# حامد طاهر والشعر

## أبعاد المعاناة، وملامح الفن في ديوانه

إعـداد

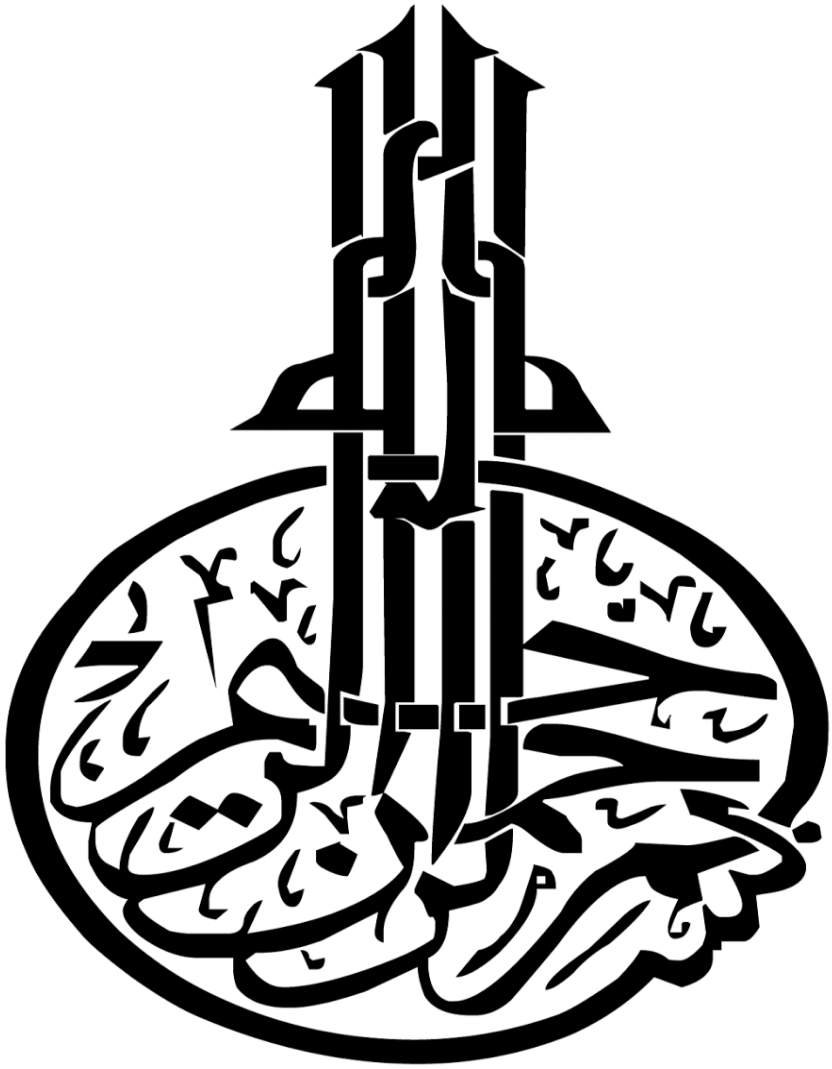

**د/ محمد محمد محمد بدران**

مـدرس الأدب والنقــد

في كلية اللغة العربية فرع جامعة الأزهر بالمنصورة



١٤٤٤ هـ- ٢٠٢٢م



# حامد طاهر والشعر أبعاد المعاناة، وملامح الفن في ديوانه

**محمد محمد محمد بدران.**
**قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بالمنصورة، جامعة الأزهر، مصر.**
**البريد الإلكتروني:**
Mohammadbadran959.el@azhar.edu.eg

## ملخص البحث:

عني هذا البحث بدراسة أوجه المعاناة التي يعيشها الشاعر المعاصر في سبيل الشعر، وتجليات هذه المعاناة الفكرية والفنية في ديوان واحدٍ من الشعراء المحدثين، وهو الشاعر حامد طاهر، وقد اقتضت طبيعة الدراسة في هذا الموضوع تقسيمه إلىٰ فصلين، يسبقهما مقدمة، وتمهيد، ويردفهما خاتمة، ثم فهرس للمصادر والمراجع، وآخر للمحتويات. بينت في المقدمة أهمية الموضوع، ودوافع اختياره، وخطة دراسته، ومنهجه، والدراسات السابقة. أعقبها التمهيد الذي تضمن التعريف بالشاعر ومسيرته الحياتية والشعرية. ثم الفصل الأول، وكان بعنوان أبعاد المعاناة، واشتمل علىٰ ثلاثة مباحث: المبحث الأول: طراد العبارة الشعرية، وقد تكفل بالكشف عن أحد أوجه المعاناة التي يعيشها الشاعر مع شعره، وهو صعوبة الوصول إلىٰ الكلمة الشعرية، وفداحة الجهد المبذول من أجل الحصول عليها. والمبحث الثاني: همود جذوة الشعر، وقد تكفل بتصوير الفرق بين حالتي التوهج الشعري والهمود الشعري، ومبلغ سعادة الشاعر بالأولىٰ، وضيقه وثورته علىٰ الثانية، والمبحث الثالث: تغير ذوق الجمهور، وقد عني بالكشف عن أثر تدهور ذوق الجمهور في افتقار القصيدة الحديثة إلىٰ الصدق والأصالة والعمق الفني. ثم جاء الفصل الثاني بعنوان ملامح فنية، واشتمل علىٰ ستة مباحث: المبحث الأول: اللغة، وتحدثت فيه عن الدور الفني الذي تؤديه بعض الوسائل اللغوية التي عنيت قصائد الشاعر باستغلالها، وأبرزها: إيحاء الألفاظ، والتكرار، والحذف، واحتمالية المعنىٰ. ثم المبحث

الثاني بعنوان: تكنيكات مسرحية، وتضمن الحديث عن دور بعض التكنيكات المسرحية كتعدد الأصوات، والحوار في الإيحاء بأبعاد الرؤية الشعرية. ثم المبحث الثالث بعنوان: المفارقة التصويرية، وتحدثت فيه عن أثر هذا التكنيك الفني الحديث في الإيحاء بالأبعاد المتناقضة في رؤية الشاعر. ثم المبحث الرابع، وجاء بعنوان: الصورة، وتضمن الحديث عن الصور الجزئية: حديثِها (كالتشخيص والتجسيم، ومزج المتناقضات)، وقديمِها: كالتشبيه، والصورة الواقعية، ثم جاء الحديث عن قسيمة الصورة الجزئية وهي الصورة الكلية(اللوحة). ثم خصصت المبحث الخامس(الأخير) للحديث عن الموسيقا وروافدها في قصائد الشاعر.

**الكلمات المفتاحية:** الشاعر المعاصر ـ حامد طاهر ـ المعاناة ـ الشعر ـ الكلمة الشعرية ـ العبارة الشعرية ـ جذوة الشعر ـ المفارقة التصويرية ـ إيحاء الألفاظ.

# Hamid Taher and poetry, dimensions of suffering and features of art in his Diwan

Mohamed Mohamed Mohamed Badran.
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language, Mansoura, Al-Azhar University, Egypt.
**Email:** Mohammadbadran959.el@azhar.edu.eg

## Abstract:

This research was concerned with studying the aspects of the suffering experienced by the contemporary poet for the sake of poetry, and the manifestations of this intellectual and artistic suffering in the court of one of the modern poets, the poet Hamid Taher, and the nature of the study on this topic necessitated dividing it into two chapters, preceded by an introduction, a preface, accompanied by a conclusion, then an index of sources and references, and another of the contents. In the introduction, I explained the importance of the subject, the motives for choosing it, its study plan, its curriculum, and previous studies. This was followed by a preface, which included an introduction to the poet, his life and poetic career. Then the first chapter, which was entitled The dimensions of suffering, included three topics: the first topic: the cruiser of the poetic phrase, and it revealed one of the aspects of the suffering that the poet lives with his poetry, which is the difficulty of accessing the poetic word, and the enormity of the effort expended in order to obtain it. And the second topic: the stagnation of the poetry, and it was ensured to depict the difference between the two states of poetic glow and poetic stagnation, and the amount of the poet's happiness with the first, and his narrowness and revolution on the second, and

the third topic: the change of the public's taste, and it was concerned with revealing the impact of the deterioration of the public's taste in the lack of honesty, originality and artistic depth of the modern poem. Then came the second chapter entitled artistic features, and included six topics: the first topic :language, in which I talked about the artistic role played by some linguistic means that the poet's poems were meant to exploit, most notably: verbal suggestion, repetition, deletion and the meaning possibility. Then the second topic was entitled: theatrical techniques, and it included talking about the role of some theatrical techniques such as polyphony, and dialogue in suggesting the dimensions of poetic vision. Then the third topic entitled: the pictorial paradox, in which I talked about the impact of this modern artistic technique in suggesting the contradictory dimensions in the poet's vision. Then the fourth topic came with the title: the image, and included talking about partial images: modern (such as diagnosis and stereoscopy, mixing contrasts), and Old: such as analogy, and the realistic image, then came the talk about the partial image coupon, which is the total image( painting). Then I devoted the fifth(last) topic to talking about music and its tributaries in the poet's poems.

**Keywords:** Contemporary poet- Hamid Taher- Suffering-poetry-Poetic word- Poetic phrase- Poetry- Poetry- Talent- Pictorial irony - Verbal suggestion.

## مقدمة

الحمد لله حق حمده، والصلاة والسلام علىٰ خير خلقه، سيدنا محمدﷺ، وعلىٰ آله وصحبه، ومن اقتفىٰ أثره واهتدىٰ بهديه ... ثم أما بعد.

فإن الكلمة الشعرية هي حلم كل شاعرٍ، وسؤل كل فنان، وضالَّة كلِّ مبدعٍ منذ أقدم العصور، ولكنها ضالةٌ لا يهتدىٰ إلىٰ سبيلها عبر الإشادة بها، فسُبُلُها وعرة، ودروبها موحشة، ساد الاعتقاد قرونًا أن لمجتازها معوانًا من السماء، أو رِئِيًّا من الجن، يوحي إليه القول، ويهديه إلىٰ سواء السبيل، فلا غرو أن يستأثر ذكرها بنصيب كبير من الشعر علىٰ مر العصور، كان أقلُّه افتخارًا من قِبل ثلة من الشعراء بالأُدْمة بينهم وبينها، بينما ظل أكثره شكوىٰ من شدة إباقها وتخفرها وعسر السبيل إليها.

وقد اتمهلّت أصداء هذه الشكوىٰ حتىٰ بلغت آفاق العصر الحديث، فصدع بها كثير من شعرائه، وعني بعضهم بتصوير صعوبة الطريق إلىٰ هذه الكلمة، وتأبُّدَ سبلها، بينما عني فريق ثانٍ بتصوير معاناته في طلبها، وما جره عليه من الويلات والآلام، وعني فريق ثالثٌ بتشخيصها في صورة أشد الأحياء خفرًا وحياءً، وتعالىٰ أجيج فريق أخير بكل هذه الأوجه من المعاني والمعاناة. وكان الشاعر حامد طاهر واحدًا من شعراء العصر الحديث الذين تجرعوا مرارة هذه المعاناة، فراح يشدو بها في عدد من قصائده الشعرية، التي كان بعضها شكوىً من تأبي العبارة الشعرية، أو فتور الموهبة، أو تغير ذوق الجمهور، وكان بعضها أملاً في الوصول إلىٰ هذه العبارة، وتصويرًا للحظات النشوة والسعادة إبان الظفر بها. فألقيت عزمي بين عينيّ محاولاً استكناه طبيعة هذه المعاناة، وأهم ملامحها الفكرية والفنية من خلال قصائده حول الشعر.

**وقد دفعني إلى اختيار هذا الموضوع دوافع عدة، أهمها:**

١ ـ محاولة الوقوف علىٰ كُنه العلاقة بين أحد الشعراء المعاصرين والشعر.

٢ ـ محاولة الكشف عن دور الجمهور في أزمة الشعر العربي الحديث.

٣ ـ محاولة التعرف علىٰ طبيعة إحساس الشاعر المعاصر في حالتي التوهج والهمود الشعريين.

٤ ـ غنىٰ قصائده وثراؤها بالكثير من التكنيكات الفنية الجديدة.

٥ ـ محاولة الوقوف علىٰ طبيعة هذه التجليات الموضوعية والفنية في قصيدة الشعر الحر.

ولا أعلم بحثًا سابقًا عني بدراسة علاقة حامد طاهر بالشعر من خلال قصائده حوله، ولكن هناك الكثير من الكتب التي عنيت بدراسة الشعر الحديث وقضاياه بشكل عامٍّ وعرّجتْ في بعض الصفحات علىٰ علاقة الشاعر المعاصر بالشعر، ومن أهمها ـ من وجهة نظري ـ كتاب(عن بناء القصيدة العربية الحديثة) للدكتور علي عشري زايد رحمه الله، الذي وثّر ووطّأ كثيرًا من طرق البحث في الشعر العربي الحديث.

**ومنهج البحث:** هو المنهج الوصفي الذي يعني بتحليل الظاهرة، ودراسة جوانبها المختلفة، كما عرّجت أيضًا علىٰ المنهج الفني في قسم الدراسة الفنية.

**وقد اقتضت طبيعة البحث في الموضوع تقسيمه إلى فصلين،** يسبقهما مقدمة، وتمهيد، ويردفهما خاتمة، ثم فهرس للمصادر والمراجع، وآخر للمحتويات.

بينت في المقدمة أهمية الموضوع، ودوافع اختياره، وخطة دراسته، ومنهجه، والدراسات السابقة. أعقبها التمهيد الذي تضمن التعريف بالشاعر

ومسيرته الحياتية والشعرية. ثم الفصل الأول، وكان بعنوان أبعاد المعاناة، واشتمل علىٰ ثلاثة مباحث: المبحث الأول: طراد العبارة الشعرية، وقد تكفل بالكشف عن أحد أوجه المعاناة التي يعيشها الشاعر مع شعره، وهو صعوبة الوصول إلىٰ الكلمة الشعرية، وفداحة الجهد المبذول من أجل الحصول عليها. والمبحث الثاني: همود جذوة الشعر، وقد تكفل بتصوير الفرق بين حالتي التوهج الشعري والهمود الشعري، ومبلغ سعادة الشاعر بالأولىٰ، وضيقه وثورته علىٰ الثانية، والمبحث الثالث: تغير ذوق الجمهور، وقد عني بالكشف عن أثر تدهور ذوق الجمهور في افتقار القصيدة الحديثة إلىٰ الصدق والأصالة والعمق الفني. ثم جاء الفصل الثاني بعنوان ملامح فنية، واشتمل علىٰ ستة مباحث: المبحث الأول: اللغة، وتحدثت فيه عن الدور الفني الذي تؤديه بعض الوسائل اللغوية التي عنيت قصائد الشاعر باستغلالها، وأبرزها :إيحاء الألفاظ، والتكرار، والحذف، والمعنىٰ. ثم المبحث الثاني بعنوان: تكنيكات مسرحية، وتضمن الحديث عن دور بعض التكنيكات المسرحية كتعدد الأصوات، والحوار في الإيحاء بأبعاد الرؤية الشعرية. ثم المبحث الثالث بعنوان: المفارقة التصويرية، وتحدثت فيه عن أثر هذا التكنيك الفني الحديث في الإيحاء بالأبعاد المتناقضة في رؤية الشاعر. ثم المبحث الرابع، وجاء بعنوان: الصورة، وتضمن الحديث عن الصور الجزئية: حديثِها (كالتشخيص والتجسيم، ومزج المتناقضات)، وقديمِها:كالتشبيه، والصورة الواقعية، ثم جاء الحديث عن قسيمة الصورة الجزئية وهي الصورة الكلية(اللوحة).ثم خصصت المبحث

الخامس(الأخير)للحديث عن الموسيقا وروافدها في قصائد الشاعر. أعقب ذلك خاتمة تضمنت نتائج البحث،ثم ثبت للمصادر والمراجع، وآخر للمحتويات.

***وختامًا،*** فإن سؤلي من الله ـ عز وجل ـ أن أكون قد وُفّقتُ في عرض الموضوع عرضًا علميًّا متوازنًا، بعيدًا عن الزيغ والشطط، وأن يجعل عملي خالصًا لوجهه الكريم؛ فإنه ولي ذلك والقادر عليه، والحمد لله حتىٰ يبلغ الحمد منتهاه.

# تمهيد

## التعريف بالشاعر[1]

ولد حامد طاهر في الثامن من إبريل عام ١٩٤٣م، في حي الدرب الأحمر بالقاهرة، ليصبح عاشر إخوته، وقد هاجر والده مع أسرته قبل ولادته من مسقط رأسهم بالدقهلية إلىٰ القاهرة، وبسبب قلة الموارد دفع الوالد أبناءه الثلاثة الكبار إلىٰ العمل في صناعة الحقائب والحوافظ الجلدية، وقد تنقلت الأسرة كثيرًا بين أحياء القاهرة نظرًا لظروف الحرب العالمية الثانية، وحرب فلسطين سنة ١٩٤٨م، ثم رحلوا إلىٰ المنصورة، فلما وضعت الحرب أوزارها عادوا إلىٰ القاهرة، واستقروا نسبيًّا في منطقة الدراسة، فالتحق شاعرنا بمدرسة الجمالية التي أحبها كثيرًا وأحب اللغة العربية فيها من خلال أحد أساتذته، ولكن والده ما لبث أن قرر أن ينقله منها ويلحقه بالأزهر الشريف علىٰ كره منه مع أخيه الأكبر، ونجح في حفظ ثلث القرآن واجتياز امتحان القبول بالأزهر، كما حظي بالكثير من الأصدقاء في مكان إقامتهم الجديد بالدرّاسة، كما أصبح هذا المكان قبلة لزوار القاهرة من أهالي قرية والده، ولكن الشاعر الصغير كان يشعر بالغربة في كثير من الأحيان بسبب اختلاف طبيعة دراسته في الأزهر عن دراسة أترابه من الجيران الملتحقين بالمدارس الأجنبية، وقد دفعه الإحساس بجفاف طريقة التدريس في الأزهر آنذاك إلىٰ الإقبال علىٰ قراءة بعض القصص العربية

---

(١) استخلصت هذه النبذة التعريفية من: ديوان حامد طاهر ـ مطابع سجل العرب ـ ١٩٨٤م، وثلاث مسرحيات شعرية لحامد طاهر ـ حسن البنداري ـ بدون، وجريدة اليوم السابع الإلكترونية بتاريخ ١١/ يونيو ـ ٢٠٢٠م.

التاريخية، وأحس بانفراجة قليلة بعد دخوله المرحلة الثانوية التي خُصّصت فيها مادة لدراسة الأدب العربي، كما كان يشارك أخاه الأكبر في قراءة كتب المنفلوطي، والرافعي، والزيات،إضافةً إلىٰ الأغاني،والحيوان...التي كانوا يستعيرونها من دار الكتب، فبدأ يشعر في نفسه بميل نحو الشعر،ويجد نفسه يحاول تقليد ما يقرأ منه، واضطرت الأسرة إلىٰ الرحيل إلىٰ الفيوم بعد شراء الوالد أرضًا لاستصلاحها هناك، فكان الشاعر لا يتمكن من زيارة القاهرة سوىٰ مرتين في العام،ولكنه ضاق بالمقام بالفيوم،فقرر العودة إلىٰ القاهرة، وتبعه إخوته، واستقروا بالدرب الأحمر قرب دار الكتب التي كان يذهب إليها يوميًّا ليقرأ في كل شيء،لا سيما الأدب،ثم ساقت الأقدار إليه الأستاذ السيد أحمد صقر مدرسًا لمادة الأدب العربي، فأحدث ثورة في حياته الأدبية، وفتح له أبواب مكتبته الثمينة، وشجعه علىٰ كتابة الشعر، وعرفه علىٰ من أصبحا صديقي عمر الشاعر فيما بعد، وهما:محمد حماسة عبد اللطيف،وأحمد درويش، فجمع ثلاثتَهم حبُّ الشعر،وكتابته أيضًا، بل كان كلٌّ منهم مرآة ناقدة لشعر صديقيه، وتوطدت الصداقة بينهم، وزاد نهم الشاعر للقراءة، فقرأ كثيرًا من دواوين الشعر الجاهلي، وما بعد الجاهلي، والحديث، والعديد من أمهات الكتب في النقد القديم والحديث،إضافةً إلىٰ الروايات العالمية المترجمة، ثم التحق بكلية(دار العلوم) ولديه من الزاد الأدبي ما سهل عليه المضي قُدُمًا في دراسته، وحظي بالتتلمذ علىٰ أيدي ثلة من كبار النقاد كالدكتور غنيمي هلال، والدكتور محمود قاسم...كما زادت فاعليته في المشاركة في المسابقات والندوات الشعرية التي قابل خلالها مجموعة من كبار الشعراء الذين أعجب بأشعارهم مثل: محمود

حسن إسماعيل، ومحمود غنيم، وصلاح عبد الصبور، كما أعجب بالسياب، وعبد المعطي حجازي، ومحمد الفيتوري، وأمل دنقل...ثم تخرج في الكلية بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف سنة ١٩٦٧م، وعين معيدًا في قسم الفلسفة الإسلامية الذي وجده ملبيًا لحاجةٍ في نفسه، دون أن يؤثر علىٰ الإطلاق علىٰ استمرار مسيرته الشعرية، يؤكد ذلك نجاحه في كتابة ثلاث مسرحيات شعرية إبان هذه الفترة هي:( درويش السقا، أربعة رجالٍ في خندق، الأشجار ترتفع من جديد)، والتحق بالجيش سنة ١٩٧٠م،وتعلم فيه اللغة الروسية،وترجم مجموعة من أعمال الأدب الروسي،وبعد خروجه من الجيش سنة١٩٨٢م توطدت صلته بالدكتور محمود قاسم،الذي حبب إليه التراث الصوفي، فدرس أحد موضوعاته في الماجستير، ثم سافر إلىٰ فرنسا فوجدها بيئةً تموج بالحركة التي لا تعرف التوقف، وبهره التقدم التكنولوجي الهائل، فتعلم الفرنسية، ومن ثم انفتحت أمامه كنوز العلم والأدب التي تغص بها مكتبة جامعة السوربون، والمكتبة الوطنية بباريس، فحاول نشر هذه العلوم والآداب من خلال صفحات مجلة (البيان) الكويتية، وفي باريس أيضًا تعرف علىٰ الكثير من المستشرقين، ومن خلالها انفتح الطريق أمامه إلىٰ اليونسكو، ولكن أكثر ما ساءه في باريس منظر تمثال ضخم لشامبليون ـ الذي حل رموز حجر رشيد ـ في فناء" الكوليج دي فرانس" بجوار جامعة السوربون، وإحدىٰ قدميه موضوعة فوق رأس فرعون مصري، ثم عاد من فرنسا عام ١٩٨١م بعد حصوله علىٰ الدكتوراة، وبدأ التدريس في (دار العلوم)، ومع ذلك ظل الشعر هوايته الأولىٰ، بل كان يرىٰ أن معرفته بالفلسفة قد زادت شعره عمقًا وخصوبة، كما تأثر تأثرًا

عميقًا بالتجربة الأدبية التي عاشها في فرنسا، وبفلسفة شعرائها، حتىٰ أصابته خشية من كتابة الشعر فور عودته، وقد نُشرت للشاعر مجموعتان شعريتان:الأولىٰ مع صديقيه أحمد درويش، ومحمد حماسة بعنوان(ثلاثة ألحانٍ مصرية)،وقد صدرت عن الهيئة العامة للكتاب بوزارة الثقافة المصرية سنة١٩٧٠م، والثانية بعنوان(نافذة في جدار الصمت)صدرت عام ١٩٧٤م عن مكتبة الشباب، وله أعمال شعرية أخرىٰ، نُشر منها: ديوان حامد طاهر، واللحظات النادرة، وقصائد عصرية، وديوان النباحي، وعاشق القاهرة،والطواحين، وتراب القدس،... وفي الحادي عشر من شهر يونيو عام٢٠٢٠م توفي الشاعر جراء إصابته بوباء كورونا، فنسأل الله له الرحمة والمغفرة، وإنا لله وإنا إليه راجعون.

