اكتفى بعشرة أبيات أو ما جاوزها ببيت واحد ليسمّي الشعر قصيدة.ذكر ذلك ابن رشيق[٣]، ولكنّه وضع لنفسه شرطا مخالفا حين قال:

"إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة".[٤]

مما سبق نرى اختلاف النقاد في عدد الأبيات اللازمة ليأخذ الشعر اسم القصيدة، فما وافق شرط أحدهم من الأبيات سمّاه قصيدة، وما خالفه سمّاه قطعة.

وهكذا مضت العرب تقطّع حينا وتقصّد آخر، وفي القصيدة نفسها كانت تقصّرُ حينا وتطيل آخر، فكان "من القصائد ما يُقصَدُ فيه التقصير، ومنها ما يُقصَدُ فيه التطويل، ومنها ما يُقصَدُ فيه التوسّط بين الطول والقِصَر".[٥] والذي يعنينا من هذه المقاصد الثلاثة هو ثانيها ،أيْ ما يقصد فيه التطويل.

---

١. لسان العرب، مادة قصد.

٢. المصدر نفسه.

٣. العمدة، ج١، ٢ص١٦٤.

٤. احتج ابن رشيق بأن الإيطاء بعد سبعة أبيات غير معيب عند أحد من الناس. انظر: العمدة، ج١، ص١٦٤.
والايطاء: أن يُقفّى بكلمة ثم يُقفى بها في بيت آخر. انظر الموشح، ص ١٤.

٥. منهاج البلغاء، ص٣٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القصيدة الطويلة في النقد العربي القديم

القصيدة الطويلة نقيض القصيدة أو المقطّعات. نقول المقطّعات ؛ لأنّ العرب كانت تسمّي ما قلّ عن القصيدة من أبيات الشعر مقطّعات أخذته. من المعنى اللغويّ: "المقطّعات: الثياب القصار، وكذلك مقطّعات أبيات الشعر."[١]

وكما وجد المفسرون أنفسهم أمام سبع من المثاني فسروها بالسبع الطُوَل،[٢] وجد الرواة أمامهم شعر العرب، والشعر ديوانها، فاختاروا المجموعات الشعرية التي اشتهرت فيما بعد، وكان منها السّموط التي جمعها حمّاد الراوية. وهي القصائد السبع التي شرحها ابن الأنباري وسمّى شرحه "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات". [٣]

أما قوله القصائد فبعدا بها عن المقطّعات، والسّبع؛ لأنه الحدّ الذي اجتمع عليه الرّواة[٤]، والطّوال ؛لأنها فاقت غيرها من القصائد في عدد أبياتها، والجاهليّات؛ للعصر الذي قيلت فيه.

ومن المجموعات الشعريّة المفضّليات التي رواها المفضّل بن محمد الضبيّ، والأصمعيّات المنسوبة إلى الأصمعيّ الذي جمع فيها الطّوال من القصائد، والمقطّعات. ومنها ما اختاره ابن أبي طاهر طيفور من المنثور والمنظوم، وهي قصائده المفردات التي لا مثل لها.

أمّا أهمّ هذه المختارات بإجماع فهي "جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام" لأبي زيد القرشي. وقد امتازت الجمهرة بطول قصائدها.

ومن الملاحظ أنّ طول القصائد كان من أبرز المعايير التي اعتمدها أصحاب المختارات في اختياراتهم. ومنهم ابن أبي طاهر طيفور الذي ذكر عددا من الأسباب التي تسوّغ اختياره في المنثور والمنظوم، ولكنْ ظلّ طول القصيدة أظهرها.[٥]

---

١. أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ط١ (دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٦٩)، باب القاف والطاء وما يثلثهما.

٢. قال ابن عباس -رضي الله عنهما- في تأويل قوله تعالى: (ولقد آتيناك سبعا من المثاني والقرآن العظيم) سورة الحجر، الآية ٨٧:

"أوتي النبي -صلى الله عليه وسلم- سبعا من المثاني السبع الطول" انظر: سنن النسائي بشرح الحافظ جلال الدين السيوطي، وحاشية الإمام السندي، اعتنى به ووضع فهارسه: عبد الفتاح أبو غدة، ج٢ (مكتب المطبوعات الاسلامية بحلب، دون تاريخ)، ص١٣٩.

٣. أبو زيد القرشي، محمد بن أبي الخطاب، جمهرة اشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه محمد علي الهاشمي. ج١ (ط٢، دار القلم، دمشق، دون تاريخ) ص ٤٥.

٤. روي عن الحرمازي أن من سبّعها عبد الملك بن مروان. انظر تفصيل ذلك في:

ابن أبي طاهر طيفور: المنثور والمنظوم: القصائد المفردات التي لا مثل لها، تحقيق محسن غياض، ط١(تراث عويدات، بيروت، باريس، ١٩٧٧)، ص٣٩-٤١.

٥. انظر الأسس التي اعتمدها ابن أبي طاهر طيفور في مقدمة المنثور والمنظوم، ص٣٥-٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولنا أن نسأل هنا: ما سبب اختيار الرواة للطوال من القصائد؟ وهل للزمن الذي تمّت فيه الاختيارات علاقة بذلك؟

شهدت هذه الفترة انفتاحا كبيرا على آداب الأمم الأخرى، وفيها عاش كثير من غير العرب بينهم. فأخذ الرواة على عاتقهم إبراز أفضل ما في أدبهم، فولّوا وجوههم شطر تراثهم، والشعر أرفعه، فجمعوا منه أتمّه، وقد وجدوا ذلك في القصائد الطويلة ببنائها القديم العظيم الذي ظلّ النقاد يميلون إليه ويفضّلونه. فما كان لهم أن يواجهوا الآخرين بالقِصار والمقطّعات من شعرهم.

وربّ معترض يردّ الكلام السابق ويقول: ماذا عن حماسة أبي تمام؟ ألم يخترها في الزمن ذاته؟ لِمَ رَغِبَ فيها عن الطوال، وجعل اختياره من القصائد والمقطعات؟

وفي هذا نقول: لو أن أبا تمام نَهَجَ نَهْجَ الرواة في الاختيار لكرّر مألوفا، ولقال مُعادا، فقد سبقه غيره وجمع من الشعر عيونَهُ وطِوالَهُ الجِياد. ولكنه كان يسعى إلى أن يكون اختياره تأسيسا وبداية، كما كان شعره تأسيسا وبداية. كان يريد الخلق لا على مثال حتى في اختياره[١]. ولعلّه رأى أن يكمل صورة الشعر: مطوّلاته ومقطّعاته، ليصحّ بذلك قول شارح حماسته من بعده: "من أجودِ ما اختاروه من القصائد المفضّليات ومن المقطّعات الحماسة".[٢]

عرفت العرب الإطالة إذا، فهذا أبو عمرو بن العلاء يجيب من سأله: هل كانت العرب تطيل؟ بقوله: "نعم، كانت تطيل ليُسْمَع منها، وتوجز ليُحْفَظ عنها"[٣]. وذلك لأنّه يسهل حفظ المقطّعات ولا يسهل حفظ القصائد الطويلة.

---

١. أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمه الحداثة، ط١(دار العودة، بيروت، دون تاريخ)، ص١٩-٢٠.

٢. التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب: شرح ديوان الحماسة، حققه وضبط غريبه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١ (المكتبة التجارية الكبرى، مصر، دون تاريخ) ص٤ من مقدمة الشارح.

٣. أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق على البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١(دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢)، ص٢١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن النقاد من جعل الطول شرطا لتقدم الشاعر وجودة القصيدة. قال الأصمعيّ في حديثه عن الشمّاخ والمتنخّل: "ما قيلت قصيدة على الزاي أجود من قصيدة الشمّاخ في صفة القوس. ولو طالت قصيدة المتنخّل كانت أجود".(١)

قصيدتان جيدتان على الزّاي، ولم تفضُل إحداهما الأخرى إلا بطولها.

ونقف بعبارة الأصمعي الأخيرة ونسأل: لم قال: لو طالت؟ هل بقيت نفسه معلّقة بالقصيدة لخاطر راوده تمنّى لو أوفاه المتنخل حقه؟ أم أحسّ بعدم اكتمال الرؤية في القصيدة؟ أم أن الأمر لم يتعدّ عنده قصيدة جميلة تمنّى لو طالت وقفته معها؟

لسنا ندري حقّا ما الذي كان خلف ذلك الاستدراك من الأصمعيّ، أقريب مما ذكرناه أم خلافه.

وقال ابن سلاّم في الأسود بن يَعْفُر: "وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر، لو كان شَفَعَها بمثلِها قدّمناه على مرتبتِهِ".(٢)

---

١. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط١(دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٨٤)، ص ٤٤٣.

والشمّاخ هو ضِرار بن سنان بن أمية. شاعر مخضرم. انظر أخباره ونسبه في:

- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج٩ (دار إحياء التراث العربي، لبنان دون تاريخ) ص١٥٨ فما بعدها.
- الموشح ص٦١-٦٤. وقصيدته هي التي مطلعها:

عفا بطنُ قوّ من سُليمى فعالِزُ ... فذاتُ الغضا فالمُشرفاتُ النواشزُ

فكلّ خليلٍ غير هاضمِ نفسِهِ ... لوصلِ خليلٍ صارمٌ أو معـــارِزُ

انظر القصيدة كاملة في:

- ديوان الشماخ، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي (دار المعارف بمصر، دون تاريخ) ص١٧٣. وتقع القصيدة في ستة وخمسين بيتا. والمتنخل هو المتنخل الهذلي مالك بن عويمر. انظر أخباره في:
- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، المؤتلف والمختلف، تحقيق عبد الستار فراج (دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٦١)، ص٢٧٢.

وقصيدته هي التي مطلعها:

لا دَرّ درّي إنْ أطعمتُ نازلَكُمْ ... قَرفَ الحَتِيّ وعندي البرّ مكنوزُ

لو أنه جاءني جوعــان مهتلكٌ ... من بُؤسِ الناسِ عنه الخيرُ محجوزُ

انظر القصيدة كاملة في:

- ديوان الهذليين، (نشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥)، ص١٥-١٧. والقصيدة تقع في أحد عشر بيتا.

٢. طبقات فحول الشعراء، ج١، ص١٤٧،والأسود هو ابن يَعفر بن عبد الأسود أعشى بني نهشل، ويُكنى بأبي الجرّاح.

انظر أخباره في: - الأغاني، ج١٣، ص١٥-٢٨. - المؤتلف والمختلف، ص١٦.

والقصيدة الطويلة التي أرادها هي التي مطلعها:

نامَ الخَلِيّ وما أحسّ رُقادي ... والهمّ محتضرٌ لديّ وسادي.

انظر القصيدة كاملة في : ديوان الأسود بن يعفر، صنعة نوري حمودي القيسي (وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٦٨) ص ٢٥-٣١.

والمفضّليات، تحقيق محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٣(دار المعارف بمصر، ١٩٦٤).

المفضلية الرابعة والأربعون.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فابن سلام يشترط أن يكون للأسود قصيدة ثانية تجتمع لها صفات قصيدته الأولى ليقدم.

ووضع ابن قتيبة طرفة بن العبد في متخيّره، وميّزه عن بقية الشعراء ممن هم في طبقته بقوله: "وهو أجودهم طويلة."[١]

فما الذي وجده ابن قتيبة في قصيدة طرفة حتى يقدمها على طوال غيره؟ أهو البناء؟ أم اللغة؟ ام المضمون؟ أم انفرادها بمحاسن لم تكن في غيرها، وإطلاق خاتمة بليغة فيها كما ذكر ابن أبي طاهر طيفور[٢]؟ أم أنها مقاييس العلماء والرواة في النقد: الذوق والإجماع؟

غير أن قصيدة طرفة التي تميزت هنا تراجعت أمام قصائد الأعشى في موضع آخر؛ لأن الأعشى "أكثرُ عددِ طوالٍ جياد".[٣] وسيظلّ الأعشى مقدّما لأنه "أكثرهم طويلة جيدة".[٤] يعني أكثر أصحابه طويلة جيدة. هنا يبدو سؤال أحمد زكي بَدَهيًا: "لماذا يرتكز الأصمعيّ وغيره على طول القصيدة؟ ولماذا يشترطون فيها الطول لتجود؟" [٥]

هل كان النقاد يحسّون أن القصيدة الطويلة ملكت الرؤية الشاملة؟ وقالت كلّ ما يمكن أن يقال فلمّا وجدوا أنفسهم أمام غيرها من القصائد أُعجِبُوا بها، ولكنْ مستدركين بقولهم: لو طالت، أو لو شفعها بمثلها؟

ليس ذلك بمستبعد. ولكن أقرب منه إلى طريقتهم في النقد أن يقال إنّهم وجدوا في القصيدة الطويلة ما لمْ يكن في المقطّعات، نعني تعدّد الأغراض أو الموضوعات. إذ من المعلوم أن بناء قصيدة تتعدد أغراضُها يتطلّب من الشاعر فوق ما تتطلّبه المقطعات من الجهد أو الصناعة، لهذا فُضّلَ المطيل من الشعراء على غير المطيل، فإن كثرت القصائد الطويلة قُدّمَ من الشعراء أكثرهم طويلة جيدة.

علّلَ ابن رشيق تفضيله للمطيل من الشعراء وقال إنه "أهيب في النفوس من الموجز وإنْ أجاد"[٦]. وذلك لأن "المطوّل إن شاء جرّدَ من قصيدته قطعة أبيات جيدة، ولا يقدرُ الآخرُ أن يمدّ من أبياته التي هي قطعة قصيدة".[٧]

---

١. الشعر والشعراء، ص١٠٣

٢. انظر: المنثور والمنظوم، ص ٣٥-٤١.

٣. الشعر والشعراء، ص ١٥٨.

٤. طبقات فحول الشعراء، ج١، ص٦٥.

٥. احمد كمال زكي، شعراء الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي ، (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩) ص ٢٣٠.

٦. العمدة، ج١، ص ١٦٣.

٧. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعلّه نظر إلى المعنى الذي عبّر عنه ابن الأثير بقوله: الشاعر إذا احتاج إلى الإطالة "لا يجيد في الجميع، ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرضي."[١] وبذلك يستطيع الشاعر المطوّل أن يستبعد من قصيدته ما قصّر فيه، ويكتفي منها بالقطعة الجيّدة. وهذا ما لا يستطيعه صاحب القطع، إن كان عاجزا عن التطويل، إذ كيف يمدّ من أبياته التي هي قطعة ليجعلها قصيدة؟

ورأى حازم القرطاجني أن المقصّد أقدر على النفوذ من معاني جهة إلى معاني جهات بعيدة دون أن يظهر التشتّت في كلامه. أما المقطّع فإنه لا يقوى على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيء بعينه، ويُحْضِرَ في فكرِه جميع ما انتهى إليه إدراكه من صفاته التي تليقُ بمَقْصِدِه.[٢]

كان وراء تفضيل الطوال من القصائد إذاً بَحْث عن الرؤية الشاملة، أو تعدد أغراض، أو قطعة كلّها جيدة، أو شاعر قادر على اجتلاب المعاني من كلّ جهة.

ولكنّ ما اجتمع للقصيدة الطويلة من الصفات لم يجعلها أكثر شيوعا، بل لقد احْتُكِم إليها في وقت ساد فيه ذوق يخضع للبيت المفرد، يدلّنا عليه ما كان من أسئلة عن أمدح بيتٍ وأهجى بيت.[٣] يُروى عن عبد الرحمن بن أمّ الحكم أنه قال للفرزدق: "دعني من شعرك الذي ليس يأتي آخرُه حتى ينْسى أوله".[٤] يريد أن قصائد الفرزدق كانت تطول فلا يحفظ أوّلها.

وبذلك وجدنا أنفسنا أمام ذوقين، ذوق جعل طول القصيدة معيارا للجودة، وذوق ضاق ذرعا بقصيدة تطول فينْسى ما تقدّم منها. ولم يكن التفضيل في الحالتيْن يصدُرُ عن نظريّة في النقدِ واضحةِ المعالم، بل كان مرجعُه الذوق، ذوق هذا الناقد أو ذاك.

وقف النقاد عند القصائد الطويلة، وصار بعضُهم يوجّه سؤالَه إلى الشعراء: لِمَ لا تطيل الشعر؟ فكأن الإطالة غدت سنة حميدة من رَغِبَ عنها أُخِذَ عليه ذلك. قال عقيل بن عُلّفة مجيبا: "يكفيكَ من القلادة ما أحاطَ بالعُنُق."[٥]

٤٤٥٤٠٧

---

١. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج٢، (شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ١٩٣٩) ص ٤١٨.

٢. منهاج البلغاء، ص ٣٢٣-٣٢٤.

٣. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن للهجرة، ط٤ (دار الثقافة، لبنان، ١٩٨٣)، ص ٤٩.

٤. العمدة، ج٢، ١٢٨.

٥. المصدر نفسه، ج١، ص١٦٢.

وعقيل هو ابن عُلّفة بن الحارث، ويُكنى بأبي العَمَلّس، شاعر مُجيد من شعراء الدولة الأموية.

انظر أخباره في: الأغاني، ج١٢، ص ٢٥٤ فما بعدها.

- والمؤتلف والمختلف، ص ٢٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولما سئل الفرزدق عن سبب عدوله عن الطوال إلى القصار قال: "لأني رأيتها في الصدور أوقع، وفي المحافل أجول".[١] وكانت قصار الحطيئة أكثر من طواله: "لأنها في الآذان أمضى، وبأفواه الرّواة أعلق".[٢]

فعقيل بن علّفة والفرزدق والحطيئة ومن قال قولهم كانوا يريدون لشعرهم أن يَعلَق بأفواه الرواة، ويَجولَ في المحافل، لذلك عمدوا إلى المقطعات يشجّعُهم عليها ذوقٌ ما زال يفضّلها ويميلُ إليها.

وبعد فما هي الأسباب التي أدّت الى إطالة القصيدة العربية ؟

ردّ أحمد كمال زكي كثرة المقطعات والقصائد في شعر الهذليّين الى سرعة الحياة التي فرضت على الشعراء سرعة في الفن، والسرعة في الفنّ لا تميل الى التطويل.

وقد ظلّ الأمر كذلك حتى قرّ الاسلام في النفوس، وسلكت الحياة سبيلا آمنة وادعة، فتمادى الشعراء في الوقوف على القصيدة فطالت.[٣]وقد يبدو هذا الكلام صحيحا إلى حدّ بعيد، ولكن للهذليين مطولات ذكرها أحمد زكي نفسه[٤]، وذلك قبل أنْ يتمادى الشعراء في الوقوف على القصيدة. فهل تأثرت بطبيعة الحياة السريعة تلك فئة من الشعراء دون أخرى؟ لِمَ لا نقول بدلا من هذا إن الموقف الذي وقفه الشعراء فَرَضَ عليهم القطع أو الطوال، فليس العصرُ عصرَ المقطعات فلا تقبل فيه الطوال، ولا هو عصر الطّوال فلا تقبل فيه المقطعات، فالشاعر يحتاج إلى القِطَع حاجته إلى الطوال.[٥]

ورأى باحث آخر أنّ القِطَعَ لم تعد مناسبة بعد أن صار الهدف من نظم الشعر تسجيل مآثر القبيلة، وأصبح وسيلة للتكسّب، فكان لا بد من القصيدة، هذا الشكل الذي يستطيع فيه الشاعر أن يوفي الموضوع حقّه تجاه الممدوح أو القبيلة أو السامعين. [٦]

وذهب أبو هلال العسكري إلى أن القصيدة التي تطول هي قصيدة لم يَلْحَقْها التّنقيح أو التّعديل. فالمُنَقّحُ لشعره ينظر في قصيدته بعد أن يتمّها، فيقتصر على العيون منها، ويلقي ما لم يسْغ. فهذا أبو نواس نَقّحَ قصائده فَقَصُرَ أكثرها.[٧]

---

١. كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ١٩٣.

٢.التوحيدي، أبو حيان، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، مجلد٢، (مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء، دون تاريخ)، ص١٠٣.

٣. شعراء الهذليين، ص ٢٣١.

٤. المرجع نفسه.

٥. العمدة، ج١، ص ١٦٢.

٦. سيد حنفي، الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، دراسة نصية (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص٢٨.

٧. كتاب الصناعتين: الكتاب والشعر، ص ١٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمكن أن ننظر الى الأمر من زاوية ثانية ونسأل: ما الذي أطال قصيدة طرفة بن العبد؟ أو قصيدة زهير بن أبي سلمى؟ نقصدُ معلقة كلّ منهما.
أليس الموقف الذي وقفه كلّ منهما وراء الإطالة في قصيدته؟ أليست مِحَنُهُ طرفة وارتداده الى الوجود بأسئلته هي التي أطالت قصيدته؟ أليست رؤية ابن أبي سلمى الشاملة للمجتمع هي التي أطالت قصيدته؟

واذا كان تقدّم السنين وتثبّت الإسلام في النفوس كافيين كي تطول قصيدة شاعر من الهذليين، أو غيرهم، كما ذهب أحمد زكي، فلماذا لم تطُلْ قصائد المتنبي، التي تبدو متواضعة إنْ قورنت بغيرها؟

هذا الشاعر النَّزِق القَلِق، كيف نتوقّع أنْ تطولَ بقصيدة وقْفتُه؟ هكذا كان، فكانت القصيدة.

وراء الإطالة في القصيدة إذا موقفٌ ورؤية، يوحي بهذا ما نجده في كلام النقاد عن المواضع التي تستحب فيها الإطالة.

قال الخليل بن أحمد: "وتستحبّ الإطالة عند الأعذار والإنذار والتّرهيب والإصلاح بين القبائل... والطِّوال للمواقف المشهورة".[١] ومنها عند العسكريّ انشاء الشعر بين السماطين في مدح الملوك.[٢]

ففي المواقف السابقة يكون التطويل سائغا ومحتملاً ؛ لِمُوافَقَتِهِ قَصْد الكلام، وكون القصيدة فيها رَحْب لذلك وسعة.[٣]

على أنْ ليْسَ من الضرورة أن يُطيلَ الشاعر في كلّ موضع مما سبق، فهذا جرير يَنهى، فيما رُوي عنه، عن الإطالة في المديح بقوله: "إذا مدحتم فلا تطيلوا المَمادَحَة، فإنّهُ يَنْسى أولها ولا يَحْفظ آخرها".[٤]

فتلك دعوة وهذي أخرى، نقول فيها ما قال ابن جني بعد وقوفه على الإيجاز والإكثار عند العرب: "واعلم أنّ العربَ -مع ما ذكرنا- إلى الإيجاز أَمْيَل وعن الإكثار أبعد".[٥]

---

١. العمدة، ج١، ص١٦١-١٦٢.
٢. كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر، ص٢١٢.
٣. منهاج البلغاء، ص ٢٨٨.
٤. العمدة، ج٢، ص١٢٨.
٥. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج١، ط٣ (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص ٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومع كلّ ما قيل ظلّت صفة الطول التي ألحقت بالقصائد غائمة لا تكاد تشي بالمدى الذي يجب أن تبلغه القصيدة لتكون من الطوال. قاست العرب القصيدة على القصيدة،ولم تضع حدا للطوال كما حاولت وضْعَ حدّ للقصيدة. وإن نظرة إلى ما اعتبره النقاد من القصائد الطويلة ترينا أن غير قليل منها تجاوز الخمسين بيتا، وعند الأعشى، هذا الذي قُدِّمَ بالطوال الجياد، عشرا من الطوال لم يقلّ عدد أبيات كلّ منها عن الخمسين. (١)

أما الحدّ الأعلى فمتفاوت كذلك، ففي القصائد السّبع الطّوال قصيدتان بلغت أبيات كل منهما المائة، وفي "الجمهرة" عدد من القصائد التي تجاوزت أبيات كلّ منها المائة ومثالها عند الفرزدق وذي الرّمّة. وكان ابن الرومي يطيل قصائده لتبلغَ المائة أو المائتين أو الثلاث (٢) ، حتى لقد قال عنه ابن رشيق: "وربّما تجاوزَ حتى يُسْرف"(٣). وقال فيه العقاد -وهو المعجب به- "وأزعم حينا أنه جنى على نفسه بالإطالة المملولة".(٤)

وقد ظهرت في الشعر العربي مطولات نذكر منها مثالاً لا حَصْرا: "الأرجوزة ذات الأمثال"(٥) لأبي العتاهية، وأرجوزة ابن المعتز في الأحداث التي مرّت بالمُعْتضِد باللّه(٦)، ومطولة ابن عبد ربه، وهي أرجوزته التاريخية: أرجوزة مغازي عبد الرحمن الناصر لدين الله ، التي ذكر فيها حوادث السنوات في عهد الناصر. (٧)

وهذه المطولات أغلبها على بحر الرَّجَز، والرَّجَز عند النقاد قسم من أقسام الشعر، ولكنه ليس أشرف الأقسام.(٨)

---

١. انظر: ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق محمد محمد حسين، ط٢(مؤسسة الرسالة مصر، ١٩٦٨)، ص١١٩-١٢٥، ١٢٧-١٣١، ١٥١-١٦٢.

٢. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ط٢(دار المعارف بمصر، ١٩٥٩)، ص٤٤.

٣. العمدة، ج١، ص ١٦٤.

٤. انظر مقدمة العقاد لديوان ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ثلاثة أجزاء في مجلد واحد، اختيار وتصنيف كامل الكيلاني، ج١، (المكتبة التجارية الكبرى، دون تاريخ)، ص ج.

٥. هي أرجوزته التي مطلعها:

الحمدُ لله على تقديرِه وحُسْنِ ما صَرَّفَ من أمورِه

انظر الأرجوزة كاملة في : أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، تحقيق شكري فيصل (مكتبة دار الملاح، دمشق، ١٩٦٤)، ص٤٤٤ فما بعدها، تقع الأرجوزة في ثلاثمائة وعشرين بيتا.

٦. هي أرجوزته التي مطلعها:

باسمِ الإلهِ الملكِ الرحمنِ ذي العزّ والقدرةِ والسلطانِ

انظر الأرجوزة كاملة في: ديوان ابن المعتز (دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦١)، ص٤٨١ فما بعدها.

٧. هي أرجوزته التي مطلعها.

سبحانَ مَنْ لمْ تَحْوِهِ أقطارْ ولم تكُنْ تدركهُ الأبصارْ

انظر الأرجوزة كاملة في: ديوان ابن عبد ربه، جمعه وحققه وشرحه محمد رضوان الدايه، ط١، (مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٩)، ص ٢١٠ فما بعدها.

٨. انظر البرهان في وجوه البيان، ص ١٦٠-١٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مما سبق نستطيع أن نقول باطمئنان إن القصيدة الطويلة عند العرب هي القصيدة الطويلة بعدد أبياتها في المقام الأول. وقد بدت هذه الطوال متواضعة لمّا قوبلت بما في آداب الأمم الأخرى من الملاحم. وقد تنبّه ابن الأثير إلى أن العجم يَفضلون العرب في إطالة القصيد، لأنّ "شاعرهم يذكر كتابا مصنفا من أوله الى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف شاه نامة، وهو ستون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم. وقد أُجمع فصحاؤهم على أنْ ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعّب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر". (١)

وصارت ملاحظة ابن الأثير السابقة سؤال النقاد والدارسين الكبير فيما بعد: هل عرف العرب الملحمة؟ ذهب البستاني إلى أنّ العرب لم يعرفوا الملحمة بمفهومها المعروف مع ما عندهم من الفصاحة وتوقّد القرائح؛ "لأن ذلك النسق في النظم لم يكن من طبعهم، ولم يتجاوزوا بنظمهم أحوال فطرتهم وطرق معاشهم، فكانوا يتنقلون بالشعر من باب الى باب آخر انتقالهم من حيّ إلى حيّ يجيدون في كلّ ما يقولون، ولكنهم لا يطيلون المقام".(٢)

ورد آخرون عدم وجود الملحمة في الشعر العربي إلى التزام القافية الواحدة. "فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات حتى تكون القافية قد أجهدته، وألزمته طريقا من التكلّف والتعسّف. فيه قد يضحّي بشيء من المعاني والأخيلة".(٣)

ولسنا نميل إلى أن قيد القافية هو الذي منع العرب من كتابة الملحمة، ودليلنا على ذلك ان العصور اللاحقة قد شهدت تنوعا في قوافي القصيد أو تحررا منها، ومع ذلك لم يكن لدينا النص الشعري الذي نسمّيه ملحمة حتى في المطولات التي أطلق عليها أصحابها تجاوزاً اسم الملاحم.

وجد الشاعر العربي أنّ المقطّعات تفي بالغرض الذي يريد أن يعبّر عنه، وعندما لم تسعفه المقطعات لجأ الى القصيدة، وفي موقف ثالث استعان بالقصيدة الطويلة فأدّت ما يريده خير أداء. ولو أنه وجد نفسه في موقف يتطلّب منه كتابة الملحمة لاتخذ شعره شكل الملحمة دون اعتبار للقافية أو للذوق السائد، كما كتب القصيدة الطويلة في وقت مال فيه الذوق إلى القصائد والمقطّعات والبيت المفرد.

---

١. المثل السائر، ج٢، ص٤١٨-٤١٩.

٢. سليمان البستاني، الياذة هوميروس، مقدمة بقلم فؤاد البستاني، ط١ (المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٣)، ص ٢٩٩-٣٠٠.

٣. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

القصيدة الطويلة الصورة في النقد

أولا: القصيدة الطويلة: الصورة في النقد الأجنبي

ثانيا: القصيدة الطويلة: الصورة في النقد العربي الحديث

ثالثا: قصائد طويلة قبل شعر التفعيلة

رابعا: القصيدة الطويلة: البدايات/الريادة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القصيدة الطويلة: الصورة في النقد الأجنبي

كان الشعر الأجنبي ذا أثر واضح في هذه الخطوة نحو القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث. وبشكل خاص الشعر الإنجليزي حيث كان "ت.اس.إليوت" " رأس الجسر الغربي الممتد إلى شعرنا العربي".[١] فقد بدأ "اليوت" يرسي قواعد جديدة في الشعر ظهرت أوضح ما يكون يوم نشر قصيدته الطويلة "الأرض اليباب" عام ١٩٢٢[٢]

وكان إلى جانب تلك القصيدة نماذج أخرى عند "شيلي" و "لامارتين". لكن "الأرض اليباب" ظلّت النموذج الأكثر أهمية. وقد زاد من أهميّتها تلك الضجة التي أثيرت حولها، حتى وصفها "اليوت" نفسه بقوله "إنها قصيدة يعوزها التناسق".[٣]

وقد كان الروّاد على صلة بهذه التجارب منذ أن فتح سليمان البستاني النافذة على الشعر الملحميّ بنقله "إلياذة هوميروس" إلى العربيّة. فقد اعترفت نازك الملائكة بإعجابها بما في الشعر الانجليزي من مطوّلات، وبأنها رغبت في أن يكون لنا مطوّلات كمطوّلاتهم، فبدأت قصيدتها "مأساة الحياة"[٤]. .

ولا ينكر إعجاب السياب بإليوت و "اديت ستويل"[٥] ، كما لا تخفى صلة أدونيس بالشعر

---

١. أحمد بسام الساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ط١ (دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨)، ص ٢٠٣.

٢. عبد الواحد لؤلؤة، النفح في الرماد (بغداد، ١٩٨١)، ص٨٢، أنظر ت.اس. إليوت: الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة، عبد الواحد لؤلؤة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠).

٣. فائق متّى، إليوت الشاعر الناقد، ص ٩٣.

ذيّل اليوت القصيدة بملاحظات تساعد على فهمها وتتبع سياق الأفكار فيها. وقد استند إلى كتابيْن هامّيْن هما كتاب جسي وستون "من الطقس الى القصّة الحقيقية" وكتاب جيمس فريزر "الغصن الذهبي" . و "الأرض اليباب" هي أوروبا الحديثة، وسكّانها هم الذين يكوّنون المجتمع الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى. وتقع القصيدة في خمسة أقسام.

لمزيد من التفاصيل انظر: المرجع نفسه، ص ٩٣-٩٧.

٤. ديوان نازك الملائكة، مجلد١، ط٢(دار العودة، بيروت، ١٩٨١)، ص٦ من المقدمة.

٥. تأثر السياب بالشاعرة، اديت ستويل في قصيدتها "أم ترثي طفلها" فضمن قصيدته "الأسلحة والأطفال" بعض أبياتها.

أنظر ديوان بدر شاكر السياب (دار العودة، بيروت، ١٩٧١)، ص ٥٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفرنسي، أوصلة صلاح عبد الصبور بالشعر الانجليزي.[١]

ومع ذلك لا نستطيع المبالغة في دور مثل هذا التأثر لنقول إن المطولات الأجنبية كانت وحدها وراء القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث. فتقليد نماذج القصيدة الطويلة ليس كافيا لكتابة قصيدة طويلة متميّزة . فها هو السيّاب يحشد الأساطير والرموز في "المومس العمياء"[٢] كما فعل "إليوت" في "الأرض اليباب" لكنّ ذلك لم يجعل تلك القصيدة أفضل ما كتب السياب. لقد كانت بداية حملت قلق البدايات كلّه. لكنّ السياب تجاوز ذلك لمّا ملك الرؤية التي ضبطت بناء قصيدته اللاّحقة.

نتوقف الآن عند صورة القصيدة الطويلة في النقد الأجنبي. كيف رآها النقاد؟ وماذا قالوا فيها؟ قد تبدو هذه الصورة للقصيدة الطويلة في النقد الأجنبيّ موجزة خاطفة، لا تتناسب واتّساع الظاهرة. لكنّها تكفي بالمقابل للاّطلاع على حدود الظاهرة، وتعكس صعوبة تحديدها. خاصة إذا كانت على لسان: :"أرسطو"، "وهربرت ريد"، "وت.إس. اليوت"، "وإدجار الآن بو". و "ا.سي. برادلي".

قال "أرسطو": إنّ الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث التي تتوالى وفقا للاّحتمال أو الضرورة أن تنتقل بالبطل من الشّقاوة إلى النّعيم أو من النّعيم إلى الشّقاوة".[٣] وتعدّ هذه إشارة مبكرة إلى طول النصّ، لم يضع فيها أرسطو حدّا صارما للطول في المأساة، بل اكتفى بالطول الذي يسمح بالانتقال من موقف إلى نقيضه، ولا شك أن المأساة ستمتدّ لتصل إلى ذلك.

وقد واجه "هربرت ريد" فيما بعد صعوبة في التفريق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة أو الغنائيّة. وما هذه المقابلة بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائيّة إلاّ لأنّ الأخيرة تكون عادة قصيرة تجسّم موقفا عاطفيّا مفردا أو بسيطا، وتعبّر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع.[٤] أما القصيدة الطويلة فهي القصيدة التي تربط بمهارة

---

١. أنظر الدراسة المهمة لـ:

محمد مصطفى بدوي ، "الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة "، عالم الفكر، مجلد ١٩، عدد ٣، ١٩٨٨، ص ٩٤.

٢. ديوان بدر شاكر السياب، ص٥٠٩.

والقصيدة حافلة بالرموز الأسطورية الاغريقية، والرموز التراثية العربية.

انظر المصدر نفسه ص٥٠٩، ٥١٢، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥٢٩.

٣. أرسطو، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي (مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٣)، ص٢٤.

٤. نقلا عن عز الدين اسماعيل في الشعر العربي المعاصر، ط٣(دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨١)، ص٢٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بين كثير من تلك الحالات العاطفيّة ، على أن تصحب هذه المهارة فكرة عامة واحدة تُكوّن الوحدة العاطفية للقصيدة[١].

وعاد"ريد" فقال في موضع آخر: إذا حَدَّدَ مفهوم القصيدة وأُخِذَ من بدايته حتى نهايته في توتّر ذهني واحد فالقصيدة قصيرة. واذا كان المفهوم على شيء من التعقيد لا يستوعبه العقل إلا في وحدات غير متصلة، ثم تنتظم هذه الوحدات في وحدة مفهومه، فتلك قصيدة طويلة.[٢] وظل"ريد" من النقاد القلائل الذين حاولوا التمييز بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة.

وجاء في "نظرية الأدب" أنّ الطول ليس هاما بذاته، وإنما بمقدار ما يجعل بالإمكان الزيادة في التواشج، والتوتُّر، ورحابة العمل[٣]. فكل إطالة لا يكتسب منها النص إلا الرّحْب والسّعَة تظلّ عبئا إن لم تستطع أن تمنح النص التواشج والتوتر.

أما "ت. اس. اليوت" فقد شفع اعترافه بالقصيدة الطويلة بعدد من القصائد الطويلة من أشهرها: "الأرض اليباب". تلك القصيدة التي أثارت من الجدل حين صدورها ما أثارت، وأطالت وقفة النقاد عندها محلّلين، ومفسرين.

وردا على أولئك الذين شغلهم سؤال القصيدة الطويلة برزت طائفة من النقاد نفت وجود قصيدة طويلة في الأدب. وتقدم هؤلاء الناقد الشاعر "إدجار الآن بو" الذي قال " ليس هناك قصيدة طويلة، وما عبارة القصيدة الطويلة إلا تناقض فاضح في حدّ الكلمة".[٤]

ولمّا وُجه "بو" بالقصائد الطويلة عند "هوميروس" و"ملتون" قال إنها عنده سلسلة من القصائد التي تُفصلُ بعبارات نثريّة وضعت في قالب الشعر[٥] . أما قول "بو" في قصائد "هوميروس" "وملتون" فيرده مافي هذه القصائد من وحدة تربط أجزاءها. وهي وحدة واضحة؛ "لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية أو الخرافة وأثر ذلك في نفسيّة الأشخاص وتوالي الأحداث. فاذا اختلّت الوحدة بأن نقلنا جزءا من الملحمة إلىغير موضعه انهار العمل من أساسه".[٦]

---

١. المرجع نفسه.

٢. المرجع نفسه، ص٢٤٧.

٣. رينيه ويليك واوستن وارين، نظرية الأدب وترجمة، محيي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، ط٣، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥)، ص٢٥٧.

٤. لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز ، ط٢ (وزارة الثقافة ، دمشق ،١٩٧٢) ، ص٢٠٧.

٥. المرجع نفسه .

٦. انظر رأي محمد غنيمي هلال في: النقد الأدبي الحديث، (دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣) ص٤٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن ناحية ثانية لا تعتبر العبارات النثرية التي وضعت في قالب الشعر في القصيدة الطويلة عيبا فيها أو فاصلا بين أجزائها فالقصيدة مهما كان طولها لا يمكن أن تكون ولا ينبغي أن تكون كلّها شعرا. ومتى كان هناك كلّ منسجم فإن الأجزاء النثريّة الباقية لا بدّ أن تكون متجاوبة مع الشعر.(١)

وتبقى دعوة "پو" إلى كتابة القصيدة القصيرة التي يمكن قراءتها في جلسة واحدة(٢) غائمةً، فما هو زمن تلك الجلسة الذي إنْ تجاوزته القصيدة صارت طويلة؟

وقف "فنسنت بورانيلي" بكلام "پو" السابق،ووصف ذلك المعيار الذي اتبعه بالاضطراب؛ لأنّ"پو"اعتمد ردّ الفعل الذي يشعر به القارئ مُغفِلا أنّ القارئ قد يحكم على قصيدة طويلة حقيقية بأنها سلسلة من القصائد القصيرة، لأنه لم يستطع قراءتها.(٣) أي أن "پو" لم يفكر في احتمال وصول القارئ إلى جماليات القصيدة الطويلة.

وفي دراسة مهمة عن القصيدة الطويلة ذهب" ا.سي. برادلي" إلى ما ذهب إليه "پو"، وأضاف أنّ القصيدة الطويلة ليست صعبة، بل مستحيلة، وهي في الحقيقة لم تُكتَب. وبلغ به الأمر حدّ قوله إنّ كلّ قصيدة طويلة إساءة للفن.(٤)

ورد "برادلي" عدم وجود قصيدة طويلة إلى أن الشعر تعبير عن أزمة، والأزمة بطبيعتها قصيرة، ومن هنا فكلّ ما يُسَمّى قصيدة طويلة ليس إلا مجموعة من القصائد القصيرة ربطت بمقاطع نثرية.(٥)

ويردّ على" برادلي" قوله ذاك ما نعرفه من أن الشعر ليس معنيّا بالأزمة ذاتها، فما هو إلا وقع هذه الأزمة على وجدان الشاعر، وهنا يقع التفاوت فيقصُرُ نصّ ويطول آخر.

كانت تلك وقفة عدد من النقاد عند القصيدة الطويلة في الشعر الأجنبي وقفة أوحت بعدد الأبيات التي يمكن أن تبلغها القصيدة لتكون طويلة (أرسطو)، وحاولت تعريف القصيدة الطويلة بتفريقها عن القصيدة القصيرة (هربرت ريد)، واشترطت أن يجتمع الطول بالتواشج والتوتر (رينيه ويليك واوستن وارين)، وقرنت النقد بالتطبيق (كما فعل إليوت)،

---

١. النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكولريدج)، ترجمة عبد الحكيم حسان (دار المعارف بمصر، ١٩٧١)، ص ٢٥٠.

٢. دراسات في الواقعية، ص٢٠٧.

٣. انظر: فنسنت بورانيلي: ادجار الان بو القصصي والشاعر، ترجمة عبد الحميد حمدي، مراجعة احمد خاكي، طبع بمطابع دار النشر للجامعات المصرية، ص١٠٢-١٠٣.

٤. A.C. Bradly, Oxford Lectures on Poetry, New York Press, P. 23

٥. المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ووصلت إلى عدم الاَعتراف بوجود قصيدة طويلة (إدجار الآن پو)، وبلغت حدّ إنكار وجود مثل هذه القصيدة أو استحالته (برادلي).

فماذا عن صورة هذه القصيدة الطويلة في النقد العربي الحديث في ظلّ ما ذكرناه من تأثر الشعراء الروّاد والجيل التالي لهم بالمطولات الأجنبية؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القصيدة الطويلة: الصورة في النقد العربي الحديث

كان عز الدين اسماعيل من أوائل النقاد الذين اهتمّوا بالقصيدة الطويلة في شعرنا الحديث. فقد نَبّه إليها في منتصف الخمسينات، يوم كانت القصيدة الطويلة تشقّ طريقها متجاوزة رتابة البدايات. وقال: إن هذه القصيدة سيكون لها شأن كبير في الشعر العربي. (١)

وقد كان لها ذلك مما جعل اسماعيل يقول بجرأة فيما بعد: إن القصيدة الطويلة "أهمّ نوع شعريّ في الأدب المعاصر".(٢) بل هي النوع البديل عن الملحمة: لأنها لم تفقد من الملحمة إلاّ الطّول المفرط، والمدّة الطويلة التي يستغرقها نظم القصيدة. (٣)

فالطول الواضح الذي يقترب بالقصيدة من الملحمة، وإنْ لم يصلها، أول سمات القصيدة الطويلة، غير أن أهمّ هذه السمات التّعقيد. فهو الذي يميزها عن القصيدة الغنائية التي تتّسم بالبساطة.(٤)

ونسأل هنا: هل القصيدة الطويلة ضدّ الغنائية؟ وهل يكفي أن تكون القصيدة قصيرة ليقال إنها غنائية؟

ليست القصيدة الطويلة ضد الغنائية، كما أنّ ليسَ لِقِصَرِ القصيدة صلة بالغنائية إلا من ناحية واحدة وهي أن القصيدة الغنائية في الشعر يغلب عليها القصر، لأنها تعبر عن موقف مفرد بسيط. وهذا الموقف سيبعد القصيدة عن التعقيد، ولكن ليس من الضرورة أن يبعدها عن الطول. فقد كانت القصيدة العربية الطويلة تكتسب طولها من الموضوعات الغنائية التي تشتمل عليها. فتطول وتمتدّ ولكنها تظل قصيدة غنائية. (٥)

ويتابع اسماعيل: تجد في القصيدة الطويلة "الخرافة والأسطورة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية والى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أوالمشهد الدرامي أو الواقعة".(٦)

في القصيدة الطويلة آفاق فسيحة متعددة من الحياة يخلقها الشاعر خلقا جديدا، والرابط بينها جميعها هوالفكرة. (٧)

ومتى تمّ للقصيدة ذلك سعت الى أن تحقّقَ بنيتها الحيّة لتكون بناء عضويا موحدا.(٨)

---

١. عز الدين اسماعيل "القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر"، مجلة الآداب (السنة الثالثة، عدد ١، ١٩٥٥)، ص١٠٨.

٢. عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط٤ (دار الفكر العربي، مصر، ١٩٦٨)، ص١٥٩.

٣. الشعر العربي المعاصر، ص٢٤٨.

٤. المرجع نفسه، ص ٢٤٧.

٥. المرجع نفسه، ص ٢٤٥.

٦. المرجع نفسه، ص٢٤٩.

٧. المرجع نفسه، ص٢٤٩-٢٥٠.

٨. المرجع نفسه، ص٢٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد ازدادت القصيدة الطويلة تركيبا وتعقيدا حتى غدت الفكرة التي تضبط القصيدة بالغة التعقيد والتّركيب، لأنّها فكرة ذات طبيعة دراميّة[١]. بمعنى أنها فكرة تحتمل التناقض، واختلاف المواقف.

واذا كان اسماعيل يلحّ كثيرا على الفكرة في القصيدة الطويلة فلا نظنّه يعني أن غيرها من القصائد يخلو من الفكرة حتى في أبسط أشكالها[٢]. وإنّما يقصد الفكرة التي تتحلّل إلى "عناصر فكريّة متجاذبة ومتصارعة ومتكاملة في الوقت نفسه".[٣] "هي الفكرة التي تنتظم الكلّ أو الوحدة التي تضمّ التنوع".[٤]

وظلّ تمسك اسماعيل بالفكرة ذات الطبيعة الدرامية يدفعه إلى البحث عن الشكل الفنيّ الأعلى للقصيدة الطويلة. نعني القصيدة ذات البناء الدراميّ. فهو يعترف أن السياب له قصائد طويلة ذات بناء متماسك، ولكنه ليس راضيا تمام الرضا عن هذه القصائد؛ لأن معماريّتها تبتعد عن النباء الدرامي [٥]. بينما رأى في قصيدة صلاح عبد الصبور: "الملك لك"[٦] بداية طيبة للقصيدة الطويلة: لأنها ذات بنية درامية، متغاضيا عن أن القصيدة ليست طويلة في ظاهرها[٧].

---

١. انظر: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦٨.

٢. انظر رد عبدالله راجع على عز الدين اسماعيل في سيادة الفكرة في الشعر الدرامي والعاطفة في الشعر الغنائي إذ قال: ليست هناك قصيدة لا تنتظمها فكرة، كما انه ليس هناك قصيدة تتميز بغياب العاطفة. إن الإيمان بطغيان العاطفة على النص الغنائي، والفكرة على النص الدرامي لا يقوم أساسا للتمييز بين النوعين. ذلك أننا نعثر على نصوص عديدة يشحب فيها دور العاطفة، مع أنها نصوص تتميز بكونها فكريّة بالأساس. ومع ذلك لا نستطيع الأطمئنان إلى أنها تمثل النص الدرامي، وإن في أسوأ اشكاله. كما اننا قد نعثر على نصوص أخرى تتبنى على الموقف العاطفي أساسا، ولكنها بالتأكيد نصوص درامية.

