

# الشعر الحر وقصيدة النثر

الأستاذ الدكتور

عبد الله عبد الحليم

# الأندلس في الشعر الحر

## تقدمة

وبعد الحديث عن صورة الأندلس عند من بعد الديوان<sup>(١)</sup>، يجدر بنا أن نقف أمام نفس الصورة عند شعراء "الشعر الحر"، ولا يزال هذا المصطلح "غير واضح المعالم والحدود؛ لأن أصحابه اتفقوا على التحرر من الوزن القديم، ومن القافية الواحدة، وهو أمر لا ينكر عليهم أحدهم، فما من إنسان على قدر من الثقافة مهما كان محدوداً، ومن رحابة الفكر مهما كانت ضيقة، يمكن أن يفرض على الشعر العربي أن يقف عند منابعه الأولى، وأن يدير ظهره للعالم، لا يتطور معها، ولا يتجدد وفقاً لأحداثها شريطة أن يجيء التجديد داخل أوزان جديدة، وموسيقا بيئة المعالم، ونابعة من أحاسيس الناس الذين يقال الشعر لهم وينشد في لغتهم..."<sup>(٢)</sup>، ولقد دارت معارك كثيرة حول هذا الشعر، ليس هنا مكانها من البحث، ولقد عرض البحث لصورة الأندلس عند كوكبة من هؤلاء الشعراء ومنهم فتحي سعيد، وفاروق شوشة، وفاروق جويده، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، ومحمد عفيفي ومطر، وأحمد سويلم، وهؤلاء الشعراء من أعلام هذا الاتجاه الجديد.

---

(١) لم يثبت بعد البحث أن لأحد من جماعة الديوان قصيدة أندلسية، سوى قصيدة وحيدة لعبد الرحمن شكري، بعنوان "الأندلس العربية" وهي قصيدة مباشرة تمتدح العهد الأندلسي وملوكه في سمت إنشائي يكاد يعزى عن التوظيف الفني للأندلس كرمز.

راجع ديوان عبد الرحمن شكري، الجزء السابع، منشأة المعارف الإسكندرية، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٠م، ص ٦٧٧.

(٢) د. الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٢.

## الأندلس في الشعر الحر

هناك مجموعة من شعراء الشعر الحر وقفوا عند الأندلس في قصائدهم من أبرزهم الشاعر فتحي سعيد<sup>(٣)</sup>، وله مجموعة من القصائد ضمها ديوانه "أندلسيات مصرية" والديوان عبارة عن قسمين: الأول يحمل "أندلسيات مصرية" والقسم الثاني بعنوان "أندلسيات" وسوف أقف مع هذا الجزء الخاص بالأندلس وصورته عند شاعرنا فتحي سعيد، ثم تكون لنا وقفات مع مجموعة أخرى من شعراء هذا الاتجاه أمثال الشعراء محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، فاروق شوشة، فاروق جويده، أحمد سويلم، لنرى صورة الأندلس عند هؤلاء الشعراء، لكن صورة الأندلس عند فتحي سعيد أكثر وضوحًا وظهورًا عند غيره من الشعراء السابقين من زملائه في الاتجاه الفني، وسوف نبين إلى أي مدى استطاع فتحي سعيد أن يعطينا صورة واضحة للفردوس المفقود؟ هذا ما سوف نجيب عليه في الصفحات التالية.

"أنا من الناس الذين قدموا إلى أرض

أنا من جنس عربي

جنس كان صديقًا للشمس

---

(٣) فتحي سعيد: أندلسيات مصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٤م، وهو شاعر مصري معاصر له العديد من دواوين الشعر منها إلا الشعر يا مولاي.. وأندلسيات مصرية.

أنا من أولئك الذين كسبوا كل شيء

وفقدوا كل شيء

وروحي هي روح الزيايق العربية

(مانويل متشادو)

كان ضياع الأندلس عند الشعراء يمثل أحزانًا أبدية، فقد تجرعوا مرارة سقوط مدينة  
إثر مدينة، حتى كان الدمار الشامل الذي أتى على الأخضر واليابس من جنات الأندلس،  
وكان الحكام العرب في تكالبهم على مصالحهم الشخصية من الأسباب التي أدت إلى  
سقوط الأندلس من سلطة العرب.

وتمثل المحور الأول والمتأمل في عنوان القصيدة، يرى رمزًا في كلمة "ليل" للدلالة  
على سقوط المدينة الأندلسية العربية "غرناطة" وهو عنوان يشي بالحزن والإحساس  
بالضياع، فالليل رمز للحزن في الشعر العربي، والليل الغرناطي عند فتحي سعيد ليل  
باك حزين.

يقول<sup>(٤)</sup>:

النهر لحية حمراء

مخضب بالمسك والحناء

وليل غرناطة

---

(٤) فتحي سعيد: ديوانه أندلسيات مصرية، ص ٣٩.

يجهش بالبكاء

ينساب كالرقطاء

يصب في دمي

من الذي يقول إن الماء

يطيب في فمي

واللحن ذلك المساء

يورق في العروق والدماء

كرماً كنهراً ظمي

من نبه الورقاء

فررفت بالركن تحتمي

ونوحت على مآذن الحمراء

ونهر غرناطة

سطر على لسان صاحب "الإحاطة"

جداول على قبابها الخرساء

تستر بعض عورة الرداء

ويعبر فتحي سعيد عن واقع مدينة غرناطة، بعد أن ضاعت وهي آخر معقل للمسلمين في الأندلس، ولقد تركت غرناطة أثراً نفسياً مؤلماً في نفس كل شاعر ظهرت عنده "موتيفة الأندلس" ومن أمثلة هؤلاء الشعراء العرب الذين لا نتحدث عنهم بحكم طبيعة

البحث أدونيس، عبد الوهاب البياني، نزار قباني، سعدي يوسف وغيرهم كثير، ولا شك أن الأندلس "من الأماكن التي مثلت مدينة اللاوعي في شعرنا العربي المعاصر، فقد كان لنا في الأندلس بناء حضاري استغرق حوالي ثمانية قرون (٧١١ . ١٤٩٢ م) شكلت إبداعاً حضارياً على الصعيدين العربي والإسباني، ولذا استقرت في اللاشعور العربي فردوساً مفقوداً وجثة ضائعة، يستعيدوها شعراؤنا كحلم فتحضر بأبعادها الفيزيقية، والمجردة، يعني بعناصرها الحسية والذهنية معاً"<sup>(٥)</sup>. وشاعرنا . في القصيدة السابقة . يرى أن النهر أصبح لحية حمراء .

هنا أيضاً لمحة رمزية ودلالة على النهر الذي تحول إلى اللون الأحمر من كثرة الدماء التي سقطت، ثم إن ليل غرناطة يبكي في مرارة وحزن، واليمام ينوح على مآذن الحمراء، ونهر غرناطة يسطر على لسان صاحب الإحاطة جداول على حدائقها الخضراء، وفتحي سعيد في هذه القصيدة يعبر عن حالة نفسية مر بها كل عربي تجرع مرارة السقوط والضياع المتمثل في الأندلس قديماً وفلسطين حديثاً، فالقدس العربية ما هي إلا أندلس هذا العصر .

"وفي مرحلة السقوط ينهار الحكم، وتسقط رموزه، وبانهياره تفرغ الأشياء من دلالتها التي تعرفنا عليها، فالمدينة تسقط، والنجم . رمز البطل . يهوي محترقاً دون أن يضيء"<sup>(٦)</sup>. وهكذا يبكي الشاعر واقعنا المعاصر ويتخذ من الأندلس مركباً للأسباب التي أدت إلى تردية متمثلة في التناحر والخيانة الوطنية .

## ثانياً: الحديث عن جميلات الأندلس:

---

(٥) د. مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٦، إبريل ١٩٩٥م، ص ٣٠١.

(٦) السابق، ص ٣٢١.

والحديث عن المرأة حديث ذو شجون دائماً فما بالك بالشعراء الذين يهرعون حيث يكون الجمال، فهو الباعث والمحرك للشاعر، فجل الشعراء قديماً وحديثاً كتبوا عن المرأة وعن جمالها، واستطاع كل شاعر أن يرسم للقراء صوراً متعددة للمرأة في كل عصر.

ولا شك أن للمرأة دوراً خطيراً في حياتنا بعامة وعند الشعراء بخاصة، وفتحي سعيد من الشعراء الذين يتميزون بالحس المرهف والعاطفة الجياشة، وهو يتأثر بالجمال، وشعره من الجودة بمكان "وكان شاعراً مطبوعاً بعيداً عن التكلف والصنعة، ذو صلة حميمة باللغة والتراث فاللغة في شعره مطواعة، ولا يتصيد أجملها، بل يتصيد أكثرها تعبيراً وأكبرها تأثيراً، ولا يهتم في ذلك أن يستخدم اللفظ مهما استعصى ليصل به إلى ما يريد، ولهذا أتى شعره كحياته بعيداً عن الأصباغ بلا رتوش، ليست منمقة الشكل، ولكنها واسعة الإدراك عميقة المضمون"<sup>(٧)</sup>.

ومن شعره في فتيات الأندلس قصيدة بعنوان: "أهداب من طليطلة" يقول<sup>(٨)</sup>:

فوق سرير البحر بلا شطآن

جدفت بمجدافين

أبحرت طويلاً في الأجفان

وحبال الكحل النائم بالأجفان

والليل الغارق في الشعر المسكى الألوان

---

<sup>(٧)</sup> محسن الخياط: مقالة عن فتحي سعيد، مجلة الشعر، أكتوبر ١٩٨٩م، ص ٩٢.

<sup>(٨)</sup> ديوانه، ص ٤٣.

في موج الهدبين السوداوين

وفي موج القرطين

أقلعت بمركبة القرصان

وعبرتُ إلى جزر اللؤلؤ والمرجان

عانقتُ القمرين

ولثمتُ الإثنين

بستانك.. والبركان

يا حافية الشفتين وعارية العينين

أعشق فيك المجدافين:

الأنثى . والنعبان!

ومن قصائده في المرأة الأندلسية قصيدة ثانية بعنوان "رقصة الجسد" يقول فيها<sup>(٩)</sup>:

يا ربة شعري العارية الجسدين

جسد للغير وجسد لي

يا حافية الشفتين

شفة تمشي فوق الشوك

---

(٩) ديوانه، ص ٤٥.



وشفة لي

يا ساهرة العينين

عين تشهد قوم الأيك

وعين لي

الجسدان الشفتان العينان

اعتنقت في شوقين

شوق غجري النبرات

شرقي الطلعة واللفقات

وشوق لي

وثمة قصيدة أخرى عن المرأة في الأندلس يتحدث عنها الشاعر فتحي سعيد مظهرًا مواطن الجمال في الفتاة الأندلسية فهو حائر من كثرة مواطن الجمال في الفتاة، ويبدو أن الشاعر قد ذهب أكثر من مرة إلى الأندلس ونستشف ذلك من ثنايا شعره، يقول<sup>(١٠)</sup>:

أعود إليك

وقد غبتُ عنك طويلاً طويلاً

فلم أر أجمل من مقلتيك

ولا وجنتيك

---

(١٠) ديوان فتحي سعيد، ص ٥٥، ٥٦.

ولا مثل وجهك وجهًا جميلاً

ولا مثل جرحك

جرحًا نبيلًا!

كأنك ما غبت عني

إلا قليلاً قليلاً!

وأبحرت. عامًا فعامًا

وسابقتُ فيك الذرى والغماما

وأدمنتُ في حانتك الرحيل

فلم أر إلا على شاطئك النخيل

يراه هوى النهر حتى استطال

فمال على النهر

عودًا نحيلًا

والقى على شاطئ اليم ظلاً ظليلاً!

وتتميز الفتاة الأندلسية بحس جمالي خاص؛ وذلك لأنها تجمع أجمل ما في الشوق والغرب من سمات جمالية، تضيف عليها جاذبية، تجعل الشعراء أشد الناس لمحًا لهذا الجمال الفاتن، فكل جزء من جسد الفتاة عند فتحي سعيد مخلوق على جهة الكمال، فلم ير أجمل من مقلتيها، ولا أحسن من شفتيها اللبس، فهي منظومة جمالية أبدعها الخالق عز وجل.

وثمة قصيدة أخرى تشكل المحور الثالث في شعر فتحي سعيد عن الأندلس، وهي قصيدة تتحدث عن حالة "حانة لوركا" و"لوركا" هو أحد أشهر شعراء إسبانيا الذين لفت شهرتهم أماكن متعددة، وله شعر جيد ترجم أكثره إلى مختلف لغات العالم.

يقول فتحي سعيد<sup>(١١)</sup>:

### نافورة لوركا في الميدان

تبكي الشعراء وتهزأ بالأوزان

تتناثر حرفاً عربي الديوان

وزناً أندلسي العنوان

لوركا في دمناء العربي وإن جنح

إلى الإسبان

نظرت ما زالت تتحدى الغيلان

قريته "عين البقارين"

"فونتي فاكسبروس"

ما زالت تغفو في ظل القطل والزيتون

وفي ظل الريحان

---

<sup>(١١)</sup> فتحي سعيد: أندلسيات مصرية، ص ٤٨.

يبعدها عن غرناطة ميل أو ميلان

\*\*\*

حانة لوركا في الميدان

ما زالت ساهرة حتى الآن

لوركا يجلس في مقعده المألوف

بأحد الأركان

يحلم في ظلمات الليل الغارق في

بحر الأحزان

\*\*\*

أومأت إليه وأوما لي

وتداني نخبان

في صحة لوركا النخبان

والشاعر يتحدث في هذه القصيدة عن حانة لوركا أحد الشعراء الإسبان، ويقول إن نافورة لوركا تبكي على الشعراء، وتسخر من الأوزان، ويشير إلى أن لوركا في دمنا العربي حتى إن كان إسبانياً في المنبت والأصل، وقصيدة فتحي سعيد عن لوركا قائمة على تصوير بعض المشاهد الطبيعية في الأندلس، فهو يصور نافورة لوركا القائمة في أحد الميادين في إسبانيا، وثمة صورة أخرى للشاعر الإسباني وهو يجلس في حانته مع الساهرين من أتراهه، وأن له مقعداً مألوفاً لا يغيره، ومن هنا فقد أعطانا فتحي سعيد ملمحاً خاصاً لشخصية شهيرة في تاريخ الشعر الإسباني.

وسوف أقف على تحليل نموذج شعري من شعر فتحي سعيد، وهو قصيدة: رقصة الجسد<sup>(١٢)</sup>؛ لأن لهذه القصيدة بناء متميزاً يختلف عن القصائد التي تعرضت لها.

يبنى الشاعر هذه القصيدة القصيرة بطريقة مختلفة إلى حد ما، تنهض على العطاء المعنوي لها، فهي تبدأ "نداء" لا يتم المطلوب منه إلى نهاية القصيدة؛ حيث تبدأ بقوله:

يا ربة شعري العارية الجسدين

جسد للغير وجسد لي

ولم تواف لأبيات قارئها بماذا يريد الشاعر من ربة شعره التي يناديها، وإن كان النظر النقدي قد يبحث في أطوائها، عما أضمر أو دلل عليها المذكور، وربما قدر قوله "يا ربة شعري.. تعالي أو أقبلي أو ... إلخ".

ويبدو في تلك القصيدة تنسيق هندسي ملموس للعبارة الشعرية مع المعنى المراد؛ حيث نلمس ثنائية التقسيم لأعضاء ثلاثة للمملكة الشعرية، بين الشاعر وبين الغير: الجسد والشفة والعين، فهما جسدان، شفتان، عينان.

غير أن ما يبدو جلياً أن معنى العناء والمقاساة مرتبط دائماً بالمثل الخاص بالآخر / الغير / أو ما ليس للشاعر، وأن المثل الخاص بالشاعر لم يوصف بمثل هذا، ولكن أول فهم له يقود إلى أنه النقيض تماماً، فإذا كانت الشفة التي ليست للشاعر تعاني السير على الشوك. ربما توحى معاناة لثم الأشواك بمذاق العناء في كتابة الشعر. فإن التي له ليست كذلك، ولكنها بالسمة العقلية الحسية أقرب إلى التمتع والدعة:

---

(١٢) ديوان فتحي سعيد: أندلسيات مصرية، ص ٤٥ . ٤٦.

يا حافية الشفتين

شفة تمش فوق الشوك

وشفة لي

يا ساهرة العينين

عين تشهد قوم الأيك

وعين لي

وهنا تلفت النظر ملاحظة مهمة في هذه الثنائية المعنوية، وهي أن وجهي العملة لا يشتبهان، وإنما هما شق يحمل العناء، ويكابه، وشق توحى الأبيات بخلوده إلى النعمة والاستراوح في كنف الذات الشاعرة، وهذا يقود إلى افتراض أن الموهبة / الملكة . ربة الشعر، تمنع عطاءين أو أنها تهب عطاء، وتعاني في سبيله عناء: أما العطاء فهو لذة القرض والكتابة.

... جسدُ لي

... شفةُ لي

... عينُ لي

ومعاناة الكتابة التي تضطع بها قريحة الشاعر ونفسه:

... جسد للغير

... شفة تمشي فوق الشوق

... عين تسهد فوق الأيك

وبمعاودة النظر تبدو في خصائص المنادي (ربة الشعر) ملامح أخرى إلى جانب السهد والعناء، كالاتذال في (العارية الجسدين . جسد للغير . حافية الشفتين).

ومع ما في هذا لتركيب الأخير "حافية الشفتين" من معنى يخلق جواً نفسياً مختلفاً وغير مريح، فإن تلك المعاني التي تحملها التراكيب اللغوية السابقة تعبر عن شيوع عطاء هذه الملكة، وأن المتلقين من كل شكل ولون يستمتعون بها في كل ما تقدمه.

\*\*\*

وإيقاع هذه القصيدة قائم على بحر "الخبب" وهو مطية مذلة ربما كانت أول ظهر اعتلاه هذا اللون الشعري "الحر"، غير أن خصوصية تمنحه بُعداً آخر، من حيث إنه بحر راقص وقصة خاصة عرفها الجاهليون فسموه بمشية خاصة بالإبل (الخبب) وكأنها ترقص سائرة، وربما كان هذا متوافقاً مع عنوان القصيدة: رقصة الجسد.

ولكن الملاحظ . أحياناً . وقوع الشاعر في تجاوز للمتاح من صورة تفعيلية هذا البحر "فاعلن أو فاعل أو فاعل" فتجيء عنده متضمنة فاصلة كبرى كما في قوله:

جسد	للغير	وجسد	لي
ه///	/ه/ه/	ه////	ه/ه /
فاعلن	فاعل	فاصلة كبرى	فاعل

\*\*\*\*

أما نهاية القصيدة فقد جاءت متسقة إلى حد بعيد مع الثنائية المشار إليها، قبل ذلك حيث نجد ثنائية الحسي والمعنوي واضحة، وتتحد الأعضاء جميعاً في عناق ذي دلالتين، كما في سائر القصيدة: الشوقي الحسي "الغجري" وشوق الشاعر الروحي:

## الجسدان الشفتان العينان

اعتنقوا في شوقين

شوق "عجري النبرات".

شرقي الطلعة واللفقات

وشوق لي!

وملاحظة يسيرة أخيرة، تحمل تساؤلاً: ما الذي ينم عنه قوله "شوق .. شرقي الطلعة واللفقات، في ضوء الفهم الذي سبق لهذه القصيدة؟

. هل يوحي بحسية الشوق الشرقي ومادته، على الرغم مما عرف عنه من روحانية

غالبًا؟! أم أن "شرقي" تشير إلى الجهة، ومن ثم فهي توحى ببهر الإشراق كالشمس؟!!



## ”مرثية للعمر الجميل”

يعد الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" من رواد مدرسة الشعر الحر، فهو من الجيل التالي مباشرة لرواد الشعر الحر في الوطن العربي من أمثال "نازك الملائكة، والسياب، وعبد الوهاب البياتي" ثم كان جيل حجازي الذي واصل المسيرة بعد الجيل الأول، ويقف مع حجازي من هذا الجيل فاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة، ومحمد عفيفي مطر، وفاروق جويده، ولا شك أن جل شعر "حجازي" من الشعر الجيد، فالرجل يتكئ على ثقافة متنوعة، اكتسبها من القراءات المتعددة في مختلف العلوم والآداب، ولقد أخرج حجازي عددًا من الدواوين الشعرية ورغم أنها من الشعر الحر فإنك وأنت تقرأ لحجازي ورفاقه الذين ذكرناهم تحس معهم بمائية الشعر ورونقه، فاللغة جيدة، والأدوات مكتملة، ناهيك عن موهبة طبيعية ولدت معهم، وغذوها بالثقافات المتنوعة والاطلاع على الآداب الأجنبية وغيرها<sup>(١٣)</sup>.

ونعود إلى حديثنا عن قصيدة حجازي والتي كتبها عن الأندلس "وهي بعنوان "مرثية العمر الجميل"<sup>(١٤)</sup>، وهذه القصيدة كتبها حجازي عن الفردوس المفقود، عن الجنة العربية الزائلة التي ولت إلى الأبد، والأندلس "من الأماكن التي مثلت مدينة اللاوعي في شعرنا المعاصر، فقد كان لنا في الأندلس بناء حضاري استغرق حوالي ثمانية قرون (٧١١ - ١٤٩٢م) شكلت إبداعًا حضاريًا على الصعيدين: العربي والإنساني، ولذا استقرت في

---

(١٣) أحمد عبد المعطي حجازي: ولد عام ١٩٣٥ بمدينة تلا، محافظة المنوفية، حفظ القرآن الكريم، حصل على دبلوم المعلمين سنة ١٩٥٥م، حصل على ليسانس الاجتماع من جامعة الريون الجديدة سنة ١٩٧٨م، له مجموعة من دواوين الشعر، منها مدينة بلا قلب سنة ٥٩، كائنات مملكة الليل سنة ٧٨، أشجار الأسمنت سنة ٨٩، وله دراسات أدبية منها أحفاد شوقي. راجع معجم البابطين، ص ٢٩٦، المجلد الأول.

(١٤) أحمد عبد المعطي حجازي: "مرثية للعمل الجميل" ص ٨٩، مؤسسة أخبار اليوم

اللاشعور العربي فردوسًا مفقودًا وجنة ضائعة، يستعيد لها شعراؤنا كحلم، فتحضر بأبعادها الفيزيائية والمجردة، يعني بعناصرها الحسية والذهنية معًا"<sup>(١٥)</sup>.

كل ذلك "عبر احتراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدودة بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية، وما تشتمل عليه من سطور وكلمات وأصوات وحروف وإيقاعات ظاهرة وخفية، مما لا يحد من عناصر تشكل جسد النص، وهي عناصر غير محدودة، ليس من حيث كثرة أشكال الخيال اللغوي الذي يتحقق من خلالها فحسب، بل من حيث الكثافة والتركيز والقدرة على الإيحاء والتضمين التي تتنوع وتختلف من شاعر إلى آخر"<sup>(١٦)</sup>.

وقصيدة أحمد عبد المعطي حجازي عن الأندلس وضياعه تمثل منعطفًا مهما في دراستنا عن سقوط الأندلس وظهورها لدى مجموعة من الشعراء، وتشبي بأن صورة الأندلس سوف تظل عالقة بالأذهان عند كل عربي غيور على بلده، وعلى وطنه وحضارته، ولا ريب في أن "سقوط الأندلس يظهر في قصيدة حجازي بوصفه المعادل الشعري لسقوط آخر في الواقع، لكن السقوط هنا لا يتوازى مع المعنى الفج للكلمة، وإنما هو توحيد حميم، كما قلت، بحلم جماعي وتمزق في الوقت نفسه، بسبب الوعي الحاد، بهشاشة هذا لحم ذاته واختفاء رموزه، ومن ثم فإن القصيدة تمثل لحظة كشف صاعقة تموج بحركة متضاربة الاتجاهات صاعدة إلى أفق الحلم الذي كان وهوى.. وتنتهي الحركة بتساؤل يأتي في ختام القصيدة عن قيامة محتملة للشاعر الفني في زمن يأتي أو غياب أخير"<sup>(١٧)</sup>.

---

(١٥) د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٠٣، عالم المعرفة، ١٩٩٥م.

(١٦) اعتدال عثمان: "الشعر ومتغيرات المرحلة (٣) الشعر والتراث، ط ١، بغداد سنة ١٩٨٦م.

(١٧) ديوانه، ص ٨٩.



يقول حجازي:

هذه آخر الأرض!

لم يبق إلا الفراق

سأسوي هنالك قبرًا!

وأجعل شاهده مزقة من لوائك

ثم أقول سلامًا

زمن الغزوات مضى، والرفاق

ذهبوا، ورجعنا يتامى

هل سوى زهرتين أضعهما فوق قبرك

ثم أمزق عند قدمي الوثاق

إنني قد تبعتك من أول الحلم

من أول اليأس حتى نهايته

ووفيت الذماما

ورحلت وراءك من مستحيل إلى

مستحيل

لم أكن أشتهي أن أرى لون عينيك

أو أن أميط اللثاما

كنت أمشي وراء دمي

فأرى مدناً تتلألأ مثل البراعم

حيث يقيم المدى ويضيع الصهيل

والحصون تساقط حولي

وأصرخ في الناس يوماً بيوم

يبدأ حجازي قصيدته، وفي نفسه لواعج الأحزان، والإحساس بالمرارة والغربة، ثم إنه  
بدأ القصيدة كاشفاً عن انفصال مرحلتين:، يقول<sup>(١٨)</sup>:

هذه آخر الأرض!

لم يبق إلا الفراق

سأسوي هنالك قبراً!

وأجعل شاهده مزقة من لوائك

ثم أقول سلاماً

زمن الغزوات مضى، والرفاق

ذهبوا، ورجعنا يتامى

---

(١٨) ديوانه، ص ٨٩.

## هل سوى زهرتين أضعهما فوق قبرك

### ثم أمزق عند قدمي الوثاق

ولعل حجازي في هذه القصيدة أيضًا يشير إلى ذكرى الرئيس الراحل "جمال عبد الناصر" ونلاحظ مدى حب حجازي للرئيس الراحل، إنه يتوجه إليه قائلاً هذه آخر حدود الأرض "بمعنى أن هذا الحد يفصل بين عالمين مختلفين على نحو يؤدي إلى أن تحمل مفاهيم مكانية مثل "العلو" أو "الانغلاق" مثلاً، دلالة على مغايرة في سياقين تفصل لحظة الكشف بينهما بمعنى أن هناك أنساقاً مكانية يكون لها مفهوم بعينه قبل السقوط ومفهوم مغاير بعد السقوط"<sup>(١٩)</sup>.

ويعد حديث حجازي عن عبد الناصر يشير إلى المدن العربية الزاهرة التي سقطت من يد العرب بعد أن ظلوا عليها لأكثر من ثمانية قرون، والمدينة العربية عند حجازي كحلم، فهي على مستوى قومي نرى فيه امتزاج الفرد بالجماعة، ثم إنها عنده مدينة تتهار وتسقط، وأيضاً تبرز . إلى حد كبير . الواقع السياسي الذي يراه حجازي "وحجازي يرصد في لحظة اكتشاف صاعق انهيار المدينة الحلم من خلال النكسة في عام ٦٧، فانهيار الأندلس عنده معادل شعري لانهيار الواقع السياسي للأمة، ومن هنا يبرز تمايز آخر بين المدينتين"<sup>(٢٠)</sup>، ولا شك أن قصيدة "أحمد عبد المعطي حجازي" تمثل وتصور مرحلتين: الأولى مرحلة ما قبل الهزيمة، والمرحلة الثانية ما بعد الهزيمة "مرحلة السقوط"

---

(١٩) اعتدال عثمان: الشعر ومتغيرات المرحلة، ص ٦٥.

(٢٠) د. مختار أبو غالي: المدينة/ الشعر العربي المعاصر، ص ٣١٧.

"وبين المرحلتين لحظة أو حالة اكتشاف، ومن خلال هذه الحالة تتجه حركة الخيال إلى الداخل فتتزع الأصباغ التي تحدد بها ألوان الخارج من جديد على ضوء الفجیعة"(٢١).

ویشیر الدكتور "مختار أبو غالي" إلى نقطة جيدة في قصيدة حجازي، وهي خاصة بترتيب وحدات القصيدة من الناحية الفنية يقول: "الترتيب المكاني لأجزاء القصيدة من الناحية الفنية يغري بأن تحتل المرحلة الأولى صدر القصيدة، ثم تأتي لحظة الكشف في منطقة الوسط فاصلاً بين عالمين، وتحتل الهزيمة مرحلة نهاية القصيدة، والشاعر التزم بالموضع المكاني للمرحلتين الأولى والأخيرة، ولم يجعل حالة الكشف في الوسط، بل عممها على القصيدة كلها، ولم يسقط في الإغراء الذي أشرنا إليه؛ لأنه تصور فني بسيط وساذج، فلحظة الكشف هي نقطة الانطلاق في تجربته، فمن الطبيعي أن تصحب العمل من أوله إلى آخره، وهذا ما حدث بالفعل فبدأ قصيدته بجملة تقف بالقارئ بين عالمين، هي قوله "هذه آخر الأرض" وهي جملة تعني نهاية عالم وبداية عالم آخر"(٢٢).

يقول حجازي(٢٣):

إنني قد تبعتك من أول الحلم

من أول اليأس حتى نهايته

ووفيت الذماما

---

(٢١) السابق، ص ٣١٨.

(٢٢) السابق، ص ٣١٨.

(٢٣) الديوان، ص ٨٩، ٩٠.

ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل

لم أكن أشتهي أن أرى لون عينيك

لو أن أميط اللثاما

كنت أمشي وراء دمي

فأرى مدناً تتلأأ مثل البراعم

حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل

والحصون تساقط حولي

وأصرخ في الناس يوماً بيوم

وقرطبة الملتقى والعناق

ثم نلتقى بالمدينة اللحم في مقطع القصيدة الثاني؛ حيث نرى الأندلس ذلك الفردوس الأرض المفقود "غاصاً بمجموعة من الثنائيات، يتوحد فيه الداخل مع الخارج، والسمائي مع الأرضي، والمغلق مع المنفتح، كما تتوحد المتناقضات في اللحم"<sup>(٢٤)</sup>. يقول حجازي<sup>(٢٥)</sup>:

وقرطبة الملتقى والعناق

---

<sup>(٢٤)</sup> مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣١٩.

<sup>(٢٥)</sup> ديوانه، ص ٩.



آه! هل يخدع الدم صاحبه

هل تكون الدماء التي عشقتك حرامًا!

تلك غرناطة سقطت!

ورأيتك تسقط دون جراح

كما يسقط النجم دون احتراق!

فحملتك كالطفل بين يدي وهرولت

أكرم أيا منا أن تدوس عليها الخيول

وتسللت عبر المدينة حتى وصلت إلى البحر

كهلاً يسير بجثة صاحبه

في ختام السباق!

وحجازي يبرز لنا هنا أن مدينة قرطبة هي الملتقى والعناق، إذن المحبة والألفة تعم الجميع، حتى إن الشكايا والمظالم تتحول في هذا السياق الحلمي الجميل إلى قصائد مدح؛ لأن طلعة البطل ذات حضور وجاذبية، وتتمتع بمقدرة فائقة على الاستحواذ، والشاعر يلتقط هذه السمة المثيرة في البطل، وهي سمة وقع في أسرها حتى الذين كانوا يناوئون البطل من وراء ظهره<sup>(٢٦)</sup>.

---

(٢٦) د. مختار أبو غالي، ص ٣٢٠.

ثم يصل بنا حجازي إلى مرحلة الانهيار والسقوط، فسوف نرى انهياراً للحلم وسقوط رموزه، فغرناطة نراها تسقط، والبطل يسقط بدون جراح، وتتوالى مراحل السقوط حتى تصل إلى نهاية مأساوية.

يقول:

تلك غرناطة سقطت

ورأيتك تسقط دون جراح

كما يسقط النجم دون اقتراح!

فحملتك بين يدي وهرولت

أكرم أيا منا أن تدوس عليها الخيول

وتسللت عبر المدينة حتى وصلت إلى  
البحر

كهلاً يسير بجثة صاحبه

في ختام السباق!

والأبيات السابقة ما هي إلا لوحة فنية استطاع حجازي أن يرسمها ببراعة الفنان وإحساس الشاعر المرهف أو نظرتة البعيدة، ثم نرى ازدياد مرحلة السقوط حيث نجد الانهيار الكامل للمدينة، وكل ما هو جميل يتحول إلى ضده.

يقول:

والسماء خلاء

وأهل المدينة غرقى يموتون تحت المجاعة

ويصيحون فوق المآذن

إن الحوانيت مغلقة

وصلاة الجماعة

باطلة، والفرجة قادمة

فالنجاء النجاء!

ووقفت على شرفات المدينة أشهدها

وهي تشحب بين يدي (كطفل)

ويختلط الرهج المتصاعد حول مساجدها

بالبكاء

وأنا العاشق المستحث قوافي من يوم أن ولدت

واستدار على جيدها وسوسات القلادة

تهت فيها، وضاع دليلي

يا ترى هل هو الموت؟

هل هو ميلادها الحق؟

من يستطيع الشهادة؟

أنا لا!

لم أكن شاهداً أبداً

إنني قاتل أو قتيل!

مت عشري موتاً

وأهلكت عشرين عمراً

وآخيت روح الفصول

تتوارى عصوركم وأظل أغني لمن سوف يأتي

فيتحد الكل فيه وترجع قرطبة وتجوز الشفاعة

صاح بي صائح: انج أنت!

ولكنني كنت في دم قرطبة أتمزق

عبر المخاض الأليم

ولقد بدأ حجازي "قصيدته بهذه الجملة"، "هذه آخر الأرض" محدداً الفصل بين مرحلتين  
كما سبق القول، مرحلة ما قبل النكسة ومرحلة ما بعدها، وهذا الربط بين العالمين في  
زمن السقوط والانهيال، نراه مكرراً في سطر شعري أكثر من مرة.

كنت أضرب أوتار قيثارتي،

## باحثًا عن قرارة صوت قديم

والصوت القديم الذي يبحث عنه الشاعر هو صوته في مرحلة الحلم، حين كان متوحدًا بالجماعة، يغني باسمها "أما كلمة قرارة ففضلاً عن ارتباطها بلحن القرار الذي يؤدي بدرجة صوت منخفضة في السلم الموسيقى، فإنها ترتبط كذلك بدلالة (المنخفض) في السياق الأول، وتعني المكان المنخفض الذي يندفع إليه الماء، ويستقر فيه، فيكون الماء مكان الخصب، وتعني في الوقت نفسه الروضة المنخفضة، مما يثير تداعيات ترتبط بالأندلس، أو الفردوس الأرض، حيث كان بيت الشاعر في زمن الحلم، أنا بقرطبة، وأنا آخر بغرناطة"<sup>(٢٧)</sup>.

ويستلهم حجازي التراث الديني كما سوف نرى في الأبيات القادمة، والتساؤل يكاد يكون مأخوذاً بالنص من التراث في أول معركة خاضها المسلمون في غزوة بدر الكبرى، حين سأل أحد الصحابة الرسول محمداً . صلى الله عليه وسلم . عن السر في اختياره للمكان الذي نزل فيه، أعن وحي من الله تعالى أم أنها الحرب والرأي والمكيدة؟ وأجابه الرسول صلى الله عليه وسلم: بأنه الرأي والمكيدة، وكان الرسول . صلى الله عليه وسلم . يضرب المثل الأعلى . وهو من هو . في احترام الآخرين عندما ينزل عن رأيه، ويأخذ برأي أحد الصحابة، وكان النصر حليفاً للمسلمين في هذه المعركة، يقول حجازي<sup>(٢٨)</sup>:

**هل هو الوحي أم أنه الرأي يا سيدي والمكيدة؟**

---

<sup>(٢٧)</sup> اعتدال عثمان: إضاءة الشعر ص ٣١، نقلاً عن د. مختار أبو غالي، المدينة، سابق، ٣٢٣ . ٣٢٤ .

<sup>(٢٨)</sup> الديوان، ص ٩٨ .

هل أمرى بأن نرفع السيف؟

أم نعطي الخد؟

هل نغضب الملك؟ أم نتفرق في الصحراء؟

ولقيتك: أنت الذي قلت لي:

عد لغرناطة، وادع أهل الجزيرة أن يتبعوني

وأحي العقيدة!

إنني أحلم الآن.

لم تأت

بل جاء جيش الفرنجة

فاحتملونا إلى البحر نبكي على الملك

لا، لست أبكي على الملك،

لكني على عمر ضائع لم يكن غير وهم جميل!

فوداعًا هنا يا أميري!

آن لي أن أعود لقيثارتي

وأواصل ملحمتي وعبوري

ثم نصل إلى نهاية القصيدة، ونرى أن المدن العربية وآخرها غرناطة تتلاشى وتسقط،  
بل تختفي من خريطة الحضارة العربية في الأندلس، وأيضًا يلف الضباب مآذنها، بل

تغطي المياه سفائنهما، وكل هذه الأمور علامات السقوط والانهيـار، وحجازي هنا يرمز بالأنـدلس إلى الواقع الـراهن.

يقول حجازي<sup>(٢٩)</sup>:

تلك غرناطة تختفي

ويلف الضباب مآذنها

وتغطي المياه سفائنهما

وتعود إلى قبرك الملكي بها

وأعودُ إلى قدري ومصيري

من هنا يتساءل "حجازي" في مرارة وألم مصيره المحتوم.

"إن السؤال هنا يفتح النص على الاحتمالات لكنه يتضمن في الوقت نفسه إجابة نقيضة تتمثل في أن الشاعر مغني الجماعة ومنشد حلمها القومي، يدرك أن أندلس الحلم قد سقطت في المحيط "ما أجمل العودة للغناء الذي ظهر في صورة تبحث من قرارة صوت قديم"<sup>(٣٠)</sup>.

يقول حجازي<sup>(٣١)</sup>:

---

<sup>(٢٩)</sup> حجازي ديوانه، ص ٩١.

<sup>(٣٠)</sup> اعتدال عثمان: الشعر ومتغيرات المرحلة، ص ٦٧.

<sup>(٣١)</sup> حجازي: ديوانه، ص ٩٢.

من ترى يعلم الآن في أي أرض أموت؟

وفي أي أرض يكون نشوري؟

إنني ضائع في البلاد

ضائع بين تاريخي المستحيل

وتاريخي المستعار

حامل في دمي نكبتني

حامل خطئي وسقوطي

هل ترى أتذكر صوتي القديم

فيبعث الله من تحت هذا الرماد

أم أغيب كما غبت أنت

وتسقط غرناطة في المحيط

وهكذا تنتهي قصيدة حجازي بالنهاية الدرامية التي حدثت لغرناطة إحدى المدن العربية ذات الحضارة العريقة، والتي امتدت لأكثر من ثمانية قرون شهدت خلالها التقدم الحضاري العظيم للعرب مدة الحكم العربي الإسلامي في الأندلس.



ويلاحظ الباحث أن جل أبيات القصيدة إسقاطات، ويتخذ حجازي رمز الأندلس للتعبير عن تجربته الشعرية، والحديث عن واقعه المعاصر، ومن هنا كان الرمز<sup>(٣٢)</sup> أحد الوسائل التعبيرية الهائلة عن تجارب الشعراء في شعرنا المعاصر.

## شمس الله في قرطبة:

### لفاروق شوشة<sup>(٣٣)</sup>

يعد فاروق شوشة من الجيل التالي مباشرة لرواد الشعر الحر وهم البياتي، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، وعلي أحمد باكثير، وعبد الرحمن الشرقاوي، وربما يجد القارئ غرابة في الاسمين الأخيرين، ولكن الواقع يثبت أن باكثير والشرقاوي لهما محاولات رائدة في هذا المجال، لكن فاروق شوشة يمتاز بميزات لا توجد عند غيره من شعراء جيله، وهو أنه يتكئ على ثقافة عربية أصيلة ومعاصرة، نمت عنده من خلال الدراسة في دار العلوم آنذاك، "ونعتقد أن ثقافته الأصيلة، وتعمقه الحفيف في الشعر العربي في نماذجه العليا وراء كثير من شاعريته الباذخة، وقليل من أصحاب الشعر الحر من

---

(٣٢) هناك دراسة جيدة للدكتور محمد فتوح أحمد، بعنوان "الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف مصر، سنة ١٩٧٧م.

(٣٣) فاروق شوشة: ولد عام ١٩٣٦م، بقرية الشعراء، محافظة دمياط، حفظ القرآن الكريم، تخرج في دار العلوم عام ١٩٥٦م، عمل مدرساً سنة ٥٧، والتحق بالإذاعة عام ٥٨، وتدرج في وظائفها حتى عام ١٩٩٤م، ويعمل أستاذاً للأدب العربي بالجامعة الأمريكية، له مجموعة من الدواوين الشعرية، منها العيون المحترقة، وهنت لك ٩٢، ولؤلؤة في القلب سنة ٧٣، حصل على جائزة الدولة التشجيعية والتقديرية.

يتورك<sup>(٣٤)</sup>، على مثل ثقافة شاعرنا، حفظاً للشعر الصحيح، وفقهًا له، وتذوقًا لروائعه، نكاد نعدهم على أصابع اليد الواحدة؛ لأن أغلب الذين يكتبون الشعر الحر الآن بضاعتهم قليلة، ومحصولهم ضئيل، ووقوفهم على الموسيقى التي لا غنى عنها في الشعر ليس بشيء<sup>(٣٥)</sup>.

ولا ريب في أن فاروق شوشة فيه كثير من ملامح المدرسة الدرعية التي أشار إليها المرحوم عباس العقاد في تقديمه لديون الشاعر الكبير علي الجارم، حين قال: "إنها مدرسة يجوز لنا أن نسميها بمدرسة "دار العلوم" ونعجب؛ لأنها لم تتميز بهذه الميزة الواضحة، وهي أدل عليها من كل جامعة أخرى تفرقها ولا تقارب بين أوصالها.. هي ملاح "أسرة" فكرية نفسية خلقتها طبيعة الدراسة التي انفردت بها "دار العلوم" ولم تشبهها دراسة من قبلها في لغتنا ولا في لغة أخرى من لغات الثقافة المعروفة لدينا، فالدرعي لغوي عربي سلفي عصري، ولكن على منهج فريد في بابه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الإفرنجية وبين مناهج المحافظة والتجديد ومناهج الابتداع والتقليد، ولا يسعك وأنت تقرأ قصيدة لشاعر من أركان المدرسة الدرعية أن تحجب فكرة اللغة عن خاطرك، وأن تتكر أن قائل هذا الشعر يثبت على القديم، وإن أخذ بنصيبه من الجديد، وحرص على انتسابه إلى التراث القديم"<sup>(٣٦)</sup>.

أردت من هذه المقدمة أن تكون سبيلًا لنا في حديثنا عن إحدى قصائد فاروق شوشة التي كتبها عن الأندلس وألقاها في المؤتمر الإسلامي المسيحي الثاني في قرطبة مارس

---

<sup>(٣٤)</sup> "تورك" في الصلاة: وضع وركه اليمنى على رجله اليسرى منصوبةً مصوبًا بأطراف أصابعها إلى القبلة، وألصق وركه اليسرى بالأرض مخرجًا لرجله اليسرى من جهة يمينه، راجع المعجم الوسيط . مجمع اللغة العربية، ١٩٩٠م، ص ٦٦٦.

<sup>(٣٥)</sup> د. عبد اللطيف عبد الحليم، دراسات نقدية ص ٤٥، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٧م.

<sup>(٣٦)</sup> العقاد: مقدمته لديوان الجارم، ص ٨ . ٩، دار الشروق، سنة ١٩٨٦م.

سنة ١٩٧٧م، ولا شك أن كل إنسان يسافر إلى إسبانيا ويزور الجنوب الإسباني يشعر بأحزان وآلام كثيرة على ضياع هذا الملك العربي الإسلامي وعلى اندثار الحضارة العربية هناك، فما بالك بالشعراء وهم ذوو إحساس مرهف وعاطفة جياشة، يكونون أكثر حزنًا وأشد ألمًا، وعندما سافر فاروق شوشة إلى قرطبة ليشترك في هذا المؤتمر، تذكر كل الأمجاد العربية التي ظلت في الأندلس لأكثر من ثمانية قرون، كانت فيها الحضارة العربية في قمة ازدهارها في ذلك الوقت، لكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه، ولعل طبيعة التجربة عند فاروق شوشة فرضت نفسها على بعض القصيدة، فالقصيدة مناسبة وهي أنها أُلقيت في المؤتمر الإسلامي المسيحي الثاني في قرطبة، فلا شك أنه سوف يتحدث عن بعض جوانب المؤتمر، ولماذا عقد، وعن الصلة الوطنية بين المسلمين والمسلمين، ويتحدث أيضًا عن قرطبة تلك المدينة العريقة التي ما زالت تحمل سمات الحضارة العربية في الأندلس منذ القدم، وحتى اليوم<sup>(٣٧)</sup>.

يقول الشاعر<sup>(٣٨)</sup>:

فوق الثرى العاطر في قرطبة الوديعة  
المزينة

رأيت نور الله ينداح على أفق كنيسة ومئذنة

شاهدت أي الله تترى، فتذوب عثرات الأزمنة

وتمحي الأبعاد والأسوار، فالكل وجوه مذعنة

---

(٣٧) فاروق شوشة: الأعمال الشعرية الكاملة، المطبعة العالمية، المجلد الأول، سنة ١٩٨٥م، ص ٤٢٧.

(٣٨) فاروق شوشة: الأعمال الكاملة، ص ٤٢٨.

دانت لوحدة الشعاع في سرية التقى المؤمنة

سمعتُ صوت الله تتلوه شفاه عامرات محسنة

نبضًا سرى

ثم استكن في حنايا الكلمة المعلنة!

ثم يتذكر الشاعر أيام العرب الضائعة بالأندلس، وكيف كان صوت الله يرتفع في كل وقت للصلاة، منادياً كل مسلم أن يؤدي فرض الله، وهذا الأذان ترتج له الجدران، ويهتز له الزمان والمكان.

ما زال في المحراب من صدى زمانه الذي ولى أذان

ترتج دون وقعه الجدران، يهتز الزمان والمكان

وتستدير ملء صحنه المضمخ العطور مقلتان

تستجليان موكب الأمان في جلاله وتسجدان

تستشرفان دورة الأيام والرؤى، وتخشعان

هذا ضياء الله.

بيته المشع بالسلام والأمان

ونحن في سفينة النجاة نلمس الضفاف والشيطان

جمعان

من بعد الشتات، واغتراب الملتقى، يلتقيان!

وفاروق شوشة بشاعريته المطبوعة ينقلنا إلى تذكر الأطلال معه حينما يتحدث في المقطع الثالث من القصيدة عن الأطلال الأندلسية، والمدن العربية التي بناها العرب أيام المجد العربي في الأندلس، ثم إنه يوظف التاريخ في استدعاء الشخصيات العربية التي كان لها صولات وجولات في تاريخنا العربي الأندلسي، مثل عبد الرحمن الداخل "صقر قريش" والمنصور بن أبي عامر.

يقول الشاعر<sup>(٣٩)</sup>:

ألمح حجرًا يبكي

أطلالاً تعول في وقفها الأسطورية

لحنًا كعزيف الجن يدمدم بين تخوم الربوة

والجسر المهجور

أسمع هسهسة وشجونًا ما زالت حيرى مغتربة

في قاع النفس تثور

ويدًا تمتد إلى الوجه الكابي المذعور

تتقرى وجه الحجر الصلد

تطالع هذا السميت المأنوس

---

(٣٩) السابق، ص ٤٢٩.

وتخشع في سجدتها

ويدور الدهليز الممتد إلى الزهراء

يفاجئنا بشعاع من نور

ترتاح قلوب تكلى وصدور

كانت تضرب في تيه الديجور

وتنادي

من فوق الربوة والجسر تنادي

"يا عبد الرحمن، ويا منصور

ها نحن نعود إليك

الأيدي سكنت في الأيد

وخطانا ارتاحت في جسر الحب المعمور

ترسم دربًا ميمونًا للقيا

والطيف الهاتف ما زال يشاغلنا

في الصحو، وفي جلوات الرؤيا

فامنحنا بعض شعاع من عينيك

فالدنيا غير الدنيا

لكن نداءك يجمعنا ويوحدنا

في الأرض السمحة يجمعنا ويوحدنا

فانظر ماذا صنعت فينا الأيام

نستل مرارتها

تنزع دمامتها

ويعود الإنسان إلى الإنسان

جمعًا نتساند كالبنيان

في وجه الظلمة، والطوفان!

وينهي فاروق شوشة قصيدته "شمس الله في قرطبة" بالقسم الإسلامي وهو دين السلام والأمن والأمان، وبالقلوب وهي مفعمة، ويتحدث عن المؤتمر الإسلامي المسيحي وأن عيسى . عليه السلام . أخو محمد . صلى الله عليه وسلم . وما رسالتهم إلا رحمة للعالمين، هكذا كانت نهاية القصيدة عند فاروق شوشة.

لكن اللافت للنظر أن صورة الأندلس في هذه القصيدة تبدو باهتة باستثناء حديث فاروق شوشة عن بعض المدن الأندلسية مثل قرطبة، والزهاء، وبعض الشخصيات القيادية مثل عبد الرحمن الداخل فاتح الأندلس، وهو من الشخصيات العظيمة في التاريخ العربي، والمنصور بن أبي عامر الحاجب وأحد كبار حكام الأندلس.

يقول فاروق شوشة<sup>(٤٠)</sup>:

أقسمت بالإسلام،

بإسلام،

بالقلوب وهي مفعمة

أقسمت بالذي أضاء في عيوننا طريق  
المرحمة

ومد في طموحنا حتى ارتقينا للإخاء سلمه

وبث في صدورنا ضياء هديه لنا وعلمه

يغسل بالنور بقايا السنوات المدبرات  
المظلمة

أقسمتُ هذه بداية الطريق، بادروا مختتمه

عيسى وأحمد عليه يغرسان في القلوب  
أنجمه

تعانقا هديا إلهي السنا، متوجًا بالمكرمة

ونحن حاملوه في أعماقنا.

لن نسلّمه!





## قصيدة فاروق جويده<sup>(٤١)</sup>:

### ”مرثية ما قبل الغروب”

من الجيل الثاني لحركة الشعر الحر في مصر هو وزملاؤه أمثال محمد إبراهيم أبو سنه وعفيفي مطر، وغيرهم، له مؤلفات شتى في مجال الإبداع شعراً، ومسرحاً، وترجم بعض من شعره إلى لغات عديدة، وقد قام الدكتور "محمد عناني" بترجمة مسرحية "الوزير العاشق" إلى الإنجليزية، والقصيدة التي نحن بصدد الحديث عنها بعنوان "مرثية ما قبل الغروب".

أما كلمة مرثية فيشير بها إلى رثاء الأندلس الفردوس المفقود، وكلمة الغروب تشكل رمزاً لغروب الأندلس إلى الأبد، والشاعر يبدأ القصيدة باستفهام استنكاري، يستنكر فيها ما يحدث من ظلم، وقتل، وإرهاب، ودجل، وهو يبكي على الأمة العربية التي ماتت عزائمها، وضاعت أرضها، واندثرت حضارتها بسبب ضعف حكامها، وتكالبهم على مصالحهم الشخصية.

يقول فاروق جويده<sup>(٤٢)</sup>:

في أي شيء

---

(٤١) فاروق محمد جويده: ولد عام ١٩٤٥م، كفر الشيخ، مصر، أمضى مراحل تعليمه بدمهور، ثم التحق بكلية الآداب قسم الصحافة، عمل محرراً بالأهرام بالقسم الاقتصادي، ثم رئيساً للقسم الأدبي، من دواوينه الشعرية أوراق من حديقة أكتوبر سنة ٧٢، وفي عينيك عنواني ٧٩، ولأني أحبك ٨٢، وزمان القهر علمني سنة ٩٠، وكانت لنا أوطان سنة ٩١، راجع معجم البابطين للشعراء العرب ص ٧٤٨، المجلد الثالث.

(٤٢) فاروق جويده: كانت لنا أوطان، مكتبة غريب، الطبعة الأولى، يناير سنة ١٩٩١م، ص ٥٨.

أمام الله قد عدلوا

تاريخنا القتل.. والإرهاب.. والدجل

من ألف عام

أرى الجلاذ يتبعنا

في موكب القهر

ضاع الحلم .. والأجل

نبكي على أمة

ماتت عزائمها

وفوق أشلائها..

تساقط العلل

هل ينفع الدمع بعد اليوم في وطن؟

من حرقة الدمع

ما عادت له مقل

هل يشفي لنا بدن؟

وكيف بالملح

جرح المرء يندمل

أرض توارت

وأمجاد لنا اندثرت

وأنجم عن سماء العمر ترتحل

ويعود شاعرنا فيستذكر جرح قرطبة إحدى المدن الأندلسية العربية في فترة الحكم العربي في الأندلس، ويذكر أننا كثيرا ما بكينا على أطلال الأندلس، لكن متى نبكي؟ نبكي بعد السقوط والضياع، وانهيار الحضارة العربية هناك، ثم إنه يرى في القدس أندلسًا جديدة، حيث ما زال العدو الإسرائيلي يجثم على أرضه، والعرب ينظرون إليه نظر المغشي عليه من الموت، في حسرة تبكي لها القلوب، وتتجمد أمامها الدموع، ونلاحظ توظيف رمز الأندلس لواقع الأمة العربية في وقتنا الحاضر.

يقول الشاعر:

ما زال في القلب يدمي

جرح قرطبة

ومسجد في كهوف الصمت يبتهل

فكم بكينا

على أطلال قرطبة

وقدسنا لم تزل

في العار تغتسل

في القدس تبكي

أمام الله مؤذنة

ونهر دمع

على المحراب ينهمل

وكعبة تشتكي

لله غربتها

وتنزف الدمع

في أعتاب من رحلوا

كانوا رجالاً

وكانوا للورى قبساً

وجذوة من ضمير الحق تشتعل

لم يبق شيء لنا

من بعد ما غربت

شمس الرجال

تساوى اللص والبطل

ثم يبق شيء لنا

من بعد ما سقطت

كل القلاع

تساوى السفح والجبل

في ساحة الملك

أصنام مزركشة

عصابة

من رماد الصبح تكتحل

وأمة

في ضلال القهر قد ركعت

محنية الرأس

للسياف تمتثل

ويحاول "فاروق جويده" أن يضع أيدينا على المآسي التي تمر بها الأمة، فكل يوم نجد جديدًا في عالم المآسي والآلام والسقوط، ومن هنا فإن الأندلس رمز لكل سقوط معاصر، فلسطين وعاصمتها القدس ما هي إلا غرناطة الحديثة التي تكمن تحت نير الاحتلال الصهيوني، والشاعر يتحدث في نبرة تملؤها المشاعر الحزينة.

يقول الشاعر<sup>(٤٣)</sup>:

في كل يوم لنا

جرح يطاردنا

---

(٤٣) الديوان، ص ٦٣ . ٦٤ .

وقصة من مآسي الدهر تكتمل

فمن ذا يصدق

أن الصبح موعدا

وكيف يأتي

وقد ضاقت بنا السبل

قد كان أولى بنا

صبح يعانقنا

ويحتوي أرضنا

لو أنهم .. عدلوا

عمري هموم

وأحلام لنا سقطت

أصابها اليأس

والإعياء والملل

ويظل الشاعر يعبر عن حزن عن حال الأمة العربية متخذًا الأندلس رمزًا للسقوط والضياع، ويأمل الشاعر أن يبرأ الجرح لكن خانه أمله، ويرى أن العار يأبى أن يفارقه، لما حدث للأندلس وللأمة العربية حديثًا، ويخاطب الشاعر نفسه قائلاً<sup>(٤٤)</sup>:

---

(٤٤) الديوان، ص ٦٥.

يا أيها العمر رفقا.

كان لي أمل

أن يبرأ الجرح لكن

خانني الأمل

ففي خيالي شموخ

عشت أنشده

صرح تغنت به

أمجادنا الأول

لكنه العار

يأبى أن يفارقنا

ويمتطي ظهرنا..

إبان نرتحل

يا أيها الجرح

نار أنت في جسدي

وجرحنا العار

كيف العار نحتمل



وفي حديثه عن الأرض المباركة الطيبة مهبط الوحي والرسل يراها وقد غرقت في  
بحار من الدم، ويبين أن المشانق قد ضاقت بمن قتلوا، ويشير إلى غدر بعض الحكام  
في الأندلس، أو في الأمة العربية عموماً وأن الغدر والخيانة عندهم دين له ملل، يقول:

قالوا لنا أرضنا أرض مباركة

فيها الهدى .. والتقى

والوحي والرسل

ما لي أراها

وبحر الدم يغرقها

وطالع الحظ

في أرجائها.. زحل

لم يبرح الدم

في يوم مشانقها

حتى المشانق قد ضاقت

بمن قتلوا

يا لعنة الدم

من يوماً يطهرها

فالغدر في أهلها

دين له ملل

\*\*\*

ويواصل فاروق جويده هجومه على الحكام الذين يتصفون بالكذب، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، فهذا جبان، وذاك باع أمته غدراً وخيانة، فهذا باع وخان الأندلس مثل "أبو عبد الله" الأمير الأندلسي الذي خان بلده، وباعها بأبخس الأثمان، وهذا قمة العار في تاريخنا القديم والحديث.

يقول "جويده"<sup>(٤٥)</sup>:

في أي شيء

أمام الله قد عدلوا

وكلهم كاذب...

قالوا وما فعلوا

هذا جبان

وهذا باع أمته

وكلهم في حمى الشيطان يبتهل

من يوم أن مزقوا أعراض أمتهم

---

<sup>(٤٥)</sup> ديوانه، ص ٦٨.

وثوبها الخزي

والبهتان، والذلل

عار على الأرض

كيف الرجس ضاجعها

كيف استوى عنده

الغبين.. والرجل

ثم نراه يوظف التراث الديني، وبالتحديد آية من القرآن الكريم في قوله تعالى: (وهزي إليك جذع النخل تساقط عليك رطبًا جنياً فكلي واشربي وقري عينا<sup>(٤٦)</sup>)، ولكنه يوظف الآية لخدمة غرضه وهو إظهار مدى ما وصلت إليه الأمور من قهر وإرهاب ودجل.

يا وصمة العار

هزي جذع نخلتنا

يساقط القهر

والإرهاب

والدجل

ضاعت شعوب

---

(٤٦) سورة مريم، الآية ٢٤.

وزالت قبلنا دول

وعصبة الظلم

لن تعلو بها.. دول

والجدير بالذكر في نهاية هذه القصيدة أن نقرر حقيقة واقعة من خلال قصيدة فاروق جويده؛ حيث توظف الأندلس، وتتخذ رمزاً لواقع الأمة العربية، وما تعانيه الآن من تفرق وضياح، ولقد نجح الشاعر في توظيف الأندلس بدرجة كبيرة، ويتضح ذلك لمن يدقق ويمعن النظر في أبيات فاروق جويده.

وهذا يدل على أن هناك قصائد تتحدث عن الأندلس مباشرة وقصائد تتحدث بالأندلس، وكلاهما مختلفان في الرؤية والأداة.



## بكائية لصقر قريش

”أمل دنقل“<sup>(٤٧)</sup>

ينتمي أمل دنقل إلى جيل الستينيات في الشعر المصري، وينتمي إلى نفس الجيل شعراء آخرون، هم: فاروق شوشة، عفيفي مطر، أبو سنة، بدر توفيق، وكمال عمار، ويسبق هذا الجيل جيل الخمسينيات الذي يمثله أحمد حجازي، وصلاح عبد الصبور.

أصدر أمل دنقل مجموعات شعرية، مقتل القمر، والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وتعليق على ما حدث، وأوراق الغرفة ٨، ونتعرض هنا لقصيدة "بكائية لصقر قريش".

وصقر قريش هو القائد عبد الرحمن الداخل مؤسس الدولة الأموية في الأندلس، ذات الحضارة العريقة، وتبدأ القصيدة بتحية تقليدية قديمة، كثيراً ما كانت موجودة في الشعر الجاهلي، حاول أمل دنقل أن يوظفها حديثاً لتوجيه التحية الصباحية لصقر قريش، يقول أمل دنقل<sup>(٤٨)</sup>:

عم صباحاً.. أيها الصقر المجنح

عم صباحاً..

هل ترقيت كثيراً أن ترى الشمس

التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا

---

<sup>(٤٧)</sup> أمل دنقل ولد في صعيد مصر عام ١٩٤٠ - ١٩٨٣م، وله مجموعة من دواوين الشعر صدرت مكتملة في

الأعمال الكاملة عام ١٩٨٧م، ويعد أمل دنقل من الشعراء الرواد لحركة الشعر الحر في مصر.

<sup>(٤٨)</sup> أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٤٤٠، ط٣، سنة ١٩٨٧م.

ثم تلهو بكرات الثلج

تستلقي على التربة،

تستلقي.. وتلفح!

هل ترقبت كثيرًا أن ترى الشمس، لتفرح

وتسد الأفق للشرق جناحًا؟

أنت ذا باقٍ على الرايات.. مصلوبًا مباحًا

تصر الريح، وأضلاعك كالروض المصرح

تشتهي لذعة الشمس التي تنسج للدفاء

وشاحًا!

أنت ذا باقٍ على الرايات مصلوبًا.. مباحًا

."اسقني".

لا يرفع الجند سوى كوب دم.. ما زال يفسح!

"اسقني"

هاك الشرب النبوي

اشربه عذبًا وقراحًا

مثلما يشربه الباكون

والماشون في أنشودة الفقر الملح!

"اسقني"

لا يرفع الجند سوى كوب دم ما زال يفسح!

بينما "السادة" في بوابة الصمت المملح

يتلقون الرياحا

ليلفوها بأطراف العباءات.

يدقوا في ذراعيها المسامير..

وتبقى أنت

"ما بين خيوط (الوشي)"

زرا ذهبياً!

يتأرجح!

الأبيات السابقة من قصيدة "أمل دنقل" "بكائية لصقر قریش" يعبر فيها عن حزنه الشديد على هذا الصقر، ويوجه له الخطاب يسأله: هل ترقبت أن ترى الشمس في وقت شروقها، وهذه الشمس هي التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا؟ والجراح هنا في هذه القصيدة كثيرة، فأمل يتحدث عن أحد الأبطال العرب في بلاد الأندلس، ويعرج على احتلال سيناء، وأنها ظلت تحت الحكم الإسرائيلي فترة من الزمن ليست بالقصيرة، وكان من الممكن أن تصبح أندلساً جديدة، ثم يناجيه ويقول: إن تلك الشمس سوف تعبث بكرات الثلج، وتستلقي على التربة، وتلفح، ثم هل ترقيت وانتظرت كثيراً لترى الشمس العربية تسطع في سيناء بعد أن أخذها الأعداء من السيادة المصرية، وهي تعود لتقرح، ألا يكفي ما تجرعته من آلام سقوط الأندلس، إنك باق على الرايات، مصلوبا، مباحا،



تصر الريح، وأضلاعك مثل الروض المصرح، ثم بعد ذلك يوظف "أمل دنقل" الأسطورة العربية القديمة التي كان مؤداها أن المقتول الذي لم يؤخذ بثأره، تخرج له هامة عند قبره، وتظل تنادي في صوت عال "اسقني، اسقني، اسقني" ولا تصمت حتى يؤخذ بثأره، واستخدام الأسطورة في الشعر الحديث كثير ومتعدد في أشكال مختلفة، وفي شعر أمل دنقل الكثير من مثل هذه الظاهرة، ومن هنا تكون "معطيات التراث واستهلاماته التاريخية صورة رامزة للواقع المستوفز بهموم القضايا السياسية؛ حيث يخبئ الشاعر في لوحة التراث لون رأيه وفكرته وخطوطه، وتصبح اللوحة التراثية مزيجاً لألوان يمتزج فيها الماضي بالحاضر، وكأن تلك اللوحة في ألوانها المتداخلة بقع إيمائية تسيل في لزوجتها بكائية الشاعر وانكسار نفسه أمام تهرئ الأشياء، وفقدان الذات وضياح قضيته"<sup>(٤٩)</sup>.

ويرجع أمل دنقل إلى أحزانه حينما يتحدث عن الأغراب الذين يقفون في بوابة الصمت، يشهرون الكبر والصلف في الوجه سلاحاً، وهو يصورهم وهم ينقلون الأرض أكياساً في الرمل، وأكداً من الظل، كل ذلك على ظهر الجواد العربي المترنح المنهك من الإعياء، وأخيراً يتوجه إلى الصقر مناجياً عم صباحاً أيها الصقر المجنح، وتشوب الشاعر مسحة حزينة تبدو لنا في نهاية قصيدته، فما العمر إلا سنة تمضي وأخرى تأتي، ويتوجه إلى نفسه بسؤال متى يقبل موتى فقد ملك الحياة، وأخشى أن أصبح مثل الصقر صقراً مستباحاً؟! ويلاحظ القارئ التوظيف الرمزي للأندلس من خلال القصيدة.

يقول أمل دنقل<sup>(٥٠)</sup>:

### وقف "الأغراب" في بوابة الصمت المملح

---

<sup>(٤٩)</sup> د. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر المعاصر، ص ٢١٧، منشأة المعارف، الإسكندرية، سنة ١٩٨٥.

<sup>(٥٠)</sup> أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٤٢٨.

يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحًا

ينقلون الأرض: أكياسًا من الرمل

وأكداسًا من الظل

على ظهر الجواد العربي المرنح!

ينقلون الأرض

نحو الناقلات الراسيات . الآن . في البحر

التي تنوي الرواحا

دون أن تطلق في رأس الحصان

طلقة الرحمة

أو تمنحه بعض امتنان!

عم صباحًا أيها الصقر المجنح

عم صباحًا

سنة تمضي وأخرى سوف تأتي

فمى يقبل موتى.

قبل أن أصبح . مثل الصقر .

صقرًا مستباحًا

ولا ريب أن صقر قريش عند "أمل دنقل" رمز للأندلس، فقد كان عبد الرحمن من أقوى الحكام العرب في الأندلس وأحزمهم، وقد قال عنه العقاد إنه "منشئ الدولة الأموية في الأقطار الأندلسية، فأى ذوق من الأذواق لا يجد كفايته ومتعته في تاريخ هذا الرجل المقدام.. فهذا بطل يقل نظيره بين أبطال القصص التي تقوم وقائعها كلها على المطاردة والتعقب والنجاح في الهروب والتخفي بين المشرق والمغرب، والحضر والبادية، والأصدقاء والأعداء، رجل نجا من جيوش الدولة القائمة سابقاً في الماء، وهو يكاد يعمى من الرمد، ورأى بعينه من هربوا مثله سابحين يتعبون فيعودون فيقتلون، ويذهب هو في الآفاق، شريداً منبوذاً يعاني الجوع والشظف حتى يتاح له ملك دولة باذخة"<sup>(٥١)</sup>، أردت أن أستشهد بكلمة العقاد لبيان قيمة هذا الرجل بين الرجال، وقل أن نجد له نظيراً في تاريخنا العربي.

ولا شك أن أمل دنقل كان مبدعاً في تلك القصيدة التي تعبر عن وطنيته التي يشغل نفسه بها كثيراً، ويحمل هموم وطنه وعروبته في قلبه "وتتسم أعماله بأنها تتمحور حول موقف محدد هو الدفاع عن قضايا الوطن (مصر) والأمة (العربية) فجيل "أمل دنقل" هو الجيل الثاني في مسيرة الشعر الحر، خرج إلى الحياة وسط هجير الحرب العالمية الثانية، وما أشاعته من بؤس ويأس في الواقع العربي، وشب مع نكبة فلسطين التي تجسد محنة العرب، وتشكل التحدي الحقيقي لإثبات ما إذا كان هناك عرب وعربية، أم لا؟ وقد بلغ الجيل درجة الوعي الشاب مع ثورة يوليو سنة ١٩٥٢م، وتطلع . من خلال الخطب والمواثيق . إلى فجر الحرية والوحدة، لكنه استيقظ من الأحلام على حقيقة مرة، هي نكسة ١٩٦٧م، ورغم الجروح العميقة فإنه لم يفقد إيمانه بمستقبل أفضل"<sup>(٥٢)</sup>.

---

(٥١) العقاد: مقدمته لكتاب صقر قريش: لعلهم، ص "سلسلة القراءة للجميع" ١٩٩٦م.

(٥٢) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٩٦، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨٩م.

وصورة الأندلس في هذه القصيدة تتمحور حول البطل المغوار عبد الرحمن الداخل الفاتح العربي لبلاد الأندلس، وقد استطاع الشاعر أن يعطينا صورة جيدة لتلك الشخصية الفريدة كما سبق أن أوضحنا، ومن هنا تكون القصيدة توظيفاً للأندلس من خلال الرمز والإسقاط على الواقع الراهن وليست حديثاً عنه.

## ”بوابة طليطلة”

يعد الشاعر "محمد عفيفي مطر"<sup>(٥٣)</sup>، ضمن أوائل المجددين في الشعر العربي المعاصر في مصر وأحد الذين أسهموا بأكبر الجهد في تحديد معالم التفعيلة وقسماتها، تجلّى ذلك في جل أعماله الشعرية التي استغرقت أكثر من عشرة دواوين، حيث يعتبر من رواد "الشعر الحر" في مصر، وهو يقف بجانب زملائه "نازك الملائكة، والسياب، وحجازي، وصلاح عبد الصبور".

"ومحمد عفيفي مطر من أكثر شعرائنا المعاصرين حرصًا على تجويد صياغته وتجديد قصيدته، وفي نفس الوقت من أكثرهم استمرارية وغزارة في الإنتاج، ومنذ بدأت مسيرته الشعرية مع مشارف سنة ١٩٦٠م"<sup>(٥٤)</sup>، ولمحمد عفيفي مطر قصيدتان عن الأندلس الأولى بعنوان "بوابة طليطلة" والثانية "جريمة في غرناطة" ونكتفي بالقصيدة الأولى، وهي قصيدة تتناول الأندلس من جانب مدينة طليطلة إحدى المدن الأندلسية العريقة، ومعروف عن "مطر" أنه يلجأ كثيرًا في شعره إلى الرمز، بل الإيغال فيه، وكذلك الاستعانة بالأسطورة، لذلك سوف يقف القارئ حائرًا أمام القصيدة، كما ينطبق ذلك على سائر شعر "مطر المعروف بعالمه الغامض، ماذا يريد الشاعر أن يقول؟ بداية "تجد في عنوان القصيدة نفسها علاقة سيميولوجية، تكثف البنية الدلالية في القصيدة، فالعلامة الشعرية . كلمة أو جملة . تعد نموذجًا تتولد عند الدلالة الكلية للقصيدة، ولما كانت العلاقة اللغوية ترجع في كثير من الأحيان إلى أشياء مصيرية أو مرئية لها صفة مكانية، والمفهوم الذي

---

(٥٣) محمد عفيفي مطر: ولد عام ١٩٣٥م، في رملة الأنجب . بمحافظة المنوفية، حاصل على دبلوم المعلمين، وليسانس الآداب، فسم الفلسفة، جامعة عين شمس، عمل مدرسًا بالتربية والتعليم، من دواوينه ملامح من الوجه الأنبادوقليس، سنة ٦٩، وشهادة البكاء في زمن الضحك سنة ٧٣، حصل على جائزة الدولة التشجيعية.. راجع معجم البابطين للشعراء العرب، ص ٥٢٠، المجلد الرابع.

(٥٤) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٨٧.

أناقشه هنا هو الكناية عن الوطن في المنفى، له بعد مزدوج مكاني ومجرد في آن واحد، كما قلت من قبل، بمعنى أن البوابة مكان للدخول في المدينة أو الخروج منها، والدخول والخروج يشيران في الوقت نفسه إلى موقف فكري تجاه علائق هذا المكان وما تشتمل عليه من أبعاد تاريخية وسياسية واجتماعية، يقدم محمد عفيفي مطر المكان بوصفه مكانياً زمانياً، يرتبط بتاريخ بعينه، فطليطلة هي أولى المدن الكبرى لدولة الأندلس، والتي سقطت في يد ألفونسو السادس ملك قشتالة<sup>(٥٥)</sup>. وسوف نجد الشاعر يبدأ القصيدة متخفياً وراء الرمز وهو هنا قناع التنكر. يقول الشاعر<sup>(٥٦)</sup>:

لبست قناع التنكر علي أسرح بليل المدينة

وأدخل . عبر شوارعها وظلام الأزقة .

أخوض في جو أحلامها ورؤاها الدفينة

وعليّ رجال الدرك

يقولون في الصباح، كان هنا

تفقدنا واحداً واحداً، وتفقد صمت الرعية

وأحزانها ومخاوفها، وتفقد قفل السكينة

وأبوابها الخشبية

فقابلني دركي "رأى كل من جلسوا فوق عرش البلاد

---

(٥٥) اعتدال عثمان: الشعر والتراث، ص ٦٠.

(٥٦) محمد عفيفي مطر: كتاب الأرض والدم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٠م، ص ١١.

وعلق في طوقه المتهدل مفتاح ميراثهم

وأقنعة الأوجه الملكية

هنا الباب.. هل جئت بالقفل حتى يتم العماد

فكل ملك له عروة في الرتاج

إذا وضع القفل فيها تنفس أسلافه واستراحوا

وقدسه وارثوه..

بداية . كما سبق الحديث . فإن شاعرنا محمد عفيفي طر، يمتطي الرمز في بداية قصيدته، يلوح لنا بأنه سوف يتحدث عن "بوابة طليطلة" تلك المدينة الأندلسية العريقة، أثناء الحكم العربي في الأندلس "ولكن عفيفي" من خلال "العنوان" ينبئ بوعيه اليقظ بتراث أمته وما فيها أنه يتحسر على ما أصاب المدينة العربية القديمة "طليطلة" وفي نفس الوقت يحذر خشية أن تتحول كل مدينة عربية الآن إلى "طليطلة" أخرى<sup>(٥٧)</sup>.

أراد الشاعر أن يضرب جرس الإنذار للجميع بأن مدينة طليطلة رمز للسقوط والانهايار مثلها مثل غرناطة، مثل قرطبة، فكلمها مدن كان للمجد العربي السيطرة والهيمنة عليها أيام المجد العربي في الأندلس، وهو هنا يحذر من أن تتحول مدن كثيرة إلى طليطلة جديدة، ولعله يقصد فلسطين وما يجري فيها؛ لذلك هو يريد أن يقول إنني قد لبست قناع التتكرر لأدخل المدينة "طليطلة" وأتأمل جو أحلامها، ومناظرها البديعة، ورؤاها الدفينة "وهو هنا منذ الجملة الأولى يوحي بأن صوته لن يكون مباشرًا تقريريًا أو حالماً رومانسيًا غنائيًا، بل رمزًا متكررًا واقعيًا، يقدم عالمًا ذا إيقاع حاد، مركب، عصي الفهم، ليكون "مناظرًا" لعالم اليوم في حركته، وتعبده، ومشكلاته، كذلك نجد للقصيدة مستويين في

---

(٥٧) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٩٢.

التعبير والتصوير، مستوى تطور الحركة الدرامية الظاهرة لعالم القصيدة، ومستوى آخر غير مباشر أقرب إلى استطراد "تيار الوعي" في الرواية الحديثة، ولكي ينبه الشاعر إلى ذلك المستوى الداخلي في التعبير يضعه بين قوسين ليؤكد هذه الدلالة، من ذلك أن الشاعر حين يدخل المدينة يقابله حارسها الدركي الذي يضعه بين قوسين بأنه "رأى كل من جلسوا فوق عرش البلاد"<sup>(٥٨)</sup>.

ويكمل "عفيفي مطر" صورة الدركي بأنه يعلق في طوقه المتهدل مفتاح ميراثهم، وأقنعة الوجه الملكية، ثم يناديه الدركي:

هنا الباب ثم يتوجه إليه متسائلاً: هل جئت بالقليل حتى يتم العماد، فكل ملك له عروة في الرتاج، ثم يواصل "مطر" استكمال رسم اللوحة الفنية للقصيدة، ثم يقول<sup>(٥٩)</sup>:

**تخذتُ . من اليأس . سور المدينة**

**كتابي وحجي**

**قرأت تواريخها ورؤاها الخفية**

**وأورادها ونوافل أعيادها البربرية**

**وقلبتُ في كنزها المتجدد من عربات النفاية**

**وميراثها المتعفن بين المزابل**

**رأيت عصارة أحزانها وخطاها**

---

(٥٨) السابق، ص ٩٣.

(٥٩) محمد عفيفي مطر: كتاب الأرض والدم، سابق، ص ١٢.



بقايا طعام رخيص وعقى موالديها

ومداميك من غائط ورأيت القشور

وقد مضت مرتين . وخطت حروف التهجي

ذباباً يطن بأسماء أبنائها أجمعين

وتعلق "اعتدال عثمان" على هذه النقطة قائلة: "إن الشاعر بدلاً من أن يكون حاملاً للكلمة بوصفها مفتاح باب تغيير الأبنية الذهنية والسلوكية، ومن ثم التغيير الاجتماعي، يطالب كي يسمح له بإتمام طقوس القبور والانتماء والاعتراف بدوره في المجتمع، بأن يكون على النقيض تماماً أداة لتكريس سلطة الاتباع الفكري والسياسي على السواء، أما الدركي الذي يعلق في طوقه مفتاح ميراث كل من جلسوا على عرش البلاد، ومن ثم يتحكم في طقوس العبور، فيطالب بالخضوع للآليات السائدة لإنتاج المعرفة في المجتمع من ناحية ولوجهها الآخر المتمثل في السلطة السياسية ورموزها الدركية الحارسة والضامنة لاستمرار هذه الآليات من ناحية ثانية، ويجعل الدركي الخضوع شرطاً أساسياً لإتمام طقوس العبور من الوضع القفل إلى العماد، وفي أول مواجهة بين الشاعر والدركي، إن العماد هنا يفضي إلى انتقال الشاعر من وضع هامشي إلى وضع التأثير والفاعلية في المجتمع، بمعنى أن يكون لقيم أساسية مثل الإبداع في مجال الفكر والثقافة، وبالمثل في مجال العمل والإنتاج، أهمية حيوية، لكن الشاعر يدرك بعد المواجهة أن طقوس العبور أو العماد أو الاعتراف لا تتم إلا إذا سلب فاعلية الإبداع، وما تشتمل عليه من احتواء على ميراث القهر والخضوع"<sup>(٦٠)</sup>.

---

(٦٠) اعتدال عثمان: الشعر والتراث، ص ٦١ . ٦٢ .

يقول عفيفي مطر<sup>(٦١)</sup>:

يقول لي الدركي:

وكان أبوك الملك

يجيء ويسألني عن جذور القبيلة

وأفرع أنسابها واختلاط دماها

فأحكي وأحكي

ويسألني عن طقوس الرتاج وباب المدينة

فأبكي وأبكي

وأصمت."

زرعت على القبر زيتونة "في رؤى النوم" مدت

ظلال الفروع

وأثقلها الزهر حتى انحنت "كنتُ من فرحتي

أتشقق كالطمي من قهقهات الدموع

وتطلع من جسدي غابة وتشق السنابل

مطالعها في كتاب الضلوع

---

(٦١) ديوانه، ص ١٤.

رأيتُ الغمامة حبلً. ومن خلل الماء فيها

رأيت شرارة برق تطير بزيتونة اللحم،

تهوي بأفرعها الموقدة

تشق الحجارة عن ساكني القبر،

أمي تجر بقايا الكفن

ويصعد هيكلها الشجوي وتصرخ جوعاً

لكسرة خبز وحفنة ماء

وتصرخ..تصرخ.. يرفعني صوتها من غواشي المنام

فيسقطُ عني قناعي

وأدخل مملكة الجوع.. تاجي على الرأس، والصولجان

وتاجُ وقفل صدئ.

واستطاع "عفيفي مطر" في الوجدتين السابقتين من القصيدة أن "يتعرف بنفسه على بعض ميراث المدينة المتعفن، كما يدخل الدركي مرة أخرى ليكمل الصورة التي يتعرف عليها الشاعر من منظور آخر، ليتحد "المنظوران" الجدليان ليشكلا الصورة الفنية لبنية القصيدة التي ترسم ملامح مدينة حزينة تكلى تتحطم على قيودها أغصان الزيتون "تصرخ جوعاً لكسرة خبز وحفنة ماء"، وهنا يسقط القناع ويغيب التاريخ والقناع، لنرى بعد سقوط القناع ويقظة اللحم أننا نعيش الحاضر، ندخل "مملكة الجوع" الذي عند خط التقاطع.

## تساویر وجهي المطارد

### وسيل الجيوش الغربية

### وئسیج مملکتی المستحمة بالدمع والدم

هنا نحس بغربة الإنسان الذي تصوره القصيدة منفياً بين الزمان والمكان، إنه يرى الطامة والكارثة ويستشرفها مثل "زرقاء اليمامة"، ويرى الأعداء قبل مقدمهم.. والخونة يغطون الأعين اليقظة بدثار كثيف من اللؤم والخداع، وهنا يصبح الإنسان بالضرورة "مريداً" إما للصحة القاتلة المحررة، وإما للاستكانة الذليلة.. والطريق الثالث بينهما دم حيث "لا أنت حي ولا أنت تدخل مملكة الميتين"<sup>(٦٢)</sup>.

ويتطرق "محمد عفيفي مطر" في قصيدته إلى نقطة غاية في الأهمية في عمله الشعري، وهي أنه يخاف من أن تتحول المدن العربية إلى طليطلة جديدة في حالة الانفصام والتفرق الواضحة على الساحة العربية الآن، ويحذر من الجيوش الغربية التي تدخل الأمة العربية لأسباب تهمهم في المقام الأول.

يقول<sup>(٦٣)</sup>:

### وجئْتُ وحيداً وناديت من جلسوا فوق عرش المدينة

---

(٦٢) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٩٣.

(٦٣) الديوان، ص ١٧.

أرد لهم كل ما أورثوني

وحطمت باب الطقوس القديمة

خلعت أقفال تتويجهم ودخلت البناء العتيق

أقلب عيني بين التصاوير

كانت وجوه الملوك

بكائية تتابع هذا أنا يا ملوك الفجيعة

أرد لك نسبي، وأرى عند خط التقاطع

تصاوير وجهي المطارد

وسيل الجيوش الغربية

نسيج مملكتي المستحمة بالدمع والدم

كانت سطور النبوءة

عناقيد من صرخات القبيلة تحت السناك..

"هنا أعين الراحلين

مفتحة، والأكف،

على مقبض السيف معروقة يابسة

وورد الجراح يجفُّ

ويلتف تحت نسيج العناكب

فيا أول الداخلين

تأمل ملامح وجهك فوق الحوائط

وجهاز خيولك

لترحل . قبل اندفاق الجيوش الغريبة

لمنفاك بين الزمان وبين المكان.."

وجهاز خيولك

وزوادة السفر المجدد "لا أنت حي

ولا أنت تدخل مملكة الميتين.

وفوق يدي كان وشمُ الفراشة

وجنية البحر والزهرة الطالعة

بكاء تجمد...،،

ويبدو لنا صوت الشاعر في مواجهة ملوك الفجعية، وسيول الجيوش الغريبة، ولا يجد الشاعر مفراً من أن يجهز خيوله ليرحل إلى منفاه "بين الزمان والمكان"، وتمثل مرحلة بين بين في طقوس العبور، مرحلة مؤقتة غير ثابتة تتوافق مع حركة التوازي الرئيسية في القصيدة، يتشكل هذا المكان الزماني في قصيدة مطر وفق مفهوم بعينه للزمان والمكان، فالزمان في هذه القصيدة ليس هو التاريخ القديم فحسب، أعني تاريخ سقوط طليطلة وإنما هو التاريخ الذي يعيد نفسه في دورات محتفظاً في كل دورة . في الماضي والحاضر على السواء . باستمرار آليات سلطة الاتباع مما يؤدي إلى سقوط المكان، واندفاع الجيوش الغريبة، وليكن المكان هو الأندلس أو فلسطين أو جنوب لبنان أو أي

جزء عربي آخر مهدد، على حين يصبح الشاعر وحيداً ضائعاً بين الزمان الذي يعيد نفسه والمكان الذي يكرر سقوطه<sup>(٦٤)</sup>.

ومن هنا تبدو صورة الأندلس جلية موظفة في رمز مدينة طليطلة، ويحذرنا الشاعر من أن يظهر عندنا أكثر من مدينة تسقط أمام أعيننا دون تحرك منا بعد أن تهاون الحكام العرب في مدن الأندلس، وسقطت المدينة تلو الأخرى إلى أن جاء الوقت الذي طرد فيه العرب من الأندلس بعد أن سلموا غرناطة التي بكأها كثير من الشعراء العرب، مثل أدونيس والبياتي ودرويش وسعدي يوسف وغيرهم.

ويتضح من القصيدة أن الشاعر محمد عفيفي مطر يتحدث بالأندلس متخذة رمزاً لما نعيش فيه، ولقد التقينا مع مدينة طليطلة في قصيدة مطر "وهي مدينة عظيمة، أشد المدن حصانة، وأثبتها منعة، وأبقاها مع الضيق والمحاصرة، ينسب إليها جماعة من أهل العلم منهم سعيد بن أبي هند وغيره من العلماء"<sup>(٦٥)</sup>.

ومن هنا كانت ملامح صورة الأندلس من خلال قصيدة محمد عفيفي مطر.

## أحزان غرناطة

أحمد سويلم<sup>(٦٦)</sup>

---

(٦٤) اعتدال عثمان: الشعر والتراث، ص ٦٣.

(٦٥) ابن الكردبوس وآخر: تاريخ الأندلس ووصفه، د. أحمد مختار العبادي، معهد الدراسات الإسلامية، مدريد، ص ١٤٨، سابق.

(٦٦) أحمد محمد محمد سويلم: ولد عام ١٩٤٢م، في بيلا، كفر الشيخ، مصر، حصل على بكالوريوس التجارة سنة ١٩٦٦م، يعمل مديراً للنشر في دار المعارف، عضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، من دواوينه القلب الحائر سنة ٦٧م، والهجرة من الجهات الأربعة سنة ٧٠م، والبحث عن الدائرة المجهولة سنة ٧٣م، وله بعض الأعمال المسرحية، راجع معجم البابطين للشعراء العرب، ص ٢٧٠، المجلد الأول.

من شعراء الستينيات في مصر ، وله مجموعة من الدواوين الشعرية، جمعها في أعماله الكاملة، وشاعرنا كتب هذه القصيدة وهو في إسبانيا، وبالتحديد في قصر الحمراء بتاريخ ١٤/١٢/١٩٨٣، ونستشف من عنوان القصيدة "أحزان غرناطة" أنها تعبير عن الأحزان الكامنة في ضمير كل عربي تجاه تلك المدينة التي كانت آخر قلاع المسلمين في الأندلس، وذهبت إلى غير رجعة، والأحزان ذات أبعاد متعددة، فهناك أحزان السقوط وأحزان الضياع، وأحزان على الملوك العرب الخونة الذين كانوا يتاجرون ببلادهم، وما زلنا نتجرع آثارهم حتى اليوم، وأحمد سويلم أراه مبدعاً في تلك القصيدة، فهو يبدوها بالتحسر على ضياعها من أيدينا بعد أن كانت ملء السمع والبصر، ويتحدث عن جمال شمسها ودفئها، وهو أيضاً يقف متعبداً في محرابها، ويناجيها قائلاً لقد أتيت إليك من كل بلاد العالم، وعانيت مشاق السفر ذهاباً وإياباً، ولكني مفتون بنسيمك الرائع، وطبيعتك الخلابة ومناظرك الساحرة، ثم يتوجه إليها متسائلاً، هل لك في العشق الآن أم أنك فقدت قدرتك على العشق والحب، وتتوالى أسئلة سويلم الحائرة هل لك في أن تعودني إلينا بعد فترة طويلة من الهجران، فلعلك تعودين ونتذكر أيامنا الجميلة والصحة الرائعة، والليلات السامرة العسلية، تلك كانت أيام في مدينة غرناطة الساحرة، لكن الحقيقة المرة حالت دون ذلك؛ لأن ظلام العالم نالها وهي في ليلة عرسها تتجمل وتتنزين لأجمل لحظة في الحياة.

"يقول أحمد سويلم"<sup>(٦٧)</sup>:

**أستدفئ في شمسك أم في أبراجك**

**أصحب خطوك .. أم أتوقف في محرابك..**

---

(٦٧) أحمد سويلم: الأعمال الكاملة، ص ٨٤.



من كل بلاد الله أتيت إليك

عانيت السفر . وقاسيت مهالكه

واستروحت نسيمك!

هل لك في العشق الآن؟!

أم أنك لا تمتلكين القدرة؟!

هل لك في العودة .. والصحبة .. والليال العسلية

أم أن ظلام العالم نالك في ليلة عرسك؟!

تلك كانت بمنزلة المقدمة للقصيدة التي بين أيدينا، ونرى أحمد سويلم ينقلنا من حزن إلى أحزان أخرى، فسوف نتقابل هنا مع نواح الغربان فوق المآذن، والغربان رمز للتشاؤم، وبلغت أحمد سويلم نظرنا إلى أن أيدي العشاق قد تراخت على أبوابك، لا تستطيع أن تطرقها أو تدخل في ساحتها، ويعبر سويلم عن حبه لتلك المدينة العربية الزهراء الخضراء، ولكنه حب من لا يملك حبيبته، ولا يستطيع الفوز بها، بعد أن أخذها غيره، وولت منه إلى الأبد، يقول<sup>(٦٨)</sup>:

ناحت فوق مآذنك الغربان

وتراخت في أبوابك أيدي العشاق

لا تملك أن تطرقها.. أو تدخل ساحتك

---

(٦٨) السابق، ص ٨٤، ٨٥.

جئتكَ.. أعشق أيامك من زمن

أحملُ بين يدي بخوري..

أحرقه خلف الأسوار

لعلي أملك أن أستحضر جني الأسرار

أو أجبي شيئاً . من زمن . مات

أو أزرع تحت مياهك أحلام عرائسك

المفقودة

ولكن الشاعر يعبر في حزن عميق عن ملوك غرناطة الذين خانوا أو اتصفوا بالعمالة  
للأعداء الذين كانوا يتربصون للإيقاع بها، وكان لهم ما أرادوا، فملوك غرناطة يصورهم  
أحمد سويلم بأنهم كانوا نائمين في هدوء، ولا يهتمهم من أمر غرناطة شيء، وكانوا في  
حاجة إلى من يوقظهم من هذا السبات العميق، ولا يملك شاعرنا إلا الصراخ لكنه صراخ  
العاجز الذي لا يجدي.

يقول<sup>(٦٩)</sup>:

لكأني الآن على موعد

وكأن ملوكك باتوا يأترون

على من يوقظهم من أحلى نوم

---

(٦٩) السابق، ص ٨٥، ٨٦.

جئتكَ والعالم من حولي يتمطى زهوًا

أنخلع عيونًا.. وجذورًا.. وقصائد..

أخلع عن وجهي أقنعة الصمت الباهتة اللون

أصرخ في من يلقاني من حراسك:

أسأل:

أين تغيب سطور الزمن الساحق

ومتى تأتي أقمارك ثانية.

لتراقص في الليل قبابك.

أصرخ.. لكني لا أقبض غير الريح

وصدى ينقلني بين الجدران

يذبج في داخلي العشق

لا أجرؤ ساعتها على أن أتخطى أسوارك!

هكذا تكون نهاية القصيدة صراخًا من شاعرنا المعاصر أحمد سويلم على غرناطة  
وملوكتها الذين خانوها وسلموها إلى أعداء الدين والدنيا، وهو يتوجه بسؤال حزين في قوله  
أين تغيب سطور الزمن الساحق؟ ومتى تأتي أقمارك ثانية، لتراقص في الليل قبابك،  
وهو سؤال يعلم الشاعر جوابه، ويستمر الشاعر في صراخه، لكنه باعترافه هو لا يقبض  
غير الريح، ولا يجرؤ أن يتخطى أسوار غرناطة، وسوف تظل غرناطة وبقية مدن  
الفردوس المفقود أحزانًا تميّتنا وتحيينا على مدار الحياة.

وهذه القصيدة حديث عن الأندلس من خلال مدنه العظيمة التي ولت إلى الأبد، ومن تلك المدن مدينة غرناطة آخر معاقل المسلمين في الأندلس، ويوظف الشاعر الشخوص التاريخية في قصيدته؛ حيث تلقي بملوك الأندلس الذين كانوا الأسباب الرئيسية لضياعه، ونجح الشاعر في ذلك إلى حد كبير.

## الفصل الرابع

### ”الدراسة الفنية“

## مدخل إلى الدراسة الفنية

الدراسة الفنية للأعمال الإبداعية هي لب العمل الفني، فبعد أن تحدثت عن الأندلس في الشعر العربي المعاصر في مصر عارضاً النماذج الشعرية التي تناولته منذ أمير الشعراء أحمد شوقي حتى الآن في دراسة موضوعية، يجدر بنا أن نلج عالم الدراسة الفنية لهذا الشعر، ودراستي الفنية تمثل مجموعة نقاط هامة في صلب البحث والدرس هي على الترتيب، العاطفة والصورة ووسائل تشكيلها، واللغة والأسلوب والموسيقا.

### أولاً: العاطفة:

العاطفة الصادقة من أساسيات الشعر الجيد، والخالى منها لا يكون شعراً جيداً؛ لأن الشعر تعبير عن العواطف الصادقة الجياشة التي تؤثر في الشاعر والملتقي ويتحدث الشاعر عبد الرحمن شكري عن العاطفة قائلاً: "الشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس، بل يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم، ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر، وسيأتي يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره، فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة"<sup>(٧٠)</sup>، وذلك لأن "أي شعر لا يصدر عن العاطفة شعر زائف لا خلود له وربما يخدع ببهرجه ومظهره، لكنه لا يستطيع أن يبهر النفوس أو يثير المشاعر"<sup>(٧١)</sup>، وإذا كانت اللغة هي الوعاء الذي يصب فيها الشاعر خواطره، فإن العاطفة هي إفشاء بذات النفس بالحقيقة، كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص

---

(٧٠) عبد الرحمن شكري، ديوانه: منشأة المعارف، الإسكندرية، الجزء الثالث، ط١، ١٩٦٠م، ص ٧.

وراجع: د. أحمد عبد الحميد غراب، عبد الرحمن شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م، ص ٢٦٢.

(٧١) د. أحمد الحوفي: القومية العربية في الشعر الحديث، ص ٣٦٣، وانظر له أيضاً: الإسلام في شعر شوقي، ص

يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته<sup>(٧٢)</sup>، إذن فالعاطفة بلا ريب هي التعبير عن الإحساس الداخلي والخارجي للشاعر في براعة وإتقان، ولنا في امرئ القيس والمنتبى والمعري وابن الرومي والبحري وغيرهم أمثلة ونماذج "فالشعر تمثيل للشعور ولعالم النفس في مجموعة، وكلما كان الشعر ذا طابع محلي، وصيغة حاضرة ذاتية كان أقرب على صميم الشعر"<sup>(٧٣)</sup>.

ولعل ضياع الأندلس من المسلمين يشكل جرحاً غائراً في أعماق كل عربي مسلم، ووجدان كل غيور على مكانة العرب والمسلمين في تاريخنا القديم والحديث، ومن هنا فإن "الذاكرة العربية ملأى بالأحداث والأيام والتواريخ، وهي ملأى كذلك بالأفراح والأتراح، وبأيام العسر وأيام اليسر، وبالنصر والهزيمة، وبلا أدنى شك فإن الأندلس تحتل مساحة كبيرة في الذاكرة العربية، وتحظى باهتمام واسع لدى عدد كبير من الباحثين والدارسين والمتكرين لمجاد العرب والمسلمين وأيامهم"<sup>(٧٤)</sup>.

وإن كان اهتمام الباحثين والدارسين بالأندلس الغائب الحاضر بهذه الدرجة، فما بالك بالشعراء والأدباء الذين يتميزون بركة الإحساس ورهافة الشعور وعاطفتهم الجياشة، ولا ريب أن العاطفة لدى الشعراء الذين تحدثت عنهم في هذا الباب من البحث تسيطر عليهم حالة من الحزن والضياع بسبب ذهاب الأندلس إلى غير رجعة، وضعف الحكام العرب الذين انشغلوا بأمورهم الخاصة، ومصالحتهم الشخصية، فكانت النتيجة ما كانت، لقد عبر شوقي في كثير من شعره الذي كتبه عن الأندلس عن الأحران والآلام التي يحس بها

---

(٧٢) د. محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٦٤، دار نهضة مصر، د. ت.

(٧٣) د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار نهضة مصر، د. ت، ص ٣٥، والكلمات للشاعر الألماني "توفاليس".

(٧٤) ماضي الخميس، مجلة العربي، يونيو ١٩٩٤م، مقال بعنوان: "الأندلس الغائب الحاضر في ذاكرة العرب، ص

ويشعر بها كل عربي "وفي شعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال إن الحزن قد صار محوراً أساسياً في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد" (٧٥).

يقول شوقي (٧٦):

يا نائح الطلح أشباه عوادينا

نشجي لواديك أم نأسى لودينا؟

ماذا تُقص علينا غير أن يدا

قصت جناحك جالت في حواشينا؟

رمى بنا البين أيكا غير سامرنا

أخا الغريب: وظلا غير نادينا

---

(٧٥) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٥٢، دار الكتاب العربي، ص ١٩٦٧م.

(٧٦) الشوقيات، ج٢، ص ١٢٧.



فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا

إن المصائب يجمعن المصائبنا

ويعرج شوقي متحدثاً عن ملوك الأندلس وماضي الإسلام هناك، وتطغى عليه عاطفة  
الحنن، يقول شوقي<sup>(٧٧)</sup>:

آها لنا! نازحي إليك بأندلس

وإن حللنا رفيقاً من روايينا

رسم وقفنا على رسم الوفاء له

نجيش بالدمع، والإجلال يثينا

لفتية لا تنال الأرض أدمعهم

ولا مفارقهم إلا مصلينا

---

(٧٧) السابق، ص ١٢٧ . ١٢٨ .

لو لم يسودوا بدين فيه منبهة

لناس كانت لهم أخلاقهم دينا

لم تسر من حرم إلا إلى حرم

كالخمر من "بابل" سارت "لدارينا"

لما نبا الخلدُ نابت عنه نسخته

تماثل الورد "خيريا" و"تسرينا"

نسقى ثراهم ثناء، كلما نثرت

دموعنا نظمت منها مرأثينا

كانت عيون قوافينا تحركه

## وكدن يوقظن في التراب السلاطينا

وتتجلى عاطفة شوقي، وتصل إلى قمة الحزن حينما يصور لنا الموكب الحزين لخروج المسلمين من مدينة غرناطة، وضياح الملك العربي في الفردوس المفقود "وتسليم أبي عبد الله مفاتيح المدينة للملكين الكاثوليكين ثم خروج موكبه الحزين الصامت ليتخذ الطريق إلى منفاه في المغرب"<sup>(٧٨)</sup>. وهذا المشهد يؤثر في كل نفس بشرية وأكثر تأثيراً في نفوس الشعراء..

يقول شوقي<sup>(٧٩)</sup>:

آخر العهد بالجزيرة كانت      بعدك عرك من الزمان وخرس

فتراها، تقول: راية جيش      باد بالأمس بين أسر وحس

ومفاتيحها مقاليد ملك      باعها الوارث المضيع ببخس

خرج القوم في كتائب صم      عن حفاظ كوكب الدفن خرس

---

<sup>(٧٨)</sup> د. محمود علي مكي: الأندلس في شعر شوقي، ص ٢٢٢.

<sup>(٧٩)</sup> الشوقيات، ج٢، ص ٦٠.

## ركبوا بالبحار نعثًا وكانت تحت آبائهم هي العرش أمس

ولقد تنوعت العاطفة لدى الشعراء الذين تحدثت عنهم، لكنهم يجتمعون في عاطفة الحزن على الضياع وما آل إليه حال الأندلس بعد أن أصبح أطلالاً تبكي، فنجد شاعرًا مثلاً مثل عبد اللطيف عبد الحليم يخصص ديوانًا كاملاً للحديث عن الأندلس وماضيها الجميل، وكيف كان شاهدًا على تراث أمة ودليلاً دامعًا على الحضارة العربية الإسلامية التي ما زالت إلى اليوم خير شاهد على عظمة العرب التي فرطنا فيها، وتتجلى عاطفة الحزن عند عبد اللطيف عبد الحليم، حينما صور البواب الأندلسي في قصيدته "سنيور خوستو والبواب الآلي" ولا شك أنها "مرثية جديدة لم يعهدها الشعر العربي من قبل" لون جديد في بكاء الذاهبين حين يرحلون، ويخلفون في أعماقنا أسمى ولوعة، لا ولولة ولا صراخ، ولا تكلف، وإنما تصوير يستمد ظلاله من واقع رؤيتهم للموت، هنا إنسان جاء في لحظة معينة يمضي، وبين المجيء والذهاب أمضى حياة جديدة بأن تصور في جوانبها المختلفة وبالهدوء نفسه تقول له وداعًا، مع السلامة<sup>(٨٠)</sup>.

يقول الشاعر<sup>(٨١)</sup>:

وذاات يوم والكأس ساهمة

في يده، والأنيس وحدته

تجعدت، بسمة، وصرحت

---

(٨٠) د. الطاهر مكي: مقالة حول الديوان، مجلة الهلال، مرجع سابق، ص ١٣٨.

(٨١) أغانث العاشق الأندلسي، ص ٦٥ . ٦٦.

العينان، والأمس ضاع بهجته

بالأمس أضحى البواب مطرقة

"آلة صوت" تجيب طرقتة

وصاحبي في الوصيد مثلي لا يرضى،

ولأنت بالصمت جلسته

وجف مثل، الزيتون، في الجبل

الأسمر، لا تزدهيه خضرته

وخر مثل الثيران، ضرجها

مصارع، لا تطيش رميته

وبات "خوستو" في الأفق أغنية

تحرم عند الوصيد طلعتة

وتكشف الأبيات السابقة عن معدن شاعرية عبد اللطيف وصدق عاطفته، والأجمل من كل ذلك أنه رسم لوحة تعبر عما في داخله، هيأ لها كل السبل لكي يراها كل قارئ من أجمل وأبدع ثوب لها، وهذا ما جعل أستاذنا الدكتور الطاهر مكي يقول: "أعترف بدءًا أن قصيدة "سنيور خوستو والبواب الآلي" استحوذت على مشاعري تمامًا، ما انتهيت من قراءتها إلا عدت إليها"<sup>(٨٢)</sup>، ورأى أستاذنا الدكتور الطاهر يرصد حقيقة، وهي أن الشاعر عبد اللطيف عبد الحليم ولد شاعرًا، وأن الشاعر يولد ولا يصنع كما عبرت عن

---

(٨٢) د. الطاهر مكي: مقالة حول الديوان، ص ١٣٦.

هذه الحقيقة القاعدة النقدية القديمة، ونشم رائحة الأحزان تقوح من ديوان العاشق  
الأندلسي، فنجد قصائد مثل "ليلة سقطت غرناطة"، و"أغنية الشاعر الجوال"، و"أغنية  
مورسيكية".

ويطل الحزن برأسه من خلال قصيدته "ليلة سقطت غرناطة إلى موسى بن أبي  
الغسان"، يقول<sup>(٨٣)</sup>:

وجهك بين الوجوه، ينتفض

البأس به، والعبوس، والخطر

والنيل والحزن، والجسارة

والموت زُؤامًا، والريح، والمطرُ

هنا "أبو عبد الله" والأفق

المحصور يدمى، والقصرُ ينتحر

وحوله من خيانة زُمر

تلحفوا بالهزيمة، ادثروا

يسفر طي الظلام، وجهك

يغلب الوجوم المخنوق، يبتدرُ

ليس لنا في عهدهم أملُ

---

(٨٣) أغاني العاشق الأندلسي، ص ١٦.

ليس لنا في أمانهم وطرُ

والم تأمل في قصائد الشعراء التي تناولت الأندلس يجد أن العاطفة الحزينة على ضياعه تعد قاسماً مشتركاً بين هؤلاء الشعراء، وسوف نعرض نماذج تعبر عن هذا الواقع الأليم.

يقول فتحي سعيد<sup>(٨٤)</sup>:

النهر لحية حمراء

مخضب بالمسك والحناء

وليل غرناطة

يجهش بالبكاء

ينساب كالرقطاء

يصب في دم

من الذي يقول إن الماء

يطيب في فمي

واللحن في ذلك المساء

يورق في العروق والدماء

---

(٨٤) فتحي سعيد: ديوانه أندلسيات مصرية، ص ٣٩.

كرمًا لنهرها ظمى

من نبه الورقاء

فرفرت بالركن تحتمي

ونوحت على مآذن الحمراء

ونهر غرناطة

سطر على لسان صاحب "الإحاطة"

جداول على قبابها الخرساء

تستر بعض عورة الرداء

وينضم إلى قافلة الشعراء أحمد عبد المعطي حجازي الذي يعبر في عاطفة حزينة  
وفي صدق فني رائع.

يقول حجازي<sup>(٨٥)</sup>:

تلك غرناطة سقطت!

ورأيتك تسقط دون جراح

كما يسقط النجم دون احتراق!

فحملتك كالطفل بين يدي وهرولت

---

(٨٥) حجازي ديوانه، ص ٩٠.



أكرم أيامنا أن تدوس عليها الخيول  
وتسللت عبر المدينة حتى وصلتُ إلى  
البحر  
كيلا يسير بجثة صاحبه  
في ختام السباق!

ويبكي فاروق جويده المدينة العربية، التي سقطت إلى الأبد، لكنه بكاء لا يجدي كبكاء  
ابن الرومي على ولده الأوسط "محمد"<sup>(٨٦)</sup>، يقول فاروق جويده<sup>(٨٧)</sup>:

ما زال في القلب يدمى

جرح قرطبة

ومسجد في كهوف الصمت يبتهل

فكم بكينا

على أطلال قرطبة

وقدما لم نزل

في العار تغتسل

في القدس تبكي

---

<sup>(٨٦)</sup> راجع ابن الرومي: حياته من شعره، للعقاد، ط ٢، ١٩٣٨م، مطبعة حجازي القاهرة،

<sup>(٨٧)</sup> فاروق جويده، ديوانه (كانت لنا أوطان) ص ٥٩.

أمام الله مؤذنة

ونهر دمع

على المحراب ينهمل

كعبة تشتكي

لله غربتها

وتنزف الدمع

في أعتاب من رحلوا

كانوا رجالاً

وكانوا للروى قبساً

وجذوة من ضمير الحق.. تشتعل

لم يبق شيء لنا

من بعد ما غربت

شمس الرجال

تساوي اللص والبطل

لم يبق شيء لنا

من بعد ما سقطت

كل القلاع

تساوي السفح والجبل

في ساحة الملك

أصنام مزركشة

عصابة

من رماد الصبح تكتحل

وأمة

في ضلالة الصبح تكتحل

وأمة

في ضلال القهر قد ركعت

محنية الرأس

للسياف تمتثل

ولعل التوظيف الرمزي لقصيدة فاروق جويده من خلال بكائه على القدس وما تعانيه الآن جعله يتذكر جراح المدن العربية في الأندلس، غرناطة، وقرطبة، وطليطلة.

وتعبر أحزان فاروق شوشة عن مشاعره تجاه الأندلس؛ إذ يرجع بنا الشاعر إلى بكاء الأطلال القديمة التي أصبحت أثرًا من آثار العرب القدامى في الأندلس، وهنا نفحة من أطلال الشعر الجاهلي، فقد كان بكاء الأطلال في الشعر الجاهلي سمة مميزة لدى الشعراء الجاهليين، لكن أطلال فاروق شوشة أطلال الأندلس ذلك الفردوس المفقود.

يقول فاروق شوشة<sup>(٨٨)</sup>:

ألمح حجرًا يبكي

أطلال تُعول في وقفها الأسطورية

لحنًا لعزيف الجن يدمدم بين تخوم الربوة

والجسر المهجور

أسمع همسة، وشجونًا ما زالت حيرى مغتربة

في قاع النفس تتور

ويبدأ تمتد إلى الوجه الكابي المذعور

تتقرى وجه الحجر الصلد

تطالع هذا السمت المأنوس،

وتخشع في سجدتها،

ويدور الدهليز الممتد إلى الزهراء

يفاجئنا بشعاع من نور

ترتأخ قلوب تكلى وصدور

كانت تضرب في تيه الديجور

---

<sup>(٨٨)</sup> فاروق شوشة: الأعمال الكاملة، ص ٤٢٩.

وتنادي،

من فوق الربوة والجسر تنادي..

لا ريب أن عاطفة فاروق شوشة صادقة معبرة عن الموقف الذي يشاهد، وينقله إلينا في دقة بالغة غير مصطنعة، وهذه سمة الشاعر الجيد الذي يجعلك تعيش معه تجربته التي يمر بها، ويبدو أن عاطفة الحزن لدى الشعراء تجاه مدينة غرناطة لا تنتهي، وكيف تنتهي وقد كانت هذه المدينة ملء السمع والبصر، وخير شاهد على الحضارة العربية الإسلامية في بلاد الأندلس؛ لذلك نرى أحمد سويلم يعبر عن أحزانه لضياع غرناطة بطريقته الخاصة، حتى إنه جعل عنوان القصيدة "أحزان غرناطة"<sup>(٨٩)</sup>..

يقول:

ناحت فوق مآذنك الغربان

وتراخت في أبوابك أيدي العشاق

لا تملك أن تطرقها.. أو تدخل ساحاتك

جئتك.. أعشق أيامك من زمن

أحمل بين يدي بخوري

أحرقه خلف الأسوار

لعلي أملك أن أستحضر جني الأسرار

---

(٨٩) أحمد سويلم: الأعمال الكاملة، ص ٨٤، ٨٥.

أو أحيي شيئاً . من زمن . مات

أو أزرع تحت مياهك أحلام عرائسك المفقودة

والشاعر فاروق درباله يعبر عن الضياع والسقوط، وتلفه موجة الأحزان التي لفت كل شاعر عبر عن ضياع الأندلس، وضياع مدنه العامرة الشاهدة على مجدنا التليد في الأندلس.

يقول<sup>(٩٠)</sup>:

زمان الوصل يا سيفا يسافرُ في شرايني

يا حزناً خريفيًا يهاجمني فيرديني

وينبش جرحي المنسي في أغوار تكويني

بقرطبة ومسجدها وفي بهو الأساطين

أرى الجدران باكية زخارفها تعزيني

ومن جاراتها الظمأى ومن صمت البساتين

---

<sup>(٩٠)</sup> فاروق درباله، راجع معجم البابطين للشعراء العرب، المجلد الثالث، ص ٦٥٠.

تحدثني      النوافير      بأطلال      تلاقيني

وعن صقر من الشرق      أتى      بالحق      والدين

وفي      غرناطة      الثكلى      أرى      الحمرا      يناديني

وفي      القاعات      أطياف      لطارق      وابن      زيدون

ومن هنا كانت عواطف الشعراء معبرة أصدق تعبير عن آلامهم وأحزانهم على ضياع الأندلس الذي يعتبر رمزاً لكل سقوط معاصر يمر على الأمة العربية.

ولا شك أن عاطفة الشعراء تجاه الأندلس عاطفة صادقة تعبر عن شعر النفس، وهو أجود مراتب الشعر الجيد، وهذا الشعر هو الذي يأخذ بألباب القراء والمتذوقين له "والحق أن مصدر القوة الأول نفس الأديب وطبيعته، فيجب أن يكون قوي الشعور عميق العاطفة ليستطيع بث ذلك في أسلوبه ثم في نفوس قرائه وإلا فلن ينتظر منا تأثيراً ولا مطاوعة لما يزعم ويصطنع"<sup>(٩١)</sup>، ولقد نجح الشعراء الذين تناولوا الأندلس وضياعه من العرب أن يأخذوا القارئ إلى عوالمهم وعواطفهم ويبثوا فينا شعورهم وإحساسهم، وقريب إلى الصواب أن مزية "العاطفة تقوم على صفة الإحساس وعمقه وارتفاع طبقة التفكير، ومن هنا يحدد علاقة الفكر بالحس والوجدان"<sup>(٩٢)</sup>.

---

(٩١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣م، ص ١٩٥م.

(٩٢) د. عبد الحي دياب: شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث، دار النهضة العربية ص ٢٨٦.

ومن هنا فإن مزية الإنسان دائماً أن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير، ولا يكون الشعر كاملاً حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه<sup>(٩٣)</sup>.

ومهما يكن من أمر فإن الشعراء الذين تحدثوا عن الأندلس وبالأندلس قد جعلونا نتجرع معهم آلام الضياع ومرارة السقوط والتردي من خلال عواطفهم الحزينة التي بثوها في إسبانيا، وتلك هي مزية الشاعر الجيد الذي يجعلنا نعيش معه في أتراحه وأفراحه، وتلك هي علاقة علم النفس بالأدب<sup>(٩٤)</sup>.

كان هذا الحديث عن العاطفة أولى النقاط في الدراسة الفنية وننتهي بعدها على الصورة الشعرية.

---

(٩٣) د. عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقدًا، ١٩٦٦م، ص ٢٦٧.

(٩٤) راجع في هذا الإطار: الدكتور عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العورة، ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.





## الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها

هناك تعريفات كثيرة لمفهوم الصورة الشعرية ومن أعظمها ما قاله سيسل دي لويس: "إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو إن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية، إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية"<sup>(٩٥)</sup>.

وتعد الصورة الشعرية من أهم الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في نقل تجربته إلى القارئ، والصورة "ترتبط بتجربة الشاعر، تجسد فكرة أو عاطفة، وذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة، وتصبح جزءاً منها، وتتآزر مع بقية الأجزاء الأخرى لتنتقل لنا التجربة كاملة، ويقوم الخيال بالدور الرئيسي في تشكيلها، يلتقطها ببراعة من مشاهدات الواقع وملابسات الحياة اليومية، أو يرتفع بها عن الحوادث العادية فيستمدّها من مناظر الطبيعة ومهابط الجمال الرفيعة ويمزج بين عناصرها المختلفة، فتجيء خلقاً جديداً يختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي تتألف منها"<sup>(٩٦)</sup>.

تلك هي وظيفة الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، كما يرى أستاذنا الدكتور الطاهر مكي، فهي ترتبط بتجربة الشاعر وتجسد الفكرة، أو العاطفة، ثم إنها ذات صلة قوية بالمشاعر والأحاسيس التي تغلب على القصيدة؛ حيث إنها تصبح جزءاً منها، وكل هذه العناصر تجتمع لتقدم لنا تجربة الشاعر كاملة.

---

<sup>(٩٥)</sup> سيسل دي لويس: "الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجناحي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م، ص ٢١.

<sup>(٩٦)</sup> د. الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر، ص ٨٣.

ولا شك أن الخيال يلعب الدور الرئيسي في تشكل الصورة الشعرية "فبواسطة الصورة يشكل أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره" (٩٧).

ولا شك أن الدكتور علي عشري يوضح مكانة الصورة الشعرية فنيًا، فبواسطتها يستطيع الشاعر أن يشكل أفكاره وأحاسيسه وخواطره التي تجول في داخله، كل ذلك في شكل فني رفيع، ويرى الدكتور محمد حسن عبد الله أن "التعبير بالصورة خاصة شعرية، ولكنها ليست خاصة بالشعر، لقد أثرها التعبير القرآني والحديث النبوي كثيرًا، واعتمد عليها المثل كما فضلتها الحكمة" (٩٨)، ولا شك في أن القرآن الكريم والحديث الشريف ممتلئان بالصور القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وغير ذلك.

ومن هنا "كانت الصورة الشعرية، دومًا، موضوعًا مخصصًا بالمدح والثناء، إنها هي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقبتها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجب أن يكون هذا موضوع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة، ولهذا أمكن القول: إن الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ" (٩٩).

---

(٩٧) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٢، ١٩٧٩م، مكتبة دار العلوم، ص ٦٨.

(٩٨) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص ١٦، دار المعارف.

(٩٩) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٧، ط١، ١٩٩٠م، المركز الثقافي العربي.

ولا عجب في كلام الباحث السابق الولي محمد، فقد مجدها وميزها أرسطو على باقي الأدوات الفنية للشعر؛ حيث قال: "ولكن أعظم الأساليب الحديثة حقًا هو أسلوب الاستعارة وهو آية لموهبة" (١٠٠).

ولا شك أنها "وسيلة للشاعر للتجريد والتفرد يقاس بها نجاح الشاعر في إقامة العلاقات المتفردة التي تتجاوز المؤلف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيًا جديدًا، وما ينبغي للصورة أن تحققه من التوازن بين ما ترصده من مظاهر حسية وما يعادلها من الانفعالات والأبعاد النفسية" (١٠١).

ومن هنا فإن الشاعر عند النقاد العرب يقترن بالتصوير "ذلك أن الشاعر والمصور يوصلان المعنى بطريقة بصرية: الأول عن طريق الألفاظ والثاني عن طريق الأصباغ، وكلاهما يعتمد على المحاكاة، فالشاعر أو الرسام حين ينقل العالم في نمط فني، فإنه يحاكي الواقع، فيقدم لنا صورة تتخطى الأطر الظاهرة للواقع، ولكنها لا تفارق قوانينه الأساسية، وقد تكون الصورة المرسومة (شعرًا أو رسمًا) أفضل من الواقع أو أسوأ منه حسب قدرة المصور" (١٠٢).

ولتوضيح الوظيفة الرئيسية للصورة الشعرية يرى ت. س. إليوت أنه "إذا كان الشكل هو الهيكل العظمي للقصيدة، فإن الكلمات والصور الخيالية التي يستخدمها الشاعر هي شرايينها وجهازها العصبي، ويتجسد أسلوب الشاعر أساسًا في الكلمات والصور التي

---

(١٠٠) د. شكري محمد عياد، أرسطو في الشعر، ص ١٢٨، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م.

(١٠١) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٢، المركز الثقافي العربي.

(١٠٢) د. عبد القادر أبو شريفة: حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص ٥٩، ط ١، ١٩٩٠م.

يختارها، وبالطريقة التي يضع بها الكلمات والصور جنبًا إلى جنب، غير أن الأسلوب يتضمن خصائص أخرى مثل نغمة القصيدة أو روحها العامة<sup>(١٠٣)</sup>.

ولا يمكن بحال من الأحوال أن نتحدث عن الصورة الشعرية في الشعر الحديث، ونغفل ما قاله الأستاذ العقاد في هذا المضممار عن الوظيفة التعبيرية للصورة، وقد كانت هذه القضية من أول ما اهتم به المجددون في شعرنا العربي المعاصر، وظهر ذلك جليًا عند الأستاذ العقاد؛ "حيث ألح على ضرورة تعبير الصورة الشعرية عن حقيقة نفسية أو شعورية، وعدم اقتصارها على تسجيل التشابه الحسي، وكان من المآخذ التي أخذها على شوقي بشدة، ما جاء في شعره من صور تشبيهية حسية لا تحمل أكثر من التشابه المادي بين أطرافها"<sup>(١٠٤)</sup>. وسوف أسوق كلمة أستاذنا العقاد التي وجهها إلى شوقي؛ لأنها سوف تخدم مجال البحث من هذه الزاوية، يقول العقاد: "اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول عن الشيء، ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان وكذاك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء، يدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور عمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء

---

(١٠٣) ت. س. بيرس، ترجمة محمد البهنسي، مجلة الفيصل، ص ١٣١، ١٩٧٧م، العدد الأول السنة الأولى.

(١٠٤) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٧٦.

يمتاز الشاعر على سواه.. وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كانت تلمح وراء الحواس شعورًا حيًا، ووجدانًا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية" (١٠٥).

ويلق الدكتور علي عشري زايد على كلام العقاد قائلاً:

"كلام العقاد هذا وإن كان منصبًا في الأصل على الصورة التشبيهية بالذات، فإنه يصلح أساسًا جيدًا لبنيان قيمة الصورة الشعرية ووظيفتها في القصيدة الحديثة، أيًا كان نوعها أو كانت العلاقة بين أطرافها، وعلى أية حال فإن قيمة الصورة في القصيدة الحديثة، قد أصبحت منذ ذلك الحين تقاس بمدى طاقاته الإيحائية، ومدى الوظيفة التي تؤديها في توصيل أبعاد الرؤية الشعرية للشاعر، والتعبير عن واقعه النفسي والشعور الذي لا يمكن التعبير عنه بواسطة الأسلوب التقريري المباشر" (١٠٦).

لا شك أن تعليق الدكتور علي عشري زايد على كلام أستاذنا العقاد يعبر عن الواقع الفعلي للصورة الشعرية، فالأستاذ العقاد وضع الأساس الراسخ لقواعد الصورة الشعرية، أيًا كان نوعها، ولقد أبدع الشعراء الذين تحدثوا عن الأندلس في الفصل السابق، وجاءت الصورة الشعرية متنوعة في وسائل التشكيل الفني، فمن الصور القائمة على فن "التشبيه".

قولي شوقي (١٠٧):

---

(١٠٥) العقاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، ص ٢٠ . ٢١، الطبعة الثالثة.

(١٠٦) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة الحديثة، ص ٧٨.

(١٠٧) الشوقيات، ج٢، ص ١٢٨.

كأم موسى، على اسم الله تكفلنا

وباسمه ذهب في اليم تلقينا

ومصر كالكرم ذي الإحسان فأكهة

لحاضرين وأكواب لبادينا

وشوقي يشبه مصر حينما ضاقت به على الرغم منها، فركب البحر وخرج إلى المنفى  
بأم موسى . عليه السلام . حين ألقتة في اليم، وسألت الله أن يحفظه ويكفله، والصورة  
السابقة قائمة على التشبيه، وهناك صور شعرية أخرى قائمة على فن التشبيه في شعر  
شوقي، يقول<sup>(١٠٨)</sup>:

كأن أهرام مصر حائط نهضت

به يد الدهر لا بنيان فانيانا

---

(١٠٨) الشوقيات، ج٢، ص ١٣٢.

كانها ورمالاً حولها التطمت

سفينة غرقت إلا أساطينا

كانها تحت لألاء الضحى ذهباً

كنوز (فرعون) غطين الموازينا

فشوقي يرى أهرام مصر حائط قوي نهضت به يد الدهر، وكأنها ورمالها مثل الأمواج المتلاطمة سفينة غرقت، وهي أيضاً مثل كنوز فرعون وجواهره الثمينة الكثيرة التي غطت الموازين التي تزنها.

ومن أبدع الصور الشعرية عند عبد اللطيف عبد الحليم، تلك الصورة التي رسمها للبواب في قصيدته "سنيور خوستو والبواب الآلي" والشاعر في رسم تلك الصورة استطاع أن يرصد كل طاقاته الفنية والجمالية حتى خرجت حية معبرة موحية، وأبدع رسم، والصورة هنا تتكون من أجزاء لتكون لنا في النهاية صورة كلية للبواب الأندلسي.

يقول<sup>(١٠٩)</sup>:

وذات يوم والكأس ساهمة

---

(١٠٩) أغاني العاشق الأندلسي، ص ٦٥ . ٦٦.



في يده، والأنيس وحدته

تجعدت بسمه، وصوحت

العينان، والأمس ضاع بهجته

بالأمس أضحى البواب مطرقة

"آله صوت" تجيب طرقتة

وصاحبي في الوصيد مثلي لا يرضى،

ولاذت بالصمت جلسته

وجف مثل الزيتون، في الجبل

الأسمر، لا تزدهيه خضرته

وخر مثل الثيران ضرجها

مصارع، لا تطيش رميته

وبات "خوستو" في الأفق أغنية

تحوم عند الوصيد طلعتة

وتلك صورة كلية رسمت للقارئ، فهو يرى صورة طبق الأصل للبواب الذي يتحدث عنه الشاعر، وقد قامت تلك الصورة عن طريق الرسم بالكلمات، وتلك "لوحة مجسمة،

ورسمت شعراً وتحول فيها البواب إلى كائن حي تراه بعينيك، وتلمسه بيدك، وتسمعه يحاور السكان بأذنك وفجأة تستيقظ، ألا إنسان هناك" (١١٠).

وثمة صورة شعرية بالغة الروعة في شعر عبد اللطيف عبد الحليم في قصيدته موسيقى من الغيب، يقول (١١١):

**جمالك موسيقى من الغيب، والغيب**

**بشاطئه المسحور، طيف الهوى يحبو**

**تحن لها روعي كأن لحونها**

**تمازجها، من قبل أن يخلق الحب**

**فررف طير، غب غيث، وسافرت**

**قوادمه، تحدوه في شوقها السحب**

ومن ثم نجد الصور الآتية جمالها موسيقى من الغيب، والغيب بشاطئه المسحور، طيف الهوى يحبو، وكلها صور شعرية تدل على عين الشاعر الثاقبة التي تلتقط الصور من الواقع، وتدل على شاعرية عبد اللطيف عبد الحليم.

وهناك صورة شعرية قائمة على استخدام الوسائل الحديثة في تشكيل الصورة الشعرية، ومن تلك الوسائل.

---

(١١٠) د. الطاهر مكي: مقالة عن ديوان العاشق الأندلسي، جريدة الأهرام، ٢٨ / ٣ / ١٩٩٥م.

(١١١) د. عبد اللطيف عبد الحليم، ديوان العاشق الأندلسي، ص ١٩، ٢٠.



## التشخيص

"والتشخيص من الوسائل الفنية في رسم الصورة الشعرية، وقد عرف الشعر العربي القديم والحديث هذه الوسيلة وأساسها تشخيص الأشياء المجردة والجماد في صورة أشخاص حية، والشعراء القدامى شخّصوا أكثر الأشياء حتى الزمن فامرؤ القيس شخّص الليل<sup>(١١٢)</sup>، يقول<sup>(١١٣)</sup>:

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازاً وناء بكلل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

ومن الصورة القائمة على التشخيص قول فاروق جويدة<sup>(١١٤)</sup>:

ما زال في القلب يدمى

---

<sup>(١١٢)</sup> راجع.. طاهر أبو فاشا: حياته وشعره، دراسة تاريخية نقدية، لكتاب هذا البحث، ص ٢٠٣.

<sup>(١١٣)</sup> الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ٢٦ . ٢٧.

<sup>(١١٤)</sup> فاروق جويدة: ديوان كانت لنا أوطان، ص ٦٠.

جرح قرطبة

ومسجد في كهوف الصمت يبتهل

فكم بكينا على أطلال قرطبة

وقدسنا لم تزل

في العار تغتسل

في القدس تبكي

أمام الله مئذنة

ونهر دمع

على المحراب ينهمل

وكعبة تشتكي

لله غربتها

وتنزف الدمع

في أعتاب من رحلوا

والتشخيص وسيلة لتشكيل الصورة الشعرية "وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحمي وتتحرك وتنبض

بالحياة<sup>(١١٥)</sup>، ولقد اتكأ فاروق شوشة في قصيدة "شمس الله في قرطبة" على رسم صورة شعرية تقوم على التشخيص وذلك في قوله<sup>(١١٦)</sup>:

ألمح حجرًا يبكي

أطلالاً تقول في وقفها الأسطورية

لحنًا كعزيف الجن يدمدم بين تخوم الربوة

والجسر المهجور

أسمع همسة، وشجونًا، ما زالت حيرى

في قاع النفس تتور

ويذًا تمتد إلى الوجه الكابي المذعور

تتقرى وجه الحجر الصلد

تطالع هذا السمت المأنوس،

وتخشع في سجدتها،

ويدور الدهليز الممتد إلى الزهراء

---

(١١٥) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة الحديثة، ص ٨٠.

(١١٦) فاروق شوشة: الأعمال الكاملة، ص ٤٢٩.

ويصور حجازي سقوط غرناطة في صورة فنية تعتمد على تكثيف اللغة وحشد المفردات التي تساعده على إبراز تلك الصورة، ولقد تكررت مثل هذه الصورة في أكثر من موضع من قصيدته يقول<sup>(١١٧)</sup>:

### تلك غرناطة تختفي

ويلف الضباب مآذنها،

وتغطي المياه سفائنها

فهذه الصورة تعبير عن سقوط تلك المدينة، متوسلة في ذلك التعبير بمعنى الاختفاء (تختفي) كما أن مآذنها وهي رمز واضح لتراثها الديني، يلفها الضباب، وهذا الآخر رمز للغيبوبة وفقدان الرؤية الإغماء، كما تستخدم الصورة معنى الغرق، هلاك غرناطة (تغطي المياه سفائنها) ويتضافر كل ذلك للإيحاء بمرارة ذلك التهاوي الأخير.

ذلك كان حديثي عن الصورة الشعرية لدى الشعراء المصريين الذين تناولوا الأندلس في أشعارهم، ولقد عرضت لنماذج لهذه الصور الشعرية عند أكثر من شاعر من الشعراء التي تناولهم البحث، ولقد كانت الصورة الشعرية في تناولنا السابق لمفهوم مكانتها الفنية "ووظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، وما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف الجزئية فإنه لا يصح الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرثيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر

---

<sup>(١١٧)</sup> أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان مرثية للعمر الجميل، ص ٩٩.

في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطًا بذلك الشعور كانت أقوى صدقًا وأعلى فنًا<sup>(١١٨)</sup>.

وهنا ما تحقق بصورة واضحة في تناولنا للصورة الشعرية عند شوقي وعبد اللطيف عبد الحليم وفاروق شوشة وفاروق جويده، ومن الصور الفنية الجيدة هذه الصورة للشاعر فتحي سعيد، والتي تقوم على حسن التقسيم، وهو محسن بديعي يعطي جرسًا موسيقيًا للصورة الشعرية، يقول<sup>(١١٩)</sup>:

يا ربة شعري العارية الجسدين

جسد للغير.. وجسد لي

يا حافية الشفتين

شفة تمشي فوق الشوك

وشفة لي

يا ساهرة العينين

عين تشهد قوم الأيك

وعين لي

الجسدان الشفتان العينان

---

<sup>(١١٨)</sup> د. مصطفى ناصف: الصورة الفنية، ص ١٩٣، دار مصر للطباعة.

<sup>(١١٩)</sup> ديوان فتحي سعيد، ص ٤٥.



اعتنقت في شوقين

شوق غجري النبرات

شرقي الطلعة والملفات

وشوق لي

وهذه الصورة قائمة أيضًا على التشخيص من خلال قوله:

(الجسدان، الشفتان، العينان، اعتنقت في شوقين). إذن الصورة قائمة في موشحة  
فتحي سعيد على المحسن البديعي حسن التقسيم، والتشخيص، ومن نماذج الصورة  
الشعرية عند أحمد سويلم تلك الصورة الفنية من قصيدته أحزان غرناطة، يقول<sup>(١٢٠)</sup>:

ناحت فوق مآذنك الغربان

وتراخت في أبوابك أيدي العشاق

لا تملك أن تطرقها.. أو تدخل ساحتك

جئتك.. أعشق أيامك من زمن

أحمل بين يدي بخوري..

أحرقه خلف الأسوار

---

(١٢٠) أحمد سويلم: الأعمال الكاملة، ص ٨٤ . ٨٥.

وتستحضر الصورة هنا ما حدث لمدينة غرناطة في نهاية الحكم العربي في الأندلس، وتقوم الصورة على التكتيف اللغوي في رسم الصورة، وهذا كان حديثي عن الصورة الشعرية للشعراء الذين تناولوا الأندلس.

## اللغة والأسلوب

اللغة عبارة عن المادة الخام التي يبني منها المبدع عمله الفني، سواء أكان شاعرًا أم كان ناثرًا، في آخر تلك الفنون التي تتخذ مادتها من الكلمات، وتقوم أساسًا على قواعد اللغة نحوًا وصرفًا وعروضًا، ولا ريب في أن "اللغة هي الأداة الأولى للشاعر . وللدب . عمومًا . أو لنقل إنها المادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة، أي إنها الأداة التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها وتمارس دورها في إطارها.

وإذا كان الناثر يستخدم اللغة كما يستخدمها الشاعر، فإن ثمة فروقًا جوهريّة بين استخدام الشاعر للغة واستخدام الناثر لها، أو بين "لغة الشعر" و"لغة النثر"، للشعر لغة خاصة داخل اللغة ينذر الشاعر نفسها ويفنيها في سبيل تحديدها وإبداعها"<sup>(١٢١)</sup>.

ويؤكد هذا الكلام أستاذنا الدكتور الطاهر مكي قائلاً:

"ذلك أن للشعر لغته على الدوام، موحية ومتوترة وقادرة على الإثارة، ولا تنبثق عن مشكلات الحياة اليومية، وإنما تصدر عن وجدان عميق، والتعبير عن الوجدان يستلزم ألفاظًا ذات دلالات نفسية وشعورية خاصة قادرة على تصوير إحساس الشاعر، وعلى

---

(١٢١) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٤٢.

التأثير في نفس القارئ أو السامع، لتحدث عنده إحساساً مماثلاً وتنقل إليه تجربة الشاعر كاملة<sup>(١٢٢)</sup>.

وتتميز لغة الشعر بأنها تكثف من غزارة اللغة الوجدانية ذلك لأن "أهم ما يميز الشعر عن النثر كونه لغة وجدانية سواء أصدر الشاعر في ذلك عن ذاته ووجدانه، أم اتخذها وسيلة لتصوير الطبيعة أو الحياة"<sup>(١٢٣)</sup>.

والشعر في مجمله العام، ما هو إلا وجدان، ولغة الشعر من نوع خاص فالشاعر الجيد يوظفها حسب مشاعره الداخلية "واللغة توظف فيها على نحو متميز؛ ولكي نضع أيدينا على هذا التميز علينا أن نولي اهتماماً خاصاً للوحدة اللغوية للعمل الشعري من المعجم الشعري والتركيب والنحو والمجاز، والتكثيف والتصوير"<sup>(١٢٤)</sup>.

والشاعر المتميز هو الذي يستطيع أن يوظف مفردات اللغة لتجويد عمله الفني؛ وذلك لأن اللغة ملك عام لكل المبدعين؛ وذلك لأن "اللغة هي اللغة ولكنها تتجدد وتتوسع طرائق صياغتها وتتضاعف قدرتها على التعبير والإفصاح؛ إذ أتيح لها شاعر واسع المعرفة بها دقيق الحس بدلالاتها"<sup>(١٢٥)</sup>، واللغة الشاعرة ترتبط بالتجربة ارتباطاً وثيقاً "فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية . وإن

---

(١٢٢) د. الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر.. روائعه ومدخل لقراءته، ص ٧٦.

(١٢٣) د. عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، ص ٢٨١، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٤م، انظر في هذا المعنى "كولردج" للدكتور محمد مصطفى بدوي، ص ٩٥، دار المعارف بمصر.

(١٢٤) د. محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص ١٦٣، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م.

(١٢٥) د. عبد الحكيم بلع: حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، ص ٩١، مكتبة الشباب، ص ١٩٧٤م.

كان الشاعر لا يغفل في استخدامه الكلمات هذه الدلالات . وإنما هي تجسيم حي للوجود، فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم والتجربة الشعرية وفقاً لهذا تجربة لغة<sup>(١٢٦)</sup>.

ولا ريب أن للكلمة دوراً مهماً في الشعر، فهي ليست مجرد لفظ صوتي ذي دلالات لغوية، وإنما تصبح الكلمة بعد دخولها لغة الشعر ذات إحياءات وتقنيات فنية تشكل لبنة في العمل الشعري.

"وإنما تصبح الكلمة شاعرة حين توفق في التعبير عن إحساس الشاعر وتلائم السابق، وتتفاعل مع غيرها من الألفاظ"<sup>(١٢٧)</sup>. وإذا وجدت هذه الأمور في الكلمة تحقق "الكمال الشعري والشاعر الأصل تتضح ألفاظه بالقيم، وتشع منها الموسيقى، والفن، والبساطة والزخرفة، الصورة، والفكرة، والقوة الدرامية، والتكثيف الغنائي، والكناية، واللون، والضوء"<sup>(١٢٨)</sup>، ولا شك أن هناك ارتباطاً وثيق الصلة بين اللغة والتجربة الشعرية، فاللغة عموماً ليست إلا مؤدياً مقنناً عن التجربة، وهكذا فإن كل اتصال كلامي يفترض عمليتين متواجهتين: أولاهما نذهب من الأشياء إلى الكلمات وهي التقنين، والثانية نذهب من الكلمات إلى الأشياء، وهي فك التقنين، أليس فهم النص معناه الإدراك الجيد لما يختفي وراء الكلمات، الذهاب من الكلمات إلى الأشياء وبالإجمال فصل المحتوى عن التعبير الخاص<sup>(١٢٩)</sup>.

---

(١٢٦) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٣م، ص ٧٢.

(١٢٧) د. الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر، ص ٧٧.

(١٢٨) السابق، ص ٨٠.

(١٢٩) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، ص ٤٦، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م.

واللغة لدى الشعراء الذين تناولهم البحث لها سمات خاصة، وسف نقف على تلك السمات لدى الشعراء الذين تناولوا الأندلس في شعرهم، وعرضنا لهم من قبل.

أولاً: عند الاتجاه المحافظ البياني: ويمثله أمير الشعراء أحمد شوقي:

يعد أحمد شوقي من الشعراء الذين تأثروا بالسابقين له، فقلدهم وسار في دربهم مقتفياً آثارهم، وإن كانت شاعريته لا ريب في جودتها، لكنه يظل أسيراً للتقليد والمحاكاة، وهو من الشعراء الذين "نقلوا إلينا الأدب القديم في كل صوره وعارضوا كبار الشعراء في العصر العباسي، أمثال أبي تمام، والبحتري، والمتنبي، فجاءت قصائده في كثير من معانيها وألفاظها وصور بيانها متأثرة بقصائد الأولين"<sup>(١٣٠)</sup>. وينطبق هذا الكلام بصورة ما على شوقي في معارضاته التي عارض بها البحتري، وابن زيدون، والمتنبي، وغيرهم من الشعراء القدماء، ويؤكد هذا الكلام أستاذنا الدكتور صالح الأشتري "فأما القوالب فكلها قديمة مستعارة من المتقدمين وقد رأينا شوقي في نتاجه الأندلسي كله حريصاً على السير في ظلال الفحول من القدماء، يتكئ عليهم، ويختار الجيد المشهور من آثارهم فينسج على منوالها، ويعارضها في الوزن والقافية، وفي الألفاظ والتراكيب، وفي الديباجة والنفس، وكثيراً ما كانت معاني تلك الآثار تتسرب مع القوالب المستعارة، فإذا هو طوع شاعرية شوقي"<sup>(١٣١)</sup>، ويتضح ذلك من خلال دراسة مفردات اللغة في أندلسيات شوقي وعباراته.

### أولاً: دراسة المفردة:

١. المتأثر بقصيدة البحتري في المعارضة.. يقول شوقي<sup>(١٣٢)</sup>:

---

(١٣٠) عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ج٢، ص ٢٩، ط٦، دار الفكر العربي، ١٩٦٦م.

(١٣١) د. صالح الأشتري، أندلسيات شوقي، ص ١٥٩ - ١٦٠.

(١٣٢) الشوقيات، ج٢، ص ٥٨.

## وعلى الجمعة جلالة والنا

### صر نور الخميس تحت الدرفس

كلمة الخميس بمعنى الجيش، والدرفس بمعنى العلم الكبير، وقد ذكرهما البحتري في  
سينيته كما نلاحظ صوت الأندلس واضحاً من خلال أحد أعلامه البارزة "الناصر"،  
ويتضح وعي شوقي حاضراً في معارضته للشاعر العباسي.

وعظ "البحتري" إيوان "كسرى" (١٣٣)

### وشفتني القصورُ من "عبد شمس"

حيث يوضح شوقي أنه يعارض البحتري غير أنه يخالفه المنهج والعشق والإعجاب،  
البحتري يعجب بمجد الفرس وكسرى، وشوقي يعتز ببلاده وحضارته المصرية القديمة.  
والمفردات المستقاه بل المتأثرة بقصيدة البحتري كثيرة عند شوقي وتركز معظمها في  
كلمات القوافي.

"ليلة وكس . رمى . البرنس . نكس . وكس . خمس . عبس . وفرس . وكثير من مثل تلك  
المفردات نجدها في قصيدة شوقي.

ثمة ملاحظة أخرى في دراسة اللغة في أندلسيات شوقي وهي تعمق اللغة، من حيث المفردة.

فألفاظ شوقي تنبئ عن خصائص مدرسته الشعرية، فهي ألفاظ جليلة يمتاحها الشاعر من أعماق اللغة، وتعبر عن معان وأعلام، ويتضح ذلك من خلال بعض المفردات، مثل "ملاوة . عباب . فطس . الحيا . وكس . قلس . قعس . الخميس . ثهلان . قس).

### **تأثير الأندلس في عبارته:**

تحدث شوقي عن أعلام الأندلس بشراً ومواقع حضارية من خلال تأثره بالمكان الذي حل به مدة نفيه، فشاعت في القصيدة ألفاظ مثل "الطوائف . ثرى قرطبي . الناصر . الداخل . الحمراء . غرناطة"، وتلك الألفاظ تشي بأن شوقي يعيش في الجو الأندلسي متأثراً بالأندلس العربي المفقود.

### **التركيب اللغوي**

كما ذكرنا في الحديث عن اللفظ، فإن التركيب الشعري عند شوقي في أندلسيته تشعر به سمة تراثية واضحة كقوله<sup>(١٣٤)</sup>..

يا رقى الله ما أصبح منه

---

(١٣٤) الشوقيات، ج٢، ص ٥٧، ٥٩.

وسقى صفوة الحيا ما أُمسى

وقوله (١٣٥):

ويحها كم تزيت لعليم

واحد الدهر واستعدت لخمس

وقوله (١٣٦):

من "الحمرة" جللت بغيار الـ

دهر كالجرح بين برء ونكس

ونجد عند شوقي خاصية تراثية أيضًا وهي في الجاهلية؛ مما ينبئ عن خصائص  
مدرسة "الاتجاه" المحافظ البياني، ونؤم بالجاهلية الشعر الجاهلي.

يقول (١٣٧):

---

(١٣٥) السابق، ص ٥٩.

(١٣٦) السابق، ص ٥٩.

(١٣٧) الشوقيات، ص ٥٤.



اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

يقول<sup>(١٣٨)</sup>:

وإذا فاتك التفات إلى الما

ضى فقد غاب عنك وجه التأسى

غلبة النداء على عرائس القصائد "أي الأبيات الرئيسية" في قول شوقي<sup>(١٣٩)</sup>:

يا ابنة اليم ما أبوك بخيل

ما له مولعًا بمنع وحبس

وقوله<sup>(١٤٠)</sup>:

---

<sup>(١٣٨)</sup> الشوقيات، ص ٦١.

<sup>(١٣٩)</sup> الشوقيات، ص ٥٤، ٥٦، ٥٧، ٦١.

<sup>(١٤٠)</sup> السابق.

يا فؤادي لكل أمر قرار فيه يبدو وينجلي بعد لبس

وقوله<sup>(١٤١)</sup>:

يا رقي الله ما أصبح منه وسقى صفوة الحيا ما أمسى

وقوله<sup>(١٤٢)</sup>:

يا ديارًا نزلت كالخلد ظلا وجنى دانيًا وسلسال أنس

ونجد نفس الملامح السابقة لدى شوقي في نونيته التي عارض بها ابن زيدون، وسوف نقف على بعض الملاحظات اللغوية في قصيدة شوقي:

١. مفردات عميقة المعنى، مثل:

(ريش . من راش السهم ألصق عليه الريش).

(الأساة . الأطباء) . (النطس . الأطباء الحذاق).

(مصلينا . يقصد بهم ملوك الأندلس).

(بابل ودارينا . مدينتان مشهورتان بجودة الخمر).

(المتعة . المحبة . اللازورد . حجر صاف شفاف أزرق).

---

(١٤١) السابق.

(١٤٢) السابق

(الأفواف: يريد بها الخمائل، الصياصي: الحصون وكل ما امتنع به).

(المجاج . ما تمجه الأرض من شجر وغيره أي ما تخرجه).

(الغسلين: الصيد) تلك كانت المفردات الصعبة في قصيدة: شوقي..

## ٢ . التركيب:

نجد أيضًا الملامح التراثية في ثنايا قصيدة شوقي..

أ . غلبة أسلوب النداء:

مثل قول شوقي<sup>(١٤٣)</sup>:

يا نائح "الطلح" أشباه عوادينا

نشجي لواديك أم نأسى لوادينا؟

وقوله<sup>(١٤٤)</sup>:

يا سارق البرق يرمى عن جوانحنا

بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا

---

(١٤٣) الشوقيات، ص ١٢٧.

(١٤٤) الشوقيات، ج٢، ص ١٢٩.

وقوله<sup>(١٤٥)</sup>:

ويا معطرة الوادي سرت سحرًا

خطاب كل طروح من مرامينا

وقوله<sup>(١٤٦)</sup>:

يا من نغار عليهم من ضمائرنا

ومن نصون هواهم في تناجينا

ب . التأثر بالقديم:

مثل حديثه عن الأطلال في قوله<sup>(١٤٧)</sup>:

رسم وقفنا على رسم الوفاء له

---

<sup>(١٤٥)</sup> الشوقيات، ج٢، ص ١٢٩.

<sup>(١٤٦)</sup> الشوقيات، ج٢، ص ١٣٠.

<sup>(١٤٧)</sup> الشوقيات، ج٢، ص ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠.

نجيش بالدمع، والإجلال يثنينا

. تأثره بقصيدة ابن زيدون: في قوله<sup>(١٤٨)</sup>:

يا سارق البرق يرمي عن جوانحنا

بعد الهدوء ويهمي عن مآقينا

. تأثره بالنابغة الذبياني في حديثه عن الليل:

يقول شوقي<sup>(١٤٩)</sup>:

ونابغي كأن الحشر آخره تميتنا فيه ذكراكم وتحينا

وقوله<sup>(١٥٠)</sup>:

سقيا لعهدٍ كأكناف الربى رفة

---

<sup>(١٤٨)</sup> السابق

<sup>(١٤٩)</sup> السابق

<sup>(١٥٠)</sup> الشوقيات، ج٢، ص ١٣٠.

أنا ذهبنا وأعطاف الصبا لنا

حسن التقسيم:

في قول شوقي<sup>(١٥١)</sup>:

الوصل صافية، والعيش ناغية

والسعد حاشية، والدهر ماشينا

. تأثير الأندلس في قصيدة شوقي: .

كلمات قليلة في قصيدة شوقي تدل على تأثره بالأندلس مثل كلمات "الطلح . أندلس .

رسم . مصلينا).

يقول شوقي<sup>(١٥٢)</sup>:

آها لنا! نازحي إليك بأندلس

وإن حللنا رفيفاً من روابينا

---

(١٥١) السابق، ص ١٣١.

(١٥٢) السابق، ص ١٢٧، ١٢٨.

رسم وقفنا على رسم الوفاء له

نجيش بالدمع، والإجلالُ يثنينا

ونجد في لغة شوقي في الموشحة تلك الملاحظات اللغوية، فمن حيث المفردة.

. شيوع الألفاظ المعبرة عن مفردات الطبيعة ومناخها (البان . العلم . بلبل . سماء الليل

. الجنان . الطير . الفلس . الدجى . الأيك . دور الأنس . نازح أيك).

**الملح التراثي (لغة معجمية):**

(يتتذى . يتوثب) (المرعسي: من رعى الرجل)، (إذا مشى مشياً ضعيفاً من الإعياء)،

(قعس: ضد الحذب وهو نتوء الصدر) ونجد أيضاً مفردات مثل (البرح . ينبجس . نفر .

البيهس).

## التركيب:

النسق القديم في صياغة التركيب اللغوي في الجملة الشعرية:

مثل قول شوقي<sup>(١٥٣)</sup>:

من لِنِصُّوْ يَتَنَزَّى أَلْمَا      برح الشوق به الغلس

وقول شوقي<sup>(١٥٤)</sup>:

هل لكم في نبأ خير نبأ      حلية التاريخ ماثور عظيم

## التأثر بالمفردات القرآنية:

يقول شوقي<sup>(١٥٥)</sup>:

غير ذي رحل ولا زاد سوى      جوهر وافاه من بيت أبيه

وفي القرآن الكريم قوله تعالى: (غير ذي زرع عند بيتك المحرم)<sup>(١٥٦)</sup>.

---

(١٥٣) الشوقيات، ج٢، ٢١٤، ٢١٧، ٢١٩.

(١٥٤) السابق.

(١٥٥) السابق.

(١٥٦) سورة إبراهيم: آية ٣٧.



## التعبير الشعري:

١ . التأثر بلغة الموشح:

في قول شوقي<sup>(١٥٧)</sup>:

هل درى أندلس من قدما      داره من نحو بيت المقدس

فقد تأثر بآبن سهل الإشبيلي في قوله:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى      قلب صب حله عن مكس

٢ . غلبة النداء:

يتضح ذلك من خلال عدة نماذج من موشحة شوقي، يقول:

أيها الصارخ من بحر الهموم      ما عسى يُغني غريق عن غريق

وقوله<sup>(١٥٨)</sup>:

يا شباب الشرق عنوان الشباب      ثمرات الحسب الزاكي النмир

---

<sup>(١٥٧)</sup> الشوقيات، ج٢، ص ٢٢٠.

<sup>(١٥٨)</sup> الشوقيات، ج٢، ص ٢١٦، ٢١٩.

وقوله (١٥٩):

أيها البائس مت قبل الممات أو إذا شئت حياة فالرجا

### الحوار:

نجد شوقي يلجأ أحياناً إلى أسلوب الحوار، وهو يضيف على القصيدة حركة تزيد  
الشعر جمالاً وتشد انتباه المتلقي: يقول شوقي:

قلت ليلٍ وليلٍ عوادُ

من أخو البث فقال ابن فراق

قلتُ ما واديه قال الشجو واه

ليس فيه من حجاز أو عراق

قلتُ لكي جفنه غير جوادٍ

قال شر الدمع ما ليس يراق

نغبط الطير وما نعلم ما

هي فيه من عذاب بئس

فدع الطير وحظا فُسما

صير الأيك كدور الأنس

وثمة نموذج آخر يستخدم في الحوار في أندلسيات شوقي "وهي قصيدة حوارية تقوم على "قالت" و"قلت" ويتخيل فيها شوقي صاحبة له من جميلات الأندلس مع تربين لها . على طريقة عمر بن أبي ربيعة . وهي تسأله عن منفاه وركوبه البحر بما يكتنفه من خطر، فيجيبها بصبره على الشدائد وبتسليمه بقضاء الله في صبر وجلد"<sup>(١٦٠)</sup>.

يقول شوقي<sup>(١٦١)</sup>:

قالت نفيت فقلت ذلك منزل

وردته كل يتيمة ووردته

---

<sup>(١٦٠)</sup> د. محمود مكي، مقاله في فصول، ص ٢٢٦.

<sup>(١٦١)</sup> الشوقيات المجهولة، ج٢، ص ٢٣٦.

قالت رماك الدهر قلت فلم أكن

نكسا ولكن بالأناه رميته

قالت ركبت البحر وهو شدائد

قلت الشدائد مركب عودته

قالت أخفت الموت قلت أمفلت

أنا من حبائله إذا ما خفته

وتتميز القصيدة بالأسلوب السهل الممتنع، ولا شك أن الحوار الهادئ يضفي على القصيدة "حركة سريعة في غير عنف ولا ضجيج، وهي تصور طبيعية شوقي اللينة الهادئة" (١٦٢).

## **ـ توظيف التاريخ:**

---

(١٦٢) د. محمود مكي: مقاله في مجلة فصول، ص ٢٢٦.

استطاع شوقي أن يوظف الأحداث التاريخية في خدمة عمله الفني، يتحدث عن ثأر عثمان، وهو يوظف التاريخ لأخذ العبرة والاتعاظ من الأحداث القديمة في عصرنا الحاضر.

يقول (١٦٣):

ثأر عثمان لمروان مجاز ودم السيط آثار الأقربون

حسنوا للشام ثأراً والحجاز فتغالى الناس فيما يطلبون

ومن حديثه عن التاريخ في موشحة شوقي ما قاله عن القائد العظيم عبد الرحمن الداخل "صقر قریش" الذي دخل الأندلس فاتحاً، وقد مجده التاريخ تمجيداً يستحقه عن جدارة..

يقول (١٦٤):

صحب الداخل من إخوته حدث خاض الغمار ابن ثمان

غلب الموج على قوته فكأن الموج من جند الزمان

---

(١٦٣) الشوقيات، ص ٢١٧.

(١٦٤) الشوقيات، ج٢، ص ٢١٨ . ٢١٩.

ذلك الداخل لاقى مظلمات لم يكن يأمل منها مخرجاً

قد تولى عزه وانصرماً فمضى من غده لم ييأس

رام بالمغرب ملكاً فرمى أبعد الغمر وأقصى اليبس

ومن هنا كان الحديث عن اللغة في أندلسيات شوقي، وكيف كان شوقي تابعاً لغيره من الشعراء الفحول الذين حذا حذوهم، مثل: الممتبي، والبحتري، وأبو تمام، وابن زيدون، وغيرهم، وقد تأثر بهم لغة وفكراً وموسيقاً، وغير ذلك من فنون، لكنه لإحقاق الحق نؤمن بأن "شوقي" ليس غارقاً في بحار غيره، ولكن له شخصيته المتفردة التي تجعل له مساراً مختلفاً في بعض الوجوه عن غيره من الشعراء، ونشهد بأن شوقي يمتاح من معجم متميز، وهو شاعر كبير مكتمل الأدوات الفنية والموهبة الفطرية، التي خولت له أن يكون أميراً للشعر العربي الحديث، واللغة في أندلسيات المجددين ينقسم الحديث فيها إلى قسمين:

### **الأول: عند عبد اللطيف عبدالحليم:**

اللغة عند عبد اللطيف لغة خاصة يمتاحها من معجم ثر، وأندلسياته في ديوانه الأخير خير شاهد على ذلك، وسوف نقف على عدة نقاط في لغة شاعرنا.

### **أولاً: المفردة:**

تكثر المفردات التي تعبر عن الطبيعة الجميلة في بلاد الأندلس؛ وذلك في بعض القصائد مثل (كارمن إشبيلية . كارمن قرطبة . موسيقا من الغيب)، والمفردات المعبرة عن

ذلك مثل (الظل . القرنفل . جدول . الفل . الشموس . الوهج . المشمس . موجه . بلبل . السما  
. فراشات الصباح . شمس الضحى)، وفي قصيدة كارمن قرطبة نجد (المخمل . سوسن  
. نرجسه . الطل . القرنفل . غابة . التلال).

وفي قصيدة موسيقا من الغيب نجد (بشاطئه . طير . فراشات النجوم . قمرًا . الليل .  
ظله . الطل . الأغصان . الزهر . العشب . المياه . موردها . العذب) ومفردات الطبيعة  
الجميلة لبلاد الأندلس كثيرة ومتعددة في ثنايا القصائد، وكلها تعبر عن جمال الطبيعة  
الأندلسية التي شاهدها شاعرنا ونضحت في شعره، وهذه المفردات تضي جمالاً على  
الشعر، وتجعل المتلقي يعيش في نفس الجو الذي كان يعيش فيه الشاعر.

## بناء الجملة:

تتنوع الجملة في أندلسيات عبد اللطيف عبد الحليم، فأحياناً نجد أن الجملة الفعلية بأقسامها مسيطرة على بناء القصيدة عنده، على حين تأتي الجملة الاسمية بنسبة أقل من سابقتها، ثم إن الجملة الفعلية: الماضي، والمضارع منهما يتصارعان في أندلسياته، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد العزيز شرف، حيث قال: "إن تيار الوعي ينظم قصائدها جميعاً في صراع بين الأمس واليوم يجسده الصراع بين الماضي والمضارع في الزمن اللغوي، وهو الصراع الذي يحكم تيار الصور الأندلسية من خلال إحساس الشاعر بالزمن وسباحته في تيار الماضي والحاضر سباحة تضيء على حقائق التاريخ في ذات الشاعر ما يوجهها نحو الوجهة التي يريد، والفعل المضارع في "أغاني العاشق الأندلسي" يصبح قوة "معادلة" تقاوم الماضي في التشوق إلى حاضر أفضل ومستقبل مشرق للأمة الإسلامية والعربية"<sup>(١٦٥)</sup>، وسوف نقوم بعملية إحصاء لبناء الجملة عند شاعرنا وتنوعها بين الفعل الماضي والمضارع.

### جدول مبسط يوضح استخدام الجملة الفعلية في الماضي والمضارع

١ .	كارمن إشبيلية	١٧,٨ %	٧٧ % المضارع
٢ .	موسيقى من الغيب	٤٨ %	٥٢ %
٣ .	كارمن قرطبة	٣٦,٦ %	٤٨,٨ %
٤ .	ماريسا عباد	٣٦,٨ %	٦٣,٢ %

ومن هنا تسيطر صيغة المضارع الدالة على الحال والاستمرار على صيغة الماضي، ولا شك أن ماضي الأندلس في شعر الدكتور عبد اللطيف جعله يتذكر المجد العربي

(١٦٥) د. عبد العزيز شرف: مقاله بمجلة: الحرس الوطني، ص ٩٩، سبتمبر ١٩٩٤م، العدد ١٤٦.



القديم للحضارة العربية والإسلامية الزاخرة في الأندلس، ويتضح ذلك من خلال هذه النماذج.

يقول في قصيدة كارمن إشبيلية<sup>(١٦٦)</sup>:

بيت هناك يحتمي، بالظل والقرنفل

مسيجًا بعوسج، موشحًا بجدول

ينتظم الفل به، عقد غرام ثمل

وكرمة، تعتصر الشموس، منذ الأزل

جذورها، توغل في قلبي، ليس تأتلي

تسكر منها شرفة، تعل قبل النهل

ونجد صيغ المضارع تطغى على الماضي وهي (يحتمي . ينتظم . تعتصر . توغل . تأتي . تسكر . تعل).

وفي قصيدة موسيقى من الغيب، يقول<sup>(١٦٧)</sup>:

جمالك موسيقى من الغيب، والغيب

بشاطئه المسحور، طيف الهوى يحبو

---

<sup>(١٦٦)</sup> د. عبد اللطيف عبد الحليم: أغاني العاشق الأندلسي، ص ٥ . ٦.

<sup>(١٦٧)</sup> السابق، ص ١٩ . ٢٠.

تحن لها روعي، كأن لحونها  
تمازجها، من قبل أن يخلق الحب  
فرفرف طير، غب غيث، وسافرت  
قوادمه، تحدوه في شوقها السحب  
يطالع أفقاً بعد أفق، كأنما

بناحية من خلف السماء المدى الرحب<sup>(١٦٨)</sup>

ونطالع الصيغ المضارعة في بناء الجملة عند الشاعر وهي (يحبو . تحن . تمازجها .  
يخلف . تحدوه . يطالع . يناجيه).

ويقول في قصيدة ماريسا عباد<sup>(١٦٩)</sup>:

روضتك الزهراء، أسطورة

أقرأ فيها كل هذا الجمال

وجهك هذا أم أنا حالم

طالت بأحلامي الليالي الطوال

أعشقه، أرحل في موجه

---

<sup>(١٦٨)</sup> راجع مقالة جيدة حول هذه القصيدة، لأستاذنا الدكتور محمد أبو الأنوار في بحثه "ظاهرة الغموض في التجربة الشعرية"، ص ٦٩، احتفالية الشاعر محمد حسن فقي، الحلقة الثانية.

<sup>(١٦٩)</sup> أغاني العاشق الأندلسي.. ص ٣٤، ٣٥.

الهادئ لا يوماً أحط الرحال

وكلما أرحل في موجة

تدفعني أخرى لعشق المحال

وتقابلنا صيغ المضارع وهي (أعشقه . أرحل . أحط . تدفعني).

وحسبنا أن نعرف أن لغة شاعرنا يمتاحها من لغة القدماء، وأحياناً من لغة المحدثين، فاللغة عنده مزيج من التراثية والحداثيّة، لكن في كلا الحالين أنت أمام لغة متميزة، وقد تذكرنا بعض قصائده بالقدماء الجاهليين والإسلاميين كالمتنبي والمعري وابن الرومي وابن الفارض، وقد تذكرنا قصائد أخرى بالعقاد، وبشاره الخوري، ونزار قباني<sup>(١٧٠)</sup>، والأساذ حجازي يضع يدنا على حقيقة ملموسة في شعر عبد اللطيف عبد الحليم، فشعره يشبه إلى حد كبير شعر المتنبي والمعري وابن الرومي، وبقيّة هذا الفريق من فحول الشعراء.

## توظيف التاريخ:

يستطيع الشاعر الجيد أن يوظف كل طاقاته الفنية لجودة عمله الشعري، وشاعرنا استطاع أن يوظف أحداث التاريخ في أندلسياته، ونرى ذلك في بعض قصائده، ففي قصيدة "من آخر كلمات ابن حزم" "يوظف التاريخ توظيفاً جيّداً؛ حيث نلتقي بابن النغيلة اليهودي، رئيس وزراء حبوس وابنه باديس من بعده، أمير غرناطة البربري، وقد استبد اليهود بالأمر، ومكن لبني جنسه، واستثار الناس عليه شاعر عظيم فأودوا بحياته ونفوذ أهله في لحظة اعتزاز مجيدة، وهناك المقتدر من ألقاب ملوك الطوائف الصغار، أولئك الذين

---

(١٧٠) أحمد عبد المعطي حجازي: مقاله حول الديوان بكتاب شعراء ما بعد الديوان، ج٤، لعبد اللطيف عبد الحليم،

قال عنهم ابن شرف القيرواني منذ قرابة ألف عام "ألقاب مملكة في غير موضعها،  
وقرطبة العاصمة العربية العظيمة والأمويون والروم، وكلها ألفاظ من العصر الوسيط،  
ولكن دلالتها ورموزها المعاصرة واضحة جلية لا تحتاج إلى فضل بيان"<sup>(١٧١)</sup>.

يقول الشاعر<sup>(١٧٢)</sup>:

سيان "تغريلة" ومقتدر كلهم بالأعاجم أنأطروا

والأمويون غال نخوتهم أنهم بالمهانة انشطروا

يسطرون الأحكام نافذة ويئس ما نفذوا وما سطروا

والناس لا حيلة ولا أمل كيف وهم بالمذلة انفطروا

في "منت لشم" ألفت معتزلي غمامكم راعد ولا مطر

ويقول في قصيدة "كارمن قرطبة" متحدثاً عن قرطبة إحدى المدن الأندلسية العظيمة،  
ويذكر الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر أحد أمراء الأندلس الكبار.

---

<sup>(١٧١)</sup> د. الطاهر المكي: مقدمة لديوان لزوميات وقصائد أخرى، ص ١٤.

<sup>(١٧٢)</sup> د. عبد اللطيف عبد الحليم، ديوان لزوميات، ص ٩١.

أراك من قرطبة نفحة<sup>(١٧٣)</sup>

ضن بها يومي، فلم تبذل

تصحو بك الزهراء مشدوهة

خلف التلال الصم، والجنـدل

وصيحة الناصر، لا تنثني

توغل في الأضلع، كالأنصل

ما الناصر المنصور، في ذرعه

أن يحيى المطعون في مقتل

ويوظف التاريخ عندما يتحدث عن أبي عبد الله آخر خلفاء المسلمين في الأندلس والذي  
سلم غرناطة للنصارى، وكانت آخر قلاع المسلمين في الأندلس، يقول<sup>(١٧٤)</sup>:

هنا أبو عبد الله يبحث عن

مريمه، والسيوف تشتجر

هنا أبو عبد الله، والأفق

---

<sup>(١٧٣)</sup> أغاني العاشق الأندلسي، ص ١٥.

<sup>(١٧٤)</sup> السابق، ص ١٠٠.

المحصور يدمى، والقصر ينتحر

## اللغة في أندلسيات القصيدة الحرة

تناولت في المبحث الخاص بالمدرسة الحرة مجموعة من الشعراء وسوف نتحدث عن اللغة عندهم، والشعراء الذين تناولهم البحث من شعراء التفعيلة، فاروق شوشة، وأحمد عبد المعطي حجازي، وفاروق جويده، ومحمد عفيفي مطر، وأحمد سويلم، وغيرهم، ولا ريب أن أهم ما يميز هذه اللغة هو ثرائها بالطاقات التعبيرية واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة، فقد كان الهم الأول للشاعر في كل العصور هو أن يعيد للغة طاقاتها السحرية الأولى، وقدراتها الخارقة على التأثير، والتي كانت لها في عصورها الأسطورية الأولى قبل أن تبتذل وتتحول إلى لغة عملية نفعية تخضع لمنطق العقل وتحدياته الصارمة<sup>(١٧٥)</sup>.

واللغة في القصيدة الحديثة تتراوح ما بين السهولة والغموض، أو إذا شئت الوضوح والغموض، ويتضح هذا الرأي من خلال بعض النماذج لشعراء المدرسة الحديثة، فمثلاً يقول فاروق شوشة<sup>(١٧٦)</sup>، في قصيدته "شمس الله في قرطبة":

ألمح حجراً يبكي

أطلالاً تعول في وقفاتها الأسطورية

لحنًا كعزيف الجن يدمدم بين تخوم الربوة

---

(١٧٥) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص ٤٤، ٤٥.

(١٧٦) فاروق شوشة: الأعمال الكاملة، ص ٤٢٥.

## والجسر المهجور

أسمع هسهسة وشجوناً ما زالت حيرى مغتربة

في قاع النفس تنور

فالملاحظ أن اللغة في النموذج السابق يتضح منها السهولة والسلاسة، فالمفردات مألوفة غير متوعدة في الصعوبة، ولا تحتاج إلى المعاجم ونلمح عند شوشة قوة اللغة ورصانتها، وثمة نموذج آخر يتفق في السهولة واليسر مع نموذج فاروق شوشة، وترى ذلك في شعر فاروق جويده الذي يتحدث بالأندلس؛ إذ يقول<sup>(١٧٧)</sup>:

ما زال في القلب يدمى

جرح قرطبة

ومسجد في كهوف الصمت يبتهل

فكم بكينا

على أطلال قرطبة

وقدسنا لم تزل

في العار تغتسل

في القدس تبكي

أمام الله مئذنة

---

(١٧٧) فاروق جويده: ديوانه كانت لنا أوطان، ص ٦٠ . ٦١.

ونهر دمع

على المحراب ينهمل

وكعبة تشتكي

لله غربتها

وتنزف الدمع

في أعتاب من رحلوا

كانوا رجالاً

وكانوا للورى قبساً

وجذوة من ضمير الحق.. تشتعل

فترى المقطع السابق من قصيدة فاروق جويذة (مرثية ما قبل الغروب) يتميز بالسلاسة واليسر، فالمفردات سهلة الفهم والتراكيب، لا غرابة فيها، وتمتاز بأنها في متناول المثقف العادي؛ لأن لغة القصيدة الحرة تعتمد على المباشرة، وعدم التعقيد في بناء الجمل، والتراكيب، إلا عند بعض العشاء، مثل شاعرنا محمد عفيفي مطر، وهو شاعر في الأعم الأغلب غير مفهوم، ويضرب به المثل في الغموض في الشعر الحديث، ويؤيد هذا الكلام الدكتور علي عشري زايد: "صحيح أن بعض النماذج الحديثة تسرف في التركيب والتعقيد دون أن يكون ثمة داع لذلك، ودون أن يكون وراء ذلك التعقيد المسف رؤية شعرية على قدر من العمق والرحابة يستدعي مثل هذا التعقيد"<sup>(١٧٨)</sup>.

---

(١٧٨) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٥.



ومن هذا القبيل نموذج محمد عفيفي مطر في قصيدته "بوابة طليطلة" التي يتحدث فيها بالأندلس.. يقول<sup>(١٧٩)</sup>:

لبستُ قناع التنكر على أسوح بليل المدينة

وأدخل عبر شوارعها وظلام الأزقة

أخوض في جو أحلامها ورؤاها الدفينة

وعل رجال الدرك

يقولون في الصبح: كان هنا

تفقدنا واحدًا واحدًا، وتفقد صمت الرعية

وأحزانها ومخاوفها، وتفقد قفل السكينة

وأبوابها الخشبية

فقابلني دركي "رأى كل من جلسوا فوق عرش البلاد"

وعلق في طوقه المتهدل مفتاح ميراثهم

وأقنعة الأوجه الملكية.

أشار فأسقط عني قناعي

هنا الباب.. هل جئت بالقفل حتى يتم العماد

---

(١٧٩) محمد عفيفي مطر: ديوان كتاب الأرض والدم، ص ١١.

ويتضح الغموض في نموذج عفيفي مطر؛ حيث نراه يبدأ قصيدته بالرمز، متخذاً الرمز وسيلة للوصول إلى هدفه، حيث "يوهم بأنه سوف يتحدث عن "بوابة طليطلة" تلك المدينة الأندلسية التي كان لها ماض عريق أثناء الحكم العربي للأندلس.

ولكن عفيفي مطر من خلال "العنوان" ينبئ بوعيه اليقظ بتراث أمته وماضيها أنه يتحسر على ما أصاب المدينة العربية القديمة "طليطلة" أخرى.. وفي النهاية فإن عفيفي مطر شاعر غزير الإنتاج وصاحب موقف تقدمي، إلا أن تشكيل عالمه الشعري على مستوى التركيب والتخيل ملغز ومتناثر أو متناثر الأجزاء بحيث تبدو المغامرة اللغوية عنده غاية في حد ذاتها، وهي مغامرة أقرب إلى العبث واللامعقول!!" (١٨٠).

ونلاحظ في قصيدة أمل دنقل "بكائية لصقر قريش" نبرة تراثية وأسطورية في البناء اللغوي للقصيدة من خلال الاتكاء على الموروث الشعري القديم في العصر الجاهلي.

ف نجد أمل دنقل يتوجه بتحية الصباح إلى صقر قريش قائلاً (١٨١):

عم صباحاً.. أيها الصقر المجنح

عم صباحاً..

هل ترقيت كثيراً أن ترى الشمس

التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا

ثم تلهو بكرات الثلج

---

(١٨٠) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٩٢، ٩٤.

(١٨١) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٤٢٧.

تستلقي على التربة،

هل ترقيت كثيرًا أن ترى الشمس لتفرح

وتسد الأفق للمشرق جناحًا

ونرى في النموذج السابق أن الشاعر يتكئ على التراث في توجيه تحية الصباح لصقر  
قريش في قوله "عم صباحًا، ونلاحظ أيضًا كثرة أسلوب الاستفهام في القصيدة وهو ملمح  
تراثي، أما الملمح الأسطوري في قصيدة أمل دنقل فيتضح من قوله<sup>(١٨٢)</sup>.

أنت ذا باق على الرايات مصلوبًا.. مباحًا

"اسقني"

لا يرفع الجند سوى كوب دم". ما زال يفسح!

"اسقني".

هاك الشراب النبوي

اشربه عذبًا وقراحًا

مثلما يشربه الباكون

والماشون في أنشودة الفقر المملح"

"اسقني"

---

(١٨٢) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٤٢٧، ط ٣، ١٩٨٧ م.

لا يرفع الجند سوى كوب دم ما زال يفسح

بينما السادة في بوابة الصمت المملح

يتلقون الرياح

ومن هنا يستخدم الشاعر الأسطورة العربية القديمة التي كان مؤادها أن المقتول الذي لم يؤخذ بثأره له هامة على قبره، وتظل تصرخ "اسقوني" ولا تصمت حتى يؤخذ بثأره، ويكثر استخدام الشاعر الحديث للأسطورة، حتى إنها أصبحت ملمحاً ملحوظاً في كثير من شعر مدرسة الشعر الحر في الوطن العربي بصفة عامة<sup>(١٨٣)</sup>.

هذا ما يخص مبحث اللغة في أندلسيات هذا الباب، وتناولنا فيه اللغة عند شوقي وعبد اللطيف عبد الحليم، وشعراء المدرسة الحرة، وكل اتجاه من هؤلاء يمثل تياراً مختلفاً في الشعر العربي الحديث.

---

(١٨٣) راجع. د. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٩٧.

## الموسيقا

الموسيقا من العناصر الأساسية في الشعر، وتعد من أبرز الأدوات الفنية التي يستخدمها الشاعر في البناء الشعري "وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس لألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"<sup>(١٨٤)</sup>، ولعلها هي الفارق الوحيد بين الشعر والنثر، وهذا ما أشار إليه أرسطو "حيث نبه في كتابه ... "فن الشعر" إلى خطأ إطلاق لقب الشاعر على من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة على أساس أن النظم أو الوزن ليس وحده هو ما يميز الشاعر عن سواه"<sup>(١٨٥)</sup>. ويواصل الدكتور علي عشري حديثه الجيد عن الموسيقى ويقول: "والموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التغير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطاناً على النفس وأعمقها تأثيراً فيها"<sup>(١٨٦)</sup>.

ولقد اعتمد الشعر العربي على النغمة الموسيقية التي تجعله سهل الحفظ سريع التعلق بالأذن والذهن، ومن هنا "كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه، وطرب الإنسان للنغم قديم كعهده بالفنون في عصره الفطري"<sup>(١٨٧)</sup>.

---

(١٨٤) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٦، ٧، ط ٢. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.

(١٨٥) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحزينة، ص ١٦٢.

(١٨٦) السابق، ص ١٦٣.

(١٨٧) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٥.

وبعد تعليق ابن عبد ربه على هذه النقطة جيداً حين يقول: "وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها فاستوحته الطبيعة بالألحان على الترجيح لأعلى التقطيع، فإما ظهر عشقته النفس وحنّت إليه الروح، ولذلك قال أفلاطون: لا ينبغي أن نمنع النفس من معاشقة بعضها بعضاً ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان"<sup>(١٨٨)</sup>. ومن هذا المنطلق كان الاحتفال بالموسيقى باعتبارها من أهم عناصر البناء الفني للشعر، وسوف يمتد حديثي عن الموسيقى ليشمل مجموعة من النقاط: أهمها، الوزن، القافية، الإيقاع، المعارضة، الموشحات.

الوزن: "الوزن هو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، وكان الذي يراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع، والوزن بعمدة بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية"<sup>(١٨٩)</sup>، ولا شك أن الوزن هو السمات الميزة لفن الشعر عموماً، والشاعر الجيد هو الذي يستطيع أن يكون متمكناً من علمي العروض والقافية فهما أساس الذي يقوم عليه فن الشعر العربي.

---

(١٨٨) ابن عبد ربه شهاب الدين أحمد، ج٣، ص ١٧٧، المطبعة الشرقية، ١٣٠٥هـ، وانظر د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٥.

(١٨٩) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٦.

ثانياً: القافية من أساسيات الشعر كما سبق القول فهي تاج الإيقاع الشعري كما يسميها الدكتور أحمد كشك<sup>(١٩٠)</sup>، والقافية عند الخليل بن أحمد "هي عدة أحرف في نهاية البيت تشمل الساكن الأخير والساكن قبل الأخير"<sup>(١٩١)</sup>.

ومن التعريفات الجيدة لعلم القافية كما يرى أستاذنا الدكتور إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هنا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمنزلة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها"<sup>(١٩٢)</sup>، ومن هنا حق الدكتور أحمد بدوي أن يقول: "إن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية متحدة في القصيدة كلها كما جرى عليه الشعر الجاهلي والإسلامي قبل أن ينظم الشعراء شعراً تعددت قوافيه"<sup>(١٩٣)</sup>.

أما الإيقاع في الشعر فالمقصود به "وحدة النغمة التي تكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع مثلاً فيما سماه قدامة: "الترصيع أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي فمثلاً "فاعلاتن" في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت "أي توالي متحرك فساكن"<sup>(١٩٤)</sup>، ولا شك أن للإيقاع وظائف موسيقية تساعد الأذن على الاستمتاع بالشعر، ولا بد أن يوظف الشاعر الإيقاع لخدمة

---

(١٩٠) د. أحمد كشك: راجع كتابه القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٨٧.

(١٩١) د. علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص ١٣٩، ١٩٨٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٩٢) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٤٤، ط ١٩٥٢م.

(١٩٣) د. أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص ٣٤٥، دار نهضة مصر.

(١٩٤) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٥.

موسيقا شعره؛ لأن الشعر الخالي من الإيقاع لا يستحق الخلود وسوف نبدأ الحديث عن أمير الشعراء، أما موسيقا شوقي في أندلسياته "تقليدية مستعارة من القدماء، وقد رأينا شوقي في إنتاجه الأندلسي كله حريصًا على السير في ظلال الفحول من القدماء، يتكئ عليهم، ويختار الجيد المشهور من آثارهم، فينسج على منوالها، ويعارضها في الوزن والقافية"<sup>(١٩٥)</sup>، ورأى الدكتور صالح الأشتري يضع يدينا على حقيقة لا جدال فيها وهي أن أندلسات شوقي تسير وراء فن المعارضة، وهو فن ضخم في تاريخ شعرنا العربي، ونجد شوقي في معارضاته يعارض كبار الشعراء القدامى على سبيل المثال البحتري.

يقول شوقي<sup>(١٩٦)</sup>:

اختلاف النهار والليل ينسي      اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

وصفا لي ملاوة من شباب      صورت من تصورات ومس

عصف كالصبا اللعوب ومرت      سنة حلوة ولذة خلس

وسلا مصر هل سلا القلب عنها      أو أسا جرحه الزمان المؤسى

---

(١٩٥) د. صالح الأشتري: أندلسيات شوقي، ص ١٥٩، ص ١٦٠.

(١٩٦) الشوقيات، ج٢، ص ٥٤.



والقصيدة كلها معارضة من شوقي للبحتري، والبحتري شاعر كبير في تاريخ شعرنا العربي، قد استطاعت موهبته الفطرية أن تجعله ينثر النظر فيها، ويعجب بشاعرية البحتري الفذة.

يقول البحتري<sup>(١٩٧)</sup>:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

وتماسكت جين زعزعي الدهر التماسًا منه لتعس ونكس

بلغ من صباة العيش عندي طففتها الأيام تطفيف بخس

وشوقي "وصف فيها أطلال الآثار العربية في الأندلس، حيث عاش منفيًا وذكرياته وحنينه إلى وطنه، في فريدة خالدة تفوق قصيدة البحتري رغم أنه السابق"<sup>(١٩٨)</sup>، والقصيدة في بحر الخفيف وتفعيلاته "فاعلاتن مستعلن فاعلاتن، مرتين في البيت الشعري، ولقد ركب شوقي بحر الخفيف أيضًا؛ لأن المعارضة تكون في الوزن والقافية وحركة الروى" والمعارضة أن ينظم الشاعر قصيدة على نمط قصيدة لشاعر آخر يتفق معه في بحره ورويهما سواء أكان الشاعران متعاصرين أم غير متعاصرين"<sup>(١٩٩)</sup>، ومن هنا نجد أن "شوقي" استلهم النغم الموسيقي من البحتري وغنى عليه أجمل القصائد، ويواصل شوقي

---

<sup>(١٩٧)</sup> ديوان البحتري، ج٢، ص ١٥٢، دار المعارف، ١٩٦٣م، تحقيق حسين كامل الصيرفي.

<sup>(١٩٨)</sup> د. الطاهر مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، ص ٢٠ . ٢١، دار المعارف، ط١، ١٩٨٧م.

<sup>(١٩٩)</sup> د. محمود رزق: عصر سلاطين المماليك، المجلد الثامن، ص ٤٤٧، ط١، ١٩٦٥م.

معارضاته، ويركب موسيقى غيره إن صح التعبير حينما يعارض ابن زيدون في نونيته الشهيرة التي قالها في محبوبته ومعشوقته ولادة بنت المستكفي، والتي بدأها بقوله<sup>(٢٠٠)</sup>:

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ومن ثم كتب شوقي على نفس البحر وهو بحر البسيط معارضاً ابن زيدون الذي قيل عنه إنه يحذري الأندلس، وذلك لما له من فنيات مشتركة بينه وبين البحري.

يقول شوقي<sup>(٢٠١)</sup>:

يا نائح "الطلح" أشباه عوادينا      نشجى لواديك، أم نأسى لوادينا؟

ماذا تقص علينا غير أن يدًا      قصت جناحك جالت في

حواشينا؟

رمى بنا البين أيكا غير سامرنا      . أخا الغريب . جالت في

حواشينا.

---

<sup>(٢٠٠)</sup> ابن زيدون: ديوانه شرح كامل كيلاني، ص ٩.

<sup>(٢٠١)</sup> الشوقيات، ج٢، ص ١٢٧.

ويبدو أن مقام شوقي في قرطبة ذكره بشاعرها فعارض ابن زيدون في قصيدته<sup>(٢٠٢)</sup>، ويظل شوقي سائرًا في نفس الاتجاه الموسيقى في المعارضة حتى إنه تأثر في ملحمة التاريخية "دول العرب وعظماء الإسلام" التي نظمها في بحر "الرجز" أثناء إقامته في الأندلس منفياً (١٩١٥ م . ١٩١٩ م) ونشرت ١٩٣٣ م، بالشاعر الأندلسي لسان الدين بن الخطيب (٧١٣ . ١٣١٣ . ١٣٧٤ م) الذي كان رجل سياسة "وزيرًا" وعالمًا وأديبًا<sup>(٢٠٣)</sup>. وكانت غاية ابن الخطيب وشوقي واحدة، فكلاهما أراد أن ينظم الأحداث التاريخية في صورة شعر "ومنظومة شوقي في فصول وأرجوزة ابن الخطيب مثلها وفي أحايين كثيرة نجد ظلال أفكار ابن الخطيب في منظومة شوقي<sup>(٢٠٤)</sup>".

يقول ابن الخطيب<sup>(٢٠٥)</sup>:

الحمد لله الذي لا ينكره من سرحت في الكائنات فكره

ذي الفضل والقدرة والجلال مخترع الخلق بلا مثال

الملك الحق بلا نهاية ومن له في كل شيء آية

---

(٢٠٢) ديوان: ابن زيدون شرح وتصنيف كامل كيلاني، وعبد الرحمن خليفة، طبعة الحلبي الأولى، ١٩٣٢ م، ص ٤، مصر.

(٢٠٣) د. طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص ٥٦.

(٢٠٤) د. صالح الأشتري: أندلسيات شوقي، ص ٩١.

(٢٠٥) ابن الخطيب التلمساني: رقم الحل في نظم الدول، ص ٢.

ثم نرى شوقي تتبع نفس النمط الموسيقي ممتطيًا بحر الرجز.

يقول شوقي<sup>(٢٠٦)</sup>:

الحمد لله القديم الباقي      ذي العرش والسبع العلا الطباق

الملك المنفرد الجبار      الدائم الجلال والإكبار

وارث كل مالك وما ملك      ومهلك الحي ومحيي من هلك

ثم يقول ابن الخطيب<sup>(٢٠٧)</sup>:

ثم صلاة الله والسلام      على من انجاب به الظلام

صلى عليه الله ما نجم بدا      وما حمام البان في البان شدا

ورضي الرحمن عن أصحابه      الواثقين بعلا جنانه

أئمة الرشد وأعلام الهدى      وسرج الحق وأمطار الندى

---

<sup>(٢٠٦)</sup> شوقي: دول العرب وعظماء الإسلام، ص ٥.

<sup>(٢٠٧)</sup> ابن الخطيب، ص ٣ . ٤.

ثم يقول شوقي سائراً على نفس الدرب الذي سار فيه ابن الخطيب..

يقول شوقي (٢٠٨):

وأفضل الصلاة والسلام على أجل رسل السلام

صلى عليه الله في سمائه وعرشه السابح في أسمائه

وجعل الجنة من رحابه وزفها لمحسني أصحابه

خلائف الحق أئمة الهدى الرافعين بعده ما مهدا

وهكذا يعد شوقي تابعاً في موسيقاه لغيره من شعراء عظام، كما سلف الحديث، لكن شوقي في هذه الأرجوزة غير مجيد وهي تشبه إلى حد كبير النظم الذي سار عليه ابن مالك في ألفيته النحوية وغيره من الناطمين.

وشوقي ركب كثيراً من البحور الشعرية وأجاد فيها على الرغم من أن ما يخصنا هنا موسيقا أندلسياته فقد ركب فيها موسيقا متعددة مثل بحر الخفيف في قصيدة الرحلة إلى الأندلس التي يقول في مطلعها (٢٠٩):

---

(٢٠٨) شوقي: دول العرب وعظماء الإسلام، ص ٥.

(٢٠٩) الشوقيات، ج٢، ص ٥٤.

## اختلاف النهار والليل ينسي      اذكر لي الصبا وأيام أنسي

وشوقي في هذه القصيدة يركب الخفيف وهو من البحور الشائقة في الشعر التي تساعد على الاستمتاع بقراءة الشعر لدى المتلقي، وتفعيلاته رقيقة على الأذن وتصلح للغناء والطرب، والإيقاع في القصيدة يتحقق من خلال توافق النغمات في القصيدة ووجود القافية السينية التي تعطي الموسيقى جرسًا رنانًا من أبدع ما يمكن.

يقول شوقي (٢١٠):

وسلا مصر هل سلا القلبُ عنها      أو أسا جرحه الزمان المؤسى

كلما مرت الليالي عليه      رق والعهد في الليالي تُقسي

مستطائر إذا البواخر رنت      أول الليل أو عوت بعد جرس

### الموشحات:

لقد نوع شوقي في القوافي عندما استخدم قالب الموشحات وهو فن أندلسي المنشأ<sup>(٢١١)</sup>، وظهر ذلك جليًا في موشحته "صقر قريش" والموشحات من الفنون الجميلة التي ظهرت

---

(٢١٠) السابق.

(٢١١) راجع: د. جودت الركابي في الأدب الأندلسي، سابق، ص ٢٨٦.

في عصور متأخرة، ويبدو أنها "نشأت في أواخر القرن الثالث، ولكنها لم ترح لدى كبار الشعراء، إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن" (٢١٢).

ولقد وجد الشعراء في فن الموشحات ثورة على نظام الأوزان والقوافي فعلى الرغم من أنها نظمت أولاً في البحور القديمة ما لبثت أن تحررت منها إلى بحور كثيرة تألفها الأذواق، ولكن لا عهد للعربية بها، أما القافية فكانت القصيدة ربما تبدأ بمطلع وهو يتفق في وزنه مع القصيدة، ولكنه ذو قافية على حدة ثم يأتي بعد ذلك ما يسمى غصناً وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع، مع اتحاده معه في الوزن، ثم يأتي بعد ذلك ما يسمى قفلاً وهو متحد مع المطلع . إذا وجد . في قافيته وفي البحر، والغصن مع القفل يسمى مجموعها بيتاً وآخر قفل في القصيدة يسمى خرجة" (٢١٣)، والموشحات تصلح لأكثر فنون الشعر من غزل ومدح ووصف ورثاء، وغير ذلك من فنون، وأما سر تسميتها بالموشحات فكما يرى أستاذنا الدكتور إبراهيم أنيس يقول: "وأما سر تسميتها بالموشحات فهو تشبيهها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر على نسق خاص وترتيب معين" (٢١٤)، وكان من الممكن أن يتناول شوقي حياة صقر قريش في قصيدة غنائية عادية لكنه أثر الموشح، وهذه إشارة خفية من شوقي أراد أن يسوقها لنا، وهي أن الموشحات نشأت في البداية نشأة أندلسية خالصة ثم انتقلت بعد ذلك إلى المشرق "والموشحات قد نشأت في الأندلس أواخر القرن الثالث الهجري والتاسع الميلادي، وكانت نشأتها في تلك الفترة التي حكم فيها الأمير عبد الله، وفي هذه الفترة ازدهرت الموسيقى

---

(٢١٢) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٤.

(٢١٣) السابق، ص ٤٤٤، وراجع د. جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، السابق، ص ٢٩٥، وما بعدها.

(٢١٤) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢١٧.

وشاع الغناء من جانب وقوى احتكاك العنصر العربي بالعنصر الإسباني من جانب آخر<sup>(٢١٥)</sup>، أما موشحة "صقر قريش" لشوقي فقد بدأها بهذا المطلع الذي يقول<sup>(٢١٦)</sup> فيه:

من لنضو يتنزي ألمًا      برح الشوق به في الغلس

حق للبان وناجي العلما      أين شرق الأرض من أندلس؟

ثم نجد بعد قفل المطلع في تلك الموشحة الدور، يقول شوقي<sup>(٢١٧)</sup>:

بلبل علمه البين البيان      بات في حبل الشجون ارتبكا

في سماء الليل مخلوع العنان      ضاقت الأرض عليه شبكا

كلما استوحش في ظل الجنان      جن فاستضحك من حيث بكى

ثم يقابلنا في بناء الموشحة بعد ذلك ما يسمى بالقفل، يقول<sup>(٢١٨)</sup>:

---

(٢١٥) د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي، ص ١٤٣، وراجع الموشح الأندلسي: صمويل م ستيرن، ترجمة د. عبد الحميد

شيحة، مكتبة الآداب، ص ٨٧.

(٢١٦) الشوقيات، ج٢، ص ٢١٤.

(٢١٧) الشوقيات، ص ٢١٤.

(٢١٨) السابق، ص ٢١٤.



ارتدى برنسه والتئما خطا خطوة شيخ مرعس

ويرى ذا حذب إن جثما فإن ارتد بدا ذا قعس

وهكذا تسير الموشحة على هذا النظام الذي يميز الموشحات عن أوزان القصائد الخيلية، كان ذلك من تجديرات شوقي في الموسيقى، فقد ركب بحور الشعر في أندلسياته باقتدار فني لا مثيل له، ثم نوع في القوافي كما بدا لنا من خلال موشحته سالفه الذكر.

أما الموسيقى في أندلسيات الشاعر عبد اللطيف عبد الحليم فنستطيع أن نقول إن هذا الشاعر يملك حساً موسيقياً متميزاً، فهو يغني على البحور الشعرية بقدرة لا مثيل لها، فلهذا الشاعر موسيقى خاصة ولغة خاصة وتراث خاص؛ لذلك من الممكن أن تصفه بأنه من خواص شعراء الشعر العربي المعاصر، وشاعرنا يؤثر البحور المهجورة في الشعر مثل المنسرح الذي خصه بديوان كامل عبر رحلته الشعرية، والمنسرح من البحور الشعرية النادرة الاستعمال، ويعد هذا البحر من أصعب بحور الشعر في بناء تفعيلاته وموسيقاه العروضية التي تحتاج إلى شاعر موهوب يروضه، ومن نماذج ركوبه لبحر المنسرح قوله<sup>(٢١٩)</sup>:

"أغمت" هذي المأساة أحملها وفي غد الملهاة تكتمل

---

(٢١٩) مقام المنسرح، ص ١٦.

"أغمت" ليس الملوك من فليطوهم بالخمول من خملوا  
"مضر".

أندلسي، يا ضياع أندلسي حسبك منا الكلام، لا العمل

ومن نماذج المنسرح عند الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم قصيدته التي عبر فيها عن  
زماننا على لسان ابن حزم "وهو في القصيدة نفسها يوظف التاريخ توظيفاً جيداً حيث  
نلتقي بابن النغيلة اليهودي، رئيس وزراء حبوس وابنه باديس من بعده، أمير غرناطة  
البربري (٢٢٠).

يقول الشاعر (٢٢١):

غادرتكم، لا تروق صحبتكم غمامكم راعد، ولا مطر

وبأسكم بينكم وشانئكم يحكم فيكم، شأنه البطر

كل خصي تدعونه ملكاً وما له همة، ولا خطر

---

(٢٢٠) د. الطاهر مكي: مقدمة ديوان لزوميات وقصائد أخرى، ص ١٤.

(٢٢١) لزوميات وقصائد أخرى، ص ٩٨، ٩٩.

سيان "تغريلة" و"مقتدر" كلهم بالأعاجم أنأطروا

تهودت . يالذل . قرطبة فليهنأ الروم، حقق الوطر

والأمويون غال نخوتهم أنهم بالمهانة انشطروا

يسطرون الأحكام نافذة وبئس ما نفذوا وما سطروا

والناس لا حيلة، ولا أمل كيف وهم بالمذلة انفطروا

في "منت لشم" ألفت معتزلي غمامكم راعد، ولا مطر

إن أستاذنا الدكتور إبراهيم أنيس زعم أن هذا البحر مضطرب الموسيقى، وسوف ينقضي في مستقبل الأيام، لكنه زعم تسرع فيه؛ لأن الإنسان لا يستطيع أن يتنبأ بالغيب، يقول الدكتور أنيس عن المنسرح: "لا تكاد نشعر بانسجام في موسيقاه، ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب، وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام"<sup>(٢٢٢)</sup>، ولكن بالنظر إلى الشعر القديم والحديث، نجد أن شاعرًا مثل أبي نواس له أكثر من سبعين قصيدة ومقطوعة من بحر المنسرح، وفي الحديث نجد شاعرًا مثل الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم له ديوان كامل من بحر المنسرح ناهيك

---

(٢٢٢) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٢٤.

عن قصائد كثيرة متفرقة في أعماله الشعرية التي تربو على خمسة دواوين، ركب فيها الشاعر بحر المنسرح دون أن يجد فيه صعوبة، بل إن هذا البحر يلقي ترحيبًا في دواوين الشاعر.

يقول من المنسرح<sup>(٢٢٣)</sup>:

وجهك بين الوجوه ينتفض

البأس به، والعبوس والخطر

والنبل، والحزن، والجسارة

والموت زؤاما، والريح والمطر

تسهل فيه الخيول عاصفة

تهزم فيه الرعود، والشرر

يقول: لا، للعويل، للأسف

المكلوم، لا، للدموع تنهمر

وهم حواليه زفرة، ولقى

ليس بهم من نبالة أثر

شوقهم للحياة خانعة

---

(٢٢٣) أغاني العاشق الأندلسي، ص ٩٦، ٩٧.

## حجوا إليها "بالأمن" واعتمروا

وموسيقا الشاعر عبد اللطيف عبد الحليم لم يقصرها على ركوب البحور الصعبة فقط، بل امتدت موسيقاه لتشمل اللزوميات التي تشي بأن الشاعر الذي يكتب من اللزوميات يعد من أقدر الشعراء تجويدًا للموسيقى واللغة وقدرة على الصناعة، ويتضح ذلك من النموذج الذي عرضت له في قصيدته عن "ابن حزم"<sup>(٢٢٤)</sup>، بعد ذلك سوف نلتقي مع شعراء المدرسة الحديثة، أعني الشعر الحر، ولقد تناولنا في حديثنا السابق أحمد عبد المعطي حجازي، وفاروق شوشة، وعفيفي مطر، وأمل دنقل، وفاروق جويده وغيرهم، وكان لا بد قبل الحديث عن الموسيقى لدى هؤلاء الشعراء من كلمة عن الشعر الحر، والكلمة هنا لأستاذنا الدكتور الطاهر مكي يضع بها يدنا على حقيقة الشعر الحر؛ إذ يقول: "إن الجانب الأعظم من الشعر الحر بقي في منتصف الطريق بين الشاعر والجمهور يعلوه غبار النسيان في اللحظة التي ولد فيها، وأرجو ألا يخدع قائلوه بأن بعضًا منه يترجم، فإن صغار المستشرقين يؤثرونه على غيره؛ لأنه سهل الترجمة لا يلاقون في نقله إلى لغاتهم رهقًا ولا عننًا، وأحيانًا لدوافع سياسية ترتبط بالشاعر ولا صلة لها بالشعر نفسه"<sup>(٢٢٥)</sup>.

تلك هي حقيقة هذا الشعر الذي وصل أخيرًا إلى طريق مسدود، وذلك باعتراف أحد أقطابه حين يقول: "الواقع أن في النتاج الشعري اختلاطًا وفوضى وغرورًا تافهًا وشبه أمية، وبين الشعراء الجدد من يجهل حتى أبسط ما يتطلب الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما، ومع ذلك

---

(٢٢٤) راجع ديوان لزوميات وقصائد أخرى، ص ٩٨، ٩٩.

(٢٢٥) د. الطاهر مكي، مرجع سابق، ص ١٥٧.

يملاً كل منهم الجرائد والمجلات بتفوقه وأسبقيته على غيره وبمزاعمه أنه بنى الشعر الجديد ورائده، بل إننا مع القائلين بأن الشعر الجديد مليء بالحواة والمهرجين<sup>(٢٢٦)</sup>.

ولا ريب في أن كلام الشاعر السوري "أدونيس" وهو من دعاة الشعر الحر، وأحد أقطابه يعبر عن الواقع الحقيقي الذي وصل إليه الشعر الحديث، ورغم ذلك فإن الجدل ما زال قائماً بين الشعر الموزون القفى والشعر الحر، إنه جدل بيزنطي لا يثمر ثمرة ولا يقنع أحدًا من المعتركين بالرجوع عن الطريقة التعبيرية التي ارتضاها وهوى إليها<sup>(٢٢٧)</sup>، وثمة اعتراف آخر من رائدة من رواد الشعر الحر في الوطن العربي تقول "ومؤدى القول في الشعر الحر أنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان؛ لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة، وانعدام الوقفات وقابلية التدفق الموسيقي، ولسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة، وإنما يجب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها<sup>(٢٢٨)</sup>. وتواصل نازك الملائكة اعترافها قائلة: "وإني على يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها، والاستهانة بها، وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت، وإنما سيبقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة"<sup>(٢٢٩)</sup>.

---

(٢٢٦) السابق، ص ١٥٧.

(٢٢٧) مصطفى عبد اللطيف السحرتي: دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م، ص ١٣.

(٢٢٨) د. الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤، والكلام لنازك الملائكة.

(٢٢٩) مقدمة ديوان شجرنا القمر: لنازك الملائكة نقلاً عن كتاب الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤.

ومن الشعراء الذين سبق الحديث عنهم الشاعر فتحي سعيد، وهو من شعراء الاتجاه الحر الذي كتب على نظام التفعيلة . وقد كتب الشعر التقليدي أيضًا . يقول فتحي سعيد (٢٣٠):

النهر لحية حمراء

مخضب بالمسك والحناء

وليل غرناطة

يجهش بالبكاء

ينساب كالرقطاء

يصب في دمي

من الذي يقول إن الماء

يطيب في فمي

واللحن ذلك المساء

يورق في العروق والدماء

كرمًا كنهها ظمي

من نبه الورقاء

فررفت بالركن تحتمي

ونوحت على مآذن الحمراء

ونهر غرناطة

سطر على لسان صاحب "الإحاطة"

جداول على قبابها الخرساء

تستر بعض عورة الرداء

كانت تلك موسيقا فتحي سعيد وهي موسيقا قائمة على التفعيلة من بحر الرجز، وهو من البحور التي ملئت من شعراء التفعيلة، وشاعرنا من أولئك الذين يحظون بقدرة تعبيرية رائعة، فهو يملك حسًا موسيقيًا معبرًا، وهو من الشعراء الذين لم يكتبوا من الشعر الحر فقط، وإنما كتب كثيرًا من شعره على الموسيقى التقليدية الموروثة، فهي الأساس في الشعر العربي، فهو ينظم على بحور كثيرة ومتعددة بقدرة فنية.

أن أول فقرة (المذكور آنفًا) من البحر الكامل التام في صور له، عروضه حذاء وضربه أخذ)، فقرة ثالثة أشطرها على صورة مجزوءة من البحر نفسه، والرابع "المختلف قافية كما مر" على صورة أشطر الفرة السابقة "الصورة التامة ذات الضرب الأخذ والعروض الحذاء متفا" وفي الفقرة التالية للأولى يقول:

الشعر                      مجدول

والنحو                      مصقول

والخصر                      مقتول

والشعر فوق الشعر يرتقب



\*\*\*

النهر فوق خمائل الحور

والبرج مرتكز على السور

والبدر يبكي غربّة الدور

وماذن الحمراء تنتحب

\*\*\*

وهكذا الأمر في سائر أبيات المراثية، وفي الفقرة الشعرية الأخيرة "الدممجة في أخرى" ربما نسي الشاعر أن يضع علامات فاصلة "بشكل النجوم"، بين جزئيهما، أو أنه أراد أن يقدم مشهد النهاية مختلطاً متصلاً، ليجد صورة الندب والتعديّة التي ختم بها قصيدته، هكذا..

لا غالباً إلا هو الله سبحانه لا رب إلا هو

في كل ركن رحى القاه أعطى.. وكان لغيرنا الغلب

فاشرب على الذكرى في ساحة الحمرا

أطلال من أسرى تبكي.. فهل يبكي لها العرب!

وهذه القصيدة بصورتها الموسيقية آنفة البيان تفترق عن الموشحة في أمور منها .  
فوق ما سبق من خصائص المسمط . أن أبيات الموشحة "يلزم في كل بيت منها أن  
يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها وفي قوافيها"<sup>(٢٣١)</sup>، وهو أمر  
ينتقض هنا عند فتحي سعيد من حيث إن تغير صورة البحر تعني اختلاف عدد أجزاء  
البيت التوشيحي.

ومن دواعي اختلافها عن الموشح أننا لو اعتبرنا أن أحد الأشر الأربعة في الفقرة  
الواحدة قفلاً لم يجز ذلك؛ لأنه ينبغي في القفل أن يتكون من جزئين فأكثر<sup>(٢٣٢)</sup>، وهذا  
لا يتوافر في هذه الموشحة، ولو اعتبرنا أن فقرة كاملة قفل لما جاز؛ لأنه من خصائص  
الموشحة أن تتفق أقفالها جميعاً في الوزن والقافية<sup>(٢٣٣)</sup> "وعدد الأجزاء، وهذا فقط متحقق"  
وهذا الاتفاق فيهما مهمل في القصيدة، ولهذا فإن اصطلاح "المسمط" هو أقرب ما تنعت  
به.

\*\*\*

---

(٢٣١) د. جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص ٢٩٤.

(٢٣٢) راجع، السابق، ص ٢٩٥.

(٢٣٣) راجع، السابق نفسه، ص ٢٩٤.

ومن شعراء تلك المدرسة أحمد عبد المعطي حجازي الذي يعد من رواد الشعر الحر في مصر، ومن قصائده التي تناولها البحث مرثية للعمر الجميل، وهي منظومة في قالب الشعر الحر.

يقول حجازي<sup>(٢٣٤)</sup>:

تلك غرناطة سقطت!

ورأيتك تسقط دون جراح

كما يسقط النجم دون احتراق!

فحملتك كالطفل بين يدي وهولت

أكرم أيا منا أن تدوس عليها الخيول

وتسللت عبر المدينة حتى وصلتُ إلى

البحر

كهلاً يسير بجثة صاحبه

في ختام السباق!

وأحمد عبد المعطي حجازي من الشعراء الذين نوعوا في كتاباتهم الشعرية بين الشعر الموزون المقفى، والشعر الحر، لكنك في كلا الحالين لا تفقد مائية الشعر عند حجازي، فهو شاعر مكتمل الأدوات الفنية، يتمتع بموهبة فطرية، فهو بعيد عن الأدب بحكم التخصيص، لكن في الحقيقة لا تخصص في الأدب، أعني الموهبة الفطرية التي يعطيها الله من يشاء، وحجازي من هؤلاء الموهوبين الذين يتميزون بميزات متعددة لغة وأسلوباً

---

(٢٣٤) أحمد حجازي: مرثية للعمر الجميل، ص ٨٩ . ٩٠ .

وفكرًا، والقصيدة التي معنا فيها تجديد موسيقي حيث خلط حجازي فيها بين بحرین هما المتدارك والمتقارب، وتلك سمة من سمات شعراء الشعر الحر، لكن حجازي ليس مسفًا بل إنه يملك حاسة موسيقية نادرة تجعله قادرًا على الغوص في كل بحور الشعر العربي، وفاروق جويده من شعراء موجة الشعر الحر، وله معنا نموذج جيد يبكي فيه على ضياع الأندلس والقدس، وخوفه من تكرار أندلس جديدة.

يقول فاروق جويده<sup>(٢٣٥)</sup>:

ما زال في القلب يدمى

جرح قرطبة

ومسجد في كهوف الصمت يبتهل

فكم بكينا

على أطلال قرطبة

وقدسنا لم تزل

في العار تغتسل

في القدس تبكي

أمام الله مؤذنة

ونهر دمع

---

(٢٣٥) فاروق جويده، ديوانه (كانت لنا أوطان)، ص ٦٠

على المحراب ينهمل

وكعبة تشتكي

لله غربتها

وتنزف الدمع

في أعتاب من رحلوا

كانوا رجالاً

وكانوا للورى قسماً

وجذوة من ضمير الحق تشتعل

لم يبق شيء لنا

من بعد ما غربت

شمس الرجال

تساوى اللص والبطل

والقصيدة تأخذ الشكل الموسيقي للشعر الحر وهي من بحر البسيط، وفاروق جويذة أكثر شعره يعد من الشعر الحر، فليس له من قصائد الشعر الموزون المقفى غير قصائد قليلة، لكن الحقيقة تقتضي أن تقول إن فاروق جويذة يتمتع بشاعرية خلاقة، وقدرة تعبيرية رائعة وإن كنت أخالفه في تكرار نفسه في كثير من قصائده عبر رحلته مع الشعر وخصوصاً في حديثه عن المرأة.

وأما فاروق شوشة فهو من شعراء المدرسة الحديثة الذين قامت الحركة الشعرية الحرة على أكتافهم، لكنك وأن تقرأ له تحس أن ثقافته الدرعية تطل برأسها من حنايا الكلمات، وقد عرضنا لرأي الأستاذ العقاد في شعراء دار العلوم، حينما كان يقدم لديوان علي الجارم، وفاروق شوشة موسيقاه في الشعر الموزون المقفى متميزة، وانعكس ذلك على موسيقاه الحرة، فالشاعر الجيد، وهو الذي يستطيع أن يوظف موسيقى الشعر لخدمة عمله الشعري، والشاعر أيضًا دارس واع لعلمي العروض والقافية أثناء دراسته في دار العلوم، ناهيك عن موهبة موسيقية فطرية، والنموذج الذي معنا كتبه فاروق شوشة في قالب الشعر الحر، والقصيدة بدأت بالمتدارك ثم تثت بالرجز.

يقول فاروق شوشة<sup>(٢٣٦)</sup>:

ألمح حجرًا يبكي

أطلالًا تعول في وقفها الأسطورية

لحنًا كعزيف الجن يدمدم بين تخوم الربوة

والجسر المهجور

أسمع هسهسة وشجونًا ما زالت حيرى

مغتربة

في قاع النفس تنور

ويذًا تمتد إلى الوجه الكابي المذعور

---

(٢٣٦) فاروق شوشة، الأعمال الكاملة، ص ٤٢٩

تتقرى وجه الحجر الصلد

تطالع هذا السمت المأنوس

وتخشع في سجدتها

ويدور الدهليز الممتد إلى الزهراء

يفاجئنا بشعاع من نور

ترتاح قلوب ثكلى وصدور

كانت تضرب في تيه الديجور

وتنادي

من فوق الربوة والجسر تنادي

"يا عبد الرحمن، ويا منصور

ها نحن نعود إليك

الأيدي سكنت في الأيد

وخطانا ارتاحت في جسر الحب المعمور

ترسم دربًا ميمونًا للقيا

ويبدو أن هذا البحر "بحر الرجز" قد أسرف في النظم على منواله شعراء المدرسة الحرة، فهو من البحور اليسيرة التي من الممكن أن يعد من ينظم على هذا البحر ناظمًا خلافاً للشاعر الذي يمتطي البحور الشعرية العسيرة، مثل المنسرح والمديد ومجزوء الخفيف وغير ذلك.

ومحمد عفيفي مطر أيضًا جاءت قصيدته التي سبق الحديث عنها من بحر المتقارب، ويعد المتقارب والمتدرك والرجز من البحور الشائعة والمنتشرة في تجارب شعراء العصر الحديث، ويهمننا أن نشير إلى أن هذا الشعر يعتمد على البحور ذات التفعيلة الواحدة، وهي خاصية تجعل الشاعر لا يستطيع أن يبدع في تجربته خلافاً لما يتصور شعراء هذا العصر من أن الشعر الموزون المقفى يقف حائلاً بموسيقاه عن التعبير عن داخلية الشاعر بقيد بحوره المركبة فضلاً عن قيد قافيته، وهذا أمر نشك فيه كثيراً فهناك شعراء كتبوا وعبروا عن تجاربهم في قوالب عصية مثل المنسرح والمديد، بل اللزوميات أيضًا لكنهم كانوا أكثر فهمًا ووعيًا، وعبروا عما بداخلهم في قوالب موسيقية عصية ذللوها لأغراضهم، وجاءت قصيدة عفيفي مطر من بحر المتقارب.

يقول مطر<sup>(٢٣٧)</sup>... في قصيدته "بوابة طليطلة" المشار إليها من قبل:

لبستُ قناع التنكر على أسوح بليل المدينة

وأدخل عبر شوارعها وظلام الأزقة

أخوض في جو أحلامها ورؤاها الدفينة

وعل رجال الدرك

يقولون في الصباح: كان هنا

تفقدنا واحدًا واحدًا، وتفقد صمت الرعية

وأحزانها ومخاوفها، وتفقد قفل السكينة

وأبوابها الخشبية

---

(٢٣٧) عفيفي مطر: كتاب الأرض والدم، ص ١١.



فقابلني دركي "رأى كل من جلسوا فوق عرش البلاد"

وعلق في طوقه المتهدل مفتاح ميراثهم

وأقنعة الأوجه الملكية.

أشار فأسقط عني قناعي

هنا الباب.. هل جئت بالقفل حتى يتم العماد

فكل ملك له عروة في الرتاج

إذا وضع القفل فيها تنفس أسلافه واستراحوا

وقدسه وارثوه

## معالم الموسيقى الشعرية في النماذج المدروسة

مما سبق نلاحظ في النماذج المدروسة أن موسيقى الشعر المقفى تنجح إلى استعمال البحور المركبة، وإن لم تخل من التباس بالبحور البسيطة، وهو شأن المدرسة القديمة التي تتراوح بين النوعين، لقدرة ذلك الضرب من الشعر على احتمالها معا عبر عصور الشعر، وهذا شأن شوقي في أندلسياته حيث استخدم نغمات الخفيف والبسيط والرملة التوشحي، فالأولان مركبان والأخير بحر موحد التفعيلة، ويشي بتأثر واضح بفن الموشح الأندلسي الذي أثر هذه النغمة في الغالب على غيرها، وذلك للمحة الغنائية الراقصة في إيقاعها ووزنها، كما أننا نجد أن نموذجًا تاليًا لتلك المدرسة القديمة وهو شعر عبد اللطيف عبد الحليم المنتمي إلى مدرسة الديوان<sup>(٢٣٨)</sup> الشعرية وهي تجديد واضح

لمسار الكلاسيكيين في النظرة إلى مفهوم الشعر مضمونًا وشكلًا، نجد هذا الشاعر يميل إلى البحور المهجورة، ومعظمها مركب كالمنسرح والمديد فيبدع في تجاربه عليها حتى تصير طيبة قريبة المأخذ ممتعة بما يضيف إليها من جمال الصورة المبتكرة واللغة الرصينة.

هذا بخلاف مدرسة الشعر الحر التي آثرت البحور البسيطة أعني ذات التفعيلة الواحدة، حيث لمسنا في النماذج المدروسة لفتحي سعيد وأحمد حجازي وفاروق جويدة وفاروق شوشة ومحمد عفيفي مطر هذه السمة فجاءت من بحور الرجز والمتقارب والمتدارك باستثناء فاروق جويدة الذي نظم قصيدة من بحر البسيط، وهذه النماذج في جنوحها إلى هذا اللون من النغم الموسيقي، إنما تخضع لطبيعة هذا النمط الشعري . الحر . الذي يبعد

---

(٢٣٨) راجع أصل تسمية "مدرسة الديوان" .. عند كل من أ. د. الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر، أ. د. أحمد

هيكال: تطور الأدب الحديث، عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، أ. د. محمد أبو الأنوار: الحوار الأدبي حول

الشعر.

كثيراً من عصى البحور، وما تركب منها ربما لأنه يلتقط موسيقاه من الطريق دون أن يتكلف مشقة الغوص عليها في مكانها، فالبحور البسيطة بحور الوهلة أي قريبة المنهل.

هذا بالإضافة إلى القدر الكبير من الحرية التي تمتع بها هذا الاتجاه الشعري من جهة التملص من القافية على وزن التقعيلة، مما يجعل حريته في اختيار الموسيقى عمومًا مكملة لذلك التحرر، وثمة ملحظ آخر يدور حول موسيقا الشعر الحديث في النماذج المدرسة التي تناولت الأندلس، وذلكم هو مسألة المزج بين نغمتين: وقد بدا ذلك في أشعار أحمد حجازي وفاروق شوشة؛ حيث مزج الأول بين بحري المتدارك والمتقارب، في حين مزج الثاني بين الرجز والمتدارك، وهذا يؤكد نهج التحرر المشار إليه لدى هذه المدرسة.

على حين يستخدم فاروق شوشة هذا الأسلوب فيزواج به بين الفقرات، ففي قصيدته "شمس الله في قرطبة" يبدأ أبياتها من بحر الرجز في مقطع طويل ينهيه في الرسم الكتابي، يصنع نجومًا فاصلة بينه وبين التالي له الذي يجيء على نفس الوزن، يلي ذلك المقطع مقطع شعري من بحر المتدارك، وهاك نموذجًا لكلا النغمتين في القصيدة يقول<sup>(٢٣٩)</sup>:

ما زال في المحراب من صدى زمانه الذي ولى أذان

ترتج دون وقعه الجدران، يهتز الزمان والمكان

وتستدير ملء صحنه المضمخ العطور مقلتان

تستجليان موكب الأمان في جلاله وتسجدان

---

(٢٣٩) راجع فاروق شوشة: الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩.

تستشرفان دورة الأيام والرؤى، وتخشعان

ثم يقول (٢٤٠):

ألمح حجرًا يبكي

أطلالاً تعول في وقفها الأسطورية

لحنًا كعزيف الجن يدمدم بين تخوم الربوة

والجسر المهجور

أسمع هسهسة وشجونًا ما زالت حيرى مغتربة

في قاع النفس تنور

وسوف نقوم في نهاية الحديث عن الموسيقى بعمل جدول إحصائي يبين البحور الشعرية

التي ركبها الشعراء الذين تحدث عنهم البحث، وهم على الترتيب:

أحمد شوقي، عبد اللطيف عبد الحليم، فتحي سعيد، أحمد عبد المعطي حجازي،

فاروق شوشة، فاروق جويده، أمل دنقل، محمد عفيفي مطر، أحمد سويلم، فاروق درباله.

**قصيدة النثر** هجين يسعى لامتلاك آليات تدحض يقين الاطمئنان، بوصفها مُنتَجًا جديدًا يواجه السلطة الجمالية المستقرة التي تحافظ على الألفة والعادة والتوقع، وهي شكل من أشكال التعبير النسبي المخاثل التجاوزي، التجريبي، الانفلاتي، الانقلابي في مواجهة السلطة الاجتماعية وسمتها الشمولية؛ لذا تتجلى قصيدة **ما بعد الحداثة** في اللانمط واللا توقع، في التمتع، بوصفها بنية سوسولوجية تعمل على "تصديق قصدي للمعجم، وإزاحة النص كوجود أنطوقي للإنسان عن إزماته التوصيفية إلى حركاته التعبيرية الممتدة، تنسلخ المفردة من اعتيادية دلالاتها القاموسية، وتنسل من معناها العام إلى معنى جواني خاص يؤسس الشاعر بمزاج لغوي يحرر المفردة من تداعياتها الأولية، لكنه لا ينفي عنها البصمة السوسولوجية" (١٦).

### ما بعد الحداثة:

يرى بعض النقاد أن **ما بعد الحداثة**: (Post modernis)، بوصفها حركة فلسفية وفنية وأدبية، تتجسد في الفترة ١٩٧٠م - ١٩٩٠م، ويُقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية، كالبنيوية والسيميائية واللسانية.

وقد تبلورت **ما بعد الحداثة** لتحطم الميتافيزيقا الغربية وتقوّضها، وتعمل على كسر المقولات المركزية التي سيطرت قديمًا وحديثًا على الفكر الغربي، كاللغة، والهوية، والأصل، والصوت، والعقل، وقد استخدمت في ذلك آليات التشكيك والتشكيك والاختلاف والتغريب، وترتبط **ما بعد الحداثة** بفلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللامعنى واللانظام.

وتتميز نظريات **ما بعد الحداثة** عن الحداثة السابقة بقوة التحرر من قيود التمرکز، والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وما هو متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح، والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية والانغلاق والانطواء، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والهامش والغريب والمُتخيل والمختلف، والعناية بالعرق، واللون، والجنس، والأنوثة، وخطاب ما بعد الاستعمار (١٧).

والحداثة تيار يتجسد في القدرة على تجاوز بنية الحداثة وقمعها واجتيازها، فهي نقيض الحداثة، تعتمد على تداخلات ما بعد البنيوية، وما بعد التفكيكية، وما بعد

الأدائية، وما بعد الدادائية، وما بعد الواقعية الجديدة، ومرتبطة بالتقدم التكنولوجي الهائل وتغير التوازنات والصراعات الكبرى في العالم..

فإذا كان تيار الحداثة مسكونًا بالتحويلات العارمة، ويحفّل بالضجيج الذي يكتنف الذات وهي تواجه عالمًا يمور بالانكسار والتردي والتفكيك والانهيـار حتى أثمرت خطابًا تراكميًا، مؤارًا، مُلتبسًا، يكشف حضورها وشعورها بالتفسُّخ والانـشطار والنشَظي، فقد أفرزت الحداثة منطق اللحظة أو الآن المعرفي والجمالي، فتركت وراء ظهرها صيغًا وأنساقًا لاكتها التداوُلِيّات، فتعرّى التشابه والتقليد، وتخلص الإجراء النقدي من فكرة صيغ التفضيل أو المبالغات الرنانة والأوصاف الزائفة، وذهب إلى المعيار وفق إحكام منهجي، فدخل لرؤية العالم وهويّة الأشياء في سياق الاتصال والانفصال.

وأكمل تيار ما بعد الحداثة الإيغال في نفي المستقر، وصار حضور الأنا مرهونًا بنفي الآخر وقتل الآباء البررة، ومارست فاعليتها في تفكيك جسد الاطمئنان إلى جزيئات مُحَمَّلة بأيونات مُشعّة، تحمل التفكيك والتدمير والانـشطار والتفاعل في صورة انفجارية؛ مما جعلنا نقف أمام شعور عارم بالضياـع وعدم الجدوى وفقدان اليقين في كل ما هو تشاكلي أو تقليدي، فتبلور شعار اللا معيار دالًّا على علاقة الذات بالعالم.

جرفت تيارات ما بعد حداثة كل سلطة قَمَعيّة تقف في مواجهة الفرد وحريته، فتبدلت تقنيات الجمال، وتغيرت ملامح القبح، فتنشكلت ملامح من الأنقاض، وتراءت سمات جديدة ليس لها جذور كأنما نَبَتْ شيطاني، تجرفه رياح وتقلبه، فينمو هجينًا يستعصي على التصنيف أحيانًا؛ وحل التفكيك علامة مرضية لفهم ذواتنا وعلاقتها بالمُنَجَز الأيقوني سواء أكان لُغويًا أم غير لغوي.

ويضيف تشارلز جينكيس Charles Jencks إلى تعريف فنون ما بعد الحداثة، فيقول في كتابه عمارة ما بعد الحداثة: "هي المزج بين مختلف الطُّرُز في مقابل الطراز الدولي الأوحـد – وهي الشعبي والمتعدد في مقابل المثالي والثابت – الشكل السيميوطيقي في مقابل الشكل الحتمي التعبير عن المضمون وتنامي اللغة مع إحياءاتها الوظيفية".

إن وعى ما بعد بعد الحداثة وما بعد الجماليّات وما بعد الرؤيا الإبداعية، تختزل الانقلابات الجذرية في المستويات الحضارية والاجتماعية كافةً، فإذا كانت الحداثة تقوم على أساس العقلانية في مختلف المستويات والاتجاهات مهما كان إمعانها الجمالي، فإن ما بعد الحداثة تستوعب عناصر تدمير الكيان بعد الحداثي وترتيب

الواقع الاجتماعي، وتدمير الوعي النمطي وبناء كائن جمالي جديد له مواصفاته بغرائبيّتها وزوايا الاختيار والاكتشاف الإبداعية الخارقة.

تجلّت سمات تيار **ما بعد الحداثة** في فنونها المتماهية، التي سقط قناع حدودها الفاصلة بين كل نوع وآخر، واستجابت اللحظة الجمالية التي تبلورت في مُناخ التداخل والامتزاج، ويأتي الشعر دالًّا على تيار ما بعد الحداثي فانسجمت بسمات تخلو من الشكلية الشّعريّة والأسلوب، فيكتب بطريقة متحررة من كل القيود الشّعريّة؛ ليعكس طريقة التفكير أو لغة المحادثة البسيطة اليوميّة من خلال معيار ذاتي ومن خلال تكثيف اللحظة الشّعريّة والاكتشاف الشعري، وبإثارة مواضيع من السطح الخارجي للحياة دون التعامل مع السرديّات الكبرى، أو العمق الجدلي الحداثي، ويمكن أن يثير لفظ **ما بعد الحداثة** خلطًا عند المُتلقي رغم أن بُنية قصيدة ما بعد الحداثيّة ولغتها من السهل جدًّا فهمها والتعامل معها، فلفظة **ما بعد الحداثة** تعني ببساطة المرحلة التالية للحداثة في الكتابة والأدب والفنون وغيرها، وقد نشأ شعر ما بعد الحداثي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ويشمل لغة انعكاسيّة ويكتب بطريقة بسيطة ومتحررة تمامًا، ويرفض كل قيم الشكليات الشّعريّة السابقة.

كما أن شعر **ما بعد الحداثة** يبتعد عن الثقافة الشّعريّة العميقة المعقدة، يرى فريدريك جيمسون: "أن شعر **ما بعد الحداثة** يجب أن يتعامل مع تغيّرات وتبدّلات وتحولات المجتمع المعاصر والثقافة اليوميّة بسطحها المباشر، وهذا يعني أن **ما بعد الحداثة** ليست تيارًا أو أسلوبًا، وإنّما مجرد مفهوم لحساسية الثقافة الجديدة".

### ما بعد الحداثة وقصيدة النثر:

باتت **قصيدة النثر** شكلاً أدبيّاً مُستقرّاً، في رسوخها منذ أكثر من قرن في المشهد الشعري العالمي، ومنذ ما يزيد على نصف قرن في المشهد الشعري العربي، متخطيةً في مسيرتها كثيرًا من الاتهامات التي تراوحت ما بين إبعادها عن الشعر كلفة وإحاقها بالنثر كأحد فنونه، متخذين من الإيقاع الشعري مقياسًا لها، وما بين رفض وجودها من أساسه، باعتبار أنها تعبر عن فلسفات وجماليّات لا تقبلها الذائقة، وافتقادها أُسسًا وإطاراتٍ نظرية يمكن الرجوع إليها عند الحكم على إبداع النص نفسه، وقد توقفت الروى المنتقدة عند النماذج الضعيفة **لقصيدة النثر** في نصوص معبرة عن الحياة

اليومية، وفيها بعض التراكيب التي قد تُفسد الذوق وتتعارض مع الأخلاق، وتبثُّ أفكاراً قد تخالف العُرف والذَّارِج، مؤكدة على رفضها إقحام هذا الشكل النثري بعالم الشعر الموزون، مع اتهامات بإفساد اللغة والخروج على التراث، والانسياق وراء المستورد والغموض، والبعض رفق به وعدَّه شعراً منقوصاً، وتراصت جبهة نقدية شِعْريَّة ضده، فاختلط النقد الموضوعي والفني بالجانب الذاتي الشخصي، وكأنه محاولة لتثبيت الزمن عند جيل بعينه. وسنسعى في هذه الدراسة إلى مناقشة علاقة قصيدة النثر بما بعد الحداثة رؤيويًا وجماليًا.

وقصيدة ما بعد بعد الحداثة تشتمل على عددٍ من السمات التي لا تُعدُّ نهائيَّة ومحددة تحديداً صارماً؛ وأهمها تدمير "المدھش اليومي" وتلاحق "الصورة المفاجئة" إلى الكتابة الاستبطانيَّة. إلى المفاجأة الشِّعْريَّة، إلى اكتشاف الشعري في التفاصيل العادية بعمق أسرارها الكامنة. إلى العبث وتدمير الذاكرة السائدة ونبش الذاكرة "التاريخية" اللاوعية، الداخلية، التفجُّر، الغياب، التأمل، الكسر، العزلة، الاحتجاج، كل هذا خزين في خلفية صور تبدو عادية وبسيطة، ولكنها تحمل قدرة مباغته على غزو وعي المُتلقي، ويتجاوز هذا النموذج ما بعد الحداثي وتقدم حساسية جديدة متصلة اتصالاً حميماً بسمات شعر ما بعد بعد الحداثة ومنطق العالم ما بعد بعد الحداثي الذي يسيطر الآن على عقل العالم وتوجُّهاته، وكانت للحداثة سماتها وخصائصها التي تحتوي على التأكيد على الجماليَّات المبهرة والتجريب التقني والإبهار المكاني، والإيقاعية أكثر من كونها تعتمد على تسلسل التواريخ الزمنية، والانعاكاسات الذاتية الداخلية التي تعبر عن الذات، وتبحث الحداثة عن الحقيقة في العلاقات البشرية، والتجريد في الفن، والاتجاه لليوتوبيا بأعلى درجاتها "أو ما بعد اليوتوبيا"، وكل هذه الخصائص على النقيض مع خصائص مدرسة ما بعد الحداثة، بل وينظر ما بعد الحداثيين إلى هذه الخصائص بسخرية.

#### هوامش التمهيد:

(١) حسن ناظم: مفاهيم الشِّعْريَّة، ص ١٦.



(٢) رومان چاكبسون: قضايا الشَّعْرِيَّة، ت. محمد الولي ومبارك حنون،  
المغرب: دار توبقال ١٩٨٨، ط ١، ص ٢٤.

(٣) السابق، ص ٣٥.

(٤) كمال أبو ديب، في الشَّعْرِيَّة، ص ١٩، ٢٠.

(٥) [http:// www.nizwa.com/](http://www.nizwa.com/)

%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9 -  
%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B7%D8%A7%D8%A8 -  
%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A -  
%D9%81%D9%8A - %D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF -  
/ %D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8

(٦) ناظم، حسن. مفاهيم الشَّعْرِيَّة: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،  
ط ١، المركز الثقافي العربي: الرباط، ١٩٩٤، ص ١١٥.

(٧) انظر: أنسي الحاج: لن، دار الجديدة، بيروت ١٩٩٤، ط ٣ (المقدمة).

(٨) الحاج. انظر: أنسي الحاج: لن، دار الجديدة، بيروت ١٩٩٤، ط ٣  
(المقدمة).

(٩) كوهن، چان. بُنْيَة اللغة الشَّعْرِيَّة، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري،  
ط ١، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ١٥.

(١٠) أدونيس، علي أحمد سعيد. الشَّعْرِيَّة العربية، ط ١، دار الآداب: دمشق،  
١٩٨٥، ص ٣١.

(١١) أدونيس: زمن الشعر، بيروت: دار العودة ١٩٨٢، ص ٣٣.

[http:// www.uobabylon.edu.iq / uobColeges /](http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.as(11)px?fid=10&depid=3&lcid=33085)  
lecture.as(11) px?fid=10&depid=3&lcid=33085

[http:// www.uobabylon.edu.iq / uobColeges /](http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=10&depid=3&lcid=33085)  
lecture.aspx?fid=10&depid=3&lcid=33085

(١٤) محمد العباس: ضد الذاكرة، شِعْرِيَّة قصيدة النثر، بيروت: المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠، ط١، ص ١١.

(١٥) محمد العباس: ضد الذاكرة، شِعْرِيَّة قصيدة النثر، بيروت: المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠، ط١، ص ١٠٩.

[https:// www.maajim.com / dictionary /](https://www.maajim.com/dictionary/%D9%85%D8%B1%D8%A7%D9%88%D8%BA%D8%A9) (١٦)  
%D9%85%D8%B1%D8%A7%D9%88%D8%BA%D8%A9

(١٧) محمد العباس: ضد الذاكرة، شِعْرِيَّة قصيدة النثر، بيروت: المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠، ط١، ص ١١٠.

[http:// www.alukah.net / publications\\_competitions / 0](http://www.alukah.net/publications_competitions/0/38509/#ixzz5Van9mgBs) (١٨)  
/ 38509 / #ixzz5Van9mgBs

## فيض الرؤى في أوراق الاختزال

### المبحث الأول:

الورقة الأولى:

الحدثاء العربية وشِعْرِيَّة المجاز:

بدأت الحداثة الشَّعْرِيَّة في العالم العربي في أواخر النصف الأول من القرن العشرين وطوال النصف الثاني، وبدأت تَجَلِّيَّاتها في الأدب العربي بعد عودة البعثات الدراسية من أوروبا؛ وخاصة فرنسا مهد الحداثة.

اللغة هي الوجود في تَجَلِّيِّه الإشاري: صوتيًا وشيئيًا، وهي تتكون من حقيقتين توجد كل منهما في ذاتها ومستقلة عن الأخرى وهما الدَّالّ والمدلول كما يقول دي سوسير والتعبير والمحتوى كما يقول جيلمسليف، ويؤكد جون كوهن: أن اللغة ليست إلا مؤديا مقننا عن التجربة، وهكذا فإن كل اتصال كلامي يفترض عمليتين متواجهتين، أولهما تذهب إلى الأشياء وهي فك التقنين، أليس فهم النص معناه الإدراك الجيد لما يختفي وراء الكلمات، الذَّهاب من الكلمات إلى الأشياء وبالإجمال فصل المحتوى عن التعبير الخاص به (١).

خضعت اللغة؛ وخصوصًا الشَّعْرِيَّة في كل العصور، للتحويلات الثقافية والمعرفية والحضارية والاجتماعية، وأصبح كل عصر له خصائصه اللغوية المائزة التي تؤكد حضور الإنسان في الزمن، تحمل رغباته وخبراته ومشاعره، الذي اجتهد أن يشتق لذاته الناطقة لغة خاصة عندما يحولها من لغة التواصل الجمعي والنفعية إلى لغة البُوح وكشف الحال عند الاستغراق في حضور خاص، حضور الذات وهي تعبر عن قراءتها لنفسها والعالم، وتظل اللغة والأشياء في جدلية عميقة، فالأشياء كما يذهب كوهن ليست شاعرية إلا بالقوة، وأن على اللغة أن تنتقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل. وبدءًا من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم فإنها تضع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة: سوف تكون شِعْرِيَّة من خلال القصيدة أو نثرية من خلال النثر (٢).

### اللغة الشَّعْرِيَّة ومرحلة الحداثة:

تجلَّت تجربة الحداثة العربية في الشعر المعاصر في كتابات رواد الاتجاه التفعيلي: السيَّاب، نازك الملائكة، البيَّاتي، عبدالصبور وحجازي، الفيتوري، أدونيس وجماعة "شعر"، نزار قبَّاني، درويش وسميح القاسم وغيرهم، وقد رأى هؤلاء الشعراء ضرورة الاستجابة لِلْحُظَّة الجديدة التي تشكل واقعهم الجديد في ظل الحداثة التي شكَّلت الأفق المغاير للنمطية والتكرار والتقليد، وفرضت ضرورة البحث عن تقنيات جديدة وآفاق غير معهودة في أساليب التعبير وطرقه، من أجل البُوح والإفصاح عن الداخل الإنساني العميق ومقاربة الأشياء والعالم، على حد تعبير أدونيس.

انحاز الشعراء العرب إلى حضور المروق والخصام مع مُنتج الثبات والإرث، تزامنت مع تَوَقُّ حركة الشعر الجديد في العالم العربي وثورته التي احتضنت الحداثة بمفهومها الشامل الذي يتجاوز زمنًا بعينه، بل هي إبداع وكسر النموذج وحضور في اللحظة الأنثى نفسها ورؤية للذات وللعالَم، فالحداثة الفنية كما يراها أدونيس "تعني تساؤلًا جذريًا يستكشف اللغة الشّعريّة ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة فريدة للإنسان والكون"<sup>(٣)</sup>، فاللغة مصدر الإبداع وبها ومن خلالها تتكشف الحداثة ومعطياتها ودرجة تحققها؛ لذا أوجبت على الشعراء التحرر من ثبات أنماطها البالية ومفرداتها القاموسية المُنهكة من كثرة الاستعمال والبحث عن علاقات تركيبية جديدة تستوعب قضايا الإنسان المعاصر، فاللغة - وجود - شعر، و"الشعر - اللغة، هو الأرض التي تمت فيها الخلطة الكاملة في الوعي التاريخي العربي. والشعر - الإبداع، كان الإطار الذي انفجرت في داخله تناقضات أشكاليات الحداثة العربية، فقدمت صوتًا يحمل نبرة تراجميّة أمام العالم، مزج الصوفية بالواقعية الجارحة، وقدم أكثر الإشارات دلالة في مسار الحداثة العربية، متحدى قدرتها على التشكيل الداخلي ومن تطوير المبنى اللغوي العربي، ووضع الحساسية العربية أمام ضرورة كسر أشكالها التقليدية"<sup>(٤)</sup>.

### الحداثة وشِعْريّة المجاز المخاتل:

ذهب الشعراء في هذا الاتجاه إلى لغة المجاز بكل صوره وأنواعه، وتبلور البناء المعقد في إطار اللغة المحلقة، المحتشدة، العميقة، المَوَارَة، المخاتلة، العليا، التي اكتسبت ضجيجها الرامز من خلال الإفادة من عبق التراث وعناصره الفاعلة، الحية، والتماهي مع الفنون الأخرى والاستفادة من تقنياتها المتعددة؛ فاحتشدت لغة شعر الحداثة بالقضايا الكبرى، وانحازت إلى الكليات، واحتفلت بالجدل مع العالم، فتجلت شِعْريّة التعقيد والبناء المُركَّب، ولم يكن هذا الاستخدام سوى "استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشّعريّة الحديثة التي لم تُعد خيطًا شعوريًا بسيطًا وواضحًا، وإنما أصبحت نسيجًا شعوريًا متشابك الخيوط، سَدَاه ولُحْمَتَه مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة المعقدة، ومثل هذه الرؤية الخاصة تحتاج إلى بناء فني في مثل تشابكها وتعقيدها ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة"<sup>(٥)</sup>.

واشتبك فريق من شعراء الموجة الأولى مع قاموس السُّمُو والتعالى اللفظي والبناء المركب، واحتشدت تجاربهم بالثنائيات المتضادة والصور المركبة العميقة التي تكسر التوقع والألفة، من خلال تهشيم العلاقة بين الدال والمدلول استجابة حقيقية للتدفق الشعوري والضجيج العاطفي والروحي الذي تمتلئ به الذات وهي في مواجهة التردّي والقسوة، فأصبح الشاعر مفتونًا بالبحث عن لغة طيّعة، تستجيب لمغامرته ووعيه المتوقد للجمال، هي لغة في لغة، لغة أخرى "تتسع للتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر اللا محدودة التي يحسها ويشعر بعجز اللغة العادية عن استيعابها، أو بتعبير آخر كانت محاولته المتصلة في سبيل إبداع لغة داخل لغة" (٦).

وجد شعراء الحداثة فيضًا تعبيريًا يستوعب رؤيتهم المركبة العميقة تمثل في تراثهم الصوفي؛ خصوصًا في منتوج ابن عربي خصوصًا في كتاب "الفتوحات" والنفري في "المواقف والمخاطبات"، والتوحيدي في "الإمتاع والمؤانسة"، فتجلت لغة الفيض، معبأة بطاقة إيحائية عميقة، لغة جديدة تعتمد على كيمياء الروح والمشاعر.

كما أسهمت علاقة الشعراء الرواد وخصوصًا جماعة "شعر" بتجربة الشعراء الرمزيين - خصوصًا تجربة أرثر رامبو الذي فُتن باللغة الجديدة أو اللغة الشاملة، ثم تجربة السرياليين الذين ساروا على نهج رامبو "فتحرروا من كل منطق لغوي مألوف، وأسقطوا الروابط وأدوات الوصل اللغوية من معظم شعرهم" (٧).

فانتشرت في لغة كثير من الشعراء العرب ظاهرة ترأسل الحواس، فاتسعت الهوة بين تقنيات الخطاب الشعري الحدائي وبين المُتلقي، ووسمت قصائد هذا الاتجاه بالتغريب والغموض والإبهام الذي تسببت اللغة الشّعريّة في إنتاجه، كما في قصائد جماعة شعر البيروتية؛ خصوصًا تجربة أدونيس وأنسي الحاج.

أما يوسف الخال فقد تبنى اللغة الشّعريّة المحكية ورأى إن "اللغة لا تنفصل عن الإنسان، وإنها أداة تتطور بتطوره، وأن صفاتها الأساسية واحدة في اللغات جميعًا"، وأضاف أن "اللغة العربية مظلومة بالمتكلمين بها لقد تطورت بالكلام، ولكن المتكلمين لم يعترفوا بتطورها بالكلام، كأية لغة حية في العالم. لقد طوروها بالكلام، ولكنهم يكتبونها كما هي، حسب الطريقة القديمة التي لم تتطور. وأقصد قواعدها ونحوها وصرفها، ولا أقصد المفردات. اللغة العربية هي ذاتها، لغة الجريدة مثل لغة نهج البلاغة، من دون فرق. إذًا، اللغة واقعة في ظلم لا بد أن ينفجر يومًا".

أما الاتجاه الثاني داخل جماعة شعر، فقد خالف هذا التوجه في مفهوم اللغة واستخدامها ويمثله أدونيس الذي وضع يده على ما يميز الشعر عن النثر، من الناحية اللغوية من خلال تفريقه بين لغة التواصل العادية وبين لغة الإبداع، وهذا التمييز يتم

على صعيد جميع اللغات، سواء أكانت عامية أم فُصْحَى، كما تقول الدراسات الحديثة بأن "النثر هو بالتحديد اللغة الطبيعية. أما الشعر فلغة الفن. أي أنه لغة مصنوعة".

حقوق أدونيس تصالِحًا خاصًا مع اللغة من خلال وعيه العميق بها، وكان يرى أن "لغة الشعر، هي اللغة الإشارة. في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح. فالشعر الحديث، هو بمعنى ما، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"<sup>(٨)</sup>.

في ظل الإدراك العميق للغة أصبحت العلاقة بينهما تعتمد على اللعب فبدأت عالمًا مَوَّارًا، مخاتلاً، زئبقياً، أقام معها علاقة حميمة ليحقق حضوره المرئي واللا مرئي في آنٍ وتعلو اللغة عن الواقع وتصبح واقع خاصًا؛ ليتشكل مع حضوره الكلي والذاتي المفعم بالوجود والتجربة، فاشتبك المتن الشاعر باللغة المتن وغاب الهامش، وانفتحت دائرة المجازي على مصراعيها، كما في قصائد "مفرد بصيغة الجمع"، والذات تقرأ حضور الظن واليقين في آن:

لم تكن الأرض جسدًا كانت جرحا

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح

كيف تمكن الإقامة؟

أخذ الجرح يتحول إلى أبوين والسؤال يصير فضاء

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

خرج علي

يستصحب

شمس البهلول دفتر أخبار تاريخًا سرّيًا للموت<sup>(٩)</sup>.

لقد أيقن أدونيس ونفرٌ من جماعة شعر أن الإبداع الشعري العظيم يقوم على المجاز التوليدي بما يتضمنه من البعد الأسطوري – الترميزي، وبقدرته على جعل اللسان يقول أكثر مما يقوله عادةً، أي على جعله يتجاوز نفسه، يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، مما لا يستطيع الكلام التعبيري العادي أن يكشف عنه"<sup>(١٠)</sup>.

لقد أدركت جماعة شعر بأن الحداثة معرفة العالم التي تتطلب حضورًا خارج التجانس والارتياح، هي تحرُّر المبدع من سياق الأصالة دخولاً في سياق المُساءلة،

هي كما يراها "أنسي الحاج" الانفصال عن زمن العافية والانسجام، هي السعي من أجل تحرير الشعر وحده، بل أولاً لتحرير الشاعر" (١١).

والشاعر يُفَلت من قبضة المؤسسة الفنية، لا سلطان على حريته، والشاعر الحر كما يذهب أنسي الحاج هو النبي العَرَّاف، الإله. الشاعر الحر مطلق، ولغة الشاعر الحر يجب أن تظل تلاحقه لتستطيع أن تواكبه عليها بالموت والحياة كل لحظة. الشاعر لا ينام على لغة (١٢).

سكن أنسي الحاج وأدونيس ورفاقهم في "شعر" لغتهم وسكنتهم اللغة، وأصبح العالم لغةً قابلة للترويض والتأويل، تنفلت من قبضة الانسجام والطمأنينة وتتراعى في علاقة عنكبوتية، يستحيل معها الاسترخاء، والشاعر ناقض الهدنة مع العهد، مختصماً التقليد، فكسر الأدوات الجاهزة البالية، واستجاب في عشق للبحث والخلق والتساؤل، يفكك علاقات اللغة ويقيم لها كوناً بَكْراً لم تطأه قدمٌ من قبل، فيتجلى المجاز في أبهى صورته، وتَنزَرى اللغة في تكوينٍ خاص وعلاقات تصل حد الخصام بين طرفي المكون المجازي المصاحب، كما في قول أنسي الحاج:

هذه فتحة الحزام الأرجواني! إني جميلة جائعة.

ستندلق على ظهرك أقواس قُزَح: المياه تعلو لكن

سترحل تتأبطني فوق المياه لأن في حنيني جروحك

فلتبقَ. غَنِّ لجلدك المحيط بالموت. تعبدني

عبادتكَ تفتتح من قفص. رقصك على سلاسل قدميك (١٣).

ومن التجارب التي تعتمد في بنائها على لغة المجاز المخاتل في جيل الستينيات تجربة محمد عفيفي مطر؛ حيث استطاع أن يكون منفرداً بين شعراء جيله من خلال لغته الشَّعْرِيَّة التي تجعله صاحب صوت شعري متفرد، فقد امتلك لغة شَّعْرِيَّة تتميز بالكثافة والعمق الشديدين، فهو مولعٌ بالصورة الشَّعْرِيَّة التي تعتمد على كسر العلاقة المألوفة بين أطرافها، ويتجه كثيراً إلى توليدها، فهي تتسم بالتركيب، مما يكسر الألفة القرائية وبالتالي يحط على تجربته عبأً إضافياً أثناء القراءة، لكنه لا يدخل عتمة الإبهام والإلغاز بل تتحقق المتعة في قراءة نصوصه، هذا التعامل الذي يكشف الجديد في كل محاولة، لقد فُتِن عفيفي بتراثه الإنساني بصفة عامة والعربي بصفة خاصة

لنتجلى لغة الشَّعْرِيَّة الفياضة، التي يستقيها من التراث الإنساني، على اختلاف وجهاته  
ومن الفلكلور بثرائه وعمقه وخصوصيته. يقول عفيفي مطر في (رباعية الفرح) :  
هذا أنا...

أبدأ رسم الطقوس دمي على جبهتي،  
عيناى رُمح مُغمَّس في الشَّموس  
وفي ضلوعي جعبة للسهم والأرض من تحتي حصانُ شَمُوس  
والبرق خبز شعائري،  
والأفق طير الغمام  
وسكتي حلم طائف بالرؤوس  
فابدأ معي - يا أيها الشعب - رسم الطقوس..

ويأتي جيل السبعينيات في سياق الاتجاه التجريبي الذي شكَّلت ملامحه جماعة  
"شعر" خصوصاً أدونيس، الجيل الذي - اتخذ من اللغة الشَّعْرِيَّة ساحة لتشكيل  
تجربته، ورأى أن المضمون لا يمكن فصله عن شكله، واعتنقوا مقولة: "ليس المهم ما  
يُقال ولكن المهم كيف يُقال"، وأن أي عمل فني هو مجموعة من العلاقات الجمالية  
التي تدور بين مجموعة من العناصر الفنية داخل العمل الفني.

وقد أكد السبعينيون عن طريق إضاءة ٧٧ أنهم حلقة أصيلة في الشعر الجديد،  
وأن هذه الحلقة تدين بالفضل - بل بالوجود - إلى ما سبقها من حلقات في السياق  
التاريخي للشعر المصري الجديد، بل للشعر الجديد على مستوى الوطن العربي (١٤).

وتعتمد تجربة السبعينيات على ما تحمله اللغة من قدرات هائلة على التعبير عن  
قضايا الشاعر الجديد، فتعاملوا مع اللغة بوصفها كائناً اجتماعياً، ويؤكدون بقولهم: "إن  
اللغة - بما هي كائن اجتماعي - هي أدواتنا الفنية الخاصة، وعملنا أن نعمل إلى تفجير  
الإمكانات اللانهائية لها، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات وامتلاك ناصيتها،  
وهي طواعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية، على أنها كائنات قابلة - فنياً  
- لأن تنتظم في سياق من العلاقات الجمالية تتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها الثلاثة  
الرئيسية: الكلمة بوصفها جَرْساً موسيقياً، والكلمة بوصفها دلالةً اجتماعية والكلمة  
بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية" (١٥).



ففي إطار مفهوم السبعينيات للغة الشَّعْرِيَّة تبلور لديهم يقين بأن الشعر مفارق لدوره الاخلاقي أو الاجتماعي لأن مدارهما العقل والعلم، ومعيار العمل الشعري في تمام خلقه وبنائه، والشعر لا يُنبئ؛ لأن "مادة الشعر كلمات. والكلمات التي يستخدمها الشعر ليست (تصويرية) فهي لا (تعني) شيئاً؛ لأنها لا تسمي أشياء حسية في العالم الموضوعي الخارجي ولا تجيء مقابلة لواقعة من وقائع العالم، إنّما هي كلمات الشعر تعبيرية تقصد لذاتها، ولا ينفذ منها إلى شيء وراءها فهي غاية تمتع السمع بغُضِّ النظر عن دلالتها الخارجية، إن الشعر لا ينقل شيئاً من المعرفة وليس وراءه غاية أخلاقية أو اجتماعية أو غيرها، والشعار المناسب ها هنا -في مَهْمَة الشعر- أن الشعر لا يُنبئ" (١٦).

وتتجلى شِعْرِيَّة المجاز في تجارب كل شعراء السبعينيات، وتطل الصورة المركبة التي تكشف الاحتشاد العاطفي والتجريب مع لغة طيّعة في التشكيل وفق وعي الشعراء وحاجتهم للإفصاح في لغة الكيمياء، يقول حلمي سالم أحد شعراء "إضاءة" في قصيدة الصوت - أكتوبر ١٩٧٦:

هي القماط وأحصنة القطيفي

وكل كَوَّة طقوس وخمير جماعة

صياغة:

واضعًا جسمي على قمة الجغرافيا

والزمان:

كأن الشيء وانحرافة المسافة.

كأن أحبولة الدماء والخرافة.

قلت: المسافرون والمسافرون.

قلت: انجراحة ونافورة ونافوره

قلت: ماسورة والكوى والجريمة.

قلت: غابة للهزيمة

\*\*

المرأة التي على قبة الجرح والماء

تعرض المجرى على تفجير الاستاتيكي  
وتفرد الساقين تحتوي خريطة<sup>(١٧)</sup>.

### اللغة الشَّعْرِيَّة من سطوة المجاز إلى فتنة السَّرْد:

إذا كانت الحادثة قد أسهمت في ظهور فريق استجاب لجموح اللغة في علاقاتها التركيبية والتصويرية استجابةً لكسر المُتَوَقَّع وإثارة الدهشة في نفس المُتَلَقِّي؛ لدرجة أن اللغة أصبحت في بعض التجارب تشكل هدفاً وغاية، وأن الشَّعْرِيَّة قارَّة في نفي عاداتها تسكن سمة التعالي والتنميق؛ فإنها (أي الحادثة) قد تجلَّت عند فريق من شعر التفعيلة في لغة التداول اليومي؛ أهمهما: صلاح عبدالصبور وسعدي يوسف، فقد تجاوز كل منهما لغة القصيدة المُجَنَّحة التي يهيمن عليها المجاز إلى لغة المَعِيش واليومي والهامشي، إدراكاً منهما أن الشَّعْرِيَّة الجديدة ينبغي أن تستجيب للحياة بكل تفاصيلها ترسم صورتها النافهة، فالكلمات ومعانيها تتغير كلما تغير الزمان والمكان، وبعبارة أخرى تتغير حين يتغير المجتمع الذي يستعملها، فـ "اللغة في تفاعل لا ينقطع مع المجتمع الذي ينطق أفرادها بها، والقيم اللغوية في تغير دائم لهذا السبب. والمحاولة لوقف هذا التغير هي تعطيل للتطور الذهني للأمة"<sup>(١٨)</sup>.

واللغة كائن حي، ينمو ويتطور، لا تعيش إلا في مجتمع ناطق بها، تصبح غنية إذا عبأها أفراد المجتمع بجوهم السيكلولوجي والنفسي والشعوري، حققوا من خلالها رغباتهم، فتوحدت بهم وتوحدوا بها، واللغة الحية "تتفاعل مع المجتمع، فتتحطُّ بانحطاطه، وترتقي بارتقائه، أي أنها تتطور حين يتطور، وهي حين تتطور ينشأ بينها وبين المجتمع اتصال فسيولوجي ووظائفه العضوية"<sup>(١٩)</sup>.

واللغات الغنية كما يرى صلاح عبدالصبور "هي اللغات التي نجد فيها رموزًا لكل المُدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان، لا رموزًا ميتةً محنطة في القواميس لكن رموزًا حية جارية الاستعمال في الحياة اليوميّة" (٢٠).

مارس صلاح عبدالصبور تفجير اللغة الشعريّة، وطرح تجارب البسيط، اليومي واحتفل بالتفاصيل الصغيرة منذ ديوانه الأول "الناس في بلادي"؛ حيث ابتعدت لغته عن الهالة الرومانسية وضجيج المجاز وفتنته، وتجلت لغة التعبير عن المدينة وضياها وقسوتها وحضور الذات المتأملّة قلقها الوجودي الحاد، ومن هنا تداعت الحواجز بين اللغة والأشياء، بين لغة الشعر ولغة التواصل اليومي، فكتب عبدالصبور "شنق زهران" وقدم زهران كما هو مستقر في الوعي الجمعيّ الشعبيّ، الفلاح البسيط، ابن القرية المُعمّم الذي يختال في شاله كما يحلو للريفيين:

كان ياما كان

أن زفت لزهران جميله

كان ياما كان

أن أنجب زهران غلامًا.. وغلاما

كان ياما كان

أن مرت لياليه الطويله

ونمت في قلب زهران شَجِيره

ساقها سوداء من طين الحياه

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

لقد تجاسر عبدالصبور ورسم صورة حياتية صادقة لشخصية زهران في حضورها الريفي البسيط، مستدعيًا صيغة الخطاب الشفاهي الشعبي "كان ياما كان" صيغة الحكيم واستدعاء الحضور في الأساطير الشعبية؛ حتى يختبر قدرة اللغة الشعريّة على حمل رؤى الشاعر الجديد دون أن يلجأ إلى الصفحات الصفراء في بطن القواميس، بدأ صلاح في شعْرنة الأشياء، وشعْرنة اللغة اليوميّة، وتجلّت البنية السردية المشهدية التي تزخر بالتفاصيل الصغيرة كما في قصيدته "الحزن":

يا صاحبي، إني حزين..

طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم يُنرّ وجهي الصباح..

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المباح..

وغمست في ماء القنّاعة خبز أيامي الكفاف..

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش..

فشربت شايًا في الطريق..

ورتقت نعلي..

ولعبت بالنرد الموزّع بين كفي والصديق

قل: ساعة أو ساعتين

قل: عشرة أو عشرين" (٢١).

لقد كان هذا النص صادمًا في حينها للذائقة الشّعريّة التي تتقلب بين حضور المجاز وفتنة التأويل، وفتحت باب الجدل واسعًا حول شرعية قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر؛ لأنها قلبت معيار التدقيق، وقفزت خارج آليات القراءة التي تكونت مع المشهد الجديد، وأصبحت مجالًا للسخرية والتندر والاستهزاء، فأطلق بعض النقاد على أصحاب هذا النمط من الكتابة الشّعريّة ويقصدون عبدالصبور (شعراء شربت شايًا في الطريق)، لكن عبدالصبور كان مستسلمًا للغة الحياة.

ويُعدُّ الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت المؤثر الفعال في توجيه لغة صلاح عبدالصبور الشّعريّة من خلال قصيدته المشهورة: "الأرض الخراب" أو "الأرض اليباب" Land Waste؛ حيث استوعب صلاح تجربة إليوت وفُتن بجسارته اللغوية في بداية حياته الفنية، فهو يقرر هذا التأثير في كتابه "حياتي في الشعر" بقوله: "حين توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفنتي جسارته اللغوية" (٢٢).

وقد أشار بعض النقاد إلى موضع التأثير بقصيدة إليوت والتشابه اللغوي بينها وبين قصيدة الحزن، في استخدام لغة التداول اليومي ومفردات الحياة الصغيرة التي يقول فيها إليوت:

أقدر أن أرى

في ساعة الشفق، ساعة المساء التي تغدو نحو الدار،

تعيد الملاح إلى أهله من البحر

والراقمة إلى دارها وقت الشاي، تزيل بقايا فطورها،

تشعل مدفأتها وتُعد طعامًا من علب

خارج النافذة منشورة بصورة خطيرة

ملابسها الداخلية التي تتجفف وقد لَوّحتها ذوائب الشمس

وقد تكوّمت على الأريكة (في الليل سريرها)

جوارب أخفاف، أجواب، مشدات

أنا (تايريسياس) رجل عجوز بضرعين مُتغضّنين

رأيت المشهد وتنبأت بالبقية" (٢٣).

فتح صلاح عبدالصبور أمام شِعْريّة الحداثة الطريق إلى لغة الحياة اليَوْمِيّة أو لغة المشهد اليومي، وبدأت البنية النَّصِيّة تحل من فرط المجاز واللغة المحتشدة وتفتح أفقًا آخر للغة الشِعْريّة، تستطيع من خلاله أن تقبض على زخم الحياة، وتكشف حضور الذات في الهامشي والمُهمل والبسيط، من خلال تقنيات اللغة الاعتيادية وصيغها العادية والشعبية والساخرة والمُشهدية.

أما الشاعر العراقي سعدي يوسف فقد أسهم في خلخلة فرط المجاز، وخلق لغة الحياة اليَوْمِيّة في شِعْريّة الحداثة في عقد السبعينيات من القرن المنصرم، حين قام بترجمة قصائد الشاعر اليوناني "ريتسوس"؛ خصوصًا من مجموعاته: "أحجار - وإيماءات - والممر والسلم" (نُشرت عام ١٩٧٢، ١٩٧٣).

وقد استطاعت هذه القصائد المُترجمة أن تسهم في تنمية تيار قصيدة التفاصيل الصغيرة أو قصيدة اليومي والمعيش التي تجلت في تجربة صلاح عبدالصبور المتأثرة بتجربة إليوت من قبله، ويشير سعدي يوسف إلى أثر ريتسوس في تجليات قصيدة التفاصيل اليَوْمِيّة العربية، فيقول: "لقد أحسست دائمًا وأنا أقرأ شعر ريتسوس، أن وراء قصيدته جهدًا عظيمًا وروحًا مُصفّاة، صافية، أوصلت قصيدة الحياة اليَوْمِيّة لديه إلى القطعة الغربية من البلّور" (٢٤).

تأثر سعدي يوسف بشِعْريّة ريتسوس تأثرًا كبيرًا من خلال ترجمته لأعمال الأخير، وكشفت مجموعة سعدي يوسف "يوميات الجنوب يوميات الجنون" عن هذا التلاقي في الاستجابة للغة اليومي والمتداول، وتجلّى ذلك في "التركيز على التفاصيل الصغيرة لصناعة قصيدة عارية من الضجيج مكتفية بأقل القليل من العناصر المبتذلة

البسيطة التي تصنع الحياة اليوميّة، وأحيانًا التركيز في نهايات القصائد على تحوّل الأشياء غير المُتوقَّع، على الفانتازيا والتحوّلات السحرية للأشياء" (٢٥).

وتتجلى اللغة الشّعريّة: لغة التفاصيل اليوميّة أو التفاصيل الصغيرة، لغة السرد المشهدي بعيدًا عن البنية المعقدة القائمة على التّعُدُّ الصوتي / الدرامية عند سعدي يوسف تعبيرًا عن سقوط الأسئلة الكبرى لصالح النثرِيّات والهامشي والمهمّل، كما في قصيدته "من يعرف الوردة":

في المقهى

رائحة الصوف، وشمس غاربة

والساعة

ثابتة عند الثالثة..

القهوة باردة.

يدخل شرطي في المقهى

يجلس في زاوية،

ينظر نحو الساعة، جدّيّا

ويعدل في ساعته...

يأتيه النادل بالقهوة ساخنة

يشربها ويغادر

أنظر نحو الساعة في الحائط:

المقهى يكتظ

ويمضي النادل نحو الباب

ويغلق باب المقهى. " (٢٦).

احتشدت التفاصيل في قصيدة سعدي وتوارت النبذة الحادة للغة وتجلت النبذة الخفيضة التي تشبه الهسهسة، وتراءت البنية المشهدية وهي تلتقط وجود الذات المتأملّة في الأشياء والأماكن فتقدم للمتلقي صورة بصرية مفعمة بسيكولوجيا الاتصال، وهو ما جعله يقرر بقوله: "في البدء لا أتعامل مع اللغة. إنني أتعامل مع

الأشياء في حركتها الخفية. اللغة ليست مشكلاً قائماً بالنسبة لي ما دمت أقف ضد الرتابة. هذا الموقف ليس مسألة فيلولوجية.. إنه نابع من محاولتي الدائبة إدراك حركة الأشياء، وبلورة هذه الحركة" (٢٧).

لقد أسهمت تجربة كُلِّ من: صلاح عبدالصبور وسعدي يوسف في خلق تيار شعري يُشعرُنُ اللغة في كلِّ حالاتها، وينتصر للسرد في مقابل المجاز بكلِّ تمظهراته المركبة، ويخلق صورة شِعْريَّة مشهدية في مقابل الصورة المركبة التي خلقها التجريب اللغوي والفتنة بالدرامية والاحتشاد النفسي والعاطفي وأثر خطاب المُتصوِّفة اللغوي في حالات الكشف والبُوح، فبدأت الشِعْريَّة العربية تستجيب بعمق لتوجهات ما بعد الحداثة التي ترى أن الفن والإبداع سلعة والسلعة فن، وعليه يجب أن تتخلص الشِعْريَّة العربية من هيمنة الصوت الفردي والانفعال المنبري والوجدان الرومانسي، لصالح المشهدية والتفاصيل الصغيرة والهامشية المهملة.

### الورقة الثالثة:

#### شِعْريَّة ما بعد الحداثة:

يرى بعض النقاد أن ما بعد الحداثة: (Post modernism) بوصفها حركة فلسفية وفنية وأدبية تتجسد في الفترة ١٩٧٠م - ١٩٩٠م، ويُقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية كالبنيويَّة والسيميائيَّة واللسانيَّة.

وقد تبلورت ما بعد الحداثة لتحطم الميتافيزيقا الغربية وتقوّضها، وتعمل على كسر المقولات المركزية التي سيطرت قديماً وحديثاً على الفكر الغربي، كاللغة، والهويَّة، والأصل، والصوت، والعقل، وقد استخدمت في ذلك آليات التشكيك والتشكيك والاختلاف والتغريب، وترتبط ما بعد الحداثة بفلسفة الفوضى والعَدَميَّة والتفكيك واللامعنى واللامنطق.

وتتميز نظريات ما بعد الحداثة عن الحداثة السابقة بقوة التحرر من قيود التمرکز، والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وما هو متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح، والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية والانغلاق والانطواء، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والهامشي والغريب والمُتخيل والمختلف، والعناية بالعرق، واللون، والجنس، والأنوثة، وخطاب ما بعد الاستعمار (٢٨).

فهى تيار يتجسد فى القدرة على تجاوز بُنية الحادثة وقمعها واجتيازها، فهى نقىض الحادثة، تعتمد على تداخلات ما بعد البنىوية، وما بعد التفكيكية، وما بعد الأدائية، وما بعد الدائنية، وما بعد الواقعية الجديدة، ومرتبطة بالتقدم التكنولوجى الهائل وتغير التوازنات والصراعات الكبرى فى العالم.

تمثل ما بعد الحادثة "تجاوزاً لنسق معرفى لا زال قائماً، ولا يمثل فترة معينة، وإنّما سيمثل خطاب ما بعد الحادثة خطاباً تقاطعياً مع الخطاب الذى يُبنى من قبل دعاة الحادثة ولاسيما فى الفلسفة والفن والسياسة" (٢٩).

فإذا كان تيار الحادثة مسكوناً بالتحوّلات العارمة، ويحفل بالضجيج الذى يكتنف الذات وهى تواجه عالماً يمور بالانكسار والتردي والتفكيك والانهيّار حتى أثمرت خطاباً تراكمياً، مؤاراً، مُلتبساً، يكشف حضورها وشعورها بالتفكّش والانشطار والتشظّي، فقد أفرزت الحادثة منطق اللحظة أو الآن المعرفى والجمالى، فتركت وراء ظهرها صيغاً وأنساقاً لاكتها التداؤليات، فتعزى التشابه والتقليد، وتخلص الإجراء النقدي من فكرة صيغ التفضيل أو المبالغات الرنانة والأوصاف الزائفة، وذهب إلى المعيار وفق إحكام منهجى، فدخل لرؤية العالم وهوية الأشياء فى سياق الاتصال والانفصال.

وأكمل تيار ما بعد الحادثة الإيغال فى نفي المستقر، وصار حضور الأنا مرهوناً بنفى الآخر وقتل الآباء البزرة، ومارست فاعليتها فى تفكيك جسد الاطمئنان إلى جزيئات محملة بأيونات مُشعة، تحمل التفكيك والتدمير والانشطار والتفاعل فى صورة انفجارية؛ مما جعلنا نقف أمام شعور عارم بالضياح وعدم الجدوى وفقدان اليقين فى كل ما هو تشاكلى أو تقليدى، فتبلور شعار اللا معيار دالاً على علاقة الذات بالعالم.

جرفت تيارات ما بعد الحادثة كل سلطة قمعية تقف فى مواجهة الفرد وحرية، فتبدلت تقنيات الجمال وتغيرت ملامح القبح، فتشكلت ملامح من الانقراض، وتراءت سمات جديدة ليس لها جذور كأنما نبت شيطانى، تجرفه رياح وتقلبه، فينمو هجيناً يستعصى على التصنيف أحياناً؛ وحل التفكيك علامة مرضية لفهم ذواتنا وعلاقتها بالمنجز الأيقونى سواء أكان لغوياً أم غير لغوى.

ويضيف تشارلز جينكيس Charles Jencks إلى تعريف فنون ما بعد الحادثة، فيقول فى كتابه عمارة ما بعد الحادثة: "هى المزج بين مختلف الطرز فى مقابل الطراز الدولى الأوحى - وهى الشعبى والمتعدد فى مقابل المثالى والثابت - الشكل



السِّيمِطِيقي في مقابل الشكل الحتمي - التعبير عن المضمون وتنامي اللغة مع إحياءاتها الوظيفية".

تداخلت رؤى متلازمة واشتبكت مع مفردات الوجود، وأصبح الانتهاك فريضة بعدما حلَّ الشيء ونقيضه في آن؛ حيث سقطت المعاني النبيلة والقيم العظيمة للمفاهيم، ففي الشعر لم تُعد اللغة فوقية أو متعالية أو جزلة - على حد تعبير الخطاب النقدي التراثي - سيدة الحضور، كما توارى المجاز على حساب سرديّة الرؤى وانكسر الوزن والقافية وحل الإيقاع، إيقاع السياق، إيقاع الحياة بديلاً له، سقطت البنية المتماسكة وانزوت، وحل التفكيك والفوضى.

خاضت الشَّعْرِيَّة العربية في ظل اجتياح تيار الحداثة وما بعدها صراعاً ضارياً مع أساليب التلقّي وأدواته، التي تمخضت من خلال معرفة جمالية مستقرة وأمنة، تسببت في تكلس الاجتهاد، فانعزل التلقي قانعاً بأنغام الدُفِّ مُكْنَفِياً بمعرفة جمالية متوقعة، وغابت فضيلة الدهشة والتساؤل، فسقط من حسابات الشعراء الجدد الذين يرفعون لواء العصيان والاختلاف عالياً لأنهم "حريصون على أن يكونوا صادقين مع أنفسهم أكثر من صدقهم مع الآخر، بل إنَّ بعضهم أوغلوا في هذا الطريق، حتى أقدموا على صدم هذا الآخر في بعض ركائزه العقيدية والثقافية".

استجابت شهوة شعراء الحداثة للنفور والقطيعة مع النظام الجمالي المستبد في حضوره الوزني واللغوي والمضموني، وتعمّقت حالة الغناء خارج السرب بحثاً عن ملامح خاصة، واستراحوا للفوضى الجميلة أو الخراب الجميل، كما كان يحلو لأدونيس أن يسميه.

وجد المُتلقّي نفسه أمام شعريّات متنوعة تُؤثّر التوتر على التواتر والتفكيك على حساب الصلابة، والفوضى على حساب النظام، وتجلّت قصيدة النثر موصوفة برداء تكوينها الخاص، فتبلورت قصيدة الومضة، والقصيدة القصّة، والقصيدة المرئية، والقصيدة الأيقونة، والقصيدة السينمائية، وقصيدة الفوضى، والقصيدة البصرية، والقصيدة الهجين.

انشغلت قصيدة الحداثة بالتجريب المستمر والبحث عن علاقات جديدة، فحاولت أن تشعّر كل شيء، واستقطبت كل مُكوّنات الحياة ومفرداتها، ودمرت المسافة العازلة بين الشعر والنثر وأطاحت بالحدود المائزة بينهما، لتقول إنها ليست أقل جاهزيةً من الشعر.

تتضمن خصائص الشعر ما بعد الحداثي العديد من الموضوعات الحداثية، التي تبلغ الكثير منها مستويات جديدة. فالدليل الأكبر على شعر ما بعد الحداثة هو "غياب هيمنة الأسلوب الواحد". أما خصائصه الأخرى فتتضمن "مزج الصورة بالسرد، ومزج الصورة بالاستطراد، والرصد الدقيق، والانعكاس الفلسفي، والتجاوز المفتوح، والقصص المتعددة، وتغيّر وجهة النظر، والاستطرادات، وانعدام التماسك أو الانحلال، والفقرات غير المتوقّعة والتفكير المنقطع". وهناك أيضًا "التوجّس من العالم الخفي، والتشظّي"، والأسلوب الذي يبدو "كيوميّات شِعْريّة أو مذكرات".

وتتجلى في شعر ما بعد الحداثة القدرة الخارقة على اقتحام حياتنا اليوميّة الحقيقية والنفوذ في عمقها السحري، باختيار لحظات ذكية عارمة قادرة على تنويع أحاسيسنا ووعينا بهذه اللحظة، وهي التجربة الشّعريّة التي تدمر مفاهيم الشعر الدوجماتيكيّ الإيديولوجيّ بمحدوديته وخوائه، فقد أصبح شعرًا لا ظهر له وتم هدمه كمنطق شعري والبناء على أنقاضه.

يرى الشعراء المعاصرون اللغة كوسيلة للوصول إلى الذات الداخلية والعاطفة التي يصعب إعطاؤها صوتًا. وقد بشرّ القرن العشرون بالعديد من الاكتشافات الجديدة؛ وأهمّها هو اكتشاف سيغموند فرويد للتحليل النفسي. فقد أتاح للناس وسيلة للوصول إلى ذات الأفراد الداخلية. لذلك؛ فقد سعى الشعراء الحداثيون لاستكشاف الأعمال الداخلية للفرد كإنسان، وإعطاء لغة ملموسة للعاطفة.

من المدهش واللافت للاهتمام أن نلاحظ المغايرة التي تصل حد التناقض، وهي أن شعر الحداثة يحتفل بالضياح والتشظّي ويرثيهما بينما نجد شعر ما بعد الحداثة يحتفي بهما. وتتجلى تصورات لكل الشظايا التي لا تُفضي إلى أي حضور أو استنتاج. ترى "أن لودرباش": أن شعر ما بعد الحداثة مثل حياتنا يتكون من سلاسل من الشظايا. فالتماسك - عند آن - كذبة، وإذا أصررنا على التناسق سنهمل شيئًا دالًّا. فالمتناسق جدًّا مزيف؛ لأنك لم تجرب شيئًا ما، الشظايا تخلق التنوع".

الشعر الحداثي يرفض المعنى المحدد، فالقراءة لا تبحث عن الفهم الدقيق لما يقصده الشعراء. لكن المُتلقي يذهب إلى التأويل الذي يريد، ويبقى النص مفتوحًا على تأويلات عدة. وكما يقول چون اشبييري "أنت، أيها القارئ، أضف وردًا للحقل بتأويلك". استطاع الشعراء الحداثيون أن يكشفوا لنا رؤية العالم بطرق مختلفة مغايرة للطرق التي تعود عليها المُتلقي، يجب على المُتلقي أن يغير من عاداته وآليات قراءته وتأويله وعليه أن يتعلم الرقص على الأنغام الجديدة.

شِعْرُ ما بعد الحادثة كما يقول چون أشبيري "ترنيمة للاحتمال"، أو كما تقول آن لودرباخ "خروج عن اللحن - كسر الشكل هو الشكل. فنحن نستكشف العالم من خلال الأشكال"؛ إذ يظل الشاعر الجديد في مغامرة الاكتشاف الذاتي، وإقامة طرق جديدة في الأعمال الداخلية للأفراد ومجتمعاتهم، بكسر الشكل التقليدي واستكشاف تعقيدات اللغة نفسها.

## الورقة الرابعة:

### تقنيات الشّعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة:

إذا كانت قصيدة الحادثة قد تبنّت الخروج على السائد المألوف واستبدلت مجموعة من التقنيات غير المعهودة بالمعايير الاعتيادية التي أقرّتها الكلاسيكية أو الرومانسية، فإنّ شِعْرِيّة ما بعد الحادثة قد تجاوزت التمرد أو تبنّي موقف محدد وراحت تستسلم "لحالة افتقاد المعايير الناتجة عن افتقاد اليقين بوجود أسس ثابتة، كما أنها ترفض الأوهام في وجود عالم موحد منسجم، والوضع الذي تواجهه هو حالة من السيولة والتضارب والفوضى" (٣٠).

في ظل هذه الرؤية التي تحتكم إلى الظن والشك تعددت أساليب الشّعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة من حيث الشكل أو المضمون، إذا وافقنا على الفصل بين الثنائية المتلازمة.

تخطت القصيدة الجديدة حدود البنية الصارمة، القارّة في المجاز باعتباره مولد الشّعريّة، يتراكم وجوده، وينفرط حسب المكوّنات النفسية وحركاتها عند المبدع، وعلاقاته باللغة وهو يرصد الواقع من خلال شعوره وحالته النفسية؛ فتصبح اللغة تابعة ترسم حدود انفعاله واستغراقه وتأمّله.

وقد ارتبط الشعر بالمجاز في قضايا النقد الشعري قديماً وحديثاً؛ لأنه نقيض الحقيقة، ولا ينهض عليها بل بما يجافيها ويناقضها فالمجاز تخطّ لعالم الواقع إلى عالم لم تأخذ فيه اللغة مكاناً جديداً، وتكتسب علاقات لم تشهدها في عالم الواقع أو اللغة النفعية، ومن هنا ارتبط الشعر بالكذب كما يشير عبدالقاهر الجرجاني حين يقول: "خير الشعر أكذبه".

فالمجاز يعتمد على التخيل الذي يفارق الواقع ويتجاوزه، ويعتمد في تحقّقه على انتهاك النظام اللغوي وانتقال اللغة اليوميّة أو اللغة المعيارية إلى اللغة الشّعريّة.

فالمجاز إذاً هو "كل كلمة أريد بها غير ما وقع له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز".

لكن فريضة المجاز المهيمن بكل أنواعه وصوره بدأت تنفرط شيئاً فشيئاً بعد تخطّي المفهوم الضيق للإبداع النوعي أو تجليات النوع الأحادي: شعر، قصة، رواية، ولكل نوع من هذه الأنواع سماته وخصائصه، ومعطياته المائزة، استطاعت القصيدة الجديدة - خصوصاً قصيدة النثر العربية - أن تحطم الفروق وتهشم الأنواع، ويتبلور بوحدة الفنون وتماهيها.

وتبقى علاقة الأجناس الأدبية والفنية بعضها ببعض علاقة تحاور وتداخل وتساؤل وإفادة؛ حيث يستدعي نوعٌ نوعاً لياخذ منه ما يشتهي ليحقق تطوراً جمالياً أعمق، ويستوعب حضوراً انفعالياً ومعرفياً أكبر، لا يتحقق إلا في ظل هذه الإحالة، ويبقى المعيار الرئيس "أن إفادة الأجناس الأدبية بعضها من البعض الآخر يُنظر إليها من جهة الجنس الأدبي المستفيد، فحين يستغل الشعر أدوات القصة أو الرواية التشكيلية كالسرد القصصي فإن هذا يتم بإزاحة السرد عن قوانين جنسه الأدبي وتوظيفه شعرياً في النص، وأن دخول السرد القصصي إلى النص الشعري يتم لصالح موقف الشاعر من مواقعه ورؤيته له.

الشعر الجديد وقصيدة النثر خاصة مغامرة كبرى تبحث عن شعريتها في كل أدوات التعبير، حتى ما ليس فيه شعر، تُحيله إلى شعر عبر تداخل العناصر البنائية الفاعلة والمعطيات التعبيرية التي تعيد لها بكارتها في ظل استخدام المغاير؛ فوسّعت من مفهوم القصيدة إلى مفهوم النص بوصفه مصطلحاً واسعاً، يستطيع احتواء التداخل والتماهي الهجين الجديد، ومن هنا يتمثل قول تودروف بأن الشَّعْرِيَّة "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشَّعْرِيَّة إذاً مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه".

### قصيدة النثر والنزوع السردّي:

إذا كان السرد هو خطاب السارد أو حوار له داخل النص، فإن الشعر عامّةً والعربي خاصةً قد عرف السرد بوصفه خطاباً حكاثياً منذ الشعر الجاهلي، وتعددت أشكاله وصوره في القصيدة القديمة مثل حضور رواية الحوار التي يوردها الشاعر أو عبر تجليات الشخص في القصيدة، كما ورد في قصيدة امرئ

القيس؛ ولكن سلطان المجاز كان أكبر درجة وأكثر حضوراً في ظل تجليات السرد وأنواعه في قصائد الفخر والمدح والهجاء والثناء.

أما في الدراسات النقدية الحديثة، فقد أصبح مفهوم السرد مخاتلاً ومراوفاً ومتعددًا لذلك أحدث جدلاً عميقاً، واختلف النقاد حول رؤيته.

فكلمة السرد تتضمن ازدواجية في المفهوم وتتبلور عنها أسئلة الهوية والكيونة للمسمى، هل السرد المقصود به (الطريقة)؟ أي هل أن فعل السرد ذاته مرتبط بسارد؟، أم المقصود به النص المسرود، الملفوظ، بوصفه كياناً قولياً مستقلاً؟ أي هل أن دراسة السرد تختص بالقول أم المَقُول؟ بالخطاب أم بالنص؟.

يحدد تودروث مفهوم السرد فيقول: "إن المهم عندي مستوى السرد وليس ما يُروى من أحداث؛ بل المهم هو طريقة الراوي في إطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية فإنها تختلف، بل تصبح كل وجبة فريدة من نوعها من مستوى السرد، أى طريقة نقل القصة، وهنا تدخل في حسابنا المسائل لتعيين التأليف والأسلوب وهكذا تصبح القصة نتاجاً أدبياً، يبلغ حد الأصالة والوجدانية".

بدأت **قصيدة النثر** في انتهاك البنية الأحادية رغبةً في خلق بُنية متشعبة، تكمن فيها الدرامية، وتتجسد فيها الكثافة، فوجدت في السرد عناصر بنائية ملائمة لطبيعة التجربة الجديدة المعقدة؛ ومن هنا "تصبح العملية السردية جزءاً في عملية أشمل؛ ليشارك فيها الإيقاع والتوزياع والتخييل في نقل التجربة في بناء شعري خاص".

وفي هذا التفاعل الشعري والسرد يتحول السرد من خاصيته البنائية الضيقة الكائنة في فعل الحكي إلى مجالٍ أرحب وأعمق، يصبح السرد فيها بُنية نصية موحية، ونسيجاً معقداً متلاحقاً، يسمح بتعدد الرؤى، واحتواء حالة التأمل وصراع الذات والعالم، "وتتبدى شِعْريّة السرد الشعري في **قصيدة النثر** تحديداً في تحقيق شِعْريّة النص ككل؛ نتيجة لعلاقات التوازي والنّبر وتحولات إيقاع التجربة الباطني وتفاعل عناصر البنية السردية".

يحقق السرد في **قصيدة النثر** خاصية مهمة؛ فهو يخلق عنصر التأثير على المُتلقي يُضاف إلى عناصر التأثير الأخرى التي تتجلى في جسد النص، فالسرد يقوم بفاعلية الاستدعاء لكيونة الشاعر فيجعل المُتلقي يشعر حينما يقرأ نصّاً شعرياً، كأنه يسمع صوت الشاعر، في الوقت نفسه يحول النص الشعري إلى نص بصري وسمعي، بالإضافة إلى أنه نص فكري وتأملي ووجداني؛ لذا يستعين شاعر **قصيدة النثر** بالبنية

السَّرْدِيَّة لِیُعَمِّق حالة التواصل بينه وبين المُتَلَقِّي، وينقله إلى دائرة الرؤية، فكأنَّما المُتَلَقِّي يشاهد منظر الشاعر أمامه ويتخيل سماع صوته، ومعبراً عن ذاته إلى المُتَلَقِّي.

استجابت شِعْرِيَّة ما بعد الحداثة للنزوع السَّرْدِيّ، وأصبح السرد غاية ووسيلة للتعبير عن قضايا الشاعر الجديد الذي وجد ضالَّته في الحكي والحكايات والوصف والقص، بوصفها تقنيات سردية أصبحت عناصر مُهمَّة في بِنْيَةِ النص الشعري. وأدوات البنية السَّرْدِيَّة في النص الشعري تؤكد تداخل الأجناس الأدبية وامتزاجها وتماهيها؛ مما يسمح للنص الشعري بالانفتاح على آفاق مغايرة، وارتداد عوالم جديدة في تشكيل عميق.

وتتميز البنية السَّرْدِيَّة بأنها "فضاء نصِّي جديد، ومخالفة لمراحل التشكيل السابقة للنص الشعري الذي يمكن أن يُطلق عليه القصيدة السَّرْدِيَّة بوجود صوت الراوي، الذي يعرض الأحداث، ويصوِّر المواقف وفق رؤية ومنظور خاص. وتكون القصيدة فضاءً للحكي، ولِرصد حركات الشخصيات، وتصوير الأحداث، والأمكنة، والانفعالات، وتتبع سيرورة الزمن. وكل ذلك بما لا ينقل النص الشعري من طابعه الشعري إلى طابع سردي خالص؛ وإيقاعه الموسيقيّ، وأساليبه التصويرية والتركيبية، التي تجعله يتداخل مع بقية الأجناس الأدبية، ولا يفقد هُويَّته المُميِّزة التي تجعله يندرج ضمن الشعر".

وقد تنوّعت آليات البنية السَّرْدِيَّة في خلق شِعْرِيَّة قصيدة النثر، وتعددت عناصر التآلف والتداخل في تكوين قصيدة النثر، وتباين الشعراء الجدد في استغلال طاقات الأنواع الأدبية والفنية وطاقات السرد، كما يتضح في الإجراءات التحليلية في المباحث التالية.

## الإحصاء العروضي .. لقصائد الشعراء في الأندلس

الشاعر	اسم القصيدة البحر	البحر
١ . شوقي	الأندلس	الخفيف
٢ . شوقي	أندلسية	البسيط
٣ . شوقي	صقر قریش	الرمـل
٤ . شوقي	بعد المنفى	الوافر
٥ . شوقي	الأندلس الجديدة	الكامل
٦ . شوقي	مقطوعة شوقي لحافظ إبراهيم	البسيط
٧ . شوقي	رثاء والدته	الطويل
٨ . شوقي	تأنيته في ذكر المنفى (الشوقيات المجهولة)	الكامل
٩ . شوقي	في وصف يوم ربيعي في برشلونة "الشوقيات المجهولة"	الوافر
١٠ . عبد اللطيف عبد الحليم	أندلسية	الرمـل
١١ . عبد اللطيف عبد الحليم	من آخر كلمات ابن حزم	المنسرح
١٢ . عبد اللطيف عبد الحليم	عينان من غرناطة	المنسرح

المنسرح	من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف	١٣ . عبد اللطيف عبد الحليم
المنسرح	سنيور خوستو والبواب الآلي	١٤ . عبد اللطيف عبد الحليم
الرجز	كارمن إشبيلية	١٥ . عبد اللطيف عبد الحليم
السريع	كارمن قرطبة	١٦ . عبد اللطيف عبد الحليم
السريع	ماريسا عباد	١٧ . عبد اللطيف عبد الحليم
السريع	ليلة سقطت غرناطة	١٨ . عبد اللطيف عبد الحليم
الطويل	موسيقى من الغيب	١٩ . عبد اللطيف عبد الحليم
السريع	إلى عيون حزينة	٢٠ . عبد اللطيف عبد الحليم

الشاعر	اسم القصيدة	البحر
١ . عبد اللطيف عبد الحليم	أغنية مرسكية	المنسرح
٢ . عبد اللطيف عبد الحليم	أغنية الشاعر الجوال	مخلع البسط
٣ . فاروق درباله	زمان الوصل	مجزوء الوافر
٤ . فتحي سعيد	مرثية أندلسية	الكامل
٥ . فاروق جويده	مرثية ما قبل الغروب	البسيط



## المدرسة الحرة

الشاعر	اسم القصيدة	البحر
فتحي سعيد	ليل غرناطة	الرجز
فتحي سعيد	أطلال	الرجز
فتحي سعيد	أهداب من طليطلة	المتدارك
فتحي سعيد	رقصة الجسد	المتدارك
فتحي سعيد	العودة	المتدارك
فتحي سعيد	نافورة لوركا	المتدارك
أحمد عبد المعطي حجازي	مرثية للعمر الجميل	المتدارك
فاروق شوشة	شمس الله في قرطبة	الرجز + المتدارك
أحمد سويلم	أحزان غرناطة	المتدارك
أمل دنقل	بكائية لصقر قریش	الرمل
عفيفي مطر	بوابة طليطلة	المتقارب

## أولاً: المصادر

- ١ . القرآن الكريم.
- ٢ . د. إبراهيم إنيس: مسرحية المنصور الأندلسي، مكتبة الأنجلو، د. ت.
- ٣ . إبراهيم رمزي.. مسرحية المعتمد بن عباد، سنة ١٨٩٢م.
- ٤ . أحمد سويلم: الأعمال الكاملة.
- ٥ . أحمد شوقي "الشوقيات" ط المطبعة التجارية الكبرى، بالقاهرة، ١٩٧٠م.
- ٦ . أحمد شوقي "الشوقيات المجهولة" ج٣، د. محمد صبري، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.
- ٧ . أحمد شوقي "دول العرب وعظماء الإسلام" أرجوزة، مطبعة مصر، ١٩٣٣م، والطبعة الحديثة، ١٩٩٣م.
- ٨ . أحمد شوقي "الشوقيات"، ج٢، المكتبة التجارية الكبرى، بمصر.
- ٩ . أحمد شوقي "الشوقيات" ج٣، المكتبة التجارية الكبرى، بمصر.
- ١٠ . أحمد شوقي "أميرة الأندلس" مسرحية، مكتبة مصر، دار الطباعة، ١٩٩٣م.
- ١١ . أحمد عبد المعطي حجازي: "مرثية للعمل الجميل" مؤسسة أخبار اليوم.
- ١٢ . أحمد عبد المنعم الحلواني: يوليان في الأندلس، رواية، د. ت.
- ١٣ . أمل دنقل: الأعمال الكاملة، للطبعة الثالثة، ١٩٨٧م.
- ١٤ . ثروت أباظة: ابن عمار: رواية، دار المعارف، ١٩٥٤م.
- ١٥ . جورجى زيدان: شارل وعبد الرحمن، دار الهلال، ١٩٠٤م.

- ١٦ . جورجى زيدان: عبد الرحمن الناصر، دار الهلال، ١٩٠٩م.
- ١٧ . جورجى زيدان: فتح الأندلس، رواية الهلال، ١٩٠٤م.
- ١٨ . د. رضوى عاشور: غرناطة، روايات الهلال، العدد ٥٤٤، إبريل ١٩٩٤م.
- ١٩ . د. رضوى عاشور: مريمة والرحيل، روايات الهلال، ١٩٩٥م.
- ٢٠ . عبد الحميد جودة السحار: أميرة قرطبة، مكتبة مصر، الفجالة، ١٩٤٩م.
- ٢١ . عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري، الجزء السابع، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م.
- ٢٢ . د. عبد اللطيف عبد الحليم: أغاني العاشق الأندلسي، ديوان شعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٢٣ . د. عبد اللطيف عبد الحليم: ديوان لزوميات وقصائد أخرى، دار الثقافة العربية.
- ٢٤ . د. عبد اللطيف عبد الحليم: ديوان مقام المنسرح، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية، يناير ١٩٨٩م.
- ٢٥ . عزيز أباطة: مسرحية الناصر، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٩م.
- ٢٦ . عزيز أباطة: مسرحية غروب الأندلس، ١٩٥٢م.
- ٢٧ . علي الجارم: شاعر ملك، دار المعارف، ١٩٤٤م.
- ٢٨ . علي الجارم: هاتف من الأندلس.
- ٢٩ . علي الجارم، فارس بني حمدان.
- ٣٠ . علي عبد العظيم: مسرحية ولادة، مكتبة الأنجلو، ١٩٤٨م.

- ٣١ . فاروق جويده: ديوانه: كانت لنا أوطان، مكتبة غريب، ط١، سنة ١٩٩١م.
- ٣٢ . فاروق جويده: مسرحية الوزير العاشق، مكتبة غريب.
- ٣٣ . فاروق شوشة: الأعمال الشعرية الكاملة، المطبعة العالمية، المجلد الأول، ١٩٨٥م.
- ٣٤ . فتحي سعيد: أندلسيات مصرية، شعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.
- ٣٥ . محمود تيمور: مسرحية صقر قريش، مكتبة الآداب، د. ت، مسرحية طارق الأندلس.
- ٣٦ . مصطفى كامل: فتح الأندلس، ١٨٩٣م.
- ٣٧ . مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ١٩٩٠م.
- ٣٨ . مجموعة باحثين: معجم البابطين للشعراء العرب، المجلد الأول.

## ثانياً المراجع

١. د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.
٢. إبراهيم أنيس: مقدمة مسرحيته المنصور الأندلسي، مكتبة الأنجلو، د. ت.
٣. إبراهيم درديري: أدب إبراهيم رمزي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.
٤. د. إبراهيم سلامة: تيارات أدبية، خطة دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الأولى، ١٩٥١م. ١٩٥٢م.
٥. ابن عبد ربه: العقد الفريد، الطبعة الشرقية، ١٣٠٥هـ.
٦. ابن الخطيب التلمساني: رقم الحل في نظم الدول، تونس، ١٣١٦هـ.
٧. ابن الكردبوس وابن الشباط: تاريخ الأندلس ووصفه، تحقيق أحمد مختار العبادي، معهد الدراسات الإسلامية، بمدريد، ١٩٧١م.
٨. أبو عبادة البحتري: ديوان البحتري، ج٢، تحقيق حسن كامل الصيرفي.
٩. د. أحمد أحمد بدوي: شوقي في الأندلس.
١٠. أحمد بن زيدان: ديوان ابن زيدوان، تحقيق محمد سيد كيلاني، القاهرة، ١٩٩٥م.
١١. أحمد أمين: النقد الأدبي، الطبعة الثانية.
١٢. أحمد أحمد بدوي: من النقد والأدب، المجموعة الأولى، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٠م.
١٣. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، ط ٨، ١٩٧٣م.

- ١٤ . أبو الطيب المتنبي: ديوانه بشرح البرقوقي، ج٤، الكتاب العربي بيروت، ١٩٨٠م.
- ١٥ . أحمد الحوفي: القومية العربية في الشعر الحديث، دار نهضة مصر.
- ١٦ . أحمد الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف.
- ١٧ . أحمد حسن الزيات: مقدمة مسرحية الناصر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ١٩٤٩م.
- ١٨ . د. أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، الهلال، ١٩٩٥م، العدد ٥٣٥.
- ١٩ . د. أحمد شلبي: موسوعة التاريخ والحضارة الإسلامية، الجزء الرابع، الأندلس الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، ط٦، ١٩٨٤م.
- ٢٠ . د. أحمد كشك: مقام المنسرح، إيقاع ورؤية، مقال منشور بكتاب شعراء ما بعد الديوان، للدكتور عبد اللطيف عبد الحليم، ج٤، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥م.
- ٢١ . د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، ط٩، ١٩٨٥م.
- ٢٢ . د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٣م.
- ٢٣ . د. أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ط٣، دار المعارف، ١٩٧٩م.
- ٢٤ . أحمد شوقي: أسواق الذهب، مطبعة الهلال، ١٩٣٢م.
- ٢٥ . ألاريس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، (د. ت).
- ٢٦ . السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ومقوماتها.

٢٧ . ادوين سوير: بناء الرواية، ترجمة الصيرفي، طبعة الدار المصرية، القاهرة، د. ت.

٢٨ . أرسطو في الشعر: ترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢٩ . إريك بنتلي: الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٨م.

٣٠ . د. إسماعيل الصيفي: الدراما بين شوقي وأبازطة، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٧٧م.

٣١ . د. الطاهر أحمد مكي: مقدمته لديوان لزوميات وقصائد، الأدب المقارن، الشعر العربي المعاصر، دراسات عن ابن حزم، دراسات أندلسية، القصة القصيرة.

٣٢ . الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي.

٣٣ . د. إنجيل بطرس: دراسات في الرواية العربية.

٣٤ . أنس داود: الأسطورة في الأدب العربي الحديث.

٣٥ . بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

٣٦ . جورجى زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، ج١، تعليق د. حسين مؤنس.

٣٧ . جورجى زيدان: مقدمة رواية "الحجاج بن يوسف" دار الهلال، ١٩١٣م.

٣٨ . حسن كامل الصيرفي: شوقي وحافظ، مطبعة المقتطف والمقطم، ١٩٤٩م.

٣٩ . حسين شوقي: أبي شوقي، دار الهلال، ١٩٤٧م.

- ٤٠ . حسين مؤنس: فجر الأندلس، دراسة في تاريخ الأندلس من الفتح إلى قيام الدولة الأموية، ٧١١ . ٧٥٦ هـ دار السعدية للنشر، جدة، الدمام، الطبعة الثانية، ١٩٨٥ م.
- ٤١ . حسين مجيب المصري: الأندلس بين شوقي وإقبال، دار الوعي، حلب، سوريا.
- ٤٢ . د. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥ م.
- ٤٣ . روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتعليق: الدكتور محمود الربيعي، دار المعارف، سنة ١٩٧٤ م.
- ٤٤ . رينيه ويلك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والآداب، دمشق.
- ٤٥ . زكي طليمات: التمثيل . التمثيلية، فن التمثيل العربي مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٥ م.
- ٤٦ . زكي طليمات: مقدمة مسرحية صقر قريش، مكتبة الآداب، ١٩٥٥ م.
- ٤٧ . زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر، ١٩٢٦ م.
- ٤٨ . سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية.
- ٤٩ . سعيد إسماعيل: الفلسفة، ١٩٧٠ م.
- ٥٠ . سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٥١ . سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢ م.



- ٥٢ . شفيح السيد: اتجاهات الرواية العربية الحديثة، مكتبة الشباب، ١٩٨٠م.
- ٥٣ . د. شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات، الأندلس، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
- ٥٤ . د. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٨٢م.
- ٥٥ . د. شوقي ضيف: ابن زيدون، الفكر العربي، دار المعارف الطبعة الحادية عشرة، ١٩٨١م.
- ٥٦ . د. صالح الأشر: أندلسيات شوقي، مطبعة جامعة دمشق، ١٣٧٨ هـ . ١٩٥٩م.
- ٥٧ . د. صفوت يوسف زيد: التيار الإسلامي في قصص السحار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٥٨م.
- ٥٨ . د. صلاح فضل: علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٥م.
- ٥٩ . صموئيل م. استرن: الموشح، ترجمة د. عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب.
- ٦٠ . د. طه حسين: مقدمة مسرحية غروب الأندلس.
- ٦١ . د. طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.
- ٦٢ . د. طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.
- ٦٣ . د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.

- ٦٤ . د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٩م.
- ٦٥ . عباس العقاد: ابن الرومي.. حياته من شعره، مطبعة حجازي بالقاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٥٧هـ. ١٩٣٨م، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، الهلال، ١٩٧٢م.
- ٦٦ . عباس العقاد وإبراهيم المازني: الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، الطبعة الثالثة، قمبيز في الميزان.
- ٦٧ . عباس العقاد: ديوان العقاد، المجلد الثاني، المكتبة المصرية، بيروت، د. ت.
- ٦٨ . عباس العقاد: مقدمة كتاب صقر قریش لعلي أدهم، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة القراءة للجميع، ١٩٩٦م.
- ٦٩ . د. عبد الحميد إبراهيم شيحة: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة الآداب، ١٩٩٤م.
- ٧٠ . د. عبد الحميد العبادي: المجلد في تاريخ الأندلس، دار القلم، الطبعة الثانية، ١٩٦٤م.
- ٧١ . د. عبد الحكيم بلبع: حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، ١٩٧٤م.
- ٧٢ . د. عبد الحي دياب: شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث، دار النهضة العربية، ١٩٦٩م.
- ٧٣ . عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقدًا، ١٩٦٦م.
- ٧٤ . عبد الرحمن الحجي: التاريخ الأندلسي، بيروت، طبعة دار الاعتصام، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

٧٥ . د. عبد اللطيف عبد الحليم: مقامات ورسائل أندلسية، مطبعة الفجر الجديد، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.

٧٦ . د. عبد اللطيف عبد الحليم: شعراء ما بعد الديوان، ج٤، النهضة المصرية، ١٩٩٥م.

٧٧ . د. عبد اللطيف عبد الحليم: دراسات نقدية، مكتبة النهضة، ١٩٨٧م.

٧٨ . د. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مكتبة الشباب، ١٩٨٢م.

٧٩ . د. عبد المحسن عاطف سلام: عن مسرحيات عزيز أباظة، منشأة المعارف، الإسكندرية.

٨٠ . د. عبد المحسن بدر: الروائي والأرض، دار المعارف.

٨١ . د. عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٤م.

٨٢ . د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٦٣م.

٨٣ . د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي.

٨٤ . د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م.

٨٥ . علي أدهم: المعتمد بن عباد: سلسلة أعلام العرب، رقم ٢، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، د. ت.

٨٦ . علي أدهم: منصور الأندلس، سلسلة أعلام العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م.

٨٧ . علي أدهم: صقر قریش، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٨٨ . علي أدهم: المعتمد بن عباد، أعلام العرب، (د. ت.).

٨٩ . علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

٩٠ . علي محمود حمودة: تاريخ الأندلس السياسي والعمراني والاجتماعي، دار الكتاب العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٧م.

٩١ . د. علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

٩٢ . عمر الدسوقي: المسرحية: نشأتها، وتاريخها، وأصولها، الطبعة الخامسة، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، د. ت.

٩٣ . د. فاطمة موافي: القصة عند عبد الحميد جودة السحار.

٩٤ . فرجينيا وولف: الرواية الحديثة، ترجمة دكتورة إنجيل بطرس سمعان، ضمن كتابها نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي.

٩٥ . فرنسيس فرجون: فكرة المسرح، ترجمة جلال العشري، دار النهضة العربية، ١٩٦٤م.

٩٦ . د. كمال إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١م.

٩٧ . لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو، (د. ت).

٩٨ . د. محمد أبو الأنوار: الحوار الأدبي حول الشعر، مكتبة الشباب.

٩٩ . د. محمد أبو الأنوار: مصطفى لطفي المنفلوطي: حياته، وأدبه، ثلاثة أجزاء، مكتبة الشباب، ١٩٨٢م.

١٠٠ . د. محمد أبو الأنوار: الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية، مكتبة الشباب، بالقاهرة، ١٩٨٣م.

١٠١ . د. محمد حسين هيكل: مقدمة مسرحية ولادة، مكتبة الأنجلو، ١٩٤٨م.

١٠٢ . محمد دياب بك: تاريخ العرب في إسبانيا، الجزء الأول، المطبعة الجمالية، بمصر، ١٣٣١هـ - ١٩١٣م.

١٠٣ . محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، الخلافة الأموية والدولة العامرية، مؤسسة الخانجي، بالقاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م.

١٠٤ . محمد عبد الله عنان: دولة الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي، مؤسسة الخانجي، القاهرة.

١٠٥ . محمد عبد الله عنان: نهاية الأندلس، وتاريخ العرب المنتصرين، مؤسسة الخانجي، الطبعة الرابعة، ١٩٨٧م.

١٠٦ . محمد عبد المنعم خاطر: علي الجارم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

١٠٧ . محمد عطا: رأي في أدبنا المعاصر، مكتبة نهضة مصر، (د. ت).

١٠٨ . محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،  
(د. ت)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، (د. ت)، الرومانتيكية، دار نهضة  
مصر، (د. ت).

١٠٩ . محمد فايد هيكل: الوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة، دار الضياء،  
١٩٩٣م.

١١٠ . محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف،  
١٩٧٧م.

١١١ . محمد فتوح أحمد: في المسرح المصري المعاصر، دراسة في النص المسرحي،  
مكتبة الشباب، ١٩٨٥م.

١١٢ . د. محمد مصطفى بدوي: كولوردج، دار المعارف، نوابغ الفكر العربي، ١٩٥٨م.  
١١٣ . د. محمد مندور: المسرح النثري، دار نهضة مصر، (د. ت).

١١٤ . د. محمد مندور: المسرح، نهضة مصر.

١١٥ . د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، الطبعة الثالثة، (د.  
ت).

١١٦ . محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٥٦م.

١١٧ . محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت،  
١٩٦٦م.

١١٨ . محمود حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي، القاهرة، ١٩٤٧م.

١١٩ . محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، ١٩٦٣م.

١٢٠ . محمود حامد شوكت: الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٢١ . د. محمود الربيعي: قراءة الرواية، دار المعارف، ١٩٧٤م، قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م.

١٢٢ . د. محمود رزق: عصر المماليك، المجلد الثامن، ١٩٦٥م.

١٢٣ . د. مصري حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.

١٢٤ . مصطفى عبد اللطيف السحرتي: دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.

١٢٦- د. مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي.

١٢٧ . د. مصطفى ناصف: الصورة الفنية، دار مصر للطباعة، ١٩٥٨م.

١٢٨ . د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٩٦م، الكويت، إبريل ١٩٩٥م.

١٢٩ . ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، بدمشق، سنة ١٩٦٠م.

١٣٠ . نبيل راغب: لغة المسرح عند ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

١٣١ . د. يوسف نوفل: بناء المسرحية العربية، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.





### **ثالثاً: الرسائل العلمية**

- ١ . أميمة عبد الرحمن محمد: ظواهر التجديد في الرواية العربية في مصر، دكتوراه مخطوطة بكلية الألسن، بجامعة عين شمس، ١٩٩٥م.
- ٢ . عبد الله عبد الحليم عبد الله: طاهر أبو فاشا، حياته وشعره، دراسة تاريخية نقدية، ماجستير، مخطوطة بكلية دار العلوم، ١٩٩٣م.
- ٣ . محروس فرحات: الأندلس في القصة المصرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، مخطوطة بكلية اللغة العربية بالمنصورة، ١٤١٠ هـ . ١٩٨٩م.
- ٤ . نجوى إبراهيم عانوس: مسرح إبراهيم رمزي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
- ٥ . همداني علي: روايات جورجى زيدان التاريخية، رسالة ماجستير آداب القاهرة، ١٩٦١م.

### **رابعاً الدوريات**

١. أحمد شوقي: مسرحية البخيلة، مجلة الدوحة، فبراير، مارس، إبريل، مايو، سنة ١٩٨١م.
- ٢ . أحمد الرحيم مصطفى: غرناطة، مجلة الهلال، مايو سنة ١٩٩٦م.
- ٣ . د. الطاهر مكي: قراءة في ديوان أغاني العاشق الأندلسي، الهلال سبتمبر سنة ١٩٩٣م.
- ٤ . ت. س. بيرس: الصورة الشعرية، ترجمة محمد البهنسي، مجلة الفيصل، العدد الأول، السنة الأولى، سنة ١٩٧٧م.

٥. د. حامد أبو أحمد: الوزير العاشق، مجلة أدب ونقد، يناير سنة ١٩٨٥م.
٦. خيرى شلبي: مقالة عن مسرحية فتح الأندلس للزعيم مصطفى كامل، مجلة الهلال، أكتوبر، سنة ١٩٧٠م.
٧. شفيق مجلي: الحوار في المسرح المصري، مجلة المسرح، العدد ٩ سبتمبر، سنة ١٩٦٤م.
٨. د. طه وادي: الرواية التاريخية، مجلة الفيصل، ديسمبر، سنة ١٩٩٥م، العدد ٢٣٠.
٩. د. طه وادي: الأندلس الحلم المفقود، مجلة كلية دار العلوم، العدد ٢٠.
١٠. د. عبد اللطيف عبد الحيم: قصيدة بعنوان عينان من غرناطة، مجلة الشعر، أكتوبر، سنة ١٩٨٩م، العدد ٥٦.
١١. د. عبد العزيز شرف: تيار الوعي في أغاني العاشق الأندلسي، الحرس الوطني، العدد ١٤٦، سبتمبر سنة ١٩٩٤م.
١٢. ماضي الخميس: الأندلس الغائب الحاضر في ذاكرة العرب، مجلة العربي، يونيو، سنة ١٩٩٤م.
١٣. محسن الخياط: مقال عن فتحي سعيد، مجلة الشعر أكتوبر، سنة ١٩٨٩م.
١٤. د. محمد أبو الأنوار: ظاهرة الغموض في التجربة الشعرية، الحلقة الثانية، احتفالية الشاعر، محمد حسن فقي.
١٥. د. محمود علي مكي: الأندلس في شعر شوقي ونثره، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر. نوفمبر، ديسمبر، سنة ١٩٨٢م.

١٦ . د. وليد منير: أغاني العاشق الأندلسي، مجموعة هاجسها البحث عن حاضر الأسطورة الغائبة "الماضي.. الحاضر.. الذات: علاقة جدلية في قلب دائرية النص، مجلة النادي الثقافي، جدة، العدد / ١٣ / ٥٣ . فبراير سنة ١٩٩٤م.

### **خامساً: الصحف**

١. د. الطاهر مكي: مقالة بعنوان "أغاني العاشق الأندلسي" جريدة الأهرام، ٢٨ / ٣ / ١٩٩٥م.

٢. علي الراعي: مقالة عن ثلاثية رضوى عاشور، الأهرام ١٠ / ١٢ / ١٩٩٥م.

٣. محمد هزاع: مقالة عن غرناطة، جريدة الأهرام، ٢٤ / ١٢ / ١٩٩٥م.

## الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	
تمهيد حول تاريخ الأندلس	
الباب الأول: الأندلس في الأدب العربي المعاصر في مصر دراسة تحليلية فنية.	
الفصل الأول: الأندلس في شعر المحافظين "شوقي نموذجًا".	
الفصل الثاني: الأندلس في ديوان "أغاني العاشق الأندلسي" عبد اللطيف عبد الحليم.	
الفصل الثالث: الأندلس في الشعر الحر.	
١ . فتحي سعيد: قصيدة: ليل غرناطة.	
٢ . فتحي سعيد: قصيدة: أهداب من طليطلة.	
٣ . فتحي سعيد: قصيدة: رقصة الجسد.	
٤ . فتحي سعيد: قصيدة: حانة لوركا.	
. أحمد عبد المعطي حجازي: قصيدة: مرثية للعمر الجميل	
. فاروق شوشة: قصيدة: شمس الله في قرطبة.	
. أمل دنقل: قصيدة: بكائية لصقر قريش.	

	. محمد عفيفي مطر : قصيدة بوابة طليطلة.
	. أحمد سويلم: قصيدة أحزان غرناطة.
	الفصل الرابع: الدراسة الفنية.. مدخل للدراسة الفنية.. العاطفة
	الصورة الشعرية
	اللغة والأسلوب
	الموسيقا

## المصادر والمراجع

إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط٢. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.	
ابن الخطيب التلمساني: رقم الحل في نظم الدول.	
ابن زيدون: ديوانه، تحقيق محمد سيد كيلاني، القاهرة، ١٩٦٥م.	
ابن زيدون: ديوانه، شرح وتصنيف كامل كيلاني، وعبد الرحمن خليفة، طبعة الحلبي الأولى، ١٩٣٢م، مصر.	
ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، لبنان.	
أحمد أحمد بدوي: من النقد والأدب، ط٢، المجموعة الأولى، ١٩٦٠م، مكتبة نهضة مصر.	
أحمد الحوفي: الإسلام في شعر شوقي، جمهورية مصر العربية، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التعريف بالإسلام، ١٩٧٢.	
أحمد الحوفي: القومية العربية في الشعر الحديث، دار نهضة مصر.	
أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣م.	
أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر.	
أحمد بن عبد ربه: العقد الفريد، ج٤، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٦٢م.	
أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب، المجلد الأول، دار الفكر.	
أحمد سويلم: الأعمال الكاملة.	
أحمد شلبي: موسوعة التاريخ والحضارة الإسلامية، الجزء الرابع، الأندلس الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السادسة، ١٩٨٤م، ص ٢٨.	
أحمد شوقي: (أسواق الذهب) مطبعة الهلال سنة ١٩٣٢م.	

أحمد عبد الحميد غراب: عبد الرحمن شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.	
أحمد عبد المعطي حجازي: "مرثية للعمل الجميل"، مؤسسة أخبار اليوم.	
أحمد عبد المعطي حجازي: أحفاد شوقي، منشورات الخزندار، جدة، ١٩٩٢م.	
أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري.	
أحمد مختار العبادي: ابن الكردبوس وآخر: تاريخ الأندلس ووصفه، معهد الدراسات الإسلامية، مدريد.	
أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، الطبعة التاسعة، ١٩٨٥م.	
أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٣م.	
اعتدال عثمان: "الشعر ومتغيرات المرحلة (٣) الشعر والتراث، ط ١، بغداد سنة ١٩٨٦م.	
أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ط ٣، سنة ١٩٨٧م.	
أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث.	
البحتري: ديوانه، تحقيق حسين كامل الصيرفي، دار المعارف ١٩٦٣م.	
بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي.	
ت. س. بيرس، ترجمة محمد البهنسي، مجلة الفيصل، ١٩٧٧م، العدد الأول، السنة الأولى.	
تاريخ الأندلس لابن الكردبوس ووصفه لابن الشباط: تحقيق د. أحمد مختار العبادي، معهد الدراسات الإسلامية بمدريد، سنة ١٩٧١م.	
جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف، سنة ١٩٦٠م.	

جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م.	
حافظ إبراهيم ديوانه: دار الجيل، لبنان، سنة ١٩٨٨م.	
حافظ إبراهيم، ديوانه: الجزء الأول، ضبط وتصحيح أحمد أمين، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨م.	
حسن كامل الصيرفي: (حافظ وشوقي)، مطبعة المقتطف والمقطم، ١٩٤٩م.	
حسين شوقي: "أبي شوقي" مطبعة مصر، ١٩٤٧م.	
حسين مجيب المصري: الأندلس بين شوقي وإقبال، دار الوعي حلب، سوريا، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٤م.	
حسين مؤنس: فجر الأندلس، دراسة في تاريخ الأندلس من الفتح إلى قيام الدولة الأموية (٧١١ - ٧٥٦م) الدار السعودية للنشر، جدة، ط ٢، ١٩٨٥م.	
رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، سنة ١٩٨٥.	
زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر ١٩٢٦م.	
الزوزني: شرح المعلقات السبع.	
السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٣م.	
سيسل دي لويس: "الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م.	
شكري محمد عياد: أرسطو في الشعر، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م.	
شوقي ضيف: دول العرب وعظماء الإسلام.	



شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٨٢م،	
شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات: الأندلس، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.	
صالح الأشر: أندلسيات شوقي، مطبعة جامعة دمشق، الطبعة الأولى ١٩٥٩م.	
صمويل م ستيرن: الموشح الأندلسي، ترجمة د. عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب.	
الطاهر مكي: الأدب المقارن وأصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.	
الطاهر مكي: دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣م.	
الطاهر مكي: كتاب الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته.	
طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨٩م.	
طه وادي: شعر شوقي الغنائي المسرحي، دار المعارف، ط ٣، ١٩٨٥م.	
عبد الحكيم بلبع: حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، ١٩٧٤م.	
عبد الحميد العبادي: المجل في تاريخ الأندلس، دار القلم، الطبعة الثانية ١٩٦٤م.	
عبد الحي دياب: شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث، دار النهضة العربية ١٩٦٩م.	
عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقدًا، دار النهضة العربية ١٩٦٦م.	
عبد الرحمن شكري: ديوانه، منشأة المعارف الإسكندرية، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٠م.	
عبد القادر أبو شريفة: حسين لافي قرق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط ١، ١٩٩٠م.	

عبد اللطيف عبد الحليم: أغاني العاشق الأندلسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.	
عبد اللطيف عبد الحليم: ديوان لزوميات وقصائد أخرى.	
عبد اللطيف عبد الحليم: ديوانه مقام المنسرح. مكتبة النهضة المصرية، ط ١، يناير ١٩٨٩م.	
عبد اللطيف عبد الحليم، دراسات نقدية، مكتبة النهضة المصرية، سنة ١٩٨٧م.	
عبد اللطيف عبدالحليم: شعراء ما بعد الديوان، ج ٤.	
عبد الله عبد الحليم عبد الله: طاهر أبو فاشا، حياته وشعره، دراسة تاريخية نقدية، ماجستير، مخطوطة بكلية دار العلوم، ١٩٩٣م.	
عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٤م.	
عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العورة، ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.	
عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، ص ١٩٦٧م.	
العقاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، الطبعة الثالثة.	
العقاد: ابن الرومي: حياته من شعره، ط ٢، ١٩٣٨م، مطبعة حجازي القاهرة.	
العقاد: مقدمته لديوان الجارم، دار الشروق، سنة ١٩٨٦م.	
العقاد: مقدمته لكتاب صقر قريش: لعلهم، "سلسلة القراءة للجميع" ١٩٩٦م.	
علي أدهم: المعتمد بن عباد، سلسلة أعلام العرب، رقم ٢، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، (د. ت)	

علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٢، ١٩٧٩م، مكتبة دار العلوم.	
علي محمود حمودة، تاريخ الأندلس السياسي والعمراني والاجتماعي، دار الكتاب العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٧م.	
علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ١٩٨٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.	
عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ج٢، ط٦، دار الفكر العربي، ١٩٦٦م.	
فاروق جويده: ديوانه (كانت لنا أوطان).	
فاروق جويده: كانت لنا أوطان، مكتبة غريب، الطبعة الأولى، يناير سنة ١٩٩١م.	
فاروق شوشة: الأعمال الشعرية الكاملة، المطبعة العالمية، المجلد الأول، سنة ١٩٨٥م.	
الفتح بن خاقان: قلائد العقيان، ط، القاهرة، ١٢٨٤هـ.	
فتحي سعيد: أندلسيات مصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٤م.	
فتحي سعيد: ديوانه.	
ماضي الخميس: مجلة العربي، يونيو ١٩٩٤م، مقال بعنوان: "الأندلس الغائب الحاضر في ذاكرة العرب".	
المتنبي: ديوانه بشرح البرقوق.	
مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ١٩٩٠م.	
محروس فرحات: الأندلس في القصة المصرية المعاصرة، رسالة دكتوراه مخطوطة، بكلية اللغة العربية بالمنصورة، ١٩٨٩م.	
محسن الخياط: مقالة عن فتحي سعيد، مجلة الشعر، أكتوبر ١٩٨٩م.	

محمد أبو الأنوار: الحوار الأدبي حول الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٧م.	
محمد أبو الأنوار: "ظاهرة الغموض في التجربة الشعرية"، احتفالية الشاعر محمد حسن فقي، الحلقة الثانية.	
محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف.	
محمد دياب بك: تاريخ العرب في إسبانيا . الجزء الأول . طبعة المطبعة الجمالية بمصر، سنة ١٣٣١هـ . سنة ١٩١٣م.	
محمد صبري: الشوقيات المجهولة، ج٢، دار الكتب المصرية، جمع د. محمد صبري، ط٢، ١٩٧٩م	
محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، الخلافة الأموية والدولة العامرية، ط٣، سنة ١٩٨٨م.	
محمد عبد الله عنان: دولة الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي.	
محمد عبد الله عنان: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ط الرابعة سنة ١٩٨٧م.	
محمد عفيفي مطر: كتاب الأرض والدم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٠م.	
محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، "د. ت".	
محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار نهضة مصر، د. ت، والكلمات للشاعر الألماني "توفاليس".	
محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر، د. ت.	
محمد فايد هيكل: الوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة، دار الضياء، ١٩٩٣م.	
محمد فتوح أحمد: بعنوان "الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف مصر، سنة ١٩٧٧م.	

محمد محمود قاسم: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١.	
محمد مصطفى بدوي: "كولردج"، دار المعارف بمصر.	
محمد مندور: مسرحيات شوقي، دار نهضة مصر (د. ت)	
محمود الربيعي: قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م.	
محمود رزق: عصر سلاطين المماليك، المجلد الثامن، ط١، ١٩٦٥م.	
محمود علي مكي: الأندلس في شعر شوقي ونثره.	
محمود مكي: الأندلس في شعر شوقي ونثره، مجلة فصول أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٢م.	
مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٦٦، إبريل ١٩٩٥م.	
مصطفى عبد اللطيف السحرتي: دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.	
مصطفى ناصف: الصورة الفنية، دار مصر للطباعة.	
معجم البابطين للشعراء العرب، المجلد الثالث.	
الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط١، ١٩٩٠م، المركز الثقافي العربي.	