# الفصل الأول

# أبعاد المعاناة

## البعد الأول

### جماح العبارة

إن طراد العبارة الشعرية مشكلةٌ تكاد تكون قديمةً قدم الشعر ذاته، فلا يختص بها عصر دون عصر، أو شاعرٌ دون آخر، فلقد كان البحث عن الكلمة الشعرية همًّا يؤرق الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي، ومن أوضح الأمثلة علىٰ ذلك ما وجدناه لدىٰ مدرسة عبيد الشعر التي يتزعمها زهير بن أبي سلمىٰ، فقد كانوا ينفقون الشهور والأحوال في تنقيح قصائدهم من خلال عرضها علىٰ البُصراء بصناعة الشعر، فينسخون ويغيرون في الألفاظ والعبارات حتىٰ يستقروا بعد زهاء عام كامل علىٰ الصياغة الأخيرة لها[١].

وقد زاد الإحساس بهذه المعاناة حدةً لدىٰ الشاعر الحديث والمعاصر الذي لم يعد الشعر عنده إلهامًا أو وحيًا تلقيه إليه ربة شعر أو رئيٌّ من الجانّ، بل أصبح المعاناة الصادقة للتجربة، والبراعة في تصوير خلجات النفس ووجفاتها، إضافةً إلىٰ الموهبة والاستعداد الفطري[٢].

كذلك فالشاعر المعاصر يسعىٰ إلىٰ أن تكون قصيدته كيانًا خاصًّا متفردًا، لا مجرد منتج شعري تقليدي قصاراه أن يدرج ضمن واحد من الأغراض الشعرية الموروثة، إنه يسعىٰ إلىٰ تجاوز العلاقات المحسوسة الظاهرة بين الأشياء فتتحول بين يديه إلىٰ أدوات يعيد صياغة العلاقات بينها

---

(١) ينظر:الشعر والشعراء لابن قتيبة،تحقيق/ الشيخ أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج١، ص٧٨.

(٢) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ د/ علي عشري زايد ـ ط٤ ـ ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م ـ ص١٢، ١٣.

وفقًا لرؤيته الخاصة مكوّنًا عالمه الشعر الفريد، ولا ريب أن تلك الهواتف التي تمور بنفس الشاعر تتطلب جهدًا مُضنيًا من أجل الوصول إلىٰ عبارة شعرية خاصةٍ تلبي نداءاتها[١].

إضافة إلىٰ ذلك فالقصيدة العربية الحديثة نبتةٌ قد غذتها ورفدتها العديد من النظريات الأدبية الغربية كالرومانتيكية، والرمزية، والسريالية...التي تأثر بها الشعر والنقد العربي الحديث، وتركت بصمات واضحةً جلية في لغة القصيدة العربية الحديثة، فالشاعر عندما يأخذه ما يأخذ الشعراء لدىٰ الكتابة يجد نفسه أسفل شلال من الكلمات والعبارات المتدفقة، ولكنه لا يناسبه من هذا الفيض الغزير من الكلمات إلا كلمة طيفية واحدة يجب عليه اقتناصها قبل أن تختفي إلىٰ الأبد، هذه الكلمة أو العبارة يجب أن تناسب تجربته وحقيقة شعوره من جهة، وتناسب الرائج في البيئة الأدبية من جهة أخرىٰ، وفي هذا ما فيه من العسر والمشقة.

ناهيك عن وجوب امتلاك هذه العبارة لغلالة شفيفة من الغموض الفني، ولطاقة إيحائية غير عادية، وقابلية للفهم من قبل القارئ[٢].

ولاشك أن كل أمر من هذه الأمور يتطلب معاناةً وحده، فكيف بها مجتمعة؟!

وقد عبر كثير من الشعراء المحدثين والمعاصرين عن هذه المعاناة في البحث عن العبارة الشعرية في قصائدهم[٣]، وكان علىٰ رأسهم شاعرنا الذي

---

(١) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص١١، ٢٠.

(٢) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص١٩، ٣٥، ٨٢.

(٣) ينظر : السابق ـ ص١٣، وينظر: ديوان خليل حاوي ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢م ـ ص ١٧٥ وما بعدها.

حاول أن يعبر عن هذا البعد من أبعاد المعاناة في قصيدته" الطريق إلىٰ الكلمة"[١]، وواضحٌ من عنوان القصيدة ذاته طبيعة ما ترمي إليه، فيقول في المقطع الأول منها:

سبعةُ أعوامٍ
وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ
أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريحُ الشّتويّهْ
أتعثر فوق الدربِ
" يا ساحرة العينين .. بحسبي
أني ودّعت الأهلَ،
خلّصْتُ إليكِ بحبي
قدّمتُ هدايا قلبي
هانت في عينيّ الدنيا .. من أجلكْ! "
وأظل على أمل اللُّقيا أمشي ..
" يا روعتها لو تصبح يومًا بين يديّ
طيّعةً أدعوها، فتجيبْ! "
عبثًا أبحث في جوف الظلمة عنكِ
عيناي على كل الأبعاد خيوط رجاءْ
صدري يلهثْ
تعلو بين حناياه الأصداءْ

(١) ديوان حامد طاهر ـ ص١٤٤، والقصيدة من شعر التفعيلة( الحر) وهي علىٰ وزن المتدارك، وتبدو فيها ظاهرة التدوير ـ بمفهومها الحديث ـ واضحةً جليّةً.

قلبي يهوي في قاعٍ ممتدّ

" أخلفتِ الموعدْ ! "

يحاول الشاعر في هذا المقطع من قصيدته أن يصور حجم المعاناة وفداحتها في البحث عن الكلمة الشعرية، وذلك من خلال رؤيته الخاصة التي تعتمد علىٰ صوتين متجاورين: أحدهما : صوته الخارجي الذي يصور من خلاله معاناته الخارجية بصوتٍ مرتفع، وصوته الداخلي الهامس الخافت الخاشع في محراب العبارة يرجوها متواضعًا منكسرًا أن ترحم جهده ومشقته وتتدهدهَ من عليائها إليه.

وقد ميز بين الصوتين من خلال جعل الأول في يمين الصفحة، ووضع الثاني بين قوسين يسارها.

ويبدأ الصوت الأول بالحديث عن أعوام طويلة مضت بحثًا عن الكلمة، كان الشاعر يتجول فيها وحيدًا في شوارع ترزح تحت الليل والبرد والشتاء، هاربًا من الزحام الذي قد يروع الكلمة الشعرية فتهرب خوفًا منها، بل إنه كان يتحاشىٰ حتىٰ صوت الأقدام فيجعل بينه وبين الناس مسافات طويلة، لعل الكلمة الآبقة توافيه في عزلته التي يتعثر فوق دروبها المظلمة.

إن الشاعر حريص من خلال هذا الصوت أن يوحي بفداحة الطريق إلىٰ الكلمة وقسوته، فقد اجتمعت فيه كل الأمور المرعبة: الوحدة، والبرودة، والشتاء، والظلام، والتعثر، والنشوب فيه سنواتٍ طوالاً.

وهنا ينبثق في أفق رؤيا الشاعر الصوت الثاني ضارعًا، مُهطعًا، مناديًا هذه الكلمة الشموس نداء البعيد عزيز الجانب(يا ساحرة العينين)، ألا يكفيني ما

لا قيت في سبيلك؟ ألا يكفيكِ فراقي لأهلي واعتزالي الدنيا كلها لأجلكِ دليلاً علىٰ إخلاصي في سبيلك؟!

ثم يعترض الصوت الخارجي الكلامَ (وأظل علىٰ أمل اللقيا أمشي..) موحيًا بأن ضراعته وجؤاره ذهبا سدىً دون أدنىٰ استجابةٍ من لؤلؤته المكنونة، ورغم ذلك فإنه لا يملك إلا أن يواصل الطريق أملاً في الوصول يومًا ما.

ثم يعود الصوت الداخلي ليستكمل كلامه طامعًا في الفوز بهذه اللؤلؤة وبلوغ الأمل المنشود(يا روعتها لو تصبح يومًا بين يديّ . طيِّعةً أدعوها، فتُجيبْ!)، إن وبيص هذا الأمل فحسب كفيل بإذكاء جمرة البحث من جديد، فهي بالنسبة للشاعر كنزٌ يوقن بوجوده، ولكن عقبته هي السبيل إليه.

ثم يعود الصوت الأول(الخارجي) اليائس إلىٰ الظهور، وقد أضناه البحث عنها في الظلام، فعيونه زاغت من كثرة التلفت في الأرجاء أملاً أن تظفر بها، وصدره قد اشتد به البُهر والأُحاح، فلم يعد يسمع فيه إلا أصداءً تتردد من بعيد لا يستطيع أن يميزها، والقلب بلغ الوجيف فيه ذروته حتىٰ سقط في جب ليس له قرار. ورغم ذلك كله فإن الصوت الداخلي الحالم يأتي بخبر كطعنة السكين( أخلفتِ الموعد)، ليعلن أن كل هذه الجهود وكل هذه الآلام لم تنجح في ظَأْر قلب هذه الكلمة الصلد القاسي.

ومن الملحوظ في هذا المقطع ثراؤه بالطاقات الإيحائية التي عمقت الإحساس بفداحة المحنة من خلال تتابع الصور بدون روابط كما في قوله :

سبعةُ أعوامٍ
وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ

أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريحُ الشّتويّهْ
أتعثر فوق الدربِ

إضافةً إلىٰ استخدام كلمات مشحونة بطاقات إيحائية كثيفة مثل(وقع الأقدام) التي توحي بابتعاده حتىٰ عن أصوات المشاة لا أجسامهم فحسب.

وقوله:( تصفعني) الذي يوحي بنفح ريح صرصر قارسة قاسيةٍ.

وقوله:( عيناي خيوط رجاء) التي توحي بثبوت النظر ودوامه واستمراريته وتشبثه بالأرجاء بحيث لو ظهرت أدنىٰ حركة سوف تؤثر علىٰ الخيط الممتد إليها.

وقوله:( قاع ممتد) الذي يوحي بالعمق السحيق اللامحدود.

ومنذ المقطع الثاني يختفي الصوت الثاني الحالم من القصيدة، ويخلو الميدان أمام الصوت الأول اليائس، مما يعكس استسلام الشاعر للنتيجة المحمومة، وقنوطه من بلوغ غايته بعد نفاد طاقته واصطلائه برحاءَ الحمىٰ بسبب البحث المضني:

وأعودُ
برأسيٍ طأطأة المهزومِ،
أعود
وفيٍ جسدي رعشاتُ الحمّى ..
عرقٌ باردْ
أصواتٌ شوهاء بلا معنى!!
أنغامٌ تتشابكُ في غير نظامِ!!
..

بعد ذلك السير الطويل المرهق في تلك الدروب الموحشة الباردة، وبعد هذا التململ فوق جمر الشوق إلىٰ الكلمة الأثيرة، يعود الشاعر خائبَ المساعي مصوبَ الرأس عودة الجندي المهزوم من أرض المعركة، يعود كليلاً محمومًا من هول ما لاقىٰ في رحلته الشاقة، حتىٰ العرق الذي يقطر منه عرق بارد؛ فضالّته قد امتصت كل طاقاته وقواه حتىٰ حرارة جسمه، ولم يظفر بعد كل ذلك إلا بجَمْجَماتٍ ووساوس متهاوشةٍ لا تكاد تبين.

**ومن اللافت في هذا المقطع قوله**:( برأسي طأطأة المهزوم)، فحرف (الباء) الذي يفيد الإلصاق يوحي بأن الشعور بالذلة والانكسار قد تمكن منه فاستخذىٰ أمامه حتىٰ أصبح ملمحًا ملحوظًا من ملامح وجهه وجسده لا تخطئه عينٌ، وهذا يحسب للشاعر.

ومن الملحوظ كذلك أن الشاعر وظف إلىٰ جانب الكلمات الموحية المشعة تكنيك التكرار، فلقد كرر الشاعر لفظ ( أعود ) مرتين مع تغيير الجملة المتعلقة به، ويوحي هذا التكرار بمزيج من الحزن، وخيبة الأمل، وجلد الذات ومحاسبتها علىٰ الإخفاق ـ الذي لا يد لها فيه ـ في الوصول إلىٰ مبتغاه.

وكذلك نجح الشاعر في الإيحاء بفظاعة معاناته وقسوتها من خلال توظيف تكنيك(مزج المتناقضات)، وهو أحد التكنيكات الشائعة في تشكيل الصورة الشعرية الحديثة، ويتمثل في قوله:(عرق بارد)[1]، فهذا التعبير يوحي بأن المحنة التي عاناها قد سلبته كل شيء حتىٰ حرارة جسمه، فإذا

---

[1] سيأتي الحديث عن هذا التكنيك في القسم الفني من البحث.

بالعرق الذي يقطر من الجسوم حارًّا، يهمي فوق جسمه باردًا، لا روح فيه ولا طاقة، وهذه قمة المعاناة.

ثم يجيء المقطع الأخير قصيرًا ملخصًا حاله بأنه لا جديد فيه، يقول:

ويجيء اليوم التالي ..

فإذا قلبي في الطرقات الليليّهْ

يتجنب وقع الأقدام[1]

علىٰ هذا النحو من الإيجاز جاء المقطع الأخير، مشتملاً علىٰ عبارات المقطع الأول التي تتكرر للمرة الثانية، وهذا التكرار يوحي من جهة بتكرر المعاناة كل يوم، وكأن الشاعر في رحلة بحثه عن الكلمة الشعرية يسير في حركة دائرية، كلما ظن أنه فارق موضعه الأول وجد نفسه بعد برهة قد عاد إليه من جديد، ويوحي من جهة أخرىٰ بالتشبث والإصرار علىٰ مواصلة الطريق حتىٰ بلوغ الأرب، وإذا كانت الآلام والأسقام قد نجحت في النيل من جسمه، فهيهات لها أن تنال من قلبه.

ومن الملحوظ في هذه القصيدة أيضًا دور العنوان في إضاءة جوانبها، والوقوف علىٰ حقيقة ما يتحدث عنه الشاعر فيها، مما يوحي بأهمية وجود العنوان في كثيرٍ من القصائد الحديثة.

نلحظ كذلك أن الشاعر قسمها إلىٰ ثلاثة مقاطع يستقل كل منها بالتعبير عن حالة من حالاته ضمن موضوع القصيدة التي تتسم بالوحدة الموضوعية والعضوية شأنها شأن أغلب القصائد الشعرية الحديثة.

---

(١) في الديوان ( يتجنب الأقدام)، ولكن هذا خطأ يترتب عليه كسر التفعيلة، والصواب موسيقيًّا ما أثبتُّه، وقد تدارك المؤلف العديد من الأخطاء التي وقعت في الديوان في آخر صفحة منه تحت عنوان(تصويبات)، ولكنه لم يشر إلىٰ هذا الخطأ.

وأخيرًا فإننا نلحظ أن الشاعر في القصيدة ـ بل أغلب الشعراء المعاصرين حقيقةً ـ ليس معنيًّا بالكلمات الفصيحة القوية أو الجزلة، ولا بالعبارات البليغة الرنانة شأن الشاعر القديم في قصائده، ولكن عنايته القصوىٰ باختيار الكلمة القادرة علىٰ الإشعاع والإيحاء بما يستسر من أبعاد تجربته النفسية، وهذه إحدىٰ بصمات المدارس الرمزية والسريالية في القصيدة العربية الحديثة[1].

(١) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٣٠، ٣٥، ٤٤، ٤٥، ٥٣، وينظر: النقد الأدبي الحديث ـ تأليف/ د محمد غنيمي هلال ـ دار نهضة مصر للطباعة ـ ط٦ ـ ٢٠٠٥م ـ ص٤٢٦.

# البعد الثاني
## همود جذوة الشعر

رأينا في المبحث السابق صورةً من صور طراد العبارة الشعرية المتأبّقة علىٰ شاعر مثابر، تشتعل بداخله جمرة البحث عنها، ويحترق بنار الشوق إليها، مستعدًّا لأن يبذل في سبيلها كل مرتخصٍ وغال، ولكن، ماذا لو طفئت تلك الجمرة، وهمدت تلك النار؟ حينها تكون مأساة الشاعر أشدَّ وأعظم، لا سيما وهو يقارن بين حالين: أولهما: حاله الأولىٰ حين كان يرتع في رياض الشعر، ويشدو بآياته مع القماريّ، والثانية: حاله الآن وقد جفت دونه منابع الشعر الصافية، فأجدبت رَوْضُه، وهاجرت طيره.

وهذه الحال الأخيرة كانت حال شاعرنا التي صورها في قصيدته:(النار المقدسة)[1].وعلىٰ الرغم من هذا العنوان الذي قد يأخذ الذهن لأول وهلة إلىٰ تلك النار التي يقدسها النصارىٰ فإن الشاعر لم يقصد به ذلك، وإنما عمد إلىٰ استثمار شهرة هذه النار التي يقدسها النصارىٰ في الإيحاء بناره الخاصة، ومبلغ قداستها عنده.

أما هذه النار المقدسة عند الشاعر فليست إلا ذلك القبس الشعري المتوهج في أعماقه، تلك الجذوة المتوقدة والموهبة الفريدة التي منحه الله إياها فأصبح قادرًا علىٰ"... النفاذ إلىٰ صميم الوجود، ورؤية ما لا يراه سواه، ومعاناة الإحساس بنبض الوجود، واستشعار أدق خلجاته"[2].

---

(1) ديوان حامد طاهر ـ ص١٤٦.

(2) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص١٢.

والقصيدة تتألف من ثلاثة مقاطع أيضًا، ولكن المقطع الأول منها جاء في إطار القالب التقليدي الموروث( المصراعين)، بينما جاءت بقية المقاطع في القالب السَّطْري (الحر).

يقول في المقطع الأول:

فجـــأةً .. تنحســـر الموجـــةُ عـــنْ
شـــاطئٍ عـــارٍ بلـــون الزّبـــدِ
ثـــم تمتـــدّ إليـــه نظـــرةٌ
مـــن عيـــون الشـــمسِ، والرمـــلُ نـــدِي
فـــإذا اللؤلـــؤ حبـــاتٌ ســـنىً
تتلاقـــىٰ طيّعـــاتٍ بيـــدي!
وإذا الأفْـــقُ غنـــاءٌ وصـــدىً
وإذا الرعشـــةُ مـــلءَ الجســـدِ(١)
وأخطـــو حـــافيَ القـــدمِ
بصـــدرٍ خـــافقٍ عـــارِ
أضـــمّ شـــواردَ الألـــم
علـــىٰ جســـرٍ مـــن النـــارِ(٢)

يبدأ الشاعر قصيدته بهذا المقطع الذي يحاول من خلاله الإيحاء بالنشوة التي كانت تأخذه إبان تلك الحالة التي كان يعيشها من قبل حين يتنزل عليه

(١) من بداية القصيدة حتىٰ نهاية هذا البيت من بحر الرمل.

(٢) هذه الأشطار الأربعة الأخيرة من مجزوء الوافر.

الوحي الشعري، فتنكشف أمامه اللآلي والأصداف من الكلمات والعبارات الشعرية الثمينة النادرة.

يبدؤها بكلمة( فجأة) التي توحي بأن هذا الفتح لا يعبأ بالوقت ولا يكترث به، ولكنه يَبْدَه النفس فجأة كالأتيّ الجارف الذي لا يحده شيء.

ويصور ما يغشىٰ النفس من الغواشي التي تحول دون الكشف الشعري بموجة تمتد إلىٰ الشاطئ، فإذا ما انحسرت الموجة(الحاجز) لاح القاع أبيض بلون الزبد، وسرعان ما تناغي أشعة الشمس الذهبية رمله الندي( ولعله يقصد بأشعة الشمس صنعة الشاعر في نظم لآلئه)، فإذا بالمحض يصرح عن الزبد، وتَنفِجُ الرمال باللآلئ والأصداف اللامعة، فتتلقفها يد الشاعر طيعةً سهلةً، والكون من حول يشدو ويغني، وتسري بجسمه رعشة الوحي الشعري المقدسة.

ثم يخطو الشاعر حافيًا فوق هذه الرمال المقدسة الملأىٰ باللآلئ التي أذكت الشمس نارها فتوهجت ألقًا ووبيصًا، وصدره يضيق بخافقه من شدة الوجيف، وتطِفّ إليه ناره المقدسة مرةً أخرىٰ، فتتأتىٰ له كل عبارةٍ شاردةٍ، وتعنو له كل كلمةٍ جموح.

**ومن الملحوظ في هذا** المقطع أن الشاعر عندما كان يحاول الإيحاء بلحظات الكشف الشعري التي يسودها الصمت والترقب ـ بل الجمود والتصلب ـ استعدادًا وتهيؤًا لاستقبال المولود العنيد الذي في المخاض(الكلمة الشعرية)، ناسب هذه اللحظات الساكنة المتأملة بحرٌ شعري يلبي إيقاعه هذه الحالة النفسية المتأملة المترقبة، فاختار بحر الرمل[1].

---

(1) ينظر : المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها ـ ط١ ـ دار الآثار الإسلامية ـ ١٩٩٠م ـ ١٤١٠هـ ـ الكويت ـ ج١ ـ ص١٥٨.

وعندما حاول أن يعبر عن لحظات النشوة بالفوز والظفر بالجواهر المكنونة من الكلمات والعبارات الشعرية،اختار بحرًا يتماهىٰ مع هذه النشوة العارمة التي تستخف الجوارح إلىٰ الرقص والحركة والحماسة،فاختار الوافر[1](الذي سيؤثره في باقي القصيدة).

وقد نجح الشاعر في الحالين في اختيار الإيقاع الموسيقي(البحر الشعري)الذي يناسب إيقاع حالته الشعورية المتغير بين التأمل، والفرح.

كذلك فإيثاره القالب الشعري التقليدي في هذا المقطع، بما يتميز به من النظام الدقيق، والاطّراد في تفعيلاته وموسيقاه، قد يوحي بانتظام أمور الشاعر نفسه، عندما كانت جذوة الشعر حيةً متوقدةً بداخله، تلبي نداءه كلما دعاها.