عبدالله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ج١، ط١ (منشورات عيون ومطبعة قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٧)، ص ١٧٤-١٧٥.

٣. الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦٩.

٤. المرجع نفسه، ص٢٧٧.

٥. المرجع نفسه، ص٢٤٠. والمقصود قصيدتا السياب:" حفار القبور"و" المومس العمياء".

٦. صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ط٢ (منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥)، ص٧٧.

٧. الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اذا كان اسماعيل قد آستعان على تعريف القصيدة الطويلة بما قال "هربرت ريد" فيها، فقد آستعان غالي شكري على ذلك بما في الأدب الأجنبي من قصائد طويلة. وبشكل خاص عند ت.س. اليوت. فقال فيها: إنها تركيبة شعرية جديدة لا علاقة لها بعدد الأبيات[١]. ولا نستطيع أن نستغني فيها عن مقطع بآخر. تطول هذه القصيدة لأنّ تركيبها معقّد يجمع بين الفن التشكيلي، والبناء السمفوني، والتطوّر الدراميّ.[٢]

وقد وجد غالي شكري في قصيدة عبد الرحمن الشرقاوي "رسالة من أب مصري"[٣] سمات القصيدة الطويلة: المقاطع العديدة التي تطول وتقصر حَسْب المقوّمات الشعوريّة، وتشكل فيما بينها مجرى شعوريا واحدا يصب في النهاية شحنة عاطفية محدّدة الآتجاه[٤].

ورد غالي شكري ما يمكن أن يقال من أن الكلام السابق يصدق على معظم قصائد الشعر الحديث التي تقوم وحدتها على تفعيلات متتابعة من مقطع إلى آخر بقوله: إن هذه القصائد تبتعد عما يُسمّى الاتساع البانورامي، وهو ما آمتازت به قصيدة الشرقاوي، أي البناء الذي تتعدّد فيه المواقف، ولكنّه يظل بناء واحدا مهما اتسعت جوانبه.[٥] ومتى ابتعدت القصيدة عن هذا البناء فقد الطول حتميّتَه.[٦]

وهكذا التقى الناقدان عند أمرين هامين تقوم عليهما القصيدةالطويلة وهما: التعقيد والفكرة. فرأى اسماعيل أنّ القصيدة الطويلة أهمّ نوع شعريّ معاصر، في حين ذهب غالي شكري إلى أنّ القصيدة الطويلة "مرحلة الانتقال من القالب الغنائيّ إلى القالب الدرامي". [٧]

---

١. غالي شكري ، شعرنا الحديث الى اين (دار المعارف بمصر، ١٩٦٨)، ص٩٥.

٢. المرجع نفسه، ص ٩٥-٩٦.

٣. عبد الرحمن الشرقاوي، من أب مصري وقصائد اخرى (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر: القاهرة، ١٩٦٨)، ص٣ فما بعدها.

٤. شعرنا الحديث إلى أين، ص ٢٠٥.

٥. المرجع نفسه.

٦. المرجع نفسه، ص ٩٨.

٧. المرجع نفسه، ص ١٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كتب كثير من النقاد فيما بعد مُعرّفين القصيدة الطويلة، غير أنهم لم يتجاوزوا ما ذكره عز الدين اسماعيل أو غالي شكري، بل لقد أعاد غير واحد منهم ما قال الناقدان مع اختلاف في الصياغة بسيط[١].

وظلّت الكلمات عينها تتردّد: التعقيد، والفكرة. كما لا يخفى هذا التأكيد على البناء الدراميّ من غير كبير التفات إلى أنّ القصيدة قد تطول لأنها تحكي قصة ذات بداية وخاتمة، أو لأنها تتكون من عدد من الموضوعات البسيطة التي هي كافية لإطالتها غير أنها لا تكفي كي تبني القصيدة بناء دراميًا. فيقال في هذه القصائد إنها أعمال شعرية طويلة غنائيّة أو قصصيّة، ولا يبعدها عن هذا استخدامها لأسلوب القصّ والحوار.

ومن النقاد من مال إلى صفة التركيب في القصيدة فسمّاها القصيدة التركيبية، وعدّها انضج مراحل القصيدة الجديدة[٢]، ووصفها بأنها تجربة قانونها التعقيد لا التّبسيط، وبنيانها الغالب هو التركيب[٣]! ومع ذلك ظلّ تعريف القصيدة التركيبية هو عَيْنُه تعريف القصيدة الطويلة.[٤]

---

١. فرّق ابراهيم الحاوي بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة بقوله: إن القصيدة القصيرة ذات مستوى شعوري واحد، وموقف عاطفي يسير باتّجاه محدّد وملموس. أما القصيدة الطويلة فهي التي اجتمعت فيها عدة مواقف شعورية وخبرات فردية أو إنسانية متنوعة. وأضاف أن التشكيل في القصيدة الطويلة يقوم على موقف دراميّ رئيس، ومواقف جزئية أخرى تقوم ببناء القصيدة بناء دراميا يمثّل في أغلب الأحيان وجها من وجوه الحياة المعقدة. انظر:

إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ط١ (مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤)، ص٢٠٩-٢٢٩.

وعرف خليل الموسى القصيدة الطويلة بقوله:

"عمل شعري ضخم مركب معقد، ذو معمارية درامية، وبناء عضوي يقوم على أساس الصراع بين عناصر فكرية متجاذبة في حوار داخلي... وقد تستخدم أسلوب القص والحوار المسرحي للتعبير عن الحياة".

انظر: خليل الموسى، "القصيدة الطويلة"، مجلة الموقف الأدبي، (عدد ١١٤، ١٩٨٠)، ص٨١.

٢. صبري حافظ، استشراف الشعر، دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)، ص١٤.

٣. المرجع نفسه، ص ١٥.

٤. قال صبري حافظ: "نزوع القصيدة الدائم نحو الكمال، وتوقها الى استيعاب أكبر قدر من الرؤى والأصوات، وإلى الدخول في تعقيدات العالم المعاش للانفلات منها، وخلق قوانين شعرية تماثلها تعقيدا وشمولا هو الذي يدفعها إلى إنتهاج أسلوب البناء المركب، وإلى إستخدام الكثير من الوسائل البنائية المستعارة من الفنون الأخرى، كالقطع والمزج والحوار واللعب بالنغمة الواحدة في مستويات لحنية متعددة... والانتقال بين الأزمنة والأمكنة، والمونتاج، واستخدام الأقنعة، والاحالات الى الأساطير والموروثات الشعبية. انظر: المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واتخذ آخر من شكل القصيدة مسوّغا لتسميتها بالقصيدة ذات اللوحات أو القصيدة العنقودية[١]. وهي القصيدة التي تكتسب طولها من بنائها، ومن طبيعة التجربة الشعرية فيها[٢]. والتجربة الشعرية في القصيدة الطويلة معقّدة ومتشعّبة تتخطّى الخاص إلى العام، وتتجاوز الهموم الذاتية إلى قضايا حضارية ومواقف وجودية.[٣]

وقد نجد تعريف القصيدة الطويلة تحت عنوان القصيدة الملحميّة، بعيدا عن حدّ الملحمة المعروف[٤] ، أو نرى من وصفها بقوله إنها قصيدة ذات طابع ملحمي أو درامي "يمكن فيها استثارة أغلب أبعاد القضية التي يتناولها الشاعر بإعادة خلقها. فلا يكتفي بمسّها سريعا، أو بالإشارة الرامزة لها، وإنّما يدخلها عنصرا بنائيا في رمز جديد واحد تقدّمه القصيدة الطويلة، أو محور فكري واحد تفجّر القصيدة أبعاده على مستويات من الحلم والحقيقة" [٥].

وعلى الرغم مما رأينا من تعدد الأسماء ظلّ مصطلح القصيدة الطويلة هوالأكثر شيوعا بين النقاد والدارسين. وإن ابتعد الجميع عند تعريفهم للقصيدة الطويلة عن عدد الأبيات، ومالوا إلى أن هذه القصيدة لا علاقة لها بعدد الأبيات.

---

١. فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية (دار الحرية بغداد، ١٩٧٥)، ص ٣٥٣.

وقال:" بدل النمو العضوي المتصاعد، والتصوير الحسيّ المطلق للتجربة الذاتيّة والعالم الخارجي راح يقدم لنا الشاعر تراكيب غاية في التعقيد تمتزج فيها العناصر الغنائيّة الى جوار عناصر التجريد الفلسفي. وهي تتحرك عبر المشاهد المتنوّعة والحوار الدراميّ والتّداعيات والصّراع، وتلتحم كلّها في جوّ التجربة الشعرية". انظر المرجع نفسه، ص٣٥٢.

٢. المرجع نفسه، ص ٣٥٣.

٣. ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث: خليل حاوي، ط١ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣)، ص٤٧.

٤. القصيدة الملحمية هي:"إقامة بنيان درامي متكامل ومنسجم عبر القصيدة الواحدة... القصيدة تستفيد من تقنية كلّ من الرواية والمسرحية في أسلوبها، ثم إنها تجنح إلى تقديم فكرة متكاملة ورؤية متماسكة وهذا الوضع يفترض تشكيلا فنيا خاصا، لغويا، وموسيقيّا، وتصويريّا، يتحقق فيه التلاحم العضوي بين هذه العناصر وبين الرؤية الشعرية التي تقدمها القصيدة".

انظر: أحمد يوسف داود، لغة الشعر (وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٠)، ص١٨٤.

٥. شوقي خميس، المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي، ط١ (دار العودة – بيروت، ١٩٧١)، ص٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن معيار الطول هذا، وإن بدا ظاهريا، لا يمكن إغفاله إلا اذا ألحقنا بالقصيدة صفة أنسب. القصيدة الطويلة هي نص شعري لا نستطيع أن نسميه ملحمة بأطمئنان، كما لا نستطيع أن نقول عنه انه قصيدة وحسب. وقد يقال هنا إن هذا الشكل يحتمل القصيدة التي تتوالى مقاطعها دون إضافة جديد، والقصيدة التي يغدو طولها ضرورة من ضرورات تشكيلها[١]

وهذا ما واجهة النقاد، لذلك ظلّوا يلحّون على البناء الدرامي بشكل كاد يوحي أن القصيدة الطويلة هي القصيدة الدرامية. غير أن هذا لا يضطّرد، فليست كلّ قصيدة طويلة درامية على الرّغم من أن صفةالدرامية قد تسلم القصيدة إلى الطول. فالدراما تعني "الصراع في أيّ شكل من أشكاله. والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن".[٢] ونتيجة لهذه المواقف المتباينة تتعدد الأصوات في القصيدة، ويحدث الصراع، وهذا قد يطيل القصيدة وقد لا يطيلها فتظلّ قصيدة درامية ولكنها ليست طويلة.

وبذلك نرى أنّ لا مجال لاعتبار كلّ من طول النص، وتعدّد عناصره كميّا بمثابة السّمة التي تميز هذا الشكل الدرامي. فالكثير من النصوص الشعرية القصيرة ليست نصوصا غنائية، وتراثنا الشعري الحافل بالمطولات لا يمنح تأكيدا على أنّ أسلافنا كتبوا نصا دراميا أو فكروا في كتابته.[٣]

أما لماذا قرن النقاد صفة الدرامية بالطول في القصيدة، فذلك لأنهم كانوا يبحثون عن البنية الفنيّة العليا للقصيدة الطويلة، البنية الدراميّة التي هي وسيلة الشعر للبعد عن الغنائية. ولأنهم وجدوا أنّ النماذج المتميزة في القصيدة الطويلة ذات بنية دراميّة، وجدوها عند أدونيس في: "الصقر " وعند محمود درويش في "مديح الظل العالي" وعند مظفر النواب في "وتريّات ليلية". وتحضر هنا عبارة قالها "ت. اس. اليوت" تلخّص ما نبحث عنه في القصيدة الطويلة، فهي قصيدة فيها " لأجل أبسط المستمعين العقدة، وللأكثر تفكيرا الشخصية وصراع الشخصية، وللأكثر اهتماما بالأدب الكلمات وطريقة التعبير، وللأكثر حساسية بالموسيقى الإيقاع، وللمستمعين الذين هم أعظم تفهما وحساسية هناك المعنى الذي يكشف نفسه تدريجيا[٤] ".

---

١. خالد محي الدين البرادعي، الغناء الأبدي دراسات ونصوص (وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧)، ص٣٨.

٢. الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٩.

٣. القصيدة المغربية المعاصرة، ج١، ص١٦٧.

وانظر: محسن أطيمش، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص٧٥-٧٦.

٤. نظرية الأدب، ص ٢٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قصائد طويلة قبل شعر التفعيلة

شهدت الفترة التي سبقت المحاولات الجادة في القصيدة الطويلة عند السياب وعبد الرحمن الشرقاوي ظهور عدد من القصائد الطويلة غير قليل، "ولعل هذه القصائد كانت المدخل الحقيقي للشعر القصصي والمسرحي الذي نما فيما بعد إلى حدّ بعيد".[١]

فقد أعاد محمود سامي البارودي للقصيدة العربية حضورها، ووثب "بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة الى طريق الصحة والمتانة".[٢] وحذا أحمد شوقي حذو البارودي فحرك ركود الشعر العربي، وقرن الايقاع القديم بالروح المعاصرة حتى توّج ذلك كلّه بالمسرح الشعري.[٣] وجاراهما حافظ ابراهيم.[٤]

وظلت تلك القصائد الطويلة مشدودة الى القصيدة القديمة، تراها مسؤولية حضارية، وتعتبر البعد عن بنائها إساءة. وكانت الإطالة عند البارودي وحافظ وشوقي راجعة الى معارضتهم للقصائد العربية القديمة، التي لم تكن قصيرة من ناحية، ومن ناحية ثانية كان للظروف السياسية التي عاشها العصر أثر واضح. فقد دفعت الشعراء إلى الاهتمام بروائع الشعر العربي ومحاكاتها، إذ يبدو أن الأدباء في عصور التردّي والانحدار يرتدّون الى تراثهم وفترات الازدهار فيه مقلّدين أو معارضين[٥].

وردّا على هذه الإحيائيّة ظهرت جماعة الديوان بثالوثها: العقّاد وشكري والمازني،[٦] وبرز اسم خليل مطران، وكان علامة مهمة في بدايات التجديد. ومن حركتيْ الإحياء والديوان

---

١. عبده بدوي، قضايا حول الشعر، (مطبعة ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٦)، ص٢٠٨.

٢. عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، (دار الهلال، مصر، دون تاريخ)، ص٢٢١.

٣. انظر قصائد شوقي الطويلة في الشوقيات، ج١(دار روز اليوسف، مصر، ١٩٨٧) : "نهج البردة" ص١٧٥ فما بعدها، و"كبار الحوادث في وادي النيل"، ص٩، و"الهمزية النبوية"، ص٢٣.

٤. من قصائد حافظ ابراهيم الطويلة قصيدته "عمر بن الخطاب" التي اشتهرت باسم العمرية. انظر: حافظ ابراهيم، الديوان، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه، أحمد امين وأحمد الزين وابراهيم الأبياري. ج١(المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٤)، ص٣٩ فما بعدها.

٥. قضايا حول الشعر، ص٢١٨.

٦. قام اتجاه هذه الجماعة على رفض النموذجية من جهة، وتحقيق شعر يتآلف مع الزمان والمكان من جهة أخرى. يشترك الثلاثة في رفضهم الوضع السائد، وطموحهم إلى ما هو أفضل، وانحيازهم إلى الثقافة الانجليزية، وتغليبهم العقل من ناحية فكرية منهجية. انظر: الثابت والمتحول، ص ٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انبثقت جماعة أبولو، وكان أبرز روادها أحمد زكي أبو شادي، في حين كان أحمد شوقي أول رئيس لها.[١]

ومن القصائد الطويلة التي ظهرت في هذه الفترة: قصيدة "المواكب"[٢] لجبران خليل جبران سنة تسع عشرة وتسعمائة وألف، وقصيدة "نيرون"[٣] لخليل مطران سنة أربع وعشرين وتسعمائة وألف، وقصيدة "ثورة في الجحيم"[٤] لجميل صدقي الزهاوي الذي عدها أحسن قصائده، و"ملحمة الأطلال"[٥] لإبراهيم ناجي، و"شاطئ الأعراف"[٦] لمحمد عبد المعطي الهمشري، و "أغاني الصبا" لمحمد الشريقي [٧].

---

١. انظر تفصيل ذلك في: عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، (معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٦٠)، ص ٧٠-٧١.

٢. جبران خليل جبران، المواكب، (المكتبة الثقافية، بيروت، دون تاريخ).

٣. هي قصيدته الرائية التي مطلعها:

ذلك الشعبُ الذي أتاهُ نصرا هو بالسبّةِ من نيرون أحرى

وقد قدم خليل مطران لقصيدته بكلام مهم بين فيه سبب نظمه للقصيدة فقال:

"... وقد أردت بمجهود نهائي ختامي أبذله أن أتبين الى أي حد تتمادى قدرة الناظم في قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم لها رويا واحدا".

ووصفها بقوله: "أكبر قصيدة متحدة الروي ومتحدة الموضوع عرفتها العربية، هي الكبرى بعدد أبياتها، وبالغرض الذي نظم له ذلك العدد، ولكن ما أدري أية قيمة لها سوى العدد".

وتعد هذه إشارة مهمة لأنها تبين سبب لجوء شاعر كبير إلى كتابة قصيدة طويلة.

انظر: ديوان الخليل. ج٢(نشر دار مارون عبود، بيروت ١٩٧٧)، ص ٩٩-١٠٠.

٤. قيل في القصيدة: "قصيدة طويلة عدد أبياتها ٤٣٣ بيتا، وقد نشرها الزهاوي في مجلة الدهور البيروتية سنة ١٩٣١، ثم أعاد نشرها في آخر ديوانه الأوشال المطبوع في بغداد سنة ١٩٣٤. وهي قصيدة رائية كتب في آخرها أنها نظمت في ٢٥ تشرين الأول، سنة ١٩٢٩"، ص٦٨.

انظر: هلال ناجي، الزهاوي وديوانه المفقود (دار العرب للبستاني، مطبعة نهضة مصر، دون تاريخ).، ص٦٨.

٥. ديوان ابراهيم ناجي (دار العودة، بيروت، ١٩٦٨)، ص١٣٢ فما بعدها.

٦. ديوان الهمشري ، جمعه وحققه وقدم له: صالح جودت (الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤)، ص٣١ فما بعدها، للقصيدة مقدمة من ص ٢٧-٣٠.

قال عبد العزيز الدسوقي في هذه القصيدة. "تجلت فيها خصائص التجديد التي كان يتسم بها شعر جماعة أبولو، ففيها البناء المحكم، والوحدة العضوية والتعبير الرمزي". انظر: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ص٥٦٥.

٧. محمد الشريقي، أغاني الصبا، عن طبعة ١٩٢١، (وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما شعر المهجر فقد كان أبعد أثرا في حركة الشعر العربي الحديث من الديوان وأبولو. إذ تميز بما أطلق عليه ملاحم أو قصائد طويلة كانت "تموج بشتى الأفكار، وتستهدف ألوانا من العِبَر، ويمتزج فيها الخيال المُحلق بالواقع، وتلتقي الحقائق بالأساطير".[١] فهي قصائد تعددت وتنوعت قوافيها، واختلفت أوزانها، وأدخل فيها القصّ والحوار، وأخذت من الفنون الأجنبية بطرف: كالمسرحية والقصة والملحمة[٢]. وقد شجع أدباء المهجر على ذلك قربهم من موارد الفكر الغربي[٣]، فكانت لهم عين على التراث وأخرى على الجديد في الأدب الأجنبي.

ومن القصائد المهجرية الطويلة: "على بساط الريح"[٤]، لفوزي معلوف، و"ليليت"[٥] لرياض معلوف، و "عبقر"[٦] لشفيق معلوف، و"أحلام الراعي"[٧] لإلياس فرحات، و"الطلاسم"[٨] لايليا أبي ماضي.

---

١. انظر: حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر (دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، ١٩٨٥)، ص١٩٥.

٢. أنس داود، التجديد في شعر المهجر (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ودار الكاتب العربي للطباعة والنشر، دون تاريخ)، ص٤١٠.

٣. انظر: عمر الدقاق، شعراء العصبة الأندلسية في المهجر، ط٢ (دار الشروق، بيروت، ١٩٧٨)، ص ٣٩١.

٤. فوزي معلوف، على بساط الريح (دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٨)، ص٦١ فما بعدها.

جاء في مقدمة القصيدة أن صاحبها نفض "في أناشيدها الأربع عشرة أروع ما في روح الشرق الخالدة من جمال وقوة وخيال." انظر ص ١٤.

٥. رياض معلوف، زورق الغياب (نشر المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا-بيروت، دون تاريخ)، ص١٠٠ فما بعدها.

٦. شفيق معلوف، عبقر باثني عشر نشيدا ومقدمة عن الأساطير العربية، منشورات العصبة الأندلسية، ط٤ (دار الطباعة والنشر العربية، سان باولو-البرازيل، ١٩٤٩)، ص١٤٥ فما بعدها.

٧. الياس فرحات، أحلام الراعي (مطبعة مجلة الشرق، سان باولو-البرازيل، ١٩٥٢). قال عنها عمر الدقاق: "وليست أحلام الراعي قصة شعرية بالمعنى الدقيق، ولكنها مجموعة من القصائد تتسربل بسربال القصص، وقوامها ست مطولات تترجم عن ستة أحلام".

أنظر: شعراء العصبة الأندلسية، ص ٤١٣.

٨. ايليا ابو ماضي، الجداول، ط١٦ (دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤)، ص١٣٩ فما بعدها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن القصائد الطويلة كذلك: "غلواء"[١] لـ الياس أبي شبكة. و"الله والشاعر"[٢] لعلي محمود طه". ونقف عند هذه القصائد الطويلة ونسأل: هل كانت هذه القصائد، حتى في صورتها الناضجة في شعر المهجر، هي البداية للقصيدة الطويلة الحديثة؟

لاشك ان القصيدة الطويلة في شعر التفعيلة؟ لم توجد في فراغ، فقد مَهّدت لها هذه المطولات. ودليلنا على ذلك أن القصيدة الطويلة التي كتبها السياب والشرقاوي قد أخذت غير قليل من خصائص هذه المطولات. فالقصيدة الطويلة في بداياتها "مرحلة متطوّرة عن تجربة هؤلاء"[٣]، ولكنها واجهت فيما بعد جيلا جديدا أمتد بها بعد أن استوعب تلك التجربة، وحاول تطويرها في الشكل الشعري الجديد مستعينا على ذلك بما في الأدب العالمي من تجارب ناجحة في القصيدة الطويلة.

---

١. الياس ابو شبكة، غلواء، ط٢(دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر-بيروت، ١٩٥٩).

٢. علي محمود طه، ديوان الملاح التائه (دار العودة- بيروت، ١٩٨٢) ص٤٩ فما بعدها.

٣. الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القصيدة الطويلة : البدايات/ الريادة

يقف عبدالرحمن الشرقاوي وبدر شاكر السياب رائدَيْن للقصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث[١]. فقد كتب الشرقاوي قصيدته الطويلة: "رسالة من أب مصري"[٢] سنة ١٩٥١ في باريس. ونشرت متأخرة عن تلك السنة، أي سنة ١٩٥٣. وكتب السياب "حفار القبور" و"المومس العمياء" و"الأسلحة والأطفال"[٣]. وقد ظهرت أولى هذه القصائد الطويلة سنة ١٩٥٢، بينما ظهرت الثانية والثالثة سنة ١٩٥٤.

وقد تحول اتجاه كلّ من الشاعرين فيما بعد، فاتّجه الشرقاوي إلى المسرح الشعري، وخطا السياب بالقصيدة الحديثة خطوة مهمة نحو البناء الفني.

كان السياب قد استوعب التجربة السابقة بمطوّلاتها الرومانسيّة، خاصة عند علي محمود طه، ولكنه اختار لتجربته شكلا آخر هو شعر التفعيلة. غير أن هذا الشكل الجديد لم يخلّص السياب تماما من الرومانسيّة والاسترسال في الوصف، والأسلوب القصصيّ، فقد التزم بها حينا ليتجاوزها فيما بعد في واحدة من أجمل قصائده لغة وبناء: "أنشودة المطر"[٤].

---

١. يبرز اسمان آخران في حديث النقاد والدارسين عن بدايات القصيدة الطويلة: صلاح عبد الصبور ومحمود البريكان. أما البريكان فقد سجل له أنه ارتفع بقصائده عن الواقعيّة إلى ضرب من الدرامية المتوترة بدا ذلك في قصائده: "أسطورة السائر في نومة" و"الرقم ٩٦" و"رحلة الدقائق الخمس".

انظر: طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، كتابات في الشعر الجديد، الكتاب الأول (مطبعة الشعب، بغداد، دون تاريخ)، ص٨٨-٨٩.

أما صلاح عبد الصبور، فقد كتب قصيدة "الملك لك" سنة ١٩٥٣. ورأى فيها عز الدين اسماعيل خصائص القصيدة الطويلة. انظر: الأدب وفنونه، ص١٧٤. وعدّ محمد الفارس القصيدة نفسها بداية حقيقية للشعر الملحمي. انظر: الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص٢٠. ومال غالي شكري إلى أن مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبورتقع في باب القصيدة الطويلة انظر: شعرنا الحديث الى أين، ص٩٥. لكنّ القصيدتيْن بعيدتان عن القصيدة الطويلة، فالأولى لم تَرْق الى بناء القصيدة الطويلة وإن حملت بعض سماتها الدرامية. والثانية يبعدها عن القصيدة الطويلة قَصْدُ صاحبها بناء مسرحية شعرية.

انظر: "الملك لك": الناس في بلادي، ص٧٧-٨٥.

وانظر: صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج مسرحية شعرية

(منشورات اقرأ، بيروت، دون تاريخ).

٢. من أب مصري وقصائد اخرى، ص ٢٩.

٣. انظر القصائد الثلاث في ديوان بدر شاكر السياب، ص٥٠٩-٥٩١.

٤. المصدر نفسه، ص ٤٧٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الأسباب التي دعت السياب الى إطالة القصيدة في تلك الفترة فهي رغبته في أن يعرف بالقدرة على كتابة القصيدة الطويلة من ناحية، وإحساسه بأن القصيدة لا تتسع لانفعاله المديد المتشعّب من ناحية أخرى. كما أنه نشأ معجبا ببعض القصائد الأجنبية الطويلة وأشهرها: "الأرض اليباب" لإليوت. وقد اعتقد السيّاب أنّ هذه القصيدة هي التي عادت على إليوت بالشهرة، فسعى إلى أن يعرف ويشتهر بمثلها.(١)

وقد أثرت قراءة السياب للشعر الأجنبي الحديث في نظرته للقصيدة الطويلة، إذ وجد أنّ القصيدة الطويلة هي الشكل المناسب "للتعبير عن طبيعة الحياة العصريّة المعقّدة الحافلة بالصراع"(٢).

ورد جبرا ابراهيم جبرا ذلك إلى تَوْق السياب إلى كتابة قصيدة كبيرة هندسية التركيب "يحاول فيها التأمل في حال الإنسان تأملا بعيدا عن آلامه".(٣)

ويبدو هذا الاتّجاه نحو القصيدة الطويلة بَدَهيًا إذا عُدْنا إلى المنابع الأولى التي نَهَل منها السياب ثقافته، نعني الملاحم والقصص الشعبية.(٤)

غير أنه لم يكن كافيا أن يرغب السياب في كتابة قصيدة طويلة ليتمّ له ذلك، وليس الإعجاب بالمطوّلات الأجنبية هو الطريق إلى القصيدة الطويلة فالقصيدة الطويلة بناء، وهذا ما لم يتمّ للسياب، فظلّت قصائده الطويلة تلك، لولا كسرها لبيت الشعر القديم، قصائد يمكن أن تضمّ إلى تلك المطوّلات الرومانسية التي سبقتها. وقد أدرك السياب ذلك فسعى إلى أن يكسر الرؤية القديمة، كما كسر الإيقاع، ليصلَ في "أنشودة المطر" إلى الشكل" الذي استطاع أن يَحْسِمَ جَدَلَ القصيدة الجديدة".(٥)

---

١. انظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ط٢(دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢)، ص١٥٧.

٢. انظر: عيسى بلاّطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ط٤(دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧)، ص٦٤.

٣. السياب في ذكراه السادسة، مهرجان السياب من ٢٣-٢٦ كانون الثاني ١٩٧١ (وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧١) كلمة جبرا ابراهيم جبرا: من شباك وفيقة الى المعبد الغريق، ص٣٢.

٤. انظر: أحمد الجدع، شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية، ط١(مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، الدوحة، ١٩٨٤)، ص١٤-١٥.

٥. الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط١ (دار ابن رشد، ١٩٧٩)، ص١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونظر لأهميّة الوقوف عند النصّيْن اللذيْن يمثّلان البدايات أرى أنّ من الضروريّ أنْ أعرِضَ لهما بالتحليل؛ ليكون الحكم عليهما بأنهما بدايات حقيقية مسوغا من خلال إدراك مدى وعي الشاعرْين بالنباء الجديد الذي يلتحم فيه الشكل بالرؤية، ويضيف جديدا إلى حركة القصيدة العربيّة الحديثة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حفار القبور

ظهرت قصيدة "حفار القبور"[١] سنة ١٩٥٢، فيما يقارب ثلاثمائة بيت مما جعل السياب يسميها ملحمة شعرية[٢]. وهي القصيدة الأولى في سلسلة القصائد الطويلة التي نظمها السياب لمّا وَلّى وجهه شَطْر الواقع. ويكاد أبطال هذه القصائد أن يكونوا عند السياب" رموزا لمجتمع يرثي له ويغضب عليه في آن واحد".[٣]

"حفار القبور" و"المومس العمياء" و"المخبر" شخصيّات حكمت كلّ منها قصيدة طويلة، والتقت كلها في أنها "ضحيّة النظام الاجتماعي الفاسد".[٤] حتى ليصحّ أن يقال إن شعر السياب في هذه المرحلة هو "شعر الاحتجاج والأسى والغضب".[٥]

نتوقف عند قصيدة حفار القبور؛ لأنها أولى هذه القصائد الطويلة، ولأنها حملت غير قليل من سمات شعر السياب في هذه القصائد مستَثْنِين منها الأسطورة والتأثّر بالأدب الأجنبي اللذيْن ستحفل بهما قصيدته اللاّحقة: المومس العمياء.

المشهد الأول: المقدمة:

النور يخبو، والظلام يخلع ثوبه على القبور فتبدو كشموع باهتة، يخلو المكان إلاّ من سرب الطيور. توحي القبور للسياب بمشاهدها كلها فلا يرى إلا: ظلال الخراب، ولا يسمع إلاّ الأصداء والرياح. سواد ووحشه، طيوف وظلال وسرب الطيور كأنه عاصفة هوجاء:

"ضوءُ الأصيلِ يغيمْ، كالحلمِ الكئيبِ، على القبورِ
واهٍ كما ابتسم اليتامى أو كما بهتتْ شموع"[٦]

---

١. ديوان بدر شاكر السياب. ص٥٤٣.

٢. يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق، منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، (جامعة بغداد، ١٩٨٦)، ص ٤٠.
جاء في حاشية الصفحة:
"ذكر لنا رشيد ياسين أن السياب كان ١٩٥٠ منهمكا في كتابة قصيدة طويلة جدا من الشعر الحديث بعنوان المجاعة، صور فيها المجاعة في حياة الشباب في العراق ماديا وروحيا. ولم ينشر بدر هذه القصيدة. ويشير ياسين الى قصيدة أخرى للسياب بدأ بكتابتها حين كان في البصرة ١٩٥٠، وواصل العمل بها في بغداد اسمها : "الموت في الخريف".

٣. جبرا ابراهيم جبرا: النار والجوهر، دراسات في الشعر، ط١(دار القدس، ١٩٧٥)، ص٥١.

٤. بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ص٦٥.

٥. النار والجوهر، ص٥١.

٦. ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجو يخترقه نعيب تردده الصحراء في رتابة، وتحمله الريح بعيدا:

"والجوّ يملأه النعيبْ
فتردد الصحراءْ، في يأسٍ وإعوال رتيبْ
أصداءه المتلاشيات،
والريح تذروهنّ، في سأمٍ على التلّ البعيد[١]

توغل الصورة في القتامة: الساحرات، وسرب الغربان، وديدان القبور، والموتى العطاش، والظلال السوداء. وعلى ذلك الجو الكئيب ينشر ضوء ضئيل نوره، فينجاب الظلام:

"عن ظلّ طويل
يلقيه حفار القبور"[٢]

تلك هي مقدمة السياب لحفار القبور، مقدمة فيها إغراق في الوصف والسرد، وغالبا ما يبدأ السياب مطولاته بمقاطع وصفية[٣]، وصور يدفع بعضها بعضا، لغتها ما زالت مشبعة بدلالاتها المعروفة على الرغم مما رآه فيها أحد النقاد من التصوير الشعري غير المألوف.[٤]

صورة حفار القبور يمكن رسمها لو أردنا: كفان جامدتان، فكأن يده التي تعمل في حفر القبور زايلتها رهافة الحس. مقلته جوفاء بلا بريق أو دموع، كأن العادة قد خلقت لديه عدم الاكتراث:

"كفان جامدتان، أبرد من جباهِ الخاملين
وكأنّ حولهما هواء كان في بعضِ اللحودِ
في مقلة جوفاءَ خاوية يهوّم في ركودِ
كفانِ قاسيتان جائعتانِ كالذئبِ السجين
وفم كشقٍ في جدارِ
مستوحد بين الصخور الصمّ من أنقاضِ دارِ"[٥]

وإن كنا نعلل جمود الكفين، وانطفاء البريق في العينين، فإننا لا نألف بسهولة صور السياب هنا، فماذا يعني بـ "أبرد من جباه الخاملين"؟ أو "فم كشق في جدار"؟

---

١. المصدر نفسه ، ص ٥٤٤.

٢. المصدر نفسه، ص ٥٤٥.

٣. ايليا حاوي، بدر شاكر السياب، شاعر الأناشيد والمراثي، ج٢، ط٢ (دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠)، ص٨.

٤. انظر: جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي (دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢)، ص١٠٤.

٥. ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمضي السياب مع حفار القبور في تناقضاته كلّها: في الرضا والغضب، في الرحمة والقسوة، في القوة والضعف. وهذا جوّ القصيدة الأول مع حفار القبور.

يدنو المساء، حفار القبور يُمَنّي نفسه بنعش أو بعويل، ولكنْ لا شيء سوى نعيب الغربان. يتساءل مستنكرا:

"علامَ تنعبُ هذه الغربانُ، والكون الرحيبْ
باقٍ يدورُ، يعجّ بالأحياءِ: مرضى جائعين؟"[١]

تدركه لحظة ضعف واستسلام:

" عزرائيل ماتَ
وغدا أموتُ، غدا أموت!" [٢]

ولكنه ينتفض فجأة صارخا يطلب من الربّ أن يطهّر الأرض من الشرور والآثام منطلقا من حقيقة أنّ الفناء: هو غاية الأحياء.

لماذا؟ لِمَ كلّ هذه القسوة؟ ويأتي جواب حفار القبور:

"سأموتُ من ظمأ وجوع
إنْ لم يمت هذا المساء إلى غدٍ بعضُ الأنام"[٣]

حفر القبور مهنته، وها هو منذ أسبوع يحفر قبرا وينتظر، فيثور غبار يطمر ما حفر:

"والقبرُ خاوٍ، يفغرُ الفمَ في انتظارٍ في انتظارْ
ما زلتُ أحفرُهُ، ويطمرُهُ الغبارْ"[٤]

ويسلم نفسه للخيال، فيتصور ما آلت إليه تلك الأجساد الحسان التي أمست نَهْبا للردى، يلفّها ليل رهيب، وينال منها التراب. وتبلغ به السخرية مداها حين يخطر له أنّ التراب نالَ ما تمنّاه هو، وأن شحّ المال يقف حائلا بينه وبين رغباته.

وتغدو سخريته وخيبة أمله قسوة واضحة مكشوفة، يلتمس لها من حاله عذرا، وتنعكس على المقطع التالي في النصّ بالتقريرِ والمباشرة:

"مازلتُ أسمعُ بالحروبِ -فأين أينَ هي الحروبْ؟
أينَ السنابكُ والقذائفُ والضحايا في الدروبْ؟"[٥]

---

١. المصدر نفسه، ص ٥٤٦.
٢. المصدر نفسه.
٣. المصدر نفسه، ص ٥٤٧.
٤. المصدر نفسه.
٥. المصدر نفسه، ص ٥٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويكتمل المشهد بصورة مناقضة تماما لما سبق، في مقطع من أجمل مقاطع القصيدة:

"فكأنّ قعقعةَ المنازلِ في اللّظى نقرَ الدفوفِ
أو وقع أقدام العذارى،
يرقصْنَ حولي لاعبات بالصُّنوج وبالسيوفِ"(١)

فكأنّ اللغة ترقص على إيقاع النص في هذا المقطع القصير. تلك سعادته، غناه في حرب شاملة لا ينجو منها أحد. وهنا يخطر له حديث الحرب الدائرة في مكان ما.

يكاد يداخل حفار القبور إشفاق على ملك الموت الذي "في الليل يكدح والنهار"(٢)، والذي لن يجدَ وقتا للمرور على هذه القرى، أو المدينة التي ضاقت بساكنيها. فكأن الموت في شغل بتلك الحرب عن غيرها. ويتخيل حفار القبور أن سوق القبور رائجة حيث تلك الحرب:

"حتى كأنّ الأرضَ من ذهبٍ يضاحكُ حافريها"(٣)

وتصدرُ عنه تنهيدة، ويعلو صوته في صورة أمنيّة: "أواه لو أني هناك"!(٤) إذا لسددت جوع القبور وجوع نفسي.

ويتراجع عن هذه الأمنية ليتمنّى غيرها، يتمنّى أن تستقر عيون موقدي الحرب على قريته، وتنقض عليها كالنيازك والرعود، على النخيل والرجال والمهود. ويأخذ منه فرحه بالأمنيات مأخذه، فيخيّل إليه أنّ عيون الموتى لآلىء وعقود منظومة. ويظهر في النص موقفان مختلفان: يخيل إليه أنه يسمع أغنية تصف العيون تنبعث من مقهى قريب، تسري في جسده رعشة، ولكنّه ينصت مع من يُنصِتون. في هذا الموقف فقط يلتقي مع غيره، يُنصِت معهم كأن بينه وبينهم محبة وإخاء.

يتلاشى صوت الغناء، يطغى عليه صوت النعيب الذي يؤنس وحشته وهو ينتظر منذ أسبوع، ليصحو على خيبة أمل، وصوت يصرخ من أعماقه:

"ألن أعيش بغير موتِ الآخرين؟"(٥)

ويرد ذلك الصوت بقوله: الطيبات في الحياة: رغيف ونساء وبنين، وهذه كلها:

"مِنّة الموتى عليّ فكيفَ أشفقُ بالأنام"(٦)

---

١. المصدر نفسه.
٢. ديوان، بدر شاكر السياب، ص٥٤٨.
٣. المصدر نفسه، ص٥٤٩.
٤. المصدر نفسه.
٥. المصدر نفسه، ص ٥٥٠.
٦. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكأنما قنع بحجته تلك، فرفع صوته داعيا بالحرب، وآستدرك: أو بما شاء الله من انتقام. وكان ينازعه صوت: ماذا تفعل إذا حصل؟

"نَذَرَ عليّ، لئنْ تشبّ لأزرَعَنّ من الورودِ
ألفا تروّى بالدماءِ وسوفَ أرصُفُ بالنقودِ
هذا المزار"(١)

ويكمل بنذرٍ تلقائيّ ثالث ساذج: "وسوفَ أركضُ في الهجيرِ بلا حذاء"(٢)

وكأنما تستدعي كلمة الحذاء في البيت السابق غيرها:

"وأعدّ أحذية الجنود
وأخطّ في وَحلِ الرصيفِ وقد تلطّخَ بالدماءِ
أعدادَهُن"(٣)

ويتراجع فجأة حين يعلو الصوت من أعماقه يسائله: لِمَ هذه القسوة؟ فيقول: "أنا لست أحقر من سواي، وإن قسوت فلي شفيع"(٤) يقسو، يشفع له الظمأ والجوع، وأنه ليس من المثقفين المتحضّرين، بل هو أفضل منهم، فمهما فعل لن يبلغ من الشرّ مبلَغهُم، والفرق بينه وبينهم أنه نَوَى، وهم فعلوا. وعند هذا الحدّ من النص يعلو صوت السياب مشفقا على حفار القبور في نبرة آنفعالية تُسلِم النصّ في مقطعة التالي إلى الخطاب، وتبعدُهُ عن شفافية الشعر، ويخلُصُ فيه إلى:

"القاتلونَ هُمُ الجناةُ وليسَ حفارُ القبورِ"(٥)

ويمتدّ المقطع إلى أن يثور حفار القبور على الجناة، داعيا الموتى إلى الثورة. لكن الرحمة تستيقظ فيه، فيهتف: ربّاه عفوك، لتخبو حين يهبط الليل، ويجد نفسه وحيدا راعيا للقبور.

فجأة يرى على البعد ما تمناه منذ زمان: يا بشرى، "لكأنه ضيف جديد"(٦) جنازة جديدة، يدنو الموكب، ويتأنى السياب في وصف المشهد: سير بطيء، ووجوه متحجّرة، وغمغمات خافتة منفعلة أو مرائية.

---

١. المصدر نفسه.

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه، ص٥٥٠-٥٥١.

٤. المصدر نفسه، ص ٥٥١.

٥. المصدر نفسه، ص٥٥١-٥٥٢.

٦. المصدر نفسه ص ٥٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"النعشُ يحجبُهُ غطاء
ألوانُهُ المترنحات كأنما اعتصر المغيبُ
فيها قواهُ وذابَ فيها كوكبٌ واهي الضياء"[١]

ذاك هو السياب "أوّل كلّ أمره إلى قدرته على النظم"[٢] والوصف، فإذا المقطع يسلم إلى مقطع، واذا المشهد يوحي بمشهد. ويندفع هنا مشهد الجنازة في قصيدة شوقي بزيع "العائد"[٣]

ما الذي يحضر في ذلك المشهد ولا يحضر في مقطع السياب؟ أدْرِكْ أنهما موقفان من الجنازة مختلفان، فقصيدة السياب بداية، ومشهد الجنازة فيها جزء من قصيدة طويلة، والجنازة في قصيدة شوقي بزيع القصيدة كلها. لكن ما الذي افتقده مشهد السياب؟

افتقد دهشة الشعر، أطبق السياب بكفه في القصيدة على لغة الوصف فتسربت منه الرؤية.

قام حفار القبور بطقوس الدفن، غادر الجميع، وسار حفار القبور يلفة الظلام، شق طريقه ، والأمل يراوده بامرأة وكأس، أشرع فمه لابتسامة، فقد كان معه ما يكفي لأمرأة وكأس.

المشهد الثاني:

المكان: حانة على جانب الطريق، تفوح منها رائحة الخمر، ويتسرب منها النور. وكعادته لا يغادر السياب هذه الأجواء الا واصفا:

---

١. المصدر نفسه.

٢. بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي، ص٥٩.

٣. القصيدة بصوت شاعر جنوبي فيها من الشعر شفافيته وألقه ورؤاه:

"تمشي جنازَتُهُ الهوينا
ثم ترفعُها الأكفّ إلى مكان
غامض،
تمشي ويدفعُها الدويّ
يمشي جنوبيّونَ خلف النعش،
كوفياتُهم مصبوغةٌ بجبينه
المتلوم
تتبعهُمُ يدا امرأة
تَشمّ قميصهُ،
وتعشّبُ الأيامُ من دمه البهيّ"

انظر القصيدة في: شوقي بزيع، أغنيات حب على نهر الليطاني، ط١ (منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥)، ص٥١ فما بعدها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"وتكادُ رائحة الخمورِ
تلقي على الضوءِ المشبّعِ بالدّخانِ وبالفتورِ
ظلاً كألوانِ حيارى واهياتٍ من حريق"[١]

يظهر حفار القبور بكل الخوف والحذر، عينه على الدرب، ويده تطبق على زجاجة الخمر. ما زالت في نفسه كآبة حدّث نفسه بها:

"أظننت أنكَ سوفَ تقتحمُ المدينةَ كالغزاة
كالفاتحين، وتشتريها بالذي ملكتْ يداك؟"[٢]

خاب أمله حين اكتشف أنّ ما معه قليل قليل، وأنه سيعود خائبا، ففتح النافذة لأحلامه بالنساء. وهنا أسلم السياب حفار القبور إلى الشهوة، فطال المقطعُ وامتد حتى انتهى بالمشهد الثالث في القصيدة.

نتوقف هنا عندما ذهب إليه ايليا حاوي من أن هذه القصيدة "قد تنتمي إلى السيرة الذاتيّة بنوع من الانتماء" [٣]، وأن حفار القبور فيها هو "الذات الأنانية التي كاتمها السياب"[٤]، مستدلا على ذلك بالمقاطع المكشوفة، ومشاهد "وصف المدينة التي يختلف إليها الحفار، وهو عالم خبره السياب"[٥]. فكأن القصيدة في غير مشهد منها "نوع من البوح الوجداني"[٦]. وهذا رأي يُستأنس به، ولعله هو الذي خلع صفة التفكّك على بطل القصيدة، حفار القبور، فأظهره في تناقضاته كلها، فبدت شخصيته مهتزّة مترددّة حتى البيت الأخير من القصيدة. وعلى الرّغم من ذلك ظلّت القصيدة متماسكة حتى وصلت نهايتها.

المشهد الثالث:

الدرب خالٍ يلفه ظلام لا يبدّده إلا انعكاس نور من نافذة قريبة، ويقطع صمته وقع خطا متعبة لحارس عاد من عمله يحلم بالنوم، وزوجة منتظرة تنير السّراج، وتشعل التنّور. وكأنما حفار القبور يفتقد مثل هذه الحياة على بساطتها وشظفها.

---

١. ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥٥٤.

٢. المصدر نفسه، ص٥٥٥.

٣. بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي، ص ٣٦.

٤. المرجع نفسه، ص٣٢.

٥. المرجع نفسه، ص٣٦.