بينما في المقاطع التالية وقد طفئت تلك الجذوة، وهمدت نارها، واضطربت أحواله معها، وصارت وعودها كمواعيد عرقوب، لجأ الشاعر إلىٰ الشكل الحر الذي لا يعرف البيت فيه عددًا محددًا من التفعيلات، بل ليست هناك أبيات أصلاً، وإنما هي تفعيلات وأسطر تتكرر بغير انتظام عددي.

**وهذا ـ من وجهة نظري ـ توفيق آخر يحمد للشاعر.**

ويجيء المقطع الثاني قصيرًا ممثّلاً لبدايات حالة الهمود وطفوء جذوة الشعر، فهو يتوسط حالتين متناقضتين عاشهما الشاعر، فيقول :

**أفضّل أن أظلّ أمام قصركِ .. غائر العينيْنِ،**
**أستجدي، ولا أدخلْ**

---

(١) ينظر : المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها ـ ص٤٠٦.

وأذنبُ .. ثمّ لا أُقتَلْ
وأحرقُ في انتظاركِ عمريَ المخضلّ![1]

لقد أخلفته الحرّة المواعيد، وعلىٰ الرغم من ذلك فإنه يدافع اليأس صابرًا مرابطًا أمام باب قصرها، الذي يفضل المكوث الحزين أمامه وإن لم يُفتح له علىٰ السعادة بعيدًا عنه، راجيًا أن تَغفر له ما قد عسىٰ أن يكون فرط منه بحقها غافلاً، وإن لم يكن بدٌّ من العقوبة فلتكن أي شيء سوىٰ طرده من جنتها، فهذا بالنسبة له هو القتل الوَحيّ، ولسوف يظل واقفًا بابها ولو تفرطت سنيُّ شبابه الخضراءُ وذوت بعتباتها.

ثم يجيء المقطع الأخير الذي يكاد وحده يفوق المقطعين السابقين طولاً:

أعيدي في دمي الوَهجَ الذي يحرق
وضُمّيني .. فقد أصبحت مثل الثلج .. لا أُروى، ولا أُغرقْ![2]

فقدت هويّتي .. حين افتقدت عذابك المُرْهقْ
وأظلم تحت عينيَّ الطريقُ
ولم تعد أحجارُه الصّمّاء تُسْتنطقْ !
وكنتُ إذا مشيت .. طرحتُ أسئلتي على الأشياءْ
لماذا .. كيف .. أين .. ومنْ وراء سكوتِك المطبقْ ؟

---

(1) من بداية هذا المقطع حتىٰ نهاية القصيدة من بحر الوافر.

(2) ورد الفعل ( أُروي) في الديوان مفتوح الأول، وهو خطأ، والصواب ضمها؛ لأن أصله رباعيٌّ.

وكنتُ إذا لقيتُ الناسَ أبحثُ في ملامحهم عن المُطْلَقْ ..
فصرتُ اليوم .. لا أمشى ، ولا أسألْ
ونامت أعينُ الدهشهْ
هدأتُ .. سئمتُ من نومٍ بغير أَرَقْ !!
صحوتُ أمزِّقُ الجلد الذي غطّى دمى فجأهْ ..
وطوّحنى إليكِ الشوقْ
رفعتُ شراعيَ المطبَقْ
وضعتُ القلب في الزورقْ
رحلتُ إليكِ .. أزجي عمريَ الباقي :
هدية عاشقٍ .. مُرْهَقْ
فلا تَدَعى يدى ..
مُدّى لها منديلك الأزرقْ !

يبدأ المقطع بفعل الأمر ( أعيدي) الذي يفيد التلطف والالتماس، ويوحي بأن الشاعر أصبح شأنه شأن ذي الحاجة الملهوف، فهو يقبل عليها مُضافًا مُلجأً، يَفِدُّ بصوت ملؤه الضراعة والجؤار أن تئوب إليه، وتشعل في فؤاده من جديد جذوتها التي طفئت، فضمّةٌ منها قمينةٌ بإذابة هذا الجليد الذي تكدس بداخله، فلم يعد قادرًا علىٰ نفعٍ ولا ضرّ، ويؤكد الإيحاءات السابقة أيضًا عبر استخدامه الفعل الذي في السطر التالي(ضُمّيني).

لقد فقد هويته منذ افتقدها، وأظلمت برحيلها الطرقات، وذوت بداخله تلك الحاسة النورانية التي كانت تتقن لغة الأشياء من حوله، فصار اليوم لا يكلمها ولا تكلمه، ولا يفهمها ولا تفهمه، وسقط في وهدة الهمود والهدوء والذُّوِيّ.

ولكنه يأبىٰ هذا الهمود، ويثور علىٰ هذا الهدوء، وراح يمزق كافة الحجب والأستار التي تراكمت فوقه، وينبش بأنامله قفاف الرماد بحثًا عن جمرته المقدسة، مزمعًا أن يتجشم الرحيل إليها عبر بحر لجي غير آبهٍ لغطمطة أمواجه، مدفوعًا برياح الشوق إليها، وبالإخلاص في حبها، واهبًا ما تبقىٰ من عمره وجسمه المرهق في سبيلها.

ويرجوها في النهاية أن لا تستدبر نداءاته وتوسلاته، وأن لا تتركها تذهب سدىً، وأن تمد له منديلها الأزرق( لون النار، ولون الماء أيضًا)، حتىٰ تعود إليه الحياة من جديد .

**ومن الملحوظ** أن الشاعر آثر أن يوحي بالزرقة دون غيرها من ألوان النار؛ لأن اللون الأزرق هو لون الماء أيضًا، بل هو لون الكوكب الأرضي كله الذي لا توجد حياة إلا فيه، فسر إيثار الشاعر هذا اللون أنه لون الحياة.

## البعد الثالث

### تغير ذوق الجمهور

سبقت الإشارة إلىٰ اهتمام الشاعر بشأن القارئ ومدىٰ تقبله وتفاعله مع العوالم الغريبة التي تجوب فيها قصيدته الشعرية الحديثة، ومن ثم فإن من الطبعي أن ينعكس هذا الاهتمام علىٰ كافة عناصر القصيدة، التي تخضع للمزيد والمزيد من عمليات التنقيح والتهذيب، حتىٰ يَطِفَّ لهذا القارئ التواصل معها، وتفهم عوالمها، والتقاط الإشارات والخلجات التي تنبض فيها، وهذا أعظم أحلام الشاعر.

ـ عاصفةُ الليلة أقوى
ـ فلنرجئ موعدنا للغدّ
ـ لا .. أعرف ركنًا في هذا المقهى
ـ حسنًا .. ماذا تشرب؟
ـ أسمعْ
...
...
ـ جيدةٌ .. أدفأتِ الصدرْ
ـ تُقسمُ
ـ من قلبي
ـ تصلح" للنشرْ " ؟
ـ لا شيء بها غيرُ " البيت الرابعْ "
ـ أحذفه ؟
ـ أصدق ما فيها سيضيع

ـ اللعنةُ .. ولماذا أكتبْ ؟
ـ تُسمعُ أمثالي .
ـ هل تعلم أنك وحدك من يَسمعني ..
ـ فلتكرمْ " قارئَك الأوحدْ "
اطلبْ شايًا ، وادفعْ
هل تغضبْ؟!
ـ أبدًا .. لكنِّي منذ الآن سأكذبْ
ـ تفقدني ..
ـ أملك آلافًا غيرَكْ
ـ وإذا قابلتُكَ يومًا في الشارعْ ؟!
ـ أَصْحَبُكَ لأقرب مقهى ..
كي أُسمعك الآلاف من " البيت الرابعْ "

كما هو واضحٌ من العنوان فالقصيدة حوار بين صديقين: أحدهما شاعر، والآخر مُتذوّق.

وتبدأ القصيدة بلقاءٍ متَّفَقٍ عليه بين الصديقين في إحدىٰ ليالي الشتاء وسط أجواءٍ عاصفة وبرد شديد، فيقول الصديق الثاني( المتذوق): عاصفة الليلة أقوىٰ. فيجيبه الصديق الأول(الشاعر): لا بأس، يمكننا إرجاء لقائنا للغد. فيقول الصديق المتذوق: لا داعي لهذا الإرجاء؛ فإنني أعرف ركنًا دافئًا في هذا المقهىٰ( مقهىً كانا بجواره).

فيوافق الشاعر، ويسأله عما يريد أن يشرب. فيجيب المتذوق أنه ليس بحاجةٍ إلىٰ الشراب، ولكنه بحاجةٍ إلىٰ سماع القصيدة التي أبدعها صديقه الشاعر واتفقا أن يقرأها عليه في هذا المساء.

فيقرأ عليه صديقه الشاعر قصيدته الجديدة. فيقول الصديق المتذوق: إنها قصة جيدة، فلقد أدفأت صدري في هذا البرد القارس.

فيستحلفه صديقُه الشاعر أن يقول الصدق دون مجاملة. فيؤكد المتذوق أن كلامه نابعٌ من قلبه ولا مجاملة فيه.

فيسأله صديقُه الشاعر: فهل تصلُح للنشر في الصحف؟

فيجيبه المتذوق قائلاً : لا شيء بها غيرُ البيت الرابعْ.

فيسأل الشاعر : هل أحذفه؟

فيجيب المتذوق : أصدق ما فيها سيضيع

فيغضب الشاعر قائلاً : اللعنةُ .. ولماذا أكتب؟

وفي هذه الجزئية الغامضة من القصيدة تجيش النفس بتساؤلاتٍ عديدة حول حقيقة ما يقصده كلٌّ من الصديقين( الصوتين داخل الشاعر).

فما حقيقة مراد المتذوق الذي أثنىٰ علىٰ القصيدة( جيدةٌ أدفأتِ الصدر) بقوله بعد ذلك: لا شيء بها غيرُ البيت الرابع؟

إن الاستثناء في هذا السياق يدل علىٰ إخراج البيت الرابع من الحكم السابق بجودة القصيدة، وهذا ما فهمه الشاعر(الصديق الأول) أيضًا، ومن ثم بادر إلىٰ سؤال الصديق الثاني : هل أحذف هذا البيت الرابع؟

فأجابه الصديق الثاني(المتذوق): إذا حذفته سيضيع أصدق ما في القصيدة.

وهنا نعلم أن الصديق الثاني( المتذوق) عندما أخبر الشاعر أن القصيدة لا شيء بها سوىٰ البيت الرابع، لم يكن مقصده يقينًا أن البيت الرابع هو الذي يشينها.

فماذا كان مقصده إذًا ؟

ما دام البيت الرابع أصدقَ ما في القصيدة كما صرح المتذوق، فإن هذا يسوغ لنا أن نتفرس في تقدير المحذوف في جملة ( لا شيء بها غير البيت الرابع)، فربما كان أصلها( لا شيء صادقًا بها غيرُ البيت الرابع) أو (لا شيءَ قيّمًا فيها غيرُ البيت الرابع).

ومن ثم كان جواب الشاعر: اللعنة، ولماذا أكتب إذن إذا لم يكن بقصيدتي شيءٌ صادقٌ أو قيّمٌ سوىٰ بيت واحدٍ؟ أو ولماذا أكتب إذا كنت ما زلت أعاني من عدم إتقان الكذب والافتعال الذي يحبه الناس؟ أو ولماذا أكتب إذا كان لا يزال ثمة أبياتٌ تعبر بصدقٍ عما في نفسي رغم إمعاني في محاولات الكذب والزيف التي يحبها الجمهور؟

وهنا يجيبه صديقه المتذوق المخلص أن هذا الصدق الذي غضب الشاعر أشد الغضب عندما اهتدىٰ إليه هو ضالتُه في القصيدة الشعرية، يفتش عنها حتىٰ يجدها، فهي مناط قبول الشعر وإنكاره عنده.

فيرد عليه الشاعر وفي صوته نبرة ساخرة توحي بأنه قد أزمع أمرًا لن يرجع عنه، فيقول لصديقه المتذوق: هل تعلم أنك وحدك من يسمعني؟

ويبدو أن الشاعر( الصديق الأول) هنا يقصد أن صديقه المتذوق هو آخر من تبقىٰ من تلك الفئة النادرة أو المنقرضة من الجمهور التي كانت تُصيخ إلىٰ الشاعر أثناء إلقاء القصيدة، وتهبها كل جوارحها بصدقٍ وإخلاصٍ، حرصًا علىٰ التقاط كافة الإشارات التي تبثها، فتتضاعف متعتهم بها؛ لأنهم طعنوا في أعماق القصيدة وبلغوا منها مالم يبلغه سواهم من الكسالىٰ والمتخمين.

ومن خلال هذه الجزئية تتجلىٰ مأساة الشاعر المعاصر مع قارئه البشم المتخم الذي يرسف في قيود الكسل والفتور، منتظرًا أن يقدم له الشاعر وجبة شعرية شهية علىٰ خوان ذهبي ثم يطعمه بيده، غافلاً عن أن المتعة الحقيقية في مشاركة الشاعر في مغامرته نحو الكشف والارتياد، وإعادة اكتشاف الوجود[١]، وهذه مشكلة لم تؤرق الشاعر وحده، بل أرقت قبله كثيرًا من الشعراء المحدثين والمعاصرين[٢].

**وعودًا على بدءٍ**، فبعد أن قال الشاعر(الصديق الأول) للمتذوق( الصديق الثاني): هل تعلم أنك وحدك من يسمعني؟ أجابه الصديق الثاني إجابة لا تخلو من دعابة قائلاً: فلتكرم قارئك الأوحد (يقصد نفسه)، واطلب لي قدحًا من الشاي إذا كان هذا لا يُغضبك.

فيُجيب الصديق الأول(الشاعر): أبدًا لا يغضبني هذا، ولكنني قد عزمت منذ الساعة أن أتخلىٰ عن الصدق في قصائدي، وسأحرص بعد ذلك فيها كل الحرص علىٰ الكذب(لأنه هو الذي يعجب الناس، أما الصدق فَهُمْ له كارهون).

فيجيب المتذوق: لو سلكت هذا الطريق فسوف تفقدني؛ فإني لا أرضاه طريقًا.

---

(١) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص١١ .

(٢) ينظر : السابق ـ ص١٧، وينظر: الناس في بلادي ـ صلاح عبد الصبور ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٥٧م ـ ص٤٠، ٤١.

فيجيب الشاعر : وما يضيرني لو فقدت قارئًا واحدًا معنيًّا بالصدق والجوهر ما دمت سوف أفوز بآلاف غيره ممن يهوَوْن الكذب ولا يعبئون سوىٰ بالقشور والمظهر؟

فيسأله صديقه المتذوق: وماذا لو قابلتك يومًا في الشارع؟!

فيجيب صديقه الشاعر: حينها سأصطحبك إلىٰ أقرب مقهىٰ لأتلو عليك من الأبيات الصداقة آلافًا، وهذا يدل علىٰ أصالة الشاعر وكرَم جوهره، فإنه مهما حاول إرضاء الجمهور ذي الذوق الفاسد بقصائد تجارية( إن صح التعبير)ضحلة، فإن جذوة الشعر المقدسة التي تمور بداخله تؤثر الجوهر علىٰ المظهر، والحقيقي علىٰ الزائف، والصدق علىٰ الكذب، ولسوف يدون ما تمليه عليه من أشعار، ولكنه لن ينشرها علىٰ هذه الجماهير التي غشيها تهويم، ولكنه سيدخرها لنفسه ولأصحاب الذوق الأصيل مثل صديقه المتذوق.

**وهكذا توحي القصيدة** بمعاناة الشاعر المعاصر بين جمهورين، بل بالأحرىٰ بين فطرته الشعرية الصادقة وبين جمهور كسول لا يعني سوىٰ بالعبارة السطحية السهلة الكاذبة.

ونلحظ في هذه القصيدة الدور الذي لعبه الحذف والإضمار فيها في قوله:( لا شيء بها غير البيت الرابع)، فحُذِف الوصفُ الذي يزيل إبهام كلمة شيء ، وعلىٰ الرغم من أن هذا الحذف أضفىٰ علىٰ القصيدة ثراء من جهة المعنىٰ، وقلب تربة القريحة بحثًا عن الدلالة التي يرمي إليها الشاعر، وشحن العبارات بدلالات متعددة، فإنه من جهةٍ أخرىٰ أورث بلبلةً وغموضًا وحيرةً في فهم مراد الشاعر، وهذا ما حذر منه النقاد كثيرًا من

الشعراء المحدثين، فإن الشاعر الحديث إذا كان يشكو من غيطلة القارئ وكسله، فإن القارئ يشكو هذا الغموض والإبهام الذي تتفاوت درجاته في القصيدة الحديثة، ويؤدي بالضرورة إلىٰ عُسرٍ في فهمها، بل عدم فهما في كثيرٍ من الأحايين، ومن ثم فإنه ينفتل معرضًا عنها كليةً، ولا شك أن هذا الذنب يبوء به الشاعر الحديث.

وتجدر الإشارة إلىٰ دور علامات الترقيم المتعاظم في القصيدة العربية المعاصرة؛ لما لها من وظائف مهمة مثل : الإيجاز، والتوضيح، والإشارة إلىٰ نقاط البدء والانتهاء ...

وقد استخدم شاعرنا في قصيدته هذه علامة( _ ) للإشارة إلىٰ تناوب القول بين الصديقين.

ومن الملحوظ في هذه القصيدة أيضًا قلة اعتمادها علىٰ الصور الخيالية، بل إنها تكاد تخلو منها، وربما كان مرد ذلك إلىٰ حرص الشاعر فيها علىٰ نقل الواقع الأليم الذي يحياه الشاعر المعاصر الغاضب دون تحفظ أو تجميل، فعني بمخاطبة العقل بالمنطق والحجة أكثر من عنايته بخطاب القلب، فظهرت القصيدة علىٰ هذا النحو من إيثار الحقيقة والمباشرة علىٰ الخيال والتصوير.

بقي أن أشير إلىٰ مبلغ ما وصلت إليه القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة من الانفتاح علىٰ الفنون الأدبية الأخرىٰ فأخذت تستعير تكنيكاتها وقوالبها، وقد شاع هذا الأمر في القصيدة العربية الحديثة حتىٰ أنه لم يعد يلفت الانتباه؛ بل أصبحت هذه التكنيكات تنتمي أو تكاد إلىٰ فن القصيدة مثلما تنتمي إلىٰ فنها الأصلي، ومن هذه التكنيكات التي ظهرت في

القصيدة السابقة ( الحوار)، الذي هو أصلاً ركن (المسرحية) الركين، ولكن الشاعر وظفه بنجاح في الإيحاء بأبعاد رؤيته الشعرية التي تعتمد علىٰ صوتين : صوت الشاعر، وصوت المتذوق، وأرىٰ أنه نجح في ذلك إلىٰ حد كبير.

**ويمكنني القول بعد قراءة هذه القصيدة والقصائد السابقة أن** القصيدة الحديثة ـ ممثلةً في هذه القصائد الثلاث ـ لا تعنىٰ بفصاحة الكلمة المفردة، أو ببلاغة العبارة، ولكنها تعنىٰ بخصائصهما الإيحائية، وبشعرية القصيدة كلها، وقدرتها علىٰ الإيحاء بما يستسر من المشاعر والأحاسيس التي تفور في نفس الشاعر. ونتيجة لذلك فإن قارئ القصيدة الحديثة يكاد يكون في غناء تامٍّ عن استعمال المعاجم اللغوية، فليس ثمة ألفاظٌ غامضة قد تكون في حاجةٍ إلىٰ التوضيح.

ومن ثم فإن الطريق لفهم القصيدة الحديثة لا يمر خلال المعاجم، ولكنها تحتاج إلىٰ معاناة صادقة مخلصة، من أجل الإمساك بالحالة الشعرية التي يحاول شاعرها أن يوحي بها، فالغموض فيها ليس نابعًا من صعوبة الكلمات أو المفردات، ولكنه نابع من إيثارها الإيحاء علىٰ المباشرة، فلا تُهدي معناها أو معانيها إلا للقراء المخلصين.

# الفصل الثاني

# ملامح فنية

## المبحث الأول : اللغة

**العمل الشعري هو** عمل لغوي في المقام الأول والأخير، واللغة هي لحمة العمل الشعري وسداه، هي الأداة الأم التي تعمل كافة أدوات القصيدة عبرها، وتمارس دورها في إطارها وبواسطتها[١].

**والفارق الأساسي بين لغة النثر ـ غير الفني ـ ولغة الشعر** أن الأولىٰ عملية نفعية لا تخاطب إلا العقل، فيمكن توصيل مضمونها بعبارات مختلفة، ومن ثم فلا تلازم بين المضمون وعبارةٍ معينة، أما الثانية فهي لغة خاصة، لغة داخل اللغة، ينذر الشاعر نفسه وتطول معاناته من أجل اكتشافها، حتىٰ يكتمل بناء قصيدته، فيكون قادرًا علىٰ إثارة أعمق الحواس وأخفاها عند المتلقين، ومن المستحيل تقديم مقابل لغوي للقصيدة الشعرية بعد اكتمال بنائها، سواءً كان هذا المقابل أو المرادف من لغتها أو من خارجها[٢]؛ ويعزىٰ ذلك إلىٰ أن المضمون الشعري يُستهلك " ... ويفنىٰ في البناء اللغوي الذي يتضمنه بحيث يستحيل الفصل بينهما؛ فالمشاعر والأحاسيس والأفكار، وكل العناصر الشعورية والذهنية، تتحول في الشعر إلىٰ عناصر لغوية، بحيث إذا تقوض البناء اللغوي في الشعر تقوض معه الكيان النفسي والشعوري المتضمن فيه"[٣].

**أما سر هذا التميز الذي تختص به لغة الشعر** فيرجع إلىٰ ثرائها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات الرحيبة اللامحدودة، فحظ القصيدة من الشاعرية مرتبطٌ بحظها من القدرة علىٰ الإيحاء.

---

(١) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٤١ .

(٢) ينظر : السابق ـ ص٤١، ٤٢ .

(٣) السابق ـ ص٤١ .

وقد فطن الشعراء المحدثون والمعاصرون لأهمية هذه الطاقات الإيحائية، فجدوا في البحث عن المزيد من الروافد التي تزود القصيدة بها، فكان منها روافد لغوية، وروافد متعلقة بعناصر فنيةٍ أخرىٰ، ومن أبرز الروافد اللغوية التي وظفها الشعراء المعاصرون من أجل تكثيف الجانب الإيحائي في قصائدهم الاهتمام بإيحاء الألفاظ المفردة، والتكرار، والحذف.

**أولاً : إيحاء الألفاظ**

تمتلك الألفاظ المفردة قبل استعمالها في بناء لغوي طاقات إيحائية خاصة إذا اهتدىٰ إليها الشاعر فإنها تقوي من إيحاء الوسائل والأدوات الشعرية الأخرىٰ[١].

وقد اهتدىٰ الشاعر القديم إلىٰ استعمال كثير من هذه الألفاظ الموحية بوحي من فطرته الشعرية السليمة وحسه الفني المرهف[٢]، ولكنها بالطبع لم تكن شائعةً إلىٰ الحد الذي يجعل منها ظاهرةً أو تيارًا فنيًّا له تخومه الواضحة.

---

(١) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٥١، ٥٢.