٦. المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يغيب الحارس المتعب، ويتلاشى وقع خطواته، ويتقدم حفار القبور. يقف قليلا، ثم يمد يده ويقرع بابا، فيُصدِرَ:

"صوتا كايقاعِ المعاولِ حينَ إدبارِ النهارِ
بينَ القبورِ الموحشاتِ، وأطبقَ الصمتُ الثقيل"[١]

لا تغيب عنه لحظة صورة القبور التي ألفها. يفتح "الباب المُضَعْضَعَ وهو يَجهشُ بالعويل"[٢]، يفتح عن وجه حزين، يغيب قليلا ثم يسمع صوت كئيب: "ضيف جديد".[٣]

سعى السياب إلى أن يبيّن "الظلم والتعقيد في الحياة من خلال تجربة إنسان واحد"[٤] هو حفار القبور، لذلك ابتعد عن أية شخصية أخرى تبعد الضوء عن الشخصية الرئيسة، فلم يتوقف عند تلك المرأة التي كانت على علاقة مع حفار القبور، في الوقت الذي كان يمكن له أن يظهرها. ولكنها ظلّت مبهمة هامشيّة تدل على امرأة وعلاقة، جاءت لتضيف بعدا جديدا من أبعاد الفاجعة في حياة هذا الحفار، ومثلها هذا الحارس المتعب الذي لفت انتباه الحفار على بساطته.

المشهد الأخير:

الوقت: نهاية النهار، حين يعود الرعاة مكلّلين بالغبار، حين يشتاق كلّ إنسان إلى كفّ مخلصة حانية تمدّ إليه. تبقى نفس معذّبة، يحدّث صاحبها نفسه فيقول:

"أأظلّ أحلمُ بالنعوشِ، وانفضُ الدرب البعيد"؟[٥]

ينظر إلى السماء، يتمنّى لو انفجرت برعود قاصفة، لو انكمشت وصاحت ولكنّ الصيحة تأتي يائسة:

"فاتَ الأوانُ فَخُطَّ لحدَكَ وانْثرِ فيه إلى النشورِ"[٦]

يتأمل الأفق البعيد، وقطرات النور الذي تبعثره المدينة، فيدركه الشوق والرغبة فينشد:

"مازلتِ تحترقينَ من فرحٍ واحترقَ انتظارا"[٧]

---

١. ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥٥٧.

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه.

٤. بدر شاكر السياب حياته وشعره ، ص ٦٥.

٥. ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥٥٨.

٦. المصدر نفسه.

٧. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويصل المقطع الى إنصراف السكارى إلى تلك المرأة، تلك التي قضى عندها ليلة وشى بها الصباح.

يتمنى لو يراها، ولكن هذا لن يكون إلاّ بموت يحفر معه قبرا. ويشرع أفكاره لحلم لذيذ، ويغرق في وصف اللقاء.[١] وفجأة تحين منه التفاتة الى طريق القبور فإذا به:

"يكتظ بالأشباح زاحفة إليه على اتئاد"[٢]

يصيح الفرح في أعماقه: "سألقاها، فإنّ على الطريق

نعشا، وإن حفّ النساء به، وأملق حاملوه"[٣]

ينهض رافعا فانوسه العتيق بيمينه، فيلقي بنوره على الوجوه والعيون، وعلى الغطاء القرمزي. وفي تلك اللحظة يرتفع صوت.

"لوْ أنهُ اخترقَ الدّثارَ بمقلتيه وبالضياءِ

لكادَ ينكرُ مَن رآها!"[٤]

نعم، كانت هي، تلك التي كان يحلم بلقاها :

"ماتت كمن ماتوا، ووراها كما وارَى سِواها

واسترجعتْ كفاهُ من يدِها المحطمة الدفينة

ما كان أعطاها، وإن حملتْ يد امرأة سواها."[٥]

لم يشفق السياب على حفار القبور، بل أسلمه إلى جانب آخر من الفاجعة. وظلّت الأنوار تلمع، وسار حفار القبور مبتعدا عن القبر الجديد، متعثّر الخطا، وراح يحلم بامرأة وكأس.

تلك هي قصيدة السياب الطويلة المبكرة حفار القبور. قصيدة حاول السياب أن يبينها بناء قصصيّا، فألجأه هذا البناء إلى الوصف والسرد والاستطراد، فتتابعت المشاهد فيها، ونمت القصيدة ولكن "بالتداعي الذهنيَ والنفسيّ، تطرأ الأزمة فيها بطارئ الأحداثِ والخواطرِ".[٨]

---

١. المصدر نفسه. ص ٥٥٩.

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه، ص ٥٦٠.

٤. المصدر نفسه، ص ٥٦١.

٥. المصدر نفسه.

٦. المصدر نفسه.

٧. المصدر نفسه، ص٥٦١-٥٦٢.

٨. بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي، ص ٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم يكن السياب في هذه المرحلة واعيا للبناء،[١] كان همه أن يكتب قصيدة طويلة وحسب، تلتقي فيها "الرومانسية بواقعيّة حادة"،[٢] لتصوغ تجربة إنسانية فاجعة (تجربة حفار القبور هنا، والمومس العمياء في قصيدة لاحقة)، حتى وإن بدت التجربة غير مقنعة في بعض جوانبها[٣].

هي إذا قصيدة طويلة فيها ضعف الوصف والاَستطراد، ولكنها تظلّ بداية، بداية تمسكت بالشخصية /السيرة، وترابطت على الرغم من هذه المشاهد، وهي تجربة تذكر بتجربة مشابهة لـ الياس أبي شبكة في قصيدته: "أفاعي الفردوس"[٤].

كبيرة هي الأسئلة التي شغلت السياب بعد بدايته في "حفار القبور"، شغله سؤال الأسطورة فكان اتّكاؤه عليها في "المومس العمياء"،[٥] وشغله سؤال الأدب الأجنبي ففتح بابا لشكسبير واديت ستويل في: "الأسلحة والأطفال" [٦]، وشغله سؤال القصيدة/ البناء فكانت "انشودة المطر"[٧] وظلّت القصائد تكشفُ وتخبر قصة واحدة هي قصة الشاعر.[٨]

---

١. بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص ١٨١.

٢. دراسات في نقد الشعر، ص٢٧.

٣. بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي، ص٥٧.

٤. الياس ابو شبكة، أفاعي الفردوس. (دار المكشوف، بيروت، ١٩٨٣).

٥. ديوان بدر شاكر السياب، ص٥٠٩.

٦. المصدر نفسه، ص ٥٦٣.

٧. المصدر نفسه، ص

٨. دراسات في نقد الشعر، ص٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رسالة من أب مصري

لمثل هذا النص أسئلته: أهو الرسالة القصيدة، أم القصيدة/الرسالة؟ من أين للنص حضوره، من كونه رسالة أم لأنه قصيدة؟

"رسالة من أب مصري"، قصيدة الشرقاوي التي حملت المجموعة اسمها، وأطول قصائد المجموعة، إذ بلغ عدد أبياتها ثلاثمائة وتسعة وثمانين بيتا، تتوزعها مشاهد أو مقاطع تطول حينا وتقصر آخر، لتبني القصيدة في النهاية بناء متعدّد... المواقف والنغمات.[١]

قصيدة تدين الواقع في زمانها بما فيه من قهر وتخلّف وانهزامية،[٢] وشاعرها ثائر اختار طريق الواقعية الاشتراكية، وقدم في قصيدته/ الرسالة تجربته: فتى وثائرا وأبا.

وهي قصيدة : فيها حوار، وفيها شخوص، وفيها أحداث، على الرغم من نبرة الخطاب التي تعلو في غير مقطع من مقاطعها، وتدخل بها دائرة المبالغة لتعبّر عن حزن عام.[٣]

المقطع الأول:

يقوم هذا المقطع على جملة من المفارقات الساخرة، ولهجة ثائرة تورث المشهد لغة عادية، وتخلع عليه المباشرة والتقرير، وإن ظلت اللغة مقبولة، والإيقاع منسابا.

خطاب للرئيس الأمريكي في ذلك الحين "هارى ترومان" فيه صور البطش والشقاء والبؤس، صور الفناء مقابل صور التضحية، مصر العصية على الأعداء، وفيتنام الشوكة في الحلق. رنين الأصفاد، وجلجلة القيود،ورجع الأنين وهمهمة الحزن. عجائز ثاكلات نادبات، وزوجات في ثياب الحداد يتحسرن على: "أمل عاش في أمسنا"،[٤]وأماني لم يبق منها سوى:

"ذبول الشعاع
وهمس الضياع"[٥]

---

١. شعرنا الحديث إلى أين، ص٢٠٥.

٢. انظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، ط٢ (دار المعارف بمصر، ١٩٨٣)، ص ٢٧٩-٢٨٠.

٣. أنظر: السعيد الورقي، دراسات نقدية، ط١ (دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٨)، ص٦١.

٤. من أب مصري وقصائد أخرى، ص١٠.

٥. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقطع الثاني:

يبدو الشاعر ثائرا كادحا، طالب بحقوق طبقته فَزِجَ به في السجن، والتُّهَم كثيرة: إثارة للشّقاق، قلب للنّظام، دعوة للسّلام. طالب ورفاقه بالجلاء فاتّهموا بالعصيان، سعوْا إلى الرغيف والكرامة والمساواة فعوقبوا. ويختم المقطع بالحديث عن القلّة المترفة التي تغتصب طعام الجياع.(١)

المقطع الثالث:

مقطع قصير لحديث عن مقدرة أمريكا وتصرّفها في كل شيء حتى إنها تجري وتقتلع الراسيات، وشاهد ذلك في الصين وكوريا واليونان.(٢)

المقطع الرابع:

يُعَرّف الشاعر في هذا المقطع بنفسه: ولد لعشرين عاما مضت على مطلع القرن يوم فرغ العالم من الحرب، وقامت شعوب أشرق الظلام بأحلامها، وبدأت تُعلي بناء مدينتها الفاضلة على فساد سبق. لما بدأ ذلك الصغير يَعِي ما يقال كانوا يملأون الطريق، ويشقّون الحقول، ودماؤهم تغلي، وأصواتهم تعلو بنشيد حبيب: يحيا الوطن .

وتشرق لغة الشعر حين يصفهم فيقول:

"حفاة يهزّونَ ريحَ الحياةِ، ويستدفعونَ شراعَ الزمنْ"(٣)

دهش ذلك الصغير وتساءل مستنجدا بأمه:

ماذا دهى القرية الساكنة؟

فأجابته بوعي شابّةُ انكسار: "بُنَيّ: همُ الإنجليز يثيرونَ أيامنا الآمنةْ

وقد أخذوا كلّ غلاتنا، وقد نضَبَ الماءُ في السّاقيةْ

ولم يبقَ شيءٌ على حالهِ سوى حسرةٍ مُرّةٍ باقيةْ"(٤)

---

١. انظر المقطع الثاني في المصدر نفسه، ص١٠-١٤.

٢. انظر المقطع الثالث في المصدر نفسه، ص١٤-١٦.

٣. المصدر نفسه، ص١٧.

٤. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقطع الخامس:

يكبر الصغير، ويولي وجهه شطر القاهرة حيث رآهم هناك أول مرة: وجوه متجهّمة، جائرة، قاسية، يتعرّضون لفتى أو فتاة، أو ينزعون حجاب امرأة، أو يعبثون بشيخ عجوز. رأى الفتى كثيرا، وداخله الخوف، وظلّ خوفه مما يسمعه أكبر.[١]

المقطع السادس:

الزمان/صيف، يعودُ الفتى إلى قريته ليلقى رفاق الصبا كلّهم، ويكون حوار بين الفتى وأمه والرفاق. تسأله الأم سؤالها العفويّ الأول: ماذا رأيت هنالك في طرق القاهرة؟

فيجيبها بما يملأ عليه نفسه: قد رأيت الجنود من الانجليز ويصمت، فتدفعه ليكمل، ويضيع الكلام بينهما فهو يعرفُ، وهي تعرفُ: تفضحها دمعة، وزفرة، وحسرة.

يغيّر الرفاق الحديث، يسألون الفتى عن القاهرة، بعد أن صوّرَ لهم الخيالُ حياة مختلفة، صباحا ومساء مختلفيْن.

فيجيء جوابه مختصرا -لا بحجم دهشتهم-: قد رأيت القصور، فتواجهه براءتهم: وما هذه؟

فإنّا لنجهلها يا ولد.

فيوضّح لهم بصورة يألفونها: القصر دار بحجم البلد.

تعجبوا، سألوا بخوف عن سكانها: أهم من الجن؟

وداخلهم -عند هذا الحد- على رفيقهم خوف وقلق، فسألوا : وهل كنت تمشي بجنب القصور؟

وينتهي الحوار بينهم بقوله: إن أهل القصور أناس سوى....

ويكمل جوابه بمفاجأة: أنهم غيرنا[٢]

المقطع السابع:

الزمان/ خريف، والمكان حلقة علم يؤمّها الفتى، والدرس في الجغرافيا. يجلس الفتى يقلّب أطلسه في فضول.

وكم يذكر هذا المشهد بمعلم يوسف الصائغ[٣] الشاعر العراقي، ومع أن:

"الوزنَ مختلف

والزمان قديم"[٤]

تكون القصيدة!

---

١. انظر المصدر نفسه، ص١٧-١٨.
٢. انظر الحوار في المصدر نفسه، ص١٨-١٩.
٣. انظر يوسف الصايغ، المعلم، ط١ (دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦).
٤. المصدر نفسه، ص٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصف الصغير عند الصايغ وحلقة العلم عند الشرقاوي، "الوقت بين الصباح وبين الضّحى"[١] عند الصايغ، والوقت خريف عند الشرقاوي. فتى الصايغ يحاول أن يتهجأ بيتا من الشعر، وفتى الشرقاوي يحدّق في أطلسه. ما الذي يختلف إذا؟

فتى الصايغ كان متهيّبا يبحث عن شجاعته كي يقرأ كلمة ليس يخطئها القلب[٢]، وفتى الشرقاوي يسأل سؤاله الصعب، وقد بدا أكثر جرأة وشجاعة. معلم الصايغ واثق، بدت ثقته حينما ضحك الصغار وبكى: لأنه رأى بعين القلب أن زمانا سيأتي يبكون فيه، بينما يكون هو بعيدا.

ويشبه هذا جواب معلم الشرقاوي الذي قال له يوم كان فتى:

"انتظرْ

فأنتَ غلامٌ غريرُ العُمُرْ

وبعد قليلٍ ستبلو الحياةَ، وتعرفُ من أينَ يأتي الخطرْ!"[٣]

معلم الصايغ رفيق بتلاميذه، بينما الآخر غاضب، الأول لا يعرف الخوف، والثاني يسكنه الخوف

يبدأ المشهد عند الشرقاوي حين يقع بصر الفتى في أطلسه على دولة:

" ومن فوقها حُمْرَةٌ تشتعلْ"[٤]

لم يشرْ إليها الأستاذ، والمنهج قد انتهى. أيمكن أن يكون أستاذه قد نسي ذكرها؟

يسبقه السؤال إلى أستاذه: "قل لنا ما المناخ، وكيف التضاريس في روسيا؟"[٥]

بدا الرعب على الأستاذ، وجحظت عيناه، وتساءل مستنكرا: "ما تلك يا أهوج!؟"[٦]

أما الفتى فقد أخذ يبحث في ذاكرته عن الاسم المناسب. تراه أخطأ؟

سعى إلى الأمان بسؤال: "أليسَ اسمُها روسيا؟!"[٧]

ولكنّ الأستاذ ردّ براءته وفضولَه بحنق.

سكت الفتى وساد صمت، وبعد حين تقدم الأستاذ من الفتى وقال وفي صوته رهبة:

"أجبنِيَ كيفَ عرفتَ اسمها؟"[٨]

فرد الفتى: هي في أطلسي، وأيّدَ إجابته بإشارة إلى أطلسه، فاعتذر الأستاذ:

"لقد فرغَ المنهجْ"[٩]

وأكمل معاتبا: "ففيم تساؤلُكَ المُحرِجُ؟!"[١٠]

---

١. المصدر نفسه، ص٧٢.
٢. المصدر نفسه، ص٧٣.
٣. من أب مصري وقصائد أخرى، ص٢٢.
٤. المصدر نفسه، ص١٩.
٥. المصدر نفسه، ص٢٠.
٦. المصدر نفسه.
٧. المصدر نفسه.
٨. المصدر نفسه.
٩. المصدر نفسه.
١٠. المصدر نفسه، ص٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وزاد بأن طلب من الفتى أن يشطب رسمها بحجة أنه لا يعرف أي الرياح تهب عليها. ويعجب الفتى ألا يتجرأ أستاذه على ذكر اسمها. فيكمل عنه: "على روسيا؟"[١] فيرد الأستاذ: "أجل، لا تعد بعد ذكر اسمها."[٢] ويسكت فضول الفتى بقوله: "انها البلشفيك"[٣] ولا يسكت الفتى بل يتساءل: "وأي الرياح هي البلشفيك؟"[٤] فيقطع عليه أستاذه كلامه. وهنا يضجّ الصغار من استئثار الفتى بالحديث الذي لم يلتقطوا منه إلا اسم روسيا، فيسألون عنها. يأخذ الأستاذ غضب، ويلعن الآباء والأجداد، ويسكتهم بقوله: هم البلشفيك."[٥] ويلتفت حوله في حذر. فيتولّى الفتى السؤال الكبير: " ومن هم البلشفيك؟"[٦] يداريه أستاذه، ويطلب منه أن ينتظر، فهو ما زال صغيرا، وما زال في العمر متّسع ليعرف. يبحث الصغير عمّن يروي فضوله، يستجير بأبيه، فيتهمه بالجنون.

وتتكرر الكلمات والعبارات والغضب والحيرة. وتترك مساحة من النص للحديث عن ابنته: البسمة وسط الشقاء، فجر الكفاح الذي سيمسح كلّ شقاء. ويكون ختام النص مع ارتفاع صوت التفاؤل: "ستحيا ابنتي في ظلالِ السلام"[٧] بينما يكون الأعداء "هواجس من ذكريات الظلام".[٨]

رسالة من أب مصري قصيدة طويلة تداخلت فيها القضايا والهموم: الاستعمار، والظلم، والقمع. وسعى صوت شاعرها إلى الحريّة والعدل والمساواة. كانت قضيتها الأولى أنّ توصل مقولتها/ الرسالة، وقد نجحت في ذلك، لكنّها ظلت قصيدة بداية، فيها ما في مطوّلات السياب المبكرة من تكرار واستطراد. بل إنها تتراجع في غير مقطع من مقاطعها عن تلك اللغة التي حملتها لنا الرومانسية،[٩] وبدت آثارها في مطولات السياب.

---

١. المصدر نفسه.

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه.

٤. المصدر نفسه، ص٢٢.

٥. المصدر نفسه.

٦. المصدر نفسه.

٧. المصدر نفسه، ص٢٩.

٨. المصدر نفسه.

٩. دراسات في نقد الشعر، ص٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سعى الشرقاوي في قصيدته/ الرسالة إلى أن يثير غضبا اجتماعيا[1]، مما ألجأه الى الخطابة، فإذا بنا أمام قصيدة حدّاها الغضب والعنف، قصيدة سيّرها الانفعال، وابتعد بها عن التشكيل، فابتعدت عن الفن الذي هو "تشكيلٌ قبل أن يكون جمالاً"[2]، ولعل الشرقاوي لم يجد ما كان يبحث عنه في القصيدة الطويلة، فكان لجوؤه إلى القصة والمسرح الشعري فيما بعد.

ويبقى بحثنا عن القصيدة الطويلة بعد هذه البدايات، عن النصّ الواحد المنسجم، عن عناصر التشكيل فيه: لغته، وصوره، وإيقاعه، عن الشاعر الذي كانت لغته عباءة رؤيته.

---

١. عبارة الغضب الإجتماعي منقولة عن محمد أحمد العزب في :
ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر. ونقلها محمد الفارس في: الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، ص ١٧.

٢. العبارة "لغوته" نقلا عن كتاب: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، (دار أقرأ)، بيروت ، ١٩٨١. ص ٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

اصوات في القصيدة الطويلة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أصوات في القصيدة الطويلة

بعد أن استوعبت القصيدة العربية "الإنجاز اللغوي في تجربة المَهْجَرِيّين"، والإيقاع الجديد القادم مع اللغة الرومانسية"[١] استقرت[٢] في هذا الشكل الجديد، ولم يكن التجريب الذي بدأ واستمر فيما بعد إلا ضمن هذا الإطار: من القصيدة التي تقول أو تخاطب، والتي يمكن تسميتها القصيدة /الخطاب/ إلى قصيدة الإيقاع، والصورة، والنسق اللغوي المبتكر.[٣]

وظلت المحاولات كلها تسعى الى إخراج القصيدة من "تردّد خجول بين الموروث والحداثه"[٤]، من أجل نموذج شعريّ جديد بعد إحيائيّة البارودي وشوقي، وانكسار الحلم الرومانسي، "عندما انتهى إلى شعر جماهيري لا يقدم رؤية جديدة".[٥]

وبدا كأن هزيمة ١٩٦٧ وقفة مراجعة لما تمّ من إنجاز، ونهاية لفترة طويلة من خداع النفس، ومحاولة العثور على الحقيقة بالاعتماد المطلق على الذات؛ لأنّ ليس ثمّة ما هو جدير

---

١. دراسات في نقد الشعر، ص١٦.

٢. يرى أدونيس أن القصيدة الحديثة لن تسكن في أي شكل-انظر: زمن الشعر، ط٢، (دار العودة، بيروت، ١٩٧٨). لكننا على الرغم من ذلك نقول أن القصيدة في هذا الشكل الجديد "شعر التفعيلة" قد عبرت عن رؤى كثير من الشعراء حتى لقد غدا هذا الشكل أهم تغير تشهده القصيدة العربية.

٣. الرأي لعبدالله رضوان، انظر، "مقاربة أولى لدفاتر الغيب" الرأي، (عمان)، عدد ٦٨٤٣، ٣١ آذار، ١٩٨٩، ص١٠. وقد عبر أدونيس عن هذا بقوله "الشعر العربي طيلة النصف الأول من هذا القرن في صور ثلاث: الصورة الأولى هي التقليد والسلفية، وتكتنز الصورة الثانية بدفقة ثورية تجددية في المضمون والشكل، وأما الصورة الثالثة فتتأرجح بين رومنطيقية الكآبة حيناً والغضب والعنف حيناً آخر من جهة، ورومنطيقية التألق الشكلي التجميلي من جهة ثانية" انظر: مقدمة للشعر العربي، ص٧٧.

٤. حاتم الصكر، مواجهات الصوت القادم، (دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دون تاريخ)، ص٨.

٥. انظر دراسة شكري عياد المهمة: "انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر"، عالم الفكر، مجلد ١٩، عدد٣، ١٩٨٨، ص٦٩ فما بعدها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالثقة خارجها[١]. وفي ظل هذه المتغيرات تنوعت أشكال القصيدة الطويلة: القصيدة الغنائيّة، والقصّة الشعرية، والقصيدة الممسرحة، والقصيدة الحواريّة[٢] ليتّسع الشعر العربي لكلّ أشكال التجريب "لغموض الفحم المطفأ والمغلق تماماً... ولغموض الماس المتلألئ".[٣]

كانت بداية القصيدة الطويلة قصصيّة بإجماع النقاد، مع التذكير بقصيدة الشرقاوي التي غلبت عليها المباشرة والنثريّة والخطابيّة، غير أنّ هذا الصوت القصصيّ لم يكن هو الذي ساد وامتدّ فيما بعد. فقد دخل "خليل حاوي" و "أدونيس" و "علي الجندي" بالقصيدة الطويلة دائرة التجريب واللّغة الأسطورية، وطغى الصوت الفكري على قصائد "أمل دنقل" و "عبدالوهاب البياتي"، وامتزج الفكر بغنائيّة خطابيّة تحريضيّة عند "سميح القاسم"، و "عز الدين المناصرة"، و"أحمد عنتر مصطفى"، و"حبيب الصايغ".

وتقدمت هذه القصائد الطويلة خطوة في اتجاه البنية أو التشكيل حين بحثت عن الصوت المسرحي عند "بلند الحيدري"، و "يوسف الصايغ"، و"منصف المزغني"، و"محمد علي شمس الدين". وارتفعت هذه القصائد إلى ذرى درامية مع "محمود درويش"، و"مظفر النواب" حين بحث الأول عن قصيدة تطلع "من رعب الخراب الكونيّ"[٤]، وسعى الثاني إلى قصيدة "تؤلف بين التأجج الفردي المتعجّل وخطا التاريخ الثقيلة البطيئة الواثقة".[٥]

ليست إذاً أصوات ثلاثة[٦]، بل هي ستة أصوات:

الصوت القصصي، صوت الريادة. والصوت الفكريّ، والصوت الخطابيّ التحريضيّ، والصوت المسرحيّ، والصوت الدراميّ/الملحميّ.

---

١. المرجع نفسه، ص ٨١ .

٢. الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٧.

٣. خيري منصور، أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، ط١ (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧)، ص٤١ .

٤. محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب. (الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢)، ص٢٥٨ .

٥. مظفر النواب، وتريات ليلية ، الحركة الأولى والثانية، منشورات صلاح الدين، القدس، ١٩٧٧، ص ٧.

٦. العنوان متأثر بدراسة ت.أس اليوت المهمة: أصوات الشعر الثلاثة، ودراسة مشابهة لعبد العزيز المقالح بعنوان: "الأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة تطبيقية".

انظر الدراستين:

- ت.إس. إليوت "أصوات الشعر الثلاثة"، الآداب، عدد١، السنة الثالثة، ١٩٥٥، ص ٤٤-٦٥.

- عبدالعزيز المقالح "الأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر دراسة تطبيقية"، مواقف، عدد ٥٧، ص٩٢-١١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسنحاول في الصفحات التالية اَستشراق آفاق عدد من هذه القصائد من أجل كشف جوانب الرؤية فيها والتشكيل بعيداً عن رمز واحد، أو شاعر بعينه، لأن المحاولة تُعنى باَمتداد ظاهرة القصيدة الطويلة في مداها العربي.

وسنراعي في اختيار النصوص/شواهد الدراسة مدى حضور شعرائها وتفرّد أصواتهم من ناحية، ومدى نجاح هؤلاء الشعراء في بناء قصيدة طويلة سعوا بها إلى خلق قصيدة عربية الملامح والرؤى، كان السيّاب لها الفضاء والأفق والذاكرة.[١]

وسيبدو الاَختيار وفق هذه المعايير متكاملاً في النهاية، بحيث يسمح بإعطاء فكرة عن القصيدة الطويلة في شعر التفعيلة.

وسوف نبحث عند دراسة القصائد عن سمات القصيدة الطويلة فيها، تلك السمات التي حاول النقاد اَستخلاصها، وتمّ اَستعراضها في صفحات سابقة من الدراسة. ولن نكتفي من القصائد بالمضمون، لأنّنا بذلك سنجانب شرط النقد الحديث الذي يميل إلى أن:"شكل القصيدة هو القصيدة كلّها: لغة غير منفصلة عما تقوله، ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه."[٢]

فالشكل يوضّح، ويثري، وينظّم، ويوحّد[٣]، وهما معاً -الشكل والمضمون- يشكلان: "ثنائية المرآة بين الكثافة والجلاء، فحين تستقيم المرآة ويحضر الوجه تلغي المرآة نفسها لتصبح هي الوجه".[٤]

النص إذاً البداية والخاتمة في دراستنا للشواهد، النص بكل أبعاده: أفكاره، وبنيته، ولغته، وصوره، والإيقاع.

وسوف نسعى إلى "قراءة النص من نقطة مركزية"[٥] فيه، قراءة تتلمّس في النص الرؤية "وشكل الحضور".[٦]

---

١. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط٢، (سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢)، ص١٤٠ .

٢. أدونيس، مقدمة الشعر العربي، طبعة ٣ (دار العودة ، بيروت، ١٩٧٩)، ص ١١١.

٣. جيروم ستولنيتز ، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا. ط٢ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١)، ص٣٣٩ .

٤. سمير الصايغ، "الثنائية العرفانية للشكل والمضمون في الإبداع المعاصر"، مجلة الكرمل، عدد ٢، ١٩٨١، ص١٤٠ .

٥. دراسات في نقد الشعر، ص١٢٩ .

٦. محمد علي شمس الدين، رياح حجرية ط١ (الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١)، ص١٠٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصوت القصصي

لجأ الشاعر من أجل التجديد في القصيدة إلى الفنون الأخرى. وقد كانت القصة بما تتضمّنه من حوار، وشخوص، وأحداث من هذه الفنون. في القصيدة القصصية "يقص الشاعر القصة، ويعرض الحوادث والأشخاص أمام القارىء مع تعليق أو دون تعليق مع إتقان تطور القصة".[١]

ويرى بعض الدارسين أن القصيدة القصصية قديمة في الشعر العربي، ويجدون في قصيدة الحطيئة المشهورة "وطاوي ثلاثٍ".[٢] نواة للتصوير القصصي في الأدب العربي ويستشهدون بشعر "عمر بن أبي ربيعة" القائم على الحوار[٣]، هذا الجانب المهم من القصة.

إنها القصيدة /القصة أو القصة"القصيدة، "وبحكم أنها قصيدة لا بد أن تكون شعراً، وبحكم أنها قصصية لا بد أن تنقل الينا قصة، فهي شعر وقصص في آن واحد".[٤] ومن هنا كانت صعوبة هذه القصيدة فهي تحتاج إلى "شاعر له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص".[٥]

كتب عدد من الشعراء القصيدة القصصية، كتبها خليل مطران،[٦]وكتبها، أحمد زكي أبو شادي، لكن رواد الشعر القصصي الحقيقيين هم شعراء المهجر، فقد وصلت القصيدة القصصية عندهم إلى ما سمي فيما بعد "الشعر القصصيّ التحليليّ".[٧]

سبقت الإشارة إلى أن القصيدة الطويلة في شعر التفعيلة بدأت قصصية بإجماع، كان ذلك على يد السياب في قصيدتي "حفار القبور"، و"المومس العمياء" وقد كانت لنا وقفة طويلة عند قصيدة "حفار القبور"، خلصنا فيها إلى أنها -قصيدة/بداية[٨]، قصيدة قصصية فيها ضعف الوصف والاستطراد، قصيدة تمسكت بالشخصية/السيرة، وترابطت على الرغم من المشاهد، قصيدة قرأت الذات على نحو مرّ عند الياس أبي شبكة في "أفاعي الفردوس".

---

١. أحمد أمين، النقد الأدبي، جـ١، ط٣ (مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٣)، ص٨١ .

٢. عزالدين الأمين، نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، ط١ (مكتبة وهبه، ١٩٦٤)، ص٣٤-٣٥ .

٣. المرجع نفسه.

٤. الشعر العربي المعاصر، ص٣٠١ .

٥. المرجع نفسه.

٦. لمطران قصائد تقوم على القصة مثل "الجنين الشهيد". انظر ديوان الخليل. ص ٤١٢-٤٣٢.

٧. انظر حسن محسن، الشعر القصصي، طبعة ١، (دار النهضة العربي، ١٩٨٠)،ص٢٢١ .

٨. انظر الصفحات من ٣٣-٤٢ من الرسالة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما القصيدة الثانية للسياب "المومس العمياء"، فهي بدورها قصيدة قصصيّة فيها ما في "حفار القبور" من وصف وسرد. قصة فاجعة اجتماعيّة[١] أخرى، وقصيدة رومانسيّة ناحبة شاحبة[٢] ، لكنّ طارىء الأسطورة طرأ على القصيدة هذه المرّة.[٣]

الصوت التجريبي:

كان السياب فضاءً وأفقاً، وكانت تجربته الذاكرة التي نهل الشعر الجديد من مخزونها، وطوّره في غير توجه.[٤]

وبعد بداية السياب القصصيّة ظهرت مجموعة من القصائد الطويلة كتبت في فترات متقاربة، كان يجمعها أن شعراءها يرون القصيدة "تجربة مناهضة للمألوف"[٥]، وينظرون إلى اللغة بدهشة، ويسعون إلى خلع هذه اللغة من الاعتياديّ لتتحول إلى بنية شعرية قائمة بذاتها.[٦] ولأن هذه القصائد خارج تقاليد الصياغة الشعرية بدت أقل ألفة، وأكثر تعقيداً.[٧]

وقد شكل شعراء هذه القصائد صوتاً تجريبياً ثورياً، كان صوت الاختلاف لا المتابعة، وصوت البداية لا التراكم.[٨]

ومن شعراء هذا الصوت في القصيدة الطويلة : "خليل حاوي"، "وأدونيس"، و" علي الجندي".

أصدر "خليل حاوي" ديوان "الناي والريح" [٩] عام ١٩٦١، وقد ضم هذا الديوان أربع قصائد طويلة كتبت بين (١٩٥٦-١٩٥٨)، وهذه القصائد هي:

"عند البصارة" و"الناي والريح"، و"السندباد في رحلته الثامنة"، و "وجوه السندباد".

ثم كان ديوان "بيادر الجوع"[١٠] الذي ضم قصائد ثلاث نظمت بين (١٩٦١-١٩٦٤)، وهي:

"الكهف" و "جنية الشاطىء"، و"لعازر عام ١٩٦٢".

---

١. بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي، ص٧٩.

٢. المرجع نفسه، ص٩١ .

٣. المرجع نفسه، ص٦٧ .

وردت الأساطير (ميدوزا-افروديت-فاوست-هيلين-أبولو).

٤. في بنية الشعر العربي المعاصر، ص١٤٠ .

٥. "الأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة تطبيقية، ص١٠٠ .

٦. المرجع نفسه، ص١٠٦ .

٧. المرجع نفسه، ص١٠٢ .

٨. زمن الشعر، ص٢٨٧ .

٩. خليل حاوي، الناي والريح، ط١(دار الطليعة، بيروت، ١٩٦١).

١٠. خليل حاوي، بيادر الجوع، طبعة ١، (منشورات دارالآداب، بيروت، ١٩٦٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد بدت "المعاناة الشعرية متكاملة"[١] في هذه القصائد، لتصبح تجربة حاوي التجربة الأكثر تجسيداً لهموم الإنسان في بلاده وتاريخه وتراثه الشعري.[٢] تجربة الرفض والثورة في "نهر الرماد"، وتجربة الاّنبعاث والإشراق الصوفيّ في "الناي والريح"، والتعبير عن وجدان المرحلة في "لعازر عام ١٩٦٢"، والموقف من الوجود حين عاش اليقين بما يعتقد في "الرعد الجريح".[٣]

وهكذا حملت مغامرة خليل حاوي الفنيّة طابع مغامرات السندباد، بحثاً عن المعرفة، ومصادر التحرر، والخصب.[٤] بحثاً عن اللّغة الفطريّة البكر،[٥] لغة القبيلة التي "تشتق منها العبارة التي تصنع الوجود".[٦]

في الوقت الذي كان فيه خليل حاوي يبحث عن اللغة البكر، والعبارة التي تصنع الوجود، كان أدونيس الصوت "الأكثر تجريباً وتجاوزاً".[٧] فقد رأى الشعر سحراً وإثارة وإقلاقاً وبهجة".[٨] ومن أجل ذلك غامر "باللغة وفي اللغة"،[٩] بحثاً عن الغرابة فجاءت "غرابته تساؤلاً كبيراً"،[١٠] وكان على قارئه أن يعيش فيها "النشوة الصوفية والحلم الخارق".[١١]

---

١. ربيعة أبي فاضل، مدخل إلى أدبنا المعاصر، ط١ (مؤسسة خليفة للطباعة، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥)، ص ١٨.

٢. شعرنا الحديث إلى أين، ص٧٢ .

٣. انظر حديث خليل حاوي المفصل حول تجربته: في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات، إعداد محمود أمين العالم وآخرون (المنظمة العربية للتربية الثقافية والعلوم، تونس، يوسف، ١٩٨٨)، ص ١٩٨-٢٠٠.

عاش خليل حاوي النشوة العظيمة لرؤيا الانبعاث الحضاري في قصيدتي: "الناي والريح" و"السندباد في رحلته الثامنة"، لكنه عندما ارتد إلى الواقع رأى صورة كئيبة مناقضة للصورة المشرقة التي جسّدها في القصيدتيْن، فعاش المأساة بوجهيها: المدى العربي أسير الجمود والاّنحطاط، والشكّ بدوره الحضاري كشاعر فكانت قصيدة "لعازر عام ١٩٦٢".

انظر تفصيل ذلك في: أعلام الشعر العربي الحديث: خليل حاوي، ص ٦٤-٦٥.

٤. أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر. الشعراء التموزيون (منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٩)، ص ٣٢٦-٣٢٧ .

٥. المرجع نفسه، ص٢٥٨ .

٦. العبارة للشاعر الفرنسي " مالرميه" قدّم بها خليل حاوي قصيدته: "الناي والريح"، انظر ديوان: "الناي والريح"، ص٢٣ .

٧. "الأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر"، دراسة تطبيقية، ص١٠٧ .

٨. النار والجوهر، ص٧٧ .

٩. في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، ص٣٦.

١٠. دراسات في نقد الشعر، ص٦٧ .

١١. النار والجوهر، ص٧٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما علي الجندي[١] فقد عاش المعاناة التي عاشها خليل حاوي ولخّصها في قصيدتيه الطويلتين "سقوط قطري بن الفجاءة"،[٢] و"طرفة في مدار السرطان".[٣] وتمثل القصيدتان "انعطافة نحو التاريخ العربي"،[٤] سعى بها الجندي إلى تقديم الرؤية المعاصرة من خلال الرمز التاريخيّ عبر لغة أسطورية تاريخية تراثية.

الصّقر

نتوقف عند قصيدة أدونيس الطويلة /الصقر[٥]؛ لأنها تمثل هذا الصوت التجريبي خير تمثيل، ولأن وقوفنا عند تجربة أدونيس فيها يمثل وقوفاً عند التجربة الشعرية المعاصرة التي تميل إلى التجريب والبحث الدائم عن الجديد. ونشير بداية إلى أن صقر قريش/عبدالرحمن الداخل يحضر دائماً في رحلته الطويلة إلى الأندلس، وفي نجاحه في تأسيس دولة بني أميّة. ومن هنا فإنه يمثل "العربي الواثق من قدرته، القادر على تجاوز المحنة".[٦]

وتكاد قصيدة الصقر أن تكون التجربة "الأكثر اكتمالاً في شعر أدونيس"[٧] ففيها تجديد في اللغة، وفيها تداخل بين التجربة السابقة والروح المعاصرة، بين رمز تاريخي وشاعر معاصر غارق في هواجس عصره،[٨] وفيها رؤية "مثقلة بحسّ تاريخيّ فاجع".[٩]

---

١. لعلي الجندي دواوين ثلاثة هي:
"الراية المنكسة" ١٩٦٢ و "في البدء كان الصمت" ١٩٦٧ و "الحمى الترابية"، ١٩٦٩ .

٢. علي الجندي، الحمى الترابية (منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٩)، ص١٠-٧٨ .

٣. طرفة في مدار السرطان: قصيدة طويلة (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٥).

٤. ماجد السامرائي، رؤيا العصر الغاضب، مقالات في الشعر، ط١ (دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢) ص ٥٨.

٥. أدونيس: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ط٢ (دار العودة، بيروت، ١٩٧١)، ص٢٥-١٠٠.

٦. خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ط١، (دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد العلمية، عمان، ١٩٨٩)، ص٢٠٧.

٧. رياض نجيب الريّس، الفترة الحرجة، دراسات نقدية، (المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥)، ص١٦٩ .

٨. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط١ (دار العودة، بيروت، ١٩٧٩)، ص١٦.

٩. النار والجوهر، ص٨٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهي محاولة ناجحة لتشكيل النص عبر الرمز من أجل استيعاب الواقع، وهي في بعدها الأخير قصيدة "خروج من البعد الواحد".[١] تقوم على أصوات متداخلة، تمتزج فيها الغنائية بلغة أسطورية تسعى إلى البحث عن صيغة مختلفة .

قصيدة تَخَيَّر فيها أدونيس رمزه تَخَيُّراً، فكان حضوره إغناء لجو القصيدة وإشباعاً لها بمناخ الحلم ولمحات الغرابة.[٢]

قصيدة الصقر بناء في حركات:

حركته الأولى:"أيام الصقر"، والثانية: "تحولات الصقر"، وتتكون بدورها من ثلاثة فصول: "فصل الدمع" و"فصل الصعود إلى أبراج الموت"، و"فصل الصور القديمة". أما الحركة الثالثة فهي: فصل الأشجار: "مرثيات الصقر وشواهد قبره".

نحن إذاً أمام بناء سمفوني هو "الموازي النغمي لبناء القصيدة".[٣] أمام قصيدة تبدأ من وقت التذكر، وتدخل وقت الحلم، ثم تهدأ وتصمت على انتظار. انتظار طفل هو رمز للحياة والجديد، رمز للبعث القادم.

تمتدّ القصيدة من "أيام الصقر" حتى "شواهد قبره" ويكون الدخول إليها من الرواية التاريخية/الخروج.

عبدالرحمن الداخل/صقر قريش وأخوه الغلام ابن الثلاث عشرة سنة، يقطعان الفرات مطاردين، يغترّ الغلام بأمان مطارديه، يعود إليهم فيضربوا عنقه، ويمضوا برأسه.

أما عبدالرحمن الداخل فيعلن أنّ لا رجوع، ويمضي، يسعى إلى حلم يحسّه ولا يراه.[٤]

البداية إذاً معاناة واسترجاع، استنجاد بالتاريخ على الحاضر، مُدخل يُفْضي إلى الغاية والهدف.

بداية من وقت التذكّر، وقصيدة من وقت الحلم.[٥]

---

١. حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص٣٢٧ .

٢. الغناء الأبدي، ص١٩٥.

٣. رياح حجرية، ص٨٣ .

٤. صدّر أدونس قصيدة الصقر بالرواية التاريخية لهربه ومقتل أخيه، انظر كتاب التحولات، ص٢٥ .

٥. انظر أوقات الشعر: التكوين، التذكر، الحلم: رياح حجرية، ص٩٣-٩٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحركة الأولى: أيام الصقر:

تبدأ الأيام من الصوت/الحلم. صوت الرمز أو صوت الشاعر. يتداخل الصوتان، ويحضر الماضي، وكأن دخول النص من الماضي ألغى الازمنة الثلاثة فتداخلت[١]، لتعيش زمان الرمز ويعيش الرمز زمانك.

الرماح تهدأ، الجسد مشرع والريح، وصوت ينبعث رنيناً، هو صوت الفرات، المنقذ والمعبر، سلم الصقر إلى الحياة، وشاهد فاجعته بأخيه.

يمتد صوت الفرات غناء أوله ومنتهاه قريش: المجد الذي غمر وجه العالم. السماء تشهد على الجرح، والضفاف تتقن لغة الحوار، والصوت يتردد:

"وافراتاهْ كنْ ليَ جسراً وكنْ لي قناعْ".[٢]

وما بين صوت نادب وصوت يتغنى بمجد قريش يمتد النشيد، وها هو: حائر تحت الغيوم الجريحة، لا قوادم له في وجه الموت، وحدَهُ صوت الفرات يلمّ النشيد حين يتشظّى حتى لو لم يبق من مجد قريش سوى:

" الدم النافر مثل الرمحْ
لم يبقَ غير الجرحْ ".[٣]

يحضر الرمز فإذا الصقر ملك متوّج، مملكته الخطوات، وخراجه الفضاء، يستطيع أن يجرح الرمل ويزرع فيه النخيل،الطريق أمامه مهول يضيق بسالكيه، والأفق تنهدات، والحريق ليس يهدأ، لكنه الطموح مشروع لا يحد.

وينفتح النص على علاقات جديدة للرمز بالطبيعة، والفرات، والشعر. وإذا "بإيقاع الرؤية الشعرية".[٤] يجانب بساطته: "كأنما كانت المقاطع الغنائية كمائن لاستدراج القارىء نحو الأغوار المحرقة".[٥]

---

١. الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص٢٩ .

٢. كتاب التحولات، ص٢٨ .

٣. المصدر نفسه. ص٣٠ .

٤. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص٧٤ .

٥. حركية الإبداع، ص٩٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا بالشاعر يقسو على اللغة، لتتأرجح بين شفافية الغناء ورهبة اللغة الأسطورية، بين وضوح الصورة في:

"قريش
لؤلؤةٌ تشعّ من دمشق
يخبئها الصندلُ واللبان".[١]

وغموض العبارة وإيغال الصورة في التجريد في:

"وأنا في فضاء الجنادبِ تحتَ الغيوم الجريحة
حجرٌ ميتُ الجناحْ
حجرٌ ميتُ القوادم".[٢]

عايش الصقر كل ما مرّ به، توحّد بالطبيعة حتى صارت الأهل والصديق كما كانت للشنفرى من قبل. وبدت في هذا المقطع لغة الأفعال المتتابعة، فعل يستند إلى فعل: تفيأتُ، كنتُ، سرتُ، عقرتُ، سمعتُ، هديتُ،[٣] وشاعت لغة الأساطير، والسحر، وطقوس الانبعاث.

سار نحو التحوّل عبر الفاجعة:

" حيثُ يتساقطُ الرمادُ
حيث يستيقظُ النشيجُ وينطفىءُ السندبادُ".[٤]

سار عبرَ الأمنية، أمنية أعاد، فيها "تنسيق الوجود الخارجيّ على نحو يتطابق مع مشاعره ووجدانه".[٥] فهو الشاعر، والشعر بداية التحول، وذات الشاعر "تجسّدُ ذوات الآخرين".[٦]

"لو أنني أعرفُ كالشاعرِ أن أغيرَ الفصولْ،
لو أنني أعرفُ أنْ أكلم الأشياء".[٧]

لو ملك ذلك لسحر قبر أخيه الفارس الطفل على الفرات، ولدعا أن يمدّ له الفرات "ماءً دافقاً أخضر كالزيتون"،[٨] ولقنّع الشجر بالأطفال، ودجّن الغرابة، سوّى:

---

١. كتاب التحولات، ص٢٩ .
٢. المصدر نفسه، ص٢٩ .
٣. المصدر نفسه، ص٣٣ .
٤. المصدر نفسه، ص٣٤ .
٥. لغة الشعر الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، ص ١٥٦.
٦. طراد الكبيسي، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة الإبداع في الشعر العربي الحديث (منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨)، ص ٦٢.
٧. كتاب التحولات، ص٣٥ .
٨. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"كلّ حجرٍ سحابةْ

تمطرُ فوقَ الشامِ والفراتْ".[١]

تكرار وتوكيد، "ولو" تفتح باباً للأمنيات واللغة. وكأنما أجيب النداء، السماء انفتحت، وغدا كل تراب كتابا، وها هي علامة تأتي من الفرات:

"أنا هو الفرات والجزيرة".[٢]

وتستمر القصيدة في تدفق وانسياب، ويتدفّق الحنين، ورقَ صفصاف، وأراكا وبخوراً، وتفوح رائحة الشرق:

"أطيب ما تشمّه العصور".[٣]

وعندها يكون الحضور الثاني للرمز/الصقر، يبدو الصقر هذه المرة عصيّاً على الوصف:

هالة على بوابة الجزيرة، تطريز على عباءة الصحراء، يائس موزع بين الحنين والحيرة، بين الحلم والبكاء، متعبة رحلته، راحلته متاهاته، يحنو على الصخور ويتقدم مسرعاً وجهه للشمس، يحدّه الفضاء والرياح والصخور، "يضرب بجناحيّه ظلموت الموت".[٤] لكنّه يظلّ:

"في متاهه، في يأسِ الخلاقْ

يبني على الذروةِ في نهايةِ الأعماقْ

أندلسَ الأعماقْ".[٥]

يقوّى على تعبه، يجتاح الضحى، يغرف ويستزيد حتى يصل لحظة الإشراق وَوَلَهَ الصبوة، ويرفع للكون:

"أندلسَ الأعماقْ".[٦]

هيكلُ سماوه كتاب، وريحُهُ نشيد.

---

١. المصدر نفسه، ص٣٦ .

٢. المصدر نفسه، ص٣٨ .

٣. كتاب التحولات، ص٣٩ .

٤. التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة، ص٦١ .

٥. كتاب التحولات، ص٤٠ .

٦. المصدر نفسه، ص٤٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحركة الثانية: تحولات الصقر.

مدخل هذه الحركة من الفقر والفاقة والتحدّي.[١] وبين صوتيْن: صوت عظيم: كادت الفاقة أن تكون فقراً، وصوت واهن: "هدأت صيحة الرجوع".[٢] يبدأ **فصل الدمع، أول فصول التحول.**

صيحة الرجوع تخفت، ليستيقظ الحنين، وتحضر دمشق، التي كانت قِبلة ذات يوم، لكنها الآن لا تجيب، لا تنفذ الغريب. هدأت صيحة الرجوع، والحياة ما عاد فيها غير الحزن والبكاء، والغناء الشجيّ :

"يا مرايا الضياعِ الطويلْ
غيّري صورةَ القمرْ
لم يعدْ وجهها هناكْ
أمسِ كنّا على القمرْ".[٣]

يمضي الصقر، تحمله الرايات في جو من الأساطير الأنبعاثية والطقوس ليوغل المقطع في الغموض ولكن إلى حين، فها هو نغم قديم معتّق يتردّد ليتداخل الصوتان: صوت عبد الرحمن الداخل:

"إن جسمي ومالكيه بأرض
وفؤادي ومالكيه بأرض".[٤]

وصوت الشاعر المعاصر:

"هدأت صيحةُ الرجوعْ
غير أنّ الصواري
وطنٌ للدموعْ".[٥]

والختام يفتح باباً للبكاء: "ولو أنها عقلتْ، إذنْ لبكتْ
ماءَ الفرات ومنبتَ النخلِ".[٦]

---

١. قدم أدونيس هذه الحركة بالحديث الشريف: "كادت الفاقة أن تكون فقراً"وبقول أبي ذرالغفاري: عجبت لمن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه. كتاب التحولات، ص٤٣ .

٢. المصدر نفسه، ص٤٦ .

٣. المصدر نفسه، ص٤٧ .

٤. البيت لعبدالرحمن الداخل، المصدر نفسه، ص٤٩ .

٥. المصدر نفسه.

٦. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

محاولة بارعة للهروب بالنص "من لمسة الزمن".[١] عبر تشكيله، وتداخل الأصوات فيه.

ويستمر الفصل والقارىء موزع في الإيقاع بين "التوقع"، و"الخيبة".[٢] يبحر مع لغة هادرة مخنوقة، وبطل في حيرة، يغويه الرعب، ميراثه للشواطىء، وصباحه للأمواج. وللمرة الثانية ينقذ المقطع من قسوة اللغة صوت تراثي بإيقاع متدفق منساب:

"غَنِيتُ عن روضٍ وقصرٍ شاهقٍ
بالقفرِ والإيطانِ في السَّرادِقِ".[٣]

تاريخ وزمان يسلمان له الزّمام، ظلّه يملأ الأرض، يطول الظلّ ليحرق الماضي حتى لو احترق، على الشفاه لغة خضراء، وهو والظل متوحدان لكن:

"أمامَ الضّحى والموت نفترقُ".[٤]

هدأت الصيحة، وها هي مساحة من الحلم بدمشق، بظلال قاسيون المرعبة، بالماضي الغامض، بدمشق الراقدة تحت ذراع الشرق، المنذورة لكلّ عابر، دمشق التي كانت الهوى وغدت الغواية.

رآها بوابة رجاء، اقتحم غوطتها، استصرخ ما فيها، نسج من حقولها جيشاً وراية ليهاجم سماءها السوداء. سعى وغايته : موت أو راحة.

يختلف الموقفان من دمشق: الصقر يراها عشقه الأول والحنين، وأدونيس يراها مكاناً للغواية والخطيئة.

صنع لدمشق تمثالاً من الصلصال، حفر عليه تاريخاً لها يراه أسود، وكان بين الرعب والابتهال يحضنها مرة ويضربها ثانية، لكنّ أنّى له التخلي وهي في دمه حنين؟ يستسلم للغضب حيناً فيدعو عليها: "فلتحترقْ دمشق".[٥] لكنّ أعماقه القتيلة تندبها: وادمشق!، لتكون دمشق مدينة المتناقضات : الرّفض والقبول، الضوضاء والذهول.

---

١. إ.أ. رتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض. (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣)، ص٢٨٩.

٢. أن تتوقع اللازمة التي تتكرر أو ألاّ تنجح في توقعها، انظر: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص ٢٥٩-٢٨٣.

٣. كتاب التحولات، ص٥٠ .

٤. المصدر نفسه، ص٥١.

٥. المصدر نفسه، ص٥٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تغلب المحبة فيتراجع: "يا حبَّ لا،

عفوكِ يا دمشقْ

لولاكِ لم أهبطْ إلى الأغوارْ

لم أهدم الأسوارْ".(١)

وهكذا يغلق فصل الدمع على الغفران، ليكتمل فصل الحنين والتذكر والاغتراب.

فصل الصعود إلى أبراج الموت:

تحققت الرؤيا، وتمت الأمنية: وها هو يملك أن يمزج العصور بالعصور ليعيدها: "قصيدة أو ثورة أو حلم".(٢)وها هي السحابة التي أستنجدها في فصل الدمع تسرع إليه، والنهر عاشق يتقصّى رؤاه.

ويتسع أفق النص لعدد من الشخوص: المقهورون المضطهدون، والفارس الغريب، والطفلة. المقهورون الذين تخلوّا عنه ونسوهُ ذات زمان، يعودون إليه الآن بعد أن ذاقوا ما ذاق لتستوي الأمور، وليمتدّ الكلام : نشيداً جماعياً متدفقاً كالنبع:

"نحن صرنا جائعين

فتقبّلنا لديك".(٣)

ويتقدم فارس غريب يسلم نفسه للأرض، يحضنها كالنخلة تستسلم للأرض. تائه، وها هي طفلة تفرش له الحلم والنخل. الغريب جائع وها هي يروي حلمها لجوعه وقت النوم أسطورة الجفون القصيرة، وعندها يمتنع النوم وتستنفر الرياح. وبين التيه والجوع وقت للحلم:

"لي فرسٌ ..... وها هو الإسراءُ".(٤)

معراج آخر يرى فيه الفارس آية من آيات المجد سيظلّ يذكر بها، إسراء جديد وعلامة.

وها هي اللغة التي غامر بها وفيها أدونيس تشرق، لغة تبدأ حين تنسحب الفكرة من النص. نوّر النخيل وأثمر، وكان اللقاء بالخضر، وكانت الصلاة. الصورة في القصيدة هجرت ألفتها و :

"أصبح الجنونُ

فرساً للنهارْ".(٥)

---

١. المصدر نفسه، ص٥٧ .

٢. المصدر نفسه، ص٥٩ .

٣. المصدر نفسه، ص٦٤ .

٤. المصدر نفسه، ص٧٠ .

٥. المصدر نفسه، ص٧١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

راح يستعجل المدى والمسافة، ويذكّر بالحلم والنخل والموعد المنتظر، عندها كانت التلال قد:

"لبستْ خُفَّها، سبقَتنا التلالْ".(١)

تقلع الريح، وينطلق الغناء، وتمتد اليدان طريقاً، والرأس نهراً، والوجه جزيرة، ويغدو الرمز حبيباً مغامراً، و عاشقاً مسحوراً. يسأل الباحثين عن الطريق أن يتبعوه، أن يكون كلّ منهم له رفيق عبور، ويمضي يبحث عمّن:

"يقيمُ على البَلْحِ داراً ويلبسُ كوفيّةَ النَّخيل".(٢)

لغة تساؤل، وحوار، والتفات، وإنشاد جماعيّ وخرق للمعتاد من الصور بالخارج عن المألوف والتوقع.

فصل الصور القديمة

"زمن ينتهي" (٣) ولا يحضر إلاّ في الحنين، والغريب يبحث عن شكله القديم، وعن لغة يُحَيّي بها الفرات:

"السريرَ الذي هزّني وسقاني من مائه الكريم".(٤)

والذاكرة الآن تسترجع ذات صباح ربيعي عندما جاء بغداد، "من جهة الأرض من الربيع".(٥) رآها بمنزلة الربيع من الزمان كما كان "الشِّعْب" للمتنبي.

جرى مع الفرات من منبع الطفولة، وجرى ماء الفرات في دمه وحنينه، جاء بغداد:

"في سَعَفِ النَّخْل وماءِ النَّهر

في رئةِ العصفور".(٦)

ترحلُ معه في بغداد والقصيدة. فيقودك في أرض خاصة من اللغة، بقاع ملغومة، مشتملة على الدهشة والثراء والمفاجآت.(٧) لتبدو الصور نفسيّة أسطوريّة.

رأى أبا تمام يكتب أغنية عن رحلة صيف ولكن شتائية، ورأى أبا نواس.

ونسأل هنا عن سرّ حضور أبي تمام وأبي نواس. لِمَ هذا الاختيار من أدونيس ؟

---

١. المصدر نفسه، ص٧٣ .

٢. المصدر نفسه، ص٧٨ .

٣. المصدر نفسه، ص٧٩ .

٤. المصدر نفسه.

٥. المصدر نفسه، ص٨١ .

٦. المصدر نفسه، ص٨٤ .

٧. على جعفر العلاق، "الشاعر العربي: حداثة الرؤيا" مجلة الآداب، عدد١٠-١٢، ١٩٨٧، ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يبدو هذا الحضور مسوّغاً حين نعرف أن أدونيس يعتبر أبا تمام "الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية.[١] أما النّواسي فهو ثائر آخر ومجدد آخر. مجددان ثائران، لا عجب أن يلتقي معهما أدونيس فهو ثائر جديد يدعو دعوتهما في زمان آخر.

وتابع رحيله في بغداد، سمع حكايات الفرات عن كل ما رأى، رأى الحشود الفقيرة، قرأ معها وكتب، وصاروا معاً المالكين اليتامى، معهم عرف أن الطبيعة:

"ستقيمُ السلامْ

بين أطفالِنا والفجيعةْ".[٢]

الأطفال: شراييْنُهم جذور ستشقّ الصقيع، جبال وردية من الضوء:

"تصل الموت بالربيع".[٣]

فكأن الصغار طريق التغيير، والبذور التي تنتظر الربيع.

الرؤيا أينعت، وها هي تخرج من ضبابيّتها، ليتكتفَ اللغة ضباب جديد.[٤]

الزمان أخضرَ، وأورق، والنهار يصرخ بالأغصان والجذور:

"يصرخ جاء الشعر".[٥]

وينتهي فصل الصور القديمة/فصل التذكر، والذي علا فيه صوت الشاعر وغاب الصقر/الرمز في غير قليل من مقاطعه. علا صوت أدونيس ليعلن موقفه من الشعر، والأطفال، والتغيير المنتظر.

الحركة الأخيرة:

فصل الأشجار (مرثيات الصقر وشواهد قبره):

وهذه الحركة مختلفة من ناحية البناء، فهي عشرة مقاطع يحمل كلّ منها عنواناً لا يتغيّر هو: شجرة، والمقاطع أقرب فعلاً إلى شواهد القبور من حيث قصرُها وما تقول.

ولنا أن نسأل هنا: لماذا الأشجار؟

---

١. الثابت والمتحول، ص١٩ .

٢. كتاب التحولات، ص٩١ .

٣. المصدر نفسه، ص٩٢ .

٤. المصدر نفسه، ص٩٣ .

٥. المصدر نفسه، ص٩٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النخل ذو معنى عند "صقر قريش". فعنده كانت المناجاة، والحنين، والبكاء والشجر عند أدونيس تعني البعث والتجدّد والحياة. هذا ما أغلق عليه فصل الصور القديمة عندما أورق النهار واخضرّ الزمان.

قد يبدو من القراءة الأولية أنّ لا رابط بين هذه المقاطع/المراثي/الشواهد، لكنّ تدبّرها يكشف عن عنصر يتكرّر فيها. فمعظم الشواهد ترِدُ فيها كلمة الجوع.

الشاهدة الأولى: الجائعون زرعوا غابة ولكنْ للرجاء، البكاء فيها شجر، والغصون وطن، الغصن/الجنين أخضرٌ، فرّ من غابة الرماد:

"حاملاً آهة الجائعين

شاكياً للطبيعة".(١)

الشاهدة الثانية: كان الأطفال في فصل الصور القديمة الجذور التي تشق الصقيع، ولكنهم هنا يموتون، وتظل أشباحهم بين البيوت. يأتي من القبر طيف حزين يزور المدينة، وتأتي جنية الجائعين بعلامة:

"زهرة أو حمامة".(٢)

الشاهدة الثالثة/براءة: سيفه بريء من الأشلاء، لا أنياب له لكنهم يلاحقونه، يصعدون الحائط، وهو وراء الباب:

"يحلمَ أنْ يظلّ كالأطفال خلف البابْ،

يقرأ فصل الجائع الأخيرْ".(٣)

الشجرة الرابعة/نخلة:

ولعلّ هذه المرثية/الشاهدة أدلّ على الصقر، فالنخلة دفتر عربي الكتابة. نجمتان تسقطان، سحابة عابرة فوق رأس الغريب، هوى يلتقط تحيتها، وتساقطت نخلة، ونقش الدمع على أوراقها:

"أنها دفتر عربي الكتابة".(٤)

---

١. المصدر نفسه، ص٩٦ .

٢. المصدر نفسه، ص٩٨ .

٣. المصدر نفسه، ص٩٩ .

٤. المصدر نفسه، ص١٠٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاهدة الخامسة/رؤيا: كان قد رأى الخضر في فصل الصعود إلى أبراج الموت، وها هو يحاوره الآن:

"انهضْ أناديكَ، عرفتَ الصوتْ؟
أنا أخوكَ الخضْر".[١]

ويقص عليه رؤياه: الماء طفل يسوق الريح والحجار، ويحدثه عن:

"وسوسة تحلمُ أنْ تكونْ
أنشودةً للجُرْح
في ملكوتِ الجوعِ والبكاءْ".[٢]

الشاهدة السادسة/طقوس:

لم يحمل رمحاً، تنقل بين رحلة شتاء وصيف، عصفور يعبر نهر الجوع،مملكته الضوء، ووطنه المدى، والأرض باب البيت.

الشاهدة السابعة/شاهدة على غربته:

تغرّب، راح "ينسج للغرب رداء الشرق".[٣] نزل عيسى، حنا عليه، وقتل الشيطان في الجانب الأيمن من دمشق.

الشاهدة الثامنة:

ودّع قبره وخرج، رأى كل شيء: الوافدين والشهود، والشجر الذي تتناسل فيه الأجنة[٤] سمع الغصون تتلو قوانينها، فخشع وتلبّس بالطبيعة.

الشاهدة التاسعة/تفاؤل:

باب من الورد عند "جيرون"، بشذاه يغتسل العابرون، وثمة خيمة للجراح، وغابة للصباح، أغصانها جسور نحو صباح جديد.

الشاهدة العاشرة:

الأكثر شفافية ووضوحاً وارتباطاً بالمراثي. مات وكان غطاؤه الريحان، تردّد خبر: قيل

---

١. المصدر نفسه، ص١٠١ .

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه. ص١٠٤ .

٤. المصدر نفسه. ص١٠٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنه شق قبره "ألقى موته وطار"،[١] ليبحث عن أمومة في وطن الإنسان.

وفي الوقت نفسه كانت زوجة فقيرة تنتظر. يمرّ الليل والنهار وتظلّ في ترقب، "تنتظر الطفل الذي يجيء".[٢]

ويغلق أدونيس فضاء النص على انتظار طفل: رمز للحياة، والجديد، والبعث القادم . كأن صورة التفاؤل لديه لا تكتمل إلا بهما (الطبيعة) و(الأطفال).[٣]

وبعد: تلك هي قصيدة "الصقر" الطويلة، قصيدة قامت على الرمز لا لتجترّه بل لتمتصّه، وتعيد صياغته من أجل تقديم الرؤية المعاصرة للشاعر لتغدو القصيدة تجلّياً من تجلّيات هذا الرمز.[٤] قصيدة تقتحم الغربةُ كلّ سطرفيها .[٥] هذه الغربة التي ارتبطت عند الشاعر المعاصر بفكرة الاستشهاد الصامت، المتمثّل في المعاناة المطلقة. [٦]

تقتحم الغربة القصيدة، ويبدو الموت بداية وبعثاً، لتدخل القصيدة "ملحميّة الكتابة"،[٧] وتقدّم لوحة متكاملة، أخرجت لغتها من الحتميّة وأسلمتها للاحتمال، أخرجتها من لغة الإيضاح إلى لغة الإشارة.[٨] فتتابعت الصورفيها: بسيطة حيناً ومتباعدة الأجزاء حيناً آخر، توحي برؤية سابقة حيناً وقصائد سابقة حيناً آخر. وإذا نحن أمام (قصيدة رؤيويّة) تمدّ جذورها في عالم القصيدة الصوفيّة القديمة، وتحترق بنفس التوق الداخلي للشاعر الصوفيّ القديم.[٩]

---

١. المصدر نفسه. ص١٠٩ .

٢. المصدر نفسه. ص١١٠ .

٣. أسامة فوزي، مقالات في النقد الأدبي (وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص١٧ .

٤. القصيدة المغربية المعاصرة، ص٢٨٤.

٥. الفترة الجرحة، ص١١٠ .

٦. محمد عزام بنية الشعر الجديد، الجديد، (دار الرشاد الحديثة، مطبعة النجاح الجديدة، دون تاريخ)، ص١٧ .

٧. أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد "١"، ط٥. (دار العودة، بيروت، ١٩٨٨)، ص٦ .

٨. هذه عبارات تتكرر في معظم ما يكتب أدونيس عن نقد أنظر:

مقدمة للشعر العربي، ص١٢٥ .

و الثابت والمتحول، ص١٩ .

٩. انظر القصيدة الرؤيوية، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ص١٩٠-١٩٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قصيدة تتصف بما سمي "الوحدة في التنوع"[١] فكل حركاتها من الرمز إليه. وإن بدت بعض مقاطعها غامضة، مبهمة فذلك راجع إلى أن شاعرها كما مرّ بنا مغامر كبير باللغة وفيها. ولكننا بالمقابل نستعير ما قال أحد النقاد من أن قدراً كبيراً من الشعر الجيد يفهم فهماً عاماً غير كامل.[٢]

ومن قصائد هذا الصوت التجريبي: "السندباد في رحلته الثامنة" و"سقوط قطري بن الفجاءة" و"طرفة في مدار السرطان". والقصائد الثلاث تلتقي في مضمونها والبناء. قصائد تقرأ الذات، وتستعين على ذلك بشخصية ذات موقف تعبّر عن الشاعر أو عمّن يلتقي معه في مثل مواقفه. في القصيدة الأولى كان خليل حاوي "السندباد" الذي أبحر في دهاليز ذاته، وكانت القصيدة رصيدا لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته. [٣]

وفي الثانية كان علي الجندي "قطريّ بن الفجاءة"، الخارجيّ الذي غدا لا يستطيع القتال بغير الشعر. صار كلاهما من "جيل القَعَد"، وصارت القصيدة "سيرة حياة داخلية فاجعة في أناشيد"[٤]. تعبّر عن شاعرها علي الجندي، وهي لسان حال أيّ واحد من الجيل المثقف[٥].

أما الثالثة فاختار لها علي الجندي "طرفة بن العبد"، لما رأى أن ما يجمعه بطرفة أنهما "معا عُرضة للانهيار في أية لحظة"[٦]

رحل الشاعران كلّ في ذاته، فعاين الأول إشراقة الانبعاث، وتمّ له اليقين[٧]. في حين عاد الثاني عودة ابن ضال،[٨] وقرر:

"انتجاع عالمٍ مختلف
تسكنهُ الشمسُ ولا تحكُمُهُ الحِجارةْ"[٩]

كتبت قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" بين عامي ١٩٥٦-١٩٥٨. في حين تأخرت قصيدتا علي الجندي، إذ ظهرت الأولى: "سقوط قطري بن الفجاءة" عام ١٩٦٩ وكتبت الثانية: "طرفة في مدار السرطان" بين عامي ١٩٦٩-١٩٧٠. أسجل ذلك لأنه ربما أوحى بتأثر على الجندي بالفكرة الواردة عند خليل حاوي.

---

١. انظر حدّ "الوحدة في التنوع": النقد الفني، ص٣٤٤-٣٤٧ .

٢. اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش (منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١) ص ٧٥.

٣. الناي والريح، ص ٧١.

٤. الحمى الترابية، ص١١.

٥. المصدر نفسه، ص١١.

٦. طرفة في مدار السرطان، ص ٥.

٧. الناي والريح، ص ٧١.

٨. عنوان النشيد الأخير من "سقوط قطري بن الفجاءة".
انظر الحمى الترابية، ص٧٢.

٩. طرفة في مدار السرطان، ص ٦٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قدم كل شاعر قصيدته ولخّص رؤيته فيها في كلمات. أما السندباد فراح "يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثّة رمى بها في البحر، ولم يأسف على خسارة، تعزّى حتى بلغ بالعُرْي إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السابقة"[١]. وفي "سقوط قطري بن الفجاءة" برزت مشكلة الجيل المثقف الذي أحسّ "أنّ قطري في ذاته غالبا"[٢].

واتضحت تجربة علي الجندي في قصيدته التالية "طرفة في مدار السرطان" حين أصبح طرفة بن العبد الشاعر النموذج. يختلفان في أنّ الشاعر ظلّ يهرم بينما هوى طرفة يافعا، ويتفقان في أنّ السرطان يقرض حياتيْهما[٣].

وقصيدة "سقوط قطريّ بن الفجاءة" رؤية مرعبة، تعكس الضّعف والعَجْز عن المقاومة[٤].

---

١. الناي والريح، ص٧١.

٢. الحمى الترابية، ص١٠.

٣. طرفة في مدار السرطان، ص٥.

٤. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وقدرتها الإبداعية، ص ٣٥٠-٣٥١

تتكون القصيدة من تسعة وعشرين نشيدا، النشيد الأخير وحده فيها أعطاه الشاعر عنوانا "عودة الأبن الضال". وتقوم القصيدة على رمز تراثي خارج على السلطة هو قطري بن الفجاءة تستعير منه صوته لتعبّر عن عَجْز صاحبها والقعود. الشاعر ينكر أنه ربيب حضارة، يحسّ الخواء، حاقد موتور، شبابه صحراء تجتاحها الريح. الشعر غدا مقبرة، والرؤى غائمة، والقصيدة معاندة، والموت قرب أشعاره يضرب الخيام.

لكن ما الذي يسعى إليه؟ يسعى إلى نجم له وهج القوافي، يتوق إلى الخلاص. لهذا يكون الرحيل، لكنه رحيل مختلف، رحيل في الذات يوجز فيه دنياه، ويحدّد الممات.

تنتهي الرحلة ويعود وقد رأى ما رأى، عاد مغلوبا على أمره، معفّرا بالشوق كأنه ما عاش في المنفى. رضي من الغنيمة بالإياب، وأن يحيا فقيرا حسبه من أرض بلده ما يحتاج قبره. وظلّ عزاؤه الليل والشعر، وها هو يقدّم شعره قربانا جريحا.

انظر: الحمى الترابية، ص ١١-٧٨.

تتشابه الرؤى في "طرفة في مدار السرطان"، الخواء والرحلة، والذكريات والصور المرعبة، والقافية التي جافت صاحبها وخلّفته للوحشة، والاستغاثة بربّة الشعر، والبحث عن النهاية المبتكرة، والعودة إلى الثوابت، ثم يكون الإشراق في نهاية النفي: وجه الأفق مصاحف إشراق، ونجوم الليل مشاعل، ودروب الغربة أنهار طيب. اختار انتجاع عالم مختلف، ولم يعد يهمه الموت أو الحياة بعد أن عرف ما لم يعرفه بشر.

انظر: طرفة في مدار السرطان.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما "السندباد في رحلته الثامنة" فقصيدة من عشرة مقاطع، تبدأ بعد أن جنى الشاعر/ السندباد ما جنى من رحلاته السبع الماضية: كنوزا وتجارة وقوة[١]، وحان الوقت لرحلة جديدة مختلفة، حمل السندباد ذكرياته ورحل مُخلفا داره "خير دار"[٢]. كان له في ليل المدينة مكان، لكنه سعى الى الفرار صوب نور لا يدري سره[٣].

تشابهت الرؤى وأشكال التعبير عند خليل حاوي وعلي الجندي كأن الهاجس أوحى ببناء النص، كلاهما شاعر يبحث عن اليقين في زمان الشكّ، عن المفاهيم الجديدة في زمان المفاهيم الرثّة، عن الإشراق في زمان الظلام.

وسيلة كلّ منهما في المواجهة القصيدة، لكنّ الشعر تخلّى، غامت الرؤى واستعصت فكان لا بدّ من خلاص، وكان لا بدّ للتجربة أن تظهر. استعان كلّ منهما برمز معروف يحمل عنه بعض ما يحمل من عبء، فكان "السندباد" و"قطري بن الفجاءة" و"طَرفة بن العبد". ومن خلف هذه الرموز قال الشاعر ما شاء: حاور، وغنّى، وأسلم نفسه للاّوعي. تشظّى مع القصيدة حيث تشظّت، ووصف معاناته، ثم بحث عن خلاصه، فوجده في الرّحيل والاغتراب، فارتحل وعاد بعد أن عاين الإشراق، وتمّ له اليقين، عاد بعدما رأى ما رأى.

وهكذا عاش شعراء هذا الصوت مغامرتيْن: غربتَهُم ولُغتهم التي رأينا نموذجا منها عند أودنيس رائد هذا الصوت وصداه.

---

١. انظر الناي والريح، ص ٧٤.

٢. المصدر نفسه، ص ٧٣.

٣. المصدر نفسه، ص ٧٣-٧٤.

الدار يجتاحُها الغلّ، وفي النفس ما في قاع المدينة من أوساخ، عَتَم وريح سوداء، والجسد مثخن بالجراح. الدار صحراء كلس مالح وبَوار، وفي نفس الشاعر وحشة وسهاد وصمت وجفاف. طال صمته، جفّت شفته، الرؤيا تغنّي في دمه لكنّه "لا يَقْوى على البشارة" وها هو راحل يبحث عن الأمان، عن الرؤيا التي يحسّها ولا يعيها. القافلة مُغرّبَةٌ، والليل ليليّ، والزوابع سوداء، والرّفاق مثله متعبون.

وجد ضالّته فجأة حين غاب الصقيع والكلس والملح، الدار التي تحطمت نهضت من أنقاضها، أخشابها غدت قبة خضراء، والفصل ربيع. إنه زمان الصحو العميق، كأنما كان:

"الكَفَنُ الأبيضُ درعاً
تحتَهُ يختمرُ الربيعْ"

أعشب القلق، واهتدت الرؤيا إلى اللفظ، وتفتّق المرجان بأرض الدار، "صحوٌ عميقٌ موجهُ أرجوحة النجوم".

ويكون أوان القول، فللشاعر فطرة:

"تحسّ ما في رحم الفصولْ
تراه قبل أنْ يولدَ في الفصولْ."

انظر الناي والريح، ص٧٣ - ١١٠فما بعدها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصوت الفكري

لئن كان شعراء الصوت التجريبي في بحث دائم عن إمكانيات جديدة للغة. يخرجونها بها من الحتمية إلى الاحتمال، فإن شعراء هذا الصوت هم "شعراء الفكرة الشاعرة"[١] الذين تكمن جماليات اللغة عندهم في التوصيل، مما جعلهم يبسّطون عباراتهم للاقتراب بها من لغة الناس[٢]، رائدهم في ذلك "الوعي بالواقع ومعاناة الواقع ومصادمة الواقع"[٣].

هم على حدّ ما قيل في عبد الوهاب البياتي يقفون على الضفة الأخرى من نهر الإبداع، عين على الإبداع وعين على التسويق[٤]. هم الشعراء الذين يَصْحون على النهايات ليصرُخوا ويعترضوا، يحاولون القبض على شيء مرّ ولن يعود، كأنهم يواجهون الفقدان بخَلْق جديد. لا يجيدون اللّعب باللغة، ولا يُدهشون قارئَهم بالغريب بل يفاجئونَهُ بالأليف، وبلغة هي لغتُهُ، وفكرة هي فكرتُهُ[٥].

ومن شعراء هذا الصوت في القصيدة الطويلة: "أحمد عبدالمعطي حجازي" و "عبد الوهاب البياتي" و "أمل دنقل" [٦].

وشاهد "أحمد عبد المعطي حجازي" في القصيدة الطويلة قصيدته المبكرة التي حمل الديوان اسمها: "أوراس"[٧].

أما البياتي فعلى الرغم من أنه لا يُظهر حماسا للقصيدة الطويلة إلا أنه كتبها [٨]، وكان له فيها قصائد مشهورة.

---

١. "الأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر"، دراسة تطبيقية، ص٩٢.

٢. المرجع نفسه، ص٩٢-٩٣.

٣. في قضايا لشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، ص ٤١.

٤. مدني صالح، هذا هو البياتي، ط١ (دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦)، ص٢٥.

٥. الكلام لأحمد عبد المعطي حجازي. انظر: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، ص١٣٠-١٣١.

٦. تدخل قصيدة عبد الرحمن الشرقاوي/ الرسالة بشاعرها دائرة هذا الصوت. وقد تمّ الوقوف عندها بكثير من التفصيل لأنها قصيدة بداية. انظر الصفحات (٤٣-٤٨) من الرسالة.

٧. أحمد عبد المعطي حجازي، أوراس، (طبع بمطابع أخبار اليوم، دون تاريخ)، ص٣-٢٢.

٨. يقول البياتي إن القصائد القصيرة صعبة جدا وتحتاج إلى مِران طويل لأنها عبارة عن ضغط وتكثيف وإيجاز لتجربة واسعة لعالم كبير. أما القصيدة الطويلة، فيمكن أن يقول فيها الشاعر ما يريد، ويمكن من ناحية ثانية أن يضيّع القارئ عندما ينهي القصيدة دون جمع خيوطها.

ويرى أن من الضروري أن يصل القارئ في زماننا إلى رؤية الشاعر بأقرب الطرق.

من حوار مع البياتي: الرأي، (عمان) ، عدد ٦٦٣٨، ١٦ ايلول، ١٩٨٨، ص٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أراد لبعضها أن تكون ملحمة كما في:"الذي يأتي ولا يأتي"،[١] أو أسلوبا جديدا يوفّق بين ما "يموت وما لايموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر"[٢]، عبر الأقنعة الفنية في: "عذاب الحلاج" و"محنة أبي العلاء"[٣].

محنة أبي العلاء

حاول البياتي في هذه القصيدة الطويلة أن يخلِقَ موقفاً دراميا[٤]، لكن القناع كان هشّا في غير مقطع من مقاطع النص. خاصة حين وقف البياتي يخاطب الرمز الذي اتخذه قناعا.[٥] فقد اختفى البياتي خلف القناع حينا، وحاوره آخر، ونسيه حينا ثالثا، مما أربك النص، وأبعده عن أبعاد دراميّة سعى الشاعر إلى خلقها[٦].

والقصيدة في مقاطعها العشرة"فقدت التدرج بين مقاطعها، واتخذت شكلا منبسطا لا صعود فيه ولا ذروة"[٧].

---

١. هذه القصيدة في رأي أحد النقاد "ليست طويلة ولا جديدة ليست طويلة، لأن المقطع الواحد فيها يغني عن بقية المقاطع. وليست جديدة، لأن معانيها ترددت مرارا فيما سبقها من شعر البياتي".

انظر: شعرنا الحديث الى أين؟ ص٩٥.

وذهب إلى حدّ أن وصفها بأنها نكسة إلى ما قبل" حفار القبور "و "المومس العمياء"، المقدمتان الجادتان للقصيدة الطويلة الحديثة. المرجع نفسه، ص٩٨.

لكن كلام البياتي نفسه عن القصيدة الطويلة يبدو مسوغا لبناء قصيدته على هذا الشكل. فهو يعترف انه لا يكتب قصائده الطويلة دفعة واحدة، بل هي مكونة من مقاطع انظر حديثه في الرأي، (عمان)، عدد٦٦٣٨، ١٦ ايلول، ١٩٨٨، ص٨.

٢. عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ط١ (منشورات نزار قباني، بيروت)، ١٩٦٨، ص٣٤.

٣. انظر القصيدتين في:

عبد الوهاب البياتي، عن الموت والثورة (الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دون تاريخ)

عذاب الحلاج ص ١٠٤-١١٧.

ومحنة أبي العلاء ص ١١٩-١٤٣.

٤. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، (برنستون، ١٩٧٧)، ص١٥٥.

٥. المرجع نفسه، ص١٦٠.

٦. رأي أحد النقاد في هذا الاستخدام للقناع استحداثا لشكل جديد يصلح أن يكون إطارا لحاجة الذات المعاصرة إلى أن تمتزج بالموضوع، أي حاجة الإنسان إلى الالتحام بالوجود، وإحساسه بالوحدة العامة التي تشمل الإنسان والكون.

انظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، (دار الجيل للطباعة، دون تاريخ٩) ص٣٥٤.

٧. المرجع نفسه، ص٣٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما "أمل دنقل" فلـه ديـوان : "أقـوال جديـدة عـن حـرب البسـوس"[١] بشـهادتين أو قصـيدتيـن همـا: "الوصـايا العشر، وأقوال اليمامة ومراثيها"، قدم فيها "أمل دنقل" حرب البسوس عن طريـق الرؤيـا المعاصرة".[٢]

كان "أمل دنقل" صوت الرفض والتمرد، الصوت الذي علا زمن الانكسار، شعره رؤيته، واقعيتـه تحريض يبحث عن الفعل العنيف. ولعـل قصيدتـه/ الديـوان: "أقـوال جديـدة عـن حـرب البسـوس" الشاهد الكبير على صوته وموقفه. فهي كما قال فيها: رؤيا معاصرة لحرب البسوس القديمة التـي امتدت أربعين سنة. فيها كليب رمز "للمجد العربي القتيل أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى، ولا نرى سبيلا لعودتها الا بالدم، وبالدم وحده".[٣]وفيها اليمامـة ابنـة كليب، رمز آخر للرفض.

وهذا التوظيف للرموز التراثية في رؤية حديثة محاولة من أمل دنقل "للبحث عن هوية... انطلاقا من حس عربي"[٤] . بعد أن شهد انكسار الحلم القومي، وهزيمة السلطتين السياسية والإجتماعيـة فـي جميـع المجـالات. ومـن أجـل مواجهـة هـذا الانكسـار أنشـب أمـل دنقـل أظـافره فـي السـلطة السياسية[٥]، ليغدو أحد أشهر الأصوات الرافضة في القصيدة الجديدة.[٦]

"وأقوال جديدة عن حرب البسوس "تحمل سمات هذا الصوت الفكـري، بـل لعلهـا تكـون أكثر القصـائد تعبيرا عنه، ومن هنا كان افراد الصفحات التالية لها.

---

١. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ط٣. (مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧).

٢. المصدر نفسه، ص٣٥٦.

٣. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٥٤.

٤. لمعرفة موقف أمل دنقل من التراث انظر:

عبلة الرويني: الجنوبي أمل دنقل (منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧)، ص٩١.

٥. من حديث مع الشاعر المصري محمد آدم عن أمل دنقل.

انظر: الرأي، (عمان)، عدد ٦٦٢٤ ، ٢ أيلول، ١٩٨٨، ص ٨.

٦. القصيدة المغربية المعاصرة ، ص٢٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مقتل كليب " الوصايا العشر":

قدم أمل دنقل قصيدته بمقطع من سيرة الأمير سالم الزير، وفتح مجالا للاتصال بين الحدث القديم والحاضر حين توقف عند:

"غمس كليب اصبعه في الدم، وخطّ على البلاطة وأنشأ يقول..."[١]

لتندفع إلى ذاكرة القارئ الملمّ بالقصة على الفور عبارة كليب:"أول شرط أخوي لا تصالح".

ويكون التداخل بين الصوتيْن: صوت كليب برفضه ووصيّته التي لا رجوع عنها، وأمل دنقل بوصيته الجديدة، الوصية/ الرؤية: لا تصالح.

وإذا الوصية الجديدة لازمة تتردّد في كلّ مقطع من مقاطع القصيدة العشرة.

الوصية الاولى: عودة للطفولة والألفة والطمأنينة، وأسئلة الاستنكار والحوار تنفتح على الحقيقة المرة:

"إنها الحربُ

قد تثقلُ القلبَ

لكنّ خلفك عار العربْ"[٢]

الوصية الثانية: ينطلق رفضها من سؤالين: ألا يكفي من مات لحقن الدم؟ ألا تشفعْ "العمومة" كي يكون الصلح؟ لا تشفع، لأنها ما رُوعيت يوما، وتظلّ الوصية متشددة:

"اغرس السيفَ في جبهةِ الصّحراء

إلى أنْ يجيبَ العَدمْ"[٣]

الوصية الثالثة:

يلين القلب في الوصية الثالثة، ويتسرب إليه النّدم، يداخله الحزن لنساء في ثياب الحداد. يكاد يتراجع لكنّ صوتا يحرّضه ويثنيه، يذكّره باليمامة: الزهرة التي " تتسربل في سنوات الصبا بثياب الحداد".[٤] ويسترجع معه عاداتها في استقبالها لأبيها عند عودته، ويذكّر بيدِ الغدر التي حرمتها من كلّ شيء. وها هي اليوم يمامة:

"ترى العشّ محترقاً فجأة

وهي تجلسُ فوقَ الرمادْ"[٥]

---

١. انظر المقدمة والقصيدة في أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٢٣-٣٤٨.

٢. المصدر نفسه ، ص ٣٢٦.

٣. المصدر نفسه، ص ٣٢٦.

٤. المصدر نفسه، ص ٣٢٧.

٥. المصدر نفسه، ص ٣٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوصية الرابعة: الإمارة مقابل الصلح. لكنّ الدّم في الكفّ، والسّهم الذي غدر مرّة قد يغدر ألف مرّة، ويرتفع الصوت رافضا من جديد:

"إنّ عرشَك سيفْ

وسيفكَ: زيفْ

إذا لمْ تزنْ – بذؤابتهِ – لحظاتِ الشرفْ

واستطَبْتَ الترَفْ"(١)

الوصية الخامسة: قد يتخلى عنك الرفاق، قد يغريكَ السلام فتلين وتصالح. عندها لن تكون أهلا لحماية امرأة، ولن يكون لغلامك غد. بل سيكبر "بقلبٍ منكسْ"(٢). لا تصالح، بل:

"أروِ قلبكَ بالدمِ

وأروِ التراب المقدسْ

وأروِ أسلافَكَ الراقدينَ

إلى أنْ تردَّ عليكَ العظامْ"(٣)

الوصية السادسة: قد يناشدك البعض "باسم حزن الجليلة" قبول الصلح والسلام، لأنك "تطلب ثأرا يطول" (٤)، قد يقسمون ثأرك بينك وبين جيل جديد: "يلبسُ الدرعَ كاملة،

يوقدُ النارَ شاملةْ"(٥)

ليكنْ جوابك عندها:

"إنه الثأرُ

تبهتُ شعلتُهُ في الضلوعْ

إذا ما توالتْ عليها الفصولْ" (٦)

الوصية السابعة: لحظة شفافية وانكسار، يستعيد فيها اغتياله، والغدرَ ،واللّحظات الأخيرة. كان يمكن أن يغفر لو كان مات "ما بين خيط الصوابِ وخيط الخطأْ"(٧) ،

---

١. المصدر نفسه، ص ٣٢٩.

٢. المصدر نفسه، ص٣٣٠.

٣. المصدر نفسه، ص ٣٣١.

٤. المصدر نفسه.

٥. المصدر نفسه، ص٣٣٢.

٦. المصدر نفسه.

٧. المصدر نفسه، ص ٣٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم يكن لصا، لم يطأ أرض قاتله، لم يحذره قاتله ويواجهه، بل غافله وطعنه. "احتمل، "استند على ساعده فرأى قاتله "واقفا يتشفى بوجه لئيم".[١] لم يستطع شيئا، كان "أعزل إلا من غيظه "الذي يتشكى الظما".[٢]

الوصية الثامنة: فجّرت تلك اللحظة الغادرة الحقد والغضب، والرفض وغدا الصلح مستحيلا، أو تعود الأشياء كلها إلى طبيعتها.

ولكن كيف يعود: الصّبا، والبهجة، والصّلاة كي ينزل المطر؟

ويداخل الصوت "انكسار حين يدرك أن: "كلّ شيءٍ تحطمَ في نزوةٍ فاجرةٍ".[٣] فيغدو الصلح مستحيلاً.

كان يمكن ،أن يصالح لو تأكد أن الصلح "معاهدة بين ندين"[٤] ، لكنّ قاتله لص "مَحْض لصّ"[٥] ، سرق الأرض منه، "والصمت يطلق ضحكته الساخرة"[٦] .

الوصية التاسعة: قد يقف ضدّك أولئك الذين "استطابوا الترف، وتدلّت عمائمهم فوق أعينهم، ونسيت سيوفهم سنوات عزّها ومجدها. لكن حذار من الصلح، ولتكنْ: "فارس هذا الزمان الوحيد"[٧]

ويترك فضاء الوصية العاشرة للأزمة: "لا تصالح" ليهدأ معها الإيقاع، ولكنْ إلى حين، إذ يرتفع صوت آخر، برفض آخر عنيف "أبديّ". الصوت صوت اليمامة، والنصّ رفض ورثاء يكتمل بهما توظيف الرمز.

أقوال اليمامة: يكتمل النص والرؤية بأقوال اليمامه التى صُدّرت بمشهد من السيرة: الوفود تأتي للصلح، فيشترط الأمير سالم موافقة اليمامة، تأتي الجليلة ونساء القبيلة يسلّمْنَ عليها، تسألها الجليلة : أما كفى؟ فتجيب اليمامة:

"أنا لا أصالح، ولو لم يبقَ أحد يقدر أن يكافح" [٨]

---

١. المصدر نفسه.

٢. المصدر نفسه، ص ٣٣٤.

٣. المصدر نفسه.

٤. المصدر نفسه، ص ٣٣٥.

٥. المصدر نفسه.

٦. المصدر نفسه.

٧. المصدر نفسه، ٣٣٦.

٨. أنظر المقدمة وأقوال اليمامة في المصدر نفسه، ص ٣٣٧-٣٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فما الذي تريد لتصالح؟ ويأتي الجواب:

" أبي لا مزيدْ" (١)

تطلب المستحيل إذاً، "ولكنه العدل"،(٢) فالأرض يرثها بنوها، والبساتين لاتنسى الذين سكنوها، والأغصان لا تتنكّر للجذور؛ "لأنّ الجذورَ تهاجرُ في الاتّجاهِ المعاكسْ".(٣)

ترى شمساً فتؤولها: أهيَ عينُ القتيلِ تتأمل دمه المنساب؟، أم هي التاج:

" يتنقّل فوق الرؤوس إلى أنْ يعودَ

إلى مفرقِ الفارسِ العربيّ الشهيدْ"(٤)

وترفع صوتها بالوصيّة : "أيها الناس كونوا أناساً"، (٥)وتدعوهم إلى أن يدخلوا معمدانيّة النار، وأن يكونوا " لها الحطبَ المشْتهى والقلوبَ: الحجارةْ". (٦)

الثار يطلبُ أهلَهُ، وعند الضّرب بالبوق لا ينام الجنود، وهي لن تقدّم رأس أبيها" لتمرّ القوافل آمنة" (٧) فالحمام" المطوّقُ ليسَ يقدمُ بيضتَهُ للثعابين

حتىٰ يسودَ السلامْ" (٨)

هدأت صرخة اليمامة الرافضة بعد أن أُعلنت موقفها، وتركت بقية الكلام للرثاء والشّجَن.

مراثي اليمامة:

أول الرثاء رثاء المجد والكبرياء، صورة للتخادل والتبعيّة. فالميراث في يد الغرباء، وسيوف الأعداء سقوف المنازل، والناس عبّاد شمس يتجه نحو الظلّ على غير العادة.

كلّ توبْج يتطاول: "يخرقُ هامتَهُ السقفُ

يخرطُ قامَتَهُ السيفُ" (٩)

---

١. المصدر نفسه، ص ٣٣٨

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه.

٤. المصدر نفسه، ص ٣٣٩.

٥. المصدر نفسه.

٦. المصدر نفسه، ص ٣٤٠.

٧. المصدر نفسه.

٨. المصدر نفسه.

٩. المصدر نفسه، ص ٣٤١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يشربون من ماء آبارهم بعد أن ترتوي خيول الأعداء، نارهم انطفأت، وصاروا يستقبلون ضيوفهم بانكسار. دراهمهم تحمل" صورة الملكِ المغتصِب" [١]

فمن لكلّ هذا الظلم والخِذْلان؟ من للصّغار؟ من للعذارى؟ "مَنْ سيروّضُ مُهْرَ الخيال"؟[٢] ومن سيضمّد الجراح؟

تنهار على صمت الأسئلة، وتجيب عن سؤال بنات أبيها عن سر بكائها، يبكين معها، فتروي لهن الحكاية، حكاية" الملك النسر

والملك الثعلب". [٣]

يغلبهن النوم، فيأتي كليب، يهز أراجيحهن، ويلمس وجناتهن، ويعطيهن اللعب، ثم يمضي متعبا .

يعزّ عليها تعبه فتصرخ: "أبي ظامىءٌ يا رجالْ

أريقوا له الدمَ كي يرتوي" [٤]

عسى أن يعود إليه "الزمنُ المنطوي ". [٥]

المرثية الثانية: تبدأ اليمامة مرثيتها الثانية من عبارة بحَجْم الظّلم، بحجم القَهْر والانكسار والفجيعة:

"خصومةُ قلبي مع اللّهِ ليس سواه" .[٦]

للملك الذي أخذَ اغتيالا، ليد اللص التي انتزعت التاج، للسّهم الذي جاء من الخلف، للأب الذي مات "ككلب تصادفهُ في الفلاة" [٧] ، للمَلك الذي ظلّ دون وريث.

وتهتف بالنجوم:"قولي له:

قد سلبتَ حياتَيْن

أبقِ حياةْ

وردّ حياةْ."[٨]

---

١. المصدر نفسه، ص ٣٤٢

٢ المصدر نفسه.