(٢) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٥٢، وقد ضرب د/ عشري زايد أبياتَ وصف الليل في معلقة امرئ القيس مثالاً للألفاظ الموحية في الشعر القديم، وأنا أؤيده في ذلك القول بالطبع، بل وأزيد بيته في وصف الفرس حيث يقول:

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقْبِـــلٍ مُـــدْبرٍ معًـــا كَجُلمـودِ صـخرٍ حطّـه السيلُ مِـن عـلِ

ينظر: ديوان امرئ القيس ـ تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم ـ سلسلة ذخائر العرب ـ ط٤ ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ بدون ـ القسم الأول(رواية الأصمعي من نسخة الأعلم)ـ ص١٨، ١٩.

أما في العصر الحديث فقد أصبح الاهتمام بالألفاظ الموحية واحدًا من أهم المبادئ التي دعت إليها بعض المدارس الشعرية الحديثة لا سيما الرمزية والسريالية[1]، وقد تركت هذه الدعوات آثارها وبصماتها في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة التي لم يألُ مبدعوها جهدًا في استثمار طاقات الألفاظ من أجل الإيحاء برؤاهم الشعرية.

بل لعلي لا أعدو الصواب إذا قلت إن شطرًا كبيرًا من الألفاظ التي تألفت منها قصائد شاعرنا قد اختارها قصدًا لامتلاكها هذه الطاقات الإيحائية الخاصة، التي كانت له خير معينٍ في الإيحاء بخلجات نفسه ووجبات فؤاده.

ففي المقطع الأول مثلاً من قصيدته الطريق إلىٰ الكلمة حيث يقول :

سبعةُ أعوامٍ
وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ
أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريحُ الشّتويّهْ
أتعثر فوق الدربِ

في هذا المقطع يحاول الشاعر أن يوحي بصعوبة الدروب التي يسير فيها بحثًا عن الكلمة الشعرية، فمنذ سنين وهو يكابد وعورتها وقسوتها، ويرزح تحت ريحها الصرصر العاتية، ويعاني من الوحشة والضعف والإرزام.

---

(1) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ـ د/ محمد فتوح أحمد ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٧٧م ـ ص٨٤، ١٢٤ـ١٢٦، والنقد الأدبي الحديث ـ ص٤٢٧.

وفي سبيله إلىٰ الإيحاء بهذه المعاني لم يكتف بتصوير طول المدة التي أنفقها هائمًا علىٰ وجهه في الطرقات، بل وصف الطرقات بـ( الليلية) بكل ما توحيه الكلمة من معاني الخوف والوحشة والصمت والظلام.

وعندما أراد أن يوحي بتجنبه للناس حتىٰ تطمئن إليه الكلمة وتهديه إلىٰ سبيلها قال: (أتجنب وقع الأقدام)، إنه لا يتجنب الناس ولا حتىٰ أقدامهم فحسب، ولكنه يمعن في البعد حتىٰ يختفي صوت أقدامهم أيضًا، فهو حريصٌ كل الحرص علىٰ طمأنة هذه الكلمة المِخْفار، وكل هذه الإيحاءات نابعة من كلمة(وقع) التي اهتدت إليها موهبة الشاعر.

أما الريح في هذه الطرقات فهي( تصفع) إيحاءً بقوتها وقسوتها، وهي ريح( شتوية) فكل ما كابده الشاعر من وحشة وظلمة وتيه كان في ذروة نفح تلك الرياح الشتوية القارسة.

وعندما يصور رحلته في البحث عنها لا يقول:(أمشي)، وإنما يقول:(أتعثر)، إيحاءً بشدة بطء الحركة نتيجة الضعف والضوَىٰ وتبدد الطاقة.

وعندما يعبر عن اضطراب قلبه وتسارع نبضه ووجيفه لم يقل:( يخفق)، لكن قال: (يهوي)، والهوي هو السقوط من أعلىٰ مكان بالغ الارتفاع، إيحاءً بقوة هذا الوجيف، ثم يعمق هذا الإيحاء بوصف القاع الذي يهبط صوبه بـ( قاع ممتد)، فهو هُوِيٌّ بلا نهاية.

أما قصيدته (النار المقدسة) فهي ليست دون الأولىٰ حظًّا من إيحاء الألفاظ، ففي المقطع الأول منها حيث يقول:

فجـــأةً .. تنحســـر الموجـــةُ عـــنْ  شـــــاطئٍ عـــــارٍ بلـــــون الزّبـــــدِ
ثم تمتـــــــدّ إليـــــــه نظـــــــرةٌ  مـــن عيـــون الشـــمسِ، والرمـــلُ نـــدِي

فـــإذا اللؤلـــؤ حبـــاتُ ســـنىً  تتلاقـــى طيّعـــاتٍ بيـــدي!
وإذا الأفْـــقُ غنـــاءٌ وصـــدىً  وإذا الرعشـــةُ مـــلءَ الجســـدِ

يحاول الشاعر في هذا المقطع أن يجسد حالة الفرحة العارمة التي كانت تجتاح جوانحه فتهتز لها طربًا عندما كانت حبال الود موصولةً بينه وبين موهبته الشعرية(النار المقدسة)، فكانت تلبي نداءه كلما هتف بها أو دعاها ولسان حالها يقول: أَطِرّ فإنك ناعلٌ؛ ولذا نجد المقطع مشحونًا بالكلمات الموحية بمعاني: النصاعة، والنور، والتوهج، والفوز، والظفر، والغناء، والنشوة الشعرية ( لون الزبد، عيون الشمس، الرمل ندي، اللؤلؤ، سنىً، طيّعات، غناء، صدىً، رعشة).

وعندما حاول أن يصور نقيض تلك الحالة حين تبلد إحساسه الشعري المرهف، وهمدت ناره المقدسة، قال:

أعيدي في دمي الوَهجَ الذي يحرق
وضُمّيني .. فقد أصبحت مثل الثلج .. لا أُرْوى، ولا أُغرقْ !
فقدت هويّتي .. حين افتقدت عذابك المُرْهقْ
وأظلم تحت عينيَّ الطريقُ
ولم تعد أحجارُه الصّمّاء تُسْتنطقْ !
وكنتُ إذا مشيت .. طرحتُ أسئلتي على الأشياءْ
لماذا .. كيف .. أين .. ومنْ وراء سكوتِك المطبقْ ؟
وكنتُ إذا لقيتُ الناسَ أبحثُ في ملامحهم عن المُطْلَقْ ..
فصرتُ اليوم .. لا أمشي ، ولا أسألْ
ونامت أعينُ الدهشهْ
هدأتُ .. سئمتُ من نومٍ بغير أَرَقْ !!

صحوتُ أمزِّقُ الجلد الذي غطّى دمى فجأةْ ..
وطوّحنى إليكِ الشوقْ
رفعتُ شراعيَ المطبَقْ
وضعتُ القلب في الزورقْ
رحلتُ إليكِ .. أزجي عمريَ الباقي :
هدية عاشقٍ .. مُرْهَقْ
فلا تَدَعى يدى ..
مُدّى لها منديلك الأزرقْ !

نجد المقطع يغص بالألفاظ الموحية التي تتشابك وتتآزر معًا لتترشح في خفاءٍ عبر حواس المتلقي الذي يستوشلها قليلاً قليلاً حتىٰ يستشعر شدة نُفات الشاعر نتيجة طفوء جذوته الشعرية المقدسة.

منها علىٰ سبيل المثال: فعلا الأمر( أعيدي، وضميني)في بداية المقطع اللذان يوحيان بل يرسمان صورةً للشاعر جاثيًا علىٰ ركبتيه متوسلاً ملهوفًا.

وكلمة( الثلج) التي تهمس بكافة معاني الجمود، والتصلب، والبرودة، والموت.

وكلمة(هويتي) التي توحي بأنه لم يضل طريقه فحسب، بل فقد كنهه وماهيته وحقيقة نفسه في غياب ناره المقدسة.

وكلمة(تحت) في قوله:( أظلم تحت عيني الطريق) التي توحي بتنكيس الرأس والنظر إلىٰ أسفل، وهو الذي كانت عيناه دائمتي الرنوّ إلىٰ أعلىٰ آفاق السماء.

والكلمتان( نامت، وهدأت) اللتان توحيان بالسكون والهمود بعد النشاط والحركة.

وكلمة( سئمت) التي توحي بحالة التذمر والسخط التي تجيش بنفسه.

وكلمة(صحوت) التي توحي بمعاني التيقظ والتنبه من الغفلة والثورة علىٰ حالة السكون التي تغشاه، وعمقّ هذه الإيحاءات كلمات( أمزق، وفجأة) في السطر نفسه.

وتعبيره عن نفسه بأنه( قلب في الزورق)، فهو مجاز مرسل علاقته الجزئية، حيث صور نفسه بأنه قلب فحسب، إيحاءً بامتلاء نفسه حبًّا وهيامًا وشغفًا بالموهبة الشعرية.

وكلمة( طوّحني) التي يوحي بناؤها وتشديدها ومعناها بحركة قوية، وعشوائية، ولا إرادية في الوقت ذاته تقذف به إلىٰ البحث عنها علىٰ غير هدىً.

وكلمة( منديلك الأزرق) التي توحي بزرقة الحياة التي تهفو إليها روحه بعد أن غاض نهرها الجاري(موهبته الشعرية) فأصابها التصحر والجفاف.

أما القصيدة الثالثة(حوار) فقد كانت أدنىٰ القصائد الثلاث حظًّا من توظيف هذه القيمة الإيحائية، ولكنها عنيت بتوظيف تكنيكات فنية أخرىٰ[1]، وعلىٰ الرغم من ذلك فلا نعدم فيها بعض الكلمات الموحية وإن قلّت، مثل إجابة الصديق الثاني(المتذوق) عندما سأله الصديق الأول (الشاعر) عن رأيه في قصيدته فقال: (جيدةٌ أدفأت الصدر)، فاستعمال كلمة أدفأت يوحي بجودة القصيدة وصدقها ونجاحها في إثارة المتذوق حتىٰ جعلت صدره يجيش بالدفء رغم برودة الجو العاصف.

---

(1) سيأتي الحديث عنها بالتفصيل.

وكلمة (اللعنة) التي توحي بتذمر الشاعر وغضبه من إيحاء صديقه بأن قصيدته تفتقر إلىٰ الصدق باستثناء البيت الرابع.

وأشمُّ عبر هذه الكلمة رائحة التأثر بلغة المرئيات(الأفلام والمسلسلات)الغربية المترجمة، ولعل الشاعر لو تمهل قليلاً لوجد في العربية كلماتٍ ربما كانت أقوىٰ وأكثر إيحاءً مثل:( تبًّا) علىٰ سبيل المثال، وفي الوقت ذاته لن يختل الوزن.

ومن أمثلة الكلمات الموحية في هذه القصيدة أيضًا قول المتذوق للشاعر:

فلْتُكرِمْ قارئَك الأوحدْ

فكلمة( الأوحد) توحي بقلة بل بندرة القارئ المخلص الذي يهب القصيدة ما يجب من الجهد والإخلاص حتىٰ تبوح له بأسرارها.

وكلمة(آلافًا) التي قالها الشاعر للمتذوق عندما حذر المتذوقُ الشاعرَ من خسارته إذا تنكب الصدق.

وتوحي هذه الكلمة بانصراف أغلب الجماهير إلىٰ المتع السهلة، والقصائد الضحلة، ومالا يخاطب إلا الحواس الخارجية للإنسان، ولم يعودوا يُعنَوْن بصدق الكلمة، أو عمقها، أو رصيدها من الإيحاءات النفسية.

وفي ختام الحديث عن الألفاظ أرىٰ أن من المناسب الإشارةَ إلىٰ أن أساليب الشاعر تراوحت بين الخبر والإنشاء، وقد غلب الأسلوب الخبري علىٰ قصيدتيه(الطريق إلىٰ الكلمة، والنار المقدسة)؛ لأنه ينزع فيهما إلىٰ الحكي بطريقةٍ ما، ولكن هذا لم يمنع من ظهور بعض الأساليب الإنشائية ـ

وإن كانت نادرة ـ مثل النداء( يا ساحرة العينين)، والأمر (أعيدي في دمي ـ ضُمّيني) وقد خرج عن معناه الحقيقي إلىٰ معنىٰ التضرع والرجاء.

أما القصيدة الثالثة(حوار) فقد تراوحت بين الخبر والإنشاء، ويعد الاستفهام أبرز الأساليب الإنشائية ظهورًا، وقد جرىٰ علىٰ حقيقته في الأغلب(ماذا تشرب؟ ـ هل تغضب؟ ـ هل تعلم أنك وحدك من يسمعني؟)، كما خرج عن الحقيقة أحيانًا مثل قوله: (اللعنة.. ولماذا أكتب؟) فقد حمل معني التذمر والتبرّم والغضب والضيق.

**ثانيًا : التكرار**

يعد التكرار واحدًا من الأساليب البلاغية القديمة الحديثة، وهو نوع من أنواع الإطناب، وقد عني به البلاغيون القدماء وذكروا لاستعماله فوائدَ ونُكتًا عديدة[1].

ولا يزال هذا الأسلوب قادرًا علىٰ تلبية احتياجات الشاعر الحديث والمعاصر الذي يلجأ إليه عندما تلح عليه فكرة ما[2]، أو عندما يريد الإيحاء بإصراره علىٰ عمل ما...

وقد شاع استخدام هذا الأسلوب في ديوان الشاعر عمومًا، كما عنيت بتوظيفه إحدىٰ قصائده محل الدراسة، وهي قصيدة( الطريق إلىٰ الكلمة) التي يبدؤها بقوله:

سبعةُ أعوامٍ

---

(1) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني ـ وضع حواشيه/ إبراهيم شمس الدين ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ ـ ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م ـ ص١٥٣.

(2) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٥٨.

وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ
أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريحُ الشّتويّهْ
أتعثر فوق الدربِ
ويختمها بقوله :
ويجيء اليوم التالي ..
فإذا قلبي في الطرقات الليليّهْ
يتجنب وقع الأقدام

فمن الملحوظ أن الشاعر قد ختم قصيدته بالعبارات التي بدأها بها وهي( أمشي في الطرقات الليلية، وأتجنّب وقع الأقدام) مما يوحي بتجدد المعاناة في البحث عن الكلمة الشعرية وديمومتها، وكأنه يسير في طريق دائري كلما ظن أنه قد بلغ نهايته وجد نفسه قد عاد إلىٰ نقطة البداية.

وهذه المعاني والإيحاءات قد استفيدت دون شك من تكرار عبارات البداية في ختام القصيدة مما يؤكد أهمية التكرار ووظائفه الفنية والإيحائية.

ومن أمثلة التكرار الفني الموحي أيضًا قول الشاعر في القصيدة ذاتها أيضًا:

وأعودُ
برأسيٍ طأطأة المهزومِ،
أعودِ
وفي جسدي رعشاتُ الحمّى..

فمن الواضح أن الشاعر قد كرر لفظ( أعود مرتين) مع اختلاف الجملة التالية له، الواقعة حالاً من ضمير الفعل، مما يوحي بأن هذه العودة ليست

مجرد أَوْبَةِ مسافر، ولكنها عودة مهاجر مفقود منذ سنين، اخروّط به المسير إلىٰ أكثر الأماكن قسوة وظلمة ووحشة بحثًا عن ضالته، حتىٰ إنه لا يصدق أنه قد عاد من تلك الرحلة المخيفة الشاقة، فيكرر لفظ العودة المرة تلو المرة حتىٰ يهدهد نفسه التي تنكرها ويحملها علىٰ التصديق.

وهناك نوع آخر من التكرار الذي أحسن الشاعر توظيفه للإيحاء بما نفسه، وهو تكرار أدوات الاستفهام، ويمثله قوله في قصيدة (النار المقدسة):

وكنتُ إذا مشيت .. طرحتُ أسئلتي على الأشياءْ
لماذا .. كيف .. أين .. ومنْ وراء سكوتِك المطبِقْ ؟

فمن الملحوظ في هذا المقطع تكرير الشاعر أداوات الاستفهام يَردُف بعضُها بعضًا دون فاصل، وهذا التتابع والتكرار يوحي بشدة حماسة الشاعر للمعرفة والكشف والارتياد، ويوحي بفضوله وشغفه لكشف كافة الأسرار، كما يوحي أخيرًا بقوة التواصل والمكاشفة والصداقة التي كانت بينه وبين كافة عناصر الوجود، قبل همود جذوته المقدسة، التي كان يتمتع في ظلها بقدرات خارقة علىٰ فهم كل نبضةٍ من نبضات هذا الكون.

ويعمقُ من إيحاء المعنىٰ المستفاد من تكرار الاستفهام إردافه بنقيضه حين طفئت الموهبة، ودفنت جمرتها تحت أطنان من الرماد الخانق، وفقد الشاعر كل القدرات الخارقة التي أفاءتها عليه.

**ومن خلال ما سبق تتضح الأهمية** التي يحتلها التكرار، والدور الذي يلعبه في شعر حامد طاهر، الذي وفق في توظيف هذه الوسيلة اللغوية ـ والبلاغية أيضًا ـ في الإيحاء بأعماق نفسه.

## ثالثًا : الحذف

يعد الحذف أحد الوسائل اللغوية المعروفة في الشعر العربي منذ أعصره الأولىٰ؛ ولذا فقد حظيت بعناية البلاغيين واهتمامهم منذ القدم، ففصلوا القول في أنواعها، وفي أوجه البلاغة المتعلقة بها في أبوابٍ بلاغية مختلفة[١].

وفي الشعر الحديث والمعاصر أصبح الحذف من الوسائل اللغوية الأساسية التي يعتمد عليها الشاعر في الإيحاء بهواتفه الشعورية والنفسية، وقد تم ذلك أيضًا بوحيٍ من تأثير المدارس الرمزية والسريالية، فقد عُنيت أولاهما بتقوية الجانب الإيحائي في القصيدة، فاهتمت بإيحاء الأصوات والألفاظ، والتنقل المفاجئ من خاطر إلىٰ آخر دون رابط[٢].

أما الثانية فقد استكملت مسيرة الأولىٰ حتىٰ بلغت بهذا الأمر ذروته، فخالف دعاتها كل منطق لغوي مألوف، وألغوا أدوات الربط اللغوية، وأسقطوا علامات الترقيم[٣]، حتىٰ أصبحت اللغة الشعرية السريالية" ... لا يراعىٰ فيها الترتيب أو الخضوع لأي نظام، والقصيدة السيريالية النموذجية تبدو كما لو كانت مجموعة من الجمل المتجاورة غير المترابطة التي تحتوي كل منها علىٰ صورة، أو حتىٰ مجموعة من الكلمات... التي تبدو

---

(١) فتكلموا عنها في باب المسند إليه ، وباب المسند، وباب أحوال متعلقات الفعل، وباب الإيجاز... ( ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ـ ص٣٩، ٧٤ وما بعدها، ٨٩وما بعدها، ١٣٩ وما بعدها).

(٢) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٣٠، ٤٧، ٥٣.

(٣) ينظر : السابق ـ ص٤٥.

كما لو كانت في بناء لم يستخدم فيه ملاط أو أسمنت"[1]، فكانوا يعنون بالتداعي التلقائي الحر للكلمات بدون سيطرة الوعي، والاستسلام لما تمليه الأحلام واللاشعور[2].

وقد حاول الشاعر حامد طاهر أن يستفيد من الطاقات الإيحائية التي يمتلكها الحذف في قصائده حول الشعر؛ للإيحاء بأعماقه الشعورية والنفسية، فقام بتوظيفها في العديد من المواطن، بحذف أداةٍ، أو كلمة، أو حتىٰ جملة.

ومن أمثلة هذا الحذف قوله في مطلع قصيدته (الطريق إلىٰ الكلمة):

سبعةُ أعوامٍ
وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ
أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريحُ الشّتويّهْ

فالشاعر حريص كل الحرص علىٰ التركيز فقط علىٰ المدة الزمنية التي أنفقها في الدروب السحيقة بحثًا عن الكلمة الشعرية، وعلىٰ ما تجشمه فيها من العناء والمشقات، ورغم انقضاء هذه السنوات السبع، فإن الفواجع التي كابدها فيها ما زالت بصماتها المُمِضّةُ باقيةً في نفسه الملتاعة تلعجها وتكويها، وبعد أن كان الشاعر يعيش في سنوات العذاب، أصبحت هذه السني هي التي تعيش فيه، فحاله كما هو، بل صار أسوأ.

---

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص: ٤٥.

(2) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ مجدي وهبه ، كامل المهندس ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ ط٢ (منقّحة ومزيدة)ـ ١٩٨٤م ـ ص٢٠٢.

فأني له أن يتجاهل كل هذه الإيحاءات المترتبة علىٰ حذف المسند، والتركيز علىٰ السنوات السبع العصيبة(المسند إليه).

لقد كان بإمكان الشاعر أن يقول: (مضت ، أو انقضت) سبعةُ أعوام، ولكنه آثر حذف هذا الفعل، لأنه قد يعطي إيحاءً بزوال الغمة أو انكشافها، وهذا مناقضٌ لحقيقة ما يشعر به ويعيش فيه من آلام ومعاناة، وما يحرص علىٰ تركيز انتباه القارئ عليه من طول المدة والأهوال التي كابدها فيها منذ بداية القصيدة.

ومن أمثلة الحذف أيضًا قوله في بداية المقطع الثاني من قصيدة (النار المقدسة):

أعيدي في دمي الوَهجَ الذي يُحْرق
وضُمّيني .. فقد أصبحت مثل الثلج .. لا أُرْوى، ولا أُغرقْ !

فمن الملحوظ أن الشاعر في هذا المقطع قد أورد ثلاثة أفعالٍ متعديَةٍ ولم يذكر لها مفعولاً، وهي(يُحرق، أُروي، أُغرق).

ولقد قرر علماء البلاغة منذ القدم، أن الفعل المتعدي إذا أسند إلىٰ فاعله ولم يذكر له مفعول، فقد يكون الغرض إثبات المعنىٰ في نفسه للفاعل علىٰ الإطلاق، بدون اعتبار عمومٍ أو خصوصٍ، ولا اعتبار من وقع عليه الفعل[1].

فالشاعر قد حذف المفعول في الأحوال الثلاثة؛ للإيحاء بأنه غيرُ معنيٍّ بالمفعول، بل معنيٌّ بالفعل، فهو يستجدي ناره المقدسة أن تعيد إليه مطلق القدرة علىٰ الإحراق، والإراوء، والإغراق؛ فلقد تولد عنده إحساس ثقيل

(١) ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ـ ص٨٩.

بالعجز، يشعر معه بأنه فقد هذه القدرة إلىٰ الأبد، ، فهو يبحث عنها لذاتها، وليس معنيًّا سوىٰ بالتفكير فيها.

وفي قصيدة (حوار) نطالع عند الشاعر ألوانًا أخرىٰ من الحذف، مثل قوله في بدايتها:

ـ عاصفةُ الليلة أقوى
ـ فلنرجئ موعدنا للغدّ
ـ لا .. أعرف ركنًا في هذا المقهى
ـ حسنًا .. ماذا تشرب؟
ـ أسمعْ

فالشاعر قد اقتصر في السطر الأخير علىٰ الإجابة بكلمة (أسمعْ) عن السؤال: ماذا تشربْ؟

وأصل جملة الجواب: لا أريد أن أشرب شيئًا، بل أريد أن أسمع.