٣ المصدر نفسه، ص ٣٤٣.

٤ المصدر نفسه.

٥ المصدر نفسه.

٦ المصدر نفسه، ص ٣٤٤.

٧. المصدر نفسه، ص ٣٤٥.

٨. المصدر نفسه، ص ٣٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المرثية الثالثة:

صورة للأخ فوق الواقع:

"هل عباءته الريح؟
هل سيفُه البرقْ؟
هل يتمنْطق فوقَ جوادِ السحابْ؟" (١)

لكنه غافل عن الميراث و الدم الملكيّ والصولجان.

ترى هلالا يستدير "ليصبح هالات نورٍ على كلّ وجهٍ وباب" (٢). تسأل الشباب أن يقفوا لكليب القادم من رَحم الغيب، الخائض في بركة الدم دون أن يمسّ الدم ثوبه.

تراه يعود:

"كعنقاءَ قد أحرقت ريشها
لتظل الحقيقة أبهى
وترجع حلّتها -في سنا الشمس أزهى
وتفرد أجنحة الغد
فوق مدائنَ تنهضُ من ذكرياتِ الخرابُ"(٣)

قد يبدو من السهل التعامل مع الرمز التاريخي نظرا لاتّكاء القصيدة على دلالته الجاهزة. لكنّ الصعوبة تكمن في الكيفية التي يوفق فيها الشاعر بين خصوصيّة الرمز التاريخي وخصوصيّة تجربته. (٤)

وقد نجح أمل دنقل في ذلك، فقدم هذه القصيدة/ الرؤية التي تقوم على رمز معروف لتعيد صياغتَهُ من أجل رفض جديد.

قصيدة ذات بناء فنيّ جيّد بوصاياها العشر: لا تصالح، وبأقوال اليمامة ومراثيها ذات الشّفافية العالية والأسئلة الصعبة. قصيدة طويلة واقعيّة جريئة، ولغة عنيفة حملت الموقف والرؤية.

ولعلّ فنية القصيدة تكمن- بالاحتكام إلى مميّزات هذا الصوت- في "شعبيّتها" او "جماهيريّتها"، وكونها صوت الرفض في وجه القبول، صوت" مَنْ قالَ لا في وَجهِ من قالوا نعم"(٥)، وفي هذا الحوار الرفيع والأسئلة الاستنكارية، واللّغة القاسية، والموقف الحادّ، والرؤية الواضحة.

---

١. المصدر نفسه، ص ٣٤٦-٣٤٧.

٢. المصدر نفسه، ص ٣٤٨.

٣. المصدر نفسه.

٤. القصيدة المغربية المعاصرة ، ص٢٨٦.

٥. أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت تلك معالم الصوت الفكري في القصيدة الطويلة، صوت حاول أن يقوم "بمهمة التأثير".[1] فغلّب الفكرة، وانحاز للغة المشغولة بحدث القول والتوصيل. صوت حاول أن يستخدم القناع (كما فعل البياتي) لكنّ ذلك زاد من عمق صلته بالفكرة،[2] ووسم شعره بالمباشرة والخطابيّة. وكأن الرفض لا يمكن أن يكون خارج هذه اللغة أو بعيداً عن الفكرة.

هو صوت له حضوره على مستوى الانتشار والجماهيريّة. وإن كان لم يضف جديداً إلى بنية القصيدة، سوى نجاحه (كما فعل أمل دنقل) في استلهام الرمز التراثي ليلتقي بالرؤية المعاصرة.

---

١. عبدالرحمن حوطش، شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر، (مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٨٧)، ص٤٧٢.

٢. [illegible]

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصوت الغنائيّ الخطابيّ التّحريضيّ

يلتقي هذا الصوت مع الصوت الفكري في الفكرة الشاعرة، والسّعي إلى التوصيل والانتشار والتأثير، ويتميز عنه في هذه الغنائيّة، والخطابيّة، والتّحريض. من شعراء هذا الصوت: سميح القاسم في قصيدته: "انتقام الشنفرى"[١]، وعزالدين المناصرة في "حصار قرطاج"[٢]، وحبيب

---

١. سميح القاسم، جهات الروح، ط٢ (دار صامد للدراسات والنشر، ١٩٨٤)، ص٧-٣٨ .
ويلاحظ غلبة الطول على قصائد الديوان.
ولسميح القاسم قصيدة طويلة أخرى صدرت مستقلة بعنوان "إرم". وإرم التي يحلم بها سميح القاسم إرم جديدة فاضلة تحلم بها الإنسانية جمعاء، وتناضل من أجلها، وهي البديل الأكيد لعبودية البشرية. تتكون القصيدة من سبعة أناشيد أولها بحث عن إرم سعيدة فاضلة، والثاني نشيد الدهور: رحلة الضياع والأحزان وعبث الحياة والغربة. والثالث نشيد الكهنة: الخطيئة والوثن، والقطعان التي ضيعها الرعاة، والربيع الذي مات، وآدم الذي فقد جنته وبدأ رحلة الشقاء. والرابع نشيد الأنبياء: أبطال الراية وهو نشيد حافل بالرموز: العجل، سيناء، موسى، الألواح، حراء، قريش، أبو لهب... ويمضي الشاعر مع الرموز حتى يبلغ رسول العصر (محمدا)، رمز الإشراق في ظلام العصر، "ونور الفجر يولد في العيون المطفآت". والخامس نشيد الحرب: هيروشيما، والموت، والدمار، والأعاصير، والأنياب التي تشرع في وجه الصغار، يخلّف الشاعر "كهوف الموت" الموحشة ويتجه إلى شطآن الجنة السعيدة. والسادس نشيد الإنسان الجديد: بطاقات يوجهها الشاعر إلى ميادين المعركة: فيدل كاسترو، نجيب محفوظ، سارتر، الجواهري... ونصل مع نهاية البطاقات إلى النشيد السابع نشيد الختام: الميلاد الجديد، فجر الحياة، ودورة الأرض التي لا تتمّ دون نصر جديد.
أنظر المقدمة، والتبيين، ونص القصيدة في: إرم، ط٢ (منشورات مكتبة عمان، ١٩٧٠).

٢. قصيدة طويلة يرفض فيها عزالدين المناصرة حصار قرطاج بعد أن عاش حصار بيروت، وخروج المقاومة: بدأها بداية غنائية هامسة، ثم انثنى إلى قرطاج، ومذابح الأهل، والانكسار، فحضرت الخليل "الموطن والقِبلة"، وصار القلب رخاماً وصخراً . كبر القلب على الخوف فأذن للصوت أن يعلو في خطاب حادّ رافض: "اذبحوا الخوف فينا يشرّش حتى يثورَ الذليلْ"، ثم يستعين بصوت امرىء القيس "نحاول ملكا"، ورحلته إلى الروم، لكن الوجهة هذه المرة قرطاج، والسموأل تاجر أسلحة واسمُهُ صموئيل.
ذكريات قرطاج و "الأمة الجاحدة"، المتفرقة، ومقارنة بينه وبين الذين باعوا قرطاج ليشتروا الذلّ، وحديث الكرمليّ عن الجوع والتعب والغربة، ونبوءة النبع الذي سيجري، والوصية بالصلاة.
تحضر صبرا وشاتيلا والمأساة، والرحيل المستمر، والمدن المصادرة المستباحة والكلّ عنها في شغل.
أسر واغتراب، ومقاومة ثانية يجتمع ضدها الشرق والغرب، ولا بدّ من "لطمة جارحة على باب تونس حتى تفيق".

ضجر، كلاب أثر، خيول مضرجة ولكن بالذهب، بيروت مختلفة، رجالها متخمون ينتظرون اجتماع الشّتات. الجرح نديّ: والسيوف نَبتْ، والأمس صار بعيداً . العدو يسلب الأنهار، ويذبح السكان، ويعطي الوعود، لكن مَنْ يصدق وعدا لكافور؟ ومن يرضى بسلام مقابل وَشْم وصك وجائزة؟ ويغلق النص على غضبة منتظرة للشعب، وعدم القبول بغير فلسطين الكاملة.

انظر نص القصيدة في: عزالدين المناصرة، حصار قرطاج، (نشر دار محمد علي الحامي. صفاقس، تونس، ١٩٨٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصايغ في "هنا بار بني عبس الدعوة عامة"[١]، وأحمد عنتر مصطفى في "أبجديّة الموت والثورة".[٢]

---

١. تقوم قصيدة حبيب الصايغ الطويلة على رموز تراثية معروفة:

بنو عبس، عنترة، عبلة، زبيبة، شداد.

ديار بني عبس تصبح "مشربا للعابرين" والدعوة عامة. ديار اخترعها حبيب الصايغ وغرسها في القفر، وتغنّى بها بصوت فارسها عنترة:

"يا دار عبلة بالجواء تكلمي..."، يأتيها مخلفا كُلّ تقدم يجتاح صحاري الخليج. واجه الرعب والظلام والتوقيف كي يصل إليها، الى عبلة: وعبلة بالنسبة إليه اللغة حين تخونه اللغة، وهي الحروف حين لا يقْوى على النطق، والمواسم حين جوعه، وهي الرمز المقابل للخلاص، الرمز لكلّ ايجابي في الحياة، حلم المطاردين والمشرّدين بالخلاص. من أجلها سيدمّر سوق عكاظ، وينسف كلّ معلقة وقصيدة.

ينتقل الصايغ بعد ذلك إلى إفريقيا/ العلاقة الأولى بين شدّاد وزبيبة الحبشيّة السوداء، أم عنترة، الطفولة التي ربطت إفريقيا بآسيا، ويصل إلى عنترة الذي كان في البار "يشرب نخْبَ الوصول إلى الملك المستبدّ" كي يجمع مهر عبلة من النوق. ويفضح تناقضه بين عفّته وسعيه الى جمع نوق العصافير من ملك مستبدّ، أخذها من لحم الفقراء وقوت الشعب. ويخلُص إلى حقيقة يلخّصها في : "ما أثمن النوقَ في عبس

ما أُرخص الناس في عبس".

تجوع عبلة، وعنترة يجمع مهرها، ويكون "زمان الجياع"، ويكون لحم الجياع" وقود الحريق الذي سوف يأتي".

نجح حبيب الصايغ في تقديم رؤية جديدة لرموز قديمة في قصيدة طويلة تستحق الوقوف عندها وقفة أطول.

انظر القصيدة : حبيب الصايغ، هنا بار بني عبس الدعوة عامة، (دار الكلمة، دون تاريخ).

٢. أبجدية الموت والثورة قصيدة طويلة يبدأ كل مقطع منها بأحد حروف الأبجدية.

كتب أحمد مصطفى قصيدته في القاهرة بين عامي ١٩٧٤-١٩٧٩. وقرأ فيها بعض مقاطع الموت والثورة: الظلم، والخيانة، والفقر، والحق الضائع، وطاعة الخلفاء، وسنوات القحط، والثورة المنتظرة، والوطن الذي يظل الملاذ في لحظات الضعف، وذروة المأساة. الوطن الذي أعلن أحمد عنتر مصطفى أنه لن يبيعه حين صدر قصيدته بـ "ولي وطن آليت ألاّ أبيعه".

والنصّ غنيّ بالرموز التي أستطاع أحمد عنتر مصطفى أن يجعلها جزءا من بنية النص.

انظر النص: أحمد عنتر مصطفى، حكاية المدائن المعلقة، ط١(دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦)، ص١١-٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وممدوح عدوان في : "أتلفت نحوك أبكي"،[1] ومنصف المزغني في: "اغتيال عياش الكسيبي واعتذاره بالأنبعاث في حرب قادمة".[2]

---

١. نص جريء. في فكره ولغته غضبٌ وتحريضٌ وانكسار. مدخل هادئ يوضّح العلاقة: "تقبلين من الفرح المُرْتَجَى"، "تقبلين من الفرح المستحيل". بقدومها يتكشّف العمر عاريا: قصورٌ عن الحب، بُعدٌ عن الله، عَجْزٌ عن الحلم. كابد كثيرا حتى يتقرب منها، فضحته الدموع، وفجّرت حقده على من أباحوا دمه، وأباحوا البكاء.

حذّرته من شرّ أنذرها به القلب، نظر فإذا في الأفق سواد، ظنّها العاصفة، لكنّ الرياح مستكينة. أدرك أنها الطير في رهبة الأفق. ترنّح فأمسكته، توجّع فسكّنت وجعه، انحدر فأرجعته. غطت الطيور السماء، واصطدم الخلق بالخلق، وراحت الطير تتقي فرائسها. داخله الخوف، همّ بالهجرة لكنّه استعاذ بهواها من ذلك، تشبّث باسمها، وأطبق قلبَهُ على نظرتها، وأطبقت حوله مصيدة الطيور.

الذعر في كلّ مكان، والطير تأكل خبز الرؤوس، التقي يستعيذ بربه، والجائع يراها الذنوب التي تطارد بنيها، والجاني يعرف أنها طير أبابيل. انطوى الغني على نَهَمِهِ، والفقير على جوعه، والطيور التي أيقظوها تمزقهم، والذنوب تطاردهم. وتكون لحظات شكّ وتساؤل عن العدل الإلهي والحنان.

تنقضّ الطيور، ويضيع الأمان، يتلفّت نحو البلاد، ويجهش بالبكاء، يسطع الخوف، ولا ينفع الدعاء.

تنتهي العاصفة، ويبقى هو: شاهد على زمنه، أو شاهدة على قبر الوطن. يبحث عنها فلا يجدها، لكنّه سيظل يلقاها في كلّ جوع جديد. يتلفت نحوها، يبكي ويعلن أنّ لا عفو عمن أباحوا البكاء، ولا عفو عمن أباحوا الدماء.

نص متميز في اللّغة والإيقاع، هادر بالعنف والغضب والرهبة والشك والتساؤل.

انظر ممدوح عدوان، للخوف كل الزمان، (دار العودة- بيروت، ١٩٨٢)، ص ٥-٣١.

٢. قصيدة طويلة تقوم على رمز يمكن أن يصبح حاضرا كرمز خاص في شعر منصف المزغني.

عيّاش ابن السبعة عشر ربيعا، يحلم بالسفر والعمل خارج الوطن، ذهب للحصول على جواز السفر، حذّرته الأم من "طقس رصاصيّ"، لكنه لم يأبه، ولم يَعُد، بل جاء خبر موته/ اغتيالاً.

استطاع المزغني أن يوحّد في شخص عيّاش بين العام والخاصّ عن طريق إسقاطات تاريخيّة وثقافية. ولعل المزغني في اختياره اسم عياش يريد أن يوحي بما ورد في العنوان "الأنبعاث في حرب قادمة" في إشارة الى أنه سيمتدّ حتى بعد اغتياله.

واغتيال عياش الفاجع ليس نهاية النص بل بدايته، من أجل الوصول إلى الفعل الجماعي الذي وصل إليه المزغني على لسان غزالة في نهاية النص.

" ولست وحيداً كقطرة

ولست وحيداً كبذرة"

لغة غنائية ساخرة، تدخل في العامية أحيانا والحوار أحيانا أخرى. فيها رؤى وصور من الحلم والواقع.

انظر النص في: منصف المزغني، عياش، ط٢ (دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انتقام الشنفرى:

تبدو قصيدة "انتقام الشنفرى" أقرب النصوص الى تبين سمات هذا الصوت في غنائيته، وتنوع ايقاعه، وتداخل الكتابة فيه بين الشعر والنثر والخطابة، واستحضار الرمز التراثي ليحكم النص من بدايته حتى الختام. والقصيدة في بعدها الأخير غضب، وتحريض، وثورة، وتمرد.

تقع القصيدة في أحد عشر نشيدا وأغنية وملاحظة. تأخذ القصيدة عنوانها ورؤيتها من رمز جاهلي له حضوره بين الصعاليك. هو الشنفرى الذي جعله سميح القاسم هنا معادلا للفلسطيني في معاناته، والتشرد، والسعي الى الحق والعدل.

النشيد الاول: يعيدالذاكرة إلى التمرد الاول، وأيام الصعلكة والأصدقاء حين لا صديق إلا السبع والسيد والبيد وتأبط شرا[١]، والوعي بالقضية، والموقف الواضح:

"الشر بالشر"[٢]

والقسم على الانتقام والثأر:

"هو الثأر يقسم لن أرجئه
سأقتل منهم بما استبعدوني
سأقتل منهم مئة"[٣]

النشيد الثاني: يظهر بعض ملامح الشنفرى/الفلسطيني: غرة سائبة، عينان صافيتان، أظافر متسخة، بنطال كالح. صورة تذكر بوصف الشنفرى لنفسه.

يرتحل الشنفري طالباً ثأره، وصوت امرأة يناديه "يا ولدي المنقوص الناقص"،[٤] تسأله عن وجهته، ولكن الجواب يندفع بإيقاع عتيق يعلن التخلي والرفض والتمرد والموقف:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل".[٥]

النشيد الثالث: تتضح معالم صورة الشنفرى، ويعلو على الواقع:

"بشر، جن، إله".[٦]

---

١. جهات الروح، نشر هنا الى قصيدة طويلة ذات رمز خاص فيها بعض ملامح قصيدة انتقام الشنفرى، وهي قصيدة تغريبة زيد الياسين. انظر القصيدة: وليد سيف، تغريبة بني فلسطين، ط١ (دار العودة، بيروت، ١٩٧٩)، ص ٥-٧٢.

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه، ص٨.

٤. المصدر نفسه، ص٩ .

٥. انظر أبيات الشنفرى، ابو القاسم محمود بن عمر، أعجب العجب في شرح لأمية العرب، تحقيق محمد ابراهيم حوّر، ط١ (سعد الدين، دمشق، ١٩٨٧)، ص ١٤١.

٦. جهات الروح، ص ١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يرى ما لا يرى الآخرون، ظِلم وأهين، وأستسلم النشيد لضمير الغائب، كأنما أراد أن يتحدث الآخرون عن ظلمه وعدالة ثأره، وأحزانه التي أقسمت " أن يثأرا".(١)

يلتقي الظالم والمظلوم، والصوت الحاضر والماضي، ذات الرسّ وبطن منجل بالجليل والخليل ويافا، والحواضر كلها ومنتهاها القدس. يمضي الشنفرى رفيقاه: اليأس والغُرْم، ووصيته لها:

"دعيني وقولي بعدُ ما شئتِ إنني
سيُغدى بنعشي مرةً فأُغيَّبُ"(٢)

ويظل يردد القسم، ولكنه يضيف إلى جريمة استعبادهم له جريمتين: يُتْم وتَشريدُ.

النشيد الرابع: لغة غنائية، وقوافي تضبطِ النشيد وتمنحه أنسيابه والإيقاع، وصور متتالية:

"دمي في وجنة السفاحِ
في آنيةِ الوردِ
وأوتاري شرايِيني
وموسيقاي سرّ البرق والرعدِ".(٣)

جاس الأرض محروماً من الوطن والأهل، والشكل والظل، أطلقوا عليه التسميات: رسول الشر، رسول الخير، حمورابي، ولكنه لا يكترث بالأسماء فقد بلغ به الحقد مبلغه، وصار شعاره:

"اضربْ لحيْثَ هيَ الحياةُ رسالة
دمويةُ ورسولُها صعلوكُ".(٤)

النشيد الخامس: يطغى عليه النثر والخطابية، نشيدُ نَعْي الإنسانية والإنسان، الشنفرى يرسف في أغلال عبوديّته.

النشيد السادس: يمتدّ النشيد عبر مناجاة مع القلب، ويظلّ فيها الشّنْفرى الأبَن البار رغم الكفر والجحود. وتتردد الأسماء: انغولا، تشيلي، نيويورك، الصين، الهند، وينزف الجرح، وتحضر فلسطين في السرّ والجَهْر.

---

١. المصدر نفسه.

٢. المصدر نفسه، ص١٣ .

٣. المصدر نفسه، ص١٥ .

٤. المصدر نفسه، ص١٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويظلّ الشنفرى على انتظار، يحلم بالوردة التي تشفي الرّوح. بلغ ديار سلامان حيث صوتُهُ ووجهُهُ محظوران. يصل حيّاً، ولا يضمن المساء، "والموت أمان".(١)

ويصرخ محذّراً نفسه من الجبن؛ لأنّ "الجبن موت" (٢)، وينادي الأنصار الشجعان.

النشيد السابع: يترك هذا النشيد لصوت الشّنْفرى في نصّ عموديّ، يدخل باللغة إلى لغة الصعاليك الأنصار الشجعان الذين سعى إليهم في النشيد السابق.

يأخذ القهر مداه حتى لا يتسع له إلا الإيقاع القديم، ولغة الشنفرى التي تذكّر بالظلم، والقهر، والروح التي لن تهدأ :

"ولا أنثني حتى تصيرَ جسومُهُم

فرائسَ تغذو ساغبَ الوحشِ والطيرِ".(٣)

ولو كان ثمن ذلك الموت.

النشيد الثامن: نشيد قصير يعود إلى التفعيلة ويعلن انطلاق الشّنفرى:

"ذراعاهُ جسرانِ

جسرٌ إلى يقظةِ الوجدِ يفضي

وجسرٌ إلى سكراتِ الكرى".(٤)

والصعاليك حوله، غربتُهُ غربتُهُم، وتعبُهُ تعبُهُم، و يغدو القسم هذه المرّة جماعيّاً:

"بما يتّمونا وما شرّدونا وما استعبدونا

سنقتلُ، نقتلُ منهم مئةً".(٥)

النشيد التاسع: خطبة يلقيها الشنفرى ليمتزج الشعر بالنّثر في القصيدة، يصلّي الفتية صلوات الغضب، وينطلقون. يتسلّل الشّنْفرى، يقتل ويفجّر، ثم يشرَعُ في خطبة ساخرة على مداخل الأمم المتحدة ينتقد السياسة السائدة ويُنْبيء بحرب الطبقات. يعترف بعجزه عن الفهم مع أنه يفهم كل شيء، يحني الرأس للطيور الأليفة، لكرة القدم، لكنّه لا يستطيع أن يتغاضى عن الجثث، ولوائح الاتهام، والتّعذيب، وأغصان الزيتون المدنّسة برائحة البنادق، والأيدي المبتورة، والتشرّد والموت.

---

١. المصدر نفسه، ص٢١ .

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه، ص٢٣ .

٤. المصدر نفسه، ص٢٥ .

٥. المصدر نفسه، ص٢٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لذا يهاجم، ويذكّر بالثأر وبضحاياه، حصاد غضبه، القتلى التسعة والتسعون. وبعد الثأر والانتقام: تخضلّ الأضرحة، ويصبح الأمل مباحاً، وتنشق الأبواب عن عشبة الفرح، ويهيم الشنفرى بأغاني الحب، وينثر دموع فرحه على أوراق النّرجس، ويصبح انتقامه كتاباً نظيفاً يُدرّس.

النشيد العاشر: يستمر النشيد نثراً، يعلن القبض على الشّنفرى/الإرهابيّ البدويّ، الذي يحمل جواز سفر مزور، بتهمة اقتناص أصحاب الصناعات وأرباب العمل والعلم، والادّعاء أن الله وَكّلَه بالثأر لأطفال "تلّ الزعتر".

عقدَت المحكمة، وصدر حكم بإعدام الإرهابي القاتل "رميا بالغربة والحزن".[١] وقد سُمِحَ له بالوصية فكانت وصية الشّنفرى/المجنونة:

"لا تقبروني، غاية الشحّ ذرى المقابرِ

وإنني لذو جدى مقتبلي وآخري

فخلّفوني..واهنأي باليُسر أمّ عامرِ".[٢]

أوصى الشنفرى للضّبع بجثته، فألقيت في ميدان الحرية، ونثرت عظامه في جهات الأرض.

وتكتمل حكاية الشنفرى التاريخيّة حين يعلن بعد حين أن رئيس الكهّان كان يتمشّى سعيداً بين ورود حديقته حين ارتطم بجمجمة سائبة، ومات. وعلِمَ أن تلك الجمجمة كانت مسمّمة بالفكر الثوريّ، ولم تكن سوى جمجمة الإرهابيّ البدويّ المشرقيّ/الشّنفرى.

النشيد الحادي عشر:

رسالة على لسان الشّنفرى رسول الصعاليك، الذي بُعِثَ لينقُضَ "مجد الأباطيل"[٣]، ويحرق "ليل الطواغيت"[٤]. صار الشّنفرى الآن "حبيب الأناشيد"، طفل المآسي، يتيم البراءة"[٥]، "شهيد الصعاليك"[٦]، كفّارة المذنبين.

وعلى لسانه ما زال النشيد، "مما وُهِبْتُ أردّ الهبة".[٧]

---

١. المصدر نفسه، ص٣٣ .

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه، ص٣٥ .

٤. المصدر نفسه.

٥. المصدر نفسه.

٦. المصدر نفسه.

٧. المصدر نفسه، ص٣٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نذر سيفه ويمينه وقوسه وحزنه "لورد الرّضا والسّلام"[١]، آختار موتـه، ليَبْعَث على كلّ خارطة، وفي كلّ أغنية، ومن كلّ مجزرة، وظلّ ينذر غضباً وآنتقاما .

الأغنية والملاحظة:

ملك ظالم، بنى قصره من ركام الشعوب، وعرشه من عظام ضحاياه. مستبدّ مخاتل، دار عليه زمان، فآنطوى ملكه وزال.

كان ذلك مضمون الأغنية التي أنشدتها جمجمة الشّنفرى:

"بعد أن أوفتِ النذرَ

وآنطلقت في رحابِ الحياة".[٢]

وكان ذلك ختام النص الذي أخذ فيه سميح من أصوات الماضي ما يعانق المستقبل، ويعبّر عن الحاضر.[٣] رمز جاهلي من رموز الرفض، والثورة، والتمرّد، والخروج على المألوف، جعله سميح القاسم معادلاً للفلسطيني المشرّد، المطارد، المتّهم بالإرهاب حيثما حلّ، وحيثما يَمّم. قصيدة أراد بها القاسم "الدنوّ من روح الجماهير التي يريد تحريكها في آتجاه الغضب الآجتماعي".[٤]

قصيدة لغة خطابيّة تحريضيّة التقى فيها النثر بالشعر بلغة الحديث اليومي، وتردّد ايقاعها بين القصيدة العموديّة وقصيدة التفعيلة.

طالت أناشيدها حيناً وقصرت حيناً آخر تبعاً لآختلاف البحور والرّوى واللغة. والتقت فيها هواجس الماضي بهموم الحاضر لتروي القصيدة حكاية الموقف، والقهر، والتصدّي، والآنتقام.

كثيرة هي الأصوات التي آرتفعت بالرفض والثورة والتّحريض، لكلّ قصيدة رؤيتها وموقفها من القضايا الكبيرة. الآغتيال، والآنتقام، والجوع، والحصار، والظلم، والفقر، والبحث عن المدينة الأفضل "الجنة السعيدة".

---

١. المصدر نفسه.

٢. المصدر نفسه، ص٣٨ .

انظر الأغنية والملاحظة: ص٣٦-٣٨ .

٣. زمن الشعر، ص٦٠ .

٤. النص لمحمد العزب نقلاً عن: الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبدالصبور، ص١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اختلفت الرؤى وأشكال التعبير، ولكنها التقت عند هذه الغنائية، وهذا الرفض للواقع، والتمرد عليه، ومحاولة تغييره: بالبحث عن "إرم السعيدة"، كما فعل سميح القاسم في "إرم"، أو بالقوة لاستعادة الحق، كما فعل سميح القاسم في "انتقام الشنفرى"، أو بالتحذير مما سيقع، كما فعل عزّ الدين المناصرة في "حصار قرطاج"، أو بكشف زيف الواقع ورموزه كما فعل حبيب الصايغ في "هنا بار بني عبس الدعوة عامة"، وأحمد عنتر مصطفى في "أبجديّة الموت والثورة"، أو بالتخطيط والبعد عن التنظير كما رأى المزغني على لسان "عياش".

ولأن لغة هذه القصائد لغة تحريض وخطابيّة فقد تنوعت أشكالها بين النثر، والشعر والخطابة بل وداخلتها العاميّة كما فعل منصف المزغني في "عياش".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصوت المسرحي

يمثل هذا الصوت دخولاً جديداً في حقل التجريبيّة بحثاً عن بنية دراميّة، وذلك بمسرحة النصّ الشعريّ.[١] وقد جاءت هذه المحاولة من أجل أن تجانب القصيدة "الغنائيّة الطاغية".[٢] ومما ساعد على هذا التوجه انفتاح الشعراء في هذه المرحلة على حركة الشعر العالميّة.

وقد سعى الشعراء إلى مسرحة النصّ الشعري بأساليب مختلفة منها: تعدّد الأصوات في القصيدة وتداخلها، والحوار الداخلي الذي يصوّر صراع النفس وتقلّباتها، والنهايات الشبيهة بالنّهايات المسرحية، ونموّ النصّ على شكل مقاطع يتمّ الواحد منها الآخر، ويصعّد موضوعَهُ.[٣]

ومن شعراء هذا الصوت في القصيدة الطويلة من الروّاد: يوسف الصايغ، وبلند الحيدري، ثم امتدّ بالتجربة جيل من الشعراء الشباب منهم: محمد علي شمس الدين، ومنصف المزغني.

يوسف الصايغ في قصيدته المتميّزة "المعلم"، وبلند الحيدري في قصيدته "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".[٤]

---

١. في بنية الشعر العربي المعاصر، ص١٤١.

٢. محسن اطميش، الشاعر العربي الحديث مسرحياً (وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٧)، ص٢١٥ .

٣. المرجع نفسه، ص٢١٥ .

٤. تظهر في هذه القصيدة معالم الصوت الدرامي جلية، وذلك بابتعاد الشاعر عن صوته الخاص، وخلق أصوات أخرى من أجل النهوض بمهمّات الصراع الفكري في بناء مسرحيّ متميّز، يقوم على الحوار، والحوار الداخلي، والحدث الذي يصور ملامح الأزمة والفاجعة، والموضوع الذي يكتمل من خلال الصّراع والتضادّ في النص.

انظر: دير الملاك، ص١٠٣.

صدّر بلند الحيدري قصيدته بعبارة "دستوفسكي"، "حذارِ حذارِ فإنّ قتل الأب أكبر جريمة في التاريخ"، في إشارة إلى الجريمة/الحَدَث الذي سيقوم عليه حواره. والقصيدة ناجحة في توظيف "الكورس" ليكون صوتا مهما من أصواتها.

"وحوار عبر الأبعاد الثلاثة" قصيدة ممسرحة متميزة في لغتها الفكرية التي تذكر بلغة الصوفيين، صورها "الشعرية على الرغم من قسوتها صور حنونة، تتعانق مع الإطار التشاؤمي والانفعال السوداوي... من خلال موسيقى جنائزية".

انظر: الفترة الحرجة، ص١٧٤ .

وأنظر نص القصيدة في:

ديوان بلند الحيدري، ط٢ (دار العودة، بيروت، ١٩٨٠)، ص ٦٦٥-٧١٤ .

- تذكّر هذه المحاولة الناجحة في استخدام الكورس بمحاولة متواضعة للشاعر سامي مهدي بعنوان "رأيت ما رأيت".

انظر القصيدة في: سامي مهدي، الأعمال الشعرية ١٩٦٥-١٩٨٥، ط١، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦)، ص٣١٣-٣٣٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومحمد علي شمس الدين في "عودة ديك الجن إلى الأرض"،[١] ومنصف المزغني في "حنظلة العلي".[٢]

---

١. أعاد محمد علي شمس الدين صياغة حكاية ديك الجن الحمصي، وافتتح القصيدة "بالشوكة البنفسجية" و"الخنجر". خنجر ديك الجن المرصع، ليعلن الندم الأبدي. مشاهد القصيدة: الشاهدة على القبر، والوحشة، والروح المشردة، والبكاء، والخواء، والصمت. ثم مشهد المرأة القتيلة/النائمة التي صارت اسطورة، وسريرة أبدية. ومشهد العودة إليها بالكأس، والحوار الرفيع الذي ينتهي بمعرفة شخصيته: عبدالسلام بن رغبان. ومشهد المناجاة والعشق والأسطورة حين تصبح نسرين السيدة، والمسيح، وكربلاء، ليكون الرثاء والتذكر، والندم الكبير، والبكاء.

وتكون الخاتمة حين يرى النهر غير النهر، والنواعير جريحة، وحمص يجلّلها السواد. يسأل عن قبره، وعندما يصل يرى في القبر سيدة هي زنبقة الماء "عارية في مهبّ الزمان"، مسها البرد، فخلع ثوبه ليستر قدميها، وعلى البعد رأى كبشين يقتتلان.

استطاع محمد علي شمس الدين أن يخلع الرمز من سؤاله الخاص ليدخله دائرة الهم الإنساني والندم الكبير، ويقدمه في رثائية جديدة في اللغة، والصورة، والايقاع. لغة تثير الدهشة، وصور شعرية ذات شفافية خاصة أدخلت القصيدة دائرة السحر والمتعة.

انظر القصيدة: محمد علي شمس الدين، الشوكة البنفسجية، ط١، (دار الآداب، بيروت، ١٩٨١)، ص٥-٤٠

٢. "حنظلة رواية لحياة واغتيال ناجي العلي"، وهي من النصوص المتميزة التي حاولت أن تقرأ العلاقة بين "ناجي العلي"، والرسم الأكثر شهرة "حنظلة"، ناجي العلي المزعج حتى في منفاه، صار يدعى "أبو حنظلة"، وحنظلة يبحث عن البلاد أينما ذهب، ويتمرد فيحمل العلم بدل العقال. "ناجي العلي" يتوجس خيفة من حنظلة، "فمنذ الأزل من الحبر ما قد قتل"، حذّر حنظلة من قتله: "حذار فقتل أبيك يوشم في النفس حزنا مقيم".

يكبر الصغير، ويقوى على أبيه، ويسعى "ليغادر سجن الصحيفة". يمر زمان، ويكون احتلال، تتنهد الأرض، ويفوح الحجر، وتغتال يد الغدر ناجي العلي بسبب "حنظلة". ويدخل النص باب المراثي، خطاب من قبر ناجي يوصي أمه بالصبر، ورسالة من القارىء الحنظلي، ورسالة من حنظلة، أما القتيل فقد كان حماما :

"فرّ بريشه ليكتبَ نصّ الهديل".

وتبقى الشاهدة في ختام القصيدة "إذا ما خلونا لأنفسنا

تضاءُ الدموعُ على الشفتين،

لأنّا على الراحلين فقدنا النداء".

والقصيدة تقوم على المشاهد المتتابعة التي يتصاعد معها النص نحو ذراه، فيها حوار، وحوار داخلي أداره المزغني بنجاح بين الشخوص، واستعان على كشف جوانب القصيدة بكاريكاتير ناجي العلي المثقل بالهمّ الوطني والقضية، ومصادرة الحرية، ومقص الرقابة. وهي محاولة تستحق الوقوف عندها بالدراسة والتحليل.

انظر القصيدة ومقدمة بلند الحيدري المهمة لها في: منصف المزغني، حنظلة العلي، (دار طبربا للنشر، أربد، دار الأقواس للنشر، تونس، دون تاريخ).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعلم:

قصيدة مهمة نجح يوسف الصايغ فيها في مسرحة النص الشعري عبر الشخوص، والحوار، والمقاطع التي يتطور النص بموجبها ليكتمل.

المشهد الأول: يفتح فيه الصايغ نافذة على الذكرى، المدرسة والصف وأيام الصبا، والمعلم الأول:

"يأتي إلى الصفّ
محتمياً خلف نظارتَيه".[١]

يكتب على السبورة بيتاً من الشعر، ويبحث في وجوه تلاميذه عمن يقرأه، يتطوع التلميذ/الشاعر، يغالب خوفه ويتهجأ كلمة "ليس يخطِئُها القلب".[٢] وطني.

بهذا يكون التداخل بين صوت أحمد شوقي وصوت يوسف الصايغ. لنقرأ مع الصايغ بيت شوقي على مدى القصيدة كلها ليغدو كل الكلام من ايقاع البيت الشهير ومعناه.

يتردد صوت المعلم: وطني لو شغلت، ويكمل التلاميذ: بالخلد عنه، وتكون المفارقة، يبكي المعلم ويضحك التلاميذ، عندها يصارحهم برؤيته: بزمان قادم يشغل فيه المعلم عن الوطن، ويبكي التلاميذ.

وينتقل بنا الزمان والنص إلى مشهد آخر، مات فيه المعلم. وسار الغلام وراء جنازته ومعه الوطن، لكنّ الناس هذه المرة كانوا يراقبون "بالخلد عنه"، الزمان غير الزمان:

"وزنانِ مختلفانْ
وقلبٌ تقاسَمَهُ جدولانْ
من الحبّ والضّرب".[٣]

زمان يمّر، معلم جديد، والتلميذ نفسه، وبيت الشعر لم يتغيّر. التلميذ يتطوّع ثانية لقراءة البيت، لكنه هذه المرة يخطىء في النحو:

"فاسودّ لون الطباشير
واحمرّ وجه المعلم".[٤]

أستعجل التلميذ الكِبَر والشباب، طلب من معلمه أنْ يقودَهُ في مظاهرة، عند باب المُعَظّم، وسأله:

---

١. من نصّ القصيدة الذي نشرته صحيفة الثورة العراقية بتاريخ ٢/كانون الأول/١٩٨٥، ص٥.

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه. وجدول الضرب له دلالاته عند الشاعر. فقد أفْرَدَ له الفصل السابع من السيرة الذاتية: "الاعتراف الأخير لمالك بن الريب". انظر: يوسف الصايغ، الاعتراف الأخير لمالك بن الريب" جـ١ (منشورات شركة مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٨٥)، ص١٠١ فما بعدها.

٤. الثورة (بغداد)، ٢/كانون الأول/ ١٩٨٥/ ص ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"خذْ قلمَ الفحمِ
وارسم لنا شاربينْ
وزورّ رجولتنا".(١)

فعل المعلم ذلك، خرجوا من الصف، خبأوا براءتهم في كتاب الحساب، خرجوا يسبقهم المعلم "أشعثَ الشعرِ والروح".(٢) يلهثُ غِيرةً، وهُمْ وراءه بين ضاحكٍ وباك.

تبلغ القصيدة/المسرحية إحدى ذراها عندما يوقف المحقق الصغير، يتسلّح الصغير بكلمة وطني فيُشْتَم، فيكمل بالخلد عنه فيُضْرب، فيكمل البيت: بالسّجن.

فيزَجُ به في السجن، يلتفت إلى معلمه، فيرى شعره:

"يبيضّ من ألم
وصوت التلاميذ يَشْحب".(٣)

تُقْهَر تجربتُهم الفتيّة، ويُخْنَق صوت التلميذ ولكن إلى حين، فقد خرج من السجن:

"مثل سبورةٍ كتب السجناءُ عليها شتائِمَهم".(٤)

وظلّ بيت الشعر يلاحقه، ويكاد يكتمل.

ويفتح الصايغ النصّ على مشهد جديد وصوت آخر يُغْني النص ويفجّر أبعاده، يفتحه لـ:

"عراقيّة
تتقنُ الحبَّ والموت".(٥)

كانت: "عينان واسعتان
وحجل ثقيلْ
وكحلٌ وأسئلة وفضولْ".(٦)

التقيا، أرادا ارتباطاً، فكان لا بدّ من الكاتب العدل الذي أرسلهما للمحقق، فتح المحقق صفحة قديمة، وعرض بيتاً من الشعر، وسأل عمن يقرأ البيت.

لم يكن التلميذ من تطوّع هذه المرة، فقد سبقته إليه:

"والتمعت مثل ياقوتةٍ
تحت شمسِ ضراوتها".(٧)

أما هو فقد رأى بعين الخيال ما سيحلّ بها من قهر وعذاب، لكنه تذكر أنها:

---

١. المصدر نفسه.
٢. المصدر نفسه.
٣. المصدر نفسه.
٤. المصدر نفسه.
٥. المصدر نفسه.
٦. المصدر نفسه.
٧. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"تتقنُ الحبَ والموت".[١]

وأنها في حضور الحب أو الموت ينتابها شغف:

"مثل قديسة
فتطفيء شمعَتَها
وتموت".[٢]

سكوت وصمت، نهاية لمشهد فتوة وتضحية وفداء. ولكن إلى حين، إلى أن يعلو صوت انكسار وتساؤل:

"من يتجرأ بعد هذا على أن يتهجأ بيتاً من الشعر".[٣] من يتجرأ أن يتذكر عنوان حبيبته في السر"؟.

مرّ زمان، مات المعلم، وكانت البقية لغبار الطباشير والكلمات، وظلت القصيدة تبحث عن نهاية، والبيت يبحث عن من يكمله. يقرأ الفتى بيت الشعر، لكنه هذه المرة يخطيء في الوزن، محبة وحزنا، فينقطع البث، وتترك مساحة... للفراغ والصمت لاسترجاع ما حدث، أو لتوقع ما سيحدث.

المشهد الأخير:

يبدأ البث من إذاعة بغداد، ويدخل الفتى زماناً جديداً يحسّ فيه

"شذى يتصاعدُ من رحمِ الأرضِ
فيه مزاجٌ من الماءِ والطين
والقمح قبل اختمار العجين".[٤]

أهي مرحلة النضوج؟

مرحلة تردّه إلى سبورة أخرى "عرضها العمر"[٥] هذه المرة رأى المعلم "متقداً بالحنين"،[٦] وما زال يقرأ على الناس بيت الشعر القديم، وحده السؤال يتغيّر، فالمعلم ما عاد يبحث عمن يقرأ البيت، بل عمّن يحرسه. عندها أيقن الفتى أنّ للبيت معلماً يحميه.

لم يخطيء هذه المرة. بل ارتعد زهواً وفخراً، وأفاق فرأى:

---

١. المصدر نفسه.
٢. المصدر نفسه.
٣. المصدر نفسه.
٤. المصدر نفسه.
٥. المصدر نفسه.
٦. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"شموعاً ببابِ المعظم
موقدةً
وهلالاً يسير على الماء
يتبعه موكبانْ
من الحبِّ والكبرياء".(١)

ولكن أين ختام القصيدة؟

تنازعت الصايغ في النهاية خاتمتان: المعلم يسبق التلاميذ وهم وراءه يلهثون، يردّد الفتى: وطني فيعانِقُهُ المعلم ، يهمس: لو شغلت، فيسألُهُ المعلم عمَّ شغله، و:

"يومىء إلى موكب الشهداء".(٢)

تداخل الفتى الغيرة، كيف تزحف المواكب دونه؟ أشتهى الحرب. وكان ختام النص أمام المحقق، لكنه هذه المره بدأ الحديث وأنهاه:

"ما ترى
إنه آخر العمر
ما عاد متّسع
لأتمّ القصيدة
خذني إلى الحرب يا سيدي
لعليّ هنالك
أختمها بدمائي".(٣)

وهذه النهاية الأولى للنص كما هو منشور في صحيفة الثورة.

---

١. المصدر نفسه. ٢. المصدر نفسه.

٣. النهاية الثانية قريبة من هذه النهاية، ويقول فيها:

" أيا سيدي، أعطني فرصتي
وخذني إلى الحرب
فالشّعر بين يديّ يقاتلني
وهذي القصيدة مصبوغة بدمائي....
وكأني بسبورة عرضها العمر تمتدّ
كالسور دون الحدودْ
كأن عيون الجنودْ
تعاويذ مرسومة فوقها بالطباشير
ما شاءَ ربّك والنّخل والرّافدينْ
وكفّ الحسين الشهيدْ".

أنظر : مجلة آفاق عربية ، عدد ١٢، ١٩٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعلم: نص شعري/ مسرحي متعدد الأصوات، قام على الحوار والقص، استفاد فيه الصايغ من تجربته في القصة أو الرواية، وقدم قصيدةً ممسرحة مشاهدها مراحل العمر : الصبا، الشباب، آخر العمر.

نص شعري ذو ايقاع هادئ بناه الصايغ على ايقاع بيت عمودي مشهور[1]. فيه انتقال بين المشاهد، وتداخل مقنع بين الأصوات، وحوار رفيع بلغ حدا عاليا من الشفافية في بعض عباراته.

نص موزع بين الذاتي والوطني والإنساني، بنهاية/ مسرحية مفتوحة على الاحتمالات تغني النص ولا تعيبه.

نجح شعراء هذا الصوت في مسرحة النص الشعري بعيدا عن حد المسرحية الشعرية المعروف. وهذه النصوص التي تمت الإشارة إليها نصوص شعرية استعانت بالأصوات، والحوار، وتتابع المشاهد، وتداخل الأزمنة، والنهايات المفتوحة، كما عند بلند الحيدري، ومحمد علي شمس الدين، ويوسف الصايغ، في بناء قصيدة عربية اللغة، والرؤى، والتشكيل.

وقد ساهم هذا الاتجاه في ضبط هذه القصائد الطويلة. بحيث جاء كل مشهد فيها ليضيف جديداً، ويوضح بعدا من أبعاد النص.

---

١. ليست هذه تجربة الصايغ الاولى في بناء قصيدة تقوم على نص تراثي. فله قصيدة طويلة تأخذ من التراث عنوانها: "اعترافات مالك بن الريب" بناها على قصيدة مالك بن الريب الواحدة التي مطلعها:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة

بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

انظر قصيدة الصايغ في:

طراد الكبيسي، في الشعر العراقي الجديد (منشورات المكتبة العصرية، دون تاريخ)، ص ١٦٩-١٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصوت الدرامي/ الملحمي

بدأت الغنائية التي ألفتها القصيدة العربية بالانحسار لتفسح المجال في بعض القصائد لأجواء دراميّة[١]. حتى كاد الشعر الدراميّ أن يكون "أعلى درجات الشعر وذروة الفن"[٢].

في القصيدة الدرامية تتعدّد الأصوات، وتغدو القصيدة تجربة متكاملة،[٣] يضبط فيها انسياب القصيدة الغنائية بالحَدَث، ويُطَوّق الانبساط الزمنيّ فيها بالصراع، وتختفي الذات وراء الموضوع[٤].

بذلك تصبح القصيدة الدرامية "بناء على مستويين: مستوى الفنّ ومستوى الحياة ذاتها".[٥] وقد يكون البناء بسيطا، وقد يكون مركّبا أو معقّدا[٦]، تلتقي فيه الصور البسيطة مع أخرى أكثر تعقيدا بما يخدم الفكرة الفنيّة، ويطوّر الموضوع.[٧]

---

١. الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص٦.

٢. بيلنسكي، نصوص مختارة، ترجمة يوسف الحلاق(وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠)، ص٢٦٦.

٣. دراسات في نقد الشعر، ص١٤١.

لمزيد من التفاصيل حول الشعر الدرامي انظر: أصوات الشعر الثلاثة، دراسة تطبيقية، ص٤٥.

حدد عز الدين اسماعيل خصائص النص الدرامي بالحركة والموضوعية والتجسيد، وبين عناصر التعبير الدرامي المتمثلة في الحوار والحوار الداخلي.

انظر تفصيل ذلك في: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٩٤، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٩٣-٢٩٩.

٤. الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٣٢.

٥. الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨٥.

٦. القصيدة المغربية المعاصرة ، ص ١٧٩، ١٩٨-١٩٩.

٧. سكفوز نيكوف، نظرية الأدب، المجلد الثالث، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، القسم الثالث : الشعر الغنائي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مجلد٣، القسم الثالث(دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٦)، ص ٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مديح الظل العالي

ولعلّ خير مثال على القصيدة الدرامية/ الملحميّة قصيدة محمود درويش: "مديح الظل العالي" أو "بحر النشيد المرّ"[١]. فهي قصيدة الحسّ الدراميّ، والصيحة التي لا تلقى الصّدى، والغنائيّة الحزينة، والبَوْح، والاتصال بالحدث العميق[٢].

فقد اتّسع النص فيها ليكون بحجم الفاجعة، بحجم الانهيار في بيروت. أفق مفتوح على عالم من صور جديدة، وقصص وحوار[٣] تبدو فيه اللعبة الفنيّة واضحة الأبعاد.. الزمان، والمكان، واللّغة، والشخوص.[٤]

"مديح الظل العالي" أطول قصائد ديوان : "حصار لمدائح البحر"، ولا نبالغ اذا قلنا إنها أكثر قصائد المجموعة فنية، هذه المجموعة التي جاءت: "رثاءً ملحميّا ونشيدا جنائزيّا لبيروت"[٥] .

وتكتمل صورة "مديح الظل العالي" بقراءة "قصيدة بيروت"[٦] و"تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الابيض المتوسط" [٧]. لتصبح القصائد معا "عملا تشكيليّا متعدّد الجوانب والأبعاد لبيروت"[٨] عمل بعده الأول: بيروت/ الاستشراف أو النبوءة، وبعده الثاني "مديح الظل العالي": الحصار والمقاومة والخروج النهائيّ، وبعده الثالث: دهشة وذهول ممّا حدث، وقفة تأملات لرؤية ما خلّفت الفاجعة في بيروت. ليصبح النصّ قصيدة "عبر الأبعاد الثلاثة"[٩] في هذا الديوان، أو مأساة إغريقية ذات أبعاد: الحدث، المكان، الزمان، الشخوص.

الحدث: الحصار، ثم خروج المقاومة الأخير من بيروت، والانهيار، إسرائيل التي تصعّد الحدث، وبيروت المستهدَفَة والمقاومة.

---

١. محمود درويش، حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦)، ص١١٩-١٧٤.

٢. الكلام لعلي الشرع من ورقة عمل قدّمت للملتقى النقدي الثاني في مهرجان جرش. بعنوان "الموقف من غيزو بيروت في قصيدتين للشاعرين أدونيس ومحمود درويش"، عمان ١٩٩٠.

٣. الغناء الأبدي، ص٤٧.

٤. من مقالة نقدية لعبد الرحمن ياغي بعنوان "خواطر شعرية لدى محمود درويش"، الرأي، (عمان)، عدد ٧٦٨٣ ، ١٦آب، ١٩٩١، ص٩.

٥. شاكر النابلسي، مجنون التراب، ط١(المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧)، ص ٤٣٨.

٦. حصار لمدائح البحر، ص٨٩-١١٦.

٧. المصدر نفسه، ص ١٧٧-١٩٨.

٨. مجنون التراب، ص ٤٤٠.

٩. العنوان من قصيدة لبلند الحيدري سبقت الإشارة إليها. "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نشيد الافتتاح:

أيلول جديد، وأيلول في ذاكرتنا أسود، يُنذِرُ بالخريف، النهار، والظل، والسلاح الفردي، والزمان. القصيدة كلها لبيروت، والقلب يغالبُ جرحَهُ ويرمي "لنافذة تحيّتَهُ الأخيرة"[١] .

هكذا يندفع صوت الشاعر مفتتحا النّشيد المرّ، صوت مفاجأة مثقل بالحزن والانكسار.

ويكون التفات ويكون خطاب، يلملم فيه الصوت حزنه والوَهَن، ويرْضَى بأن يُتَّخَذ "ساعدا في حضرة الأطلال"[٢]، ليكون الانتصار والتاريخ. وها هو التاريخ يُؤَرَّخ بالرّحيل والانهيار.

المكان:

أول الأماكن الحاضرة في النص بيروت: "بيروت قلعَتنا

بيروت دمعَتنا

ومفتاح لهذا البحر"[٣]

هي القلعة والحصن في زمان الانكسار، هي الملاذ حين تضيق السّبل، لكنّها دمعة الحزن التي تفضي إلى البحر، والبحر سور تستند إليه.

كانت قبل الحصار: "بيروت خيمَتنا

بيروت نجمَتنا"[٤]

والخيمة تؤوي لكنها لا تحمي، والنجمة تهدي في حالك الظلام. حين جاؤوها كانت:

"نافذة تطلّ على رصاص البحر"[٥]

ومن يفتح نافذة تطلّ على الرّصاص؟ لكنهم تعلّقوا بها وغدت: الخيمة الأخيرة، والنّجمة الأخيرة. انتماؤهم إليها أزليّ، جاؤوها مُذْ كانت الأسماء، فتشّوا عن نهايات الجنوب، عن وعاء للقلب، بحثوا عن جدار يسند انهيارهم فكانت بيروت.

وها هي الآن قصيدة، "بحر للنشيد المرّ". هي والبحر توأمان، هي الرّفض، هي (لا) في مقابل (نعم)، الوجه لها والظهور أمام البحر أسوار، نفدت الذخيرة إلاّ من طلقة أخيرة هي (لا)، يطلقونها ولا يتخلّون عن بيروت، فالتخلّي عنها تخلّ عن الرّوح.

---

١. حصار لمدائح البحر، ص ١١٩.

٢. المصدر نفسه، ص١٢٠.

٣. المصدر نفسه.

٤. المصدر نفسه، ص٩٠.

٥. المصدر نفسه، ص٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"بيروت/ ثكلى"[١]، بيروت الصّورة والسّورة. الذين يحبّهم القلب ذهبوا، وظلّ السؤال قائما مذ سأله شكسبير على لسان هاملت: "إما أنْ تكون

أو لا تكون" [٢]

في قصيدة بيروت كان الغزاة قد أسلموه إلى القصيدة، فارتجل الوداع، ورحل عن شوارع بيروت، وخلّفها ضبابا، وخرابا، وشاهدة[٣]، لكنها الآن في الحصار زمانا ومكانا:

"بيروت المدينةُ

ليست امرأتي"[٤]

أما بيروت المكان" فمسدّسي الباقي"[٥]، وبيروت الزمان" هويّة الآن المضرّج بالدخان"[٦].

بيروت المسافة بين اللاّحب والحبّ الكبير:

"أنا لا أحبكِ

كم أحبّك"[٧]

كانت في قصيدة بيروت عطاءً بلا حدود، الدليل حين يحتار الدليل، "بوصلة المحارب"[٨]. كانت:

" بحر صاعد نحو الجبال

غزالة مذبوحة بجناح دوريّ

وشعب لا يحبّ الظلّ"[٩]

وها هي الآن "منتصف اللّغة"[١٠] ، وحديث العاشقين، والبحر شاهدٌ على ذلك.

صبرا: مكان آخر يحضر في النص، تنال منها الفاجعة فتصبح "بقايا الكفّ في جسد قتيل" [١١]، نامت بعد أن اجتمع عليها تعبٌ وخذلان، ثم راحت تغنّي من غادروها.

---

١. المصدر نفسه، ص١٣١.

٢. المصدر نفسه، ص١٣١-١٣٢.

٣. المصدر نفسه، ص٩٤-٩٥.

٤. المصدر نفسه، ص١٣١.

٥. المصدر نفسه.

٦. المصدر نفسه.

٧. المصدر نفسه.

٨. المصدر نفسه، ص ١٠٨.

٩. المصدر نفسه، ص ١٠٧.

١٠. المصدر نفسه، ص١٣٤.

١١. المصدر نفسه، ص ١٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هي الآن عارية تغطّيها أغنية الوداع، تعدّ أيام غياب أبنائها وتخطيءُ في العدّ "حين لا تجد الذراع"[١].

تستمر في غنائها الموجع الحزين: "كم مرّة
تتفتّحُ الزّهرةْ
كمْ مرّةْ
ستسافرُ الثّورَةْ" [٢]

صبرا تخاف الليل إذ يحلّ، تبكي لتلهيه، فيتصاعدُ الرثاءُ شجيًا:

"رحلُوا وما قالوا
شيئا عن العودةَ
ذبلُوا وما مالوا
عن جَمرةِ الوردةْ"[٣]

تنام ثم تصحو على خنجر الفاشيّ، تستغيثُ ولا مغيث. يقطّع الفاشيّ أوصالها وهو "يرقص حول خنجره"[٤]، لتصير صبرا "هويّة عصرنا حتى الأبد"[٥] .

الزمان: لا ينفصل عن بيروت، بل إنّ زمان القصيدة هو الزّمان الذي مرّ ببيروت .

الفجر: رصاص، دخان، قصف، موت، تعازي؛ يغيب صوت العصافير، ويأتي الموت من كلّ اتجاه، يكتشف من كان حيّا أنه حي بالمصادفة. فجر طويل يتحرّقون لانتهائه، يتعجّلون زواله ليعرفوا الأموات هم أم أحياء.

يمرّ الفجر الصّعب، ليكون الظهر فجرا آخر، فيه:

"تنكسر السّماء على رغيف الخبز"[٦]

ويستعجلون الساعات هذه المرّة ليعرفوا أين ستكون صرختهم الأخيرة.

العصر قصير: حشرات، رطوبة، ارتخاء.

المساء فوق بيروت مخيف: الرّخام دم، والحمام ذبيح، والأرض يحملها الغمام ويرحل نحو التّيه.

---

١. المصدر نفسه، ص١٥٣.

٢. المصدر نفسه، ص ١٥٤.

٣. المصدر نفسه، ص ١٥٤-١٥٥.

٤. المصدر نفسه، ص١٥٥.

٥. المصدر نفسه، ص ١٥٧.

٦. المصدر نفسه، ص ١٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الليل فأطول ما يكون في بيروت، وها هو محمود درويش يقطّع أوصال الليل بثلاثيّات سريعة: بيروت السّواد، القمر الذي لم يحسن اختيار الزمان، ولم يفرح به الأطفال. هواؤها أسود صخريّ، وساعاتها طويلة.

وها هو يقدّم صورا من ليل بيروت: ليل القتلة يسير طبيعيًا حتى بين الأنقاض، أما الشهداء فيغادرون نومهم، يتفقدون صغارهم، يتجوّلون على السّواحل، ويحرسون الحلم والرؤيا.

كلّ ما يخاف عليه الشاعر من ليل بيروت الأفق، يخاف أن ينغلق، يهتف من أعماقه:

"لا تَنْغَلِقْ

لا تَنْغَلِقْ أبدا"(١)

ويكاد القارئ يسأل بلهفة: لماذا؟ ممّ تخاف؟

ولكن السرّ يبقى: " لا تنغلق أبدا

لئلاّ"(٢)

ويظلّ القارئ حائرا فيما أراد أن يقول. يبحث عن الكلمة الحبيسة التي سكت عن الكلام عندها. عند الظهيرة تتوحّد المدينة بالقصيدة، وتختلط الأوقات في بيروت ليغدو الزمان واحدا، وتغدو بيروت: الماضي والحاضر والمستقبل.

الشخوص:

أول شخوص القصيدة أبطال المقاومة في بيروت، الذين أحرقوا مراكبهم، وأسندوا ظهورهم أسوارا أمام البحر، وعانقوا بنادقهم، ولم يجدوا سوى بيروت أرضا يدافعون عن:

"تعرّجها وحنطتها"(٣)

ويعلنون الولاء لها والتحدّي من أجلها:

"لن نترك الخندق

حتّى يمرّ الليلْ

بيروتُ للمُطْلَقْ

وعيونُنا للرَّمْلْ" (٤)

حوصروا، وقاوموا، وتساءلوا عمّ سيسفرُ موتهم؟

---

١. المصدر نفسه، ص ١٤٧.

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه،ص١١٣.

٤. المصدر نفسه، ص. ١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"عن
دولة
أم خيمة؟"[١]

ثم اكتشفوا أنّ "لا فرق بين الرايتين" [٢]

كان يُغشّي الواحد منهم التّعب، تعب من المقاومة، عندها كان يصرخ:

"أيها البطل انكسر فينا"[٣]

ولكنه لا يلبث أن يعود إلى المقاومة رغم التّعب. تختلط الأدوار: القاتل هو القاضي، وكفّ القاتل ممتزجة بأقوال الشهود، القتلى في ملكوت قاتلهم، والقاضي يقبل الرّشوة. ذئب سرق الدمع، قتل، دخل جثة القتيل ثم باعها. القتيل يجالس قاتلَهُ على مائدة المفاوضات، والقاتل يدلي بسكّينه، والقتلى يدلون بأسماء الضّحايا: صبرا، شاتيلا، تلّ الزعتر والرّموز واضحة في النصّ.

ويحضر العرب الذين أطاعوا رومهم، ويكون الشكّ حتى في الثوابت.

البحر: الدّهشة، والغربة، وأرض النّداء، والصّورة، والوجود:

"ومَن لا برّ له
لا بحر له"[٤]

البحر يحمي ظهورهم، وهم نشيد لهذا البحر، وظلّهم مكسور فوقه. البحر يحاصر كلّ شيء، وها هو يحذّر: لا تلمس يد القرصان، هي المذبحة، والرّيح التي تنتظرها واقفة، وإنّ هبت فمن أجل الجيوش تهبّ لا من أجلك. دع كلّ شيء منهارا واخرج من النصّ المُعَدّ، فإما أن تكون أولا تكون.[٥]

الشاعر: مات الشعر في ليل بيروت، "والشاعر افتضحت قصيدته تماما" [٦]، تعرّض للخيانة، ثلاثة خانوه: تمّوز وامرأة وإيقاع. وما الذي يتبقّى بعد أن يخون الشاعرَ الإيقاعُ؟

ويحضر خليل حاوي: الطير الذي سعى لحريّته، والشاعر الذي اختار موته، وظلّ:

---

١. المصدر نفسه، ص ١٣٩.

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه، ص١٤١.

٤. المصدر نفسه، ص١٦٦.

٥. المصدر نفسه، انظر حديث البحر، ص١٦٦-١٧٣.

٦. المصدر نفسه، ص ١٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"يُصْغي لموجته الخصوصيّة
موتٌ وحريّة"[١]

اختار موقفه، ومضى قبل أن يخونه الثّلاثة: تموز والمرأة والإيقاع. فكأنّ الفاجعة أكبر من أن يعبّر عنها الشعر، انتهى الشعر، وغاب الشاعر.

الجزء الأخير من النص: الوداع.

تحية أخيرة، صفحة للوداع لأهل لبنان، للشّجر، للسّحاب، للمسدس الذي غطّى الرّحيل. فكأن الرسالة اكتملت وآن لها أن تنتشر : توبة أو ذكرى أو شراعا.

كانت الروح فراشة هائمة، والجسد نرجسة، والموت اندفاعها. وها هو يطلب ان يرسم دمه "قمرا على ليل العرب"[٢]، "شجرا على رمل العرب"[٣]، ورحيله "حجرا على قبر العرب"[٤]، وبكاء رصاصِ الأبطالِ "سَهَرا على عُرْس العرب"[٥]، ونشيجه "مطرا على أرض العرب"[٦]، وفطام قصيدته "وترا على طرب العرب"[٨].

ويقصّ على أهل لبنان رؤياه عن مطر يأتي يغسل كلّ أثر تركته المقاومة على شوارع لبنان والنوافذ . حدّق في كفّه ليقرأ صفحة من حياته قادمة، رأى البحر يحاصر كلّ شيء. غادر بيروت بعد أنْ أكل من الرّغيف "ما يكفي المسير إلى نهايات الجهات"[٩]. لكنّه لن يكون العشاء الأخير.

رحل دون أن يعرف وِجْهةً له، ليحطّ:

"أينما حطّت طيورُ البحرِ في البحر الكبير"[١٠]

ويصمت النّشيد على صوت يلخّص كلّ شيء: الثورة الواسعة والرّحلة الضيقة، والفكرة الكبيرة، مقابل الدّولة الصغيرة[١١].

---

١. المصدر نفسه، ص ١٤٨.
٢. المصدر نفسه، ص١٥٠.
٣. المصدر نفسه، ص١٦٢.
٤. المصدر نفسه.
٥. المصدر نفسه.
٦. المصدر نفسه.
٧. المصدر نفسه.
٨. المصدر نفسه.
٩. المصدر نفسه، ص١٦٣.
١٠. المصدر نفسه، ص١٦٦.
١١. المصدر نفسه، ص١٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"مديح الظلّ العالي" قصيدة اجتمعت لها سمات غير قليل من الأصوات السابقة. ففيها من الصّوت القصصيّ حدثُهُ والرّموز. وحدث القصيدة: الحصار والمقاومة، والصّراع ثم الخروج. ورموزها: المقاومة، والأعداء، والبحر ، وبيروت، وصبرا، وفلسطين.

وفي القصيدة من الصوت التجريبي احتفاله باللغة، وهذا التفاوت المشروع في نصّ طويل بين لغة الصورة والنّسق المُبهر ولغة تكاد تكون نثرا. من:

"هل كان من حقّي النزول من البنفسج والتوهّج في دمايْ
هل كانَ من حقّي عليكِ الموتُ فيكِ
لكيْ تصيري مَرْيما
وأصيرَ نايْ"(١)

إلى:

"بيروتُ عصرا
تكثرُ الحشراتُ
تزدادُ الرطوبةُ
ترتخي العضلات"(٢)

من لغة الإيقاع والغنائيّة في:

"آهٍ منّا، آهٍ ماذا لو خَمْشنا صُرّة الأُفُقِ
قد يخمشُ الغَرْقى يدا تمتدّ
كيْ تحمي من الغَرَقِ"(٣)

إلى لغةٍ قاسية خشنة في:

"أمسك الآنَ الهواءَ الأسودَ الصخريَ
أكسره بأسناني أعضّ عليه أدميه وأركله"(٤)

من الصورة الواضحة البسيطة الأليفة في:

"بيروت قلعتنا، بيروت دمعتنا"(٥)

---

١. المصدر نفسه، ص١٣٢.
٢. المصدر نفسه، ١٤١.
٣. المصدر نفسه، ١٢٧.
٤. المصدر نفسه، ١٤٥.
٥. المصدر نفسه، ١٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى الصورة المدهشة في:

"سأراكَ في قلبي
وأُجَهِّشُ يا ابْنَ أمي باللغة"[١]

إلى الصورة المباغتة في:

"بيروت ليلا مثل باذنجانة
قمرٌ غبيٌ مرّ فوقَ الحرب
لم يركَبْ له الأطفال خيلا"[٢]

إلى الصورة المركّبة الانتشارية التي تمتدّ عبر المقطع كلّه:

"لِمَ ترحلونَ
وتتركون نساءكُم في بطنِ ليلٍ من حديدْ
لم ترحلون
وتعلّقون مساءكُمْ
فوقَ المخيّم والنشيدْ"[٣]

قصيدة فيها وعي بالواقع والقضيّة، وفيها تحريض وجرأة وتعريض، تصبح معها كلمة لا مفتاحا لعدد من المقاطع:

"يجبُ التمترُسُ في الوسَطْ
يجبُ الدفاعُ عن الغَلَطْ
يجبُ التشكّكُ بالمسار
يجبُ الخروجُ من اليقين"[٤]

وبذلك استطاع محمود درويش أن يصل في قصيدة "مديح الظل العالي" إلى البنية الشعرية المركبة[٥] التي تقدّم التجربة المتكاملة. تلك البنية التي سعى إليها منذ: "تلكَ صورتها وهذا انتحار

---

١. المصدر نفسه، ص ١٢٤.

٢. المصدر نفسه، ص ١٤٤.

٣. المصدر نفسه، ص ١٥٣.

٤. المصدر نفسه، ص١٣٧. وانظر ص ١٢٥،١٢٨،١٢٩.

٥. دراسات في نقد الشعر، ص ١٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العاشق"[١]، مرورا "بسرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"،[٢] و"أحمد الزعتر"[٣].

ومن القصائد الطويلة في هذا الصوت"صور"[٤]، وهي قصيدة طويلة للشاعر اللبناني الجنوبي شوقي بزيع.اقتربت من بناء قصيدة محمود درويش إلى حدّ كبير[٥]. وقصيدة مظفّر النواب "وتريّات ليلية"[٦]. التي سعى فيها إلى بناء سمفونيّ ملحميّ. وإذا كان حجم الحدث والانهيار قد فتح النص على تلك الأبعاد في "مديح الظلّ العالي"، وكان الدّخول من التاريخ لإعادة رسم الصورة قد أطال قصيدة "صور" فإنّ سعي مظفر النواب إلى هذا البناء كيْ يتخلّص "من الآلة

---

١. ديوان محمود درويش، ط١٣(دار العودة، بيروت، ١٩٨٩)، ص ٥٤٩-٥٧٩.

٢. المصدر نفسه، ص ٤٤٥-٤٥٧. وانظر الملاحظات المهمة حول القصيدة في:
دراسات في نقد الشعر، ص ١٢٤-١٦٢.

٣. المصدر نفسه، ص ٥٩٥-٦٠٨.

٤. شوقي بزيع، أغنيات حب على نهر الليطاني، ط١ (دار الأداب-بيروت، ١٩٨٥)، ص٧-٥٠.

يحضر هنا سؤال حول المدينة والعلاقة بها، ودورها في إطالة النص. فهناك تجارب عدة اتّخذت المدينة نقطة ابتداء فيها. نشير هنا، بالإضافة الى "بيروت" و "صور"، إلى "الوقوف في جرش" لمحمد القيسي، وهي قصيدة طويلة غنائية، لا خصوصية فيها لجرش.

انظر: محمد القيسي، الأعمال الشعرية، ط١ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧)، ص٥١٣-٥٤٨.

وقصيدة "اغنية للبتراء" لإبراهيم نصر الله يقدم فيها رؤيته للبتراء: "أول العاشقات" و"أول الأغنيات".

انظر: ابراهيم نصر الله، الفتى النهر.. والجنرال، ط١ (دار الشروق للنشروالتوزيع، عمان ١٩٨٧)، ص ١٣٩-١٥٤.

٥. مدينة محمود درويش بيروت، ومدينة شوقي بزيع صور، كلا المدينتين في لبنان، وكلاهما على ساحل البحر المتوسط، وكلاهما حاضرة في التاريخ مدينة من مدن المواجهة والمقاومة.

"صور" أغنية استعار الشاعر مراثي المدن كلها كي يغنيها، رسم صورتها فكانت "الطعنة الأبديّة في جسد البحر" "وزهرة فينيقياء"، وطفلة الزمان الوحيدة"، "ومدينة الشمس"،ومدينة الزرقتَين: البحر والسماء.

ينتقل بعد ذلك الى نشأة صور: بناؤها، سكانها، جغرافيتها، حصار الاسكندر لها، المقاومة، الخراب. ليصل الى أن صور تظلّ مع كل ذلك: قوة الزمان، وجملته الاعتراضية.

ويرسم شوقي بزيع صورة للبحر الشاهد الذي ينتصّت لموجة الرّوح، ويبقى شاهدا حتى لو انْدكت المدينة على ساكنيها. فالبحر سيّد الفراغ، والقبضة الهادرة.

ويدخل شوقي بزيع بصور زمان الحرب، وتكون المرثية، والشّجن، وعتاب البحر الذي بنى لصور قوس نصر ثم هدّمها تحته. ولكنّ الصمود يظل كبيرا، والناجون من الزلزلة يخطّون على مدخل البحر" المدينة لا تنحني"، وعلى مدخل القبر "المدينة لا تنهدم إلاّ لكي تتبني"، ويمتد النشيد نحو النهاية والغاية: "آخر البحر أو آخر المجزرة".

وصور قصيدة مهمة تعي حركة التاريخ، وتحفل بالرّموز والصّوَر قصيدة ذات بنية فنيّة رفيعة في النّشيد، والغناء، والحوار، والصّراع، والشّخوص، واللغة المتميزة التي تنهض بذلك كله.وهي بحاجة الى دراسة مفصّلة تكشف رؤاها والبنية. انظر القصيدة: أغنيات حب على نهر الليطاني، ص٧-٥٠.

٦. وتريات ليلية الحركة الأولى والثانية، ص١١-٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الواحدة والضّجر في الشعر العربي"[١] قد أطال وترياته، ليؤلف "بين التأجّج الفرديّ المتعجّل، وخُطى التّاريخ الثّقيلة البطيئة الواثقة"[٢] .

بدأ مظفر النواب الوتريّات بحركتين، وظلّ يسعى إلى "لَجَج الحركة الرابعة التي يرتفع فيها نشيد الجوقة البشريّة"[٣].

الوتريات: الحركة الاولى:

لحظة انطلاق الوتريات ساعة من الليل غامضة، هو على ناقته يستقبل روح الصحراء، ويهاجر عربيّ الرّوح.

عندها يتّسع النصّ لرموز تاريخيّة تمتدّ به وتغنيه، وتدفعه نحو ذراة في الرؤية واللغة: علي بن أبي طالب الذي يتوضّأ بالسيف، وأبو سفيان يؤلّب القبائل، وعثمان بن عفان وشورى التجّار. وتاريخ الشام، والأمويون، والعروبة، والثوابت يستعرضها كلّها حتى يصل الى الردّة الجديدة:

"قتلتنا الردّة

قتلتنا أنّ الواحدَ منّا يحملُ في الدّاخل ضدّه"[٤]

يسقط التاريخ على الواقع، يرى الأمور مقلوبة: الردّة تقتلنا، والرجال غير الرجال، والثورة تقتل بنيها. ليعلو هذا الصوت الغاضب أبدا في هجاء مرّ، ولغة صاخبة.

في القصيدة جانب شخصيّ يصور فيه الشاعر ما تعرّض له من اضطهاد وقمع، يصوّر الهروب من العراق في نيسان، ودخول الأهواز.

يصل الأهواز ليرى الأرض عربيّة وغير عربيّة، ويتذكّر البلاد التي يتناهبها الأعداء، وفلسطين التي تباع، والقدس المستغيثة ولا مغيث. فيستعير من النصّ مساحة كبيرة لصوت الرفض والثورة والخطابيّة والتّحريض.

الحركة الثانية:

يكمل هجرته، يصل باب النّخل، تعطيه النّخلة نشيجا عربيّا، يصل شطّ العرب، ويتابع السير حتى يصل طهران حيث يتناوبه الجلاّدون. ويرى مع الفلاّحين المحتشدين حوله: عليّا، وجيفارا وأبا ذرّ، رموز الثورة.حاولوا أنْ يكرهوه على الاعتراف، لكن أبا ذر كان يزرع فيه الشجاعة، فرفض، لأنّ:

"الشعبَ أمانة في عُنُق الثوريّ"[٥]

---

١. المصدر نفسه، ص ٧.

٢. المصدر نفسه.

٣. المصدر نفسه.

٤. المصدر نفسه، ص ٢٢.

٥. المصدر نفسه، ص ٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أيام تسعة مرت، كفّوا عن تعذيبه وطلبوا منه أن يتعهد بألاّ يتسلّل ثانية للأهواز. أسند قلبه بنخلة عالية، و"من يصلْ القلب الآن"[١] و خاطب القلب محذرا:

"إياكَ فللشاعر ألفُ جوازٍ في الشعر
وألف جواز أن يتسلّل للأهوازْ
يا قلبي عشقُ الأرضِ جوازْ"[٢]

وتختم الحركة الثانية لتكون بداية البناء في النصّ:

"بين دخول الطّبل على العُمْق
السمفونيّ
وبين خروج الطبل الساذِج في الجازْ"[٣]

كان يمكن أن تُدرَج هذه القصيدة في إطار الصوت الخطابيّ التحريضيّ: لأن هذا هو صوت مظفر النواب المعروف والمسموع، لكنّ أسبابا تمنع ذلك أولها:

الأول: أن مظفر النواب سعى فيها إلى بنية للقصيدة مركّبة، تشبه بناء سمفونيا. ودليل ذلك أنه أعطاها اسم وتريّات عزفها في حركتين.

الثاني: أن القصيدة حافلة بالرموز التاريخيّة التي أسقطها الشاعر على الحاضر ليكشف زيفه، قصيدة يلتقي فيها السؤال الذاتيّ: المطاردة، والهروب والتّعذيب بالسؤال الإنساني: الوطن المسبيّ، والضّحايا، والثّورة.

الثالث: أن القصيدة ذات حدث يتطور ويتسع على مدار الحركتين، ويبقى مفتوحا ليمتدّ في الحركة الثالثة، ويكتمل في حركة رابعة يسعى إليها الشاعر.

الرابع: أن القصيدة موزعة بين الأصوات: صوت المناجاة، وصوت الخطاب، وصوت الحوار. وان بدا أنّ صوت الخطاب هو صوتها الأعلى.

الخامس: قدرة مظفر النواب على التوفيق بين لغتين يبدو للوهلة الأولى أن من الصّعب الجمع بينهما: لغة الحُلم والصّورة المدهشة، ولغة الخَطابة والمُباشَرة والتّحريض، "حزن غوليّ بالآلات الوتريّة الضّخمة"[٤] يعبّر عنه صوت التحريض والرّفض والثّورة، "تشقّه صراخات مضيئة حادّة بالوتريّات النّاعمة"[٥] يعبّر عنها صوت التفجّع والحزن والأسى.

---

١. المصدر نفسه، ص٧٧.
٢. المصدر نفسه.
٣. المصدر نفسه.
٤. المصدر نفسه، ص ٧.
٥. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"انسجامات ذاتيّة مفرطة الأناقة والتأمّل"[١] في:

"يا طيرَ البرق
لقد أوشك ماءُ العمر يجفّ قريبا
وفتحت معابدّ روحي المهجورة
إذ كنتْ سمعتُكَ
تخفقُ في الليلِ، غريبا"[٢]

"مقابل نثريّة فظّة هي التناقض الآخر الضروريّ"[٣] في:

"وطني أنقذني
أنقذني من مدن يصبحُ فيها الناسُ
مداخن للخوف وللزبل
مخيفة."[٤]

للأسباب السابقة أخذت قصيدة مظفر النواب "وتريّات ليلية" مكانها في الصوت الدرامي/ الملحمي في القصيدة الطويلة.[٥]

محمود درويش ومظفر النواب الصوتان اللذان سعى كلّ منهما إلى بنية للقصيدة مركّبة، أجبر الحدث الكبير محمود درويش على أن يشكّل قصيدته على هذا النحو، بينما سعى مظفر إلى البناء سعيا مقصودا، فكانت القصيدتان صوتا ذا معالم في القصيدة الطويلة[٦].

---

١. المصدر نفسه.

٢. المصدر نفسه، ص٢٧.

٣ . المصدر نفسه، ص٢٧.

٤. المصدر نفسه، ص٤٨.

٥. لمظفر النواب قصائد طويلة فيها ملامح الوتريات من استحضار الرمز، والرفض والثورة واللغة: انظر: مظفر النواب، أربع قصائد، (منشورات العربي، ١٩٧٨). قصائد "تل الزعتر" "عروس السفائن"، "أبو ذر يدعو لاجتماع جائع" ، "بحار البحارين".

٦. امتد هذا الصوت في عدد من القصائد نذكر منها.
القصائد المتميزة لـ ابراهيم نصر الله الذي مال الى هذا الأداء الدرامي في قصائده حتى غدا ديوانه الفتى النهر.. والجنرال "ديوان "حواريات": "حوارية المرحلة" و"أغنية للحياة" و"حوارية الغريب" "والحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق" و"الفتى النهر.. والجنرال".
وتجربة ابراهيم نصر في هذا الديوان المتميز تستحق الوقوف عندها في دراسة مستقلة.

انظر: الفتى النهر... والجنرال.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

القصيدة الطويلة (في الرؤى)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

القصيدة الطويلة : في الرؤى

ما الذي أضافته القصيدة الطويلة إلىالرؤية (المضمون)؟ هل طرحت قضايا جديدة مستفيدة من طول القصائد وبنائها الجديد؟

الرمز أهم أسئلة القصيدة الطويلة: الاتّكاء عليه أو إعادة صياغته في بنية تركيبية جديدة، ليغدو جزءاً من البنية الفنية لعدد من القصائد الطويلة غير قليل.

ويرتبط بسؤال الرمز تحوّل الشعر في العقود الثلاثة الأخيرة إلى الرموز العربيّة الإسلامية بعد أن شهدت مسيرة الشعر العربي توظيف رموز حضاريّة كثيرة. (١)

بدا عند جماعة الديوان، وأبولو، والياس أبي شبكة صاحب الأثر الواضح في الرومانسية العربية(٢)، ثم في قصائد بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي، وخليل حاوي، وأدونيس.

ويبدو أن الشعراء كانوا يجدون في الأساطير "موضوعاً جميلاً خصباً مليئاً بالطاقة المولدة الموحية".(٣)، أو أن استلهام الأسطورة كان يقيس النظرة الإنسانية للحياة بكلّ تناقضاتها الحادّة.(٤) مرّت بعد ذلك مرحلة شعرية كاملة صار فيها الاتّبعاث الحضاريّ، والرمز التموزيّ، والعنقاء، وطائر الفينيق القاسم المشترك، وصارت الثقافة الغربيّة هي النموذج. ظهر ذلك في

---

١. تنوعت الأساطير فكان منها: بابلية (عشتاروت-تموز)، مصرية (اوزيريس)، فينيقية (أدونيس)، يونانية (اورفيوس-عولس) مسيحية (المسيح-لعازر) وثنية جاهلية (اللات).

انظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٦٦ .

٢. الأسطورة في شعر السياب، ص٢٥-٢٦ .

لمزيد من التفاصيل حول الأسطورة انظر المراجع التالية:

- فراس سواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة (سورية أرض الرافدين) ط١ (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦)، ص٢٥ .

- الأسطورة في الشعر المعاصر، ص١٠٩-١١٢ .

- في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص١٨٩ .

٣. الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص٣٠ .

٤. الأسطورة في شعر السياب، ص٢٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

توّجه المجلتين المهمّتين: "شعر"، و "الآداب".[١] ثم كانت هذه الالتفاتة إلى التراث، والتحوّل إلى الرموز العربية في العقود الثلاثة الأخيرة ليتحرك النص في فضاء من الألفة،[٢] تصل به إلى حداثة عربيّة تبحث عن شروطها ووجودها بعيداً عن النموذج الغربي.

وقد ردّ النقاد هذا التحوّل أو الالتفات إلى التراث العربي إلى عوامل مختلفة: فنية، وثقافية، وسياسية، واجتماعية، وقومية، ونفسية .

اما الفنية فتتمثل في إدراك الشاعر المعاصر مدى غنى التراث بالنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيريّة لا حدود لها، مما يكسب تجربة الشاعر المعاصر غنى وأصالة وشمولا: الغنى من انفتاحها على الينابيع الدائمة التدفّق بإمكانات الإيحاء، والأصالة من هذا البعد الحضاريّ التاريخيّ، و الشمول من هذا الاندماج في الكليّ والمطلق. [٣]

وقد كان لحركة إحياء التراث دور كبير في كشف كنوز التراث وتجليتها، بدأت بتسجيل التراث او ا لتعبير عنه، وانتهت بتوظيف التراث أو التعبيربه. [٤]

اما العوامل السياسية والاجتماعية فتتمثل في أنّ الشعراء وجدوا في ا لتراث أصواتا يمكن أن تقول عنهم ما يريدون، يتوارون خلفها ليقاوموا السلطة. [٥]

ويرتبط بذلك عامل قوميّ يرى التراث جذرا قويا تستند اليه الأمة حين يعصف بها الخطر، وتتمسك به ليمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية، وأصالتها، وعراقتها. [٦]

---

١. دراسات في نقد الشعر، ص٢١-٢٢ .

٢. ابراهيم رماني "النص الغائب في الشعر العربي الحديث"، مجلة الوحدة، عدد ٤٩،١٩٩٨، ص٥٣ .

انظر في قضية الشعر والرمز المراجع:

- علي عشري زايد، بناء القصيدة الحديثة (مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١)، ص ١١٠-١٣٦.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (دار المعارف بمصر، ١٩٧٧)، ص١٢٠-١٤٠.
- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط٢ (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١)، ص١٥٢-١٨٤ .

٣. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ط١ (الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٨)، ص ١٨-١٩.

٤. المرجع نفسه، ص ٢٩-٣٠

٥. المرجع نفسه، ص ٤١.

٦. المرجع نفسه، ص ٤٩

علل عدد من النقاد عودة الشعراء الى التراث ورموزه. لمزيد من التفاصيل أنظر :

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٨
- علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط١ (دار الشؤون الثقافية العامة، ودار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦) ص ٧٤-٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعلّ ذلك يفسر هذا الالتفاف الكبير حول التراث بعد هزيمة ١٩٦٧. فقد شهدت فترة الستينات الانكسار، والخيبة، والإحباط بعد أن عاشت الكفاح والانفتاح والتحوّل في الخمسينات [١] فكان أن عصفت الهزيمة بالشاعر العربي المعاصر ، فاستشعر الغربة وخواء الحياة، واختار الهروب من هذه الواقع نحو عالم أكثر نضارة وبكارة، وكان التراث هو الجذر الذي يتمسك به ويتكيء عليه ليمنحه التماسك أمام تلك الهزة العنيفة[٢]، أو يمنحه بعض العزاء.

كانت الذات العربية بين حدّي: الموروث الذي "يكاد يجعلها ترى الآتي بعين الماضي الذي أمعن في الغياب، وانبهارها بالغرب الأوروبي"[٣]

وقد استطاعت القصيدة الجديدة أن تتجاوز الانبهار أمام النموذج الغربي فصارت تراجعهُ فيما هي تقرأ الشعر القديم. [٤]

وهكذا تمّ التحول على خلفيّة العلاقة الجدليّة بين الأنا والاخر، أرتد إلى ذاتي بشكل كلّي بأن تكون لغتي كأداة، ومضمونها كفكر منّي، وفيّ وإليّ كإنسان عربيّ في مواجهة الآخر/ الغرب. ولم تكن القصيدة الطويلة بمنأى عن هذا التحوّل؛ لأنها ظاهرة من ظواهر القصيدة الجديدة. وكان همّ شاعرها أن يجعل نصه يتحرك في فضاء حضاريّ عربيّ"[٥] وقد حمل الرمز التراثي العربي عبء ذلك، وكان حاضرا في غير قليل من النماذج/شواهد الدراسة، وإن اختلف مستوى حضوره من نصّ إلى آخر.

لقد حاولت القصائد الطويلة التي أشارت إليها الدراسة أن تجيب عن سؤالين حول العلاقة بالتراث أو الرمز.

أولهما: "كيف أوفق بين التراث والتجاوز؟" [٦]

وثانيهما: "كيف ينهض الحديث بالقديم ويرتقي به"؟ [٧]

---

١. انظر: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة، ص ٥١-٥٢

٢. استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ص ٥٣-٥٤.

٣. في بنية الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤

٤. المرجع نفسه، ص ١٥٦

٥. المرجع نفسه، ص ١٤٥

٦. زمن الشعر، ص ٥٥

٧. التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة، ص ٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان التعامل مع الرمز على نحو يمكن تسجيله في الملاحظات التالية:

اولا: كان السياب بداية ولكن بدايته كانت مازالت متأثرة بالرموز الأجنبية. نرى ذلك في قصيدته الطويلة "المومس العمياء"[١] التي حفلت بالرموز، ولكنها رموز لم يحمّلها إلا دلالتها المعروفة، ولم تستطع أن تكون جزءا من بنية النص. بل إنها كانت غريبة على المتلقي الذي لم تألف ذاكرته الجماعيّة هذه الرموز الأجنبية، مما جعل النص مثقلا في بعض الأحيان بالهوامش التي توضّح دلالة الرمز.

ثانيا: هناك قصائد طويلة لم تقم بنيتها على الرّمز ولكنّها لم تخلُ منه وقد تجاوز الرمز في هذه القصائد حتى صار جزءاً من القصيدة. أي أن القصيدة أستعانت بالرمز لكشف موقف من مواقف الشاعر أو جانب من جوانب النص.

رأينا ذلك عند عز الدين المناصرة في "حصار قرطاج" عندما وظّف رمزيّ: "امرئ القيس" و "السموأل". وكان السموأل هذه المرة تاجرٌ أسلحة واسمه صموئيل، بينما كانت وجهة امرئ القيس قرطاج. كما رأيناه عند أحمد عنتر مصطفى في "أبجديّة الموت والثورة" حين وظّف رمز أبي ذر وقسوته في سبيل العدالة والرغيف، واستحضر المتنبي ورأيه في الهوان ، وسيف الدولة الذي كان في طريقه إلى الروم ليوقّع وثيقة الهوان، و "أمرأ القيس" وعبارته المؤجّلة المتخاذلة: "غدا أمر واليوم خمر" وموسى – عليه السلام – وعصاه التي صارت اليوم "لقمع الثائرين".

في هذا الشكل من توظيف الرموز تكون الذاكرة الثقافيّة الجماعيّة قد قامت بدورها، وعندما يستدعي الشاعر رمزا ما يصبح الخطاب الشعري مجرّد مثير يحرّك في القارىء ذاكرته الجماعيّة. [٢]

وقد حدث بعض التعديل أو التحوير على بعض الرموز، بمعنى أنّ الشاعر يتحكّم في دلالات الرمز، ويعي أبعاده التي يمدّه اليها. [٣]

---

١. ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥٠٩ والرموز الأسطورية متناثرة في النص:

ميدوزا، أفروديت، فاوست، هيلين، دفني، ووردت إشارات إلى أبي العلاء المعري، وآدم ، وهابيل ، ويأجوج.

وفي قصيدة أخرى طويلة: "الأسلحة والأطفال" إشارة إلى "آفون" (نهر)، ومكبث، وروبسبير، وإلوار، ومقطع من قصيدة "لإديت ستويل" ، وروميو وجوليت.

أنظر القصيدة، المصدر نفسه، ص ٥٦٣.

٢. في بنية الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٥

٣. القصيدة المغربية المعاصرة، ص ٢٧٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثالثاً : بعض القصائد الطويلة التي اتخذت الرمز قناعا شابها الوهن، وانكشف الرمز فيها أو انكشف الشاعر، لينهض أحدهما دون الاخر. ظهر ذلك قصيدة عبد الوهاب البياتي "محنة أبي العلاء".

رابعا: استطاع عدد من الشعراء أن يخلّصوا الرمز من الأحداث الهاربة بمعنى أنهم أخذوا من الرمز الجوهري فيه، اختبأوا وراءه وجعلوه نافذة يطلّون منها على العالم، مما مكّنهم من كسر مباشرة التجربة.

رأينا ذلك عند: خليل حاوي "السندباد " و علي الجندي"قطري بن الفجاءة" أو "طرفة بن العبد". في الوقت الذي قدمت فيه بعض القصائد تجربة متكاملة في استيعاب الرموز استعانت عليها بالتاريخ، والسيرة الشعبية، والأسطورة. مثال ذلك "الشنفرى" المعادل الموضوعي للفلسطيني عند سميح القاسم، و"كليب" رمز المجد العربي القتيل عند أمل دنقل، و"عبلة" رمز كل ما هو إيجابي، و"عنترة" رمز التناقض في القديم والحديث، تناقض بين ما يدّعي وما يفعل على أرض الواقع. كل ذلك في قصيدة حبيب الصايغ المهمّة: "هنا باربني عبس الدعوة عامة".

خامسا: نجح عدد من القصائد في جعل الرمز جزءا من البنية الفنية للنص بمعنى أن الرمز والنص ينهضان معا، يقوم الرمز بوظيفة بناء النص، ويدفعه نحو ذراه، ويلغي انكساراته، ويسد شروخه، في حين يقوم النص بتأسيس الرمز، وتحديد ملامحه، وحركته.(١)

وبلغ ذلك في بعض النصوص حدّ إعادة صياغة الرمز ليصبح رؤية جديدة معاصرة لموقف ورؤية قديمين. تلتقي الرؤية الذاتية النقدية المتسعة، وتتحقق العلاقة الجذرية بين الموضوعة التاريخية وبين الرؤية الذاتية والحقيقة الموضوعة في إطارها التاريخي من ناحية ثانية.(٢) وتكون القصيدة.

ولعل أبرز شواهد هذا الاتجاه في القصيدة الطويلة ما فعله : أدونيس في " الصقر"، وما فعله محمد على شمس الدين في "عودة ديك الجنّ إلى الأرض". فقد خلعا الرؤية المعاصرة على الرمز التراثيّ القديم، وقدّماه في نصّيْن متميزيْن بالصّوَر، والإيقاع، واللغة، والرؤى.

---

١. في بنية الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٣

٢. انظر شروط نجاح العلاقة بين التراث والتجربة المعاصرة في:

التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة ، ص ١١-١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سادسا: سعت قصائد طويلة إلى خلق رموز لها، وهذه الرموز تبدو مرشحة لأنْ تكون رموزا خاصة بشاعرها في قصائد له لاحقة. على غرار ما فعل السيّاب في "جيكور" و"وفيقة"، وما فعل البياتي في "عائشة " ، وأدونيس في "مهيار الدمشقي." نذكر من شواهد ذلك : "سرحان" و "أحمد الزعتر" عند محمود درويش ، و"عياش الكسيبي" عند منصف المزغني، و "زيد الياسين" عند وليد سيف.

ويبقى السؤال عن علاقة التراث بطول القصيدة أو النصّ فهل طالت القصائد لأنها استحضرت هذه الرموز التراثية، ووظفتها بشكل أو بآخر من الأشكال التي مرّت بنا؟ لكي نجيب عن هذا التساؤل ينبغي أوّلاً أن نتساءل : هل كان المفتاح التراثي مزدحما بالتفاصيل تاريخيا؟ إذا كان كذلك فلا بدّ أن تطول القصيدة لتستوعب هذا الزخم من التفاصيل أو الأحداث. ومن ناحية ثانية: هل كان المعادل الموضوعيّ/ المقابل للمفتاح التراثي مزدحماً بالتفاصيل على أرض الواقع؟

اذا كان كذلك، لابد أن تطول القصيدة لتنهض بهذه التفاصيل أو الازدحام. ولعلّ الأقرب إلى ما رأينا في نماذج القصيدة الطويلة أن نقول إن الرمز كان حافلا بالتفاصيل، وكان المعادل بالمقابل حافلابها. وعندما التقى الرمز بمعادلهِ طال النص.

ولكن ذلك لم يمنع من أن تطول بعض القصائد لإعادتها صياغة التجربة المتكاملةوفق رؤية حديثة سعى الشاعر الى أن تكون شاملة.

كان الرمز إذا سؤالاً مهماً من أسئلة القصيدة الطويلة. الرمز العربي الذي فتح النافذة أمام الشاعر المعاصر على أفق من الإلهام لا ينتهي، ليخرج الشاعر من حالة الانبهار التي أصابته أمام النموذج الغربي، ومن أسر الماضي بإعادة تقديمة وفق رؤية معاصرة. وقد نجح عدد من الشعراء في ذلك ، بينما ظل عدد آخر عند حدود التجربة يرى الرمز إشارة ومَثَلا. لا يكتمل لأي منهما حضور في النص.