فالشاعر حذف كل ذلك، واقتصر علىٰ كلمة (أسمع) للإيحاء بقوة رغبة الصديق الثاني(المتذوق) وتشوقه للاستماع إلىٰ قصيدة صديقه، وأن سماع القصيدة الجديدة هو شرابه الدافئ الحقيقي.

وعندما نمضي قدمًا في القصيدة يطالعنا لون من الحذف ترتب عليه نوعٌ من الغموض ـ وقد أشرت إليه من قبل ـ وذلك قوله:

ـ جيدةٌ .. أدفأتِ الصدرْ
ـ تُقسمُ
ـ من قلبي
ـ تصلح" للنشرْ " ؟
ـ لا شيء بها غيرُ " البيت الرابعْ "

ـ أحذفُه ؟
ـ أصدق ما فيها سيضيع
ـ اللعنةُ .. ولماذا أكتب ؟
ـ تُسمعُ أمثالي .

فقوله : لا شيء بها غيرُ البيت الرابع بعد سؤال الصديق الأول: تصلح للنشر؟ يمكن فهمه بطريقتين:

**الأولى** : أن يكون أصل الجملة: لا شيء يَشينُها غيرُ البيت الرابع.

فيكون المراد أن القصيدة كلها جيدة باستثناء البيت الرابع فهو البيت الوحيد غير الجيد(وهذا المعنىٰ يتبين أنه خلاف مقصود الشاعر)، ويرشِّحُ هذا المعنىٰ ما سبق أن قرره (المتذوق) من جودة القصيدة ثم عودته ليستثني البيت الرابع من ذلك.

**الثانية** : أن يكون أصل الجملة: لا شيء بها يصلح للنشر غيرُ البيت الرابع.

وهنا ينقلب الأمر إلىٰ النقيض، ويكون المعنىٰ أن البيت الرابع هو أفضل ما في القصيدة وبه وحده تستحق النشر لِصِدْقه(وهذا ما يتبين بعدُ أنه المقصود).

ولكن المعنىٰ الأول(المُوهم بقبح البيت الرابع) هو الذي أوحىٰ به سياق الكلام أولاً، ولذا كان رد الصديق الثاني مستفهمًا: أحذفه؟ أي هل ترىٰ أن التخلص من قبحه أفضل للقصيدة؟ وهذا مأخذ ثانٍ علىٰ الشاعر(حامد طاهر) فكأنه يعترف صراحةً بأنه قد عمد إلىٰ إحداث هذا اللبس عمدًا.

ويبدو أن الشاعر(حامد طاهر) حاول أن يختلق مبرّرًا فنيًّا ليكشف عما يختص به البيت الرابع من الصدق، فاختلق هذه العبارة الملبسة( لا شيء بها غير البيت الرابع) حتىٰ تدفع الصديق الأول للسؤال: أحذفه؟ فيأتي بعد ذلك الكشف في رد الصديق الثاني: أصدق ما فيها سيضيع.

ولكن هذا أسلوب معقد وشديد الإرباك كما نرىٰ. ويزيده تعقيدًا قول الصديق الأول: اللعنة، ولماذا أكتب؟ فنحن لا نعلم تحديدًا سر غضبه، هل هو افتقار قصيدته إلىٰ الصدق الذي لم يعرفه منها سوىٰ بيتها الرابع؟ أم هو قدرة الصديق الثاني(المتذوق) ـ وهو يمثل طائفة من القراء ـ علىٰ تمييز الصادق من الكاذب في قصيدته وكشفه؟ أم هو فشل الصديق الأول( الشاعر) في إتقان الكذب وتسلل الصدق إلىٰ قصيدته؟ أم هو افتقاره للحدس الفني الذي يميز به الشاعر ما يجب أن يبقىٰ وما يجب أن يذهب من قصيدته؟...

**من هذا يتبين أن** الحذف شأنه شأن كافة الوسائل والأدوات الفنية في القصيدة الشعرية، يحسن استخدامه ويجود ما دام قادرًا علىٰ القيام بمهمته الإيحائية علىٰ الوجه الصحيح، بعيدًا عن اللبس والغموض غير الفني، اللذين يؤديان إلىٰ الحيرة والتشتيت.

أما أكثر أشكال الحذف أو الإلغاء[1]شيوعًا في الشعر العربي الحديث عمومًا، وفي القصائد التي نحن بإزائها خصوصًا، فهو إسقاط أدوات الربط اللغوية تقويةً للجانب الإيحائي في القصيدة، ويكاد يكون اعتماد الشاعر

---

(1) يؤثر بعض النقاد الفصل بين مصطلحي الحذف والإلغاء( ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٥٥، ٦٢.

علىٰ هذه الوسيلة أساسيًّا في رؤيته الفنية، حتىٰ لا يكاد يخلو منها مقطع من المقاطع، ففي قصيدته (الطريق إلىٰ الكلمة) يقول في المقطع الأول:

سبعةُ أعوامٍ
وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ
أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريحُ الشّتويّهْ
أتعثر فوق الدربِ

نجد العبارات والجمل تتوالىٰ دون أدوات تربط بينها، تعزيزًا لعنصر المفاجأة الذي يقوي من إيحاء كل جملة علىٰ حدة، فكل جملة منها ليست جزءًا من مأساة، ولكن كل واحدةٍ منها مأساة وحدها.

ويقول في المقطع الأخير:

وفي جسدي رعشاتُ الحمّى ..
عرقٌ باردْ
أصواتٌ شوهاء بلا معنى!!
أنغامٌ تتشابكُ في غير نظامِ!!

نجد الجمل تتوالىٰ دونما رابط يربطها أيضًا، إن الشاعر حريص علىٰ أن يعمق من دور عنصر المفاجأة، وهذا ينعكس إيجابًا علىٰ أمرين: الأول : ما يوحي به من حالة المفاجأة والصدمة والهذيان واختلال التوازن التي يعيشها الشاعر، والثاني: استرعاء انتباه المتلقي، ومفاجأته بالجُمَل، حتىٰ يظل الوتر الذي بينه وبين الشاعر مشدودًا، تُنِيسُه أخفىٰ النبضات.

**رابعاً : المعنى**

يعد الإيحاء وعدم المباشرة من أهم السمات التي تتميز بها القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة[١]، وينعكس هذا الأمر بشكلٍ مباشر علىٰ المعنىٰ دون شك؛ لأن القصيدة إذا لم تدل علىٰ معنىً محددٍ بشكل مباشر فإنها تفتح الباب علىٰ مصراعيه أمام التأويلات والاجتهادات في تحديد معناها، فيظل معناها احتماليًّا علىٰ الدوام، بعيدًا كل البعد عن القطع واليقين. ولا يعد هذا أمرًا مذمومًا ـ إذا نجت القصيدة من فخ الغموض الطلسمي غير الفني ـ بل علىٰ العكس من ذلك، فإنه يزيد القصيدة عمقًا وثراءً[٢]... ومن ثم فيمكن إجمالاً أن نقول إن القصيدة الحديثة لها مستويان من الدلالة: المستوىٰ الأول هو المستوىٰ السطحي المفهوم من الدلالة المباشرة للألفاظ، وهو غالبًا ليس مقصود الشاعر، ولكنه مجرد مفتاح لرتاج المستوىٰ الثاني، أما المستوىٰ الثاني فهو بيت القصيد، وجوهر الموضوع، ولا سبيل لبلوغه إلا بالوقوف طويلاً أمام ألفاظ المستوىٰ الأول وإيحاءاتها الرحيبة، وكلما زاد الإخلاص في هذا الوقوف زاد القرب من لب القصيدة وحقيقة معناها.

ويمكن تبين الأمر بشكل أوضح من خلال الوقوف علىٰ بعض النماذج من قصائد حامد طاهر موضوع البحث، ففي قصيدته :(الطريق إلىٰ الكلمة) مثلاً يقول :

سبعةُ أعوامٍ

---

(١) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٣٥.

(٢) ينظر : السابق ـ ص٣٥، ٣٦.

وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ
أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريحُ الشّتويّهْ
أتعثر فوق الدربِ

فهذه الأسطر الشعرية لا تعكس دلالتها المباشرة أكثر من صورة إنسانٍ يسير في طريقٍ طويلٍ مظلم إبان فصل الشتاء منذ سبعة أعوام، وهذه الدلالة السطحية بالطبع ليست مراد الشاعر، وإنما يتبين هذا المراد وتتضح حقيقته إذا اتخذنا هذه الدلالة مطيةً في رحلتنا نحو دلالةٍ أعمق، وتبدأ أولىٰ منازل هذه الرحلة مع العنوان، (الطريق إلىٰ الكلمة)، فليس ثمة طريقٌ حقيقيٌّ قد يعبره الشاعر وصولاً إلىٰ الكلمة، كما أن الكلمة العادية ليست خليقة بالبحث عنها إذا فهمنا الطريق بأنه البحث والتفتيش، ولكن الشاعر ربما يريد بالطريق معاناتَه وإضاضه بحثًا عن الكلمة الشعرية خاصةً، فهي الكلمة الوحيدة الجديرة بهذه المعاناة المُمِضّة، وفي ضوء هذا الفهم يمكن التقاط كثيرٍ من الإشارات التي تبثها القصيدة في الأسطر التالية، ومن ثم فإن قوله:(سبعة أعوام) يثير التساؤل حول سر اختياره السبعة بالذات في إطار حديثه عن طول فترة المعاناة، فلم لا تكون عشرةً أو عشرين مثلا؟ ولكنه ربما أراد أن يستحضر من طرفٍ خفيٍ تلك السنيَّ السبعَ الشداد الآرمة التي عانىٰ خلالها قوم سيدنا يوسف من الجوع والمسغبة، ويريد الشاعر الإشارة إلىٰ أنه يعيش في هذه السبع الشداد من جديد، ومن ثم فإن (الطرقات الليلية، وتجنب وقع الأقدام، وصفع الريح الشتوية، والتعثر فوق الدرب ...) كلها إشارات ورموز ومفاتيح إلىٰ المعاني المحتملة التي يقصدها الشاعر حقًّا،فـ(الطرقات الليلية) ربما كانت تلك المسالك التي يجوبها فكره في

هدوء الليل في رحلة بحثه عن الكلمة الشعرية، و(تجنب وقع الأقدم) تعني في حقيقتها إيثار العزلة والوحدة والخلوة بالنفس ولو كان في غرفة داخل البيت، و(تصفعني الريح الشتوية) شعورٌ داخلي بالبرودة التي تلازم المرء عند الإحساس بالوحشة والانعزال ...

وفي قصيدته:(النار المقدسة) : ليست النار نارًا، ولا القداسة قداسة دينية، بل ربما أراد بالنار الموهبة الشعرية، وبالقداسة عظمة هذه الموهبة وجلالها. والصورة التي رسمها في أول القصيدة بداية بقوله:(فجأة تنحسر الموجة عن ...الخ) لا تشير إلىٰ شاطئ حقيقيٍّ انحسرت أمواجه عن كنزٍ داعبته أشعة الشمس فتوهج تبره الأُلّق، ولكنها ربما تشير إلىٰ لحظة الوصول المرتقب، ولحظة الكشف الثمين، عندما يهتف الشاعر بعبارته الشعرية المخفار فتأفد إليه مستأخِذةً، وتهبه زمامها فيقودها كالبعير المأنوف... الخ

وإلىٰ جانب العمق والثراء الدلالي المرتبط بإيثار الإيحاء بالمعنىٰ علىٰ التصريح به، نجد لدىٰ الشاعر بعض المعاني الجديدة التي أفرزتها تجربتها ومعاناته الخاصة، مثل قوله:(عرق بارد)، وتصويره النظرات الممتدة من عينيه نحو الأرجاء المختلفة في ثباتها وديمومتها بالخيوط ( عيناي علىٰ كل الأبعاد خيوط رجاء)، وتصويره نفسه بالثلج الذي فقد خواص الماء في الإرواء والإغراق رغم اتحاد الجوهر ( وضميني فقد أصبحت مثل الثلج لا أروي ولا أغرق)...

**وهكذا نجح حامد طاهر في ضخ بعض المعاني الجديدة في عروق قصائده حول الشعر**، ناهيك عن تعدد مستويات المعنىٰ فيها، وهي في هذا ليست بدعًا من أغلب قصائد الشعر العربي الحديث والمعاصر.

## المبحث الثاني : تكنيكات مسرحية

تعد سمة التركيب من أهم خصائص القصيدة العربية الحديثة التي اكتسبتها نتيجة لتشبثها بالخصوصية والتفرد، إضافةً إلىٰ طبيعة الرؤية الشعرية الحديثة التي أصبحت علىٰ درجةٍ كبيرةٍ من التعقيد وتعدد الأبعاد(١).

وتتمثل أهم مظاهر هذا التركيب في انفتاح القصيدة العربية الحديثة علىٰ الفنون الأخرىٰ ـ أدبيةٍ وغيرِ أدبيةٍ ـ تستعير من أدواتها الفنية ما يساعدها في تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تركيبٍ وتعقيدٍ(٢).

وكان علىٰ رأس هذه الفنون التي يمّمت القصيدة الحديثة وجهها شطرَها فنُّ المسرحية، الذي لبىٰ نزوع القصيدة العربية الحديثة نحو الدرامية فزودها بأخص تكنيكاته، وهي تعدد الأصوات، والحوار.

### أولاً : تعدد الأصوات

هي أحد التكنيكات المسرحية التي حاول الشاعر المعاصر أن يعبر بواسطتها عن تعدد الأبعاد النفسية والشعورية في رؤيته الشعرية(٣).

ولقد حاول حامد طاهر أن يستفيد من هذا التكنيك في قصائده حول الشعر للتعبير عن تعدد المستويات الشعورية، والحالات النفسية، التي تفور بها نفسه، ويجيش بها صدره.

---

(١) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٢٤.

(٢) ينظر : السابق ـ ذاتها.

(٣) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص١٩٤.

ومن أمثلة التوظيف الجيد لتعدد الأصوات عند الشاعر قوله في قصيدة (الطريق إلىٰ الكلمة):

سبعةُ أعوامٍ
وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ
أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريحُ الشّتويّهْ
أتعثر فوق الدربِ
" يا ساحرة العينين .. بحسبي
أني ودّعت الأهلَ،
خلُصْتُ إليكِ بحبي
قدّمتُ هدايا قلبي
هانت في عينيّ الدنيا .. من أجلكْ! "
وأظل على أمل اللُّقيا أمشي ..
" يا روعتها لو تصبح يومًا بين يديّ
طيّعةً أدعوها، فتجيبْ! "
عبثًا أبحث في جوف الظلمة عنكِ
عيناي على كل الأبعاد خيوط رجاءْ
صدري يلهثْ
تعلو بين حناياه الأصداءْ
قلبي يهوي في قاعٍ ممتدّ
" أخلفتِ الموعدْ ! "

نجد الشاعر قد بنىٰ رؤيته الشعرية في هذه القصيدة علىٰ صوتين بداخله: صوت المعاناة اليائس، وصوت الرجاء المستبشر، ومن خلال تفاعل هذين الصوتين ينمو بناء القصيدة، وتتجسد ملامح رؤيته الشعرية.

فمنذ بداية القصيدة يطالعنا الصوت الأول، جهيرًا، بائسًا، شاكيًا طول التشتت والضياع وحيدًا في طرقات ليلٍ غاسق، تعصف فيه الريح الباردة بجسمه المهزول الذي لم يعد يقوىٰ علىٰ متابعة المسير.

وفي ذروة اليأس والضعف يتردد في أفق الرؤية الشعرية صدىٰ صوت خاشعٍ متوسلٍ، يناجي الكلمة الشعرية الحسناء التي خطبها فلم يغله المهر، فنبذ في سبيلها الأهل والحب والأصحاب، وأقبل عليها إقبال الصريخ اللهفان، فهلا تجيب؟!

ثم ينبثق الصوت الأول البائس مقاطعًا قائلاً : (وأظل علىٰ أمل اللقيا أمشي)، وكأنه يحاول أن يُوقظ الشاعر من أحلامه المستحيلة، وينقذه من التهويمات الخادعة.

ولكن الشاعر لا يتنازل عن حلمه بسهولة، ويظل متشبثًا بالأماني والرجاء:

"يا روعتها لو تصبح يومًا بين يديّ
طيّعةً أدعوها، فتجيبْ! "

ولكن سرعان ما يطغىٰ صوت اليأس ويزمجر فيطيح بهذه الأماني والأحلام كما يطيح السيل الأتي بالحواجز والسدود. وسرعان ما يبسط هذا الصوت سلطانه علىٰ نفس الشاعر التي استسلمت له كل الاستسلام،

ليصبحَ الصوت الوحيد من الآن فصاعدًا، ويظل المسيطر علىٰ الرؤية الشعرية حتىٰ نهاية القصيدة.

وهكذا نجح تعدد الأصوات في تصوير أبعاد الرؤية الشعرية المعقدة المتشابكة في نفس الشاعر، وأدىٰ داخل قصيدته مهمةً يصعب علىٰ أي أداة شعرية أخرىٰ التكفل بها.

وفي قصيدة( النار المقدسة) يلجأ الشاعر إلىٰ التكنيك ذاته من أجل تجسيد رؤية شعرية ذات بعدين متناقضين يمثلان حالتين مختلفتين للشاعر: أولاهما: حالة النشوة والغبطة التي كان ينبض بها قلبه وجوانحه سرورًا واحتفاءً بالقبس الشعري المقدس التي تحتويه، بينما هو بدوره يحتوي كل خلجات الوجود ونبضاته ثم يهديها إلىٰ الشاعر مصوغةً في أبهىٰ عبارة.

فجـأةً .. تنحسـر الموجـةُ عـنْ ... شـاطئٍ عـارٍ بلـون الزّبـدِ
ثـم تمتـدّ إليـه نظـرةٌ ... مـن عيـون الشـمسِ، والرمـلُ نـدِي
فـإذا اللؤلـؤ حبـاتُ سـنىً ... تتلاقـىٰ طيّعـاتٍ بيـدي!
وإذا الأفْـقُ غنـاءٌ وصـدىً ... وإذا الرعشـةُ مـلءَ الجسـدِ

في هذه الأبيات يحاول الشاعر أن يصور لحظةَ سقوط الخِدر الذي يحجب العبارة الشعرية عنه، فسقوطه أشبه بانحسار موجة عن شاطئ يغص باللآلئ والكنوز التي ما تلبث أشعة الشمس أن تعانقها فيهتدي إليها الشاعر، فتتدفق عليه التهانئ الكونية أرسالاً، حتىٰ يملأ شدوها الآفاق.

**والحالة الثانية**: حالة من الحزن اليائس الثائر في الوقت ذاته علىٰ طفوء هذا القبس، وهمود تلك النار، وبرودة المشاعر والأحاسيس، وانقطاع كافة سبل التواصل بين الشاعر وبين عناصر الوجود.

أعيدي في دمي الوَهجَ الذي يحرق
وضُمّيني .. فقد أصبحت مثل الثلج .. لا أُرْوى، ولا أُغرقْ !
فقدت هويّتى .. حين افتقدت عذابك المُرْهقْ
وأظلم تحت عينيَّ الطريقُ
ولم تعد أحجارُه الصّمّاء تُسْتنطقْ !
وكنتُ إذا مشيت .. طرحتُ أسئلتي على الأشياءْ
لماذا .. كيف .. أين .. ومنْ وراء سكوتِك المطبقْ ؟
وكنتُ إذا لقيتُ الناسَ أبحثُ في ملامحهم عن المُطْلَقْ ..
فصرتُ اليوم .. لا أمشى ، ولا أسألْ
ونامت أعينُ الدهشهْ
هدأتُ .. سئمتُ من نومٍ بغير أَرَقْ !!
صحوتُ أمزّقُ الجلد الذي غطّى دمى فجْأهْ ..
وطوّحنى إليكِ الشوقْ ... الخ القصيدة.

ففي هذا المقطع يختلط صوت الحزن علىٰ الموهبة السليبة بصوت الدهشة والذهول من تبدل حاله إلىٰ النقيض، يدافعهم صوت ثالث هو صوت التمرد والثورة الذي أعلن المقاومة ورفض الاستسلام.

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف هذه المنحة المسرحية(تعدد الأصوات) في قصائده توظيفًا جيدًا، وتمكن من تطويعها للإيحاء بأبعاد رؤيته الشعرية الحديثة ذات الأبعاد المتعددة المعقدة.

**ثانيًا : الحوار**

هو ثاني التكنيكات المسرحية الحديثة التي وظفها الشاعر في قصائده حول الشعر للإيحاء بأبعاد رؤيته، والحوار هو: تبادل الحديث بين شخصية وأخرىٰ في المسرحية[١]، أو هو " صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معًا في مشهد واحد ، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف "[٢].

ويرتبط الحوار ارتباطًا وثيقًا بتعدد الأصوات، بل إنه غالبًا ما يردفه في الاستخدام داخل القصيدة الواحدة، ولكنه قد يستخدم باعتباره تكنيكًا أساسيًّا في بعض القصائد[٣].

ومن أمثلة القصائد التي اعتمد فيها حامد طاهر علىٰ الحوار بشكل أساسي ليعبر عن رؤيته الشعرية قصيدة(حوار)، التي يوحي اسمها بدايةً بأن للحوار دورًا محوريًّا فيها.

والقصيدة كلها عبارة عن حوار بين صوت الشاعر الذي ضاق بالجهد والصدق الضائعين سدىً في بناء قصيدة شعرية لم يعد يُعنىٰ بالإخلاص في قراءتها أحد، وبين صوت صديقه ـ الذي يمثل قلةً من الجماهير ـ يحثه علىٰ

---

(١) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ ١٥٤ .

(٢) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ـ تأليف/ د/ عز الدين إسماعيل ـ الطبعة الثالثة ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ ص ٢٩٤.

(٣) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص١٩٨. ويفهم من كلام د/ زايد أن الفارق الجوهري بين تكنيك الحوار وتكنيك تعدد الأصوات في القصيدة هو أن الثاني بمثابة رموز لأفكار ومشاعر متعددة تضطرم بداخل نفس الشاعر، أما الأول فيمثل رؤيتين مختلفتين أو متناقضتين يدور بينهما حديث وصراع.

الاستمساك بالصدق والفن الحقيقي، وعدم الانسياق وراء دعاوي الكذب والزيف.

وتبدأ القصيدة بلقاء جمع بين صديقين(الشاعر، وصديقه)في مقهىً ليقرأ عليه قصيدته الجديدة، وسرعان ما أدرك الصديق أن القصيدة خِلوٌ من الصدق باستثناء بيت واحدٍ:

ـ لا شيء بها غيرُ " البيت الرابعْ "

ـ أحذفه ؟

ـ أصدق ما فيها سيضيع

وهنا يغضب الشاعر من فطنة صديقه قائلاً:

ـ اللعنةُ .. ولماذا أكتبْ ؟

فيخبره صديقه بأنه ينبغي أن يظل يكتب لكي يُطربه هو وأمثالَه، ولكن الشاعر يسخر من كلامه لعلمه بأنه لم يعد يوجد لصديقه أمثال.

ثم تنتهي القصيدة بإعلان الشاعر في إصرار أنه لن يعبأ بالصدق والفن الحقيقي بعد اليوم، وأنه منذ الآن سيلبي للناس ما يرغبون من الكذب والضحالة والفن الاستهلاكي الزائف، ما دام هذا النوع من الزيف أصبح ضالّتهم والرائج بينهم.

ـ أبدًا .. لكنّي منذ الآن سأكذبْ

ـ تفقدني ..

ـ أملك آلافًا غيرَكْ

وعلىٰ الرغم من ذلك فإنه قد ختم قصيدته بما يوحي بمدىٰ صعوبة الزيف والكذب علىٰ الفنان الحقيقي، وأنه مهما تحامل علىٰ نفسه وأرغمها

علىٰ اتباع ذوقٍ عامٍّ سقيمٍ في العلن، فإنها تأبىٰ في السر إلا الفن الحقيقي الصادق النابع من أعماق الفؤاد، تدخره وتكتنزه لأهله الجديرين به.

ـ وإذا قابلتُكَ يومًا في الشارعْ ؟!

ـ أَصْحَبُكَ لأقرب مقهى ..

كي أُسمعك الآلاف من " البيت الرابعْ "

وهكذا نجح الحوار في تقديم رؤية الشاعر القائمة علىٰ صوتين متحاورين، ليثبت جدارته ومكانته بين الأدوات الشعرية، كما أثبتها من قبل في القصة والمسرحية.

## المبحث الثالث : المفارقة التصويرية

تكنيك فني معروف منذ القدم وإن لم يستخدم له مصطلح خاص، وجوهره التناقض بين المظهر والحقيقة، أو بين القول والفعل، أو بين الأحوال(١).

**وله تعريفات حديثة عديدة، أبرزها** : "تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"(٢).

**ومنهم من يعرفها بقوله:**" تعبير لغوي بلاغي، يرتكز أساسا علىٰ تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد علىٰ العلاقة النغمية أو التشكيلية. وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسًا عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها"(٣).

فالمفارقة تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر للإيحاء بفداحة التناقض بين طرفين متنافرين. ومن ثم فإنه ضالة الشاعر الذي يشعر بهذا التناقض أو يعيشه.

---

(١) ينظر : موسوعة المصطلح النقدي(المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية)ـ دي سي ميويك ـ ترجمة/ د/ عبد الواحد لؤلؤة ـ المجلد الرابع ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ الطبعة الأولىٰ ـ ١٩٩٣م ـ ص١٣١ـ١٣٩، ١٦٣.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص١٣٠.

(٣) المفارقةـ د/ نبيلة إبراهيم ـ مقال بمجلة فصول ـ المجلد السابع ـ العددان الثالث والرابع ـ إبريل/ سبتمبر١٩٨٧ ـ ص١٣٢.

وقد استثمر شاعرنا هذا التكنيك الفني في إحدىٰ قصائده حول الشعر، وهي قصيدة(النار المقدسة) التي بناها كلها علىٰ مفارقة كبيرة لإبراز التناقض بين حالتين متناقضتين:

**أولاهما** : حالة السعادة والفرح بأجيجه الشعري الداخلي الذي تعنو لسلطانه كل عناصر الوجود.

فجـأةً .. تنحسـر الموجـةُ عـنْ ... شـاطئٍ عـارٍ بلـون الزّبـدِ
ثـم تمتـدّ إليـه نظـرةٌ ... مـن عيـون الشـمسِ، والرمـلُ نـدِي
فـإذا اللؤلـؤ حبـاتُ سـنىً ... تتلاقـىٰ طيّعـاتٍ بيـدي!
وإذا الأفْـقُ غنـاءٌ وصـدىً ... وإذا الرعشـةُ مـلءَ الجسـدِ(١)
وأخطـو حـافيَ القـدمِ ... بصـدرٍ خـافقٍ عـارِ

ففي هذا المقطع تتآزر كل العناصر الفنية لرسم صورة شاطئ تقهقرت أمواجه لتكشف عن كنز من الدرر واللآلئ النفيسة( الكلمات الشعرية)، فراحت الآفاق تشدو مع الشاعر طربًا وفرحًا بهذا الكشف العظيم.

**أما الحالة الثانية**: فهي حالة من الحزن واليأس نتيجة همود هذا الأجيج المقدس، وتبدل الإحساس بالألفة بين عناصر الكون إلىٰ رهبةٍ ووحشة.

أعيدي في دمي الوَهجَ الذي يحرق
وضُمّيني .. فقد أصبحت مثل الثلج .. لا أُرْوى، ولا أُغرقْ !
فقدت هويّتي .. حين افتقدت عذابك المُرْهقْ
وأظلم تحت عينيَّ الطريقُ

(١) من بداية القصيدة حتىٰ نهاية هذا البيت من بحر الرمل.

ولم تعد أحجارُه الصّمّاء تُسْتنطقْ !
وكنتُ إذا مشيت .. طرحتُ أسئلتي على الأشياءْ
لماذا .. كيف .. أين .. ومنْ وراء سكوتِك المطبقْ ؟
وكنتُ إذا لقيتُ الناسَ أبحثُ في ملامحهم عن المُطْلَقْ ..
فصرتُ اليوم .. لا أمشى ، ولا أسألْ
ونامت أعينُ الدهشهْ
هدأتُ .. سئمتُ من نومٍ بغير أَرَقْ !!
صحوتُ أمزِّقُ الجلد الذي غطّى دمى فجأهْ ..
... الخ القصيدة.

لقد تبدلت حال الشاعر إلىٰ النقيض، وأصبح أمره إدًّا، وتحول سروره السابق إلىٰ عذاب وآلام، فقد همدت ناره المقدسة، وتبلد إحساسه الرهيف، وأصبحت عناصر الكون التي كانت إلفه من قبل تنظر إليه نظرات توحشٍ واستغراب، يخاطبها فلا تجيب، ويكلمها فلا تتكلم!!!

فالمفارقة بين حالي الشعر المتناقضين عمق من الإحساس بفداحة الرزء الذي أصابه، والفجيعة التي سلبته أعز ما يمتلك.

ومن الملحوظ في المقطع السابق أنه قد اشتمل علىٰ مفارقة أخرىٰ في قوله:

وكنتُ إذا مشيت .. طرحتُ أسئلتي على الأشياءْ
لماذا .. كيف .. أين .. ومنْ وراء سكوتِك المطبقْ ؟
وكنتُ إذا لقيتُ الناسَ أبحثُ في ملامحهم عن المُطْلَقْ ..
فصرتُ اليوم .. لا أمشى ، ولا أسألْ
ونامت أعينُ الدهشهْ

ففي هذه الجزئية يبدو أن إحساس الشاعر بالفجيعة يشتد ويعظم، لا سيما في ظل عجزه عن تناسي سعادته بجذوة الموهبة التي كنت تأتجُّ بداخله من قبل.

ورغم اتسام هذه المفارقة التصويرية( الكبيرة والجزئية) التي بنيت عليها القصيدة بالبساطة إلىٰ حدٍّ ما[1]، فإنها نجحت إلىٰ حد كبير في الإيحاء بمرارة الإحساس الذي يشعر به الشاعر جراء فقدان موهبته الشعرية الذي حول المألوف إلىٰ موحش، والأصدقاء إلىٰ أعداء.

❁❁❁❁❁

(١) هناك أنماط أكثر تعقيدًا للمفارقة التصويرية( ينظر علىٰ سبيل المثال: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص١٣٣ـ١٥٣).

## المبحث الرابع : الصورة

إحدىٰ الدعائم الفنية الأساسية في تشكيل القصيدة الشعرية منذ القدم، والمرآة الصادقة التي تنعكس عليها مشاعر الشاعر وأحاسيسه وعالمه النفسي الداخلي في هيئة أشكالٍ محسوسةٍ قابلةٍ للفهم والتصور، وأبرز الوسائل الشعرية اللغوية القادرة علىٰ إثارة العواطف والانفعالات بما تكتنزه من طاقات تصويرية وخيالية، بل لعلها السمة الفنية الجوهرية التي تفرق بين اللغة الأدبية وغير الأدبية، وهي ببساطة "رسم قوامه الكلمات"[١]، أو هي " التعبير الذي ينقل شعور الشاعر أو أفكاره معتمداً علي التجسيد، لا علي التصريح ولا علي التجريد، كما تشرك معه عواطف متلقي شعره، وتشخص لهم ما يريد نقله إليهم "[٢]. وبهذه المقومات تصبح الصورة من أهم الأجزاء الحيوية في البناء الفني للقصيدة، لا سيما في اعتمادها علي الخيال الذي يجعلها " أقدر علي التمييز والتأثير من الكلمات المجردة "[٣].

---

(١) الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة/ أحمد نصيف الجنابي،وملك ميري،وسليمان حسن ابراهيم، مطبوعات ومنشورات مؤسسة الخليج، الكويت، ١٩٨٢م، ص٢١.

(٢) أضواء علي الأدب الحديث ـ ت / د أحمد الحوفي ـ دار المعارف بمصر ـ ط١ ـ ١٩٨١م ـ ص١٧٧ .

(٣) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ـ ت/ علي حداد ـ ط١ـ ١٩٨٦م ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ـ ص٢٤٤ .

وتختلف أنواع الصور الفنية المستعملة في تشكيل القصيدة الشعرية علىٰ حسب حظها من الإيحاء بأبعاد الرؤية الشعرية، ومن ثم فهناك: الصور الجزئية، وهي الأكثر شيوعًا وانتشارًا؛ لدورها في تصوير الجزئيات أولاً؛ ولأنها المكون الرئيس للنوع الثاني من الصور، وهو اللوحات الفنية أو الصورة الكلية.

**أولاً : الصور الجزئية**

وهي التي يستعملها الشاعر في الإيحاء بمكوِّنٍ واحدٍ من مكونات أحد الأبعاد في رؤيته الشعرية، ومن ثم فإنها تكاد لا تخلو منها قصيدة شعرية. ومن أبرز أنواعها المعروفة في القصيدة الحديثة: التشخيص، والتجسيم، ومزج المتناقضات. وقد استعمل(طاهر) ثلاثتها في تشكيل قصائده الشعرية حول الشعر، إضافةً إلىٰ ما استثمر طاقاته من الصور الشعرية التقليدية.

**١ ـ التشخيص :**

ويعني تصوير المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة[١]، وهي وسيلة فنية معروفة منذ القدم أيضًا[٢]، وقد استخدمها حامد طاهر في مواطن متعددة من قصائده حول الشعر؛ لقدرتها علىٰ الإيحاء بواقعه النفسي أو الشعوري المجرد وتقريبه من الأعين والأفئدة، ومن أمثلتها قوله في قصيدة(الطريق إلىٰ الكلمة):

سبعةُ أعوامٍ

---

(١) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٧٦.

(٢) ينظر: السابق ـ نفسها.

وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ
أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريح الشتويّهْ[1]

فقوله: (تصفعني الريح الشتوية) صورةٌ مُشَخِّصة، يحاول الشاعر عبرها أن يقرب حقيقة شعوره وواقعه النفسي الأليم إزاء نفحات تلك الريح الباردة، فصورها في صورة عِلْجٍ جبارٍ عاتٍ، يعتله عتلاً، ويفري لحمه بسياطه الغليظة، ويدفعه نحو مصيره المجهول خلال هذه الطرقات المظلمة التي يسير فيها منذ أعوام.

ففي هذه الصورة من الإيحاء والتشخيص ما يعمق من الإيحاء بالقسوة والمعاناة والآلام التي يكابدها الشاعر، ويجعلها تتفوق دون شك علىٰ ما يرادفها من الصور التقريرية المباشرة، كأن يقول مثلاً : أشعر بالبرودة من الريح الشتوية، أو تجعلني أشعر بالبرد.

وهكذا نجح الشاعر في الإيحاء بمشاعره وأحاسيسه عبر الدقة في الاختيار والتأليف بين العناصر الحسية التي شخصتها وجعلتها كائنًا مرئيًّا متفجرًا بالحياة.

**ومن أمثلتها أيضًا قوله في القصيدة ذاتها:**

يا ساحرة العينين .. بحسبي
أني ودّعت الأهلَ،
خلّصْتُ إليكِ بحبي

---

(١) الصَفْعُ : ضربُ القفا بجُمْع الكف(ينظر: لسان العرب لابن منظور ـ تحقيق/ عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ صفع).

قدّمتُ هدايا قلبي
هانت في عينيّ الدنيا .. من أجلكْ! "

حيث يشخص (العبارة الشعرية) في هذا المقطع في صورة إحدىٰ الحسناوات الفاتنات، ذات العينين المتلألئتين سحرًا ورونقًا، بل ويقوي من إيحاءات هذه الصورة بمناداتها نداء العاقل (يا ساحرة العينين)، ومخاطبتها خطاب ذوي الألباب( خلصت إليكِ)، ( من أجلكِ).

ومن الجلي مدىٰ نجاح هذا التشخيص في الإيحاء بمكانة الكلمة الشعرية في نفس الشاعر ومبلغ حبه لها، وحرصه عليها، وهيامه بها، هيام العاشق بمعشوقته الحسناء.

ومثل الصورة السابقة تمامًا قوله في قصيدة (النار المقدسة):

أفضّل أن أظلّ أمام قصركِ .. غائر العينيْنِ،
أستجدي، ولا أدخلْ
وأُذنبُ .. ثمّ لا أُقتَلْ وأحرقُ في انتظاركِ عمريَ المخضلّ!

حيث صور الموهبة الشعرية في صورة ملكة متوجة متربعةٍ علىٰ عرشها في كبرياء داخل قصرها المشيد المنيع. وقد قوىٰ من إيحاء الصورة بهذا التشخيص من خلال تكرار ضمير الخطاب من بداية هذا المقطع حتىٰ نهاية القصيدة( قصركِ ـ في انتظاركِ ـ أعيدي ـ وضميني ...)، ولا شك أن هذا الإصرار علىٰ خطاب الملكة الشعرية خطاب العاقل يعمق من الإيحاء بمدىٰ إحساس الشاعر بسموها وعظمتها وجدارتها بأن تعامل معاملة العقلاء وذوي الشأن، ويوحي من ناحيةٍ أخرىٰ بخضوعه التام واستخذائه لسلطانها وجلالها.

ومن أمثلته كذلك قوله في المقطع الأول من القصيدة السابقة:

فجـــأةً .. تنحســـر الموجـــةُ عـــنْ شـــاطئٍ عـــارٍ بلـــون الزّبـــدِ
ثم تمتـــــدّ إليـــــه نظـــــرةٌ مـــن عيـــون الشـــمسِ، والرمـــلُ نـــدِي

حيث صور الشمس في صورة كائن حيٍّ أو فتاة لها عينان ساحرتان تبعثان فيضًا من الأشعة الحية التي تداعب التبر فيتألق جوهره ويتلألأ، وكأن هذه الأشعة الشمسية تصنع بالتبر ما تصنعه عيون الفتيات الساحرات بأفئدة الفتيان، فليست مجرد أشعة جافة قاسية، ولكنها أشعة حيةٌ تهب الحياة لما تلمسه.

وهكذا نجحت الصور المبنية علىٰ التشخيص في الإيحاء بالعالم النفسي الداخلي للشاعر، عبر الدقة في اختيار العناصر الحسية التي تؤلف هذه الصورة والبراعة في التأليف بينها علىٰ نحو يعكس ويقرّب حقيقة إحساس الشاعر ومشاعره.

**٢ ـ التجسيم**

وهو قسيم التشخيص في إبراز المعاني الذهنية المجردة في إطار صورةٍ تُرىٰ وتُحس، وينحصر الفارق بينهما في أن التشخيص يعنىٰ بإبراز المجردات في صورة كائنات حية، ومن ثم فإن ما يتم تصويره من معاني مجردةٍ في غير صورة الكائنات الحية، أو في صورة الجمادات، فهو من قبيل التجسيم لا التشخيص.

وحاجة الشاعر إلىٰ هذا النوع من الصور لا تقل عن حاجته إلىٰ الأولىٰ؛ فهي تعمل علىٰ إخراج الأحاسيس والمعاني المجردة من عالم الغيب إلىٰ عالم الشهادة، ومن عالم الغموض والخفاء إلىٰ عالم الظهور والبيان.

**ومن أمثلة التجسيم في شعر طاهر قوله في قصيدة(النار المقدسة):**

وأخطـــــــو حـــــــافيَ القـــــــدمِ
بصـــــــدرٍ خـــــــافقٍ عـــــــارِ
أضـــــــمّ شـــــــواردَ الألـــــــم
علـــــــىٰ جســـــــرٍ مـــــــن النـــــــارِ

فقوله:( أضم شوارد الألم) صورة تجسيمية رائعة، صور فيها آلامه في صورة شيء ماديٍّ يمكن رؤيته ومسه، بل الإمساك به وجمعه. فالتجسيم في هذه الصورة له دورٌ في الإيحاء بامتلاك الشاعر ناصية الكلمة الشعرية، وانقيادها له كل الانقياد، وقدرته علىٰ التصرف فيها بكل سهولة ويسرٍ كما يتصرف المرء في الشيء الذي يضمه بيديه.

ومن أمثلته أيضًا قوله في القصيدة ذاتها:

أفضّل أن أظلّ أمام قصركِ .. غائر العينيْنِ،
أستجدي، ولا أدخلْ
وأُذنبُ .. ثمّ لا أُقتَلْ وأحرقُ في انتظاركِ عمريَ المخضلّ!

فقوله: (وأحرق في انتظارك عمري المخضلّ) صورة تجسيمية رائعة، صور فيها عمره في صورة أحد الأغصان الرطبة التي تترشش ماء وندىً، مما يوحي بذروة النعمة والري والغضارة والترف والشباب، ورغم هذا فإنه مستعد لإحراق هذا الغصن الغض الرطيب(شبابه) في سبيل استرضاء ملكته الشعرية الضائعة وعودتها. ولا يخفىٰ ما لهذا التجسيم من أثرٍ في الإيحاء بمدىٰ استمساك الشاعر بموهبته، واستعداده لبذل أخصب فترات العمر في طلبها.

ومن أمثلته أيضًا قوله في القصيدة ذاتها:(أعيدي في دمي الوَهَج الذي يحرق)، حيث صور الموهبة أو العبارة الشعرية في صورة وهج ناري حارق، إيحاءً بقدرة هذه الموهبة الشعرية علىٰ التغيير والوصول إلىٰ لب الأشياء، شأنها شأن النار التي تصهر المعادن والصخور حتىٰ تصل إلىٰ لبها وتكشف عن أسراره.

وقوله:( صحوتُ أمزّق الجلد الذي غطّىٰ دمي فجأة)، حيث صور ما اعتراه من بلادة الإحساس وبرودة الشعور وضياع الموهبة بصور غشاء جلدي سميك، التف حوله حتىٰ غطىٰ كافة أجزاء جسمه، إيحاءً ببشاعة القيد الذي يرسف فيه، وقسوته، وجثومه.

أما قصيدة(حوار) فقد كانت أقل قصائد الشاعر اعتمادًا علىٰ الخيال،ورغم ذلك فقد ظفرنا فيها بصورة من صور التجسيم،وهو قول صديق الشاعر عندما سأله عن رأيه في قصيدته:

(جيدةٌ أدفأت الصدر): حيث صور القصيدة بصورة نار مشتعلةٍ يصطلي بها من اشتد بهم البرد ويستدفئون، إيحاءً بجودة القصيدة وقدرتها علىٰ النفاذ إلىٰ صميم القارئ وإثارة عواطفه وأحاسيسه.

وهكذا نجح التجسيم في إبراز المعاني المجردة في هيئةٍ محسوسة قابلةٍ للفهم والتصور، كما نجح الشاعر إلىٰ حد بعيد في توظيفه الإيحائي لخدمة أغراضه الفنية.

**٣ ـ مزج المتناقضات**

يروق لبعض الشعراء المحدثين والمعاصرين ـ ولعلهم متأثرين بالشاعر الرمزي الفرنسي رامبو ـ أن يشبهوا عملية تشكيل الصورة الشعرية بالتفاعل

الكيميائي، باعتبار أن كلاً منهما يتم من خلال امتزاج مجموعة من العناصر المختلفة فينتج عنها مركب جديد مختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر المشاركة في تكوينه[١].

وما دامت الغاية هي المركب الأخير(الصورة الشعرية) فليس هناك ما يمنع من مزج بعض المتناقضات " في كيانٍ واحدٍ، يعانق في إطاره الشيءُ نقيضَه، ويمتزج به مستمدًّا منه بعض خصائصه، ومضفيًا عليه بعض سماته، تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"[٢].

ولا أجد لهذا النوع من الصور مثالاً في قصائد الشاعر حول الشعر سوىٰ قوله في قصيدة( الطريق إلىٰ الكلمة):

وأعودُ
برأسٍ طأطأة المهزومِ،
أعود
وفي جسدي رعشاتُ الحمّى ..
عرقٌ باردْ

حيث يصور الشاعر في هذا المقطع خيبة مساعيه في البحث عن الكلمة الشعرية، وعودته خائبًا مستخذيًا منكوس الرأس، وفوق ذلك كله

---

(١) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٤٤، ٧٥، وينظر أيضًا: ديوان(كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)ـ أدونيس(علي أحمد سعيد)ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٩٦٥م ـ ص٩، قصيدة(زهرة الكيمياء).

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٨٠.

جاءه بريد الموت( الحمىٰ)، فارتعش منها جسمه، وأخذت مسامه تنضح بالعرق، ولكن المفاجأة في هذا العرق أنه لم يكن دافئًا كدفء الجسم، ولكنه كان باردًا، وهنا يظهر التناقض، فالمعروف أن العرق يرشح من الجسم دافئًا، ولكن عرق الشاعر الذي من المفترض أن ينَضّ دافئًا خرج باردًا، وقد قصد الشاعر إلىٰ هذا قصدًا، إيحاءً بنفاد الطاقة التي في جسم الشاعر بعد رحلته البعيدة الشاقة في البرد والظلام بحثًا عن الكلمة الشعرية دون جدوىٰ.

وعلىٰ الرغم من ندرة هذا النوع من الصور في قصائد الشاعر فإن عنصر المفاجأة الذي تحمله في طياتها يبوئها مكانةً خاصةً بين الصور المؤثرة والناجحة في شعره.

**٤ ـ صور تقليدية**

وبجانب هذه الأنواع الثلاثة المعدودة بشكل أو بآخر من أنواع الصور الحديثة، وجدت بعض الصور التقليدية القديمة التي كانت لها أدوار لا تقل أثرًا ولا أهميةً عن الأولىٰ.