بعيداً عن الرمز يبدو موضوع القصيدة المعاصرة والقصيدة الطويلة بشكل خاص عصيّا على التحديد، بمعنى أنك واجد بعض الصعوبة في البحث عن قضية هذه القصيدة منها أو تلك. ويرجع ذلك إلى كون هذه القصيدة تتمرّد على الموضوع، وتكاد تلغي مايسمى بالغَرض ، لأنها قصيدة مركبة تنفتح على أبعاد مختلفة، يتداخل فيها الذاتي بالموضوعيّ ،والواقعيّ بالحلم. [1]

---

١. في بنية الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكننا مع ذلك نستطيع تلمس عدد من القضايا انشغلت بها القصيدة الطويلة، يشفع لنا في ذلك إلحاح عدد من القصائد عليها، وإيحاء عدد آخر بها. القضية الأولى منبثقة عن واقع تمثّل في غياب الحريّة والتماسك والوحدة، لصالح القمع والانهيار والانكسار. مما سوّغ ارتفاع أصوات شعرية كثيرة بالرّفض والثورة.

أما القضية الثانية فقد رافقت الواقع السياسي، لتطرح سؤالها حول العدالة الاجتماعيّة. وفي غياب العدالة الاجتماعية، وحضور الانكسار عاش الشاعر المعاصر المحنة والقلق الروحي.

وسنتوقف في الصفحات اللاّحقة عند هذه القضايا مستعينين على ذلك بما مرّ من قصائد طويلة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرفض والثورة

اضطلع الموقف السياسيّ ، والتغيّرات السريعة المتلاحقة المتأرجحة بين النجاح والاخفاق بدور كبير في توجيه ردود أفعال الشعراء فقد عاش الشعراء الانكسار بعد نكبتهم القومية في فلسطين، وراودهم الأمل بوحدة عربية بعد ثورة ١٩٥٢، وفشل العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦. وتوزعوا بين مدّ و جزر، وشك وإيمان أثناء حركات الاستقلال، ودخلوا عقد انتعاش روحي شعري بدخول عقد الخمسينات الذي شهد حركة الشعر الحديث.

لكنّ هزيمة ١٩٦٧ كانت لهم بالرصاد. ومع أن الأنظمة تحملت عبء هذه الهزيمة حين وصفت بأنها هزيمة الأنظمة لا هزيمة الجماهير، إلا أن الجماهير عانت آلام الشرح العظيم، وعاشت انكساراتها والخيبة، وكان الشعراء منها بين حدّين: جلد الذات أو لوم النفس، والدعوة إلى قطع العلاقة مع التراث في شعر مثّل : الهم، والخيبة، والانكسار، والتمزّق، والاغتراب.[١]

وإزاء هذا الوضع السياسيّ المتقلب وجد الشاعر المعاصر نفسه مضطراً للقتال على عدّة جبهات: تغيير المفهوم القديم للقصيدة العربية[٢]، والانعتاق من قيود عمود الشعر للمرزوقي، وأوزان الخليل بن أحمد ، ومواجهة الأحداث السياسية التي عصفت بالمنطقة. كيف سيواجه هذه الخيبات والانكسارات؟ "لا شيء إلا الرّفض يرضي طموحه"،[٣] لأنه رأى -على حدّ تعبير أدونيس-أن: "ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتي دون أن يتقدّمها الرفض ويمهدّ لها".[٤]

فكيف تبدّى هذا الرفض والثورة في القصيدة الطويلة؟

إن تأملاً سريعاً في عناوين القصائد يمكن أن يكشف عن هذا التوجه في عدد من القصائد غير قليل. عناوين تعكس الفاجعة أو القضية :

"انتقام الشنفرى"، و"أقوال جديدة عن حرب البسوس"، و"أبجدية الموت والثورة"، و"حصار قرطاج"، و"اغتيال عياش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة"، و"حنظلة": الرواية الشعرية لحياة واغتيال ناجي العلي، و "وتريّات ليلية". بالإضافة إلى استعانة بالرمز لإعلان

---

١. انظر، الشعر ومتغيرات المرحلة حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، مجموعة مؤلفين، (دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٦، ص ٥٦-٥٧.

٢. جورج طراد، الرفض المنهجي في الشعر العربي المعاصر، ص٥٨ .

٣. المرجع نفسه.

٤. زمن الشعر، ص١٦١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الموقف في ظل القمع وغياب الحرية، ومحاربة الصوت الخارج على المألوف والطاعة، والوصول إلى حدّ كتمانه.

وقد تمّ الوقوف عند هذه الظاهرة في القصيدة الطويلة في الصفحات السابقة. فالشنفرى/الفلسطيني في "انتقام الشنفرى" مطارد، مشرّد، متهم بالإرهاب، موزّع بين ظلم الأعداء، وظلم ذوي القربى الأشد مضاضة. لكنه في المقابل رافض، متمرّد، صاحب قضيّة وموقف، يسعى إلى الثأر ممن ظلموه، ويبحث عمن ينصره، ولن يهدأ حتى يدرك ثأره أوالموت. ليغدو "شهيد الصعاليك" في نهاية النشيد.

وتذكر تجربة الشنفرى في قصيدة القاسم الطويلة بتجربة: "زيد الياسين" في "تغريبة زيد الياسين" عند وليد سيف الذي يستعين هو الآخر بأحد رموز الصعاليك: "تأبط شراً" الذي يصبح تأبط خيراً، رافض آخر خاض صراعه مع مجتمعه، واختار عنه بديلاً.(١)

وليس عبثاً أن يختار شاعر الرفض والثورة رموزه من الصعاليك. فشعر الصعاليك "أول حركة تمرّد في الشعر العربي".(٢)

وقد كان هذا التمرد في المقام الأول تمرداً على المضمون غَرَضُهُ الدَنوّ من روح الجماهير بُغْية تحريكها في اتجاه الغضب الاجتماعي على وضعيّة الفوارق الباهظة. وقد صوّر شعر الصعاليك الاضطهاد الذي لحق بهم، وبيّن فلسفتهم الاجتماعية.(٣)

واتكأ أمل دنقل: الثائر قولاً وفعلاً على رمز جاهليّ آخر حاضر في ذاكرتنا بوصاياه العشر الشهيرة الرافضة.لا تصالح.

الوصية ذات الوصية، وإن اختلف الزمان والموصي، فهذا زمان لغدر جديد، غدر بالمجد العربي، وها هو رمز المجد العربي القتيل "كليب" يستغيث ويوصي من جديد: لا تصالح. أما المناسبة الغادرة فزيارة السادات الرئيس المصري للقدس سنة ١٩٧٧، وسعيه للصلح/السلام المنفرد.

وتكتمل رموز الرفض بأقوال اليمامة، ودعوتها إلى دخول "معمدانية النار".(٤) حتى يعود كليب كعنقاء "تفرد أجنحة الغد

فوق مدائنَ تنهضُ من ذكرياتِ الخراب".(٥)

---

١. وليد سيف، تغريبة بني فلسطين، ص ٤٤-٤٦.

٢. الرأي لمحمد أحمد العزب في ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر نقلاً عن:
الرؤيا الابداعية في شعر صلاح عبدالصبور، ص١٧ .

٣. المرجع نفسه.

٤. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٤ .

٥. المصدر نفسه، ص٣٤٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد أثار هذا الحَدَث، السِّلم المنفرد، والصلح المُنْتَقَص الشعراء فرفضوه وعبّروا عن رفضهم ذاك، وعدم رضاهم إلاّ بفلسطين الكاملة كما أراد عز الدين المناصرة، فوعود السلام من الأعداء "وعود كافور"، والسلام مقابل وَشْم وصكّ وجائزة[١] لا يشرّف. يستنكر أحمد عنتر مصطفى ذلك ويتساءل "كيف يوقّع صكّ أمتهان العرب".[٢] والقصيدتان "حصار قرطاج" و "أبجدية الموت والثورة" تشجبان التفرّق، وتندّدان بالأمّة الجاحدة، وتذكّران بغضبة الشعب، وتحذّران من السلام المنقوص.

أما الرافض الكبير مظفر النواب فقصائده غايتها: بنية فنيّة سعى إليها، وإثارة للوجدان، وحضورها في جماهيريتها، وقضيتها ذات بعدين: شخصيّ وإنسانيّ. فهو الذي عانى القمع والإرهاب وغياب الحريّة. وقد أشار الى مطارته، وهروبه، وسجنه، وتعذيبه. وهو من ناحية ثانية الصوت الثائر باسم الفقراء، والمحرومين، والمطاردين. وما زاده الإرهاب والمطاردة إلاّ رفضاً، وثورة، وحنقاً، وغضباً، فلجأ إلى التراث يستلهم كلّ رمز رافض ثائر فيه. وقد رأيناه يوظف رموز: علي بن أبي طالب، وأبو سفيان، ومعاوية، ويزيد، ويكاد يركن إلى حضور هذه الرموز في الذاكرة فلا يغرق في تفاصيلها، بل يسترسل في وصف الواقع، لكشف جوانب الخلل فيه.[٣]: الظلم، والفقر، والحق الضائع، والقمع. والقهر وكل منها يكفي وحده كي يكون الرفض وتكون الثورة من أجل إعادة الأمور إلى نصابها.

---

١. انظر: حصار قرطاج، ص٢٦-٣١ .

٢. وظف أحمد عنتر مصطفى رمز سيف الدولة، جعله يقصد الروم ليوقع في ذلة ليوقع في ذلة صك الامتهان.

انظر: حكاية المدائن المعلقة، ص٤٦-٤٧ .

٣. انظر: وتريات ليلية، ص٢٣ .

ويشبه هذا التوظيف للرموز ما فعل أحمد عنتر مصطفى في "أبجدية الموت والثورة" إذ وظف رمز أبي ذر في ارتباطه بالجائعين، والمتنبي وتحريضه على الكبرياء وكرامة الإنسان، وسيف الله المسلول وموقفه من التسوية السلمية، ويوسف -عليه السلم- وخيانة الإخوة وغدرهم، وامرئ القيس والثأر المؤجل، وعصا موسى التي "تقمع الثائرين":

انظر حكاية المدائن المعلقة، ص ٣٦ ٤٦-٤٧ ٢٩-٣١ ١٨ ٥١-٥٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبدو قضية غياب الحرية جلية في قصائد منصف المزغني، بل إنها الغائبة الكبيرة في حضور القمع والإرهاب والاغتيال. والرموز تعين عليها: لوركا الحاضر باسم القهر، وأبو ذر الحاضر باسم الفقراء، وعنترة الحاضر باسم العنف، والمتنبي الثائر على الرمز الكاذب للسلطة في مصر، والشيخ إمام المغنّي ضدّ الاستبداد والظلم، وروح الصعاليك الباحثة عن العدل والحق. كلّ ذلك في قصيدة طويلة ذات رمز خاص: هي "عياش": علاقته بغزالة، وحلمه بالسفر والمال، وتداعي كلّ شيء أمام الاغتيال. ويلحّ المزغني على غياب الحرية في رمز آخر هو رمز ناجي العلي، ليعيد صياغة المأساة: حياة ناجي العلي، وحنظلة، ومقصّ الرقابة، وكاتم الصوت، والاغتيال.

السؤال الاجتماعي:

من الأسئلة المهمة في القصيدة الطويلة سؤال العدالة الإجتماعية: تلك القضية التي أثارها السيّاب حين قدم بعض نماذجها في "حفار القبور" و"المومس العمياء".

في "حفار القبور"[١] تظهر مشكلة الفقر الذي يبرّر القسوة، والظمأ والجوع اللذيْن يسوّغان الحقد على الآخرين.

وفي "المومس العمياء"[٢] جانب آخر من الفاجعة الاجتماعيّة حيث الحاجة والفقر تبرّر كلّ الخطايا وتغفر.

وقد سعى سميح القاسم في "انتقام الشنفرى" إلى العدالة الاجتماعية حين ثار الشنفرى ورفاقه على من سلبهم حق الحياة الكريمة، وأذاقهم الحرمان، وطبّق عليهم شريعة الغاب، فأعلنوها "حرب الطبقات".[٣]

أما ممدوح عدوان فقد عاش الجوع والفقر، وعلا صوته متسائلاً:

"ما الذي كان يمنع أن يتحوّل جوعي إلى طائفة؟
ما الذي منع الفقر أن يتجول للبحث عن وجهه
في القرى والحواري
وبين ضجيج المصانع
من شاغل الجائعين عن التخمة الهمجيّة؟

---

١. ديوان بدر شاكر السياب، ص٥٤٣ .

٢. المصدر نفسه، ص ٥٠٨

٣. جهات الروح، ص٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من صدّهم عن صراخ تقالُ به التهمة الأبدية؟

ما أشبع المتخمين سوى جوعنا".[١]

وبحثاً عن تلك العدالة الاجتماعية وقف مظفر النواب "في صفّ الجوع الكافر"،[٢] وعاش أحمد عنتر مصطفى عاماً آخر للرّمادة، وزماناً يتساقط فيه الشرفاء، ويصدأ سيف أبي ذر، وتضيق "المسافة بين الجريمة والفقر"[٣]، "ويتّسع الجرح حتى يزدرد الفقراء"[٤]وفي غياب تلك العدالة غدا "الزمان زمان الجياع"[٥] عند حبيب الصايغ. وظلّ عبدالوهاب البياتي المدافع الكبير عن العدالة الاجتماعية، وبشكل خاص في قصيدتيّه (عذاب الحلاج) و(محنة أبي العلاء) اللتيْن جسّد فيهما "عذاب الإنسان المعاصر، ومحنته إزاء عصره الفاجع".[٦] ودعا لزمن الفقراء.

---

١. للخوف كل الزمان ، ص١٦.

٢. وتريات ليلية، ص٣٧ .

٣. حكاية المدائن المعلقة، ص٢٤ .

٤. المصدر نفسه، ص٣٨ .

٥. هنا باب بني عبس الدعوة عامة، ص٥٩.

٦. التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة، ص٥٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القلق الروحي

كانت قضية عدد من القصائد خاصة بالمثقف العربي/الشاعر: دوره وقدرته على المواجهة أو التغيير، والقلق الروحي الذي يجتاحه ويؤرقه. وقد شغل هذا السؤال غير قليل من الشعراء. نذكر منهم في القصيدة الطويلة خليل حاوي، وعلي الجندي، وأدونيس.

فقد عاش كل منهم القلق الروحي، وبلغ به الأمر حدّ الشك في دوره كشاعر، وقد ألحّ كلّ منهم على هذا الهمّ في غير قصيدة بحيث جاءت تجربة خليل حاوي فيها تجربة متكاملة عاشت: الرفض والثورة، والانبعاث، والإشراق الصوفيّ، والتعبير عن وجدان المرحلة، والموقف من الوجود.

وظّف خليل حاوي رمز "السندباد" ليرحل في ذاته رحلة يتخلى فيها عن كلّ المفاهيم الرثّة العتيقة، كي يصل إلى إشراقة الانبعاث، ويتمّ له اليقين. وظّف رمز "لعازر" ليصف المعاناة، والعذاب، والمرارة.

أما علي الجندي فقد ارتدّ إلى الرموز العربيّة الإسلامية، واختار رمزيّن التقى معهما في الموقف والقلق: قطريّ بين الفجاءة (الخارجيّ) الذي قعد مقهوراً، مغلوباً على أمره. وطَرَفة بن العبد الذي أفرد في قبيلته، ولم يستطع أن يتخذ موقفاً منها كما فعل الشنفرى أو الصعاليك، فاكتفى بأن ولّى وجهه شطر الوجود، وواجهه بأسئلته الحائرة عن الحياة والعدل، وعاش عبث الوجود كردّة فعل عكسيّة على ما حدث. التقى به علي الجندي في أنّ كلا منهما كان عرضة للانهيار، وأن السرطان يقرض حياتيهما.

وعلى الرغم من ذلك وصل كلّ منهما (خليل حاوي) و (علي الجندي) إلى الإشراق واليقين بدورهما. وإن كان حاوي قد اختار في النهاية الانسحاب الرافض من هذه الحياة.

أما أدونيس فكان الأكثر تماسكاً في مواجهة الواقع، والأكثر إيماناً بدوره، وقد عبّر عن ذلك في قصيدته الكبيرة "الصقر"، وكان العربيّ القادر على الحلم،القادر على نقله إلى أرض الواقع.

ومن مظاهر هذا القلق الروحي العلاقة بالثوابت، العلاقة بالله عندما تضيق الأرض بما رحبت، والمواقف حاضرة في النصوص، موقف أمل دنقل على لسان اليمامة المفجوعة بأبيها:

"خصومة قلبي مع الله".[1]

---

١. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٤٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وصرخة محمود درويش المرعبة عند الانهيار:

"يا خالقي في هذه الساعات من عدمٍ تجلّ
لعلّ لي ربّاً لأعبُدَهُ
لعلّ".(١)

والشهادة/الصادمة في قول أحمد عنتر مصطفى:

"واشهد أنّ لا إله سوى الحق
والخبز
يزهده الأغنياءُ
يقيم له الفقراءُ طقوس العرق".(٢)

واللهجة الآملة الكسيرة عند مظفر النواب:

"هذا طينك يا الله! يموت به العمرُ
هذا طينك طينك تتقاذفه الطرقات".(٣)

ودهشة ممدوح عدوان بعد أن هاجمت الطير المدينة:

"ما همّني سمع الله هذا النشيد إذن
أم تصامم
إن كان لا يتنازل أن يمسح الدمع
أو أن يهدئ في ليلة وجعي".(٤)

والقارىء للقصيدة المعاصرة تصدمه كلمات تعكس القلق والفاجعة والضياع: الحزن، والكآبة، والتيه، والموت، والرّعب، والوحشة، والسّواد. وما ذلك إلاّ مظهر من مظاهر القلق الروحي إزاء المصير وعبثيّة الوجود. وما هذه القصائد إلاّ محاولة للبحث عن الهوية والقيم، وما هذا القلق إلاّ قلق الذات التي تبحث عن أبعادها وجذورها".(٥)

---

١. حصار لمدائح البحر، ص١٣٠ .
٢. حكاية المدائن المعلقة، ص١٤ .
٣. وتريات ليلية، ص٣٦ .
٤. للخوف كل الزمان، ص٢٢ .
٥. الاسطورة في الشعر المعاصر، ص٢٣-٢٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التقت القصائد الطويلة في غير قليل منها عند الأسئلة الكبيرة: سؤال فجره الواقع السياسي حين غيّب لغة الحوار، وغيّب الحرية، ولجأ إلى القمع والإرهاب، وحارب التغيير، فكان الرفض والثورة الجواب.

وسؤال فجّره الواقع الاجتماعي المتردّي، المتأثر بالوضع السياسي فكان البحث عن العدالة الاجتماعيّة. وحمل الشعر عبء المواجهة فعاش الشاعر المعاصر القلق الروحي، والخواء، والوحشة، وعناد القصائد، ليجد نفسه من "جيل القَعَد"، كما رأى علي الجندي.

وهذه الأسئلة على أهميتها ليست خاصة بالقصيدة الطويلة وحدها، بل إنها تكاد تكون أسئلة قصائد هذا العصر، لكنّ حضورها في القصيدة الطويلة كان إلى جانب عدد من القضايا نهضت بها القصيدة معاً، لتلغي ما عرف في القصيدة العربية بالغرض الشعري.[١]

وبعد هذه الوقفة عند قضايا الرؤية (المضمون) في القصيدة الطويلة يبدو السؤال مشروعاً عن علاقة هذه الرؤى بطول القصائد.

هل كان طول القصائد بدافع هذه الأسئلة الكبيرة؟ هل طالت لقضيتها المتمثلة في: غياب الحرية والبحث عن العدالة الاجتماعية، والتعبير عن القلق الروحي؟

هل طالت لأن في قلب الشاعر المشغول بها مخزونا هائلاً من: القهر، والغضب، والإحساس بالظلم، والإحباط، والانكسار لا يفرغ في "خير الكلام"؟

قد يبدو ذلك صحيحاً لكنّ جملة من الأسباب كانت وراء طول النصوص التي تمّ تناولها يمكن ايجازها فيما يلي:

أولاً: خروج العربي من بساطة الصحراء إلى أحداث بحجم ثورة الجزائر، وخراب بيروت لا بدّ أن يفرض أشكالاً جديداً في الفن: قصيدة طويلة بحجم "مديح الظل العالي"، في الشعر العربي الحديث، أو لوحة بأبعاد لوحة بيكاسو الشهيرة: "غيرنيكا" في الفن الحديث.

نستشهد هنا بقصيدة محمود درويش "مديح الظل العالي"، ونقول إن القصيدة تساوي بيروت، وحجم النص فيها يساوي حجم الانهيار، كما كان حجم "عمورية"، مساوياً لقصيدة أبي تمام في فتح عمورية.

---

١. في بنية الشعر العربي المعاصر، ص١٤٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً: تحضر في القصيدة الطويلة "علاقة القلق السياسي القومي بقلق الإبداع".[١] فقد مالت القصائد إلى الطول بعد هزيمة ١٩٦٧، وانشغلت بمحاولة تشكيل نموذج جديد[٢]، أو عمل كبير يدفع الشاعر إلى أن يعيد تصوير خط السير التاريخي، عمل يستطيع كما قال مظفر النوّاب "أن يؤلّف بين التأجج الفردي المتعجّل، وخطا التاريخ الثقيلة البطيئة الواثقة".[٣]
ومعظم القصائد الطويلة التي تمّت الإشارة إليها مكتوب بعد ذلك التاريخ، ومشغول بذلك الهاجس.

ثالثاً: الخروج من دائرة الهمّ الفردي إلى الهمّ الإنسانيّ يمنح النصّ أبعاداً جديدة تساهم في إطالته. ومثال ذلك تحوّل ندم "ديك الجن الحمصي" الشخصي الفردّي إلى ندم انسانيّ عند محمد علي شمس الدين في "عودة ديك الجن إلى الأرض".

رابعاً: انفتاح القصيدة على الفنون المختلفة في الكتابة وبشكل خاص: القصة والمسرحية، أدى إلى تعدد الأصوات، وقيام النص على الحوار والمشاهد المتتابعة مما ساهم في اتساع أبعاد النصّ، وارتفاعه إلى مستوى دراميّ، وقصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" لبلند الحيدري مثال جيد على ذلك.

خامساً: قد يكون مردّ الطول في القصيدة توظيفها للرمز وجعله جزءاً من بنية النص. وقد لوحظ أن عدداً غير قليل من القصائد طال لمّا ارتكز على الرمز: التراثي أو الشخصي، "الصقر" لأدونيس، أو "عياش" لمنصف المزغني.

كانت تلك أهم قضايا الرؤية في القصيدة الطويلة: الرفض والثورة، والسؤال الإجتماعي، والسؤال القلق الروحي، وعلاقة تلك القضايا كلها بطول النصّ.
وقد بدت الأسباب التي خلصنا إليها فيما سبق مقنعة لكي تكون وراء طول النص في عدد من القصائد غير قليل.

---

١. دراسات في نقد الشعر، ص١٢٢ .

٢. انظر: انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر، ص٨١ .

٣. وتريات ليلية، ص٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

القصيدة الطويلة (في التشكيل)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع
القصيدة الطويلة (في التشكيل)

اذا كان الرمز هو سؤال القصيدة الطويلة المهم في (الرؤى)، فما هي أسئلة هذه القصيدة في البناء أو التشكيل؟[1]

هل غيرت في بنية الصورة ؟ هل تأثرت اللغة فيها؟ هل تغير الإيقاع ؟ هل خدم هذا التشكيل تلك الرؤية؟ أم أنه كان تشكيلا ضعيفاً أصبح عبئا على تلك القضية العادلة، ففقد الطول مبرّره وغايته؟

سبقت الإشارة إلى أن القصيدة الجديدة قد دخلت دائرة التجريب بحثا عن أشكال تستطيع حمل قضاياها: بدءا بالقصيدة القصصية التي حملت الهمّ الاجتماعي عند السياب، وقصيدة الرفض الصاخبة عند عبد الرحمن الشرقاوي، وصولا إلى اللغة اللغة: اللغة الأسطورية و لغة الحلم عند أدونيس، وخليل حاوي، وعلي الجندي، وعودة إلى لغة التحريض والخطابيّة والغنائيّة ولكنها غنائية بأشياء أرهب وأصعب من "الجندول" و "الشقراء"، [2] عند سميح القاسم، وعز الدين المناصرة، وممدوح عدوان، وأحمد عنتر مصطفى، وصولا إلى مسرحة النص عند بلند الحيدري، ويوسف الصايغ، ومحمد علي شمس الدين، وتتويج ذلك بالبناء الدرامّي/الملحمّي أو السمفونيّ الذي سعى إليه محمود درويش ومظفر النواب.

فما هي أسئلة التشكيل التي شغلت القصيدة الطويلة شعراءها؟

السؤال الأول حول الرمز، والثاني في اللغة، والثالث في الصورة، والرابع في الإيقاع.

تنبع فكرة التشكيل من الاقرار بأن القصيدة ليست مجرّد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما وفق بناء تركيبي أو بسيط. أنظر صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (دار اقرأ، بيروت، ١٩٨١)، ص ٢٥-٣٩.

وللشكل وظيفة جمالية فهو القيمة النفسية التي تدل على الطريقة التي تتخذ بها العناصر موضعها في العمل. لمزيد من التفصيل انظر: النقد الفني، ص ٣٣٩-٣٤١.

-الشكل عند عز الدين اسماعيل"هو ما يريد أن يقوله الشاعر لغة، صورة، تركيباً ".

انظرعبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط١ (دار العودة، بيروت، ١٩٨١)، ص ١٠٤.

وانظر في بناء القصيدة رياح حجرية ، ص ٨٢-٨٣.

٢. ينابيع الرؤيا، ص ١٢٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرمـــز

لسيت هذه الوقفة للحديث عـن توظيـف الرمـز الـتراثي أو الرمـز الخـاص فـي القصيـدة الطويلة، فذلك جانب تمت الإحاطة به عند الحديث عن قضايا الرؤية، فالسؤال الآن مغـاير وهـو: إلى أي مدى كانت هذه الرموز جزءا من بنية النص/ القصيدة الطويلة؟

كيف أثر الرمز على تشكيل النص في لغته، والصورة، والإيقاع، والزمان؟

لقد بدا واضحا أثر الرمز في القصيدة الطويلة التي نجح أصحابهـا فـي جعلهـا قصيـدة/ رمـز مـن حيث الرؤية والتشكيل، فقد قام الرمز بمهمته،و سنوجز ذلك فيما يلي:

اولا: حوّل الرمز النصّ إلى تجلّ من تجلّياته[١] بعد أن نجح الشاعر في تنقية الرمز من تخـوم الذات وتفصيلاتها[٢]. أي أن الرمز قد حكم النصّ، وصار محور البناء.

ثانيا: سمح الرمز للنص أن يفلت من "لمسة الزمن" [٣] حين ألغـى الانفصـال الزمـاني. فتداخـل الصوتان: صوت الشاعر وصوت الرمز، وتوارى الزمان.

ثالثا: كان الرمز وسيلة بعض الشـعراء للابتعـاد عـن المباشـرة والغنائيّـة والاقتـراب مـن آفـاق أخرى منها مسرحة النص كما فعل محمد علي شـمس الديـن فـي "عـودة ديـك الجـن الـى الارض"، ومنصـف المزغني في "حنظلة"، أو نحو بنية دراميّة ملحميّـة أو سـمفونيّة كمـا بدا عند درويش في "مديح الظل العالي"، ومظفر النواب في "وتريات ليلية".

وقد قام ذلك عن طريـق ضبـط انسـياب القصيـدة بـالحدث، والزمـان بـالصّراع، واختفـاء الذات وراء الموضوع، ونجاح النص في النهاية في تحقيق هدف فنيّ.[٤]

رابعا: سمح الرمز التراثي العربي: التاريخي والأدبي لإيقاع القصيـدة الجديـدة/التفعيلـة أن يقـف جنبا إلى جنب مع إيقاع القصيدة/ العموديّة مما أكسبها غنى في الإيقـاع. وسـيتمّ الوقـوف عند هذه السمة في صفحات لاحقة.

خامسا: خلع الرمز على النص لغته، وسنعرض لذلك عند الحديث عن لغة القصيدة.

وهكذا كان الرمز وراء عناصر التشكيل في غير قليل من الأحيان.

---

١. القصيدة المغربية المعاصرة، ص ٢٨٤.

٢. الكلام لملارميه نقلا عن محمد أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (دار المعارف بمصر، ١٩٧٧)، ص ١٤٤٠.

٣. إ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣، ص ٢٨٩.

٤. الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اللغـــة

اللغة ركن هام لاتنهض القصيدة دونه حتى وان كانت ذات رؤية مؤثرة.[١] فـلا بد من عباءة اللغة تَخْلَع على الرؤية حتى تنهض القصيدة أو تكون.

واللغة سر النص، أو هي على حدّ تعبير أحد النقاد: موطن الهزة الشعرية : تُصادِم، تُباغِت، تَنْعش.[٢]

ومن هنا كان همّ الشعراء وهاجسهم تفرّد لغتهم، أي أن تكون هناك لغة لكلّ شاعر تجسد رؤاه؛ ليشعر قارئه أنه ماشٍ في أرض خاصّة شديدة النماء.[٣]

ولكن اللغة مهما حاولت فإنها "لا تكون قطّ بريئة"،[٤] ففيها آثار السابقين ، أو "لها ذاكره ثانية"[٥].

والقصيدة الطويلة في لغتها ليست بمعزل عما سبق. ويستطيع القارىء أن يتبيّن فيها الملامح التالية: اللغة الصوفيّة أو الأسطورية، واللغة المباشرة التقريريّة، و اللغة الغامضة المُبْهَمة.

أما اللغة الصوفية فهي لغة جاءت نتيجة تشابه التجربتين الشعريّة والصوفيّة في محاولة كلّ منها العثور على الحقيقة، والوصول الى جوهر الأشياء[٦]، أو الوصول بالعالم إلى صفائة وانسجامة باستخدام اللغة الفطريّة البكر.

---

١. "الشاعر العربي، حداثة الرؤيا". ص ٤٠

٢. المرجع نفسه.

٣. ليس هذه هاجس الشاعر المعاصر فحسب، بل كان هاجس الشعراء في مختلف العصور. يذكر في هذا الشأن شعر أبي تمام الذي كان الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية.. استخدم الكلمات بطريقة أصبحت معها توحي بأكثر من معنى : لأنه افرغها من معناها المألوف. انظر: الثابت والمتحول، ص ١٩

وانظر في لغة الشعر المصادر التالية:

*لغة الشعر العربي الحديث، ص ١٧.

* زمن الشعر، ص ٧٨

* مقدمة للشعر العربي، ص ٧٩

٤. رولات بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة ، ط٣, (الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ١٩٥٣)، ص ٣٩

٥. المرجع نفسه.

٦. انصاف المومني، البعد الصوفي في الشعر العربي الحديث،"اطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، الاردن، ١٩٨٧" ص ٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما أن أحوال الصوفيّة: المراقبة، المحبّة، الخوف، الرجاء، الشوق، الأُنس، الطمأنينة، المشاهد، اليقين تشابه أحوال الشاعر التي يصدر عنها إلهامه.[١]

والأسطورة بدورها تؤثر في لغة النصّ لما تحمله من خصب وحيوية وعوالم حافلة بالشاعريّة والخيال، فضلا عما فيها من طاقة رمزيّة تمنح الشاعر مجالا ليفصح عن أفكاره على نحو فنيّ يبعد القصيدة عن المباشرة والسطحيّة.[٢] و بما أن الرمز إيحائي بجوهرِه، [٣] فلا بدّ أن تصبح لغة القصيدة هي لغة الرمز، لغة الإيحاء.

ومن القصائد الطويلة التي كان همها لغتها: "الصقر" لأدونيس، و "السندباد في رحلته الثامنة" و "لعازر عام ١٩٦٢" لخليل حاوي، و "سقوط قطري بن الفجاءة "و" طرفة في مدار السرطان " لعلي الجندي، و "عودة ديك الجن إلى الأرض" لمحمد علي شمس الدين.

وهي قصائد ناجحة على مستويَيْ : البناء القائم على الرمز التراثيّ التاريخيّ أو الأُسطورة ، واللغة المتفردة التي تكاد تكون لغة صاحبها ولا أحد سواه.

وعلى الرغم من أن صفة اللغة الأسطورية تنطبق على هذه القصائد إلى حدّ بعيد إلا أنها ظلت في استخدام الشعراء لها بين حديّن:

اللغة المُعجبة المدهشة؛ لأنها "لغة كشف وتبصّر وإضاءة"، [٤] يحسّ القارىء معها لذّة الاكتشاف. واللغة التي قسا عليها شاعرها، وأمعن في إفراغها من شحنة الحياة الحسّيّة الريّانة، مما جعلها تتّسم بطغيان التجريد والذهنية [٥]، وتدخل دائرة الإبهام، والغموض:

---

١. الرأي لمحمد مصطفى هدارة نقلاً عن مصطفي السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث (منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٧)، ص ١٠٤.

٢. أثر التراث في الشعر العراقي، ص ٧٦.

٣. أنطون غطاس: الرمزية والأدب العربي الحديث، (دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت. ١٩٤٩)، ص ١٢

٤. البنيات الأسلوبية، في لغة الشعر العربي الحديث، ١٠٤.

٥. "الشاعر العربي ، حداثة الرؤيا"، ص ٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غموض التعبير، وغموض التفكير الشعري. [١] وكان على قارىء هذه اللغة أن يعيش الغموض المبهم المستغلق بعد ان عاش في اللغة الأولى غموضها المغري.

ومن شواهد اللغة المعجبة التي يعيش القارىء دهشتها والاكتشاف قول أدونيس:

"حان ميعادُنا
من يلمّ البقولَ
من يهزّ الغصونَ الخفيّة
في سهول الرؤى ويجرّ الخيولْ
من بحيراتها القصيّة
نهرا موحش الرحيل أنيسا إلى الرحيلْ
من يقيمْ عن البلْح دارا ويلبس كوفيّة النخيلْ"[٢]

أو حوار محمد على شمس الدين/ ديك الجن المميّز، وسؤاله عن نسرين:

" اما زالَ في قلبها
وردةٌ للأمانْ؟
إن في قلبِها شوكةَ
يقال لها شوكة الحب
وهل شفتاها
على زهرة السرّ معقودتانْ؟
تفتح أكمامها مرّة
ثم تنسى

---

١. حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص ١٤٠-٢٤١.

حاول عدد من النقاد والدارسين ان يسوغوا غموض القصيدةالجديدة في بعض نصوصها منطلقين من جملة سان جون بيرس: "كيف يمكن لمن يسير في عتمة النفس أن يكون واضحا"

انظر العبارة في : رؤيا العصر الغاضب، ص ١٥٧.

ولمزيد من التفصيل حول الغموض في الشعر انظر:

* مقدمة للشعر العربي، ص ١٢٤.

*الثابت والمتحول، ص ٢٩٧.

٢. كتاب التحولات، ص ٧٧-٧٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهل طارَ من دِمها
الطائرُ الذهبيّ الأليفْ
- إنه حائمٌ في فراغِ الحقولْ
لم تبخّرْهُ شمسٌ فَينْسى
ولا شَربتْهُ المزارعُ
حتى يزولْ" (١)

اما اللغة الأسطورية/ فقد كثرت شواهدها، وصارَ على قارئها أن يفكّ رموزها. قال أدونيس:

"تحتَ موجِ المدينةْ
قُمقُمٌ أخضرْ
فرشتْهُ الرياح
ملكوتا ونامت
فوقَ ريشِ النهارْ" (٢)

وفي موضع آخر:

"أمضي وتمضي معي السماء
في موكبِ العرائسِ الطيورِ والعرائسِ الحيات
تتبعني عينان من مجامر السنينْ
أرقصُ مع خواصرِ التنّينْ" (٣)

وقول علي الجندي:

" أجيءُ من البحارِ السودِ من كثبانِ أشواقي
وقد عايشتُ خفاشاتِ أرضِ الشعر
في البيدِ الصميميّةْ
عثرت على عظامِ الحوتِ والماموتِ
في القاعِ الظلاميّةْ" (٤)

---

١. الشوكة البنفسجية. ص ٢٠-٢١

٢. كتاب التحولات. ص ٧٤.

٣. المصدر نفسه. ص ٤٨.

٤. الحمى الترابية، ص ٧٢، وانظر ص ٧٤-٧٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقول خليل حاوي:

"على جدار آخر إطار
وكاهن في هيكل البعل
يربي أفعوانا فاجرا وبوم" (١)

وقول محمد علي شمس الدين:

"هذه سريرتك الأبدية
وجهاك
عنيك الخرزية
في طوطم
حابس
تحت
وجه
القتيل." (٢)

والى جانب تلك اللغة الأسطوريه بدت لغة مغلقة مبهمة، أحتفظ شاعرها بسرّها وترك قارئه يعيش غموضها، ومنها قول أدونيس:

" الزمن السيف هدير الموتْ
نهر من الأضاحي
نهر من الأثداء والجِرار
يغسل وجه الموتْ
والكفن العاشق والأحزان
يغسل بالموت وعطر الموت
فاتحة القول، رنين الصوت
في لغة الإنسان" (٣)

---

١. الناي والريح، ص ٧٦.

٢. الشوكة النفسجية، ص ١٥-١٦.

٣. كتاب التحولات، ص ٩٣-٩٤، وانظر ص ٣٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

او لغة بلند الحيدري المتسائلة التي تشغل قارئها بما وراءها من فكر،يذكّر "بالمواقف والمخاطبات":

" ربنا... ربنا... ربنا
مثلكَ في الصيفِ الذاهبِ والصّيف الآتْ
مثلكَ في الحجرِ الساقط في الموتِ بلا مأساةْ
مثلكَ في درب المحراثْ
يا ربّنا،
أفردتنا في البعد فرأينا الكلّ، وأضعنا سرّكَ
في الأجزاءْ
صرنا حقكَ في القاتلِ مذصرنا حقكَ في المقتولْ" (١)

وانفتحت لغة بعض القصائد الطويلة على لغة النثر. فكأن الرؤية فيها أحالت إلى مستودع الأسرار التي تعبّر عن نفسها بلغة العاديّ، ليجد القارىء نفسه أمام شاعريّة من نوع آخر، هي شاعرية نثر الحياة في إطلاق النثر إلى تخومه الأخيرة. (٢)

فعل ذلك سميح القاسم في "انتقام الشنفرى" في النشيد الخامس، حين صلّى مع الفتية صلاة الغضب، وانطلقوا متعاهدين على الانتقام، وحين خطب خطبته العصماء في النشيد التاسع. ثم في النشيد العاشر عندما صُودِرت حريّته، وأُعدِم. (٣)

فكأن النثر أنسب لصلاة الغضب، والخطبة لا تكون إلا نثرا، وكأن الشعر يحتجّ على تلك النهاية للشنفرى، فيتدخل صوت الراوي نثرا ليوجز ما حدث.

وفتح منصف المزعني قصيدته/ الاغتيال: "اغتيال عياش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة" (٤) على اللغة الشعبيّة العامية؛ ليعكس وجهة نظر العامة في الاغتيال.

وفي مقابل هذه المداخلة بين اللغة الفصيحة الرفيعة والعاميّة، ولغة النثر كان هناك قصائد طويلة عرّاها شعراؤها في بعض أجزائها مما يغمرها من خضرة ثرّة غامضة، وعرّضوها للنهار الفاضح، نهار المباشرة. (٥)

---

١. ديوان بلند الحيدري، ص ٦٧٠

٢. الياس خوري، الذاكرة المفقودة دراسات نقدية. (مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢)، ص ٧٤.

٣. انظر: جهات الروح، ص ١٧-١٨ ٢٧-٣٤

٤. انظر: عياش، ص ٤٦-٥٨

٥. الشاعر العربي: حداثة الرؤيا، ص ٤٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومثال ذلك: "وخيولك بيروت ترعى تحكّ الجرب

تلهو ببضع قروش

ويسألني الصحفيّ سؤالا دقيقا

أكانت ببيروت هذي الكروش" (١)

أو قول أحمد عنتر مصطفى:

هذي الأهرامات المشهورة

أما تلك الأجناد المنثورة

في صور الألبوم

فجنود حفظوا السّلم على خطّ النّار

رضيت عنهم كلّ الأطراف المعنيّة" (٢)

ولغة عبد الوهاب البياتي في " محنة أبي العلاء" في بعض أقسامها:

" ضفادع الحزن على بحيرة المساءْ

تقارض الثّناءْ

مابينها، وتنشر الغسيل في الهواءْ

وتشرب الشّاي وفي المكاتب الأنيقة البيضاءْ

والصحفِ الصفراءْ

كانت تقيء حقدها على الجماهير..." (٣)

وبعيداً عن هذا الوضوح والمباشرة غرقت بعض القصائد في اللغة وغرائبية التشكيل. وتذكر هنا مثالين الأول من مجموعة شعرية للشاعر حس طلب مكونة من خمس سور كلّها من باب "الجيم" :

الجيم ترْجح، الجيم تجْنح، الجيم تجْمح، الجيم تجْرح.(٤)

وهي قصيدة يستعرض فيها شاعرها اللّغة، ويطوّعها ليكشف عن ثراء اللّغة من ناحية، ومقدرته في التصرّف بها، وإيصالها إلى آفاق بعيدة من ناحية ثانية.

يقول فيها:

---

١. حصار قرطاج، ص ٢٥.

٢. حكاية المدائن المعلقة، ص ٣٠.

٣. عن الموت والثروة، ص ١٣٩.

٤. حسن طلب، "آية جيم" مجلة مواقف، العددان ٥٩-٦٠، صيف وخريف ١٩٨٩، ص ١٥٤-١٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"الجيم تاجُ الأبجديّةْ
وهي جوهرة الهجاءِ
جمانةُ اللهجاتِ
أو مرجانةَ الحاجاتِ". (١)

وفي موضع آخر:

"الجيمُ من دَجَلٍ لأنّ الجيمَ ترجيحٌ بلاحُجّةْ
والجيمُ من جَدَلٍ لأنّ الجيمَ ناضِجَةٌ وفَجّةْ
والجيمُ من خَجَلٍ لأنّ الجيمَ أترُجّةْ
والجيمُ من وَجَلٍ لأنّ الجيمَ مَعْوَجّةْ"(٢)

وعلى الرغم من هذا التلاعب باللغة وتطويعها إلا أنّ للقصيدة إيقاعها وانسيابها وغنائيتها المعجبة:

"ياجيمُ ياوَجَعُ
يا هجرةَ الأشجانِ
في أجفانِ من هَجَعُوا
.....
ويامجازَفَةَ الجناحِ بِنَجْوَةٍ
إن هوجِمَ البَجَعُ" (٣)

ويدافع الشاعر عن محاولته في نهاية ا لقصيدة بعيدا عن حروفها (الجيمية):

" فلا ثبتَ اليراعُ بإصبعي
إن كنتُ قد أقحمتُ فيها
لفظة هجناءَ
أو أنزلتُها
في غيرِ مُنْزَلِها" (٤)

أما المثال الثاني فهو لمنصف المزغني في قصيدة طويلة ذات تشكيل خاص هي:

---

١. المرجع نفسه، ص ١٥٤.

٢. المرجع نفسه، ص ١٦٥.

٣. المرجع نفسه.

٤. المرجع نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" قوس الرياح" [١] يستخدم فيها الشروح النثريّة بين مقاطع النصّ الشعرية، فكأنها تقوم بدور الرواي في المسرحية.

تتداخل فيها الإيقاعات: التفعيلة، والقصيدة العموديّة، وتتقاطع فيها الحروف والكلمات، وتكتب الحروف في بعض صفحاتها على غير اتّجاهها، وتترك مساحات منها للفراغ، أو الرسوم، أو الأرقام. [٢]

وهكذا وجدت القصيدة الطويلة لغتها موزعة في النص الواحد بين لغة تراثية معتّقة، ولغة معاصرة فكانت فضاء لكلّ الاشكال:

اللغة الواضحة حدّ المباشرة والانكشاف، ولغة النثر والخطابة، واللغة المعجبة المبهرة الصادمة، واللغة الأسطورية التي أسرفت في بعض الأحيان حتى توارت الرؤية خلف لغة الإبهام والغموض.

---

١. منصف المزغني، قوس الرياح، ط ١ (دار طبربا للنشر-اربد دار الاقواس-تونس، ١٩٨٩)

٢. انظر تلك الظواهر في المصدر نفسه، ص ٢٤-٢٥ ٥٦-٥٧ ، ٦٩-٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصـورة:

لا تكاد الصورة في القصيدة الطويلة تغاير الصورة في القصيدة الجديـدة[١] إلا فـي هـذه البانورامية أو الشموليّة، بحيث صار المقـطع كلّه في بعض القصـائد يقوم علـى الصـورة التـي لا تتوضح عناصرها إلا مع نهاية المقطع. وقد تسمى الصـورة بـالصورة الانتشـارية ومثالهـا عنـد أدونيس:

" طاغ أدحرج تاريخي وأذبحه على يدي، وأحييه
ولي زمن أقوده، صباحات أعذّبها
أعطي لها الليل، أعطيها السّراب، ولي
ظلّ ملأت به أرضي
يطول، يُرى، يخضَرّ ، يحرق ماضيه ويحترق
مثلي،
ونحيا معا نمشي معا وعلى
شفاهنا لغة خضراء واحدة
لكنْ أمام الضّحى والموت نفترق" [٢]

أو قول خليل حاوي:

"كانت خطاها
زورقا يجيء بالهزيج
من مرح الأمواج في الخليج
كانت خطاها تكسر الشّمس
على البلّور تسقيه الظّلال
الخضر والسّكينة" [٣]

---

١. للمزيد من التفصيل في الصورة انظر:
- سيسل دي لويـس، الصـورة الشعرية، ترجمـة أحمـد نصيـف الجنـابي، مـالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، مراجعة عناد غزوان اسماعيل (مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، دون تاريخ)، ص ٢٩ ٣٩.
- زمن الشعر، ص ١٥٤ .
- مقدمة للشعر العربي، ص ١١٣.
- حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص ٣١٣-٣٢٧.
- رياح حجرية، فصل كيمياء الصورة، ص ٦٩ فما فوق.