ومن أمثلتها الصورة التشبيهية في قول الشاعر من قصيدته( الطريق إلىٰ الكلمة): ( عيناي علىٰ كل الأبعاد خيوط رجاء)، حيث يصور النظرات والأشعة الممتدة من عينيه نحو مختلف الأرجاء ترقبًا لظهور الكلمة الشعرية بالخيوط أو الأنسجة، إيحاءً بشدة اليقظة والترقب من جهة، وبالثبات والديمومة من جهةٍ أخرىٰ، وكأن الشاعر جعل من عينيه آلاف الأعين التي تُعنىٰ كل واحدة منها ببعد من الأبعاد تحدِجه وتُخاوِصُه. ثم

جعل هذه الخيوط خيوطًا من رجاء علىٰ سبيل المجاز العقلي ليعمق من إيحاء الصورة بالترقب والأمل .

ومن أمثلتها أيضًا قوله في قصيدة (النار المقدسة) : ( وضميني فقد أصبحتُ مثل الثلج لا أُروي ولا أُغرق)، حيث صور نفسه إبان حالة الفتور الشعري بالثلج في انعدام القيمة، فإن الثلج لو ظل ماءً سائلاً لارتُجي النفع من شربه، والضرر من الغرق فيه، ولكنه بعد أن يتجمد ويتحول إلىٰ ثلج، فماذا قد يرجىٰ منه؟ والصورة واضحة في الإيحاء بعمق إحساس الشاعر بالضعة والاستخذاء والهوان.

وهناك أيضًا بعض الصور الواقعية البسيطة التي لا تعتمد علىٰ الخيال في رسمها، وتؤثر بدلاً من ذلك أن تقدم محتواها بشكل عفوي تلقائي، ورغم ذلك فإنها غنية بالطاقات الإيحائية والتعبيرية[1]، ولها أهمية بالغة في الكشف عن الحالة النفسية والشعورية المسيطرة علىٰ الشاعر، مثل: ( أمشي في الطرقات الليلية، أتجنب وقع الأقدام) وهما تعبران عن الرغبة في العزلة وتجنب الناس، بل ربما لم يكن ذلك برغبته، ولكنه مرغمٌ علىٰ ذلك حتىٰ يظفر بمطلوبه.

ومثل :( برأسي طأطأة المهزوم) التي توحي بقمة الانكسار وخيبة الأمل.

وقوله :

فجـأةً .. تنحسـر الموجـةُ عـنْ  شـــاطئٍ عـــارٍ بلـــون الزّبـــدِ

(1) للمزيد من التوضيح ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص٨٧ـ٩١.

فهي صورة حقيقية تستمد عناصرها من مظاهر الطبيعة التي يراها كل إنسان، وتتكرر أمامه كل يوم، ورغم ذلك فإنها غنيةٌ بطاقات إيحائية ضخمة؛ فهي ترصد وتسجل لحظة من اللحظات الفنية الفريدة، إنها لحظة الكشف الشعري التي يحلم بها كل شاعر، ويهفو إليها كل مبدع، لحظة سقوط الأستار، وانكشاف الأسرار، إنها اللحظة التي تبصر فيها العين العشواء، وتسمع فيها الأذن الصماء، وتنطق فيها الألسنة الخرساء، فأي صورة محسوسة قد تعبر عن هذا كله؟لقد بحثت عين الشاعر المتخاوصة فوجدت صورة انحسار الموجة عن شاطئ مليء بالكنوز أشبه الصور بهذه اللحظة، وأقدرها علىٰ الإشعاع بكل هذه الإيحاءات.وقد وفقت إلىٰ حد بعيد.

وإلىٰ جانب هذه وتلك فإن القصائد تغص بالكلمات الصور، أي الكلمات التي تمثل كل واحدة منها صورة، وهي بالغة الكثرة، ولذا فسوف أقتصر علىٰ بعض الأمثلة، فمنها (الطرقات، العينين، الظلمة، خيوط، صدري، قلبي، يهوي، طأطأة، عرق، شاطئ، الموجة، الزبد، الشمس، اللؤلؤ، حافي، صدر، النار، قصر، عاصفة، مقهىٰ، شاي ...).

**مما سبق يتبين أن** تصنيف الصور الشعرية إلىٰ حديثة وتقليدية هو تصنيف بحثيّ، ولا يعني إطلاقًا مدح الحديث وذم التقليدي، بل ربما تفوقت كثير من الصور التقليدية في حظها من الإيحاء الشعري والشعوري علىٰ نظيراتها الحديثة، فالفرق بينهما لا يتعدىٰ اختلاف المسميات؛ تبعًا لحجم انتشار كلٍّ منهما في الأعصر الأدبية المختلفة.

**ثانياً: الصورة الكلية ( اللوحة )**

هي مشهد مكون من صورتين فأكثر من الصور الجزئية، وتمثل بعدًا كاملاً من أبعاد الرؤية الشعرية، ففي كثير من الأحيان نجد " الشاعر لا يعتمد في تصوير الحالة، أو إبراز المشهد، أو تجسيد الفكرة وتجريد المحسوس علىٰ صورة واحدة، بل يجنح إلىٰ إنماء الصورة، أو الإتيان بصورة جزئية مماثلة، أو صورة أخرىٰ مقابلة ..."[1].

وأزعم أن من الصعوبة بمكان تحديدَ هذا النوع من الصور في الشعر الحديث الذي تجنح قصائده إلىٰ أن تمثلَ كلٌّ منها صورة كليةً، نتيجة الحرص البالغ علىٰ تحقيق الوحدة التي عني بها الشعراء والنقاد علىٰ السواء منذ ظهور المذهب الرومانتيكي.

وعلىٰ الرغم من ذلك فإن هناك بعض اللوحات التي تفننت ريشة الشاعر في رسم عناصرها وصورها الجزئية التي تضافرت وتآزرت جنبًا إلىٰ جنبٍ حتىٰ شكلت في النهاية لوحةً كليةً غنيةً بالعناصر المرئية، والمسموعة، وغير ذلك من العناصر المدركة بالحواس، إيحاءً بأحد الأبعاد المهمة في رؤية الشاعر. ومن أمثلتها قوله في قصيدة (الطريق إلىٰ الكلمة):

وأعودُ
برأسي طأطأة المهزومِ،
أعودُ
وفي جسدي رعشاتُ الحمّى ..

---

(1) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، د/ مصطفىٰ السعدني، منشأة المعارف بالإسكندرية، بدون،ص١١٤.

عرقٌ باردْ
أصواتٌ شوهاء بلا معنى!!
أنغامٌ تتشابكُ في غير نظامِ!!

فهذه لوحةٌ فنيةٌ رائعة، عنيت بتصوير عاقبة الشاعر بعد الإياب من الرحلة المخيفة التي خاضها بحثًا عن الكلمة الشعرية دون جدوىٰ، وهي حالةٌ تختلط فيها مشاعر الحزن بالإحباط، والمذلة بالضعف والمرض، والحلم باليقظة... ومن الواضح أن من الصعوبة بمكان التعبير عن هذا المصير الذي يمثل عاقبة الرحلة كلها، ويمثل بعدًا أساسيًّا من أبعاد الرؤية، من خلال صورة جزئية مفردة، فكانت اللوحة الفنيةُ تعبيرًا عن أهمية هذا البعد ومحوريته.

ويقوم بنيان اللوحة المذكورة علىٰ مجموعة من الصور الجزئية التي تمثل كل واحدة منها لبنة من لبناتها البنائية. تبدأ بكلمة( أعود ) التي ترسم إلىٰ حدٍّ ما صورةً لمهاجر طالت غربته عن وطنه وقد آن أوان العودة إليه والاستقرار فيه وتنفس الصعداء. وما أوفق اختيار الشاعر لهذه الكلمة(أعود)! التي تفيض بإيحاءاتٍ ثرةٍ رحيبةٍ بطول الغربة والهجرة والفراق والنوىٰ، ولو استبدل بها كلمة( أرجع) مثلاً لما أغنت ولا عكست من هذه الإيحاءات شيئًا.

ثم قوله :( برأسي طأطأة المهزوم) التي ترسم صورة رجل ذليل عاجز عن مواجهة الناس بفشله وإخفاقه. وقد عمقت لفظة(طأطأة) بجرسها ووقعها من الإحساس بهذا الشعور المهين.

ثم قوله:( وفي جسدي رعشات الحمىٰ)، وهي صورة واقعية مكتنزة بطاقات تعبيرية وإيحائية ثرة، فهي ترسم صورة جسد ضاويٍّ يرفضُّ من برحاء الحمىٰ، وهذا يوحي بمبلغ الجهد والرهق الذي أصابه في رحلته الكئود. ومن الواضح مشاركة عنصر الحركة في رسم قسمات هذه الصورة. كما أنها توحي بعنصر لوني أيضًا؛ فالمحوم يكون لونه أصفر أو مائلاً إلىٰ الصفرة.

ثم صورة :( عرقٌ بارد) التي تعمق من إيحاء سابقتها.

ثم صورة( أصوات شوهاء بلا معنىٰ) التي ترسم وتوحي بحالة التشوش والاضطراب التي غشيته. ثم صورة( أنغامٌ تتشابك في غير نظام) التي تكثف من إيحاء الصورة السابقة عليها. وهنا نلحظ مشاركة العناصر الصوتية( أصوات، أنغام) في رسم الصورة.

وتجدر الإشارة إلىٰ أن العناصر الصوتية والحركية من أهم ما يميز اللوحة الشعرية عن الصور المرسومة بالفرشاة أو الفوتوغرافية، وقد وفق الشاعر في توظيفها إلىٰ حد بعيد، كما وفق في رسم صورة متكاملة للشاعر وهو يكابد شتىٰ أنواع البلاء بحثًا عن العبارة الشعرية دون أن يستسلم.

وعلىٰ الرغم من ضآلة دور الخيال ومحدوديته في هذه الصورة فإنها نجحت في رصد وتصوير الشكل الخارجي والعالم الداخلي للشاعر بأدق تفصيلاته، مما يؤكد أن جودة الصورة لا تتوقف علىٰ حجم الدور المسند إلىٰ الخيال فيها بحالٍ من الأحوال.

ومن لوحاته الفنية التي مثلت بعدًا محوريًّا من أبعاد قصائده أيضًا، قوله في قصيدة( النار المقدسة):

فجـأةً .. تنحسـر الموجـةُ عـنْ شـاطئٍ عـارٍ بلـون الزّبـدِ
ثـم تمتـدّ إليـه نظـرةٌ مـن عيـون الشـمسِ، والرمـلُ نـدِي
فـإذا اللؤلـؤ حبـاتُ سـنىً تتلاقـىٰ طيّعـاتٍ بيـدي!
وإذا الأفْـقُ غنـاءٌ وصـدىً وإذا الرعشـةُ مـلءَ الجسـدِ(١)
وأخطـو حـافيَ القـدمِ بصـدرٍ خـافقٍ عـارِ
أضـمّ شـواردَ الألـم علـىٰ جسـرٍ مـن النـارِ(٢)

فهذه لوحة فنية رائعة تعبر عن عاطفة الفرحة والنشوة والسعادة بالعثور علىٰ الكلمة الشعرية الآبقة، وتمثل البعد الأول من بعدي الرؤية الشعرية، حين كانت الموهبة لشعرية في ريّقها وعنفوانها، وقد تضافرت علىٰ تكوينها مجموعة من الصور الجزئية: أولها صورة الموجة المتقهقرة إلىٰ الخلف لتكشف عن قعر البحر الأبيض الناصع، ثم صورة الشمس مشخصةً في هيئة فتاة ذات عينين ساحرتين تبعثان الأشعة الذهبية نحو الرمل الندي أرسالاً، ثم صورة اللؤلؤ والنضار الذي امتص أشعة الشمس فتحول إلىٰ حباتٍ من الضوء والنور، ثم صورة الأفق الذي أقام حفلاً غنائيًّا كونيّا ضخمًا احتفاءً بهذا الحدث الفريد، ثم صورة الجسم المرتعش من شدة الفرح، ثم صورة الشاعر يمشي حافيًا عاري الصدر فوق جسر من النار التي أصبحت تحته بردًا وسلامًا، وليس ذلك لأحد غيره.

والصورة تغص بالعناصر اللونية والصوتية والحركية التي بثت الحياة في جنباتها، فنلحظ اللون في( لون الزبد، لون الشمس، لون حبات اللؤلؤ

(١) من بداية القصيدة حتىٰ نهاية هذا البيت من بحر الرمل.

(٢) هذه الأشطار الأربعة الأخيرة من مجزوء الوافر.

المضيئة، لون النار)، ونسمع الصوت في( انحسار الموجة، غناء الأفق وصداه، صوت خفقان القلب)، ونلحظ الحركة في( حركة الموجة، رعشة الجسد، مشي الشاعر فوق الجسر).

ومن الملحوظ أيضًا دور الإيقاع الهادئ لبحر الرمل في الإيحاء بلحظات الترقب والانتظار والتأمل في الأبيات الأربعة الأولىٰ، ودور إيقاع الوافر فيما بعدها في الإيحاء بحالة الخفة والفرحة العارمة.

من خلال ما سبق يتبين الدور الذي تؤديه اللوحة الفنية في قصائد الشاعر، وقدرتها علىٰ التعبير عن بعد كامل من أبعاد تجربته، من خلال نظم الصور الجزئية في سلك واحد يؤلف بينها، واختيار الإيقاع المناسب للحالة الشعورية، واستثمار العناصر اللونية، والحركية، والمسموعة ... من أجل بث الروح والحيوية في جنبات الصورة.

## المبحث الخامس : الموسيقا

ركن أساسي من أركان الشعر، وحدٌّ من حدوده منذ نشأته حتىٰ اليوم[١]، وهي كذلك عنصر من العناصر الجوهرية التي تفرق بينه وبين النثر. وقد زاد الاهتمام بالموسيقىٰ في الشعر باعتبارها عنصرًا من أقوىٰ العناصر الإيحائية في القصيدة منذ ظهور الاتجاه الرمزي، فلقد عني رواده بهذه الوظيفة كل العناية،تأثرًا بألحان الموسيقار الألماني فاجنر[٢].

ومن الملحوظ أن قصيدتين من قصائد الشاعر الثلاث جاءتا علىٰ القالب الشعري الحر(شعر التفعيلة)، وهما (الطريق إلىٰ الكلمة، وحوار)، بينما زاوج في الثالثة بين القالبين( التقليدي الموروث، والقالب الحر). ولا تعني الحريةُ في مصطلح (الشعر الحر) عدمَ الالتزام بأي قيد موسيقي، بل هو ملتزم بتكرار الوحدة الموسيقية (التفعيلة) نفسها، شأنه شأن الشعر التقليدي، ولكن حريته راجعةٌ إلىٰ عدم التزامه بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد كالشعر التقليدي، بل ليس في الشعر الحر ثمة أبيات بالمعنىٰ

---

(١) ينظر علىٰ سبيل المثال تعريف ابن رشيق للشعر في(العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(٣٩٠هـ-٤٥٦هـ)، حققه وفصله وعلق حواشيه/ محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،بيروت،لبنان، ط٥-١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ج١، ص١١٩.

(٢) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص١٥٥، ١٥٦، وينظر: فن الشعر - تأليف/ د/ إحسان عباس - ط٣ - دار الثقافة - بيروت - لبنان - ص٦٥، ٦٦، وينظر أيضًا: الرمزية والأدب العربي الحديث - د/ أنطون غطاس كرم - دار الكشاف - بيروت-لبنان-١٩٤٩م-ص٢٢، ٢٣، ٧٥، ٧٦.

التقليدي، كما أنه ليس معنيًّا بتكرار قافيةٍ واحدةٍ كما في الشكل الموروث[١]، وليست القصيدة الواحدة منه معنيّةً كذلك بصورة واحدة من الضرب كما في الشعر العمودي، بل يمكن أن تجتمع في الواحدة منها كافة الأضرب المعروفة في الصور العمودية [٢]، وغير ذلك من الفروق...

وللموسيقىٰ في القصيدة الشعرية الحرة روافد عديدة، وهي:

**أولاً: الأوزان**

تعد البحور البسيطة(التي تتألف وحدتها الموسيقية من تفعيلة واحدة)هي الأكثر رواجًا واستعمالاً في الشعر الحر[٣]،ولذا فقد كان من الطبعي أن تجيء قصائد الشاعر الثلاث علىٰ واحدٍ أو أكثر من هذه الأبحر.

وقد جاءت قصيدتاه( الطريق إلىٰ الكلمة، وحوار) علىٰ بحر المتدارك، ووزنه التقليدي(فاعلن ثمان مرات، في كل شطر أربع)، ولكنه في الشعر الحر لا يلتزم بعدد محدد من التفعيلات كما أسلفت، وهو ثاني أكثر البحور استعمالاً في الشعر الحر بعد الرجز[٤]، رغم انصراف الشعراء العموديين عنه، وقد أطلق القدماء عليه دق الناقوس؛ لأن وقع تفعيلاته يشبهه، ويتميز

---

(١) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ ص١٦٩، ١٧٠.

(٢) ينظر: العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه) ـ د/ محمود علي السمان ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٨٣م ـ ص٣٧، ومابعدها.

(٣) ينظر: السابق ـ ص٣٢، ٣٦.

(٤) ينظر: العروض الجديد ـ ص٦٥.

هذا البحر بانسجام موسيقاه، وحسن وقعها في الأذان؛ ولذا شاع استعماله في الأدب الشعبي[١].

وأزعم أن سهولة البحر وعذوبة موسيقاه هي السبب أيضًا في إقبال شعراء التفعيلة علىٰ النظم فيه، أما تشبيه القدماء إياه بدق الناقوس فإن القالب الموروث منه حريٌّ به حقًّا، أما ما جاء منه في الشكل الحر فقد دخله كثيرٌ من التغييرات التي كفكفت من صوت هذا الدق، وجعلته أكثر هدوءًا واتساعًا لتجارب الحزن، والتأمل، والمُحاجّة.

ولعل موضوعي هاتين القصيدتين، وطبيعة التجربة التي تصورها كل منهما، تؤيدان هذا القول، أما الأولىٰ فهي تصور مأساة شاعر بائس، خاض رحلة شاقةً ومضنية بحثًا عن الكلمة الشعرية فلم يجدها، وذهبت كل توسلاته وَمِقَتُهُ لها هباءً، فعاد مخذولاً محمومًا ملازمًا لفراش المرض. وأما الثانية فهي نقاش بين صديقين، أحدهما شاعر قد عزم علىٰ اتخاذ الشعر تجارة بعد كساد بضاعة الشعر الصادق، فأخ صديقه يراجعه، ولكنه أصر علىٰ موقفه حتىٰ النهاية.

وتفعيلة الضرب من المتدارك في الشعر الحر ـ ليس ثمة عروض في الشعر الحر ـ تعتريها كثير من التغيرات التي تجعل صورها الحرة أكثر بكثير من

---

(١) ينظر : موسيقىٰ الشعر ـ د/ إبراهيم أنيس ـ ط٢ ـ ١٩٥٢م ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ مطبعة لجنة البيان العربي ـ ص ١٠٤.

صورها المعروفة في قصيدة المتدارك التقليدية[١]، ومن ثم فإن صور الأضرب في قصيدة المتدارك الحرة هي[٢]:

| م | تفعيلة الضرب | مثالها | القصيدة | التقطيع |
|---|---|---|---|---|
| ١ | فاعلنْ | - | - | - |
| ٢ | فَعِلنْ | - | - | - |
| ٣ | فاعلانْ | - | - | - |
| ٤ | فاعلاتنْ[٣] | - | - | - |
| ٥ | فَعِلانْ | طيّعةً أدعوها فتجيبْ | الطريق إلىٰ الكلمة | (طيّعَـ/ فاعـلُ)، ( ـــةً أدْ/ فاعـــلْ)، (عوها/ فاعـلْ) ، ( فتُجيبْ/ فعِلانْ). |
| ٦ | فعْلانْ | تصلحُ للنّشرْ | حوار | ( تصـلح/ فاعلُ) ، ( للنّشرْ/ فَعْلانْ). |
| ٧ | فَعِلاتنْ | وأعودُ | الطريق إلىٰ الكلمة | ( وأعـــــــودُ/ فعِلاتنْ). |
| ٨ | | سبعةُ | الطريق | ( سـبعةُ/ فاعـلُ)، |

(١) ينظر : العروض الجديد ـ ص٦٥ .

(٢) ينظر:السابق ـ ص٦٥، ٦٦ .

(٣) من التفعيلة الأولىٰ حتىٰ الرابعة ليس لها أمثلة في أضرب القصائد الثلاث.

| م | تفعيلة الضرب | مثالها | القصيدة | التقطيع |
|---|---|---|---|---|
| | فعْلاتنْ( بإسكان العين) | أعوام(بكسر الميم) | إلىٰ الكلمة | (أعْوامِ/ فَعْلاتُنْ) |
| ٩ | فاعلْ(مقطوعة): | أَسمعْ | حوار | (أسمعْ/ فاعلْ) |
| ١٠ | فَعْلْ ( بإسكان العين والنون) | جيّدةٌ أدفأتِ الصّدرْ | حوار | (جيّـدَ/ فاعلُ)، ( ةٌ أدْ/ فاعـلْ)، ( فَـأَتِ الصْـــــــ/ فعِلُنْ)، (ـصَدرْ/ فَعْلْ) |
| ١١ | فَعْ | هل تغضبْ | حوار | ( هل تغـ/ فاعلْ) ، ( ـضبْ/ فعْ) |

كما يلحظ في الصورة الحرة من هذا البحر أيضًا ظهور تفعيلة (فاعلُ، المقبوضة) في حشوه، خلافًا للقالب التقليدي[1]، كما ظهر في الأمثلة المقطعة يسار الجدول.

إضافةً إلىٰ ذلك فإن المتدارك الحر قد تظهر فيه (فعولن ، تفعيلة المتقارب)، وتوجد أمثلةٌ لها في قصائد الشاعر، وذلك مثل قوله في قصيدة الطريق إلىٰ الكلمة السابقة:

وأعودُ
برأسي طأطأة المهزوم،
أعودُ
وفي جسدي رعشات الحمّى

(١) ينظر: العروض الجديد ـ ص٦٧، ٦٨.

فقوله:(برأسي) وزنه( فعولن)، وقوله( أعود) الثانية وزنه( فعولن).

وقوله( وفي جسدي رعشات الحمّىٰ)، وزنه( وفي جَـ/ فعول)،(ـسدي رَ/ فعول)،( عشاتُ الـ/ فعولن)،(ـحُمّىٰ/ فاعلْ).

ولكن هذا لا يغير حقيقة أن القصيدة من بحر المتدارك، لأن الأسطر لو وصلت لاختفت (فعولن) واستقام البحر علىٰ (فاعلن)[1].

أما القصيدة الثالثة( النار المقدسة)، فقد سبق أن ذكرت أن الأبيات الأربعة الأولىٰ منها من بحر الرمل التقليدي، ووزنه( فاعلاتن ست مرات، في كل شطرٍ ثلاث)، وقد دخل الحذف عروضها وضربها:

فجأةً تنـ/ ـحسر المو/ جةُ عنْ شـــاطئٍ عـ/ ـــارٍ بلـــون الزْ/ زَبـــدِ

فـــاعلاتن/ فعلاتـــن/ فعـــلا فاعلاتن/ فـــــاعلاتن/ فعـــــلا

ثـــم تمتـــدْ/ دُ إليـــه/ نظـــرةٌ من عيون الشْـ/ شمسِ والرمـ/ ـلُ نِدِي

فـــاعلاتن/ فعلاتن/ فـــاعلا فاعلاتن/ فـــــــــاعلاتن/ فعلا

"... وموسيقا الرمل خفيفة، رشيقةٌ، منسابة، وفيه رنةٌ يصحبها نوع من الملنخوليا ـ لا أعني بالملنخوليا الجنون ـ وإنما أعني بهذا الحرف [ وقد كان مستعملاً عند القدماء] هذا الضرب العاطفيّ الحزين في غير ما كآبة، ومن غير ما وجع ولا فجيعةٍ ... أزعم أن هذه الملنخوليا المتأصلة في نغم

---

(1) وهذا هو التدوير في الشعر الحر، وهو اشتراك سطرين في تفعيلة واحدة يجيء بعضها في الأول وبقيتها والثاني(ينظر:عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٨٢). وجديرٌ بالذكر أن هناك أسبابًا أخرىٰ تدعو إلىٰ اعتبار (فعولن) طارئةً علىٰ المتدارك الحر ولا تغير في نوع البحر شيئًا، للوقوف عليها(ينظر:العروض الجديد، ص٧٢، ٧٣).

الرمل تجعله صالحًا جدًّا للأغراض الترنمية الرقيقة، وللتأمل الحزين، وتجعله ينبو عن الصلابة والجد وما إلىٰ ذلك "[١].

وكأن صاحب المرشد يتكلم عن موضوع هذه الأبيات، وعن حالة الشاعر فيها، فإنها تصور جانبًا من لحظات الترقب، والتأمل، والذهول، والسعادة التي كان الشاعر يعيشها في أيامه الخالية، عندما كانت موهبته الشعرية حيةً متوهجةً تعنو لها الكلمات والعبارات الشعرية.

ثم يعقب هذه الأبيات ببيتين من مجزوء الوافر، ووزنه( مفاعلتن أربع مرات، في كل شطرٍ مرتان)، ولكنه آثر أن يكتبهما مشطّرين(كل شطر في سطر)،إيحاءً بأن كل شطرٍ منها حالة خاصة، وسرورٌ خاص.

وأخطـــو حـ/ ـــافيَ القـــدمِ مفـــــاعلْتن/ مفـــــاعلَتن

بصـــدرٍ خـ/ ـــافقٍ عـــارِ مفاعلْتن/ مفـــــــــاعلْتن

أضـــمّ شـــوا/ ردَ الألـــم مفـــــاعلَتن/ مفـــــاعلَتن

علـــىٰ جســـرٍ / مـــن النـــارِ مفـــــاعلْتن/ مفـــــاعلْتن

والأشطار الأربعة تصور حالة من الفرحة العارمة التي يعيشها الشاعر إزاء ظفره بضالته(الكلمة الشعرية)، فراح يرقص نشوة وطربًا بهذا الكشف العظيم. وبحر الوافر ملائم تمامًا لهذه الحالة من الفرح والانفعال، فهو بحرٌ ذو نغمة قوية " تهيئه للأداء العاطفي، سواءٌ أكان ذلك في الغضب الثائر والحماسة، أم في الرقة الغزلية والحنين"[٢]، ولذا فأحسن" ما يصلح هذا

---

(١) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها ـ ط٢ ـ الكويت ـ دار الآثار الإسلامية ـ ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م ـ ج١ ـ ص١٥٨.

(٢) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها ـ ج١ ـ ص٤٠٦ .

البحر في الاستعطاف، والبكائيات، وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح"[1].

ونظرًا للتلاؤم الواضح بين نغمة هذا البحر وبين الأغراض الحماسية فرحًا وحزنًا آثره الشاعر في كلتا الحالتين من قصيدته، وكما اتخذ القالب التقليدي منه وعاءً لمشاعره وأحاسيسه في لحظات الفرح، اتخذ الوافر الحر( الذي لا يلتزم بعدد محدد من التفعيلات) قالبًا لمشاعره الحماسية الضارعة، والغاضبة، والثائرة في بقية القصيدة.

أفضّل أن أظلّ أمام قصركِ .. غائر العينيْنِ،
أستجدي، ولا أدخلْ
وأُذنبُ .. ثمّ لا أُقتَلْ
وأحرقُ في انتظاركِ عمريَ المخضلّ!
أعيدي في دمي الوَهجَ الذي يحرق
وضُمّيني .. فقد أصبحت مثل الثلج .. لا أُرْوى، ولا أُغرقْ !
فقدت هويّتي .. حين افتقدت عذابك المُرْهقْ
... الخ القصيدة

أفضّل أن/ أظلّ أما/ م قصركِ غا/ ئر العينيْنِ مفاعلَتن/ مفاعلَتن/ مفاعلَتن/ مفاعلْتانْ[2]

---

(1) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها ـ ج١ ـ ص٤٠٦ .

(2) التفعيلة الأخيرة(مُفاعلْتانْ) إحدىٰ التفعيلات المعروفة في ضرب الوافر الحر( ينظر: العروض الجديد ـ ص٤٣، وما بعدها).

ومما يحمد للشاعر أنه لم ينجح في الإيحاء بحالته الشعورية من خلال اختيار البحر المناسب فحسب، بل تعدىٰ ذلك إلىٰ الإيحاء باطراد هذه الحالة أو طروئها، من خلال المواءمة بين ديمومة الحالة وطبيعة القالب.

فعندما أراد أن يوحي بانتظام أموره الفنية، واستقرار أحواله الشعرية، واطراد موهبته، وسيطرته علىٰ مقاليد الشعر، اختار القالب التقليدي الموروث لبحري( الرمل، والوافر)، بما يتميز به من النظام، والدقة، والخضوع لقوانين عروضية محددة وواضحة علىٰ مستوىٰ الوزن والقافية معًا.

وعندما غشيه ما غشيه من الفتور، والهمود، وغُئور منابع الموهبة، واضطراب الأحوال، وعدم الاستقرار النفسي أو الشعري، اختار للإيحاء بذلك القالب الحر الذي لا تنتظم أعداد تفعيلاته، ولا صورها ، ولا أضربها، ولا يتقيد بقافيةٍ ...

وهكذا نجح الشاعر إلىٰ حد كبير في المواءمة بين أبحره الشعرية، وحالاته الشعورية من حيث طبيعتها، ومن حيث استمراريتها.

**ثانيًا: القوافي**

من المشهور أن القافية في الشعر التقليدي تعني" من آخر حرف في البيت إلىٰ أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[(١)].

وأهم حروفها الروي، وهو الذي تبنىٰ عليه القصيدة. وبمراجعة الأبيات العمودية في قصائد الشاعر نجده اختار حرف (الدال) رويًّا للأبيات الأربعة الأولىٰ من قصيدته( النار المقدسة) المذكورة من قبل، وأرىٰ أن هذا

(١) العمدة ـ ج١ ـ ص ١٥١ .

الحرف ليس أكثر الحروف مواءمة لأجواء التأمل والترقب التي ترَنِّق الأبيات في آفاقها؛ فهو حرف شديد مجهور قوي مقلقل صاخب، ويبدو أن الشاعر حاول كفكفة هذه الصفات القوية فكسره( دِ ، قافية مطلقة) حتىٰ يكون أكثر تواؤمًا مع الجو النفسي.

أما القافية في الشعر الحر، فليست عنصرًا أساسيًا من عناصره، وإن كثر وجودها فيه[١]. بل إنها إحدىٰ العناصر الأساسية التي نادىٰ دعاته وعُنوا بإلغائها[٢].

فالمقصود بالقافية في الشعر الحر، الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة أو بعض أبياتها[٣]. وقد تكون مرسلة(مختلفة)،أو موحدة، أو متنوعة بانتظام، أو متنوعة بغير انتظام[٤]. ولذا فإنني أعدها في الشعر الحر نوعًا من الموسيقىٰ الداخلية.

وبمراجعة القصائد الثلاث، نلحظ أن القافية المرسلة( المختلفة) هي النوع الوحيد الذي كان له وجود فيها. ففي قصيدة الطريق إلىٰ الكلمة، نجد القوافي التالية في المقطع الأول( الميم، والياء المشددة الموصولة بالهاء، والباء، والهمزة الممدودة)، وفي المقطع الثاني( الدال، والميم، والألف

---

(١) ينظر: العروض الجديد ـ ص١٠٦.

(٢) ينظر: في نظرية الأدب ـ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث ـ د/ عثمان موافي ـ دار المعرفة الجامعية ـ الإسكندرية ـ ٢٠٠٠م ـ ج٢ـ ص٤٣، ٤٤.

(٣) ينظر: العروض الجديد ـ ص١٠٦.

(٤) ينظر : السابق ـ ص١٠٨.

المقصورة). وفي قصيدة (النار المقدسة) نجد في المقطع الثاني( اللام)، وفي الثالث( القاف، والهاء)، وفي قصيدة حوار( الباء، والراء، والعين، والباء، والعين مرة أخرىٰ).

ولا شك أن وجود القافية في القصيدة الحرة ـ وإن كانت مرسلةً ـ يكثف الأثر الموسيقي في القصيدة، ويلبي شوق المتلقي إليها في بعض الأحيان، ويزيد من تماسك القصيدة، ويعمق وحدتها.

وإلىٰ جانب الأوزان والقوافي توجد بعض العناصر الداخلية التي تسهم في تكثيف الإيحاءات الموسيقية، **مثل التوازن الموسيقي بين بعض الألفاظ مثل:( الليليّهْ / الشتويّه) في قوله :**

وأنا أمشي في الطرقات الليليّهْ
أتجنّب وقع الأقدامِ
تصفعني الريحُ الشّتويّهْ

**والجناس ، مثل الجناس بين( بحسبي/ بحُبّي) في قوله:**

يا ساحرة العينين .. بحسبي
أني ودّعت الأهلَ،
خلُصْتُ إليكِ بحبي

**وبين (يحرق/ أغرق)،و(المطبق/ المطلق)في قوله :**

أعيدي في دمي الوَهجَ الذي يحرق
وضُمّيني .. فقد أصبحت مثل الثلج .. لا أُرْوى، ولا أُغرقْ !
لماذا .. كيف .. أين .. ومنْ وراء سكوتِك المطبقْ ؟
وكنتُ إذا لقيتُ الناسَ أبحثُ في ملامحهم عن المُطْلَقْ ..

**والتكرار، كالذي نلحظه بين( وأعود/ أعود) في قوله:**

وأعودُ
برأسي طأطأة المهزومِ،
أعود
وفي جسدي رعشاتُ الحمّى ...

**وإضافةً إلى هذه الوسائل** فهناك وسائل أخرىٰ تعمق من الإيحاء الموسيقي، مثل اختيار الأصوات الملائمة للجو النفسي مثل: صوت الطاء مع الهمزة(طأطأة) اللذين يوحيان معًا بصوت تكسر وتحطم يلائم حالته النفسية، وقد عمق التكرار من إيحائهما، ومثل التناغم بين أصوات المد واللين أو كثرتها مثل (قلبي يهوي) التي توحي الياء الممدودة فيها بأن الطريق إلىٰ العمق سحيق بل بلا نهاية. ومثل التناسق بين الحركات المختلفة، وتشديد بعض الحروف...

**وهكذا تعمق الإيحاءات الموسيقية** للقصيدة الحرة بقدر مواءمة الشاعر بين الأجواء النفسية للقصيدة من جهة، وبين أوزانها وقوافيها وعناصر الإيحاء الموسيقية الداخلية فيها من جهة أخرىٰ، وقد وفق الشاعر في هذه المواءمة إلىٰ حد بعيد.

## خاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام علىٰ أشرف النبيين والمرسلين، سيدنا محمدٍ، وعلىٰ آله وأصحابه أجمعين، ثم أما بعد ...

فقد عنيت الصفحات السابقة بالبحث في طائفة من قصائد الشاعر حامد طاهر، التي تبلور عددًا من التحديات التي يواجهها الشاعر المعاصر في سبيل الشعر، وتكشف عن أوجه المعاناة التي عاشها هو ـ ممثلاً لكل الشعراء المعاصرين ـ بحثًا عن الكلمة الشعرية. وقد تمخض هذا البحث عن مجموعة من النتائج أبرزها: أن جوهر المعاناة في سبيل الشعر سيظلُّ باقيًا ما بقي الشعر، ولكن أوجه هذه المعاناة ستظل تتغير علىٰ الدوام، وقد تجرع شاعرنا من مرارات هذه المعاناة حتىٰ الثمالة، فتارة كانت معاناته بحثًا عن عبارة شعرية مخفار، كلما جد في طلبها جدت في الفرار، وتارة كانت مأساته قارنًا كسولاً طريرًا، يؤثر الزخارف المكذوبة علىٰ العواطف المشبوبة، وثالثة التِّيَر، فتورٌ في الموهبة، وبلادة في المشاعر والأحاسيس، وتلك أدهىٰ وأمر الثلاث. وقد صاغ شاعرنا هذه الرؤىٰ الفكرية صياغةً فنيةً بارعةً في قصائد ثلاثٍ، وظف فيها الكثير من التكنيكات الفنية: القديمة، والحديثة، فعني ببعض الوسائل اللغوية، مثل: إيحاء الألفاظ، والتكرار، والحذف،وتعدد المعنىٰ، التي كان لكل منها مدلولٌ إيحائي وشعوريٌّ خاصٌّ، كما وظف بعض التكنيكات المسرحية كتعدد الأصوات، والحوار تعبيرًا عن تعدد أبعاد الرؤية ومستوياتها، وفي بعض الأحيان كان ثمة نوعٌ من التناقض بين أبعاد هذه الرؤية، فآثر تكنيك المفارقة التصويرية الذي يقوم أساسه علىٰ إبراز المتناقضات، وجاءت صوره الكلية والجزئية مشحونةً

بقدر كبير من الطاقات الإيحائية، لا فرق في ذلك بين الحديث منها: كالتشخيص ومزج المتناقضات... والقديم: كالصورة التشبيهية والواقعية...، كما يتجلىٰ في القصائد الثلاث حرصه علىٰ خلق نوعٍ من المواءمة بين الإيحاءات الموسيقية للأبحر، والقوافي، والموسيقا الداخلية من جهة، وبين إيقاع حالته النفسية والشعورية من جهة أخرىٰ.

وفي الختام، أسأل الله عز وجل أن يجعل عملي خالصًا لوجهه الكريم، وأن يجعلني عنده من المقبولين، والحمد لله حتىٰ يبلغ الحمد منتهاه.

# المصادر والمراجع

**أولاً : الكتب والدواوين**


- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ـ ت/ علي حداد ـ ط١ ـ ١٩٨٦م ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد.
- أضواء علي الأدب الحديث ـ د/ أحمد الحوفي ـ دار المعارف بمصر ـ ط١ ـ ١٩٨١م.
- الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني ـ وضع حواشيه/ إبراهيم شمس الدين ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ ـ ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م.
- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ـ د/ مصطفىٰ السعدني ـ منشأة المعارف بالإسكندرية ـ بدون.
- ثلاث مسرحيات شعرية لحامد طاهر ـ حسن البنداري ـ بدون.
- ديوان الناس في بلادي ـ صلاح عبد الصبور ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٥٧م .
- ديوان امرئ القيس ـ تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم ـ سلسلة ذخائر العرب ـ ط٤ ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ بدون ـ القسم الأول(رواية الأصمعي من نسخة الأعلم).
- ديوان حامد طاهر ـ مطابع سجل العرب ـ ١٩٨٤م.
- ديوان(كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)ـ أدونيس(علي أحمد سعيد)ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٩٦٥م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ـ د/ محمد فتوح أحمد ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٧٧م.

- الرمزية والأدب العربي الحديث ـ د/ أنطون غطاس كرم ـ دار الكشاف ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٩٤٩م.
- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ـ تأليف/ د/ عز الدين إسماعيل ـ الطبعة الثالثة ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة.
- الشعر والشعراء لابن قتيبة ـ تحقيق/ الشيخ أحمد محمد شاكر ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ بدون.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة/ أحمد نصيف الجنابي، وملك ميري، وسليمان حسن ابراهيم، مطبوعات ومنشورات مؤسسة الخليج، الكويت، ١٩٨٢م.
- العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه) ـ د/ محمود علي السمان ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٨٣م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(٣٩٠هـ ـ ٤٥٦هـ)، حققه وفصله وعلق حواشيه/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥ ـ ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ـ د/ علي عشري زايد ـ ط٤ ـ ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م .
- فن الشعر ـ تأليف/ د/ إحسان عباس ـ ط٣ ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ لبنان .
- في نظرية الأدب ـ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث ـ د/ عثمان موافي ـ دار المعرفة الجامعية ـ الإسكندرية ـ ٢٠٠٠م .
- لسان العرب لابن منظور ـ تحقيق/ عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ـ دار المعارف ـ القاهرة .

●المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها ـ ط٢ ـ الكويت ـ دار الآثار الإسلامية ـ ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م.

●معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ مجدي وهبه ، كامل المهندس ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ ط٢ (منقّحة ومزيدة)ـ ١٩٨٤م.

●موسوعة المصطلح النقدي(المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية)ـ دي سي ميويك ـ ترجمة/ د/ عبد الواحد لؤلؤة ـ المجلد الرابع ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ الطبعة الأولىٰ ـ ١٩٩٣م.

●موسيقىٰ الشعر ـ د/ إبراهيم أنيس ـ ط٢ ـ ١٩٥٢م ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ مطبعة لجنة البيان العربي.

●النقد الأدبي الحديث ـ تأليف/ د محمد غنيمي هلال ـ دار نهضة مصر للطباعة ـ ط٦ ـ ٢٠٠٥م .

**ثانياً : المجلات العلمية والجرائد.**

●جريدة اليوم السابع الإلكترونية.

●مجلة فصول ـ المجلد السابع ـ العددان الثالث والرابع ـ إبريل/ سبتمبر ١٩٨٧.

# فهرس المحتويات


| المحتوى | الصفحة |
|---|---|
| مقدمة | ١٠٦٥ |
| تمهيد | ١٠٦٩ |
| **الفصل الأول**: أبعاد المعاناة | ١٠٧٣ |
| **البعد الأول** : جماح الكلمة الشعرية | ١٠٧٤ |
| **البعد الثاني** : همود جذوة الشعر | ١٠٨٣ |
| **البعد الثالث** : تغير ذوق الجمهور | ١٠٩٠ |
| **الفصل الثاني** : ملامح فنية | ١٠٩٣ |
| **المبحث الأول** : اللغة | ١٠٩٩ |
| **المبحث الثاني**: تكنيكات مسرحية | ١١٢٠ |
| **المبحث الثالث** : المفارقة التصويرية | ١١٢٨ |
| **المبحث الرابع** : الصورة | ١١٣٢ |
| **المبحث الخامس** : الموسيقا | ١١٤٨ |
| **خاتمة** | ١١٦٠ |
| **ثبت المصادر والمراجع** | ١١٦٢ |
| **فهرس المحتويات** | ١١٦٥ |
| **Sources and references** | ١١٦٦ |

# Sources and references

**First: books and dwawin**

* The impact of heritage on modern Iraqi poetry-t/Ali Haddad-i1-1986-House of General Cultural Affairs-Ministry of culture and information-Baghdad.

*Spotlight on modern literature-Dr. Ahmed Al-houfi-Dar Al-Ma'arif، Egypt-1st floor-1981.

* Elucidation in the sciences of rhetoric for Khatib al-Qazwini-the development of his footnotes/Ibrahim Shams al-Din-scientific books House-Beirut-Lebanon-1-1424h-2003.

* Artistic photography in the poetry of Mahmoud Hassan Ismail-Dr. Mustafa al-saadni-Maarif establishment in Alexandria-without.

* Three poetic plays by Hamid Taher-Hassan Al-Bandari-without.

* Diwan of the people in my country-Salah Abdel-Sabour-Dar Al-Adab-Beirut-1957.

* Diwan of the Qais-investigation / Mohammed Abu al-Fadl Ibrahim-Arab ammunition series-I4-Dar Al-Maarif-Cairo-without-the first part (Al-asmai's novel from the Al-Alam version).

* Hamed Taher Diwan-Arab registry press-1984.

* Diwan (book of transformations and migration in the regions of day and night) - Adonis(Ali Ahmed said) - Modern Library-Beirut-Lebanon-1965.

* Symbolism and symbolism in contemporary poetry-Dr. Mohamed Fattouh Ahmed-Dar Al-Maarif-Cairo-1977.

* Symbolism and modern Arabic literature-Dr. Anton Ghattas Karam-Dar El Kashaf-Beirut-Lebanon-1949.

* Contemporary Arabic poetry (its issues and artistic and moral phenomena) - authored by Dr. Ezz El-Din Ismail-third edition-Dar Al-Fikr Al-Arabi-Cairo.

* Poetry and poets by Ibn Qutaiba-investigation / Sheikh Ahmed Mohammed Shaker-Dar Al-Ma'arif-Cairo-without.

* Poetic image، C. D. Lewis، translated by Ahmed Nassif al-Janabi، Malek Miri،and Sulaiman Hassan Ibrahim، Gulf Foundation publications، Kuwait، 1982.

* New presentations (free poetry weights and rhymes) - Dr. Mahmoud Ali al-Saman-Dar Al-Maarif-Cairo-1983.

* The mayor in the beauty of poetry، literature and criticism، authored by Abu Ali al-Hassan Ibn Rashiq Al-qayrawani Al-azdi(390h-456h)، realized، separated and annotated by/ Mohammed Mohieddin Abdul Hamid، Dar Al-Jil، Beirut، Lebanon، 5-1401H، 1981G.

* About the construction of the modern Arabic poem-Dr. Ali Ashry Zayed-4th floor-1423 Ah-2002 ad .

* The art of poetry-authored by / Dr / Ihsan Abbas-3rd Floor-House of culture-Beirut-Lebanon .

* In the theory of literature-one of the issues of poetry and Prose in modern Arabic criticism-Dr. Osman Moafi-Dar Al-marefa University-Alexandria-2000 .

* The tongue of Arabs - Ibn Manzoor- investigation/Abdullah Ali al-Kabir، Mohammed Ahmed Hasballah، Hashim Mohammed Al-Shazly-Dar Al-Maarif-Cairo-slap).

* The guide to understanding the poetry of the Arabs and their industry-i2-Kuwait-House of Islamic antiquities-1409 Ah-1989 ad.

* Glossary of Arabic terms in language and literature-Magdy Wahba ، Kamel El Mohandes-library of Lebanon-Beirut-i2 (revised and expanded) - 1984.

* Encyclopedia of the critical term (paradox، Paradox and its recipes، coding، pastoral) - DC mewick-translation/Dr. Abdul Wahid Loula-Volume IV-Arab Foundation for studies and publishing-Beirut-first edition-1993.

* Music of poetry-Dr. Ibrahim Anis-2nd floor-1952-Anglo-Egyptian library-Arab Manifesto Committee press.

* Modern literary criticism-authored by Dr. Mohamed ghoneimi Helal-Nahdet Misr printing house-6th floor-2005 .

*** Second: scientific journals and newspapers**.

* The seventh day electronic newspaper.

*fosoul Magazine-Volume VII-third and fourth issues-April / September 1987