٢. كتاب التحولات، ص ٥١

٣. الناي والريح، ص ١٠٥-١٠٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهذه نماذج لصور مركبة لاتكفي تجزئتها لوضوحها. فهي في جزيئاتها تقوم على الإيحاء والتفكير الحسي، ولا تنكشف أطراف التشبيه فيها إلا بعد تأمل وتفكير. وهي صور حافلة بالألوان، والأصوات، والأضواء. [١]وقد تأتي الصورة مركّبة توحي بالسكون والهدوء كما في قول مظفر النواب:

" في تلك الساعة من شهوات الليل
وعصافير الشوك الذهبية
تستجلي أمجاد ملوك العرب القدماء
وشجيرات البرّ تفيح بدفء مراهقة بدويّة
يكتظّ حليب اللّوز " [٢]

أو هي لوحة كاملة كتلك التي رسمها شوقي بزيع لصور:

" ولم تكن الأرض أكثر من لوحة يتقاذفها الموج
مدّ الصباح يديه إلى الأرض،
وافتتح المهرجان بأغنية اسمها صور
من الحجر المتقدّم في السنّ جاءت
ومن لغط الجنّ في عتمة الليل قدّت مراكبها
وكان يصوّبها الله نحو المياه
فيسمع للموج في شاطئيها دويّ " [٣]

ومقابل تلك الصورة المركّبة الشموليّة الصعبة استعان الشاعر بالصورة الإشاريّة. وهي الصورة التي تثير رؤية سابقة أو موقفا عاما لفترة معينة، وربما أثارت مضمون قصيدة سابقة[٤] ونذكر من ذلك صورة جثث الشرفاء عند أحمد عنتر مصطفى التي تصبح:

"نفظاً
إذا بيع تغدو دراهم
تنثر فوق العروس" [٥]

---

١. في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، ص ١٤٥.

٢. وتريات ليلية، ص ١١

٣. أغنيات حب على نهر الليطاني، ص ١٤

ولمزيد من هذه الصور انظر: حكاية المدائن المعلقة، ص ١٥، والناي والريح، ص ١٠٢-١٠٣، والشوكة البنفسجية، ص ٩، وكتاب التحولات، ص ٦٩ ٩٥ ٩٦

٤. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ٣٥٥-٣٦٠

٥. حكاية المدائن المعلقة، ص ٢٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهذه صورة تذكر ببيت للمتنبي في مدح سيف الدولة:

نثرتهم فوق الأحَيدب نثرة
كما نُثِرت فوق العروسِ الدراهمُ [١]

وفي مقطع آخر:

" وكان السؤال يطنّ
وسيف أبي ذرّ فوق الجدار"[٢]

والإشارة إلى موقف أبي ذر في عبارته الشهيرة:

"عجبت لمن لايجد قوته وقوت عياله كيف لا يخرج على الناس شاهرا سيفه"

وقول عز الدين المناصرة الذي أشار إلى موقف دريد بن الصمة المنتمي إلى قبيلته "غُزَيّة" أساءت أو أصابت:

" يا زمان الأسى والسدودْ
ما أنا من غزية إن لهثت كالجواري
وراء اليهودْ" [٣]

ولكنه لم يقف موقفه بل خالفه. واستعانة علي الجندي بصوت أبي مِحْجَن الثقفيّ في قوله المشهور:

" إذا متّ فادفنّي إلى جذع كرمة"[٤]

والبقية: " تروي عظامي إن عطشتُ عروقُها"

وهو موقف واضح من الخمر والتعلق بها. وحديث البحر عن تدمير صور عند شوقي بزيع الذي أثار فيه صورة الطير الأبابيل الحاضرة في التاريخ والدين:

" أمرت االرياح بأن تتزيّا بزيّ الطيور
الأبابيل
ثم لطمتْ المدينة
حتى تداعتْ على ساكنيها " [٥]

---

١. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، (دار العلم، بيروت، دون تاريخ)، ص ٤٠٥

٢. حكاية المدائن المعلقة، ص ٣٦

٣. حصار قرطاج، ص ١٨

٤. الحمى الترابية، ص ٣٣

٥. اغنيات حب على نهر الليطاني، ص ٢٨-٢٩.

صورة الطير التي تستدعي الطيور الأبابيل وردت عند ممدوح عدوان في قصيدة أتلفت نحوك ابكي، انظر: للخوف كل الزمان، ص ١٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واستدعى وصف السياب للمكان بأنه: "علائيّ الأديم" [١] رؤية قديمة لأبي العلاء المعرّي، وبيته المشهور:

خفّف الوَطْء ما أظنّ أديم الأرض إلاّ من هذه الأجساد

الى غير ذلك من نماذج هذه الصورة الإشاريّة المتنوّعة في القصيدة الطويلة.

وقد أثرت لغة الغموض والإبهام في بعض الصّور الشعريّة. فغرقت في التجريديّة بحكم لغتها، حتى غدت عصيّة على الفهم، بل بدت صعبة على التقبّل.

قال ادونيس:

" كنت أجسّ الدقائق
أمخض ثدي القفار
عقرت الحصى والغبار "[٢]

ومنها عند خليل حاوي:

" تمضي إلى غرفتها
تعثر في وحشتي
وحدي
مدى عتمتي
مدى ليالي السهاد
دقات قلبي مثل دلف أسود
تحفرّ الصمت
تزيد السواد " [٣]

---

١. ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥١٢.

٢. كتاب التحولات، ص ٣٣

تكثر عند أدونيس في قصيدة الصقر هذه الصور، انظر:

" مر علي اللهب الطالع بعد الرجم
والتحمت في خطوي الجسور " المصدر نفسه، ص ٥٩.

أو قوله:

"جسدي ضائع، صار قبري كالخيط في كفة العباءة
في الدجى والشباك التي تتصيّد أشباحه ووهم الإضاءة".
المصدر نفسه، ص ٦١.

٣. الناي والريح، ص ١١٥

وتحفل بهذه الصور قصيدة: "قوس الرياح" لمنصف المزغني.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومنها عند درويش:

" تفاحة للبحر. نرجسة الرّخام

فراشة فجريّة. بيروت، شكل الرّوح في المرأة

وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام"[١]

تلك أهم معالم الصورة في القصيدة الطويلة. صورة تنهض بالنصّ عبر الرّمز التراثيّ: التاريخيّ أو الأسطوريّ. مباشِرة حينا، وإشاريّة حينا آخر، مركّبة انتشارية واضحة تارة، ومبهمة مغلقة على معناها تارة أخرى.

أي أن القصيدة الطويلة سمحت للصّور كلّها أن تدخلها، لأنّها سمحت منذ البداية للّغة، حاملة الصورة، أن تختار شكلها. من لغة رمز تاريخيّ أو أسطوريّ، أو لغة معاصرة، أو لغة نثريّة، أو لغة عاميّة في بعض الأحيان.

الايقـــاع

عند الحديث عن الإيقاع في أية قصيدة تندفع على الفور كلمات: الموسيقى، الوزن، القافية. تتكفل الموسيقى بحلاوة الجرس، [٢] ويسهم الوزن في مقاومة ميل القصيدة إلى الاشكال النثرية[٣]، بيما تجعل القافية القصيدة اكثر التفافا على نفسها، وتغري القارىء بمتابعة النغم الداخلي.[٤] والثلاثة معا تلتقي لتخلق إيقاع القصيدة. [٥]

أما العناصر التي يمكن الوقوف عندها عند الحديث عن الإيقاع في القصيدة الطويلة فهي:

١. العَوْد ٢. التّناصّ ٣. التنويع (تداخل التفعيلات) ٤. التشكيل.

---

١. حصار لمدائح البحر، ص ٨٩

وقصيدة بيروت مثقلة بهذه الصور. انظر:

"هندسة تلائم شهوة الفئة الجديدة "

"طحلب الأيام بين المد والجزر"، ص ١٠٧

و" تفاحة في البحر. امرأة الدم المعجون بالأقواس شطرنج الكلام" ص ١١٦.

٢. انظر التسمية والحديث عن موسيقى الشعر في: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٤٩-٥٠

٣. العبارة لـ "اوين بارفيلد" نقلا عن مقدمة علي العلاق لديوان حميد سعيد، انظر ديوان حميد سعيد ، ط١ (نشر شركة مطبعة الاديب، بغداد١٩٨٤) ، ص ١٨

٤. المرجع نفسه.

٥. هنالك من مال إلى أن الإيقاع هو النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما صوتي أو شكلي أو جو ما (نفسي، فكري، روحي). أي أنه صيغة للعلاقات: التناغم، التعارض، التوازي، التداخل.

انظر: حركية الابداع، ص ١١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العــود

العود "نمط من ا لتأكيد والتوقّف كما هي الحال في الموسيقى أو الوزن الشعري الذي يتكرر طوال العمل". (١)

هو ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة مثلما يتكرّر ونفس الموضوع اللحني في قطعة موسيقية. (٢)

ونستطيع أن نقول إنه "اللازّمة" التي ترد في غير موضع من مواضع النص الواحد. أمثلة العَوْد عديدة في القصيدة الطويلة:

عبارة: "تشاغبني البيد" (٣) في قصيدة " هنا باربني عبس الدعوة عامة" التي كانت فاتحة لعدد من المقاطع، ثم تَغْيرُها الى "تطاردني البيد". (٤) واللازمة في "أبجديّة الموت والثورة" جملة: "جامعو الصدقات القليلة" (٥) و"أيها الجرح لا تغفر الفم أكثر". (٦)

واللازمة في حصار قرطاج : " شجرٌ من مَطَرْ شجَرٌ من غَرامْ"(٧)

وتغيرها إلى لازمة بالإيقاع نفسه: " شجرٌ من رخامْ شَجَرٌ من رِمالْ" (٨)

وفي "عودة ديك الجن إلى الأرض" يتكرر المقطع:

"شَربْنا

سكبْنا على القبرِ شيئا

سكبْنا على الأقحوانةَ نِصف النبيذ" (٩)

---

١. النقد الفني، ص ٣٥١

٢. المرجع نفسه، ص ٣٤٩

٣. هنا باربني عبس الدعوة عامة، ص ٥ ٩

٥. المصدر نفسه، ص ١٤

٦. حكاية المدائن المعلقة، ص ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥

٧. المصدر نفسه، ص ٣٤، ٣٥،٣٨.

٨. حصارقرطاج، ص ٥،٧

٩. المصدر نفسه، ص ١٦

١٠. الشوكة البنفسجية، ص ٣٣

وتكرر في الصفحة ١٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتكرر مشهد الخنجر، خنجر ديك الجن[١]، أما في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة فكانت تتكرر فيه صيغة النداء والدّعاء:

" ربنا-ربنا-ربنا

و "هللويا. هللويا. هللويا" [٢]

وفي الصقر ترددت: "هدأت صيحة الرجوعُ"[٣]

وفي " وتريات ليلية" ترددت "في تلكَ الساعةِ من شهواتِ الليلِ" [٤]

واللازمة "اللائية" في "أقوال جديدة عن حرب البسوس":

"لاتصالح" [٥]

واللازمة/القسم في " انتقام الشنفرى" :

"سأقتل منهم مئة". [٦]

أما اللازمة الأكثر شهرة في القصائد فهي:

"مطر.مطر.مطر"

في أنشودة المطر" للسياب. وفي "الأسلحة والأطفال" كانت اللازمة:

"عصافيرُ أم صبيةٌ تمرحُ" [٧]

وتكررت اللازمة بين صوتين في "مديح الظل العالي"، صوت رافض مقهور يقول لا، وصوت منكسر واهن متحسّر في: "كمْ كنتَ وحدَك" [٨]

وتختلف دلالة كلّ لازمة في كلّ مرة من ورودها فهي القصيدة، وعندما تسمع ثانية يكون الموضوع قد تطوّر، وأصبح إحساس القارىء بدلالة اللازمة مختلفا. وربما أنتظر القارئ اللازمة أو توقّع قرب ظهورها، ممّا يخلق عنده إحساسا بالإلحاح والترقّب.[٩] وقد يفشل في بعض الأحيان في ذلك التوقّع، ويصل إلى الخيبة.

---

١. المصدر نفسه، ص ١٧ ٣٣.

٢. ديوان بلند الحيدري، ص ٦٦٠ ٦٦٢ ٦٧٠ ٦٧١

٣. كتاب التحولات ، ص ٤٥ ٤٦ ٤٨ ٤٩ ٥١ ٥٢

٤. وتريات ليلية، ص ١١ ٢٤ ٤٥

٥. كل مقطع من مقاطع الوصايا العشر يبدأ بـ "لا تصالح".

أنظر: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٢٣ فما بعدها.

٦. جهات الروح، ص ٨ ١٤ والجمع في صيغة "سنقتل منهم مائة" ص ٢٦.

"سنقتل منهم مائة" ص ٢٦.

٧. ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥٦٣ ٥٦٧ ٥٦٨ ٥٩٠

٨. حصار لمدائح البحر، ص ١٢١ ١٢٢ ١٢٣

٩. النقد الفني، ص ٣٥١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وللعود أبعاد مختلفة في بنية القصيدة الإيقاعية فهو يساهم فيما يلي:

١. ربط أجزاء القصيدة في وحدة نفسية تجعل القارئ على اتصال بالقصيدة، وإن امتدت مقاطعها وطالت.

٢. اللازمة تخلق إيقاعا منتظماً، ونغما موسيقيا يُغري بمتابعة النص.

٣. تكرار اللازمة يخلق نوعا من الألفة بين القارئ والقصيدة.

٤. تكرّر اللازمة في حاليْ الرفض والحدّة للتحريض على ما يريد الشاعر التأكيد عليه، والإغراء به.

٥. اللازمة دلالة على أن الحالة التي يريد الشاعر التعبير عنها مازالت مستمرّة، يريد أن ينقلها إلى القارئ.

التناص (النص الغائب)

التناص هو العلاقة الحواريّة لنص ما بنصوص حاضرة أو غائبة. [١] وقد يطلق عليه النص الغائب وهو مجموع النصوص المتستّرة التي يحتويها النصّ الشعريّ في بنيته، وتعمل بشكل باطنيّ على تحقّق هذا النصّ وتشكّل دلالاته. وقد تتعطّل أيّة عمليّة فهم واستيعاب لهذا النصّ المركّب، ولهذه الدلالة الغامضة دون معرفة حقيقيّة بهذا النصّ الغائب. [٢]

والنص الغائب حاضر في القصيدة الطويلة بشكل كبير، ولاسيّما النصّ التراثيّ، مما حقق للقصيدة التنوّع في الإيقاع. ايقاع القصيدة العمودية وايقاع التفعيلة.

ومن تلك الأمثلة على حضور النص الغائب قصيدة: "سقوط قطري بن الفجاءة" التي تلاقت فيها الأصوات وتداخلت الإيقاعات:

فقد اتسع نشيد واحد من أناشيد القصيدة لصوت أبي محجن الثقفي:

"اذا متّ فادفني إلى جذع نخلة"

وصوت مالك بن الريب:

"خذاني فجرّاني ببردي إليكما"

وصوت الرمز الكبير في القصيدة قطري بن الفجاءة

"أقول لها وقد طارت شعاعا"

وصوت أبي فراس الحمداني:

"لقد كنت أولى منك بالدّمْع مقلة"

---

١. الرأي لمحمد مفتاح نقلا عن حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ط١ (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩)، ص ١٥

٢. ابراهيم رماني، "النص الغائب في الشعر العربي الحديث" ، مجلة الوحدة، عدد ٤٩، ١٩٨٨، ص٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتقت كلّها بصوت علي الجندي الذي تابع النشيد. [١]

كما حضر صوت عنترة الترا ثيّ المعتّق بـ :

" يا دار عبلة بالجواء تكلّمي

وعمي صباحا دار عبلة واسلمي "

جنبا إلى جنب مع صوت حبيب الصايغ.[٢]

واختلط الصوتان: صوت أحمد عنتر مصطفى وصوت المتنبي في:

" كان الجواد بعينيه يفترع الأرض

يدفن أشواقه في الرّمال

والشّاعر الشّيخ راح يتمتم، منكسرا

إذْ يشد الرحالْ

حين جفّت على شفتيْه الحروف

وغامَ الكلامْ

مالجرح بميّت إيلامْ" [٣]

والتقت رؤية عز الدين المناصرة بعبارة امريء القيس: " نحاول ملكا "، ولكنه خصّ نفسه بـ "وقد لانموت". [٤]

وغيّب صوت الشّنفرى صوت سميح القاسم في بعض أناشيد "انتقام الشنفرى" ليحضر بإيقاعه ولغته العتيقة الرافضة :

دعيني وقولي بعد ما شئت، إنني

سيغدى بنعشي مرة فأغيب[٥]

وداخل أدونيس بين إيقاع لغته وإيقاع لغة رمزه/ الصقر/ عبد الرحمن الداخل في:

ولوأنّها عقلت إذن لبكت

ماء الفرات ومنبت النخلِ[٦]

وبنى يوسف الصائغ قصيدته "المعلم" على بيت شعر مشهور لأحمد شوقي:

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني إليه في الخلد نفسي

---

١. انظر الأبيات في الحمى الترابية، ص ٣٣-٣٤

٢. هنا بارينى عبس الدعوة عامة، ص ١٩

٣. حكاية المدائن المعلقة، ص ٤٧

٤. حصار قرطاج، ص ٩

٥. جهات الروح، ص ١٣

٦. كتاب التحولات، ص ٤٩ ، وانظر ص ٥٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبنى قصيدة سابقة على قصيدة مالك بن الريب المتفردة في رثاء نفسه وهي "اعترافات مالك بن الريب" ومنها

"فيا صاحبيْ رحلي
دنا الموت فأنزلا
في جبل الزيتون
حيث يوقظ الموتى ضياء البدر" (١)

وهكذا قام النص الغائب في القصيدة الطويلة بوظيفتيْه: حقق للقصيدة تنوّع الإيقاع مما أبعد عنها الرتابة، وحمل عن الشاعر عبء إعادة شرح موقفه، مما جنبه الوقوع في المعتاد والمألوف والمطروق.

التنويع (تداخل التفعيلات)

التنويع وجه آخر لإخراج القصيدة من رتابتها. ونقصد بالتنويع تلك الوقفات التي يختارها الشاعر ليغيّر النّغم أو الإيقاع مستفيدا من قدرة التفعيلة وإمكانات تحوّلها وسماحها بحريّة الالتقاء بتفعيلة أخرى، لتدفع النصّ إلى الإمام، وتمنحه إيقاعا آخر جديداً.(٢)

ويكاد التنويع أن يكون الوسيلة الأكثر شيوعا في تغيير إيقاع النصّ بعيدا عن التّناص، ومنحه التردّد المطلوب بعيدا عن اللاّزمة.

ومن شواهد ذلك " انتقام الشنفرى" حيث تتابعت عدّة تفعيلات في أحد الأناشيد، فمن تفعيلة البحر الطويل في:

"أبغي بني صعب بن مرّ بدارهم
وسوف أُلاقيهم إن اللّه أخرا"(٣)

إلى تفعيلة المتقارب في :

"ويوماً بذاتِ الجليلِ
ويوما بذاتِ الخليلِ"(٤)

---

١. في الشعر العراقي الجديد، ص ١٦٩.

٢. القصيدة المغربية المعاصرة، ص ١٠٩

٣. جهات الروح، ص ١٢

٤. المصدر نفسه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى تفعيلة المتدارك في:

"يحاذر حينا وحينا يجاهرْ

وشعب على العسف والخسف صابرْ"[١]

وذلك ما حدث في قصيدة "سقوط قطري بن الفجاءة"، حيث انتقلت التفعيلة من إيقاع بحر الرمل: فاعلاتن في:

"ساهر وحدي على مائدةِ الإيقاعِ أستجدي من الصمت قصيدهْ" [٢]

إلى ايقاع تفعيلة مستفعلن في:

"في كلّ صبح أسرجُ القوافي" [٣]

الى تفعيلة المتقارب في:

"وعبرَ الدروبِ القديمة" [٤]

وانتقل محمود درويش بالايقاع من نغم مستفعلن في:

"بيروت- لا

ظهري أمامَ البحرِ أسوارٌ ولا" [٥]

إلى نغم:

"هنا صفصافةٌ وهناك قلبي

ههنا قمرُ التردد" [٦]

ثم إلى إيقاع مفاعلتن في:

"ينزّ دما ويذبحني الحمامُ

الى من أرفع الكاساتِ سقفاً

وهذي الأرض يحملها الغمام"[٧]

---

١. المصدر نفسه، ص ١٣.

٢. الحمى الترابية، ص ١١

٣. المصدر نفسه، ص ١٣

٤. المصدر نفسه، ص ١٥

٥. حصار لدائح البحر، ص ١٢٥

٦. المصدر نفسه، ص ١٢٧

٧. المصدر نفسه، ص ١٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التنويع إذا مظهر من مظاهر الإيقاع يحافظ على النغم في القصيدة والموسيقى،ويعكس قدرة الشاعر على الانتقال من تفعيلة إلى أخرى.كما أنه وسيلة القصيدة الطويلة للحفاظ على إيقاعها حين تُسْلِمُ نفسها إلى الطول.

التشكيل:

والحديث هنا عن المظهر أو الشكل الخارجي للقصيدة الطويلة. فقد اتخذت القصيدة أشكالاً متباينة منها قصيدة المقاطع أو الأناشيد المتداخلة المتصلة. أمثلتها : "المعلّم" و "عيّاش" و "أتلفتُ نحوك ابكي" .

وقصيدة المقاطع المرقّمة المنفصلة، أمثلتها : "السندباد في رحلته الثامنة" و " انتقام الشّنفرى" و "سقوط قطري بن الفجاءة".

وقصيدة المقاطع التي أخذ كلّ قسم أو جزءمنها عنوانا كـ "الصقر" و "إرم" و "محنة أبي العلاء".و قد أعان إعطاء كلّ جزء من القصيدة عنوانا خاصا به على قراءة القصيدة في بعض الأحيان كما في"الصقر" و"ارم" ، وإن كان قد أوحى في أحيان أخرى للقارئ من حيث لا يدري الشاعر أنّ هذه مجموعة من القصائد القصيرة جمعت معا في نصّ واحد، ولن يتكشّف للقارئ عكس ذلك إلاّ بالقراءة المتأنّية الواعية.

وقد توسّع أحد النقاد في التشكيل حتى جعله ثلاثيّ الأبعاد: تشكيل زمانيّ، وتشكيل مكانيّ، وتشكيل موسيقيّ.[١] اما التشكيل الزمانيّ فهو التشكيل الذي يزيل الرتابة الزمنيّة عن طريق اختلاف التفعيلات من مقطع إلى آخر، بحيث لا تأخذ المقاطع إيقاعا متماثلا أو عددا متماثلا من التفعيلات[٢]

وقد نجحت القصيدة الطويلة في ذلك. ورأينا أمثلة ذلك عند الحديث عن التّناصّ والتنويع أو تداخل التفعيلات.

"اما التشكيل المكانيّ فهو الحيّز المكانيّ الذي تأخذه الكلمات أو البحور في الصفحة. ويحكم ذلك طول البحور أو قصرها، وكونها كاملة أو مجزوءة.[٣]فقد أخذت قصيدة "قطري بن الفجاءة" مثلا حيّزا مكانيّا في الصفحة أكثر مما أخذت قصيدة ". الصقر" أو "المعلم". ومن لقاء التشكيلين السابقيْن ينتج النغم في القصيدة، ويكون التشكيل الموسيقيّ. [٤]

---

١. الرأي لعبد العزيز المقالح في: الشعر بين الرؤيا والتشكيل. ص ١٠٥-١١٥.

٢. المرجع نفسه، ص ١٠٥-١٠٦.

٣. المرجع نفسه، ص ١١١.

٤. المرجع نفسه، ص ١١٤،١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهكذا سعت القصيدة الطويلة إلى لغتها فاتخذت من لغة الرمز والأسطورة طريقا إليها، فأعجبت حينا واستغلقت حينا آخر، وبحثت عن الصورة كوسيلة لبنية القصيدة فانعكست لغة النصّ على صوره، فأدهشت حينا، وصدّ عنها قارئها حينا آخر، وتمسكت القصيدة بالإيقاع والنغم عن طريق: العَوْد، والتّناصّ، والتّنويع، والتّشكيل. وظلت القافية حاضرة تغري القارىء بالنغم والإيقاع. العَود أو اللاّزمة التي تخلق الألفة بين القارئ والقصيدة، والتناصّ الذي يوحي بالرؤية أو بالصورة القديمة، وتداخل التفعيلات من أجل بنية موسيقيّة وإيقاعيّة متميّزة، يتداخل فيها الإيقاع العموديّ بإيقاع التفعيلة. والتشكيل النهائي للقصيدة الطويلة في صورة قصيدةٍ متصلة متداخلة، أو قصيدة مقاطع مرقّمة منفصلة، أو قصيدة المقاطع المعنونة. لتغدو القصيدة الطويلة تشكيلاً : موسيقياً وزمانياً ومكانياً.

لكن التشكيل الكبير في القصيدة الطويلة كان تدرّجها من قصصيّة السياب، إلى الفكرة الشاعرة عند عبد الوهاب البياتي، والغنائيّة الخطابيّة التحريضيّة عند سميح القاسم وعز الدين المناصرة، ومسرحة القصيدة عند بلند الحيدري ويوسف الصايغ، وانتهاء بالقصيدة الدراميّة عند محمود درويش، أو البناء السمفوني عند مظفر النواب.

ويظل السؤال:

إلى أين تفضي هذه المحاولات ؟ هل ثمّة شكل جديد أو بنية جديدة تسعى اليها القصيدة وتتطلع ؟ يبقى ذلك مفتوحاً على الاحتمالات، وتبقى الدراسات النقدية محاولات للإجابة عن هذه الأسئلة الملحّة، وتوقعاً لتلك الاحتمالات.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة

تابعت الدراسة ظاهرة من ظواهر شعر التفعيلة هي "القصيدة الطويلة". ولم يكن همها استقصاء القصائد الطويلة في شعر التفعيلة كلها، بل اكتفت منها بالشواهد الجيدة الدالة على الظاهرة، في حين أشارت الى عدد آخر من النصوص.

والدراسة ليست نهاية الكلام في الظاهرة، بل بداية حوار حول القصيدة العربية وتوجهاتها في "محاولة لتشكيل نموذج نقديّ عربيّ" يواكب هذه المحاولات التي سعت فيها القصيدة إلى "تشكيل نموذج شعريّ جديد".

وقفت الدراسة عند "القصيدة الطويلة" في اللغة والنقد، وتلمّست آثار القصيدة الطويلة الأجنبية فيها، وقابلت صورتها في النقد بالصورة في قصائد الشعراء، وقرأت عدداً من القصائد وفق منهج نقدي جماليّ يعين على تبيّن ملامح هذه الظاهرة.

وقد خَلُصَت إلى ما يلي :

أولاً: التقى النقاد عند السمات العامة المميزة لهذه الظاهرة في شعر التفعيلة، ولكنهم افترقوا عند المصطلح، وإن ظلت "القصيدة الطويلة" أكثر شيوعا وتداولاً. وقد كان في ورودها في النقد العربي القديم والنقد الأجنبي ما يسوّغ اعتمادها مصطلحا حكم الدراسة من بدايتها حتى النهاية.

ثانياً. كان بدر شاكر السياب "الفضاء والأفق" الذي بدأت معه القصيدة الطويلة ليتابعها الشعراء الروّاد، والجيل الجديد من الشعراء. بدأت قصيدة قصصية، ووصلت بعض ذراها في القصيدة الدراميّة.

ثالثاً. وقفت القصيدة الطويلة بثبات أمام النموذج الأجنبي، فتجاوزت حالة الانبهار، وسعت إلى أن تجعل النص "يتحرك في فضاء عربيّ ".

رابعاً. تشابهت الرؤى عند عدد من الشعراء في القصيدة الطويلة، وما تشابه الرؤى إلا من تشابه الواقع الذي يعيشه الشعراء، سياسياً، واجتماعياً ، واقتصادياً. هذا الواقع المتمثل في الانهيار في غياب التماسك، والقمع في غياب الحرية، والانكسار في غياب الوحدة، مقابل أفق من الطموحات المشتركة، والآمال في التغيير.

سادساً. دخلت القصيدة العربية مع القصيدة الطويلة. مرحلة جديدة من التجريبيّة، تجريبيّة أساسها اللغة التي انفتحت على مختلف أشكال التعبير: اللغة الأسطورية، ولغة الرمز.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سابعاً. جمعت القصيدة الطويلة في تشكيلها بين لغة الشاعر ولغة التراث، بين إيقاع القصيدة العمودية وإيقاع التفعيلة، وذلك في سعيها إلى أن تكون عربية التشكيل كما نجحت في أن تكون عربية الرؤى.

ثامناً. سادت القصيدة الطويلة الصور المركبة الشمولية التي تقوم على الإيحاء، ولا ينكشف طرفاً التشبيه فيها إلا بعد تمعن وتفكير.

تاسعاً. نجح الشعراء في عدد من القصائد الطويلة في خلق رموز خاصة بهم تصلح أن تكون رموزاً في قصائد لاحقة.

عاشراً. بحثت القصيدة الطويلة عن أشكال تبعدها عن الغنائية، هذا النغم الذي ساد القصيدة العربية، فلجأت الى مسرحة النصّ حينا، والبناء الدرامي وما فيه من تعدد الأصوات وتنوعها حيناً آخر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصادر والمراجع العربية:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دون طبعة، أو مكان نشر، أو تاريخ .
- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ط١، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤.
- إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، ١٩٦٨.
- إبراهيم نصر الله، الفتى النهر .... والجنرال، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٧.
- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ١٩٣٩.
- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، برنستون، ١٩٧٧.
- إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ط٢، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٧٢.
- إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن للهجرة، ط٤، دار الثقافة، لبنان، ١٩٨٣.
- أحمد أمين، النقد الأدبي، ج١، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٣.
- أحمد بسّام الساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ط١، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨٧.
- أحمد الجدع، شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية، ط١، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والترجمة، ١٩٨٤.
- أحمد شوقي، الشوقيات، ج١، دار روز اليوسف، مصر، ١٩٨٧.
- أحمد عبد المعطي حجازي، أوراس، طبع بمطابع أخبار اليوم، دون تاريخ.
- أحمد عنتر مصطفى، حكاية المدائن المعلقة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦.
- أحمد كمال زكي، شعراء الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩.
- أحمد يوسف داوود، لغة الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.
- أدونيس ، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد١، ط٥، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.
- أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- أدونيس، زمن الشعر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.
- أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ط٢، دار العودة بيروت، ١٩٧١.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط٣، دار العودة،بيروت، ١٩٧٩.
- أسامة فوزي، مقالات في النقد الأدبي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨١.
- أسعد رزّوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، الشعراء التموزيّون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٩.
- الأسود بن يعفر، ديوان الأسود بن يعفر، صنعة نوري حمّودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦.
- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج٩، دار أحياء التراث العربي، دون تاريخ.
- الأعشى، ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد محمد حسين، ط٢، مؤسسة الرسالة، مصر، ١٩٦٨.
- الياس أبو شبكة، غلواء، ط٢، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر ، بيروت، ١٩٥٩.
- الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط١ ، دار ابن رشد. ١٩٧٩.
- الياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.
- الياس فرحات، أحلام الراعي، مطبعة مجلة الشرق، سان باولو، البرازيل، ١٩٥٢.
- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، المؤتلف والمختلف، تحقيق عبر الساتر فرّاج، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٦١.
- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧.
- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة بمصر، دون تاريخ.
- أنس داود، التجديد في شعر المهجر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دون تاريخ.
- إنصاف المومني، البعد الصوفي في الشعر العربي الحديث، أطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٨٧.
- أنطون غطاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ١٩٤٩.
- ايليا أبو ماضي، الجداول، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ايليا حاوي، بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي، ج٢ ،ط٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠.
- بدر شاكر السياب، ديوان شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- بلند الحيدري، ديوان بلند الحيدري، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب، شرح ديوان الحماسة، حققه وضبط غريبه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، دون تاريخ.
- التوحيدي، أبو حيّان، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، مجلد ٢، مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء، دون تاريخ.
- التوحيدي، أبو حيّان، المقابسات، تحقيق وشرح حسن السندوبي، ط١، المطبعة الرحمانية، بصمر، ١٩٢٩.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ج٣، ط١، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٣٨.
- جبرا ابراهيم جبرا، النار والجوهر، دراسات في الشعر، ط١، دار القدس، ١٩٧١.
- جبرا ابراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- جبران خليل جبران، المواكب، المكتبة الثقافية، بيروت، دون تاريخ.
- جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٦.
- جلال الدين السيوطي، نقل نصه من ص ١٦٣.
- حاتم الصكر، مواجهات الصوت القادم، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دون تاريخ.
- حازم القرطاجي، أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.
- حافظ ابراهيم، ديوان حافظ ابراهيم، ضبطه وشرحه ورتبه أحمد أمين، وأحمد الزين وابراهيم الأبياري، ج١، ط٦، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٤.
- حبيب الصايغ، هنا بار بني عبس الدعوة عامة، دار الكلمة، دون تاريخ.
- حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، ١٩٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
- حسن محسن، الشعر القصصي، ط١، دار النهضة العربية، ١٩٨٠.
- حميد سعيد، ديوان حميد سعيد، ج١، ط١، طبع ونشر شركة مطبعة الأديب البغدادية المحدودة، بغداد دون تاريخ.
- خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط١، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد العلمية، عمان، ١٩٨٩.
- خالد محيي الدين البرادعي، الغناء الأبدي: دراسات ونصوص، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
- خالدة سعيد، حركية الإبداع ودراسات في الشعر الحديث، دار العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة. تحقيق علي عبد الواحد وافي، ج٤، ط١، لجنة البيان العربي، ١٩٦٢.
- خليل حاوي، بيادر الجوع، ط١ ، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- خليل حاوي، الناي والريح، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦١.
- خليل مطران، ديوان الخليل، ج٢، نشر دار مارون عبود، بيروت ، ١٩٧٧.
- خيري منصور، أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- ربيعة أبي فاضل، مدخل إلى أدبنا المعاصر، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥.
- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، ط١، مطبعة القاهرة، ١٩٣٤.
- ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ثلاثة أجزاء في مجلد واحد، اختيار وتصنيف كامل كيلاني، ج١، المكتبة التجارية الكبرى، دون تاريخ.
- رياض معلوف، زورق الغياب، نشر المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، دون تاريخ.
- ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث: خليل حاوي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
- أبو زيد القرشي، محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه محمد علي الهاشمي، ج١،ط١، دار القلم، دمشق، دون تاريخ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- سامي مهدي، الأعمال الشعرية ١٩٦٥-١٩٨٥، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- السعيد الورقي، دراسات نقدية، ط١، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٨.
- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، ط١، دار المعارف بمصر، ١٩٨٣.
- ابن سلاّم الجمحي، محمد، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، ج١، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤.
- سميح القاسم، إرم، ط٢، منشورات مكتبة عمان، ١٩٧٠.
- سميح القاسم، جهات الروح، ط٢، دار صامد للدراسات والنشر، ١٩٨٤.
- السياب في ذكراه السادسة، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧١.
- سيد حنفي، الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، دراسة نصيّة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- شاكر النابلسي، مجنون التراب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧.
- شفيق معلوف، عبقر باثنى عشر نشيداً ومقدمة عن الأساطير العربية، ط٤، دار الطباعة والنشر العربية، سان باولو- البرازيل، ١٩٤٩.
- الشمّاخ، ديوان الشمّاخ، حققه وشرحه صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر، دون تاريخ.
- شوقي بزيع، أغنيات حب على نهر الليطاني، ط١، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥.
- شوقي خميس، المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩.
- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ط١٠، دار المعارف بمصر، دون تاريخ.
- صبري حافظ، استشراف الشعر، دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨١.
- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاّج مسرحية شعرية، منشورات إقرأ، بيروت، دون تاريخ.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ابن أبي طاهر طيفور، المنثور والمنظوم، القصائد المفردات التي لا مثل لها، تحقيق محسن غياض، ط٢، تراث عويدات، بيروت، ١٩٧٧.
- ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.
- طراد الكبيسي، التراث كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث. منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨.
- طراد الكبيسي، شجرة الغابة الحجري كتابات في الشعر الجديد، الكتاب الأول، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٥.
- طراد الكبيسي، في الشعر العراقي الجديد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت-صيدا، دون تاريخ.
- عباس محمودالعقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار الهلال، مصر، دون تاريخ.
- ابن عبد ربّه، ديوان ابن عبد ربّه، جمعه وحققه وشرحه محمد رضوان الداية. ط١، مؤسسة الرسالة، مصر، ١٩٧٩.
- عبد الرحمن حوطش، شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٨٧.
- عبد الرحمن الشرقاوي، من أب مصري وقصائد أخرى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٦٨.
- عبد السلام المسدّي، الشعر ومتغيرات المرحلة حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٦.
- عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٦٠.
- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج١، ط١، منشورات عيون ومطبعة قرطبة، للطباعة والنشر، ١٩٨٧.
- عبد الله الطيب، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج٣، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- عبده بدوي، قضايا حول الشعر، مطبعة ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٦.
- عبد الواحد لؤلؤة، النفخ في الرماد، بغداد، ١٩٨١.
- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٨.
- عبد الوهاب البياتي، عن الموت والثورة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دون تاريخ.
- عبلة الرويني، الجنوبي أمل دنقل، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧.
- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونة دراسة ونقد، ط٤، دار الفكر العربي، ١٩٦٨.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
- عز الدين الأمين، نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، ط١، مكتبة وهبة، ١٩٦٤.
- عز الدين المناصرة، حصار قرطاج، نشر محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ١٩٨٣.
- علي الجندي، الحمّى الترابية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٩.
- علي الجندي، طرفة في مدار السرطان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٥.
- على حدّاد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط١، دار الشؤون الثقافية العامّة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ط١، الشركة العامة للنشر والتوزيع، ١٩٧٨.
- علي محمود طه، ديوان الملاّح التائه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- عمر الدقاق، شعراء العصبة الأندلسية في المهجر، ط٢، دار الشرق، ١٩٧٨.
- عيسى بلاّطه، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ط٤، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- غالي شكري، شعرنا الحديث، إلى أين، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨.
- فائق متى، إليوت الشاعر الناقد، دون طبعة أو تاريخ أو مكان صدور.
- ابن فارس، أبو الحسين أحمد ، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ط١، دار إحياء الكتب الغربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٦٩.
- فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٥.
- فراس سواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة (سوريا- أرض الرافدين) ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- فوزي معلوف، على بساط الريح، دار صادر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٨.
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٦٣.
- ماجد السامرائي، رؤيا العصر الغاضب، مقالات في الشعر، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢.
- محسن أطيمش، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٥٢.
- محسن أطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، وزارة الإعلام دار الحرية للطباعة والنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٧٧.
- محمد الشريقي، أغاني الصبا، عن طبعة ١٩٢١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٠.
- محمد عبد المعطي الهمشري، ديوان الهمشري، جمعه وحققه وقدم له صالح جودت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤.
- محمد عزام، بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دون تاريخ.
- محمد علي شمس الدين، رياح حجرية، ط١، الدار العالمية، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١.
- محمد علي شمس الدين، الشوكة البنفسجية، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
- محمد الفارس، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧.
- محمد القيسي، الأعمال الشعرية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧.
- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط٢، سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢.
- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- محمود أمين العالم، في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، ١٩٨٢.
- محمود درويش، حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦.
- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ط١٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩.
- مدني صالح، هذا هو البياتي ط١، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- المرزباني، أبو عبيد الله بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ط٢، المطبعة السلفية، ومكتبتها، القاهرة، دون تاريخ.
- مصطفي السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالاسكندرية، ١٩٨٧.
- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط٢، دار الأندلس، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١.
- مظفر النوّاب، أربع قصائد، منشورات العربي، ١٩٨٧.
- مظفر النواب، وتريات ليلية الحركة الأولى والثانية، منشورات صلاح الدين، القدس، ١٩٨٧.
- ابن المعتز، ديوان ابن المعتز، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦١.
- المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن، بنت الشاطئ، ط٤، دار المعارف بمصر، ١٩٥٠.
- المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق محمد شاكر و عبد السلام هارون، ط٣، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤.
- ممدوح عدوان، للخوف كل الزمان، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- منصف المزغني، حنظلة العلي، دار طبريا للنشر، اربد، دار الأقواس للنشر، تونس، دون تاريخ.
- منصف المزغني، عياش، ط٢، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٦
- منصف المزغني، قوس الرياح، دار طبريا للنشر، إربد، دار الأقواس ، تونس، ١٩٨٩.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر،بيروت، دون تاريخ.
- نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مجلد واحد، ط٢، دار العودة ، بيروت، ١٩٨٠.
- النسائي، سنن النسائي، بشرح الحافظ جلال الدين السيوطي وحاشية الإمام السندي، اعتنى به ووضع فهارسه عبد الفتاح أبو غدة، ج٢، مكتب المطبوعات المصرية بحلب، دون تاريخ.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دون تاريخ.
- ديوان الهذليين، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، نشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.
- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق على البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢.
- هلال ناجي، الزهاوي وديوانه المفقود، دار العرب للبستاني، مطبعة نهضة مصر، دون تاريخ.
- ابن وهب، أبو الحسين اسحق بن ابراهيم بن سليمان، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١، نشر بمساعدة جامعة بغداد، ١٩٦٧.
- وليد سيف، تغريبة بني فلسطين، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
- يوسف الصايغ، الاعتراف الأخير لمالك بن الريب، ج١، منشورات شركة مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٨٥.
- يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، جامعة بغداد، ١٩٨٦.
- يوسف الصايغ، المعلم، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، ١٩٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المراجع المترجمة :

- أرسطو ، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٣.
- اليوت، ت.اس، الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة، عبد الواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- بارت، رولان، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد براده، ط٣، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ١٩٥٣.
- بورانيلي، فنسنت، إدجار الان بو القصصي والشاعر، ترجمة عبد الحميد حمدي، مراجعة أحمد خاكي، طبع بمطبعة دار النشر للجامعات المصرية، دون تاريخ.
- بيلنسكي، ف.غ، نصوص مختاره، ترجمة يوسف الحلاق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.
- دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري سلمان حسن ابراهيم، مراجعة عناد غزوان اسماعيل، مؤسسة الفليج للطباعة ولنشر، الكويت، دون تاريخ.
- درو ، اليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١.
- رتشاردز، إ.أ، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣.
- ستولنيتز، جيروم، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ترجمة فؤاد زكريا، ط٢، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.
- غرنباوم، غوستاف.فون، دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩.
- كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكولريدج)، ترجمة عبد الحكيم حسّان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.
- لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز ، ط٢، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- نيكوف، سكفوز. ف.د، نظرية الأدب، المجلد الثالث، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل. القسم الثالث: الشعر الغنائي. ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- هوميروس، الياذة هوميروس، ترجمة سليمان البستاني، ط١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٣.
- ويليك رينيه، اوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المراجع الأجنبية :

* A. C. BRADLY,OXFORD LECTURES ON POETRY NEW YORK. ST MARTIN'S PRESS, 1955.

الدوريات :

- ابراهيم رماني، "النص الغائب في الشعر العربي الحديث"، مجلة الوحدة، عدد ٤٩، ١٩٨٨.
- اليوت، ت.اس. ، "أصوات الشعر الثلاثة"، ترجمة منح خوري، مجلة الآداب، عدد ١، السنة الثالثة، ١٩٥٥.
- حسن طلب، "آية جيم"، مجلة مواقف، العددان ٥٩-٦٠، صيف وخريف ١٩٨٩.
- خليل الموسى، "القصية الطويلة"، مجلة الموقف الأدبي، عدد ١١٤، ١٩٨٠.
- سمير الصايغ، "الثنائية العرفانية للشكل والمضمون في الإبداع المعاصر"، مجلة الكرمل، عدد ٢، ١٩٨١.
- شكري عياد ، "إنكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر"، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٩، عدد ٣، ١٩٨٨.
- عبد العزيز المقالح، "الأصوات الثلاثة في الشعر المعاصر، دراسة تطبيقية"، مجلة مواقف، عدد ٥٧، ١٩٨٨.
- عز الدين اسماعيل، "القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر"، مجلة الآداب، عدد١، السنة الثالثة، ١٩٥٥.
- علي جعفر العلاق، "الشاعر العربي: حداثة الرؤيا"، مجلة الآداب، عدد ١٠-١٢، ١٩٨٧.
- محمد مصطفى بدوي، "الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة"، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٩، عدد ٣، ١٩٨٨.
- يوسف الصايغ، "المعلم"، مجلة آفاق عربية، عدد ١٢، ١٩٨٥.

الصحف :

- عبد الرحمن ياغي، "خواطر شعرية لدى محمود درويش"، الرأي (عمان)، عدد ٧٦٨٣، ١٦ آب، ١٩٩١.
- عبد الله رضوان، "مقاربة أولى لدفاتر الغيم"، الرأي (عمان) ، عدد ٦٨٣٤، ٣١ آذار، ١٩٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- عبد الوهاب البياتي، "الشاعر عبد الوهاب البياتي للرأي"، الرأي (عمان)، عدد ٦٦٣٨، ١٦ أيلول، ١٩٨٨.
- محمد آدم، "الشاعر المصري محمد آدم للرأي"، الرأي (عمان)، عدد ٦٦٢٤، ٢ أيلول، ١٩٨٨.
- يوسف الصايغ، "المعلم"، الثورة (بغداد)، ٢ كانون الأول، ١٩٨٥.

مراجع أخرى:

- علي الشرع، ورقة عمل مقدمة للملتقى النقدي الثاني في مهرجان جرش، بعنوان "الموقف من غزو بيروت في قصيدتين للشاعرين أدونيس ومحمود درويش"، عمان ، ١٩٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT

Lengthy Poem in Modern Arabic Poetry "A Study in Rhythmic Poetry"

Prepared By

Roqaiah Hijazi

Supervised by

Dr. Khaled Al-Karaki

The lengthy poem in rhythmic poetry is an important phenomenon, to whom critics allocated whole chapters of their studies of modern Arabic poetry; agreeing up on its features and characteristics, and disagreeing upon the name or terminology. They became divided among "Lengthy poem", "Total poem", and "Compound poem" .... the lengthy poem became the most familiar and widespread expression, and the term governing the study from the outset. Its mention by the wisdom of the ancients reassured people about its appellation.

The length of romantic poems of the past as well as foreign patterns influenced the beginnings of the lengthy poem we can cite as examples T. S. Eliot's "Waste Land". But it soon went on the final of its own visions and forms, and freeing itself from the admiration of foreign patterns, it started to develop within Arab heritage. ٤٤٥٤٠٧

The length poems differed in their structure according to the voices prevailing in them. They started as narrative poems with : Badr Shaker Al-Sayyab, then as experimental poems in language and form with "Adoness". And it was concerned with "Poetic Idea" as with "Amal Donqul" while it took up speech and incitation with "Samih Al-Qasem". It moved towards

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Qasem". It moved towards dialogue in the test with "Bland Al-Haidari", and towards dramatic structure with "Mahmoud" Darweesh" and "Mozaffar Al-Nawwab".

The length poem did not vary only in structure, it varied also in the causes of its length. Some of them were long, because they aimed at expressing a momentous event such as the destruction of Beirut, others tried to recapture the "historical journey". Some were used by the poet out of the circle of personal misery to the circle of human misery, while others opened up to other artistic forms of writing such as the novel of the play. Finally, some reformulated a whole symbol, presenting it to reach a new vision. The "Heritage Symbol" is the most important concern in the context of the lengthy poem, along with matters of objection (Refusal) and revolution, as well as the social question. On the other hand, the opening up of its language to different forms of expression remained an important question of image and rhythm.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit