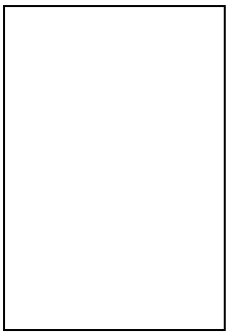
د. أحمد كريم بلال

خرائط الجنوب

دراسة نقدية في اعمال الشاعر: محمد إبراهيم يعقوب

خَرائِطُ الجَنُوْبِ

(دراسة نقدية في أعمال الشاعر:
مُحمد إبراهيم يعقوب)



د. أحْمَد كُريّم بلال

خَرائِطُ الجَنُوْبِ (دراسة نقدية في أعمال الشاعر: مُحمد إبراهيم يعقوب)

مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر
القاهرة - ش الشيخ معروف من شارع شمبليون عمارة ج-وسط البلد
تليفون: 20225743534+
البريد الإلكتروني: arweqhhhh@gmail.com

رقم الايداع: 2019/

الترقيم الدولي: ISBN: 978-977-797-

النادي الأدبي الثقافي بنجران
نجران – طريق الملك عبدالله . بجانب المركز الحضاري السعودية

تليفاكس 00966175290905
البريد الإلكتروني adabinajran@hotmail.com
الموقع الإلكتروني www.adabinajran.com

الطبعة الاولى

2019

د. أحْمَد كُريّم بلال

خَرائِطُ الجَنُوْبِ

(دراسة نقدية في أعمال الشاعر:
مُحمد إبراهيم يعقوب)

دراسات

النادي الأدبي الثقافي بنجران
مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر

محتوى هذا الكتاب يعبّر عن رأي المؤلف وتوجهه

إهداء

إِلَى أَسْتَاذِيَ الكَرِيْمِ الدّكْتُور: عبد الحَميد إبراهيم شيحة، غَمَرَتْنِي أُبُوَتُهُ وَأَسْتَاذِيَّتُهُ، وكانَ أولَ منْ قرأَ لي، وَتَعَهَّدَ قَلَمِيَ بالصَوْنِ والرعاية، ولَهُ عليَّ أيادٍ بيضاءُ لا أزالُ مُمَتَّعًا بعَطَائِهَا...، أسْأَلُ اللهَ العَلِيَّ العَظِيْمَ أنْ يُنعمَ عَلَيْهِ بالعَافِيَةِ، وَأَنْ يُنْعِمَ علينَا بطُولِ بَقَائِه، وأَنْ يَنْفَعَنا بِفَضْلِهِ وعِلْمِهِ وإحْسَانِه.

د. أحمد كُريّم بلال

رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ (النمل: 19)

المُقَدِّمَةُ

الحمد لله على إنعامه، وله الشكرُ مليًّا على جُوده ورحمته وكرمه، وصلى الله وسلم على سيدنا مُحمدٍ وعلى آله وصحبه وتابعيهم بإحسان...، وبعدُ:

كنتُ في سنة (1437 هـ - 2016 م) قد شرعتُ في الكتابة عن الشاعر مُحَمَّد عوَّاض الثبيتي – رحمة الله تعالى عليه – وكان محور دراستي: تأثيره في الشعر السعوديّ، وقد اقتضى تفرغيّ لإتمام كتابي عن الثبيتيّ (بوابة الريح والنخيل) اطّلاعي الواسع على كثيرٍ من دواوين الشعر السعودي، وقد استوقفتني شاعرية مُحَمَّد يعقوب كثيرًا، وكتبتُ في حواشي دواوينه الكثير من الملاحظات العاجلة، وعقدت النيّة على قراءة هذا الشاعر قراءة خاصة متعمِّقة عندما أفرغ من كتابي.

وقد لفتني إلى هذا الشاعر حرصه في كل ديوان جديدٍ على الفَرَادة والتميّز، وسعيه إلى أن تكون له بصمةٌ خاصة، وتجديده الدائم في الصور الفنيّة بألوان من المجاز تحول دون أن تكون صوره نمطيّة مُعادة مسبوقة، إنه يحاول أن يُقدّم رؤية خاصة يَعرفه القارئ من خلالها، وأكثر ما لفتني إليه حرصه على التجديد داخل الشعر العموديّ الذي أصبح في نظر الكثير من المتلقين والدارسين مظنةً للتقليد والجمود، وقد غدت قصيدة الشعر العموديّ عند يعقوب بعد تجاوزه لمرحلة البدايات أكثر تميّزًا، وأنأى ما تكون عند التراكيب المألوفة والعبارات النمطيّة المُعادة التي طالما نقض الشعراء غزلها أنكاثًا.

وقد حاولتُ في هذا الكتاب تَتَبَّع تجربته الشعرية التي امتدت وتطورت خلال ما يقارب عَقْدينِ من الزمان تقريبًا، وبدأتُ الكتابَ بتقديم قراءة نقديّة طويلّة لدواوينه السبعة (مقدمًا رؤية كل ديوان وشواغله الفنية على حدةٍ)، ومتتبعًا تطور البناء الفني ونُضج التجربة الشعريّة وتناميها مع امتداد سنوات العُمر، ومع تَتَابُع الإصدارات

الشعريّة، ثم قدمت بعدها قراءةً عَرْضيّة في بقية فصول الكتاب متتبعًا الظواهر الفنيّة البارزة عنده في دواوينه مجتمعةً.

جعلتُ الكتاب على سبعة فصول، واخترت لكل فصل عنوانًا يتجانس مع دلالته مما يشيع من ألوان المجاز في شعر مُحَمَّد يعقوب، وكان هذا المَسلك منيّ إعجابًا وتقديرًا لطريقته في ابتكار المجاز من ناحية، ومحاولة مني للتخفيف والترويح على القارئ الكريم من ناحية أخرى.

وقد اخترت عنوان الكتاب: (**خرائط الجنوب**) على هذا المنوال أيضًا، فلطالما كان (الجنوب) في شعر مُحَمَّد يعقوب تعبيرًا مجازيًّا عن ذاته المنتمية، أو تعبيرًا عن (شعره) حسبما يكون السياق الشعريّ، ولذا كان عنوان الكتاب تطلُّعًا إلى ما تطمح إليه هذه الدراسة من كون فصول الكتاب السبعة خرائط استقصاء ورصد لهذه التجربة الشعرية الجنوبيّة الفريدة.

حاولت في الفصل الأول أن أتتبع مراحل التطور في تجربة الشاعر تاريخيًّا، وبالتدريج مع كل إصدار شعريٍّ جديد، وهي – بالأحرى كما ذكرت آنفًا – دراسة طوليّة، فالفصل الأول يُقدّم سيرة شعريّة توضح للقارئ الشواغل الفنيّة لكل ديوان منفردًا.

ثم وزِّعت الفصول الستة الباقية وفقًا لما رصدتُه من ظواهر وشواغل فنيّة في شعر مُحَمَّد يعقوب، ما بين العنونة، والموسيقا الشعريّة، والمجاز والتصوير، والتقنيات الدراميّة، والتشكيل البصري لكتابة القصيدة، وكان الفصل الأخير راصدًا لموقفه من التراث، والحق أن مُحَمَّد إبراهيم يعقوب من الشعراء الذين يحسنون التعامل مع التراث دون أن يستحوذ عليهم ويستقطب إبداعهم في سجن التقليد، فضلاً عن كونه لا يُحلِّق بإبداعه تحليقًا مُفرطًا في القطيعة بحيث ينبَّت تمامًا عن أصله وجذوره وانتمائه.

وأخيرًا أودُّ أن أشكر الصديق الحبيب الدكتور: ***سعود الصاعديّ*** الذي وجَّهني إلى قراءة ***مُحَمَّد إبراهيم يعقوب*** حين كنت أعمل في كتابي الأول عن الشعر

السعوديّ، كما أحمل الكثير من العرفان للأحباء في جازان الذين أتحفوني بدواوين الشاعر القديمة التي صدرت منذ أكثر من عشر سنوات، وما كان لي من سبيل إليها لولا عَونُهم ومحبتهم.

وأسأل الله العلي العظيم أن يكون كتابي هذا سبيلاً إلى إطلاع الجمهور العربيّ على هذه التجربة المتميّزة لنموذج فريد من النماذج الشعرية في المملكة العربية السعوديّة، تلك البلدة الشاعرة التي كانت أرضها مَنبتَ العروبة، ومهبط الوحي الكريم، والتي يحقّ لأبنائها من الشعراء المتميزين أن يتبوؤوا بحقٍّ مكانهم ومكانتهم في ديوان الشعر العربيّ المُعاصر.

واللهُ جلَّ وعلا من وراء القصدِ وهو يهدي سواء السبيل

د. أحمد كُريّم حسين بلال

(مدينة ملوي – المنيا)

في شهر ذي الحجة المُبارك 1439 هـ

أغسطس 2018 م

ahmedkorimblal@yahoo.com

الفصل الأول:

مِنْ رَهْبَةِ الظلِّ إلى المَتاهات

سِيْرَةٌ شِعْريّةٌ

مِنْ رَهْبَةِ الظلِّ إلى المَتاهات
سِيْرَةٌ شِعْرِيّةٌ

بدهيّ أن للمكان دورًا كبيرًا في نشأة الشاعر وفي تكوينه الفنّي فكرًا وثقافةً وموروثًا شعبيًّا، على أنَّ المكانَ – رغم ذلك كله – لا يصنعُ الشاعرَ صُنعًا، وليس في وسعه – بالطبع – تكوين شاعرٍ من المبتدأ إلى المنتهى لمجرد مولد هذا الشاعر في بيئة ذات بهجة، أو في إقليم يموج بالشعر والشعراء!

غاية ما في الأمر أنَّ مولدَ الإنسان في أرضٍ مهمومةٍ بالشعر، وبين قومٍ يرون الشعرَ شاغلاً من شواغل الحياة اليوميّة، وحياتَه بينَ أطيافٍ شتى من الشعراء؛ كل ذلك قد يكون من شأنه أن يثيرَ في نفسه جرثومةُ الشاعريّة، وأن يلفتَ انتباهه بقوة إلى (فن العربيّة الأول)، ثم يكون من بعد ذلك طريقٌ طويلٌ فيه ما فيه من مكابدة واجتهاد ودُرْبَةٌ.

وقد كان مولد الشاعر مُحَمَّد يعقوب في جازان (1392 هـ - 1972 م)، وهي البلدة الجنوبيّة التي يصفها المعاصرون بأنّها: " منجم الشعراء "، وهي – علاوة على ذلك – ذات تراث شعريٍّ عريقٍ يمتد بجذوره لأكثر من ثمانية قرون في التاريخ[1].

والمناخ الشعريّ الذي يلفُ هذه البلدة بين جوانبه من شأنه – قطعًا – أن يثيرَ حوافزَ تدفعُ نحو الشعر دفعًا قويًّا، أو تثري الموهبة الناشئة ريثما يثقلها صاحبها وينميها، غير أنَّ الشاعرَ الذي يعيشُ في جازان – تحديدًا – يكون عليه عبء مضاعف في البحث عن التميز بين ثلة كبيرة من الشعراء الذين يفيض بهم المكان، إذ

---

[1] يمكن أن يُراجع في هذا الشأن كتاب: **الشعر والشعراء في جازان خلال ثمانية قرون (من القرن الخامس إلى نهاية القرن الثاني عشر الهجري)**، حجاب بن يحيى الحازميّ، مطابع الحميضي، الرياض الطبعة الأولى (1429 هـ - 2008 م)

لا يبرز الشاعر حين يكون صورةً منسوخة يصح أن يستعاض عنها بغيرها، ولذا كانت النصيحة الأولى التي تلقاها مُحَمَّد يعقوب في مطلع حياته، ووضعها نصبَ عينيه طوال مسيرته الشعريّة مؤداها أن يبحث عن التميّز بين زمرة الشعراء الذين تعجُّ بهم جازان عجًّا[1].

في وسعنا القولُ – إذن – بأنَّ المولدَ والنشأةَ في جازان لم يضعا الشاعر على أول طريق الشاعريّة وحسب، وإنما سوَّغا له السعيَ الحثيثَ إلى الاختلاف، ليكون صوتًا ظاهرًا بوضوح بين أصوات هذا الإقليم الشاعر.

بدأ مُحَمَّد يعقوب حياته الشعريّة –كغيره من الشعراء – متأثّرًا بأصواتٍ شعريّة قرأها وأحبَّها وتأسّى بها، بعضها من التراث، وبعضها من الشعر الحديث والمعاصر من داخل المملكة العربية السعودية وغيرها من البلاد العربية[2]، ولا شك أن هؤلاء

---

[1] يقول الشاعر محمد يعقوب: لقيتُ في بداية مسيرتي الشعرية محمد العقيليّ، وهو المؤرخ والأديب السعودي الكبير مؤسس نادي جازان الأدبيّ (1336 –1423 هـ / 1916 –2002 م)، يقول شاعرنا: أسمعته بعض قصائدي، فقال لي: " إن كثرة الشعراء في المنطقة يخلق تحديا كبيرا لدى كل شاعر صاعد؛ وهو هاجس التميز بين كل هؤلاء الشعراء، وهو مما يجعل المهمة أصعب، ففي كثير من المناطق الأخرى لا تكاد تجد غير شاعر أو شاعرين، أما جازان فهي تجعلك في تحدٍ دائم يُسْقط الكثيرين قبل الوصول للنهاية " راجع حوارًا مع الشاعر محمد إبراهيم يعقوب، أجراه : علي السلميّ، منشور في ملحق " **ثقافة اليوم** " ضمن جريدة: الرياض، العدد رقم: 14787 الصادر يوم: الخميس 20 ذي الحجة 1429هـ الموافق: 18 ديسمبر 2008م، سنشير إليه فيما بعد بعبارة: " **حوار الشاعر مع علي السلمي** "

[2] يذكر الشاعر أنه تأثر في بداية حياته **بالمتنبيّ** (ت: 354 هـ – 965 م)، وراقته تجارب شعراء معاصرين له منهم: الشاعر اليمنيّ: **عبد الله البردونيّ** (ت 1420 هـ – 1999م)، والفلسطينيّ: **محمود درويش** (ت: 1429 هـ – 2008 م)، والمصريّ: **أمل دنقل** (ت: 1403 هـ – 1983 م)، وتأثر من بين مواطنيه السعوديين بابن مدينته شاعر جازان: **إبراهيم مفتاح** (ولد : 1359 هـ – 1940 م) وكذلك: **محمد زياد الألمعي** من أبيها (ولد: 1377 هـ – 1958 م)، فضلاً عن الشاعر المكيّ : **محمد بن عوَّاض الثبيتيّ** (ت: 1432 هـ – 2011م) الذي تأثر به إلى حد وصل إلى درجة الاستفزاز – على حد قوله وتعبيره – راجع: " **حوار الشاعر مع علي السلمي** "، وبالنسبة لتأثر محمد يعقوب بالثبيتيّ يجدر بالذكر أنني قد أوردت نماذج متعددة تدل عليه في كتابي: **بوابة**

الشعراء قد تركوا بعض أصداء فنيّة أسهمت في تكوين تجربته الشعريّة بشكل ما أو بآخر خلال رحلته الطويلة في البحث عن ذاته الشعريّة المتفرِّدة.

على أنه تجدر الإشارة بأنَّ التأثر لا يعني – بحال من الأحوال – عدم أصالة الشاعر، أو تقليده لغيره، فمن الطبيعيّ أن يبدأ الشاعر مقلدًا لغيره من الشعراء الذين أُعجبَ بهم، لكنه مع زيادة الدُربة والتمرّس يضفي لمسته الخاصة وطابعه المتفرّد في تناول فكرة أو موضوع سُبق إليه، أو يستلهم طبيعة المعالجة الشعريّة نفسها لا عين الفكرة والموضوع، والتي تغدو – فيما بعد – من بين الأعراف والأساليب الشعريّة العامة. وخلال رحلة امتدت إلى ما يزيد عن سبعة عشر عامًا أصدر الشاعر سبعة دواوين شعريّة:

الديوان	سنة النشر	الفروق الزمنية
رهبة الظل	(1422 هـ – 2001 م)	–
تراتيل العُزلة	(1426 هـ – 2005 م)	4 سنوات
حمرٌ من مرُّوا	(1431 هـ – 2010م)	5 سنوات
الأمر ليس كما تظنُّ	(1434 هـ – 2013م)	3 سنوات
ليس يعنيني كثيرًا	(1436 هـ – 2015م)	سنتان
ماذا لو احترقت بنا الكلمات	(1437 هـ – 2016م)	سنة
متاهات	(1439 هـ – 2017 م)	سنة

ولا شكَّ أنَّ الفارق الزمني بين نشر ديوان وآخر قد لا يعني – بحال من الأحوال – انقطاع الشاعر عن الممارسة الشعريّة؛ لأنه من الوارد جدًا أن يكتب الشاعر – خلال هذه الفترات البينيّة – قصائده مُنجّمةً واحدةً تلو الأخرى، وقد

الريح والنخيل – دراسة نقدية في أثر ⇦ = شاعرية الثبيتي على الشعر السعودي، النادي الأدبي بمكة المكرّمة، ودار الانتشار العربي بيروت (1438 هـ – 2017 م) ويُعدُّ محمد يعقوب واحدًا من أبرز الشعراء الذين تأثروا بالثبيتي في شعرهم.

ينشرها في بعض الصحف والمجلات؛ ثم يصدر ديوانه بعد أن يجتمع بين يديه قدر مناسب من القصائد التي تصلح لأن تكون ديوانًا جديدًا.

على أننا نلاحظ أن الفروق الزمنيّة بين إصدار الدواوين تتضاءل تباعًا، وهو ما يدل على أن طاقة الإنتاج الشعريّ تتزايد مع مِضيّ السنوات؛ أمَّا فترات الانقطاع الطويلة التي كانت في الشطر الأول من حياة الشاعر الإبداعيّة (والتي تصل في مجموعها إلى تسع سنوات) فَحريٌّ بها أن تكون فترة مراجعة وتثقيف وتحديد رؤى يحاول من خلالها اكتشاف وتحديد معالم الطريق وأبعاده.

وعلى كل حال سوف نحاول في الصفحات التالية تتبُّعَ هذه الدواوين السبعة التي أصدرها شاعرنا راصدينَ مسيرته الإبداعيّة وتحولاته الفنيّة.

(1)
رهبة الظلّ

يحاول الشاعر في ديوانه الأول: **رهبة الظلّ** (1422 هـ - 2001 م) [1] أن يرسم خارطة طريقه الشعريّ منذ البداية، وفيه يترسمَ الخطى، ويستشرف الموضع السامق الذي يتطلع إليه ويسعى لارتقائه بالشعر؛ فالشعر – نفسه – من الممكن أن يكون " **قيمة جمالية** "، ومن الممكن أن يصبح – في حد ذاته – موضوعًا للتناول في إطار حديث الشعر عن الشعر، وهذه ظاهرة قديمة حديثة، وهي ظاهرة شائعة في دواوين الشعر السعوديّ على وجه الخصوص، وقد لاحظ الدارسون أنَّ أغلب الشعراء السعوديين يجعلون من الموضوع الشعري تكأة للحديث عن الفن الشعريّ نفسه وعن مكابدات الوصول، ومواجع الدروب التي يسلكها العابر نحو القصيدة، راصدًا حركة التحولات الفنيّة، ومبيّنًا رؤيته الذاتية لطبيعة الإبداع[2]، وقد بدت ظاهرة حديث الشعر عن الشعر عارضةً في هذا الديوان الأولّ " **رهبة الظل** "؛ ثم تكاثفت فيما وراءه من دواوين.

وعنوان هذا الديوان – في حد ذاته - يعبر عن طموح شعريٍّ وثَّاب، ورغبة جموح تتطلع إلى التفرّد والتميّز بعيدًا عن (الظل) بإيحاءاته الدالة على الاحتجاب

---

[1] صدرت طبعته الأولى عن نادي جازان الأدبي، بالمملكة العربية السعودية.

[2] راجع في هذا الشأن الذي ذكرناه: الفصل الموسوم بعنوان: **رؤية الإبداع**، في كتاب: **تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعوديّة**، د. عبد الحميد الحساميّ، من منشورات النادي الأدبي الثقافي بالباحة، عبر: مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى: (1435 هـ – 2014 م) ص: 94 – 108

والخمول، ويحمل الديوان – بين ما يحمله من قضايا متنوعة – قصائد تعكس مخاوف عثرات الطريق الطويل:

وكيـــف اتقائي رهبة الظل والمدى نبوءاتُ شمسٍ، والزوايا خَناجرُه؟
معي كل ما يصبو له الركب من منى ولكنَّ لي حظًا تقدَّم عاثرُه!! [1]

وعلى جانب آخر نلمح في هذا الديوان الأول حضورًا لافتًا للمرأة المعشوقة الحبيبة، وهذه الظاهرة – بشكل عام – تكاد تتواتر في الدواوين الأولى لجلّ الشعراء، فلطالما ارتبطت بواكير كتابة الشعر بنوازع الحب وتدفّق العاطفة مع مطالع الشباب، فتجارب الحبَّ والغزل إنما هي من أُوْلَيات دوافع الكتابة الشعريّة، بيد أنَّ رحلةَ الإبداع الفنيّ للشاعر – عمومًا – من شأنها تَحْيِيد هذا التدفّق العاطفي الحاد الذي يرتبط بالبواكير، وقد تغدو المرأة – في مراحل أخرى أكثر وعيًا عند الشعراء المتميزين – صورة رمزيّة، أو مدخلاً فنيًّا لمعالجة شعريّة ما.

وفي كثير من قصائد الديوان الأول يمكن قراءة صورة (المرأة الحبيبة) في سياق حديث الشعر عن الشعر باعتبارها رمزًا للقصيدة نفسها؛ فتغدو ممارسة الكتابة الشعريّة لونًا من ألوان مراوحات العشق، وما ضروب الوصل والهجر إلا لون من ألوان المكابدة في سبيل اقتناص العبارات البكر الشرود:

عـــذراءُ خُطـــوُ مجيئهـــا نحـــوي كإيقـــاع الرجـــاءْ
فأصـــوغُ أجنحـــةَ الخُطـــى نَزفًـــا يُـــعاوَدُ باشـــتهاءْ
وأظـــلُّ أرســـمُ وجْـــهَهَا إطراقـــةً خَـــلفَ المســـاءْ
ويَـــروقُ لي فـــي غيّهـــا ألا أكُـــونَ كـــما تشـاءْ [2]

---

[1] قصيدة: **رهبة الظل**، ديوان: **رهبة الظل**، ص: 70 (سبق ذكره).

[2] قصيدة: **إيقاع الرجاء**، الديوان السابق، ص: 35

إن الشاعر – وهو بصدد اكتشاف طريقه – في الديوان الأول يحاول ألا يستجيبَ لغوايةِ تدفُّق العبارات الشاعريّة، يسعى لأن يكونَ تدافعُ الإلهام مضبوطًا بدرجة عالية من درجات الوعي والإدراك، فلا يكون لها " **كما تشاء** ".

على أنه قد بدا لي أنّ من تبعات النوازع الرومانسيّة الأولى في هذا الديوان تأثر مُحَمَّد يعقوب بالشاعر السوريّ نزار قباني (ت: 1419 هـ - 1998م)، وقد كان هذا التأثر على أجلى ما يكون في قصيدتين تَقَمَّصَ فيهما الشاعر صوت المرأة وتحدَّث على لسانها عن شعورها المكبوت تجاه الرجل، وعن تعرضها لاضطهاده وابتزازه العاطفيّ على النهج الذي اتَّسمت به لغة نزار، وتشكلت فيه أغلب قصائده تلك الناطقة بالصوت الأنثويّ. يقول الشاعر:

وأفقتُ.. لم أشعرْ بهِ إلا يُقبِّل مبسمي!
فدفعتُهُ... وأزحتُهُ..
وضحكتُ كم كانت منايَ عظيمةً أن ألثُمَهْ!!
لكنه لم يكترثْ ومضى يغازلُ خصلةً
من شَعريَ المنثورِ عَمْدًا.. كالليالي المُعتمهْ
فصرختُ كالبركانِ: " لا.. لا تقتربْ
مني.. ولا تلمسْ يَدَيَّ.. ولا تسأل لمَا!! " [1]

---

[1] قصيدة: **تفتَّق الحبُّ خنجرا**، السابق : ص: 65 و 66، وفي هذه القصيدة يبدو الشاعر متأثرًا بقصيدة : أيظن؟ راجعها في ديوان: حبيبتي (1380 هـ - 1961 م)، ضمن: الأعمال الشعريّة الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى (1401هـ - 1980 م)، الجزء الأول، ص: 401، أما القصيدة الثانية ليعقوب فهي قصيدة: **رجع الخاصرة**، ص: 48، وهي تبدو متأثرة بقصيدة: **حُبلى**، راجعها في ديوان: **قصائد** (1375 هـ - 1956 م)، ضمن: **المصدر الشعريّ نفسه**، ص: 340

وعلى جانب آخر يبدو الشاعر – في هذا الديوان – متأثرًا بوقائع المجتمع والأحداث التي تقع من حوله، ومن ثم نراه مهمومًا بقضايا أمته العربيّة [1].

ولا يفتأ الشاعر يربط بين الشعر وقضايا أمته باعتبار الشعر موضوعًا، أو باعتباره " قيمة جمالية " في حد ذاته، مما حدا بالشاعر نحو معالجة متميزة لقصيدة الرثاء بعيدًا عمَّا هو نمطي وتقليدي وموروث، ولذا يبدو: ***البردونيّ*** شاعرُ اليمن الراحل رمزًا للشعر في سموّه ونبله وقدرته على التطهير والتخليص، يبدو وكأنما هو قيمة إنسانية كبرى تتداعى معها هموم الأمة العربيّة وجعًا نبيلاً [2].

وأخيرًا نشير إلى أن القصيدة العموديّة البيتيّة وزنًا وتقفية كانت الأكثر حضورًا في هذا الديوان:

عدد قصائد الديوان	العمودي	التفعيليّ
19 قصيدة	**16** قصيدة	**3** قصائد

ويجدر بنا أن نشير إلى أنَّ القصائد التفعيليّة الثلاث إنما هي أقرب في لغتها وتكوينها الموسيقي إلى الشعر العموديّ لولا تنوع محدود للغاية في التقفية وعدد التفعيلات[3].

---

[1] راجع قصيدة: **حشرجات راقصة**، في ديوانه: **رهبة الظل**، ص: 29

[2] راجع قصيدة: **الوجع النبيل**، في **ديوانه السابق ذكره**، ص: 37

[3] راجع هذه القصائد في ديوان: **رهبة الظل**، وهي: **مناجاة**، ص: 42، **تفتَّق الحب خنجرًا**، ص: 63، **الراكضون خلف الجراد**، ص: 78

(2)
تراتيل العُزلة

في الديوان الثاني: " **تراتيل العُزلة** " (1426 هـ - 2005 م) [1] تبدو الحفاوة البالغة بالشعر التفعيليّ الذي تشغلُ قصائدُهُ مساحة تزيد قليلاً على نصفَ مساحة الديوانِ، على نحو لم يكن معهودًا في الديوان الأول:

عدد قصائد الديوان	العمودي	التفعيليّ
17 قصيدة	7 قصيدة	10 قصائد

ومن ثمَّ فهي لا تَطْرحُ نفسها باعتبارها بديلاً يتجاوز شعر البيت العموديّ المُحكم الإيقاع، وإنّما تغدو: شريكًا يعزّزُ ثراء التجربة الشعريّة وتنوعها، ويعكس قدرتها على استيعاب الطبائع الأسلوبيّة المتباينة التي تمليها المضامين المختلفة.

وبشكل عام فإن الشاعر العموديّ الذي تمرَّسَ بالأوزان المُحكمة، واعتاد القوافيَ الموحّدة المتواليّة في اطرَّاد منتظم؛ يألفُ – بطبيعة الحال – أسلوبًا من الصوغ لا يسهل استبداله إلا بعد ممارسات وتجارب طويلة، لأنه حين ينظمُ شعره في بحر من الأبحر العروضيّة المعروفة بشكلها الموروث سلفًا إنما يطوّع لغته لتتواءم مع " نسق سابق لم يصنعه، ولم يشارك في صنعه، إنه يكون بذلك الصنيع كَمَن يُشكِّل نفسه وفق الطبيعة، ولا يشكل الطبيعة وفقَ نفسه"[2].

وتلك الطبيعة الفنيّة التي يعيد الشاعر تشكيل نفسه من خلالها تفرض عليه – بالطبع – بعض الصيغ الجاهزة والأساليب النمطيّة التي تتداعى بشكل ما أو بآخر

---

[1] صدرت طبعته الأولى عن نادي جازان الأدبي، المملكة العربيّة السعوديّة.

[2] **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة السابعة، (1431هـ - 2010م)، ص: 47

من خلال ما استوعبته ذاكرة البحر العروضيّ فيما طالعه من قصائد عديدة تحمل نفس الوزن والقافية[1].

وبسبب اعتياد الشاعر على الصوغ في الإطار العموديّ تغدو أشعار التفعيلة التي يكتبها في بداية تحوّله إلى الشعر التفعيليّ وكأنما هي خمرٌ عتيقةٌ تُبذَلُ لشاربها في كأسٍ ذات سحنةٍ مُغَايرة، وإن كان لها نفس المذاق بعينه، وهو ما قد لمسناه في القصائد التفعيليّة الثلاث التي طالعناها في الديوان الأول، بيدَ أنَّ هذا الأمر قد تضاءل ولم يَبْدُ إلا في بعض نماذج محدودة من الأشعار التفعيليّة في **تراتيل العزلة**[2]، والتي نحسبها تبعةً من تبعات سيطرة الشعر العموديّ على الشاعر أثناء تحوله إلى الشعر التفعيليّ.

لقد ارتبطت قصيدة التفعيلة – في السعوديّة وفي العالم العربي عمومًا – بالحداثة الشعريّة، وكان الهدف الأول من مرونة الإيقاع فيها " هو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعوريّة "[3]، إذ يكون طول البيت وموضع القافية مما يختاره الشاعر ليتواءم مع مضمونه اللغويّ إيحائيًا ونفسيًّا، ومن ثمَّ أفضى التحوّل الموسيقيّ إلى تحولات جديدة في اللغة الشعريّة وفي الصورة والرمز، وأصبح للقصيدة التفعيليّة بعد انفتاح الوزن العروضيّ روحٌ مغايرة – تمامًا – لروح الشعر العمودي.

---

[1] هذا الذي ذكرناه ينطبق بشكل كبير جدًا على الشعراء في مرحلة البدايات، لأنهم – إذ ذاك – لا يزالون في طور التقليد والبحث عن الذات، وتظل قراءاتهم الشعريّة تتداعى من بين ما يكتبون واعين أو غير واعين، ثم تتضاءل هذه الظاهرة – فيما بعد – مع التمرّس والخبرة الشعريّة، ومع اكتشاف الشاعر لأسلوبه الخاص. وتجدر الإشارة إلى أن الشعراء السعوديين المعاصرين – ومنهم محمد يعقوب – قد استطاعوا في العقدين الأخيرين تطوير الشعر العمودي بشكل لافت، فقد أضحى كثير من السمات الأسلوبيّة المرتبطة بشعر الحداثة تنعكس بقوة في الشعر العمودي الموزون المقفى بأنماطه الخليليّة المورثة، وهذه ظاهرة جديرة بالتأمل والدراسة، وسنقف على شيء منها في شعر محمد يعقوب في الصفحات القادمة بمشيئة الله تعالى.

[2] راجع على سبيل المثال: قصيدة: **بقايا**، ص: 49

[3] **الشعر العربي المعاصر...**، د. عز الدين إسماعيل، ص: 57

إن الشاعر الحداثيّ يريد أن تكون قصيدته " إبداعًا بكرًا، ورؤية شديدة التفرد والخصوصيّة للوجود، فهو شديد الحرص على أن ينظر إلى الوجود من خلال رؤية لم يسبق لأحد من قبله أن نظر إليه منها، وأن يعالج هذه الرؤية بطريقة فنيّة متفرّدة، تفتح أعيننا على جوانب وأبعاد خفية...، وتجعلنا نحس أن هذا العالم الغريب هو من إبداع الشاعر وابتكاره، وإن كانت مفرداته مستمدة من العالم الواقعي..، وبمقدار ابتعاد القصيدة عن أن تكون صورة حرفيّة من الواقع يكون اقترابها من مفهوم الحداثة" [1].

ونحن واجدون في بعض قصائد ديوان: **تراتيل العزلة** التفعيليّة ملامح هذه الرؤية المتفرِّدة، مما يُبدي مفارقة أسلوبيّة واضحةً جليّةً في الصوغ والتكوين بين شقي الديوان: العمودي والتفعيليّ، ولعل السنوات الأربع التي فصلت ما بين صدور الديوان الأول والثاني كانت مرحلة من مراحل التجريب والبحث الجاد عن شكل تعبيريّ مُغاير كان من بين ما يشمله هذه اللغة الجديدة التي تمثِّل نقلةً نوعيّةً تجاوز الشاعر من خلالها إبداعه في الديوان الأول، ولعل من الأجدر بنا أن نقف على بعض هذا التحوّل من خلال قراءتنا لقصيدة تفعيليّة افتتح الشاعر بها ديوانه هي قصيدة: هذيان السكون:

مدينٌ لها بارتباكِ الحمائمِ
هذا السكونُ.
أما زالَ يهذي بما ذوباهُ
على ضفَّتيهِ ؟
أساريرُها تفركُ الممكناتِ
يحطُّ الحنينُ على حائطِ الصمتِ

---

[1] **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، د.علي عشري زايد، منشورات مكتبة ابن سينا، القاهرة، الطبعة الرابعة (1423 هـ – 2002 م) ص: 21

حتى تغيبَ
متى يستحيلُ الرهان انعتاقًا
ويصحو الفراغُ؟

* * *

يموتُ التلبّثُ
شيئًا فشيئًا..
وتصغي إلى ركبتيها اللتين
تطوحُ بالوقتِ
ذات المجيء،
وذات المجيء..
وهم ينصبونَ لها في المحاجرِ
نصف العزاءْ
ونصفَ الفضولِ
الذي يستغيثُ!!

* * *

وتعجبُ حينَ تخصُّ الميادينُ أصباغَها بالتفاتٍ لذيذْ
وتنسى القناديلَ رهنَ الشوارعِ
مثل انتظارٍ على وجنتيها
يلملمُ في الفقدِ
بعضَ الكلامْ

* * *

لها الليلُ مهما تمطى
كنوءٍ تَدقُّ به شرفةً

في امتدادٍ إلى حجرة القلبِ
قربَ البكاءْ
تُسرُّ إليهِ بما لم يكُنْ
تنحني للوساوسِ
قد لا تُطيقُ انتصاباتِها
مثل نبضٍ يُقَاسْ [1]

في عنوان هذه القصيدة – بدايةً – ما يدلُ على رؤيتها غير المألوفة، فالعنوان يصدم القارئ التقليديّ بصورة تهدم المألوف، هي صورة يسميها اللغويون: **المُحال**، وهو " أن تنقضَ أول كلامك بآخره " [2]، وهو ما يعرف في النقد الأدبيّ الحديث **بالإرداف الخُلفيّ**، أي: إرداف الكلمة بما يُخَالفُها ويناقضها، وهذا التناقض الظاهريّ قد ينطوي على معنى عميق الدلالة[3].

ونحن – هنا – قد لا نستطيع استيعاب هذه الصورة وفهمها إذا كانت قراءتنا نمطية تقليديّة على نحو ما كان ينتهجه الناقد القديم من احتكام للعقل والمنطق والواقع في القراءة والتأويل، مما دعاه إلى اعتبار أشباه هذه الصورة التي تمزج بين المتناقضات من عيوب المعاني؛ إذ لا يستقيم المعنى – من وجهة نظره – إذا اجتمع

---

[1] ديوان: **تراتيل العزلة**، ص: 7 – 9

[2] **الكتاب، كتاب سيبويه**، لسيبويه أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة (1408 هـ – 1988 م) الجزء الأول ص: 25

[3] راجع: **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت (1393هـ – 1974م)، ص: 374، وهذه العبارة: **إرداف خُلْفيّ**: إنما هي ترجمة للمصطلح الإنجليزيّ **Oxymoron**، وسوف نعود لتفصيل الحديث عن قضية: الإرداف الخُلفي – بإذن الله تعالى – في الفصل الرابع من هذا الكتاب التي ندرس فيها المجاز والتصوير الشعريّ.

المتناقضان في جهة بعينها، فلا يُستطاع – مثلاً – تصوّر الشيء الواحد أبيضَ أسودَ في نفس الوقت[1].

والذين ينهجون هذا النهج في القراءة ليس في وسعهم – بطبيعة الحال – الفكاكَ من إسارِ الاحتكام إلى العقل والمنطق والواقع في قبول الصورة التخيليّة التي تصنعها القصيدة [2]، مع أن هذه الصورة إنما هي مصنوعة لتناقض الواقع وتخرج عن إطار المألوف!

أما النقد الحديث فهو ينظر إلى مثل هذه الصور نظرة تستوعب الطبيعة المختلفة للقصيدة، ونتعاطف ونتجاوب مع رؤيتها المنفردة المتجاوزة، ولذا يكون " امتزاج الشيء في نقيضه مُسْتَمِدًّا منه بعض خصائصه، ومُضْفِيًا عليه بعض سماته: تعبيرًا عن الحالات النفسيّة والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل" [3].

ومن هذا المنطلق نستطيع فهم صورة (**هذيان السكون**) على أنها حالة ذهنيّة تبدو فيها النفس الإنسانيّة في وضع مبهمٍ غريبٍ يكمن فيه (الانفعال الحاد إلى درجة الهذيان) مكبوتًا في سكون. وحين تكون هذه الصورة في موضع العنوان؛ فحُقّ لنا أن نقرأ القصيدة على ضوئها، إذ نضع القصيدة برمَّتها في موضع المُسند، بينما يكون العنوان في موضع المُسند إليه، لأن العنوان – في أول تأويلٍ للقارئ – يكون بمثابة خبرٍ وجيزٍ عن مضمون النص الأدبيّ يُتَوَقَّع أن يحملَ النصُّ تفاصيله.

---

[1] راجع مادة: (**الاستحالة والتناقض**) في: **معجم مصلحات النقد العربي القديم**، د. أحمد مطلوب، منشورات: مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، (1421هـ – 2001 م) ص: 64

[2] يقول عوض بن محمد القرنيّ مستنكرًا أمثال هذه الصورة القائمة على التناقض عند شعراء الحداثة: " إنهم يصرون على إقناعنا بأن الليل نهار، وأن الأبيض أسود، ما معنى أن تكون هناك زنجية شقراء؟ هل رأى أحد منكم زنجية شقراء من قبل؟ وهل يوجد ثلج أسود؟ إنهم يحطمون الأدب باسم الحداثة " راجع كتابه: **الحداثة في ميزان الإسلام، نظرات إسلامية في أدب الحداثة**، منشورات: هجر للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى (1408 هـ – 1988 م)، الصفحات: 39، 44، 46

[3] **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، د.علي عشري زايد، ص: 91 (سيق ذكره).

ومن هذا المنطلق نقول إن القصيدة هي حالة من حالات الانفعال الحاد العنيف، أو الثورة الكامنة المضمرة الخفيّة التي تجعل السكون هاذيًا؛ بيد أنَّ القصيدة لا تزال تفاجئ قارئها بالمدهش والغريب، فالصوت الذي يتداعي من القصيدة في مجملها يتعلّقُ بذات غائبةٍ مُحتجبة يُشار إليها بضمائر غائب متعددة:

[لها/ أساريرها / ركبتيها / وتعجَّبت (هي) / **أصباغها / وجنتيها / لها / تُسَرُّ** (هي) / **تنحني** (هي) / **لا تطيق (هي) / انتصاباتها]**

ولمَّا كان ضمير الغائب غيرَ حاضرٍ ولا مشهود كان مما يقتضيه وجود " شيء يفسره ويوضح المراد منه، والأصل في هذا الشيء الموضح المُفسِّر أن يكون متقدِّمًا على الضمير ومذكورًا قبله، ليبين معناه أوّلاً، ثم يكشف المقصود منه "[1]. إلا أن القصيدة لا تتيح لنا ما يجلو هذا الغموض، ولا تقدِّم لقارئها شيئًا يُمَكِّنَهُ من إعادة الضمير عليه، ولذا تظل تلكم الضمائر مجهولة.

وقد يستعاض عن هذا المُفسّر الذي يعود عليه الضمير بوجود قرينة يمليها السياق، أو تمليها التقاليد الشعريّة المتعاقد عليها ضمنيًّا بين المبدعين والمتلقين، ونحن – مثلاً – نظن للوهلة الأولى في إطار الرؤية التقليديّة أن كل حديث عن الأنثى إنما هو حديث عن الحبيبة، وقد تسعفنا القصيدة بشيء يدفع نحو هذا التأويل، إلا أن بعضًا من الصور الجامحة قد لا تتواءم معه بشكل مطلق، كما أن سياق القصيدة لا يتوجه وجهة عاطفيّة جليّة تحفّز هذا التأويل.

وأتصور أن التأويل الأدنى إلى التَوَاؤُم مع السياق العام للقصيدة يَكمُن في تصوّر هذه الأنثى المحتجبة المضمرة المجهولة صورة مجازيّة للغة الشعريّة المراوغة التي يراودها الشاعر ويحاول استئناسها، فهذه القصيدة – من وجهة نظري ومن خلال رؤيتي الخاصة – إنما هي من قبيل حديث الشعر عن الشعر.

---

[1] **النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة**، عباس حسن، دار المعارف . القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة عشر . (1420 هـ – 1999م)، الجزء الأول، ص: 255 و 256

ولعل هذه الأنثى المحتجبة الغائبة التي هي صورة من صور الهذيان الخفيّ الذي يحجبه السكون إنّما هي " **القصيدة** " التي يتطلع إليها الشاعر في بهائها وكمالها وفتنتها، تلك التي تبدو في موضع (الحاضر الغائب، الماثل المُحتجب)، على نحو ما تصنعه تلك الضمائر التي تملأ متن القصيدة دون أن يكون لها سندٌ تَفسيريّ بعينه تعود عليه!

على أنه يتوجّب علينا – وقد عمدنا إلى هذا التأويل المُقْترح – أن نضع في اعتبارنا طبيعة هذا النَهج الشعريّ الجديد الذي راح شاعرنا يتوجّه إليه بدايةً من هذه المرحلة، فليس من المتاح لنا أن نقرأ هذا الشعر على نحو ما اعتدنا من قراءة الشعر الكلاسيكيّ. واعتياد القارئين على القراءة التقليديّة جعلهم " يطلبون فهم كل كلمة في الشعر وكل جملة فيه بمعنى محدد مثلما يجدون في معاجم اللغة، فإذا أعجزهم وجود هذا يرمون الشعر بتهم الغموض والغرابة" [1].

إن تأويلنا مجرد اقتراح فردي، وهو مجرد قراءة لا تدعي أنها الوجه الأوحد أو الأمثل للتأويل والفهم، فليس في وسع المتلقي أن يطالب هذا النوع من الشعر بمقولة واحدة جليّة واضحة على وجه اليقين، إنَّ الطابع الفنيّ لهذا الشعر إنما هو طابعٌ جدليٌّ مراوغٌ مُخاتل، وعندما يريد المتلقي أن يُخْضِعَ هذا الخطابَ الشعريَّ لمنطق التبليغ؛ أو يحاول أن يدفعه إلى الإفضاءِ بدلالةٍ منفردة حاسمة، فهو يقوم بفعلٍ مجافٍ لما يصبو إليه هذا الشعر وما ويتوخاه؛ فاللغة – هنا – ليست وسيطَ تفاهمٍ مشترك يقبل التخطئة أو التصويب؛ وإنما هي صنْعةٌ في حد ذاتها، صنعةٌ جديرةٌ بالتأمّل لذاتها في المقام الأوَّل قبل البحث عمَّا تقدمه من دلالات.

ومن هذا المنطلق نؤمن بأن من حق القارئ أن يستمتعَ بالقصيدة باعتبارها صنعةً لغويّةً من خلال تكويناتها وصورها وإيقاعها، كما أن من حقِّه – أيضًا – أن

---

[1] **الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة – قراءة نقدية لشاعر معاصر**، د. عبد الله الغذّامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة (1427 هـ – 2006م) ص: 14

يستشفَّ دلالةً ما منها، حتى وإن غدت دلالة شاحبة مموَّهة؛ فجانب كبير من لذة الاستمتاع بالشعر يتحقق بالفهم، ولا شك أنَّ البحث عن الدلالة والمجاهدة في الوصول إليها – في حد ذاته – يحقق نشوة للقارئ، ولعل هذا الأمر ضمن ما يتوخاه هذا النوع من الشعر من جماليات.

على أنّ هذه الدلالة التي يستشفها القارئ ليست – بحال من الأحوال – دلالة حاسمة قاطعة، وقد يجوز لنا أن نقول: إن القارئ إنما يتصوّر دلالة ما، أو يدركها إدراكًا هلاميًّا دون أن تتجلى له عبر كل الدقائق والتفاصيل.

ونحسب أنَّ غلائل الدلالة التي تشفّ عن تأويلنا من خلال بعض الصور التي فهمناها وفق هذا الإطار يمكن أن تدور عبر ثلاثة محاور متداخلة – بطبيعة الحال – تداخلاً شديدًا، وقد اضطررنا لفصلها حتى نتيح لقارئنا شيئًا من التوضيح:

1- **القصيدة:** تحطُّ " **أسرابَ حمامٍ مرتبكة** "، تغدو تروح، عصيّة متأبِّيةً، تهزُّ الساكنَ المألوف، وتعصف بالثابت والقار، تتعالى محتجبةً غير مبذولة، " **أساريرها تفرك المُمْكِنَات** " [1].

2- **الجمهور:** يتطلع إلى تلك القصيدة، وقد انقسم شعوره تجاهها ما بين: " **نصف العزاء** " إذ تحتجب عنه ولا تُبذل له، وما بين " **نصف الفضول الذي يستغيث**"، إذ يتطلع في شوق لفض مغاليقها، والوقوف على غرائبها التي تتعالى وتتوارى. والقصيدة – نفسها – تعجب من جماهير عريضة أغرضت عن جوهرها الأبيّ وراحت " **تخص أصباغها بالتفات لذيذ** "، إنها لا تفتح أبوابها لكل طارق، فهي ليست للعامة الذين تُتْرَكُ لهم " **القناديل رهن الشوارع** "، إنها تتطلع إلى قارئ

---

[1] فهمنا كلمة: (**تفرك**) في هذا السياق الشعري بمعنى: البغضاء والكراهية، ومنها قول النبي ρ في الحديث الشريف: " لاَ يَفْرَكْ مُؤْمِنٌ مُؤْمِنَةً، إِنْ كَرِهَ مِنْهَا خُلُقًا رَضِيَ مِنْهَا آخَرَ" (2680 / صحيح مسلم، راجع – أيضًا – مادة (فرك) في **المعجم الوسيط**، إعداد لجنة المعجمات وتحقيق التراث بمجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، منشورات: مكتبة الشروق الدوليّة، القاهرة، الطبعة الرابعة (1425 هـ – 2004 م)، ص: 686

صبور يعرف مشقَّة الكشفِ، ومجاهدةَ التَذوّق، ولا يمل من " **انتظارٍ على وجنتيها يلملم في الفقد بعضَ الكلام** ".

3- **الشاعر**: يراودُ القصيدةَ ما بين أسر وانعتاق، ولا يزال في حالات من التلبث والإصغاء والترقب "، يطوح في الوقت مصغيًا إلى صوت قدومها، في مكابدة يتمطى بها ليله إلى أن تطل عليه القصيدة من الظُلمات " **كَنَوْءٍ**[1] **تُدّق به شرفة في امتدادٍ إلى حجرةِ القلب** "، لقد مضى ليله وهو يصارع هواجسه، وأخيرًا تلفتت إليه القصيدة إذ: " **تنحني للوساوس**" وتفضي إليه وتبوح. ولأنها –كما أشرنا – تتعالى على الممكنات؛ فهي – إذ ذاك –: " **تسرُّ إليه بما لم يكن**"، فتغدو على يديه سرًّا عصيًّا مُبهرًا لافتًا!

وفي هذا كله قد يصح أن تكون دلالة العنوان: (**هذيان السكون**) مُعبّرةً عن: صورة القصيدة التي تتراءى لقارئها في حال من السكون، لأنها محتجبة غير مبذولة، وهي – على ذلك – تهذي لأن دلالاتها غير مطوَّقةٍ بيقين حاسم قاطع. وقد يكون العنوان معبّرًا عن الشاعر الذي تنتابه حالة من السكون حين يراود القصيدة، ثم تأتي لحظات التوهج والبوح الخفيّ الذي يشبه الهذيان.

ونود أن نشير إلى أن هذه القصيدة هي قصيدة المُفتتح التي يُستَهلُّ بها الديوان، ولعل في هذا الأمر تنويهًا قويًّا وإعلانًا كاشفًا من الشاعر عن خطَّته الأسلوبيّة الجديدة، وعن تحوّله إلى نمط تعبيريّ جديد من أنماط الشعر، معَ أنَّ تصفَّح الديوان يكشف – أيضًا – عن كون هذا التحول إنما هو تحوّل التنوع والتعدد، فهذا

---

[1] من معاني النوء : العطاء، وهو أيضًا: النجم إذا مال للغروب، راجع: **المعجم الوسيط**، مادة (ناء)، ص: 961، وكلا المعنيين مقبول في سياق تأويلنا للقصيدة، فالمعاني الشعرية (عطاء) يدق على شرفة القلب، أو هو: نجمة تميل إلى الغروب حين تُرَاوِدُ القصيدة في الليل. وتأويل النوء نجمًا فيه مشاكلة وتوافق مع الليل.

النمط الأسلوبيّ الجديد يتجاور – في ألفةٍ غريبة – مع قصائد عموديّة اجتمعت معه في الديوان نفسه، مع أنَّها تفصح عن دلالاتها في تلقائية وشفافية.

إنَّ هذا التحوّل الأسلوبي ليس مطروحًا –كما سبق أن ذكرنا – باعتباره بديلاً، الأمر الذي يجعلنا نؤكد أن تجربة الشاعر تتَّسع وتتنوع، وتستشرف أشكالاً متنوّعة من جماليات التعبير دون أن تتوقف عندها وتنغمس فيها انغماسًا مُطلقًا يحتويها.

(3)
جَمْرُ مَنْ مَرُّوا

أول ما نلاحظه – بدايةً – على الديوان الثالث: "**جَمْرُ مَنْ مَرُّوا**"[1] هو: اتجاه الشاعر نحو التركيب من خلال تبويب الديوان (رغم صغر حجمه)، إذ ينقسم الديوان إلى ثلاثة أبواب، تتضمن أشعارًا عموديّة وتفعيليّة:

م	عنوان الباب الشعريّ	العمودي	التفعيلي	المجموع
1	مخاتلة الغيم	7	–	7
2	تفاصيل لضفاف ممكنة	2	4	6
3	سريرة المرايا	4	4	8
قصائد الديوان كاملاً		13	8	21

وفكرة تبويب الديوان ليست فكرة جديدةً على دواوين الشعر العربيّ قديمه وحديثه سواء، فقد بدأت في دواوين الشعراء القدماء التي صنعها الرواة في القرن الرابع الهجريّ وربما قبله، إذ كان الرواة وصانعو الدواوين يُقَسِّمون الأشعار التي يجمعونها للشاعر الواحد إلى أبواب موزعة على الديوان على نحو:

- **بنائيّ شكليّ**: فتكون من قبيل: " قافية الهمزة، قافية الباء، قافية التاء...إلخ ".
- **أو على نحو موضوعي**: فتكون من قبيل: " باب المديح، باب الهجاء، باب الغزل... إلخ ".

ومثل هذه التقسيمات إلى أبواب شعريّة معنونة (شكليًّا أو موضوعيًّا) قد غدت من التقاليد الشعريّة الموروثة التي شاعت وتواترت بشكل كبير في دواوين الشعر

[1] صدر عن: دار الانتشار العربي، بيروت، (1431 هـ – 2010م).

العربي الحديث خلال النصف الأول من القرن العشرين الميلادي (1318 هـ - 1369 هـ) [1]، وأصبحت سمة راسخة من سمات الديوان قلّما تغيب عنه.

وقد طالت هذه التقنيّة الفنيّة الشعر الحداثيّ – فيما بعد – لكن دواوين الشعر الحداثيّ– بطبيعة الحال – ليس قائمة على الأغراض الشعريّة القديمة، ولا يخضع التبويب فيها للمنطق الموضوعيّ الصارم الذي تقتضيه العنونة الموضوعيّة، فالأواصر الدلاليّة التي تجمع قصائد الباب الشعريّ الواحد واهية لا تكاد تبين في الغالب[2].

والتبويب عند شاعرنا ***مُحَمَّد يعقوب*** تقنيّة تجريبيّة جديدة أضافها الشاعر للمرة الأولى في ديوانه الثالث: " **جمر من مرُّوا**"، ويمكننا القول – بدايةً – إن الأبواب الشعريّة عنده ليست منطويةً على رابطة موضوعيّة قوية صارمة تؤلف بينها، فالعلاقة بين القصائد التي تجتمع داخل باب شعريّ واحد لا تكشف عن نفسها بمجرد

---

[1] نمثّل للنوع الأول بديوان الشاعر المصريّ **محمود سامي البارودي**، (ت: 1322 هـ - 1904 م)، راجع ديوانه، طبعة حديثة صادرة عن: دار العودة، بيروت (1418 هـ - 1998م)، ونمثل للنوع الثاني من أبواب الأغراض والموضوعات بديوان الشاعر العراقي: **معروف الرُصَافيّ** (ت: 1365 هـ - 1945 م)، وهي على النحو التالي: **الكونيّات، الاجتماعيّات، الفلسفيّات، الوصفيّات، الحريقيّات، المراثي، النسائيّات، التاريخيّات، السياسيّات، الحربيّات، المقطعات**، راجع ديوانه بشرح مصطفى السقا، دار الفكر العربيّ، القاهرة (1373 هـ - 1953م).

[2] ظاهرة تبويب الديوان الحداثي – على حد علمي وقراءتي – ظاهرة محدودة، ليست وافرة وفيرة على ما هو شائع في الدواوين القديمة أو دواوين الشعر التقليديّ؛ لكنها غير منعدمة، ونجد بعض أمثلة لها عند الشاعر السوريّ: علي أحمد سعيد إسبر، وشهرته: (أدونيس) (ولد: 1348 هـ - 1930م)، والمصري: محمد عفيفي مطر (ت: 1431 هـ - 2010 م)، واللبناني محمد علي شمس الدين (ولد: 1360 هـ - 1942 م)، والفلسطيني: محمود درويش (ت: 1428 هـ - 2008م)، ونمثل لها من بين ما ذكرناه بديوان: لماذا تركت الحصان وحيدًا، لمحمود درويش، إذ يتضمن الديوان: 33 قصيدة موزعةً على ستة أبواب هي: (إيقاعات من بلور المكان، فضاء هابيل، فوضى على باب القيامة، غرفة للكلام مع النفس، مطر فوق برج الكنيسة، أغلقوا المشهد) راجع الديوان المذكور في طبعته الثالثة الصادرة عن دار رياض الريس، لبنان – لندن (1421هـ - 2001م).

المطالعة العابرة الأولى على نحو ما نجده في ديوان تقليديّ أو كلاسيكي، وإنما هي علاقة إيحائيّة في المقام الأول، تعتمد على اجتهاد المتلقي وقدرته على الربط والتأويل[1].

وعلى جانب أخر نلاحظُ تَرَاجُعَ تجربة الشعر التفعيليّ – إلى حدٍ ما –، فقد كانت تزيد عن نصف قصائد ديوانه الثاني:" **تراتيل العزلة** "، وهي – هنا – في ديوانه الثالث في لا تزيد عن الثلث[2].

وقد حاول الشاعر أن يصوغ الشعر العموديّ في هذا الديوان صوغًا جديدًا من خلال رؤية مُختلفة تُبَاين رؤية القصيد التقليديّة التي تنطوي على عبارات مسكوكة، وصور شعريّة مبذولة مألوفة، وتراكيب سبق استخدامها مرارًا، وهذه المحاولة التي بدت بوضوح في " **جمر من مرُّوا** "كانت – فيما يبدو – محاولة واعيةً مقصودةً ومُخطَّط لها من الشاعر الذي يسعى في كل ديوان جديد إلى تطوير أدواته والارتقاء بِفَنِّه، يقول الشاعر في حديث له:

> **" منذ بدأت كنت مؤمناً أن النص العمودي يستطيع أن يحضر بكل جلاله إذا استطاع الشاعر أن يكسر القوالب الجاهزة ويتمرّد عليها؛ لأن مما أضعف الشكل العمودي: التراكيب الجاهزة التي يصب فيها الشاعر الكلمات دون أن يكون له بصمته الخاصة التي تُظهر اشتغاله على اللغة وخلق علاقات جديدة بين الصور وبين المفردات في آنٍ "** [3].

---

[1] سوف نعود لتناول هذه المسألة عند تناولنا للعنونة عند الشاعر في الفصل القادم بإذن الله تعالى.

[2] راجع الجدول الذي أوردناه في الصفحة السابقة لتقف معنا على هذه النسبة.

[3] راجع حوارًا صحفيًّا مع الشاعر أجراه: محمد باوزير، منشور في ملحق " ثقافة اليوم " ضمن جريدة: الرياض، العدد رقم: 14644 الصادر يوم: الاثنين 25 رجب 1429هـ الموافق 28 يوليو 2008م، سنشير إليه فيما بعد بعبارة: " حوار الشاعر مع محمد باوزير.

وهذه الرؤية الجديدة يمكن رصدها من خلال قراءة عاجلة لقصيدته التي افتتح بها الديوان، وهي قصيدة: " **غيابة الناي** ":

رَحْلي شَجا مَن آمنوا بإيابي
واسِمي مزارُ الواقفينَ ببابي
وأنا هُنَا كالغَيْمِ شرفةُ ظامئٍ
لم ترتبكْ.... حتّى أريحَ رِكابي
نَحّيتُ عن وجعِ الكلامِ سرائري
حتّى أقيسَ خرائطي بغيابي
ضوئي حنُوُّ الْمُصطلينَ بدهشتي
وسُلالتِي مَدٌّ إلى زريَابِ
ليلانِ في عُنُقِي! وسيفُ حكايتي
أمضى، ودفترُ نكستي أولَى بِي
لم أمنحِ الْمرآةَ بَعْضَ غرورِها
فأنا انعكَاسُ الطِّينِ في الأنسابِ
الريحُ لَم تنحِتْ حدودَ كرامَتي
والعمرُ هامِشُ سِيرةِ الأعْصَابِ
لم أكتملْ.... يبقى سوايَ معي هُنَا
يحنُو عليَّ، يضيقُ بِي، يَحيا بِي
مازالَ في العُنْقُود بعضُ رسائلٍ
لم تُسْتلَمْ... يا خَيبةَ العُنّابِ!
أتوسَّلُ الكلماتِ مُغْتبطاً بها
وأعودُ مُنْطَفئًا كَعُودِ ثِقابِ

نـــارٌ مُسَـــوَّدةُ الضُـــلـــوعِ أُثيرُهـــا
حتَّـــى يَشِـــفَّ زجاجُـــهـــا أحبابـــي
هـــل نحـــن إلاّ نَـــحنُ.. بعـــضُ خطيئـــةٍ،
رَكـــبٌ بـــلا جـــدوى، وخيـــطُ ضَبـــابِ؟!
روحـــي مُعَلّقـــةٌ....، لعَـــلَّ سفينـــةً
تأتِـــي، وتُـــبحرُ في المـــدى أسْرابـــي
سِـــحري القـــديمُ رغبـــتُ عـــن فانوسِـــهِ
فـــإذا أنـــا مَلِـــكٌ بِـــلا حُـــجَّـــابِ
الشعـــرُ تاريـــخُ الخســـارة؛ إنّـــمَـــا
لـــنْ تغـــفـــرَ الأشْجَـــارُ للحطَّـــابِ
يقطيـــنُ خاصرتـــي نَجَـــاوى رحلـــةٍ
في الحُـــوتِ لَمْ تُنْصِـــتْ إلى اللبـــْلابِ
الطيّبـــونَ أنـــا جَنُـــوبُ قلوبِهـــم
والعشـــقُ نَـــوْرسُ وجْهَـــةِ الأنخـــابِ
أنا مِـــنْ هُنَـــاك، ســـلامُ الـــريحِ انتهـــى
معراجُهـــا..، فَـــصَعِـــدتُ فـــي مِحْرابـــي
قـــالوا: تعبـــتَ؛ فمـــا اتّكـــأتُ علـــى ســـوى
قلبـــي، وكِبْـــرُ الْمُنتهَـــى أودى بِـــي
حَسْبـــي أُزمّـــلُ بالبيَـــاضِ هزائمِـــي
وأخيـــطُ مِـــن لُغـــةِ النَخِيْـــل إهَـــابِـــي
وألُـــوذُ بالْمَعْنـــى طقـــوسَ غَيابـــةٍ..؛
في التيـــهِ مُتَّسَـــعٌ لكشـــفِ حِجَـــابِـــي

يومًـا سـيُعْلنُ فـوقَ أســـــوارِ الضحــى
زمنــي،.. وتُفتَـــحُ للمــدى أبْوَابِــي[1]

تُقيمُ هذه القصيدة جدليّة بين الماضي والحاضر، فهي تعلن انتماءها القوي إلى التراث الشعريّ العريق بكونها قصيدة عموديّة موزونة مقفاة على طريقة العروض الموروثة؛ بل وتستخدم التصريع في البيت الأول (إيابي – بابي) على نحو ما جرت به العادة عند فحول الشعر القدماء. وعلى جانب آخر يعلن الشاعر انتماءه إلى هذا التراث، وأنه ابن شعري له، وامتداد طبيعيٌّ لتاريخه الممتد من زرياب[2] إلى عصرنا الحاضر، وزرياب رمز لتراثنا العربيّ القديم في أوج عطائه الفني والحضاري:

وسُلالتِـــي مَـدٌّ إلـى زريَـــــابِ

وأنه مهما حاول استشراف أبعاد صورته الذاتيّة المنفردة المستقلة لن يستطيع أن يفلت من إسار أجداده الذي عَبَر القرون إليه:

لم أمنـــحِ الْمرآةَ بَعْـضَ غرورِها
فأنا انعكَـاسُ الطِّينِ في الأنسابِ

وفي موضع آخر تعلن القصيدة أنَّ التراث هو الفانوس السحريّ الذي يقوم عليه فنّه، والعزوف عنه إنما هو قطيعة وانعزال والتفاف حول الذات:

سِحري القديمُ رغبتُ عن فانوسِهِ
فـإذا أنـَا مَلِكٌ بِـلا حُـــجَّابِ

---

[1] ديوان: **جمر من مرُّا**، ص: 11 – 15

[2] زرياب: أبو الحسن علي بن نافع (توفي: 243هـ – 857م)، شاعر وموسيقيّ وفنان من عباقرة الموسيقا العربيّة، ولد ونشأ في بغداد، ثم هاجر إلى الأندلس واستقر بها، وقد كان أثره الأدبيّ والاجتماعيّ على أهل الأندلس أثرًا بالغًا. ذكره الأوربيون في مراجعهم باعتباره رمزًا من رموز الحضارة العربيّة القديمة. راجع ترجمته في: **موسوعة الأعلام**، خير الدين الرزكليّ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة (1422هـ – 2002م). الجزء الخامس، ص: 28

وأنَّ جرح القطيعة غير مندمل:

لــَنْ تغـفرَ الأشْجَـــارُ للحطَّابِ

على أن هذا التعاضد مع التراث لا يعني – بحال من الأحوال – انخراط هذا النص في الماضي بقضّه وقضيضه؛ فالقصيدة تحاول أن تمضي مع تيار (الحداثة) بنفس القدر الذي تؤكد فيه انغماسها في التراث وتعاطفها معه، بل وبنوتها له.

يجد القارئ في هذه القصيدة صورًا مبتكرة للغاية مثل قول الشاعر:

(حنُوُّ الْمُصطلينَ بدهشـــتي، يقطين خاصرتي، سلالم الريح، رحلة في الحوت لم تنصت إلى اللبلاب، أخيط من لغة النخيل إهابي)

ولا علاقة لهذه الصور الجامحة بعمود الشعر الموروث، ولا بفكرة التقارب بين المشبه والمشبه به أو المستعار والمستعار له، وتلك أمور لا يزال الشعراء الكلاسيكيون والتقليديون يرونها من أسس الفن الشعريّ، ونحن – قطعًا – لا نستطيع تصنيف هذه القصيدة ضمن الإطار الكلاسيكي وإن كانت قصيدةً موزونة مقفاة على نهج العروض الخليليّ، ومستهلّة بالتصريع على نحو ما كانت عليه قصائد المعلقات وغيرها من عيون الشعر العربي.

لا تختلف هذه القصيدة المطروحة بين يدي القارئ عن الشعر العمودي المورث في طبيعة التصوير الشعري الجموح وحده؛ وإنما في طريقة الربط بين الصور الشعرية، فالقصيدة العموديّة التقليديّة تربط صورها ربطًا مُحكمًا يقوم على علاقات متنوعة ومتعددة، فالصورة التالية قد تكون تفسيرًا للأولى، أو توضيحًا لها، أو تكون لها علاقة توكيد، أو تعليل، أو تفصيل؛ وربما كانت مناقضة لها لإبراز المفارقة والتضاد، أو تكون قائمة على الحجاج والبرهان، وفي كل حال من تلك الأحوال التي ذكرناها تكون الصورة الثانية داعمة للأولى بشكل ما من الأشكال، أو امتدادًا لها وفق منظومة متوالية يمكن الوقوف على طبيعتها، ولا يتم الأمر على النحو نفسه في هذه

القصيدة العموديّة، فبعض صورها تبدو للوهلة الأولى غير ذات علاقة لما يسبقها ولا ما يليها من صور، يقول الشاعر – على سبيل المثال –:

الشعـرُ تاريـخُ الخسـارة؛ إنّـمَـــا
لـــنْ تغـفـرَ الأشْجَـــارُ للحطَّـابِ
يقطيـنُ خاصرتـي نَجَـــاوى رحلـةٍ
في الحُـوتِ لَمْ تُنْصِـتْ إلى اللبـْلابِ
الطيّبـونَ أنـَــا جَنُـــوبُ قلوبِهـم
والعشـقُ نَـوْرسُ وجْهَـــةِ الأنخـابِ

إن هذه الصور تبدو – للوهلة الأولى – كأنما تتوالى بشكل عفويّ تلقائي غير مُحكمٍ ولا متماسك، والربط بينها لا يُتاح بشكل آلي عفويٍّ بمجرد القراءة الأولى؛ وإنما يحتاج إلى تدبّر وتأويل، فالعلاقة قد تبدو مبهمة وغامضة وغير جليّة بين كون (**الشعر تاريخ الخسارة**) و (**عدم مغفرة الأشجار للحطاب**)، ثم بين هذه الصورة كلها وما يليها من صور، فإذا استطعنا تأويل (**يقطيـنُ خاصرتـي نَجَـاوى رحلةٍ في الحُوتِ**) باستحضار قصة سيدنا النبي يونس υ الذي التقمه الحوت، وأنبت الله عليه شجرة من يقطين بعد أن لفظه الحوت على شاطئ البحر؛ وإذا اعتبرنا هذه الرحلة إلى بطن الحوت ثم النجاة منها صورة رمزيّة تُصوّر ضربا من ضروب رحلات الكشف والمغامرة الشاعريّة..إلخ، فما علاقة ذلك كله (**بالإصغاء إلى اللبلاب**)؟

وفي الصورة الأخيرة حين يكون الشاعر وطنًا جنوبيًّا لقلوب أهل الخير، في إشارة منه إلى رسالة الشعر الخيّرة الفيَّاضة، وربطها بموطنه الجنوبيّ وانتمائه له، واعتبار هذه البقعة الجنوبيّة رمزًا للخير والجمال، ما علاقة هذا كله بقوله:

(**والعشقُ نَـوْرسُ وجْهَـــةِ الأنخابِ**)،

وهل هذا الأمر مما يجعلنا نضع الأنخاب في موضع التضاد والتناقض مع (الطبيبين)؟

نحن لا نَتَّهِمُ هذه القصيدة بالتفكك، ولا بالارتجال العشوائيّ؛ وإنما نقول إنها تنتهج نهجًا فنيًّا غير مسبوق ولا معهود في الشعر العمودي التقليدي، ولا حتى الشعر العمودي الرومانسيّ، وهو نهج أقرب ما يكون إلى التيار الحداثيّ الذي لا يمانع من وجود بعض التباعد بين بعض صور القصيدة، على أن هذا التباعد يكون تباعدًا ظاهريًّا؛ لأن القصيدة تنطوي على " نوع من الوحدة العميقة الخفيّة، يضم العناصر المتنافرة في الظاهر، ويصهرها في كيان نفسيّ وفنيّ واحد" [1].

وفي وسع القارئ الوقوف على أسس هذه الوحدة الفنيّة إذا استطاع تأويل المجاز والوصول إلى أبعاده الدلاليّة، والمواءمة بين أجزاء القصيدة المختلفة على أساس من التآلف الإيحائي أو النفسيّ المشترك وربطه بصورة كليّة أو معنى عام يمكن تأويله في القصيدة برمَّتها.

وفكرة التنافر الظاهري بين الصور، والتعويل على توليف القارئ بينها، وعلى سعيه إلى استشراف الوحدة العميقة القائمة على التناغم النفسيّ والإيحائي في المقام الأول إنما هي محاولة لتحديث الشعر العموديّ، ودفعه إلى منطقة التلويح والإيحاء؛ بدلاً من الصور القريبة المألوفة، أو الإفضاء والمباشرة التي تغلب على أكثر نماذجه المعهودة. على أن محاولة الموازنة بين الشعر العمودي – بما يحمله من إيحاءات تراثيّة حميمة – والأسلوب الحداثيّ القائم على استشراف المعاني والمغامرة والكشف وتعدد الدلالة..إلخ؛ ذلك كله إنما هو وجه من أوجه التفاعل مع التراث الذي يبدو جليًّا في هذا الديوان، وللتفاعل مع التراث في هذا الديوان صور وأوجه عديدة، منها: حضور ألفاظ النص القرآني الكريم بشكل لافت، والتفاعل معها ضمن سياق القصيدة، كما في قول الشاعر على سبيل التمثيل المحدود:

---

[1] عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، د. علي عشري زايد، ص: 29

المُقتَبَسُ الشعريُّ	الآيات الكريمة التي تأثَّر بها الشاعر
(مسَّ الضر أوردني)	(وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرّ) (الأنبياء: 83)
(في ذمة الحمأ المسنون)	(وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ) (الحجر 26)
(لعل الذي تأكل الطير من رأسه قد نجا)	(وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسِهِ) (يوسف: 41)
(عسى الله يمحو ما يشاء ويثبت) [1].	(يَمْحُوا اللَّهُ مَا يَشَاءُ وَيُثْبِتُ وَعِنْدَهُ أُمُّ الْكِتَابِ) (الرعد: 39)

كما نجد في هذا الديوان أصداءَ أصواتٍ لبعض الشعراء من تراثنا الأدبي القديم، كقول شاعرنا:

لا ماءَ في العُتْبَى يَبُلُّ سَرَابي [2]

وفيها تَأَثُّر بَيِّنٌ بقول أبي تمام الطائي (ت: 231 هـ – 845 م):

لا تَسقِني ماءَ المُلامِ فَإِنَّني صَبٌّ قَدِ اِستَعذَبتُ ماءَ بُكائيا [3]

ومن أوجه التفاعل مع التراث في هذا الديوان: استحضار المعجم الشعريّ القديم، وإعادة استخدام مفرداته – التي غدت مهجورة في زماننا – في صور عصريّة حديثة مقطوعة الصلة عن سياقها التاريخي على الرغم من دلالتها على معناها القديم، مع بقاء إيحاءاتها التراثية بطبيعة الحال، ومن هذه المفردات على سبيل التمثيل: (عيس– المكوس – الرموس –رزنامة – مغتبق) [4].

---

[1] راجع هذه المقتبسات على ترتيبها في ديوان **جمر من مروا**، الصفحات: 31 و32 و 47 و 86

[2] جمر من مرُّوا، ص: 13

[3] البيت المذكور أعلاه في **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي**، تحقيق: محمد عبده عزَّام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة (1407 هـ – 1987 م) الجزء الأول، ص: 22

[4] راجع هذه المفردات على ترتيبها في ديوان **جمر من مروا**، الصفحات:18 و 19 و 19 و 36 و 39، **والعيس**: الإبل، **والمكوس**: الضرائب، **والرموس**: القبور، **والروزنامة**: كلمة مُعرَّبة عن الفارسية معناها: دفتر إحصاء الأيام والشهور ومواعيد طلوع الشمس والقمر على مدار العام، **والمغتبق**:

وهـذه الكلمـات – وإن كانـت ألفاظهـا مهجـورة – لا تـزال مسـمياتها ماثلـة في عصـرنا الحاضـر، فهـي – إذ ذاك – لا تحمـل إلى فضـاء القصـيدة قيمـة تاريخيّـة؛ لأنهـا تُعبّر عـن معطيـات معاصـرة، وكـل مـا تتوخـاه إنمـا هـو الإيحـاء الوجـداني الـذي يبعـثُ الماضي في الحاضر.

بيد أن الشاعر – على جانب آخر – يستدعي التراث بقيمته التاريخيّة من خلال ألفاظ لم تبرح الماضي إلى عصرنا الحاضر، ومن هذه الألفاظ أسماء أعلام تاريخية مثل: (البسـوس)[1]، ومنهـا مـا يـرتبط بعـادات وتقاليـد فلكلوريّـة شـعبيّة تراثيّـة قديمـة عفـا عليها الزمان مثل كلمة: (سانحة) [2].

ومثـل هـذه الألفـاظ التاريخيّـة لا تكتفـي بجلـب الإيحـاء التراثـي إلى فضـاء القصـيدة فقـط؛ وإنمـا تعيـد تشـكيل الماضـي التـاريخيّ وتنقلـه إلى عصـرنا الحاضـر بـدلالات رمزيّـة جديدة.

شارب الغبوق، والغبوق ما يُحلب بالعشيّ. راجع المعجم الوسيط : 639 و 811 و 372 و 343 و 643

[1] وردت كلمة **البسوس** في ديوان: **جمر من مروا**، ص: 19، والبسوس هي امرأة من بني تميم، قتل كليبٌ بن ربيعة التغلبيّ ناقتها كبرًا وأنفةً وتعاليًا، فقتله ابن أختها: جساس بن مرة ثأرًا للناقة، وأثار مقتل كليب حربًا بين (بكر) و (تغلب) دامت أربعين سنة. راجع خبر هذه المعركة ووقائعها بالتفصيل في كتاب: **أيام العرب في الجاهلية**، محمد أحمد جاد المولى وآخرون، مكتبة: عيسى البابي الحلبيّ، القاهرة، الطبعة الأولى (1361م – 1942م) من ص: 142 إلى ص: 168

[2] وردت كلمة **سانحة** في ديوان: **جمر من مروا** ص: 30 **والسانحة** هي: ما يأتي المرء عن يمينه من الطير المزجور، وكانت العرب تتفاءل به، وخلافه: **البارح** ، وهو ما يأتي من الطير عن اليسار، وكانت العرب تجعله للفأل السيئ وتتشاءم منه. وهذه الأمور تتعلق بعادة جاهلية هي: العيافة: وهي زجر الطير قبل المضيّ في أمر جلل؛ فإن كانت الطير سانحة أمضوا ذلك الأمر، وإن كانت بارحةً رجعوا عن ولم يمضوه، راجع في ذلك الأمر مقالة: **إدراك الغيب عند العرب قبل الإسلام**، د. سعد عبود سمار، مجلة واسط للعلوم الإنسانيّة، تصدر عن جامعة واسط، العراق، العدد: 11 (رجب 1430 هـ – يوليه 2009 م) من ص: 225 إلى ص: 229

وأخيرًا يكون في وسعنا أن نقول: إن هذا الديوان الثالث يمثّل نقلةً نوعيةً متطورة في حياة شاعرنا؛ والتفاتة قوية لتراثنا الشعري، في محاولة جادة للتفاعل معه مصطليًا به كما يقول العنوان: " **جمر من مرُّوا** "، مع الاحتفاظ بروح العصر الحديث الذي نعيش فيه وعدم الانفصال عنه.

(4)
الأمر ليسَ كما تَظُنُّ

نلاحظ في الديوان الرابع: " **الأمر ليسَ كما تَظُنُّ** " [1] عدة تحولات شعريّة على المستوى الموضوعيّ والبنائي على حد سواء.

وعلى **الناحية الموضوعيّة** يحاول الشاعر في هذا الديوان أن يكون مُعبّرًا عن النزعة الإنسانيّة العامة المُطلقة بما تتضمنه من قِيَم تُحقّقها، وقد بدا هذا الأمر من صفحة الديوان الأولى حين استُهِلَّ الديوان بتصدير منسوب إلى الأديب الفرنسيّ لامرتين [2] يقول فيه:

" أي قيمة للفضيلة إذا لم توجد الحريّة " [3]

ووضع هذه العبارة في موضع الاستهلال والصدارة والتقديم للديوان مما يطرح – بطبيعة الحال – رؤيتها الشمولية على عموم العمل في مجموعه، بحيث يكون الديوان مُتبنّيًا للمقولة ومتضافرًا مع دلالاتها، فالتصدير – عمومًا – باعتباره " مقدمةً

---

[1] صدر عن: النادي الأدبي الثقافيّ بجدة، الطبعة الأولى (1434 هـ – 2013م).

[2] **ألفونس دو لامرتين** كاتب وشاعر وسياسي فرنسي، من رواد الرومانسية، وهو رجل معروف بالإخلاص لما يؤمن به من مبادئ، فقد انضم للثورة الفرنسية وأيدها بقوة رغم أنها ضد طبقة النبلاء والأثرياء التي ينتمي إليها، وظل حربًا على الرّق والجور والاستبداد طوال حياته السياسية مما أدى إلى استبعاده عن الحكومة، وانتهت به الحياة فقيرًا عاجزًا عن تسديد ديونه. ويجدر بالذكر أن هذا الرجل كان ممن تأثروا بالحياة المشرقيّة العربيّة؛ إذ كان كثير الأسفار لتركيا معقل الخلافة العثمانية – آنذاك – وقد كان معجبًا بشخصيّة سيدنا محمد ﷺ وكان يعده في طليعة العظماء لي تاريخ الإنسانية، وكتب عنه كتابه الأشهر: " **حياة محمد**"، توفي **ألفونس دو لامرتين** سنة: (1285 هـ – 1869 م). (استقينا هذه الإشارات من موقع الويكيبيديا).

[3] **الأمر ليس كما تظن**، ص: 5

للنص أو الكتاب يكون ذا قيمة تداوليّة تضع طريقةً تُسَنُّ بها القراءة للحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب " [1]. وفكرة حرية الإنسان وإنسانيته هي بعد دلالي جوهري من أبرز ما يطرحه هذا الديوان.

ومن القضايا الإنسانية التي تشغل الشاعر قضية " الفقر والحرمان " التي قد تبدو للوهلة الأولى دالة على ما تعنيه من " عَوَزٍ وفاقة واحتياج "، ولا بأس من هذه الرؤية، لكنها لا تمنع التأويل – في هذا الإطار الإنساني أيضًا – ضمن مضمار السَغَبِ الروحيّ والاحتياج الإنساني للفضيلة والحريّة في خضمّ هذا الطوفان المادي الجارف الذي تعجُّ به الحياة! يقول الشاعر:

الجائعونَ

لهم كلامٌ

غيرُ ما نهذي بِهِ!

والقوتُ خَصْمُ الطيبينَ

تورّطوا في حربِهِ [2]

وتبدو ضمن أشعار الديوان: المفارقة التي يتجلى فيها حرمانُ المُستحقِّ:

الأرضُ تهجسُ بالحصادِ

فمَا بِهِ زمنُ السنابلِ

لا يَرَى مَنْ أَهْلُهُ ؟ [3]

وهكذا تبدو غربة الإنسان المعاصر الباحث عن إنسانيته، وليس في وسعه إلا احتضان أمانيه:

---

[1] عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف بالجزائر بالتعاون مع: الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى (1429هـ – 2008م)، ص: 107

[2] قصيدة " **كتاب الطائر العبثيّ**": في ديوان: الأمر ليس كما تظن، ص: 118

[3] قصيدة: " **الباب الخلفيّ للرخام** " في ديوان: الأمر ليس كما تظن، ص: 27

من للأماني الخضرِ

في زمنٍ يضنُّ بخصبِهِ ؟ [1]

وفي إطار هذا الجانب الإنسانيّ تبدو مهمة الشاعر في انحيازه للإنسان:

انحز إلى الوجَعِ القَصِيّ

وطُفْ بِهِمْ

واقرأ على أعراسِهِم ما شاءُوا

كنْ للمكانِ

لطيبةٍ رفَّت على تلكَ الوجوهِ

وليسَ ثمَّ عزاءُ [2]

وتكون أوجاع الإنسان مدادًا لقلم الشاعر:

قد شدَّهُ الوجعُ الأبيّ، صراطُهُ

خُطْوٌ يُضِيءُ لآخَرِيْنَ بنبْضِهِ [3]

وعلى **المستوى البنائي**: نلاحظ بروز القصيدة العموديّة بقوة وجلاء في هذا الديوان[4]:

عدد قصائد الديوان	العمودي	التفعيليّ
27 قصيدة	24 قصيدة	3 قصائد

[1] قصيدة: " **كتاب الطائر العبثيّ** " في ديوان: الأمر ليس كما تظن، ص: 121

[2] قصيدة: " **مدونة أخيرة على هامش الماء** " في ديوان: الأمر ليس كما تظن، ص: 150

[3] قصيدة: " **وتر يسرد سيرة رفضه** " في ديوان: الأمر ليس كما تظن، ص: 72

[4] في القسم الأول من هذا الديوان 18 قصيدة طويلة، منها 15 قصيدة عمودية، أما القسم الثاني فهو باب شعريّ مستقل عنوانه: **(وخزات)**، فيه تسع قصائد قصيرة كل قصيدة منها بيت وحيد. وقد اعتبرنا هذه القصائد التسع عموديّة، لأن تفاعيل كل قصيدة منها تمثل بيتًا كاملاً منتظمًا على عروض الخليل.

إلا أن القصيدة العموديّة – في هذا الديوان – قد اتّخذت لها مظهرًا بصريًّا مختلفًا عما هو معهود ومألوف في كتابة الشعر العمودي، فهي تبدو للوهلة الأولى والنظرة العجلى – في عين غير البصير بالشعر – وكأنما هي قصيدة تفعيليّة، لأنها مكتوبة بنظام السطر الشعري لا النظام البيتيّ المعهود، وقد بدت هذه الظاهرة على استحياء في الديوان الأوّل: **رهبة الظل**[1]، ثم استحوذت على قصائد هذا الديوان الرابع في مجموعها.

ونظام الكتابة العموديّ البيتيّ إنما هو – في المقام الأول – نظام عروضيّ يحاول أن يجعل الكتابة تمثيلاً لما يدل عليه العروض من انقسام البيت إلى شطرين متساويين في عدد التفاعيل، وقد تبلغ صرامة هذا التمثيل أقصى درجاتها في حالة (التدوير) عندما تنقسم الكلمة –كتابيًّا وعروضيًّا – بين الشطرين كما جاء في بعض قصيد شاعرنا مُحَمَّد يعقوب على هذا النحو:

قَرَأْتُ مَسَافَةَ التَّلويْـ ـــحِ خَلْفَ ستَائرِ البؤْسِ[2]

وهذه الطريقة المُعتادة المعهودة في كتابة الشعر العمودي ليس لها أي قيمة جماليّة في حد ذاتها، فهي لا تعبر – بأي حال من الأحوال – عن المعنى؛ لأنها ثابتة جامدة صارمة في كل القصائد العموديّة مهما اختلف البحر العروضي أو اختلفت المعاني والدلالات.

أما كتابة الشكل التفعيليّ فهي الأكثر مرونة وطواعية؛ وقد تُكتبُ في السطر الواحد كلمة واحدة فقط، أو عشر كلمات إذا اتسعت الصفحة، وقد يكون السطر الشعريّ مُتضّمّنًا جملةً مكتملة، ولا بأس من توزيع جملة واحدة على عدة

---

[1] راجع قصيدة: الخطوة الأخيرة باتجاه الجرح، في ديوان: رهبة الظل، من ص: 24 إلى ص: 27، وهي قصيدة عمودية من بحر الكامل موزعة –كتابيًّا – على طريقة السطر الشعريّ في الشعر التفعيليّ.

[2] البيت في قصيدة: " **تطويح في فضاء الذاكرة**" ديوان: **رهبة الظل**، ص: 74

أسطر متفاوتة الطول؛ فالأسطر تمتد وتتضاءل، وتطول وتقْصُر، ولا تسير على وتيرة واحدة، وليس لها قالب بصريّ مألوف بعينه. وهذه الطريقة المرنة في الكتابة ليست تابعة للعروض بشكل مُطلق، ولا تمثله بحال من الأحوال إلا أن يكون اعتباطًا، وآية ذلك أن قصيدة النثر تصطنعها وتُكْتَب على غرارها مع أنها نثر خالص لا وزن فيه!

وغاية الأمر أن هذا الشكل الكتابي النابض طُولاً وقِصَرًا وامتدادًا وانحسارًا — وإن كانت صورته البصريّة غيرَ معبّرةٍ بالضرورة عن دلالة بشكل عام في كل أحوالها — يحاول أن يثير القارئ ويبعث فيه لونًا من ألوان التوتر والانفعال لا تُتِيحه كتابة الشعر العمودي الثابتة الجامدة، ولذا قد نُطالع أسطرًا مكتوبةً بهذه الكيفيّة التي تتفاوت فيها الأسطر طولاً وقِصرًا في بعض الروايات والمقالات رغبة من كاتبيها في نقل التوتر الشعري إلى القارئ في تلك المواضع المكتوبة بهذه الطريقة. وعندما تُكتبُ القصيدة العموديّة بهذا الشكل الجديد فإنها تحاول التحرر من الجمود الشكلي من ناحية، وتحاول تنشيط القارئ وإثارته من ناحية أخرى؛ إذ تداعب عينه بكتابة غير مألوفة لإيقاعٍ مُحْكَمٍ ومألوف.

وعلى جانب آخر كان مما لاحظناه — ضمن الإطار البنائي — في هذا الديوان: تصاعد الحِسّ الدراميّ بشكل لافت للنظر؛ والحق أن الدواوين السابقة فيها بعض النزعات الدراميّة المحدودة، إلا أن الحس الدراميّ في هذا الديوان الذي نتناوله أبرز وأعلى وأجلى؛ ويكاد يكون سمة أسلوبيّة وبنائيّة فريدة يوسم بها هذا الديوان.

ونحن نلاحظ أنّ أغلب قصائد: " **الأمر ليس كما تظن** " لا يمكن إدراجها ضمن قصيدة الصوت الواحد الذي يغلب أن يكون صوت الشاعر المتحدِّث عن ذاته، وإنما هي قصائد متعددة الأصوات، وقد نجد فيها — بطبيعة الحال — صوت الشاعر، لكنها — مع ذلك — لا تكاد تخلو من أصوات أخرى تحاوره أو تعارضه أو تعقّب على قوله، أو تشاركه القول.

كما قد نجد الشاعر بدءًا من عنوان الديوان: " **الأمر ليس كما تظنُ** " يوجه حديثه إلى شخص مجهول، قد تسعفنا القصيدة بمعرفته، وقد يظل مجهولاً ليفتح للقارئ أفق التأويل عبر فضاء واسع.

وأخيرًا نشير إلى تطوّر جديد في تجربة الشعر في هذا الديوان، وهي عنايته بما يعرف بقصيدة الومضة، أو قصيدة البيت الواحد، وقد تضمن الديوان تسعًا منها في باب مستقل جعله الشاعر منفردًا في آخر الديوان، ووضع له عنوانًا مستقلًّا هو: (وخْزَات).

والقصائد القصيرة أو قصائد البيت الواحد تقوم على: " اتّخاذ بؤرة واحدة للنظر في وقائع الحياة ومظاهر الوجود والتركيز عليها، وغالبًا ما تقع العين – عندئذٍ – على المفارقة التي يقوم عليها هذا الواقع، أو يتأسس عليها هذا الوجود، وعلى هذا فإنه في أقل قدر من الكلمات يصل الشاعر مباشرة إلى هدفه؛ لكنه يفجر في نفس المتلقي أكبر طاقة تعبيريّة ممكنة " [1]. وتمثيلاً لهذه القصائد القصيرة اخترنا قصيدة: " **رحيل** "، يقول الشاعر:

مَنفى...
نحاولُ أن نُلمْلمَ ضوءَهُ
أسمى كثيرًا

---

[1] **الشعر العربي المعاصر**، د. عز الدين إسماعيل، ص: 400، وهو يسمي هذا النوع من القصائد:" القصيدة الصاروخيّة"، لأنها – على حد قوله – تحتوي طاقة تفجير ضخمة تصل إلى هدفها في أسرع وقت كالصاروخ" ص: 401، والحق أن هذه التسمية الطريفة التي أطلقها د. عز الدين إسماعيل – رحمة الله تعالى عليه – في أواخر الثمانينيات الميلادية (1409هـ) لم يُقدّر لها – على الرغم من وجاهتها – شيء من الذيوع أو الانتشار، والتسمية الأكثر شيوعًا وانتشارًا في أيامنا الحاليّة هي: " قصيدة الومضة "، وهي تسمية وجيهة – أيضًا – فهي تستعير ومضة الضوء التي لا تكاد العين تدركها خلال ثانية محدودة للتعبير عن هذه القصيدة القصيرة التي تقرأ في بضع ثوانٍ على الأكثر.

من حِمَىً نخْشَاهُ [1]

ولا يخفى على القارئ ما في هذه القصيدة القصيرة من كثافة اللغة، ومن إضمارها الشديد للمعاني الماثلة في ماهية المنفى والحِمَى تحديدًا، وطبيعة الرحيل وحدوده المكانية ودواعيه، وهل هذا التردد بين المنفى والحِمى مسألة معنوية ذات علاقة بالنفس الإنسانية الباحثة عن اليقين والحرية أم أنه متعلق بالكد الإنساني في سبيل العيش ومطالب الحياة، وهل هو أمر مرهون بالذات الشاعر في إطارها الحياتيّ وتجاربها الاجتماعيّة الشخصيّة أم أنه يتجاوز الإطار الشخصي الضيّق المحدود إلى التعميم المطلق والشموليّة الإنسانيّة الأوسع؟

إن هذه التساؤلات التي تثيرها الكثافة اللغويّة الشديدة حول المُضمرات الدلاليّة ملفوفة في غلالة من الدهشة والتأثّر التي تبعثها المفارقة والتضاد بين: (ألفة المنفى) المتنامية عبر لملمة الضوء، و(خَشية الحِمى) الذي ينبغي أن يكون مرفأ أمنٍ وسكينة.

وهذه الطبيعة البنائيّة القائمة على الإيجاز والمفارقة والتضاد مما يجعل من هذه القطعة الشعريّة الصغيرة وأخَوَاتِها القصائد التسع القصيرات حالةً من الوَجد الإنساني المطلق. وهو ما يمثل انعطافة جديدة في تجربة الشاعر التي تسعى للتطور عبر كل ديوان جديد.

[1] ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 172

(5)
ليسَ يعنيني كثيرًا

يواصل الشاعر تحولاته الفنيّة، وتبدو الانعطافة في تجربة الشاعر أكثر حدةً في ديوانه الخامس: " **ليس يعنيني كثيرًا** "[1]، ولعل أصدق ما يمكن أن يوصف به هذا الديوان: أنَّ أغلب قصائده محاولة جادة في تجريب أشكال تعبيريّة وبنائيّة جديدة،، ومحاولة إبداع القصيدة بشكل مختلف عمَّا هو معهود في إبداعه السابق، وهذه الأشكال الجديدة ربما كانت ثمرة من ثمار انفتاحه بشكل أكبر على المحاولات الفنيّة الجديدة في الشعر العربي المعاصر التي ظهرت في أقطار عربيّة متعددة، والاستفادة منها في تطوير أدواته الشعرية، دون أن يحول ذلك – بطبيعة الحال – دون إخضاع هذه الأدوات والتقنيات لرؤيته الفنيّة الخاصة التي تتجلى من خلالها فرادته ويبدو تميزه.

ونود أن نشير في هذا الصدد إلى أن الشاعر قد أعرض – تمامًا – في هذا الديوان عن القصيدة العموديّة؛ على الرغم من كونه قد استطاع في ديوانه الثالث تطوير بنائها، وتمكن من الخروج بها عن النمطيّة والتقليديّة والصيغ الجاهزة المستعارة والقوالب التعبيريّة الموروثة، فغدت – إن صح التعبير – قصيدة عموديّة حداثيّة.

وأحسب أن السبب في إعراضه عن الشعر العمودي – في هذا الديوان – يعود إلى طبيعة البنية المغلقة للقصيدة العموديّة؛ وذلك لأن القصيدة العموديّة تقدِّم وقفات إجباريّة بعد عدد محدد من التفعيلات، فالشاعر الذي يكتب القصيدة

---

[1] صدر عن: النادي الأدبي الثقافيّ في منطقة الباحة بالتعاون مع مؤسسة الانتشار العربيّ، بيروت، (1436هـ – 2015 م)، وقد فاز هذا الديوان بجائزة الثبيتي الشعريّة الممنوحة من نادي الطائف الأدبي، في العام التالي لصدوره (1437 هـ – 2016 م)، وهي جائزة معدودة من كبريات الجوائز الأدبية في المملكة العربية السعودية.

العموديّة وإن استطاع تجاوز الصيغ اللغوية الجاهزة والأسلوب النمطيّ، واستطاع تقديم رؤية جديدة ولغة مختلفة؛ لا يستطيع أن يتجاوز قانون النظم العروضي الذي يُحتِّم عليه مجموعة من الوقفات المحسوبة بدقة، والتي لا بد أن يستوفي معانيه وصوره داخلها، وهذه الوقفات المُقَنَّنة بإحكام شديد تجعل الإطار الموسيقيّ العموديّ البيتيّ " عاجزاً عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته وحيويته " [1]، لأن القصيدة مهما كانت متلاحمة ومتشابكة في معانيها ودلالاتها تظل خاضعةً للإدراك المرحليّ الجزئي بيتًا بعد آخر، ولا نستطيع – أبدًا – تخيل القصيدة إلا أنها مجموعة من الأبيات المتوالية فالبيت الشعريّ – وإن كان حلقة ضمن سلسلة متّصلة الأجزاء – لا يفتأُ إيقاعه المُقَنَّن يُبديه وكأنما هو وحدة بارزة مستقلةً نسبيًّا.

والواقع أن القصائد التفعيليّة – في هذا الديوان – قصائد طويلة بالقياس إلى الدواوين السابقة، كما أن استخدام البيت الشعريّ التفعيليّ – نفسه – كان استخدامًا ممتدًّا مفرطًا في الطول في أغلب قصائد هذا الديوان، ولعل رغبة الشاعر في تطويل البيت الشعري بهذا الشكل المتجاوز المُفرط مما يقف من وراء إعراضه عن استخدام الشعر العمودي في هذا الديوان[2].

ومن الأمور اللافتة في هذا الديوان: **الشغف بالتصوير الشعري ولعًا بالصورة في حد ذاتها**، فليست الصورة في كل الأحايين معادلاً رمزيًا أو دلاليًّا لمعنى ملموس، وهنا موضع اختلاف مهم بين الشاعر الكلاسيكي والحداثيّ، فالشاعر الكلاسيكيّ – في الغالب – يُلبس المعانيَ صورًا، إذ يفكر أولاً في الدلالة، ثم يُفكِّر فيما يناسبها من صور بلاغيّة تعبّر عنها، أما الشاعر الحداثيّ فهو يفكِّر بالصورة بدايةً؛ ومن ثمَّ نجد" التداخل بين الفكرة والمجاز أو الشكل البلاغي عامة، إذ إن

---

[1] **وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)** د. سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1417 هـ – 1997 م)، ص: 30

[2] سنعود – بإذن الله تعالى – لتفصيل هذا الأمر في الفصل الثالث الخاص بالموسيقا الشعريّة

الفكرة في الصورة الحداثيّة تأتي عبر المجاز، فهي فكرة مصوَّرة أو صورة مفكّرة " [1]، وحسب القارئ من تلكم الصور الجامحة المتراكمة: إدراكها وتصوّرها والاستمتاع بها؛ وإن لم يستطع تأويل دلالاتها في انتظام وانسجام، وحسبه منها ما تثيره من هالات إيحائية غامضة ومثيرة.

وقد يصل أمر الولع بالمجاز واستخدام الصور الشعريّة — في هذا الديوان — إلى تكديسها وإدراجها متعاقبة على غير رابط من الروابط اللغويّة؛ كما في المثال التالي:

سرْ في الأغاني
خفّةُ المعنى، سلالم باتجاه الأزرقِ الأبديّ،
ضوءٌ عن يمينِ القُبْلَةِ الأولى،
فواكهُ من نصيب الشمسِ
يومياتِ عائلتين يقتسمان ظلَّهما،
على بابينِ: من بنٍّ وموسيقى،
حصانٌ لم يملّ الركضَ في جسدٍ حريريٍّ [2]

وعلى جانب آخر: كنا قد لاحظنا من قبلُ في الديوان الثالث لشاعرنا: " **جمر من مرُّا** " أنه مولعٌ باستحضار بعض مفردات المعجم الشعريّ القديم، وإعادة استخدامها في قصائده في صور جديدة عصريّة — وإن غدت مهجورة في زماننا —، ونلاحظ العكس تمامًا في هذا الديوان؛ فقد بدا لنا انخراط الشاعر في سياق تجربة

---

[1] **وعي الحداثة**.. د. سعد الدين كليب، ص: 37

[2] من قصيدة: (**الأغاني لا تخون**)، ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 46

الشعر العربي الحداثيّ التي " تسعى إلى الاقتراب من لغة الحياة، باستعمالها بعض الألفاظ من اللهجات العربية الدارجة، وميلها إلى مقاربة لهجة الحديث اليوميّ" [1].

وفي جرأة لغويّة غير معهودة فيما خلا من دواوين يقترب الشاعر كثيرًا من مفردات اللغة اليوميّة الحياتيّة المعاصرة التي لا يكاد المرء يراها في الشعر الكلاسيكي المشغول بالألفاظ الفخمة الجزلة العريقة، ولا يراها في الشعر الرومانسيّ المشغول بالألفاظ الموحيّة عاطفيًّا كالقمر والنجوم والليل والسهر...إلخ، وهكذا نجد في هذا الديوان ألفاظًا أقرب ما تكون إلى العامية الدارجة مثل: " الأسمنت، أقراص مهدِّئة، الكيبورد، الباص، الجوَّال، حظها تعبان، باب شقتها،، رقم هاتفها" [2].

على أن المغامرة الأكثر جرأة في اللغة هي: استخدام الكلمات الإنجليزيّة عنوانًا لبعض القصائد في الديوان، كما في قصيدتي: Zell am see ، و Holiday، [3]. وتجربة استخدام العناوين الأجنبيّة، أو إدراج الكلمات الأجنبيّة برسمها اللاتيني داخل متن القصيدة العربيّ ليست تجربة جديدة على الشعر العربيّ المعاصر، ولها أبعاد دلاليّة وجماليّة سنبسطها إن شاء الله في الفصل القادم في سياق حديثنا عن العناوين؛ وإنما قَصَدْنَا أن نشير – في هذا الموضع – إلى جانب من جوانب الانعطافة القوية في أسلوب الشاعر التي تجلت في هذا الديوان.

---

[1] **لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعيّة**، د. السعيد الورقيّ، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، (1403هـ – 1983)، ص: 155

[2] راجع ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا** ص: 14، 18، 41، 65، 100، 115، 125، 130

[3] راجع ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا** ص: 71 و 132

(6)

ماذا لو احترقت بنا الكلمات ؟

في ديوان: " **ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟** " [1] تبدو التجربة الشعريّة لمحمد يعقوب وقد اكتملت واتضحت، وبدا الشاعر واعيًا ومدركًا طبيعة إبداعه؛ إذ يُصوغ قصائده منتقيًا لها ما يناسبها من أدواتٍ طالما اختبرها وجرَّبها، وطالما وقفَ على أبعادها الفنيّة ورؤاها الجماليّة.

لقد تجاوز الشاعر مسألة الأشكال، وبدا له أن كلَّ تجربة شعريّة تختار ما يناسبها، وأنه ليس ثَمَّة ما يمكن وصفه بأنه " قالب " تُصبُّ فيه الكلماتُ صبًّا. وقد عَرَفْنا شعراءَ من بلدان عربيّةٍ شتى بدؤوا عموديين؛ ثمّ تحولوا إلى شعر التفعيلة، وعرفنا آخرين ربطوا تجربتهم بالشعر العموديّ من المبدأ إلى المُنتهى، أما شاعرنا فلا يزال يُنوّع ما بين هذا وذاك، فيُغْلَب أحدُ النوعين في ديوان من الدواوين، ثم تراه يَعودُ غالبًا في ديوانٍ جديد!

وهذا التنوّع مما يحول دون تصنيف الشاعر ووضعه في خانة إطار شكليّ بذاته، وآية ذلكَ: أن ديوانه الخامس: "**ليس يعنيني كثيرًا** " قد خلا تمامًا في الشعر العموديّ، ثم عادت القصيدة العموديّة في ديوانه الأخير: " **ماذا لو احترقت بنا الكلماتُ ؟** " لتفرض نفسها بقوة وتتصدر المشهد مجددًا[2]:

---

[1] صدر عن: دار مدارك للنشر، دبيّ – الإمارات العربية المتحدة، (1437 هـ – 2016 م)

[2] في القسم الأول من هذا الديوان 12 قصيدة طويلة، منها 9 قصائد عمودية، أما القسم الثاني فهو باب شعريّ مستقل عنوانه: **(نقش على جدار آدميّ)**، فيه 17 قصيدة قصيرة؛ عدد أبياتها ما بين بيت واحد وثلاثة أبيات. وكل هذه القصائد يمكن اعتبارها عموديّة، ما عدا قصيدة واحدة هي: مغامرة، ص: 46، فهي سبع تفعيلات من المتدارك، ومن المعلوم أن تفاعيل الشعر العمودي تأتي زوجيّة يمكن أن تقسم على شطرين متساويين، ومن ثمَّ اعتبرناها تفعيليّة.

عدد قصائد الديوان	العمودي	التفعيليّ
29 قصيدة	25 قصيدة	4 قصائد

فلم يزل يكتبُ شعره العموديّ في هذا الديوان متجاوزًا النمطيّ والتقليديّ والجاهز، ومتجاوزًا الشكل الكتابيّ التقليديّ المتناغم المتناظر المألوف الذي اعتاد الشعراء كتابته، وكان قد كتب به قصائده العموديّة في ديوانيه الأول والثاني، وتجاوزه بدايةً من الديوان الثالث.

وقد لاحظنا أن القصائد التفعيليّة في ديوانه الخامس تطول أبياتها وتمتدُ، وقد يشمل البيت الواحد قصيدةً كاملةً من أولها لآخرها، أو تشمل مقطعًا شعريًا تتجاوز تفعيلاته – في مجموعها – ما يساوي تفعيلات خمسة أبيات من الشعر العموديّ، ونلاحظ في هذا الديوان الأخير أن قصائده التفعيليّة الثلاث التي جاءت في القسم الأول من الديوان تتيح لقارئها وقفات منتهية بجرس القافية الموحَّدة بعد بيت قصير، أو بيت محدود الطول نسبيًّا بالقياس إلى الديوان السابق، وهذا مما يؤكد لنا أن الشاعر ليس حبيسًا لإطار فنيّ بعينه، وأنه –كما ذكرنا في صدر مقالتنا – يفاضل وينتقي بين أدوات طالما اختبرها وجرَّبها، وطالما وقفَ على أبعادها الفنيّة ورؤاها الجماليّة.

وعلى جانب آخر أعاد الشاعر تجربة قصيدة الومضة أو القصيدة القصيرة؛ تلك التجربة التي بدأها في ديوانه الرابع: " **الأمر ليس كما تظنُّ** "، أعادها في فصل مُستقِلٍ من فصل الديوان عنوانه: " **نقشٌ على جدارٍ آدميّ** " الذي يتضمن سبع عشرة قصيدة قصيرة، يتراوح طولها ما بين بيتٍ عموديٍّ وثلاثة أبيات، وهي – على هذا النحو – قد تخرج من حيّز الومضة، لكنها تبقى – على كل حال – في حيّز القصيدة القصيرة جدًا القائمة على التكثيف والاختزال الشديد.

وأخيرًا نشير إلى قوة حضور الأنثى في هذا الديوان الأخير، بدءًا من الإهداء:

إلى القصيدة.. أنثى ولا أنثى سواكِ [1]

إن " الإهداء فعل جماهيريّ " [2] على الرغم مما يبدو للوهلة الأولى من كونه مسألة ذاتيّة، لأن الشاعر عندما يكتب إهداءه الذاتي الخاص معبّرًا عن موقف شخصيّ إنما يقولُ لجمهوره في الوقت نفسه: أنا أهدي ديواني لفلان أو لكذا وكذا..، وهذا الأمر مما يدفع – بشكل ما أو بآخر – إلى التماس دلالة الإهداء وانعكاسه على القراءة.

وقد يبدو في بعض قصائد هذا الديوان بعض الحِسّ الغزليّ الرومانسيّ، بيد أنَّ هذا الذي ذكرناه من أمر الإهداء مما يجعل القارئ مرجّحًا للتأويل المجازي للمرأة في الديوان، وهو في هذا التأويل يغلب أن يكون متحيّزًا لكون الأنثى هي القصيدة على نحو خاص، وهو مما يبدو في قول الشاعر:

وقالَ ليَ العرَّافُ
دونكَ نسوةٌ
وأنتَ..
سوى كلِّ النساءِ
تريدُها
تظـلُّ كـؤوس العُمـر عطشـى
لخمرِها
ويُغني عن الحُبِّ الجديدِ
جديدُها! [3]

---

[1] ديوان: **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، ص: 7

[2] **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، عبد الحق بلعابد، ص: 98

[3] قصيدة: " **سوى كل النساء** "، وهي من القصائد القصيرة في ديوان: **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، ص: 44

على أنَّ صورة (الأنثى – الحبيبة) و (الأنثى – القصيدة) تتوحدان بشكل إبداعيّ لافت في هذا الديوان، وفي حسٍّ دراميّ متطوّر، إذ كان مما لاحظناه في الديوان الأول لشاعرنا: " **رهبة الظل** " استخدامه للتقمّص، إذ ينقل إلينا حديث الأنثى عن نفسها وبلسانها، وقد كان هذا الحديث في سياق اجتماعيّ خالص، إذ تبدو الأنثى مدافعة عن قضاياها العاطفيّة أمام استبداد الرجل. ونراه في هذا الديوان يعيد استخدام هذه التقنيّة في سياق جديد مُبتَكر، تبدو فيه المُتحدِّثة الأنثى التي يتقمّصها الشاعر في صورة ذات طوابع رمزيّة بشكل كبير، يقول الشاعر:

ذوّبتُ في روحه

روحي،

أثمتُ بِهِ!

فليغفرِ اللهُ إثمًا لا أنازعهُ

لم أتَّهِمْهُ، ولم أُمْهِلهُ... كنتُ لهُ بالرغمِ عنه! ولم

يُفْلح تراجُعُهُ

ذهبتُ فيهِ بلا أسبابَ كافيةٍ

كأنني في كتابِ الغيبِ طالعُهُ [1]

إن الأنثى في هذه القصيدة قد تكون (في التأويل الرومانسيّ) تلك الحبيبة المُلهمة التي تُفجّر ينابيع الشعر الفيَّاضة، وفي تأويل آخر: تكون هي القصيدة أو الطاقة الشعريّة التي تتلبّسُ الشاعر وتحتويه وتلفُّهُ في تلابيبها، وحين يكون الشاعرُ متحدِّثًا بلسانها ناطقًا ببيانها في هذا النزع الدراميّ المُبتَكر؛ تكون تلك آية من آيات الاحتواء والتلبّس. وهي – على ذلك – لا تخلو من فيوض رومانسيّة غزليّة تتداخل فيها الحبيبة والقصيدة، لتكون تلك الطاقة الشعريّة الهائلة التي ينطلق من خلالها مُحَمَّد يعقوب؛ فيَكْتُبُ الحبَّ شعرًا، ويَكْتُبُ الشِّعر حبًّا.

---

[1] قصيدة: " **كراسة الحُمّى** "، في ديوان: **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، ص: 15 و 16

(7)
متاهات

يمكننا أن نصف الديوان السابع والأخير: " **متاهات** " [1] بأنه ديوانٌ كبيرٌ وصغيرٌ في آن واحد؛ أو بالأحرى هو ديوان كثيفٌ؛ فمن ناحية: هو الأكثر ازدحامًا بالقصائد من بين ما أنتجه الشاعر من دواوين؛ إذ تبلغ قصائده تسعًا وخمسين قصيدة، ومن ناحية أخرى يتوسّع الشاعر في توظيف تقنية: قصيدة الومضة، والقصيدة القصيرة جدًا، تلك التي اكتشفها في ديوانه الرابع: **الأمر ليس كما تظنُّ،** ففي هذا الديوان الأخير لا يزيد عدد الأعم الأغلب من القصائد عن بيتين عموديين مُوَزَّعينِ على أسطر شبيهة بأسطر الشعر التفعيليّ في صفحة واحدة فقط من صفحات الديوان [2].

وأحسب أنّ الميل إلى القِصر والكثافة في هذه النصوص الشعريّة ربما كان مُسبَّبًا عن نشر أغلب نصوص هذا الديوان على صفحة الشاعر في موقع التواصل الاجتماعيّ: (فيسبوك) قبل أن تُجمع في هذا الديوان؛ " فالمطولات لا تناسب قارئ فيسبوك العجول الذي طالما كان متصفّحًا عابرًا، يكتفي بمطالعة العناوين والصور، وقد بالغ النص الشعريّ الفيسبوكيّ في القصر حتى وصل إلى ما يمكن تسميته قصيدة البيت الواحد، استخلاصًا للغاية المنشودة من الإيجاز المُطلق؛ فلا يعجز المتلقي عن

---

[1] صدر عن: دار تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى (1439 هـ - 2017 م)

[2] في الديوان ثلاث قصائد كل قصيدة منها من بيت واحد هي: **ضحكاتنا** : ص: 68، **سعة:** ص: 62، **قفص:** ص: 73، وقصيدة واحدة عدد أبياتها ثلاثة أبيات هي: **متى سنحطم الأسوار**، ص: 70

قراءتها وتأمّلها؛ لا لأنها قصيرة – وحسب – وإنما بسبب طابعها البنائي اللافت للانتباه، والمثير للدهشة " [1].

ولم تكن أغلب القصائد التي يشملها ديوان: (متاهات) تحمل عناوين، بيد أن الشاعر نظَّمها وعنونها وأدرجها ضمن أبواب شعريّة مُعنونة أيضًا، وهو – على هذا النحو – يعود – إلى فكرة التركيب التي بَدَأها في الديوان الثالث: " **جمر من مرُّوا** "، فهو يُقسّم قصائد الديوان على عشرة أبواب، يتضمن كل باب منها عدة قصائد تتفاوت أعدادها كما هو بيّن في هذا الجدول:

	عنوان الباب الشعريّ	القصائد
1	متاهة روحها	6
2	متاهة عينيها	5
3	متاهة تفاصيلها	4
4	متاهة الحبّ	5
5	متاهة الحنين	5
6	متاهة الغياب	12
7	متاهة الخسارة	4
8	متاهة الرحيل	7
9	متاهة المرايا	9
10	متاهة الاعتراف	10
	قصائد الديوان كاملاً	59

وقد لاحظنا في قراءتنا للديوان الثالث: " **جمر من مرُّوا** " أن القصائد التي تجتمع ضمن الأبواب الشعريّة عنده لم تكن منطويةً على رابطة موضوعيّة قوية صارمة

---

[1] **تشكلات النص الأدبي في مواقع التواصل الاجتماعي – النص الشعري المنشور على فيسبوك نموذجًا**، د. أحمد كُريّم حسين بلال، ضمن كتاب : **بحوث المؤتمر الدولي للغة العربية والنص الأدبي على الشبكة العالميّة**، الذي عقدته جامعة الملك خالد بالمملكة العربية السعوديّة (17 – 19 جمادى الأولى 1438 هـ / 14 – 16 فبراير 2017 م)، مشورات جامعة الملك خالد، المجلد الثاني، ص: 827 و 829

تؤلف بينها وتبرر اجتماعها في باب واحدٍ؛ وأن العلاقة بين القصائد التي تجتمع داخل باب شعريّ واحد إنما هي علاقة إيحائيّة في المقام الأول، تعتمد على اجتهاد المتلقي وقدرته على الربط والتأويل، بينما نلاحظ في هذا الديوان أن العلاقة بين القصائد المجموعة في باب واحد أدنى ما تكون إلى التماسك والتلاحم المُكتسب من التعبير عن محور دلالي متجانس يعبر عنه عنوان الباب الشعريّ في الغالب.

ومن الظاهر أن مستويات التماسك الدلالي بين نصوص هذا الديوان تبدو قويةً وبارزة للغاية؛ فعنوان الديوان: (متاهات) يُعاد بسطه وتفصيله في عناوين الأبواب الشعريّة العشرة التي يحمل كلٌّ منها عنوان: (متاهة)، ومن ثمَّ دوران ألفاظ عنوان كل متاهة من تلك المتاهات في إطار معجم لغويّ متقارب ومنسجم: (روحها، عينها، تفاصيلها، الحبّ، الحنين، الغياب، الخسارة، الرحيل، المرايا، الاعتراف)، والواقع أننا حين نرصد المعجم الدلاليّ للنصوص الشعريّة في مجموعها " تتكون لدينا – بالتالي وبصفة تقريبيّة – تلك الدوائر التي تُشكّل نظرة الشاعر إلى الوجود " [1]، وهو –كما نراه في هذا الديوان – ينتمي إلى حقول دلاليّة مشتركة تلوب حول المرأة في مناحٍ وجدانيّة عاطفيّة.

على أن اختيار العنوان الكلي (متاهات)، والعناوين الفرعيّة في الأبواب الشعريّة: (متاهة) إنما يعكس طبيعة هذه الرؤية الوجدانية القلقة تجاه المرأة والحب في هذا الديوان، فالدلالات العامة للقصائد الوجيزة الكثيفة لا تفيض بأنسام الغزل الحالم التقليديّ كما يتبادر للذهن لأول وهلة؛ وإنما هي بالفعل متاهة جدليّة تبدو فيها المرأة في مفارقات شتى: عاشقة معشوقة، نافرة مُنَفّرة، طيّعة متمردة...إلخ، فضلاً عن ازدحام الديوان بمضامين أخرى تُثَار ضمن متاهاتٍ من الرؤى الإنسانيّة العامة التي تحمل قلقًا تجاه الإنسان في ضعفه وأحزانه وسعيه المُطلق نحو الحريّة واستشراف الحياة.

---

[1] **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، يوري لوتمان، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، منشورات دار المعارف القاهرة، الطبعة الأولى، (1415هـ – 1995م) ص: 126

لقد كانت المرأة في تجلياتها وحضورها الدلالي فيما سبق من دواوين الشاعر أمْيَل إلى التجريد الرمزي، فالمرأة – غالبًا – تكون معادلاً تصويريًّا للقصيدة العصيّة، أو للمكابدة الشعريّة، وقد تبدو بعض هذه الدلالات الرمزيّة بشكل ما أو بآخر في (متاهات)، لكنها في هذا الديوان الأخير أميل إلى الحضور الفعلي لذلك الكائن الإنساني المثير للقلق العاطفي والتوتر الوجداني بعيدًا عن الغزل التقليدي الموروث.

وفي تجربة فريدة ومُبدعة يطوّر الشاعر من فكرة (الاستهلال الشعريّ) ليعيد صوغها وفق منظومة إبداعيّة جديدة تُناسب الطابع التركيبيّ للديوان، إذ نطالع في مُفتَتَح كل بابٍ شعريٍّ من تلكم الأبواب العشرة بيتًا شعريًّا مُقتَطفًا من قصيدة لشاعر آخر، وقد تنوعت بلدان الشعراءِ الذين استهلّ شعره بأبياتهم ما بين السعوديّة و سلطنة عُمَان والسودان ولبنان والعراق واليمن، وبالطبع ليست تلك الاقتباسات عشوائيّة؛ وإنما هي اقتباسات تتناسب مع عنوان الباب الشعريّ ومضمونه، ومن ذلك مثلاً:

متاهة روحها..

لو بعدكِ الروحُ جفَّت في ثرى جسدي

بَجَستُ من حجرِ النسيانِ لي جسدا

إياد الحكميّ[1].

ولعل في إهداء الديوان الشعريّ (متاهات) " إلى الشعراء في كل العالم " [2] ما يقدم مزيدًا من الدعم والتأكيد على هذا التناغم الدلالي بين صوت الشاعر وأصوات الشعراء الذين استفتح بأبياتهم الشعريّة، وما يُبدي للقارئ حفاوة الشاعر

---

[1] **متاهات**، ص: 10، إياد الحكميّ شاعر سعوديّ، والبيت من قصيدته: **ظل للقصيدة صدى للجسد**، راجع القصيدة على موقع: **القصيدة. كوم**، على الرابط التالي:
http://alqasidah.com/dish131.php?item=thlllqsida

[2] **متاهات**، ص: 9

بالشعر باعتباره (قيمة جمالية سامية)، وباعتباره باعثَ الخيريّة التي تُجَابَه بها قتامة العالم و كآبته على المنحى الموضوعي؛ فضلاً عن إبراز رؤية نبيلة؛ يتراءى الشاعر من خلالها وكأنما هو (حلقة) ضمن حلقات المنظومة الإبداعيّة الكونيّة؛ وهذه روح خيّرة لافتة للانتباه بقوة على المستوى الإنسانيّ، في الوقت الذي قرأنا فيه لشعراء تفاقمت نرجسيتهم لدرجة أنهم جعلوا من ذواتهم قطب الوجود ومحور الكون.

الفصل الثاني

أعْتَابُ التَّراتِيْل

دِرَاسَة فِي العَنَاوِيْن الشِّعْرِيّة

أعْتَابُ التَّراتِيْل
دِرَاسَة فِي العَنَاوِيْن الشِّعْرِيّة

غَدَت العناية بالعناوين الشعريّة موضع اهتمام كبير من الشعراء المعاصرين ومِنْ ثمّ عناية الناقدين. والحق أنَّ العنونة الشعريّة ليست من ابتداع المُحدثين جملةً وتفصيلاً، وإنما هي حلقة أخيرة ضمن سلسلة من التحولات تشكَّلت عبر تاريخٍ طويلٍ ممتد في تراثنا الشعريّ، فعنونة القصائد والدواوين الشعريّة وعنونة دواوين المُختارات الشعريّة وأبواب الدواوين وفصولها بما يعبِّر عن موضوعها، أو بما يُعبّر عن إيحاء معيّن يتوخاه الشاعر لم يكن غائبًا عن تاريخنا الأدبيّ[1].

على أنَّ نماذج محدودة جدًا من العناوين التراثيّة القديمة لم تخل عناوينها من طرافة وابتكار وتميّز فني، بيدَ أنَّ جُلَّها وكثرتها وعمومها لم يكن معنيًّا بأكثر ممَّا يسميه الناقدون المحدثون " الوظيفية التعيينية التسمويّة "[2]، إذ يكون العنوان (تسمية) تُعين النص الشعريّ وتحدده وتمنحه كيانًا واستقلالاً منفردًا بين نصوص أبدعها الشاعر، أو بين نصوص شعرية أبدعها الآخرون.

والحقّ أن وظيفة التسمية والتعيين هي أول وظائف العناوين الشعريّة وأهمها، ولا تزال قائمة إلى يوم الناس هذا، غير أنَّها – في الغالب – لا تُعْتَمَدُ مجرَّدةً لوَحْدِهَا،

---

[1] لمزيد **من** التوسّع في هذا الشأن مما يتعلق بتاريخ العنوان يمكن مراجعة مبحثٍ عنوانه: **إطلالة على تاريخ العنوان الشعري**، ضمن كتابنا: **العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر**، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى(1439 هـ - 2018 م) من ص: 24 إلى ص: 43، وقد رصدتُ في هذا المبحث أشكالاً متعددة من العناوين الشعريّة في تراثنا الأدبي القديم تدل على أن القدماء كان لديهم وعي لا بأس به بالعنونة، وهو وإن لم يكن – بطبيعة الحال – مماثلاً لوعي الشاعر المعاصر، لكنه يمثل بدايات تاريخية توضع في الحسبان.

[2] **عتبات جيرار جينيت**، عبد الحق بلعابد، ص 74

فقد أضيف إليها بعض الوظائف الجديدة المتعددة ابتداءً من منتصف القرن العشرين الميلادي تقريبًا (1369 هـ).

وفي تجربة شاعرنا مُحَمَّد إبراهيم يعقوب بدت لنا أساليب متعددة للعنونة الشعريّة، تتوخى تحقيق وظائف فنيّة متنوعة، وقد يتداخل أسلوب أو نمط معين مع غيره، فيجوز تصنيفه من أكثر من زاوية، وهذه طبيعة الفنون الأدبيّة بشكل عام، إذ يتعذَّر على الناقد وضعها داخل سياج مُحكم، لكننا راعينا في تصنيف هذه العناوين المُتداخلة وفقًا للجانب الذي يغلب عليها بشكل كبير. وفيما يلي بيان هذه الأنماط والأساليب العنوانيّة:

(1)

العناوين المـُقْتَبَسَة من النصوص الشعريّة

العناوين المـُقْتَبَسَة من النصوص الشعريّة هي عبارات تم اصطفاؤها وانتقاؤها بعنايةٍ من الشاعر ليجعلها عنوانا للقصيدة أو للباب الشعريّ أو للديوان، " لكونه يراها بؤرة أو مرتكزا يشد إليه باقي الكلمات المُسْهِمة في النسيج اللغوي للنص"[1]، ولذا يجعلها في موضع عناية القارئ واهتمامه عندما يُسلط عليها بريق العنوان قبل أن يصل إليها القارئ في موضعها من النص الشعريّ. ومثل هذه العناوين المـُقْتَبَسَة هي الأكثر شيوعًا في شعر مُحَمَّد يعقوب، على مستوى عنوان القصيدة الشعريّة – تحديدًا – كما يبين الإحصاء التالي:

الديوان	عدد القصائد	العناوين المقتبسة	النسبة تقريبا
رهبة الظل	19	17	89.4 ٪
تراتيل العُزلة	17	9	52.9 ٪
حمرٌ من مرُّوا	21	17	80.9 ٪
الأمر ليس كما تظنُّ	27	11	40.7 ٪
ليس يعنيني كثيرًا	17	10	58.8 ٪
ماذا لو احترقت بنا الكلمات	29	26	89.6 ٪
متاهات	59	56	94 .9٪
جملة القصائد في مجموعها:	189	146	77 .2 ٪

والأمر على نفس النحو – تمامًا – فيما يتعلق بعنوان الديوان الشعريّ، فقد يكون عنوان الديوان مأخوذًا من عنوان إحدى القصائد، وهو – بالتالي – معدود من

[1] **الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي**، رشيد يحياوي، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى (1418هـ – 1998 م)، ص: 112

العناوين المُقتَبَسة من النصوص الشعريّة، وهذا الأمر يبدو في الدواوين: (رهبة الظل) و (الأمر ليس كما تظن) (متاهات) [1]

أمَّا الأربعة الدواوين الباقية فقد اتَّخذ الشاعر عناوينها من أبيات بعض قصائدها على النحو التالي:

- تراتيل العزلة ⬅ (متى سوف لن أجني تراتيل عزلة)
- جمر من مرُّا ⬅ (وجْدُكِ جمرُ من مرُّا ولم تسعفهُمُ النجماتُ أنْ يبقوا)
- ليس يعنيني كثيرًا ⬅ (ما كنتُ أحملُ في الحقيبةِ ليسَ يعنيني كثيرًا)
- ماذا لو احترقت بنا الكلماتُ ⬅ (نَقْسُو، وجمرُ الرُّوحِ يأكلُ بغضَهُ، مَاذَا لوْ احْتَرَقَتْ بِنَا الكَلِمَاتُ؟) [2]

وليس من الضرورة بمكانٍ أن تُعَدَّ تلك العبارة التي تم اصطفاؤها في موضع العنوان عبارة محورية أو فعَّالة في النص الشعري؛ لكنها تُمَثِّل – على كل حال – صورة مُستهدفة، يُلوِّح العنوان بها ويضغط على المتلقي بأثرها الإيحائي، ولو لم يكن الاختيار قد وقع عليها لكان من الوارد أن يغفل عنها القارئ، أو يتخذها عنصرا عابرا ذا أهمية نسبية، أمّا وقد صارت عنوانا فإنه يسعى لإدراك القصيدة من خلالها، أو بمعنى آخر يحاول إدراك البناء الكلي للقصيدة من خلال المحور الجزئي الذي يقدمه العنوان.

على أنَّه تجب علينا الإشارة إلى أنَّ بعض العناوين المُقتَبَسة قد تطول، ومن ثمَّ يمكن إدراك الوزنِ العروضيّ فيها؛ وعندئذ تحمل إشارة تُحفز القارئ للبحث عنها وتوقّع مجيئها ما بين حين وآخر، وهكذا يمضي في القراءة موائمًا بين إيقاع القصيدة وجملة العنوان التي يطول ترددها في ذهنه، ويظل التوقع قائما ومُلِحا؛ ولا يتم إشباعه

---

[1] ديوان: **رهبة الظل** عنوانه هو نفس عنوان القصيدة الموجودة في ص: 69، وديوان: **الأمر ليس كما تظن** عنوانه نفس عنوان القصيدة الموجودة ص: 153، أما ديوان **متاهات** فهو مكوّن من عشرة أبواب شعريّة عنوان كلٍّ منها متاهة.

[2] راجع هذه العبارات الشعريّة التي أوردناها – على ترتيبها – في: **تراتيل العزلة**، ص: 34، **جمر من مرُّا**، ص: 84، **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 18، **ماذا لو احترقت بنا الكلماتُ**، ص: 21

إلا بالوقوع على تلك الجملة المُقتبَسة التي ترسخ في ذهنه حين يظفر بها في سياق القصيدة بعد أن صادفها منفردة معزولة في العنوان. ومن أمثلة هذه العناوين المُقْتَبَسة الموزونة:

العنوان الشعريّ	الوزن العروضيّ
– سوى اعترافك بي،	متفعلن فاعلن
– هادئًا مثلي يمرُّ الوقت،	فاعلاتن فاعلاتن ، فعلن
– الأمر ليس كما تظنُّ،	مستفعلن مستفعلان
– ذاك شأنك ليس أكثر،	فاعلاتن فاعلاتن
– دهشة الرمَّان في محرابه،	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
– كن مِيْمَهَا في الغيم،	مستفعلن مستفعِـ
– خفافًا نصعد المعنى،	مفاعلتن مفاعلتن
– لم أكن أبدًا صبيًّا رائجا[1].	فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

وأخيرًا نود الإشارة إلى أن اقتباس العناوين من النص الشعريّ يغلب أن يكون اقتباسًا حرفيًّا؛ لكن الشاعر – في بعض الأحيان – يُصوغ العبارة المُقتَبَسة صوغًا جديدًا يعبِّر عن معناها بأسلوب مختلف، كما في عنوان قصيدة: مواسم الوجع الأخضر، المقْتَبَسُ من البيت:

أحبّكِ المواجع استحالت مواسمًا تراودُ ابتسامي [2]

---

[1] راجع هذه القصائد – على ترتيبها – في: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 11، 83، 153 **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 77، **ماذا لو احترقت بنا الكلماتُ**، ص: 12، 22، 25، 30

[2] **رهبة الظل**، ص: 11، وكلمة مواسم ممنوعة من الصرف، إلا أن الشاعر استخدمها منوّنة للضرورة الشعريّة.

فقد ذكر العنوان مواسم الوجع، وعبَّر عن السعادة التي تجلبها باللون الأخضر الذي يشيع التفاؤل. ومن ذلك أيضًا عنوان قصيدة: لغة تشبه عينيكِ، التي اقتبسها الشاعر من مطلع القصيدة:

(2)
العناوين التأويليّة

المعتادُ في العناوين التقليديّة دلالاتها على محتوى العمل الشعري أو موضوعه، بحيث تكون " أول علامة على طريق التلقي، ومفتاحًا سِيْمَوِيًّا يختزل بينية النص وكنهه في كلمة أو بضع كلمات"[1]. ولا تزال هذه العناوين هي الأكثر شيوعًا عند الشعراء الذين يكتبون الشعر المُحافظ من أصحاب النزعات الكلاسيكيّة والرومانسيّة؛ لحرصهم الشديد على التواصل مع جمهورهم، بحيث يستطيع القارئ أن يتنبأ بما تقوله القصيدة بمجرد قراءة العنوان.

وفي سياق الحداثة الشعريّة يحرص الشاعر على تجاوز المألوف والنمطي والتقليدي، ومن ثمَّ العدول عن المُبَاشرة التي يمكن اعتبار العناوين التقليديّة الموضوعيّة صورةً من صورها، لأنها تدل بوضوح تام وبشكل قاطع على ما تقوله القصيدة، ومع التمادي في الأدبيّة الشعريّة المتجاوزة "كانت الوظيفة الإحاليّة أو المرجعية أَوْهَى الوظائف، وأقلها احتمالا على الإطلاق" [2].

ويمكننا اعتبار العناوين التأويليّة في المرتبة الثانية من حيث شيوع الاستخدام في شعر مُحَمَّد يعقوب؛ فبخلاف العناوين المُقْتَبَسَة من النصوص الشعريّة التي أشرنا إليها آنفًا لا يكاد القارئ يجد في شعره عنوانًا دالاً دلالة قاطعةً ويقينيّة على ما تثيره

---

[1] **حداثة النص الشعريّ في المملكة العربيّة السعوديّة، قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعيّ**، د. عبد الله الفيفيّ، النادي الأدبيّ بالرياض (1426 هـ – 2005 م)، ص: 16

[2] **سيمياء العنوان**، د. بسّام موسى قطّوس، مكتبة كتاتة، إربد – الأردن، الطبعة الأولى (1421هـ – 2001م)، ص: 64

القصيدة من صور وأفكار، وإنما المحكُّ في ذلك كله راجع قدرات القارئ الذي توجَّب عليه " أن يبحث عن الانسجام من خلال فاعلية التأويل"[1].

على أن بعضًا من هذه العناوين التأويليّة يمكن استنباط مغزاها ودلالتها بسهولة من خلال تكوين القصيدة نفسها، فبمجرد قراءة قصيدة مثل قصيدة: **"مناجاة "** – مثلاً – نجد أنها مُصاغة بضمير المتكلم من أولها لآخرها في صورة خطاب لأنثى حبيبة، ومن ثمّ يكون هذا الخطاب الذي تحمله القصيدة في مجمل تكوينها هو المناجاة [2]، وعلى نفس النحو نجد في مطلع كل فقرة من فقرات قصيدة: " **أسئلة المراهن باسمه** " تساؤلاً مطروحًا بهذه الكيفيّة: " **أنا من أنا في الشمس...، أنا من أنا في البحر...، أنا من أنا في الغيم..إلخ**"[3]، ولا شك أن التأويل الأقوى هو اعتبار هذه التساؤلات المطروحة في فقرات القصيدة هي ما يقوله العنوان: " أسئلة المراهن باسمه".

وهذا النوع من العناوين التأويليّة من أيسر الأنواع وأوضحها؛ لأن القارئ يستطيع في يسر وسهولة إقامة التوازن والانسجام بين العنوان ودلالة القصيدة في مجملها، وإن كانت القصيدة – في الغالب – لا تُعبِّر عن دلالة عنوانها بشكل مباشر وصريح.

وعلى جانب آخر قد لا تسعفنا أغلب القصائد بتأويل مبذول واضح على النحو الذي ذكرناه؛ وإنما تتطلب تأويلاً واجتهادًا مُضَاعَفًا لربطها بمضامين القصائد التي تحملها، كما في عناوين: " **الركض في المساحات الفارغة، لا تفارق اسمي، الباب الخلفيّ للرخام، ضفاف الوردة** "[4]، وكذلك العناوين على رأس بعض

---

[1] **السابق:** ص: 66

[2] راجع القصيدة في ديوان: **رهبة الظل**، ص: 42

[3] راجع القصيدة في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 65

[4] راجع هذه القصائد على ترتيبها في: **تراتيل العزلة**، ص: 63، حمر من مروا، ص: 29، **الأمر ليس كما تظن:** 21، 93

الأبـواب الشـعريّة [1] مثـل عنـاوين أبـواب الـديوان الثالـث، وهـي: (**مخاتلـة الغـيم، تفاصيل لضفاف ممكنة، سريرة المرايا)** [2]. والقارئ في مثل هذه العناوين مُحتاج إلى تأويل مضاعف لأنه:

- يقرأ القصيدة محاولاً فك شفراتها والتعرف على دلالاتها دون أن يُسْعفه العنوان بما يعينه.
- يحـاول فـك شـفرات المجـاز الـتي يحملهـا العنـوان نفسـه علـى ضـوء الدلالـة المُكتشفة.
- ثم يربط بين دلالة العنوان في أبعادها المجازية والرؤية التي تحملها القصيدة.

وعلى الرغم مما يبدو في هذه الخطوات من جهد جهيد مرهق، إلا أن مُتعة التعرُّف والاكتشاف والربط وطرح الرؤى وتعديلها تمثل واحدةً من جماليات التلقي التي يطرحهـا الشـعر الحـديث، إذ لا يضـع في حسـبانه مسـألة " التبليـغ المباشـر لدلالـة قاطعة"، وإنما تتحقق جماليته من خلال تكوين الدلالة وتمثُّلها وإدراكها عبر مراحل من التصوّر والتأويل.

ونلاحظ أنَّ بعضًا من العناوين التأويليّة في شعر مُحَمَّد يعقوب إنما هي من قبيل عناوين الكلمة الواحدة، مثل: " **نهاية، مكيدة، غيرة، عزلة، ظن، مدد، يقين، وجع، شرفة، لغة، وتر، رحيل، هوية، الحكايات"** [3]، وهذه العناوين تختلف عمَّا

---

[1] سبقت الإشارة إلى الأبواب الشعريّة في الفصل الأول، والباب الشعريّ قسم مستقل – نسبيًّا – داخل العنوان، له عنوان مستقل، ويضم مجموعة قصائد معنونة. وفي ديوان: **جمر من مروا** ثلاثة أبواب، لديوان، أما ديوانا: **الأمر ليس كما تظن، وماذا لو احترقت بنا الكلمات** فقد جعل الشاعر في نهاية كل منهما بابًا مستقلاً منفردًا يضم مجموعة من القصائد الشعرية القصيرة جدا.

[2] راجع ديوان: **جمر من مروا**، الصفحات: 9، 43، 75

[3] انظر العناوين المذكورة على ترتيبها في: **تراتيل العزلة**، ص: 39، 43، 55، 67، **جمر من مرًّا** ص: 97، **الأمـر لـيس كمـا تظـن**، 165، 166، 167، 168، 169، 171، 172، 173، **لـيس يعنيني كثيرًا**، ص: 133

ذكرناه من عناوين سابقة في كونها غير داخلة في تركيبات مجازية، وإنما تعتمد على ما تحمله من دلالات مُكتَنَزةٍ في حيّز الكلمة الواحدة، ولا ننكر أن بعضًا من عناوين الكلمة الواحدة التي ذكرناها يحمل هالاتٍ دلاليّة رومانسيّة قد تبدو – للوهلة الأولى – بسيطة ومبذولة للقارئ، غير أن هذه الإيحاءات المبدئيّة المُحفّزة نحو توجه دلاليّ بِعَيْنِهِ ليس لها – بالضرورة – انعكاس قوي في القصيدة، وقد لا يكون لها أي انعكاس بالمرّة، وسيبدو هذا الأمر جليًّا عندما نطالع قصيدة من القصائد التي أشرنا إليها فنجدها تتجاوز أفق توقعات الكلمة البسيطة التي قد نستلهمها من العنوان، ونجد أنها تستدعي رؤية جديدة، وتتطلب تأويلاً مختلفًا لتحقيق قدر ما من تواؤم أو انسجام لا بأس به مع مضمون القصيدة، ولنلق – تمثيلاً لذلك – نظرةً إلى قصيدة من قصائد الومضات الشعريّة القصيرة عنوانها: " **شُرْفَة** "، يقول الشاعر:

لا تَغْفِري خَطَئي،
ومِثْلُكِ يُرْتَجَى،
أنا هكذا....،
تاريخيَ الأخطاءُ [1].

لو أننا أسقطنا على هذه الومضة الشعريّة إسقاطاتٍ تأويليّة رومانسيّة لاعتبرناها نجوى مُحِبٍ لحبيبته، فيه اعتراف بالخطيئة المُستدامة المشفوعة بالرغبة في عدم الصفح. وظاهر الأسلوب الذي يُوهم القارئ بالرغبة في (عدم الصفح والمغفرة) إنما يدل على استعطافٍ مُضمَر في طيَّات الاعتراف، آيته اعتبار الحبيبة في موضع من لا يُخيّب الرجاء: (**ومِثْلُكِ يُرْتَجَى**).

ومن الممكن أن نصوغ لهذه الومضة الشعريّة تأويلاً مختلفًا حين نضع في الاعتبار المحور الدلالي المتعلق بثنائيّة (المرأة / الشعر) الذي يَشِيْعُ في دواوين شاعرنا. ومن هذا المطلق يجوز تأويل المرأة المُخَاطَبَة الأنثى على أنها القصيدة – مثلاً – ومن ثمَّ

[1] **الأمر ليس كما تظن**، ص: 168

نستطيع أن نجعل من تاريخ الشاعر المزدحم بالأخطاء علامة على النزعة الإنسانيّة المطلقة في ضعفها وقصورها، والانتماء إلى الإنسانية انتماء شعريّ في المقام الأوّل، أمَّا الرغبة في (عدم الصفح والمغفرة) فهي تشبُّث بالجانب الإنساني المُطلق في ضعفه وقصوره، لأن هذا الضعف والقصور إنما هو – بالأحرى – وَهَج الشاعرية، ومن هنا تبرز المُفارقة بين بقاء الإنسان إنسانًا من حيث أخطائه وقصوره، وتحقيقه للكمال الذي (**يُرتجى من مثلها**).

وفي كلا التأويلين يكون في دلالة العنوان: " **شرفة** " ما يدل على سمو تلك الحبيبة (المرأة / القصيدة) وتَطَلُّع المُحِبّ إليها في عليائها، ورغبته في الارتقاء إلى حيث تُشرف من مقام العشق السامي، ولعل ذلك يكون في التأويل الأول حين يتجاوز أخطاءه المستمرة ويتوّج بالرضا والمغفرة، ويكون في التأويل الثاني حين يرتقي في سُلّم الكمال الشعريّ بانغماسه الدائم في إنسانيته المُطلقة.

(3)
العناوين المُعَبِّرة عن الكينونة الشعريّة

العناوين المُعَبِّرة عن الكينونة الشعريّة يمكن اعتبارها – أيضًا – من قبيل العناوين التأويليّة التي نفضنا أيدينا للتوّ من الحديث عنها، فرؤيتنا لها وفهمنا لدلالتها إنما هو اجتهاد تأويلي قد يكون في وسع بعض القارئين أن يأتي فيه برؤية تخالف ما نراه، ولا بأس – طبعًا – لأن العنوان التأويلي موضع لاختلاف الرؤى والتفسيرات. وقد آثرنا أن نختصها بحديث مستقل لأنها – في مجموعها – تَندرج في حيّز تأويلي واحد هو: تعبيرها – مجازيًّا – عن القول الشعريّ ذاته بصرف النظر عن موضوع القصيدة أو قَضِيَّتِها، فهو عنوان يقوم بتجسيم للقصيدة، أو يقدِّم توصيفًا لها يجعل القارئ يتخيلها وفقَ هيئة معينة [1].

ومن الواضح أن مثل هذه العناوين – وفقًا لما نطرحه عليها من تأويل – تحاول إضفاء قيمة تأثيريّة على فاعلية الشعر حينَ تُصَوّر القصيدة على نحو غير معهود بحيث يتم استقبالها وفق تصوّر خيالي مُعَيَّن يُحَدِّدُهُ العنوان. ومن أمثلة هذه العناوين في شعر مُحَمَّد يعقوب:

---

[1] شاعت مثل هذه العناوين المعبّرة عن كيان الشعر – نفسه – في تراثنا الشعريّ القديم، ونمثل لها من عناوين القصائد **بالقصيدة المذهّبة** للسيد الحميريّ (توفي: 173 هـ – 789 م)، وهي قصيدة في مدح النبي ﷺ ورد ذكرها في سياق ترجمة الشاعر، ونمثل لها من عناوين الدواوين بديوان: **سقط الزند** لأبي العلاء المعريّ (توفي: 494 هـ – 1057 م)، وسقط الزند هو الشرر المتطاير من قدّاحة إشعال النار، وكأنما يُصوّر الإبداع الشعريّ قدحًا للزناد، وتصوّر القصائد المنظومة نارًا تسقط منه مشتعلة، راجع كتابنا: **العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر**، ص: 33 و 34

- **عناوين تُصوِّر القصائد على نحو كتابيّ معيّن:** فالقصيدة تصوّر على أنها نمط من أنماط الكتابة، أو جنس من أجناسها وأشكالها: (هوامش على كتاب الحُمَّى، أبجدية الطين، خاتمة لروح متعبة، مدوّنَة أخيرة على هامش الماء) [1].
- **عناوين تُصوِّر القصائد على نحو سرديّ:** (تفاصيل لضفاف ممكنة، ما لم يقله الرمل، سيرة امرأة في فصل الغياب) [2]، وهذا العنوان الأخير داخل ضمن منظومة (المرأة / القصيدة)، فسيرة المرأة التي تحتجب في فصل الغياب هي سيرة القصيدة.
- **عناوين تُجَسّم القصائد في صورة ماديّة:** (أوراق حجريّة، مرآة، قميص لأوراق بيضاء، نقوش على جدارٍ آدمي، متاهة المرايا) [3]
- **عناوين تجعل من القصائد سلوكا أو فعلاً يقوم به الشاعر:** (تطويح في فضاء الذاكرة، مخاتلة الغيم) [4]، ومخاتلة الغيم تصوير مجازي للقصيدة التي لا تتاح للشاعر إلا بعد مُخادعةٍ ومُخاتلةٍ يحتال بها على الغيم، فتسَّاقط القصيدة مطرًا.
- **عناوين تجعل من القصيدة حالة شعوريّة:** وقد تكون حالة شعوريّة نفسيّة ذات بعد صوفيّ مثل عنوان قصيدة: (تجليات أخرى) [5]، فالتجلي الشعريّ تصور مجازيّ

---

[1] راجع هذه القصائد – على ترتيبها المذكور – في: **تراتيل العزلة:** ص: 35، **جمر من مروا:** ص: 29، **الأمر ليس كما تظن** ص: 29، 37

[2] **تفاصيل لضفاف ممكنة** هو عنوان الفصل الشعري الثاني من ديوان: **جمر من مروا**، ص: 43، والقصيدتان التاليتان في ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 15، 131، **متاهات**، ص: 66

[3] راجع هذه القصائد – على ترتيبها المذكور – في: **الأمر ليس كما تظن** ص: 117، 170، **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، ص: 9، 41

[4] راجع القصيدة الأولى في ديوان: **رهبة الظل**، ص: 73، وراجع العنوان الثاني في ديوان: **جمر من مروا**، ص: 9، وهو عنوان الفصل الشعريّ الأول الديوان.

[5] **تراتيل العزلة**، ص: 31

للتجلي الصوفيّ وهو " ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب" [1]، وكأنما تغدو القصيدة كشوفًا صوفيّة استشرافيّة تُظهر الشاعر في مظهر النوراني العرفاني الباحث عن الحقيقة المطلقة. ومن هذا القبيل – أيضًا – بعض عناوين الأبواب الشعريّة مثل: (سريرة المرايا) [2]، فالقصائد الشعريّة التي في هذا الباب هي مرايا تصويريّة، والباب الشعري هو سريرة وجدانية لتلك القصائد المرايا بما، سريرة تحمل ما تحمله من مشاعر وانفعالات وخبايا. أما الباب الشعريّ المُعَنون بعنوان: (وخزات) [3]، فهو يتضمن مجموعة من القصائد القصيرة جدًا التي لا تتجاوز بيتًا واحدًا، ولعل اختيار الشاعر لعنوان: (وخزات) إنما هو تشبيهٌ لأثر تلك القصائد القصيرة الوجيزة السريعة بأثر الوخزة؛ تلك التي لا يكاد المرء يشعر بها حتى تمضي ويبقى أثرها على جسده.

- **عناوين تُشَخِّص القصيدة**: (ندامى الغياب، سيدة الولع المستثنى) [4]، فالعنوان الأول يجعل من الأبيات الشعريّة التي تتضمنها قصيدة الشاعر المعنونة بهذا العنوان: ندامى (جمع نديم، وهو الصديق)، وهؤلاء الندامى يؤنسون وحدته حين يغيب عن العالم ويعتزل لكتابة الشعر، ولا يخفى على القارئ – طبعًا – أن سيدة الولع المستثنى إنما هي القصيدة.

---

[1] مادة (تجلي) في معجم: **اصطلاحات الصوفية**، عبد الرازق الكاشاني (توفي 730هـ – 1329م)، تحقيق: د. عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، الطبعة الأولى (1413هـ – 1992م) ص: 173

[2] راجع ديوان: **جمر من مروا**، ص: 75

[3] **الأمر ليس كما تظن**، ص: 163

[4] راجع القصيدة الأولى في ديوان: **تراتيل العزلة**، ص: 71، وراجع القصيدة الثانية في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 59، ومن السوابق التراثيّة لهذا النوع من العناوين قصيدة: (**المؤنسة**) لقيس بن الملوّح المشهور بمجنون ليلي، (ت: 68 هـ – 687 م)، وكان يسميها بهذا الاسم لأنه لم يكن يخلو بنفسه إلا وينشدها، راجع القصيدة في: ديوان مجنون ليلي، شرح عبد المتعال الصعيدي،مكتبة القاهرة (دون تاريخ) 126، وانظر الهامش رقم (4) في نفس الصفحة.

- **عناوين تقدِّم القصائد باعتبارها تركيبات صوتيّة:** مثل قصائد: (حشرجاتٌ رَاقِصَة، تراتيل العزلة، ترتيل لمقام الجهات) [1]
- **عناوين تُعبِّر عن آلية الكتابة نفسها:** خفافًا نصعدُ المعنى [2]

وأحسب أنَّ استخدام مثل هذه العناوين إنما هو تبعة من تبعات حديث الشعر عن الشعر، الذي أفاض الشعراء فيه على اختلاف توجّهاتهم الشعريّة وأساليبهم الفنيّة. وهو من الموضوعات الجليّة المبرزة في شعر مُحَمَّد يعقوب، بل هي ظاهرة عامة في دواوين الشعر السعوديّ الحديث في مجموعه، فلا تكاد تجد شاعرًا لا يتحدثُ عن غوايته الفنيّة في سياق حديثه عن موضوعاته الشعريّة المتنوعة، ومعلنًا عن انتمائه للشعر وإخلاصه له بشكل ما أو بآخر [3].

ولعل هذا الحديث الفيَّاض المُبالغ فيه من جرَّاء طول تأمل الشعراء المعاصرين لتجربتهم الشعريّة، وولعهم بالحديث عنها والإفضاء للقارئ بما يكون فيها من مشقة وألم ومراودة للمعنى، و ما تعبِّر عنه من بُعد إنسانيّ خالص، أو اجتهاد وحِرْفِيّة في الإبداع، أو كشوف صوفيّة أو غير ذلك مما يمكن ملاحظته من العناوين التي ذكرناها، وهي في مُجملها تمثل حديثًا مُقتَضَبًا عن تجربة الشاعر يصوّرها في تصوير خيالي طريف ومثير للقارئ.

---

[1] راجع هذه القصائد – على ترتيبها المذكور – في: **رهبة الظل:** ص: 28، أما : **تراتيل العزلة** فهو عنوان الديوان الثاني، والعنوان الثالث في ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 21

[2] راجع هذه القصيدة في ديوان: **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، ص: 25

[3] راجع: **تحولات الخطاب الشعريّ في المملكة العربية السعوديّة**، د. عبد الحميد الحساميّ، فصل: **رؤية الإبداع**، ص: 94

(4)

العناوين المكتوبة باللغة الإنجليزيّة

في شعر مُحَمَّد يعقوب قصيدتان اتخذتا عنوانًا أجنبيًّا مكتوبًا باللغة الإنجليزية، وهاتان القصيدتان هما : (**Zell am see**) و (**Holiday**) [1]

والحق إن هذه ظاهرة لافتة للنظر، لأنها شديدة الغرابة والتميّز؛ فهي تقدم مستويين لغويين متباينين تمامًا، إلى درجة أن بعضًا من الناقدين يراها " تمثل انسلاخًا من الهوية؛ إذ اللغة العربية بقداستها تمثل هوية يعد التساهل بها انفكاكًا عن بنود الحفاظ على كينونتها وأصولها"[2].

على أن لإدراج الكلمات الأجنبيّة في سياق النصوص الأدبيّة العربيّة سوابق تاريخيّة موغلة في القدم، بدأت بشكل فرديّ جريء لعله أقدمه ما كان من الشاعر الجاهلي: أمية بن أبي الصلت (ت: 5 هـ - 632 م) الذي كان يأخذ من كتب السابقين ألفاظًا غريبة لا يفهمها العرب ويجعلها في شعره [3]، ومرورًا بالشاعر الأموي: ابن أحمر الباهليّ (ت: 65 هـ - 684 م) [4]، وكذلك: الطرّمّاح بن

---

[1] القصيدتان في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 71 و 123

[2] وردت هذه العبارة منسوبة إلى الدكتور : أحمد قرّان الزهراني، ضمن تغطية إخبارية لأمسية نقدية عقدت في منتدى وادي عبقر – نادي جدة الأدبيّ، راجع: " **نصوص محمد يعقوب بالإنكليزية تمثل انسلاخاً عن الهوية**" جريدة الحياة (النسخة السعوديّة)، عدد 4 محرم 1438 هـ الموافق 6 أكتوبر 2016 م.

[3] منها: ساهور، وحاقورة، وصاقورة، راجع: **الشعر والشعراء**، أبو محمد بن عبد الله بن قتيبة، تحقيق : أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، (دون تاريخ) الجزء الأول، ص: 450 و 451

[4] وردت في شعره أربعة ألفاظ لا يعرفها العرب هي: (ماموسة، باسوس، الأرنة، بنس) راجع: **السابق**: الجزء الأول، ص: 345

حكيم (ت: 125 هـ - 742 م) [1]، ثم استفحلت الظاهرة الفرديّة لتصبح اتجاهًا عامًا في العصر العبَّاسي "إذ كان بعض الشعراء يسوقون في أشعارهم – أحيانًا – بعض الألفاظ الفارسيّة تملّحًا وتظرّفًا " [2]، وكذلك الخرجة في الموشح " قد تكون أعجمية اللفظ " [3].

وإذا تجاوزنا قضية التهجين اللغويّ بألفاظ أعجمية في متن العمل الأدبي وتحدثنا عنها في سياق العنونة الشعريّة تحديدًا نقول: إن اتّخاذ عناوين أعجميّة لبعض قصائد الشعر المعاصر ليست تجربة جديدة غير مسبوقة إبداعيًّا من ابتداع الشاعر: مُحَمَّد يعقوب نفسه؛ فلدينا شواهد مبكرة جدًا لها تعود إلى العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين الميلادي (1348هـ - 1358 هـ) كان أول ما رُصِدَ منها عند الشَاعِرَين الرومانسيين: أحمد زكي أبي شادي (توفي: 1374 هـ - 1955 م)، وميخائيل نُعيمة (توفي: 1408 هـ - 1988 م)، ثم توسَّع الشعراء العرب المعاصرون – من بعدُ – في هذه العناوين بشكل كبير؛ فبدت جليّةً في دواوين شعراء من بلدان شتى، منها: سوريا والعراق ومصر وفلسطين والكويت، بل بدت جليةً في بعض دواوين مواطني شاعرنا من الشعراء السعوديين المعاصرين الذين سبقوا إلى هذا الطريقة في العنونة [4].

---

[1] كان يتعلم ألفاظ النبط في سواد الكوفة، فلما سئل عن غايته من هذا الأمر قال: أعربها، وأدخلها في شعري، انظر: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، أبو عبيد الله المرزباني، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الأولى (1415 هـ - 1995 م)، ص: 244

[2] **تاريخ الأدب العربي – العصر العباسي الأول**، د. شوقي ضيف، من منشورات دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة (1410هـ – 1990 م)، ص: 142

[3] **معجم مصلحات النقد العربي القديم**، د. أحمد مطلوب، ص: 218، والخرجة هي البيت الأخير من المقطع الأخير من الموشّحة.

[4] **من سوريا:** نزار قباني ويوسف الخال، **ومن العراق:** علي جعفر العلاَّق وسعدي يوسف، ومن **مصر:** أمل دنقل، **ومن فلسطين:** سميح القاسم، **ومن الكويت:** علي الصافي، أما **شعراء** = ⇦

واللجوء على استخدام العنوان الأعجمي قد يكون له مسوغات (النقل على الحكاية)، وغالبًا ما يكون الأمر – في هذا الصدد – متعلقًا بنقل أسماء الأعلام والذوات؛ إذ تصبح مجهولة غريبةً إذا ترجمها الشاعر إلى العربيّة، أو تفقد إيحاءها الدلاليّ المتعلق باسم العلم الشائع المعروف لدى الناس؛ كما في قصيدة: **كوك صو** لأحمد شوقي (ت: 1351 هـ - 1932 م)، وهو اسم مدينة في تركيا معناها باللغة التركيّة: (ماء السماء)؛ أو في قصيدة: **سارتور ريزارتوس** ضمن ديوان الشاعر عباس محمود العقاد (ت: 1384 هـ - 1964 م)، وهو اسم لاتيني لكتاب فلسفي ألفه الأديب الاسكتلندي: توماس كارليل Thomas Carlyle ترجمته بالعربيّة: (الخائط يرفو) [1].

غير أنَّ ضرورة (النقل على الحكاية) ليست مُسَوّغًا للكتابة بأحرف لاتينيّة؛ ومن ثمَّ كُتبت العناوين الأعجميّة التي أسلفنا ذكرها بكتابة عربيّة الأحرف، وهو ما يطرح سؤالا يتعلق بعُنْوَان شاعرنا: مُحَمَّد يعقوب، إذ نحن معتادون على أن نكتب: لندن وباريس وبرلين وغيرها من البلدان الأجنبيّة بألفاظ وأحرف عربيّة؛ فما الداعي – إذن – إلى العدول عن كتابة اسم بلدة زيلامسي [2] بأحرف عربيّة وكتابتها بالإنجليزيّة كما جاء في عنوان القصيدة على هذا النحو: Zell am see. وبالنسبة لكلمة Holiday التي تعني: (يوم الإجازة أو العطلة) وهي ليست اسمًا

المملكة العربيّة السعودية فهم: محمد حبيبي، وفاطمة القرني، وهند مطيري، راجع كتاب: **إغواء العتبة – عنونة القصيدة وأسئلة النقد**، د. سامي بن عبد العزيز العجلان، منشورات نادي أبها الأدبيّ بالسعودية بالتعاون مع الانتشار العربيّ – بيروت، الطبعة الاولى (1436 هـ - 2015 م)، ص: 247

[1] راجع تحليلنا لهاتين القصيدتين في كتاب: **العنوان وبنية القصيدة**، ص: 400 و ص: 401

[2] هي بلدة في النمسا تتمتع بطبيعة فاتنة خلابة، ومن ثم تعد من أفضل المنتجعات التي يقصدها السائحون من العرب وغيرهم.

لذاتٍ أو علم معروف، فلماذا عدل الشاعر – أولاً – عن الكلمة العربيّة؟ ولم العدول – بعد ذلك – عن كتابة الكلمة الإنجليزيّة بأحرف عربيّة (هوليداي)؟

إن إقحام كلمة أجنبيّة في نص شعريٍّ منتمٍ إلى لغةٍ أخرى يحقق – من الناحية الأسلوبيّة – إيحاءً بالجو المُختلف أو الآفاق الغريبة[1]، والواقع أن القصائد التي تتَّخذ عنوانًا أجنبيًّا مكتوبًا بأحرف غير عربيّة تقيم مُفارقتين مع البناء اللغويّ للقصيدة، أولهما: **مفارقة لغويّة**، بالتفاوت بين لغتي العنوان والنص الشعريّ، والأخرى: **مفارقة بصريّة**، بالتفاوت بين رَسْمَي الشكل الكتابي اللذين تدركهما حاسة البصر في العنوان أولاً، ثم في نص القصيدة بعد ذلك، ومن شأن المفارقة اللغويّة الإيحاء بالاختلاف والغرابة؛ أمَّا المفارقة البصريّة فهي مما يمكن اعتباره دعمًا ماديًّا فيزيقيًّا للإيحاء بالاختلاف والغرابة يمثُل للقارئ على صفحة الطباعة. والتحليل الذي نقترحه لهاتين القصيدتين إنما يقوم على الكشف عن موضع التناقض والاختلاف الذي تحققه هاتان المفارقتان.

في قصيدة: Zell am see تبدو الذات منقسمةً بين رغبتين تتعلق **إحداهما** بالاستجابة لإغواء المتعة المتَدَفِّقة من سحر الطبيعة، **و الرغبة الأخرى** تتعلق بإغواء (القول الشعريّ)، فهنالك في بلدة: زيلامسي الساحرة يُمكن – بحقٍّ – أن توضع القصيدة على المحكّ؛ وأن تكون في موضع الاختبار:

مـــا كـــانَ في وســـعِ امـــرئٍ تـــركُ القصـــيدةِ في نهـــارِ
السَّـــبتِ قُـــربَ المقعَـــدِ الغـــربيّ مـــنْ جِهَـــةِ البُحـــيرةِ،

---

[1] انظر : **اتجاهات جديدة في علم الأسلوب**، استيفن أولمان، ضمن مجموعة من الدراسات ترجمها د: شكري عياد في كتابه: **اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة**، منشورات: أصدقاء الكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة (1419 هـ – 1999 م)، ص 100

حيـــــــــثُ تُمْـــــــــتَحَنُ القصـــــــــيدهْ..[1]،

وعلى الرغم من قسوة هذا الامتحان تبدو القصيدة منتصرةً؛ فكل ملمح من ملامح الجمال التي تُطوّق المكان لا يتحقق كمالها إلا حينما تغدو قصيدة؛ بل تغدو ملامح الحبّ والجمال المتناثرة في كل موضع: (**ذكرى قصيدة / سطرًا في قصيدة/ كلَّ تاريخ القصيدة**) [2]، وعندئذ تتجلى المفارقة بين الجمال العابر في زيلامسي، وذلك الخالد باقيًا في (القصيدة)، والذي يمكن أن نعتبر (الكتابة الأجنبيّة لفظًا وحروفًا في العنوان) تعبيرًا عن انحياز الذات الشاعرة للقصيدة باعتبارها المثلَ الجماليّ الأسمى، على حين تظلZell am see : غريبة مختلفة الأجواء إذا وضعت في موضع المقارنة، وما هذا اللفظ الأجنبيّ الغريب – فيما نراه من تأويل – إلا صورة بصريّة لهذا الاغتراب والمفارقة.

---

[1] **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 73، وقد استوقفنا اختيار الشاعر للزمان (نهار السبت) تحديدًا، واستحضار الزمان في الشعر لا يكون توثيقيًّا كما يحدثُ في النثر، والقصيدة ليست في حاجة للتوثيق على أي حال؛ لأن مادتها قائمة على التصوير الخيالي؛ فالزمان الشعريّ فنيّ إيحائيّ في المقام الأول، فمن الممكن اعتبار استدعاء الزمان – هنا – من قبيل الإمساك بتلابيب اللحظة الفاتنة واستبقائها والرغبة في التشبّع بها، وقد فكرنا – من جانب آخر – في ربط تأويل استحضار الزمان بفكرة تقديس السبت في الشريعة اليهوديّة التي تفرض على أتباعها الامتناع عن العمل في ذلك اليوم، ويوضع المؤمن في موضع (الامتحان) حين تزداد مغريات العمل وتلوح مكاسبه مغويةً في يوم السبت – تحديدًا – كما جاء في قول الله تعالى: (**وَاسْأَلْهُمْ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ حَاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِي السَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتَانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا وَيَوْمَ لَا يَسْبِتُونَ لَا تَأْتِيهِمْ كَذَٰلِكَ نَبْلُوهُم بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ**)، (الأعراف – 163)، وفي النص الشعريّ الماثل بين أيدينا قد يغدو (نهار السبت) في بلدة: زيلامسي رمزًا للإغواء بتدفّق الجمال من كل صوب وحدب، حيثُ تُمْتَحَنُ القصيدةُ تبعًا لذلك.

[2] **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 74 و 75

أمَّا القصيدة الثانية التي تحمل عنوان: Holiday، فهي – فيما نراه – قصيدة ترصد لحظات الحب العابرة وتحاول استبقاء الزمان الذي يَتَرَصَّدُهَا تَحَسُّبًا من وقوع اللحظة الفارقة التي تنتهي بها كل قصة حب:

للحبِّ ما للحبِّ؛ ليْسَ لخمرهِ قَدَحٌ فنعرفُ....

(.....)

لم يكن هذا الزمانُ عدُوَّنَا فعلاً..

ولكن ليسَ تُخْتَارُ البدايةُ في طقوسِ الحبِّ

ليس بوسعِنا جَزْمٌ نِهائيٌّ:

مَتى سيحطُّ عصفورٌ

على الغصنِ المُعَلَّقِ في الهواء [1]

ولا أعلم إن كان في وسعنا أن نَعُدّ فترة القطيعة التي يتوقف فيها هذا الحب توقُّفَ عصفورٍ على غصنٍ ريثما يلتقط الأنفاس ويعاود الطيران؛ نَعُدَّهَا (**الإجازة أو العطلة**) التي يعبر عنها عنوان القصيدة: Holiday، وبنفس المنطق: نعتبر الكتابة الأجنبيّة تعبيرًا عن الاغتراب والعزلة بعيدًا عن أجواء الحُبِّ النازحة المرتحلة؛ وهذا التأويل يطرح بعدًا دلاليًّا جديدًا مؤداه: إيمان الذات المُحبّة التي تعبر عنها القصيدة بأنه: (ليس ثمة مكان للفراق الأبديّ)؛ وإن كانت القصيدة تتوقّعه وتحاذره؛ فالفراق الذي لا مفر منه إنما هو مجرد: (إجازة أو عطلة) ريثما تلتئم الجروح، وهو – وإن كان عابرًا موقوتًا – يلقي على الذات العاشقة ظلال الغربة والاحتجاب كما نستشف من عَجْمَةِ ألفاظ العنوان دلالةً وكتابةً.

وأخيرًا علينا الاعتراف بأن اختيار الشاعر لهَذَيْنِ العُنْوَانَيْنِ ربما كان رغبة في البعد عن النمطيّة واتجاهًا نحو مغامرة التجريب مسايرةً لغيره من الشعراء الذين قدموا

[1] **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 126 و 127

تجارب من هذا القبيل؛ وجدير بالذكر أن ديوان: (ليس يعنيني كثيرًا) الذي تضمن هاتين القصيدين هو أوسع دواوين الشاعر تجريبًا وبحثًا عن أفق جديد مغاير، ولعله – تبعًا لذلك – من أكثر دواوينه غموضًا على المستوى الدلالي.

ونحن نتفق مع د. سامي العجلان في رفضه لاعتبار ظاهرة العنونة باللغة الأجنبيّة تعبيرًا عن الاستغراق في تيار التجربة الإنسانية العامة المشتركة؛ والخروج من المحليّة؛ لأن في وسع الشاعر أن يعبّر عن هذا الأمر بلغته المحليّة دون وسيط؛ ونتفق معه في أن هذه الظاهرة ربما كانت وجهًا من وجوه الميل إلى الغموض والإغراب عند الشعراء الذين يستخدمونها بشكل عام[1]، لكن تعميم هذا الأمر – وإن كان غالبًا وبارزًا بشكل كبير – غير مقبول بشكل مطلق؛ لأن كل تجربة شعرية لها أبعادها وسياقها وطبيعتها الخاصة التي قد تتيح للمتلقي طرح تأويلات مقبولة.

ولا ننكر أن هَذين العُنوانين الأجنبيين اللذين عرضنا لهما ربما كان سببًا من أسباب الغموض والإبهام في قصيدتيهما؛ وهو مما يجعلهما من العناوين التأويليّة التي تعتمد على جهد القارئ وتفاعله مع القصيدتين وتذوّقه لهما؛ وما التأويل الذي تنيناه وعرضناه لعُنْوَاني هاتين القصيدين إلا اقتراح وقراءة نحاول من خلالها تحقيق الانسجام الدلاليّ دون أن نفرضه على المتلقي فرضًا.

[1] **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 126 و 127

الفصل الثالث:

اقْتِرَافُ الشَّدْو

دِرَاسَة فِي الموسيقا الشعريّة

اقْتِرَافُ الشَّدْو
دِرَاسَة فِي الموسيقا الشعريّة

تعد الموسيقا عنصراً مُهمًّا من عناصر البناء الفني للقصيدة، ولا تقتصر دلالتها وأبعادها الجمالية على تجنيس القصائد بالجنس الشعرى وحسب؛ وإنما تتجاوز هذا الأمر إلى الايحاء والتأثير النفسي والعاطفيّ؛ فالكتابة الشعريّة تجربة موسيقيّة في المبدأ والأساس؛ وتقوم خصوصيّة الشعر الفنيّة على ضبط الإيقاع المتّزن المتناسق في البدايّة؛ ومن ثمّ المجاوزة التصويريّة التي تمنح اللغة جماليتها؛ إذ لا يكون للإيقاع أدنى قيمة دون هذه المجاوزة التي تكون القصيدة – بدونها – مجرد نظم عروضيّ لكلام مباشر لا أكثر ولا أقل.

وليس أدل على جوهريّة الموسيقا في التجربة الشعريّة من التماس شعراء النثر لها، وبحثهم عنها بشتى الوسائل الصوتيّة المختلفة كالمجانسة والمزاوجة والتقسيم الصوتي المتّون، واتخاذهم من حروف المدّ تكأةً لإبراز الموسيقا خلال إنشاد هذا الشعر النثريّ على مسامع الجمهور، مع أنها – وفق تصورهم – قصائد نثر تتلمس دورها الفني دون اعتماد على الموسيقا أو توسّل بها من الأساس!

على أن شاعرنا مُحَمَّد إبراهيم يعقوب شاعر إيقاعيّ في المقام الأول؛ فهو وإن بدا – على المستوى النظريّ – مُتَسامحًا مع " قصيدة النثر "[1]، لم نجد له نصًّا واحدًا من نصوصها ضمن دواوينه السبعة؛ حتى في ديوانه التجريبيّ: (ليس يعنيني كثيرًا) بدت

---

[1] يقول محمد إبراهيم يعقوب: إنه من جيل تجاوز عقدة الأشكال الشعريّة؛ فجيله يحترمها جميعًا ويكتب بها جميعًا، **راجع حواره مع محمد باوزير**، ويقول في موضع آخر: أريد أن أقول: إن الشكل الشعري لا يمكن أن يحاكم النص، الشعر شعر، أيًّا كان الشكل الذي يكتب به، راجع: حوار الشاعر مع خير الله زربان، ملحق الأربعاء الثقافي الصادر مع جريدة المدينة، الأربعاء: 27 شوال 1431 هـ، الموافق: 6 أكتوبر 2010 م

تجاربه الجامحة – على المستوى الموسيقي – تدور في إطار المشاكلة والمداخلة بين الأبحر الشعريّة دون أن يخرج منها بشكل مطلق، ونحاول في هذا الفصل تقديم تصور عن ملامح البناء الموسيقي في تجربته الشعريّة:

(1)
الأوزان والأشكال الشعريّة

من بين الأبحر الشعريّة الستة عشر المعروفة لم يستخدم مُحَمَّد يعقوب في شعره إلا تسعة أبحر فقط، ستة منها من الأبحر منفردة التفاعيل: (الكامل، والوافر، والمتقارب، والرمل، والهزج، والمتدارك)، استخدمها على مستوى الشعر التفعيلي والعمودي، وثلاثة أبحر مركّبة التفاعيل هي: (الخفيف والبسيط والطويل)،لم يستخدمها إلا في الشعر العموديّ بطبيعة الحال [1].

وفيما يلي بيان إحصائيّ للأبحر والأشكال الشعريّة في مجمل دواوينه التي تتضمن مائة وتسعة وثمانين قصيدة [2]:

---

[1] ثمة تجارب لبعض الشعراء العرب قدموا من خلالها نصوصًا تفعيليّة مكتوبة بالأبحر المركّبة، ومنهم: الشاعر العراقيّ: بدر شاكر السياب (ت: 1384 هـ - 1964 م)، والشاعر المصريّ: فاروق شوشة: (ت: 1438 هـ - 2016 م)، والفلسطيني: محمد الظاهر (ولد: 1369 هـ - 1950 م)، وعلى حد علمي وقراءاتي أرى استخدام الأبحر المركّبة في الشعر التفعيلي تجربة محدودة للغاية في سياق الشعر العربي المعاصر؛ والأكثر شيوعًا هو استخدام الأبحر ذات التفعيلة الواحدة في الشعر التفعيليّ.

[2] بين هذا العدد الذي ذكرناه من القصائد: 104 من النصوص الشعريّة أغلبها من بيت واحد أو بيتين، وأقلها من ثلاثة أبيات، والواقع أننا قد لا نستطيع اعتبار هذه النصوص الشعريّة المتناهية القِصَر قصائدَ إذا أجرينا معايير القدماء؛ فالقصيدة عندهم لا ينبغي لها أن تقل عن سبعة أبيات، راجع: مادة (**قصيدة**) في : **معجم مصطلحات النقد القديم**، د. أحمد مطلوب، ص: 323، غير أننا ننوه إلى أن مفهوم القصيدة قد اختلف تمامًا في عصرنا الحاضر لاختلاف ظرف التلقي، وتمركزه حول الطباعة أو الشاشة الإلكترونيّة، ومهما اختلفنا في الاصطلاح قبولاً أو رفضًا تظل تلك الأعمال القصيرة نصوصًا شعريّة موزونة، تتحقق نصيتها من خلال تكامل البناء وانفراده وعنونته.

البحر الشعريّ	العمودي	التفعيلي	المجموع	النسبة المئويّة
الكامل	78	27	105	٪ 5،55
البسيط	25	×	25	٪ 13
الوافر	16	1	17	٪ 8 ،9
الطويل	15	×	15	٪ 7 ،9
المتقارب	9	1	10	٪ 5 ،2
المتدارك	1	4	5	٪ 6،2
الخفيف	4	×	4	٪ 1،2
الهزج	3	×	3	٪ 5،1
الرمل	1	×	1	٪ 0 ،5
المزج بين الأبحر	×	4	4	٪ 1،2
عدد القصائد	150	38	189	×

ويدل هذا الإحصاء الذي أجريناه في شعر مُحَمَّد يعقوب على أوليّة الشعر العمودي في إنتاجه؛ فثلثي قصائده على الأقل عموديّة. كما يتضح لنا إيثاره لبحر الكامل الذي نظم فيه أكثر من نصف أشعاره، ثم: (البسيط والوافر والطويل).

هل ثمة تبرير – فنيّ أو دلاليّ – لمجيء نصف أشعار مُحَمَّد يعقوب وزيادة على وزن (الكامل)، وأي داعٍ لاستئثار أوزان (البسيط والوافر والطويل) بما يزيد على الربع منها؟

لعل ذلك الأمر متعلق بذوق الشاعر وميوله في المقام الأول، ونود أن نلفت الانتباه إلى أن هذه الأوزان التي ذكرناها مما يستحوذ على شعر مُحَمَّد يعقوب إنما هي – كما يتضح من الإحصاءات – في طليعة الأوزان التي استخدمها الشعراء الكبار في العصور القديمة وفي مطالع العصر الحديث، ومن أوسعها انتشارًا [1]، وهو ما يجعلنا

[1] شملت هذه الإحصائيات ما جاء من أشعار في كتاب: **المفضليات** للمفضل الضبي (ت: 178 هـ – 780 م)، وكتاب: **الجمهرة** لأبي بكر الأزدي (ت: 321 هـ – 933 م)، وفي اثني عشر

نضيف بعدًا جديدًا يتعلق بذاكرة الشاعر وتأثره بقراءاته الشعريّة؛ لأن المعاني قد تتلاشى ولا يتبقى منها إلا أصداء نغم عالق بالذهن يتداعى عندما يبدأ الشاعر في نظم جديد.

والواقع أننا لا نعلم سببًا بعينه يدفع الشاعر إلى إيثار بحر شعري على غيره، ومنذ عهد بعيد حاول الناقدون الربط بين الأوزان والمعاني، ونبهوا الشعراء إلى ضرورة المواءمة بين الوزن والغرض الشعري، وجعلوا للأوزان معايير للقوة والفخامة، وكان لكل وزن عندهم بعض خصائص؛ فالطويل قوي بهيّ، والبسيط سبط ذو طلاوة، والمديد والرمل أنسب للرثاء..إلخ[1].

وقد يكون في هذا الأمر كثيرٌ من التعسُّف أو فرض الذائقة الشخصيّة وتعميمها؛ فإذا كانت ثمة خصائص بعينها لكل بحر فإنما هي خصائص تتعلق بالمساحة الزمنيّة التي يوفّرها الوزن العروضيّ للبيت من حيث عدد التفعيلات، ومن ثمّ التفاوت في طول الجملة التي تنتهي عند موضع القافية، أو يتم تعليقها واستئنافها في بداية البيت الجديد فيما يعرف بالتضمين، أما الشاعر التفعيليّ فهو يتحكم في طول البيت وامتداده كما يشاء، ويختار موضع الوقف والقافية، فلا مجال لوصف طبيعة البحر العروضيّ أو تقنينه بشكل مطلق إذا كان مُستخدمًا في شعر التفعيلة.

وكل هذه الأمور المرتبطة بدلالة الأبحر الشعرية وإمكاناتها — إن صح تقديرها على تعسُّف – إنما هي رهينة بالشعر العمودي على الأخص؛ لأن الشاعر العموديّ أنما يصوغ شعره في إطار خُطّة موسيقيّة سبق إعدادها سلفًا، فهي معروفة المبتدأ

جزءا من موسوعة كتاب: **الأغاني** لأبي فرج الأصفهاني (ت: 356 هـ – 967 م) وأشعار 11 شاعرًا من العصر الجاهلي والأموي والعباسي والعثماني، و 9 شعراء من العصر الحديث، راجع تفاصيل الإحصائيات في كتاب: **موسيقى الشعر**، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، الطبعة الثانية (1371 هـ – 1952 م)، ص: 189 – 206

[1] راجع: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حازم القرطاجنيّ (ت: 684 هـ – 1386 م)، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب العلميّة، تونس، الطبعة الثالثة، ص: 239 و 241

والامتداد والمنتهى، ولذا يمكن وصفها وتقنينها واستقراء إيحاءاتها ومدلولاتها بشكل عام من خلال تبيّن طبيعتها الجامدة التي تظهر بنفس الشكل مهما تعددت القصائد واختلفت معانيها ومبانيها المجازية والتصويريّة والدلاليّة.

على أن للشعر العمودي – رغم ذلك كله – بعض إمكانات محدودة متاحة من التنوّع الموسيقيّ داخل هذه الخطّة الموسيقيّة المحكمة التي يفرضها العروض؛ وهي متاحة في حشو الأبيات من زحافات وعلل، واستخدامٍ لأصواتِ المد واللين، أو استخدام التصريع في مطلع القصيدة وفي مواضع أخرى منها؛ أو التضمين وتعليق الأبيات، وهذه الإمكانات رغم محدوديتها قادرة على الفعل المؤثّر الذي يجعلنا نرفض الحكم المُسبق، ونقول إن هذه الأوزان العموديّة في مجملها " لا تتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر، وهذه الخصائص ليست ثابتة؛ وإنما تتغير مع كل شعر جديد يُوضع فيها"[1].

[1] **التفسير النفسيّ للأدب**، د. عز الدين إسماعيل، منشورات مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة (1404 هـ - 1984 م)، ص: 70

(2)
تداخل البحور

المزج بين البحور العروضيّة المختلفة وتداخلها محاولة من الشعراء لإثراء الإيقاع؛ وقد يكون هذا المزج عفويًّا ناتجًا عن طبيعة الأبحر المتقاربة في إيقاعها لانتمائها إلى دائرة عروضيّة واحدة، أو يكون مُفتعلاً مصطنعًا من الشاعر، وفيما يلي بيان ذلك في تجربة مُحَمَّد يعقوب الشعريّة:

أولاً: التداخل العفويّ بين البحور الشعريّة:

لا يقع التداخل العفويّ بين الأبحر إلا في الشعر التفعيليّ؛ وذلك بسبب طريقة توزيع الأبيات على السطور؛ لأن الأبيات متفاوتة الطول وعدد تفعيلاتها غير محدد؛ وقد يتيح السطر الشعريّ للقارئ الوقوف على نهايته دون إخلال بالموسيقا؛ ثم يشرع في قراءة السطر التالي فيفاجأ بأن الإيقاع قد انتقل إلى بحر شعري جديد.. كما في هذا النموذج الذي يمكن فيه **الانتقال من بحر (المتدارك) إلى بحر (المتقارب)**.

تختفي في الحديثِ
الذي لم يكنْ ممكنًا أن يُقال..
أحاولُ ألاَّ أعكِّرَ إخفاقَها في التَّوَحُّشِ
أصغي إلى نابها باردًا في دمي كانسكابِ المُدَامْ [1]

القراءة السليمة لهذه الأسطر الثلاثة تقتضي أحد هذين الأمرين: إما **قراءتها دفعةً واحدة** فتكون بيتًا طويلاً من تسع عشرة تفعيلةً متواصلة من المتدارك، وهي عملية قد لا تكون متاحة أو مُيسَّرة من الناحية (البيولوجية) أثناء الإنشاد الشفويّ

[1] من قصيدة: **سيدة الولع المستثنى**، ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 60

بصوت مرتفع؛ لكنها ممكنة – بالطبع – أثناء القراءة الفرديّة الصامتة التي تستحضر النغمَ الشعريَّ بأطراف الشفتين.أو: **الوقوف على نهاية السطر** الثاني المنتهي بتفعيلة: (... أن يقال) وستكون التفعيلة الأخيرة مُغلقةً ويكون الوقف سليمًا، والموسيقا غير مضطربة، وعند مواصلة القراءة ابتداء من السطر الثالث سيفاجأ القارئ بأن الإيقاع قد تحول إلى (المتقارب).

والانتقال العفويّ بين الأبحر الشعريّة وفقًا لهذه الطريقة مستساغ ومقبول، ولا خلل فيه أو شذوذ أو نشاز، وذلك لأن التداخل العفويّ إنما يقع بين أبحر شعريّة من (دائرة عروضية) واحدة، ولذا يكون الإيقاع متآلفًا متناغمًا، ففي النموذج الذي ذكرناه تتحول التفعيلة من إيقاع: (فاعلن فاعلن فاعلن) الخاصة بالمتدارك إلى (عِلن فَا / عِلن فَا/ عِلن فَا) وهي تساوي من الناحية الصوتيّة إيقاع بحر المتقارب (فعولن / فعولن / فعولن)، وما كان ذلك ليكون على هذا النحو لولا:

- شراكة البحرين في دائرة عروضيّة واحدة هي دائرة: (المتفق)، ومن ثم سهولة تداخل إيقاعهما، وتقارب الإيقاع وعم تنافره أو شذوذه.
- انتهاء التفعيلة الأخيرة:(أن يقال) بعلة التذييل[1] التي حولتها إلى:(فاعلان) بدلاً من (فاعلن)، وهذا الحرف الساكن الذي ألحقناه بالتفعيلة الأخيرة إنما هو الحرف الناقص من التفعيلة الأولى في السطر التالي، مما أدى إلى تغير الإيقاع وتحوله إلى (علن فا) أو (فعولن).

ومن نماذج هذا الانتقال العفويّ بين الأبحر الانتقال من بحر (**الكامل**) إلى بحر (**الوافر**)، وهما من (دائرة المؤتلف)، وعند تداخلهما تصير (متفاعلن / متفاعلن /

---

[1] التذييل علة من علل الزيادة، وتكون بزيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، راجع: **دراسات في العروض والقافية**، د. عبد الله درويش، منشورات مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، الطبعة الثالثة (1407 هـ – 1987 م)، ص: 131

متفاعلن) (علن متفا/ علن متفا / علن متفا) وهي تساوي: (مفاعلتن / مفاعلتن/ مفاعلتن) أي تفعيلة الوافر، كما في هذا النموذج:

سأقول شيئًا آخرًا للبحر

طقسُ القلبِ

كان يظن بي خيرًا

ولم أقرأ حنينَ الضفَّةِ الأخرى

يكادُ يشفُّ عن شغفي المكانُ

خطاي موسيقى [1]

تبدأ القصيدة بإيقاع الكامل (متفاعلن)، ويتدفق الإيقاع حتى السطر الثالث الذي يتاح للقارئ الوقوف على تفعيلته الأخيرة: (خيرا) وهي – في هذا الحالة – حذَّاء (أي دخلتها علة الحذذ) [2]؛ فصارت: (مُتفا)، وهكذا يبدأ الثالث بتفعيلة: (علن متفا) أي (مفاعلتن)، ويتحول الإيقاع إلى الوافر، فإذا وصل القارئ السطرين (خيرًا ولم) رجعت إلى أصلها.

على أن هذا التداخل (العفويّ) بين الأبحر الشعرية لا يمكن حدوثه في الشعر العموديّ حتى وإن كان مكتوبًا على شكل شعر التفعيلة؛ لأن التداخل العفويّ يتطلب زيادة عدد التفعيلات وامتدادها في البيت الواحد بشكل أكثر من المعتاد، ثم تقسيمه على أسطر متعددة، والبيت العمودي – مهما يكن من أمر – محدود الطول بيّن الحدود، دارج الإيقاع، وفي وسع القارئ إدراك إيقاعه واقتناصه وإن حاول الشاعر توزيعه على عدة أسطر متفرقة مبعثرة.

ثانيًا: المزج المُفتعل بين البحور:

---

[1] من قصيدة: **هادئًا مثلي يمرّ الوقت**، ديوان: **الأمر ليس كما تظنُ**، ص: 85

[2] الحذذ علة من علل النقص، وتكون بحذف الوتد المجموع من نهاية التفعيلة ولا تكون هذه العلة إلا في بحر الكامل فقط، انظر: **المرجع السابق**، ص: 133

المزج المُفتَعَل بين البحور الشعريّة يكون مزجاً واعياً من الشاعر؛ فهو ليس ناشئاً عن تداخل طبيعي عفويّ بين البحور على نحو ما ذكرناه آنفًا، وإنما هو إقحام مقصود من الشاعر لأبيات من بحر جديد داخل المنظومة المتَّسقة الوزن، وهو ما يؤدي إلى اضطراب وخلل، ومن ثمَّ يؤدي إلى نشوز الإيقاع بهدف إرباك القارئ، أو إدهاشه وإثارته، وذلك لأن القارئ عندما ينخرط في القراءة ويتَمَثَّل نمط الوزن "يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره " [1]، وتمهد له القصيدة في مطلعها بأن الوزن سيكون على نحو كذا أو كذا، ثم يُباغت بتحوّل إيقاعي عنيف، لا يلبث أن يعود بعده إلى الوزن السابق، أو يمضي مع هذا التحول الذي يستمر حتى النهاية.

ولا يمكننا القول: إن التحول المباغت للإيقاع خطأ عروضيّ للشاعر لسببين: **أولهما**: أن مُحَمَّد إبراهيم يعقوب شاعر متمرّس، ومن المُستبعد وقوعه في أكثر من خطأ عروضيّ جليّ بعد هذه الخبرة الشعريّة الطويلة، **والآخر**: لكون التحوّل الإيقاعي الذي لاحظناه يجري على وتيرة واحدة، وبتقنيّة معينة تتكرر في أكثر من موضع، مما يجعلنا مُستبعدين لفكرة وقوع خطأ عروضيّ تتكرر معه نفس التقنيّة بمحض المصادفة.

ومن نماذج هذا المزج المُفتَعَل تكرار سطر شعريّ من بحر مختلف، وإقحامه في سياق القصيدة بعد انتهاء كل مقطع من مقاطعها، كما في قصيدة: **الأغاني لا تخون،** والقصيدة من بحر الكامل، ولكن الشاعر بعد كل مقطع من مقاطعها يكرر عبارة: (**الأغاني لا تخون**)، وهو تفعيلتان من بحر الرمل:

لا تلتفت أبدًا لتاريخ الزجاجِ
فلا يشفُّ عن الغيابِ سوى الغيابِ
وأنتَ تعرفُ من تكونُ.

---

[1] ضمن مادة: (**الإيقاع**) في : **موسوعة الإبداع الأدبيّ**، د. نبيل راغب، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى (1416 هـ – 1996 م)، ص: 62

الأغاني لا تخونُ [1]

وعلى هذا النحو تتكرر العبارة الشعرية ذات التفعيلتين الغريبتين في المقطع الثاني والثالث من القصيدة، ثم يفاجأ القارئ في المقطع الرابع والأخير باندماج هذه العبارة في تفاعيل القصيدة:

كلُّ ما دونتُ في كرَّاسهِ الولدِ المُحَاصرِ

ليسَ أكثرَ منْ عناوينَ

امتحنتُ بها المسافةَ نحوَ حتفكَ..

فالأغاني لا تخونُ(2)

ولعلنا نلاحظ أن عبارة: (الأغاني لا تخون) موسومة ومميزة بأكثر من طريقة، لأنها:

- نص عنوان القصيدة.
- تكررت أربع مرات في القصيدة.
- جاءت في نهاية كل مقطع من المقاطع الأربعة لتكون كلمة الختام، وهذا موضع موسوم ومميز أيضًا.
- لفتت الانتباه بشذوذها عن الإيقاع.
- جاءت في نهاية القصيدة، لتكتمل بها حلقة القصيدة الدائرية؛ إذ كانت كلمة البدء في العنوان، وكلمة الختام في نهاية القصيدة.

فالإيقاع المختلف – إذن – عنصر من عناصر الوسم والتمييز للعبارة المحوريّة في القصيدة، أو قل إنها هي العبارة الموسومة المميّزة لأنها هي التي تُمثّل مفتاح الدلالة، وقد كان للإيقاع دوره في إبراز الدلالة بشكل فنيّ مُحكم، فانفصالها عن الإيقاع

---

[1] ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 45

[2] ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 48

بانتمائها إلى بحر عروضيّ مختلف ثلاث مرات يمثل (فنيًّا) نوعًا من الخيانة التي تنفيها القصيدة في حِجَاجٍ يمتد عبر ثلاثة المقاطع الأولى، وعندما يصل الحجاج إلى ذروته الحاسمة في المقطع الأخير يلتئم الإيقاع وتتناغم التفعيلات في إطار البحر الكامل مؤكدة ومنتصرة لقضيّة الحجاج التي تقول بأن: (**الأغاني لا تخون**).

ومن نماذج تقنيات المزج المُفتعل قصيدة: **لا أمُرُّ على اسمها**، التي تُربك القارئ بإيقاعها الغريب، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

لمْ تَقُلْ شيئًا يدلُّ على ارتباكٍ في مساءِ السَّبتِ
لم أفهم تأثُّرها بظلّي
رغمَ أنَّ الوقتَ كانَ مُبكّرًا جدًا
لأخلعَ مِعْطَفِي في إثرِ خُطْوَتِها
عَرَفْتُ طلاءَ غُرْفَتِها...
صديقَتَها التي لم تَمْتَحِنْ يومًا صداقَتَها... (1)

والقراءة العجلى لهذه الأبيات تدل على أنها لا تطرح الموسيقا جملةً وتفصيلا؛ ثمّة إيقاع خفيّ؛ بيد أنَّه يبدو – في ظاهر الأمر – مُختلًّا لا يجري على مجرى المألوف من " تكرار لعنصر ثابت، وعلى هيئة فيها تناسب وتناسق وتوافق " [2].

يبدأ القارئ بإيقاع (الرَمل) (فاعلاتن فاعلاتن)، ثم يختل الإيقاع ليعاود الظهور والغياب، والحق أن ضبط الإيقاع في هذه المقطوعة يقتضي المراوحة كرًّا وفرًّا بين الأبيات، وسوف نقدّم أكثر من قراءة تتحول فيها هذه الأبيات تحولات متعددة بين البحور:

---

[1] ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 85

[2] ضمن مادة: (**الإيقاع**) في: **موسوعة الإبداع الأدبيّ**، د. نبيل راغب، ص: 59

القراءة الأولى

السطور الشعريّة	الإجراء، والتحوّل العروضيّ
لمْ تَقُلْ شيئًا يدلُّ..	توقف القارئ عند كلمة (يدل) ليكون مطلع القصيدة من بحر الرمل.
تَقُل شيئًا يدلُّ على ارتباكٍ في مساءِ السَّبتِ لم أفهم تأثَّرها بظلّي	أعيدت القراءة بداية من كلمة (تقل) فانتقل الإيقاع إلى بحر الوافر وانتهى عند كلمة بظلي (مفاعي).
بظلّي رغمَ أنَّ الوقتَ كانَ مُبَكّرًا جدًا لأخلعَ مِعْطَفِي في إثرِ خُطْوَتِها عَرَفْتُ طلاءَ غُرْفَتِها... صديقَتَها التي لم تَمْتَحِنْ يومًا صداقَتَها	أعيدت القراءة بداية من كلمة (بظلي)، فانتظم الإيقاع في بحر الوافر.

القراءة الثانية

السطور الشعريّة	الإجراء، والتحوّل العروضيّ
لمْ تَقُلْ شيئًا يدلُّ	توقف القارئ عند كلمة (يدل) ليكون مطلع القصيدة من بحر الرمل
شيئًا يدلُّ على ارتباكٍ في مساءِ السَّبتِ لم أفهم تأثَّرها بظلّي	أعيدت القراءة بداية من كلمة (شيئًا) فانتقل الإيقاع إلى بحر الكامل، وانتهى البيت عند تفعيلة (ثرها بظلي) متفاعلان
بظلي رغمَ أنَّ الوقتَ كانَ مُبَكّرًا جدًا لأخلعَ مِعْطَفِي في إثرِ خُطْوَتِها عَرَفْتُ طلاءَ غُرْفَتِها... صديقَتَها التي لم تَمْتَحِنْ يومًا صداقَتَها...	أعيدت القراءة بداية من كلمة (بظلي)، فانتظم الإيقاع في بحر الوافر.

وعلى هذا النحو التبادليّ يكون تداخل الإيقاع في أكثر من موضع من هذه القصيدة؛ وبنفس الطريقة في القصائد الأربع التي انتهجت هذا النهج[1]. إذ يتاح للقارئ القراءة وإعادة القراءة مرة بعد أخرى في جَدَلٍ مع الإيقاع لضبطه.

وفي تقييمنا لهذه التجربة نرى أنها – في الغالب – مجرد محاولة تجريبيّة في إطار هذا الديوان الحافل بالتجريب، ولعل في ربطها بالسياق والتماس المبررات الدلاليّة لها شيئًا من التعسُّف؛ وأفضل ما يقال: إنها تهدف – أولاً وأخيرًا – إلى الخروج عن النمطيّة والرتابة، ومن ثمّ إرباك القارئ وإدهاشه، ومحاولة إطالة أمد التلقي لتحقيق تفاعل أكبر بين القارئ والقصيدة؛ إلا أن إطالة زمان القراءة واستغراقه في مجاهدات من القارئ في سبيل التماس الإيقاع وضبطه قد تؤدي إلى التركيز على الإيقاع بشكل مُبالغ فيه؛ وربما أدى هذا التركيز إلى تهميش الدلالة وعدم الحفاوة بالكشف عنها بسبب الاستغراق في ضبط الإيقاع والاستمتاع باكتشافه؛ وهذا مما يحوّل القصيدة إلى تجربة موسيقيّة في المقام الأول، أو نغم شعريّ صافٍ تمامًا؛ ولعل هذا الأمر مما تتوخاه هذه المحاولة التجريبيّة ومما تهدف إليه أصلا.

[1] إضافة إلى القصيدة التي ذكرناها يمكن مراجعة قصيدة: **تراث الحبّ**، وقصيدة: **الحكايات** في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 105 و ص: 135، وراجع أيضًا قصيدة: **لم أكن أبدًا صبيًّا رائجًا**، في ديوان: **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، ص: 30، وتلك الأخيرة كان التحول الموسيقي فيها محدودًا للغاية.

(3)

امتداد الإيقاع الشعريّ:

ليس للبيت التفعيلي طول محدد من حيث امتداده، وهذه الحرية في الصوغ كثيراً ما تجعل الشاعر يمد البيت ويزيد في طوله زيادة مبالغًا فيها، وهو ما عرف واشتهر بين الدارسين باسم القصيدة المدورة، والبيت المُدَوَّر هو البيت الذي يطول عن الحد المألوف، ويتجاوز طوله البيت العموديّ الموروث، ولمَّا كان أطول بيت في الشعر العمودي لا يزيد عن ثماني تفعيلات اعُتبر البيت المدَوّر عند الدارسين هو ما زاد على ثماني تفعيلات [1].

والحق أن الاصطلاح على تسمية البيت المُمتد في الشعر التفعيليّ بيتًا مدوّرًا – قياسًا على التدوير في الشعر العموديّ – إنما هو اصطلاح غير دقيق؛ لأن التدوير إنما يقع في الشعر العمودي عندما تنتهي تفعيلات الشطر الأول ولمـاَّ تنته الكلمة الأخيرة فيه، ومن ثم تُقْسَم الكلمة قسمين أولهما في نهاية الشطر الأول، وثانيهما في بداية الثاني كما في هذا النموذج:

فاجترحتَ القرارَ تعبرُ من نـَـزْ ـــفٍ إلى نـزفٍ.. والعـروقُ ظِمَـاءُ

صُوْتُكَ البيّنَاتُ.. والبوحُ قُرْبَـا نَ الحيَارى.. ونَبْضُـكَ البُسَطَاءُ [2]

والتدوير – بهذا الشكل – لا وجود له بالمرة في الشعر التفعيليّ؛ لأن البيت التفعيليّ ليس مُكوَّنًا من شطرين متساويين كالعموديّ؛ بحيث تدفعنا الضرورة إلى بتر الكلمات (كتابيًّا) للتعبير عن استيفاء النغم في الشطر الأول قبل تمام الكلمة الأخيرة

---

[1] انظر: **عن بناء القصيدة العربية المعاصرة**، د. علي عشري زايد، ص: 182

[2] من قصيدة: **غيابة الناي** في ديوان: **تراتيل العزلة**، ص: 13

منه؛ وإنما البيت التفعيليّ بناء ممتد مُتَّصل، قد يكون قصيرًا أو معقولاً، وقد يُبالغ الشاعر في إطالته فيكون بيتًا ممتدًا.

والحق أن مُحَمَّد يعقوب في تجربته الأولى لكتابة الشعر التفعيليّ لم يكن ليفرط في إطالة البيت الشعريّ التفعيليّ؛ ولعل ذلك من تبعات تمرّسه بالشعر العموديّ؛ ومن ثم سيطرة النغم الإيقاعيّ المُحكم على ذائقته وعدم قدرته على الفكاك من إساره، فأطول بيت تفعيلي في ديوانه الأول لم يتجاوز إحدى عشرة تفعيلة:

وأفقتُ لمْ أشعرْ بِهِ
إلا يقبّلُ مبسمي،
فدفعتُهُ، وأزحتهُ،
وضحكتُ..
كم كانت منايَ عظيمةً أنْ ألثُمَهْ [1]

إنَّ أطول بيت عموديّ بشكل عام –كما أسلفنا – لا يتجاوز ثماني تفعيلات، أمَّا أطول بيت عموديّ من بحر الكامل (الذي نُظمت فيه هذه القصيدة) في صورته التامة فهو لا يتجاوز ست تفعيلات، ولو أننا أعدنا كتابة هذا البيت على نحو ما يُكتب به الشعر العمودي (مع تقسمه إلى تفعيلات) لاتضح لنا أن مقدار هذه الزيادة محدود للغاية، إذ لم يزد امتداد البيت التفعيلي عنده إلا بما يساوي (ثُلثي) بيت عمودي كما يتضح من هذا الجدول:

وأفقتُ لمْ	أشعرْ بِهِ	إلا يقبّـ
وضحكتُ..كم	كانت منا	يَ عظيمةً

ـلُ مبسمي،	فدفعتُهُ،	وأزحتهُ،
أنْ ألثُمَهْ		

وعلى هذا النحو يمضي الشاعر في قصائده التفعيليّة التي تَضَمّنها ديواناه الثاني والثالث، ومن ثم لا يكاد القارئ يشعر بفروق كبيرة بين القصائد التفعيليّة والعموديّة في ثلاثة الدواوين الأولى، وليس الأمر متعلقًا بتحسس الفروق الإيقاعيّة

[1] من قصيدة: **تفتّق الحب خنجرا**، في ديوان: **رهبة الظل**، ص: 65

وحسب، وإنما نود الإشارة إلى أن للإيقاع دورًا أسلوبيًّا كبيرًا في اختيارات الصوغ والتركيب ومن ثم الدلالة؛ فالشاعر ربما استحضر الدلالة الموضوعيّة في ذهنه قبل الشروع في النظم الإيقاعيّ وبقي عليها مُهيمنًا ورقيبًا؛ وربما أطلق العنانَ لخياله فمضى بها إلى حيثما سلكت بها قريحته الشاعرة؛ لكنه – في كل حال من الأحوال – يُسلمُ قيادَ لغتِهِ لاختيارات الإيقاع؛ وتتجاوبُ في ذاكرته أصداءُ البحر الشعريّ العموديّ الذي يختار الكتابة فيه؛ بما يحمل من مخزونٍ تركيبيّ قارٍ في الوعي أو اللاوعي سيان.

إننا لا نعني بهذا القول أنَّ انفتاح البيت الشعريّ التفعيليّ وامتداده وإفراطه في الطول مناط استحسان بشكل مطلق، أو أنّه مزيّة تستوجب الإشادة؛ وإنما نريد أنّ نوضّح أن امتداد الإيقاع يجعل للبيت الشعريّ طبيعة نغميّة وموسيقيّة مختلفة عن طبيعة الشعر العموديّ من ناحية، ويتيح للشاعر صوغًا ممتدًّا يسعفه بأسلوب تركيبيّ لم يكن ليتاح له عند الكتابة في الشعر العموديّ من ناحية أخرى.

وانفتاح البيت الشعريّ وامتداده فقد بدا جليًّا في الديوان الثالث؛ وربما كان هذا الديوان هو – بالفعل – مَجْلَى نضج كتابة القصيدة التفعيليّة عند مُحَمَّد يعقوب وظهورها بحس مختلف وطبيعة مباينة للشعر العموديّ، وقد لاحظنا أن البيت التفعيليّ في هذا الديوان قد يمتد ليتجاوز العشرين أو الثلاثين تفعيلة تقريبًا، يقول مُحَمَّد يعقوب:

سأقولُ شيئًا آخرًا للبحرِ
طقسُ القلبِ،
كان يظن بي خيرًا،
ولم أقرأ حنينَ الضفّة الأخرى،
يكاد يشّفُ عن شغفي المكانُ
خُطايَ موسيقى،
وفي شفتي سماءٌ ليسَ تعرفني كما أرجو،

وفي رئتيّ ما يحنو على المُدنِ البعيدهْ [1]

ويبلغ طول هذا البيت (من الكامل التفعيليّ) عشرين تفعيلةً، أي ثلاثة أبيات وثلث من نظيره العموديّ كما يبين الجدول التالي:

سأقولُ شيـ	نًـــا آخرًا	للبحرِ طقـ
أقرأ حنيـــ	نَ الضفّة الـ	أخرى يكا
سيـقى وفي	شفتـي سما	ءٌ ليسَ تع
يحنو على ال	مُدنِ البعيدهْ	

سُ القلبِ كا	ن يظن بي	خيرًا ولم
د يشّفُ عن	شغفي المكا	نُ خطاي مو
رفني كما	أرجو وفي	رئتيّ مـــا

أما الديوان الرابع فقد بلغت فيه هذه التجربة الإيقاعيّة ذروتها، وقد نجد أبياتًا تمتد تفاعيلها لتكون زُهاءَ خمسين تفعيلةً تختمها قافية القصيدة، وقد يصل الأمر إلى كون القصيدة برمّتها بيتًا واحدًا ممتدًّا طويلا، كما في قصيدة: **هادئًا مثلي يمر الوقت**، وفي هذه القصيدة يتزامن التدفق الإيقاعي مع كثافة في التصوير الشعري، واستخدام صور متداخلة متشابكة متدافعة، وهو ما يبرر الاستخدام الإيقاعي التفعيليّ الممتد؛ لأن " هذا الشكل هو التمثيل الحسي لحركة التجربة الشعرية في صعودها وهبوطها وتأرجحها، وفي كثافتها واستطالاتها، وفي تسارعها أيضاً، وهو ما يفسّر التدفق الإيقاعي أحياناً حتى نهاية المقطع أو نهاية النص الشعري بكامله" [2].

ونمثّل لهذا الأمر بهذا المقطع الشعريّ:

... بلا أسماءَ،

تقفزُ فوقَ منشورٍ زجاجيّ لتنقذَ عُلبةَ الألـــــوانِ
من بئـــرٍ مُعطَلَةٍ، تـــرى في المســـرحِ العبثيّ أدورًا
مهيّأةً فتصعدُ سلَّمَ الذكرى على لحنٍ هجائيٍّ، وتجرجُ
لذّةَ التصفيـــقِ بالتحـــديقِ من أعلى، تـــرى وطنًا على

---

[1] من قصيدة: **هادئًا مثلي يمر الوقت**، في ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 85

[2] **وعـي الحداثـة**.. د. سعد الدين كليب، ص: 30

عكازةٍ يمضي، تـــرى قدحًا ولا نُدماءَ حولَ الليلِ في
شَغَفٍ، ترى معنَ بنَ زائدةٍ على كرسيَّ حكـــمتِه التي
امتُحِنَتْ بألفِ خليفةٍ من قبلُ..
لن تقوى... [1]

لقد آثرنا ذكرَ آخر كلمة في الفقرة التي تسبق هذه الفقرة (.. بلا أسماء)، وأوّل كلمة في المقطع التالي: (لن تقوى...)؛ وذلك لنبين للقارئ أن القصيدة برمَّتها متشابكة في إيقاعها، فكل مقطع من مقاطعها يختل إيقاعه إذا تمت قراءته منفردًا من بدايته؛ بينما ينضبط الإيقاع إذا وصلناه بالمقطع السابق.

وعلى هذا قد يكون من الجائز لنا – بشيء من التوسّع والتزيّد – اعتبار القصيدة كلها بيتًا واحدًا طويلاً متَّصلا. ولو افترضنا – فرضًا جدلاً – أنّ هذا المقطع بيت واحدٌ من بحر الوافر فهو يتجاوز الثلاثين تفعيلة؛ أي أنه يساوي خمسة أبيات عمودية؛ فالبيت العموديّ من الوافر لا يتجاوز ست تفعيلات في أقصى امتداد له.

وسوف يتبين لنا عند قراءة هذا المقطع أن صِوَرَهُ الشعريّة صورٌ حركيّة متواصلة متشابكة، وآية ذلك أن أفعاله مضارعة في مجموعها، بما يعس الحركة الدائبة المتواصلة، كما أن صوره المتداخلة المتراكبة تحاول اختزال هذه الحركات المتدافعة: (تقفز، تنقذ، تقفز، تصعد... إلخ) في لحظة زمنية واحدة؛ ولعل هذا مما يبين لنا سبب اختيار الشاعر لهذا الشكل التفعيليّ في هذه القصيدة وفي كل القصائد الديوان، إذ أراد لعباراته الشعريّة أن تطول وتمتد وتتشابك بهذه الكيفيّة.

---

[1] من قصيدة: **(نخبًا للذين مضوا)**، ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 25

(4)

القافية

القافية هي النغمة الأخيرة في البيت، دَقّة الختام التي تتكررُ وتعادُ فتكون الأكثر ثباتًا في أذن المتلقي، وقد اختلفت الأقوال في تعريفها وتحديد موضعها من البيت، وأشهر الأقوال والتعريفات المأخوذ بها من جمهور العلماء إنما هو قول الخليل بن أحمد الفراهيديّ (توفي: 170 هـ - 786 م) بأنها تُعدُّ من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحرف المتَحرّك الذي يسبق هذا الساكن[1].

والقافية – تبعًا لهذا المفهوم – تختلف عن حرف الرويّ، وهو الحرف الأخير من حروف القافية الذي " تُبني عليه القصيدة، فيردُ في كلّ بيت منها، ويشغل موضعًا معيّنًا لا يتزحزح عنه في نهاية الأبيات" [2]، فالرويّ حروف واحدٌ؛ بينما القافية قد تكون كلمةً كاملةً، أو بعض كلمة، أو كلمة وبعض كلمة، ومن أمثلة القافية (الكلمة):

نحن – الترابيين –
في أرواحنا نورٌ
ولكنَّا أخفُ وأوهنُ
نمضي
إلى وهمٍ عتيقٍ

---

[1] انظر مادة: **القافية**، في **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، د. أحمد مطلوب، ص: 315، وانظر كتاب: **القافية في العروض والأدب**، د. حسين نصَّار، منشورات مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، الطبعة الأولى (1421 هـ - 2001 م)، ص: 27

[2] **السابق**: ص: 40

ربّما

في كلِّ طينٍ مستحيلٌ ممكنُ [1]

فالقافية في هذين البيتين هي: (أوهنُ)، (ممكنُ)، أما حرف الرويّ فهو الميم المضمومة. ومن أمثلة القافية التي هي جزء من كلمة:

قال اتكأتُ عليكَ..

قلتُ: ألم تخنْ ظلّي وتفرطُ في غيابي!

قلت: ارتكبتُ خطيئةَ اللغة الحرونَ..

فقالَ لم تعرف وصايا الماثلينَ أمام حكمتهم،

ولم تأخذْ كتابي [2]

والقافية في هذين البيتين من شعر التفعيلة هي: (يابي) و(تابي)، أما حروف الروي فهو الباء المكسورة. ومن أمثلة القافية التي تتكون من كلمة وبعض كلمة:

بوسعكَ..

رغمَ كلِّ الماءِ حولكَ،

أنْ تقولَ: أنَا

وأنَّكَ ما اختبرتَ هُنَاكَ

إلا كي تفيضَ.. هُنَا [3]

---

[1] قصيدة: **الممكن**، وهي من بيتين فقط، تجدها في ديوان: **متاهات**، ص: 67، والبيتان عموديان من بحر الكامل مكتوبان على شكل الشعر التفعيلي، وهذا شائع في شعر محمد يعقوب كما سبق أن ذكرنا من قبل.

[2] من قصيدة: **مرآتان لنهر واحد**، في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 85

[3] من قصيدة: **تفاصيل الذي يأتي**، في ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 39، وهي عموديّة مكتوبة على شكل التفعيلي.

والقافية في هذين البيتين: (لَ أنا) و (ضَ هنا)، أما الرويّ فهو النون المفتوحة. وفيما يلي سنعرض لضروب التقفية واستخدام حرف الروي في شعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب

أولا: القافية الموحّدة:

أبرز ما تبدو فيه القافية الموحّدة في شعر مُحَمَّد يعقوب هو الشعر العمودي، فوحدة القافية – فضلاً عن وحدة حرف الرويّ – في هذا الشعر العمودي من أبرز ملامحه البنائيّة.

على أن القافية الموحّدة موجودة – أيضًا – في بعض ما كتبه مُحَمَّد يعقوب من الشعر التفعيليّ، على اختلاف في مدى التقارب الزمنيّ ما بين نغمات القوافي تبعًا لطول البيت أو قصره، وقد لاحظنا أن القصائد التفعيليّة الأُوَل أوفر إيقاعًا وقافيةً؛ لأنها أقصر أبياتًا، وأقرب ما تكون إلى الشعر العموديّ لولا اختلاف بسيط في عدد التفعيلات، ومن ذلك قصيدة تفتَّقَ الحبُّ خنجرًا:

– عبثًا يصبُّ الشايَ
في كأسِ الوعودِ المبهمهْ
– ويسائلُ الجرح المرير
(أقطعةً.. أم قطعتان ؟)
ويستدير
مضرجاً بالأوسمهْ
– وكأنني ضيفٌ حديثُ العهد
لم ينبسْ..
ولم يفتح فَمَهْ
– ويعيد لي
نفس الكلام المستحيل!

يشدني

نحو الضفاف المُنْفَعَمَهْ[1]

هذا الجزء الذي ذكرناه من القصيدة إنما هو أربعة أبيات موحَّدة القافية والرويّ، فالقافية – في مجموعها – مما يسميه علماء العروض (المتدارك) وهي قافية مطلقة مقيّدة بالهاء الساكنة، رويها العين المفتوحة، [2]، وبيان ذلك على النحو التالي:

رقم البيت	عدد التفعيلات	القافية
الأول	أربع تفعيلات	مُبهمهْ
الثاني	سبع تفعيلات	أوسمهْ
الثالث	خمس تفعيلات	ـتَحْ فمهْ
الرابع	ست تفعيلات	مُفعمهْ

وقد تطول أبيات القصيدة التفعيلة طولاً مبالغًا فيه، ومع ذلك تكون قافيتها موحّدة، ونضرب مثالاً لذلك الأمر بالبيتين التاليين من قصيدة: سيرة لرجل محتمل:

– فصلُ الفراشةِ في كتابِ الرشفةِ الأولى

جنوحُ المتعبين إلى أغانيهم مساءً

غبطةُ الأطفالِ بالحلوى

احتشادُ الصبحِ في فنجانِ قهوتها

تنسّكها على الإيقاعِ إذْ تمشي وتتركُ روحَها للهِ

سيدةٌ معتّقةٌ من الحمّى

وغرّتها نفوذُ!!

---

[1] في ديوان: **رهبة الظل** ص: 63

[2] قافية: (المتدارك) هي التي يكون بين ساكنيها حرفان متحركان، والقافية المُطلقة حرف رويّها متحرك (بفتح أو ضم أو كسر)، أما القافية الموصولة فهي التي يأتي بعد رويها أحرف: (الألف، أو الواو، أو الياء، أو الهاء)، ولا بد من التزام حرف الوصل في نهاية كل بيت، وعلى الرغم من انتهاء القوافي في هذه الأبيات بالتاء المربوطة الساكنة إلا أنها تنطق هاء، والتعويل – بالطبع – على المنطوق.

– هي حزنُ من مرّوا خفافًا

مقعدٌ خالٍ لذكرى لن تعودَ

رسالةٌ ضلّتْ

وغصنٌ لا تميلُ به الرياحُ

جلالةٌ تهذِي

نهارٌ ليسَ يعرفُ جيدًا ما الانتظارُ

خُطىً ولا أحدٌ هناكَ

مجرّةٌ تخلو بفتنتِها وتمضِي

ليسَ يعنيهَا كثيرًا ما تدورُ به رؤوسُ العاشقينَ

فعمرُهَا كأسٌ..

وريَّقَها لذيذُ!! [1]

هذا الجزء الذي ذكرناه من القصيدة إنما هو – بجملته – بيتان من بين أربعة أبيات طوال تشملها القصيدة، والقصيدة موحَّدة القافية والرويّ، فالقافية – في مجموعها – مما يسميه علماء العروض (المتواتر) وهي قافية مطلقة مردوفة، رويها الذال المضمومة، [2]، وبيان ذلك في هذين البيتين على النحو التالي:

رقم البيت	عدد التفعيلات	القافية
الأول	23 تفعيلة	فُــوذُ
الثاني	27 تفعيلة	ذِيــذُ

[1] في ديوان: **ماذا لو احترقت بنا الكلمات** ص: 13 و 14

[2] قافية: (المتواتر) هي التي يكون بين ساكنيها حرف متحرك واحد، وهذا الحرف هو الذال المضمومة، أما الساكن الأخير فهو ما يسميه العروضيون (المجرى) وهو ناتج عن إشباع الضم في الذال، فكأنما هي حرفان: (ذيْذُو) (فُوذُو)، وقد أشرنا من قبل إلى معنى إطلاق القافية، ونشير هنا إلى أن القافية المردوفة هي التي يسبق حرف الروي فيها حرف مد (ألف، أو واو، أو ياء)، ولا بد من تكرار هذا الحرف في كل قافية، ويجوز التناوب بين الواو والياء كما نرى في هذه القصيدة : (نفوذُ – لذيذُ).

ومن البدهيِّ البَيِّن أن تقارب القوافي أدنى ما يكون إلى إحداث النَغَم، أما تباعدها على هذا النحو المُبالغ فيه فهو يُضعف من تأثيرها الإيقاعي، وأحسب أن مهمة القوافي في هذه القصائد التي تطول أبياتها ليست مهمةً نغميّة في المقام الأول؛ وإنما هي مظهر من مظاهر الربط المُحكم بين الأبيات لإحكام البناء وإظهار التماسك في القصيدة.

ومن الظواهر التي استوقفتنا تكرار كلمة القافية بأكملها، وهي تجربة فريدة لم ترد إلا في قصيدته التي تحمل عنوانًا أجنبيًّا: **Zell am see** تلك التي سبق أن تناولناها في الفصل السابق:

- .... **جهةِ البحيرةِ حينَ تُمْتَحَنُ القصيدهْ**
- .... **أجواءِ حمَّام الظهيرةِ، ثمَّ تخشى أن تمرَّ بلا قصيدهْ**
- .... **شَغَفٍ يُحلِّقُ فوقَ وَجْدِهِمَا سوى ذكرى قصيدهْ**
- ..... **منهُ انتظَارًا حينَ كان الحُبُّ سطرًا في قصيدهْ**
- .... **حيثُ كانوا كلَّ تاريخِ القصيدهْ** [1]

وتكرار كلمة القافية على هذا النحو مما يسميه العروضيّون: الإيطاء، ومعناه أن تتكرر القافية الواحدة في قصيدة واحدة بنفس المعنى دون تغيير، وإذا تقاربت الأبيات كان الإيطاء أقبح، وإذا تباعدت كان الإيطاء أقل قبحًا [2].

والواقع أن (وحدة كلمة وحدة القافية) ظاهرة كثيرة الشيوع في الشعر الشعبي، وقد يكررها الشاعر الشعبيّ بنفس معناها أو بمعنى جديد معتمدًا على

---

[1] في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 73 – 75

[2] انظر: **الكافي في العروض والقوافي**، للخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة، (1415 هـ – 1994 م)، ص: 162 و 163، وانظر: مادة: (**إيطاء**) في **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، د. أحمد مطلوب، ص: 119

الجناس التام [1]، أما تكرار القافية على هذا النحو في الشعر الفصيح فهو الأندر والأقل، وقد استحسنوه إذا كان دالاً، كرغبة الشاعر في تكرار اسمٍ له خصوصيّة دينية أو وجدانية، أو التكرار للسخرية واللوم [2]

إن الكلمة التي توضع في القافية على هذا النحو المبلغ في تكراره إنما هي كلمة ذات خصوصية شديدة، وتكرارها بهذا الشكل المُبالغ فيه يجعلها " منبهةً محفزةً مع ارتفاع كل موجة من موجات الشعور، وهكذا تقوم وظيفتها الإيقاعيّة بالنسبة للقصيدة ككل، لا بالنسبة إلى البيت الواحد في علاقته بما قبله وما بعده " [3] إن الشاعر بهذا الأمر يُقلِّص القافية ويحول دون تنوعها الدلاليّ ويستبيح الإيطاء لكنه يقيم – بهذا كله – " تكرارًا بيانيًّا " [4].

وقد قلنا في تحليلنا لهذه القصيدة من قبل: إن الذات الشاعرة تبدو فيها منقسمةً بين الاستجابة لإحدى رغبتين كلتاهما في موضع الإغواء؛ إحداهما: المتعة المتَدَفِّقة من سحر الطبيعة في بلدة: زيلامسي، والأخرى نوازع (القول الشعريّ)، وعلى الرغم من قسوة الامتحان تبدو القصيدة منتصرةً؛ فكل ملمح من ملامح الجمال التي تُطوّق المكان لا يتحقق كمالها إلا حينما تغدو قصيدة؛ بل تغدو ملامح الحبّ والجمال المتناثرة في كل موضع: (**ذكرى قصيدة، سطرًا في قصيدة، كلَّ تاريخ القصيدة**)، ولعل ظهور كلمة: (قصيدة) على هذا النحو اللافت والمتُكرر في موضع القافية أدعى إلى تعضيد هذا الانتصار، وإبراز القصيدة في الموقف الأهم والأقوى.

ثانيا: تنوّع القوافي:

---

[1] يمكن مراجعة عشرات النماذج في كتاب: **الشعر الشعبي الفلكلوري– دراسة ونماذج**، شوقي عبد الحكيم، هنداوي للطباعة والنشر، القاهرة (1436 هـ – 2015 م).

[2] راجع كتاب : **القافية في العروض والأدب**، د. حسين نصَّار، ص: 108

[3] **موسيقى الشعر العربي**، شكري عيَّاد، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية (1398 هـ – 1978 م)، ص: 133

[4] **السابق**: نفس الصفحة.

في الديوان الأول للشاعر قصيدة استلهم فيها نظام المقطوعات الشعريّة المتنوعة القوافي، وهي تجربة راجت في كتابات شعراء المَهجر الرومانسيين وشعراء مدرسة أبوللو المصريّة، وهذه القصيدة هي قصيدة: إيقاع الرجاء [1] التي تتكون من خمس مقاطع لكل مقطع، كل مقطع منها مكون من أربعة أبيات موحّدة القافية وحرف الرويّ، وعلى الرغم من اختلاف أحرف الرويّ بين كل مقطع وآخر إلا أن القصيدة متحدة في كونها قافية مقيّدة مردوفة من نوع (المترادف) [2] على هذا النحو:

	القـــــــوافـــــــي				الروي وحروف الردف
المقطع الأول	ـحِيْلْ	ـخِيْلْ	ـطِيْلْ	ـوِيْلْ	رويها اللام، مردوفة بالياء أو الواو
المقطع الثاني	جَاءْ	هِاءْ	ـسَاءْ	ـشَاءْ	رويها الهمزة، مردوفة بالألف
المقطع الثالث	ـدَارْ	ظَارْ	ـهَارْ	ـذَارْ	رويها الراء، مردوفة بالألف
المقطع الرابع	ـكُونْ	ـقُونْ	ـجُونْ	كُونْ	رويها النون، مردوفة بالواو
المقطع الخامس	نُورْ	ـدُوْرْ	ـهُورْ	ـرُوْرْ	رويها الراء، مردوفة بالواو

وعلى جانب آخر يمكن اعتبار الأبيات الممتدة الطول ذات قوافٍ متنوّعة، وإن كانت هذه القوافي بمثابة قوافٍ داخليّة مؤقّتة، قد يقف عليها القارئ، أو يتجاهلها، والقوافي الداخليّة " لا يمكن اعتبارها نهايات أبيات؛ لكنها تتيح للقارئ أن يقف عندها لالتقاط أنفاسه" [3]، ونحن نميز الأسطر التي تحمل قوافيَ داخليةً من غيرها عندما يصح أن نستأنف القراءة بعد الوقوف عليها دون أن يختل الإيقاع، وربما انتقل الإيقاع إلى بحر عروضي جديد، لكن الأسطر غير المقفاة ينكسر الإيقاع بعدها وإن كان الوقف عليها مُتاحًا. ونمثل لذلك الأمر بهذا البيت من قصيدة: هادئًا مثلي

---

[1] في ديوان: **رهبة الظل:** ص: 34 و 35

[2] القافية المقيّدة هي التي يكون رويها ساكنًا، و(المترادف) من القوافي ما التقى ساكناه في نهاية الكلمة.

[3] **عن بناء القصيدة العربية المعاصرة**، د. علي عشري زايد، ص: 184

يمر الوقت، وهو بيبت مكتمل منته بقافية تتكرر طوال القصيدة: (**عيدهْ**)، لكن هذا البيت يتضمن قوافي داخلية متنوعة تتيح وقفات متعددة في داخله:

سأقولُ شيئًا آخرًا للبحرِ
طقسٌ القلبِ
كانَ يظنُ بي خيرًا
ولم أقرأ حنين الضفّةِ الأخرى
يكادُ يشفُّ عن شغفي المكانُ
خُطايَ موسيقَى
وفي شفتي سماءٌ ليسَ تعرفُني، كما أرجو،
وفي رئتيّ ما يحنو على المدنِ البعيدهْ [1]

وسوف نقدم في الجدول التالي تحليلاً لكل سطر من هذه الأسطر الشعرية:

الأسطر الشعريّة	تحليله	القافية
سأقولُ شيئًا آخرًا للبحرِ **طقسٌ القلبِ** **كانَ يظنُ بي خيرًا**	**يجب قراءة هذه الأسطر الثلاثة متصلة؛ فالوقف على الأول أو الثاني منها يؤدي إلى كسر الوزن عند استئناف القراءة، وإذا وقفنا على كلمة خيرًا يجب إهمال التنوين واعتبار الألف وصلا** [2]**، واستئناف القراءة يحول الإيقاع من الكامل إلى الوافر.**	**خيرا**
ولم أقرأ حنين الضفّةِ الأخرى	**يمكن قراءة هذا السطر منفردا، والإيقاع بعده من في الوافر أيضًا**	**أخرى**
يكادُ يشفُّ عن شغفي المكانُ	**لا بد من قراءة السطرين معا، لأن الوقوف**	**سيقى**

[1] في ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 85

[2] سبقت الإشارة إلى القافية الموصولة، وهي التي يلي رويها حرف مد (ألف، أو واو، أو ياء) أو تليها الهاء.

خُطايَ موسيقَى	على نهاية أولهما (وإن كان متاحًا) يؤدي إلى خلل الإيقاع فيما يليه.	
وفي شفتي سماءٌ ليسَ تعرفُني، كما أرجو،	يجوز الوقف على نهاية هذا السطر	أرجو
وفي رئتيّ ما يحنو على المدنِ البعيدهْ	الوقوف على نهاية هذا السطر واجب، لأنه السطر الذي يحمل القافية الأصلية التي تتكرر في كل القصيدة.	عيدهْ

ثالثًا: إرسال القافية:

إرسال القافية معناه إهمال التقفية تمامًا؛ وعدم الالتزام بتكرار صوت بعينه في نهايات الأبيات، فيكون لكل بيت قافية مستقلة خاصة، ورَوِيٌّ مختلف عما يسبقه أو يليه من الأبيات.

والظاهر أن محاولات التخلص من قيود القافية بإرسالها تمامًا إنما هي محاولات قديمة، فقد ذكر أبو بكر الباقِلَّانِيّ (ت: 403 هـ -1012 م) نموذجًا لشاعر لم يسمّه، واعتبر ما يقوله من الشعر نموذجًا قبيحًا مُستنكرًا [1].

وقد تجددت هذه المحاولات في العصر الحديث في أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين الميلاديين[2]، وكان إرسال القافية في الشعر العموديّ – بطبيعة الحال – ولم يكتب لها النجاح ولا والذيوع، بل إنها كانت تجربةً – في بعض الأحيان – مُستنكرة من بعض ذويها ومبدعيها، يقول عباس محمود العقاد (ت: 1383 هـ - 1964 م) في هذا الشأن: "نظمت القصائد الطوال من شتى القوافي ثم طويتها، ولم أنشر بيتًا واحدًا منها؛ لأنني لم أكن أستسيغها، ولا أطيق تلاوتها بصوت مسموع،... ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال

---

[1] راجع كتابه: **إعجاز القرآن**، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة (1417 هـ - 1997 م)، ص: 56

[2] انظر بعض النماذج الحديثة لإرسال القافية في كتاب: **القافية في العروض والأدب**، د. حسين نصَّار، ص: 180 و 181

في متعة السماع، ويفقدني لذة القراءة الشعريّة والقراءة النثرية على سواء، لأن القصيدة المُرسلة عندي لا تطربني بالموسيقيّة الشعريّة، ولا تُطربنا بالبلاغة المنثورة التي نتابعها ونحن ساهون عن القافية، غير مترقبين لها من موقع إلى موقع، ومن وقفة إلى وقفة"[1].

ولعل من أسباب النفور من إرسال القافية في الشعر العموديّ – على الأخص – اعتبار الوظيفة الأهم للقافية متمثلةً في ضبط زمن الإيقاع؛ وذلك بإعلان نهاية البيت الشعري بعد انتهاء كميّة معينة من التفعيلات التي تتكرر بشكل متساوي، وتنتهي بانتهاء البيت وفي آخره القافية برويها وأحرفها المتوالية؛ " فطبيعي ألا تكون لها نفس القيمة إذا اختلفت الوحدات أو الأسطر الشعرية في الطول، ومن هنا تيسر اطّراح القافية في الشعر الحر على حين فشلت في تجارب الشعر المرسل"[2].

وفي شعر مُحَمَّد يعقوب الكثير من القصائد ذات القوافي المرسلة[3]، ولا يمكننا اعتبار إهمال التقفية في هذه القصائد نوعًا من التساهل والتبسيط – بحال من الأحوال – فالقافية في الشعر التفعيلي أيسر وأكثر مرونةً وتنوّعًا، كما أن الشاعر قد كتب كثيرًا من القصائد المقفاة بإحكام شديد، فضلاً عن كتابته للشعر العموديّ، وإنما نحسب إرسال القافية محاولةً للخروج من الغنائيّة والتركيز على المنحى الفكريّ.

وأخيرًا نود التفريق بين إرسال القافية وتنوعها (في الشعر التفعيلي)، فالبيت الذي ذكرناه آنفًا للتمثيل على القافية الداخلية المتنوعة إنما هو بيت واحد له قافية تشابه قوافي بقية القصيدة (رويًا وإيقاعًا)، ويتضمن في داخله قوافي متنوعة، أما القصيدة التفعيلية المرسلة القافية فلكل بيت فيها قافية مختلفة.

---

[1] في كتابه: **يسألونك**، منشورات هنداوي، القاهرة، طبعة حديثة صدرت في: (1434 م – 2013 م) ص: 76 و 77

[2] **موسيقى الشعر العربي**، شكري عيّاد، ص: 117

[3] انظر – على سبيل التمثيل – قصيدة: **هذيان السكون** التي نقلناها في هذا الكتاب، ص:، وهي في ديوان: تراتيل العزلة، ص: 7، وراجع قصائد : **أعالي الغياب، وتمضي إلى جمرها، ومرايا** في ديوان: **جمر من مروا**، ص: 59، و ص: 89، و ص : 91

الفصل الرابع:

شَهْوَةُ التَّلْويْح

دِرَاسَةٌ فِي التَّصوير والمجاز

شَهْوَةُ التَّلْويْح
دِرَاسَةٌ فِي التَّصوير والمجاز

تقوم القصيدة الشعرية على عمادين كبيرين تتحقق من خلالهما شعريتها وفنيّتها، أولهما الموسيقا، فالشعر تجربة لغويّة مُنَغَّمة، والجانب الآخر هو التصوير الشعريّ والمجاز [1]، وقد تحدثنا في الفصل السابق عن الموسيقا الشعريّة، وسوف يكون حديثنا في هذا الفصل عن التصوير الشعريّ والمجاز.

ومن خلال التصوير الشعريّ والمجاز يحاول الشاعر تجسيد الأبعاد النفسيّة والذهنيّة الماثلة في نفسه بشكل غير مباشر، وتحقيق الجدّة والإمتاع، وتجاوز اللغة النثريّة النفعيّة، وسوف نعرض في هذا الفصل لأهم التقنيات والأساليب الشعريّة التي يستخدمها شاعرنا: مُحَمَّد إبراهيم يعقوب في هذا المضمار.

[1] لا شك أن المجاز عنصر مهم من عناصر التصوير الشعريّ؛ غير أننا واجدون كثيرًا من الصور الشعرية المُعتبرة وهي فقيرة في المجاز، ومن ثم جمعنا بينهما بعطف الخاص على العام.

(1)
بحثًا عن لغة شعريّة مُبتكرة

يبدو أن قضيّةَ الشاعر التي لم تنته منذ عقودٍ موغلةٍ في القِدم إنما هي قضيّةُ البحث عن لغة جديدة لم يتداولها غيره من الشعراء، لغة بكر جديدة قادرة على الإدهاش وإثارة الانفعال، بعد أن انتهك الشعراء كل الأساليب ووسائل التعبير؛ فغدت مألوفة معهودة، ولا يكون الوصول إلى مثل هذه اللغة التصويريّة الجديدة إلا حين يتخذ إليها سبيلاً لم يطرقه الآخرون.

والحق أن المعول في تلك اللغة الشعريّة ليس قائمًا على موضوع القول نفسه؛ وإنما هو مُتعَلّق بكيفيّته ووسيلة التعبير عنه، فقد يكتب عشرات الشعراء في موضوع واحد، وتكون لكل واحد منهم رؤيته الخاصة، وطريقته المُعبّرة التي تعكس أسلوبه الفريد.

ولذا اجتهد الشاعر في أن يُبدع صورًا جديدة لم يُسبق إليها؛ وكانت أولى محاولاته في هذا الأمر الارتحال بعيدًا عن لغة القاموس، والإعراض عن الصور المطروقة المعهودة الموروثة، وابتداع صور عصريّة تستمد عناصرها من مفردات حياتنا اليوميّة في عصرنا الراهن، ومن هذه الصور الجديدة:

(الحكايا المُكهربة – ها هي الروحُ متحف أثريٌّ – بوصلة الكلام – هاء الهويّة جِينةٌ – صورٌ من الأسمنتِ) [1].

---

[1] راجع الصور التي ذكرناها على ترتيبها في: **رهبة الظل:** 29، **تراتيل العزلة:** 11، 15، **الأمر ليس كما تظن:** 17، والجينة: مفرد الجينات، والجينات هي: الخلايا التي تحمل الصفات الوراثية للكائن الحي، والتي استطاع العلماء من خلالها التحكم في بعض الصفات الموروثة التي تميّز الكائن الحيّ، وأخيرًا: **ليس يعنيني كثيرًا:** ص: 14

ومن الصور المُبتكرة العصريّة – أيضًا – صورة الشاعر والقصيدة في ثوبيهما الأكثر عصريّة، ولنا أن نقارن – على سبيل التمثيل – بين صورة الشاعر كما تبديها قصيدةٌ كُتبت منذ أكثرَ من أربعين عامًا جاء فيها:

كانَ يكتُبْ...

ثُمَّ يشطُبْ....

كانَ في دَمِّه يسبَحْ [1]

وصورة الشاعر الأكثر عصريّة في شعر مُحَمَّد يعقوب:

وليسَ هُناكَ من غُصنٍ أحطُّ عليهِ

ما من حيلةٍ أُخرى أجرّبها

على الكيبوردِ، في البهوِ الذي في الرُّوحِ

.....

لم أكتُب مُدوّنةً تليقُ بفتنةِ الإيقاعِ

في بهوِ القصيدةِ

....

عدتُ للكيبوردِ أملأ كأس مسغبتي بحزنٍ داخليّ [2]

---

[1] من قصيدة عنوانها: **كان يكتب ثم يشطب**، كتبها الشاعر الفلسطيني مُعين بسيسو (ت: 1404 هـ – 1984 م)، في رثاء الشاعر الفلسطيني المُناضل: كمال ناصر (ت: 1393 هـ – 1973 م)، والقصيدة في ديوانه: خذي جسدي الآن كيسًا من رمل (1395 هـ – 1976 م)، وقد نقلنا هذه الأسطر الشعريّة عن: **الأعمال الشعريّة الكاملة**، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، (1408 هـ – 1987 م)، ص: 609

[2] من قصيدة عنوانها: **تونس وحدها من ماء**، في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، مقتطفات من الصفحات: 39، 40، 41

أما القصيدة وتفاعل الجمهور معها فهي كما تبدو في هذه الصورة:

آنَ لم تُفْلِتْ مِن الجوَّال غادَرَها الجميعُ [1]

على أن من وسائل التحديث اللغويّ وابتكار الصور الجديدة: الإيغال في المجاوزة الشعريّة [2]من خلال تركيب العناصر المتداولة المألوفة تركيبًا مجازيًّا مُختلفًا يجعلها غير معهودة ولا مألوفة، ومن ثم تكون قادرة على إثارة دهشة المتلقي من خلال هذا التركيب العجيب الذي تُعهد فيه، ويكون التركيب اللغوي النحويّ سليمًا من الناحية اللغويّة إلا أن أطرافه غير متوائمة؛ لأن طرفي الإسناد التركيبيّ متباعدين غريبين غير مألوفين، فلا يستطيع القارئ أن يقيم علاقة تردُّها إلى حَيِّز المألوفات إلا بعد مجاهدة تأويلية طويلة يقيمها السياق، وقد يعجز عن إقامة هذه العلاقة، فتظلُّ الدوالُ متنافرةً غير متوائمة، ويُستعاضُ عن دلالتها بما تثيره من إيحاء غير مألوف.

وبالطبع لا تكون غيبةُ المواءمة ناتجةً عن التركيب النحويّ، فالإسناد في مثل هذه المجاوزات صحيح من الناحية اللغويّة النحويّة، لكنه متنافر وغير متوائم من الناحية الدلاليّة المعنويّة، غير أنَّ التركيب النحوي يظلُّ رافدًا مهمًا من روافد استكشاف الدلالة وإقامتها وتقويمها من خلال: العلاقات التجريديّة القائمة في الفاعلية والمفعوليّة والظرفيّة والوصفيّة... إلخ من وظائف النحو. [3]

---

[1] من قصيدة عنوانها: **لا أمر على اسمها**، في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 100، والمراد من ذلك القول: إن شيوع القصيدة بين جمهورها رهين بإفلاتها من قبضة (الهاتف الجوال) حيث تكون محفوظة في ذاكرته، أو منشورة على مواقع التواصل أو المدونات، فلو ظلت حبيسةَ الهاتف لغادرها الجميع.

[2] أفضل استخدام (المجاوزة الشعريّة) بدلا من مصطلح (انزياح)، مع أن انزياح أكثر شهرة وتداولاً، وقد فصَّلت أسباب هذا التفضيل في كتابي: **بوابة الريح والنخيل..**، في الهامش رقم (1) ص: 107

[3] راجع فصل: عدم المواءمة بين أطراف التركيب النحويّ في كتابنا: **بوابة الريح والنخيل..**، ص: 110

ومن هذه الصور المُجَاوزة: ما يُعلِّق الكلمة المألوفة المعروفة بجار ومجرور غير موائمين لها؛ فيؤدي هذا التعليق إلى ظهور تركيب غير مألوف ولا معهود، كما في قول الشاعر:

(نملٌ من العَثَراتِ – أبْتَلُّ بالفقراءِ – إزميلان من شفقٍ– الصعود إليَّ – عينانِ من قَدَرٍ – قدمين من ولعٍ – معجونة بالريح) [1]

أو يصف الكلمة المألوفة المعهودة بنعت غير موائم لها، فتظهر في تكوين غريب مدهش، كما في قول الشاعر:

(ارتباكٌ فَارهٌ – أغنيةٌ غموسٌ – ياقةٌ ولهي – حزن قابلٌ للكسر – عصيانٌ رماديّ – عمر أزرق) [2].

على أن التركيب الأكثر شيوعًا في دواوين مُحَمَّد يعقوب هو عدم المواءمة بين المضاف والمضاف إليه، ومن نماذج عدم المواءمة بين طرفي التشبيه الإضافيّ في دواوينه:

(رئة النهار – تراتيل الرخام – زورق الليل – نبتة الإفصاح – خيول الحَكَايَا – عراء الريح – يقطين خاصرتي – نخلة أحرفي – أعراس المواقيت – جوع السفينة – طَلع الرخام – عصفور الكلام – دهشة الرمان – قميص بصيرتي – غواية معطفي – تنبؤات الريح – أعتابِ سَكْرَتِها – عطر الكلام"[3].

---

[1] **تراتيل العزلة:** ص: 26 **جمر من مرُّوا:** ص:35، 40، **الأمر ليسي كما تظنُّ:** ص: 39، **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 23، **متاهات:** ص: 12

[2] **جمر من مرُّوا:** ص: 40، **الأمر ليسي كما تظنُّ:** ص: 39، **ليس يعنيني كثيرًا:** ص: 26، 56، **ماذا لوا احترقت بنا الكلمات:** ص: 27

[3] **تراتيل العزلة:** ص: 17، 18، 30، 32، 38، **جمر ومن مروا :** ص: 14، 14، 36، 56، **الأمر ليس كما تظن:** ص: 53، 61، **ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟:** ص: 9، 12، 26، 82، **متاهات:** ص: 18، 21، 25

يعقوب ما يتم به تجسيم المعنوي، أو ما هو في حكم المعنوي في صورة الوعاء، أو محتوى هذا الوعاء:

" فَخَّار شكواي – قارورة الصبر – قارورة الأنفالِ
– قارورة الروحِ – جرّة الأشياءِ – قارورة العُمرِ –
كؤوسُ الكلام – كأس مسغبتي – كؤوس الراءِ –
قدح الأنوثةِ " [1]

وفي إضافة المشبّه إلى المشبّه به أو العكس صورة تشبيهيّة قويّة للغاية؛ لأن طرفي التشبيه متلاحمان متماسكان وكأنهما شيء واحد، على خلاف استخدام التشبيه الذي تذكر فيه أداة التشبيه، فأداة التشبيه تستبقي طرفي التشبيه كلًّا منهما على حدة، وتحول دون اندماجهما وانصهارهما بشكل تام، أما هذا التشبيه الإضافي فهو يذيب الفوارق تمامًا، وربما كانت قوة هذا التلاحم الإضافيّ بين طرفي التشبيه مدعاةً لإكثار الشاعر في استخدامه بشكل مُبالغ فيه للغاية، حتى إنه ليمكننا القول بأنه أصبح سمة أسلوبيّة تميز شعره.

على أن لمحمد يعقوب بعض التشبيهات التي يستخدم فيها أداة التشبيه، لكنها على ذلك تشبيهات طريفة مُبتكرة غير مسبوقة، على الرغم من ندرة استخدامه لهذه الصورة التشبيهيّة التي تستخدم فيها الأداة، ومن تلك التشبيهات الطريفة في قصيدة حروف الماء:

أشكو لمن؟... جُرح المَهابةِ ماثلٌ
والآخــرون كلثْــغةٍ فــي الرَّاءِ [2]

---

[1] **جمر ومن مروا** : ص: 31، 31، 35، 79 **الأمر ليس كما تظن:** ص: 103، 128، **ليس يعنيني كثيرًا:** ص: 30، 41، 69، **ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟:** ص: 33

[2] **جمر ومن مروا** : ص: 79

ولعل طرافة هذا التشبيه – فضلاً عن جِدَّته – راجعة إلى عدم وقوع المشابهة الحسيّة بشكل مباشر؛ وإنما إقامة المشابهة من خلال علاقات معنويّة يؤول القارئ دلالاتها، فما وجه الصلة بين (الآخرين) ولثغة الراء على وجه الخصوص إلا أن تكون المشابهة في صورة القبُح – مثلاً – أو الاستنكار؛ أو في صورة الغياب في موضع يكون فيه الحضور مطلوبًا، عنيتُ غياب حرف الراء.

(2)

الإرداف الخُلْفِيّ

الإرداف الخُلْفِيّ هو إرداف كلمة بما يُخَالفها في دلالتها لصوغ تركيبٍ جديد يؤلف بين المتناقضات على شكل يستحيل تصوّره واقعيًّا، على نحو قولنا: " رحمة قاسية " أو " شمس مظلمة "...إلخ [1]، وهذه الطريقة في التركيب تختلف عن التناقض أو المطابقة والمقابلة البديعيّة؛ لأن هذه الأخيرة تجمع طرفين متناقضين في سياق واحد مع بقاء كل طرف مستقلاً عن صاحبه، كقول مُحَمَّد يعقوب:

وتوسَّدي صُبحًا تموسَقَ بالنَّدى

واستبشري عند المساءِ بقربِهِ[2]

فلكُلٍ من الصباح والمساء في هذا البيت استقلال خاص وإن اجتمعا معًا في سياق البيت الشعري، ولذا كان التناقض الحاصل من اجتماعهما على هذا النحو مُبرَّرًا ومعقولاً؛ وإن كان الفاعل المشمول بظرفيهما واحدًا؛ لأن الفعل المُمَارسَ في هذين الظرفين المتناقضين لا يقع فيهما في ذات الوقت، أمَّا الإرداف الخُلفيّ فهو قائم على دمج المتناقضات في كيان تركيبيّ واحد وبشكل متفرّدٍ وغير متنافر، بحيث يبدو للقارئ – في سياق القصيدة – مُقنعًا ومنطقيًّا ومُعبّرًا عن فكرة الازدواج بين شيئين

---

[1] الإرداف الخُلفي ترجمة عربيّة للمصطلح الإنجليزيّ Oxymoron ، وقد تحدثت بإسهاب عن هذا المصطلح واشتقاقاته اللغويّة ودلالاته ومعانيه في كتابي: **بوابة الريح والنخيل**، وذكرت أن الشاعر السعوديّ محمد الثبيتيّ (ت: 1432 هـ - 2011 م) كان من السابقين إلى استخدام تلك التقنية التصويريّة، وأن كثيرًا من الشعراء السعوديين ومنهم شاعرنا محمد يعقوب كانوا قد تأثروا كثيرًا بمحمد الثبيتي في هذا المضمار وغيره، ويمكن لمن أراد التوسّع مراجعة ما كتبته هناك، ص: 126، وفيما يتعلق بالمصطلح نفسه يمكن مراجعة الهامش رقم (1) ص: 126 على الأخص.

[2] في قصيدة: **مزاج الشعر** ضمن ديوان: **رهبة الظل** : ص: 6

متناقضين في ذات واحدة؛ ليعبر عن نفسيّة الشاعر التي تشعر بهذا التناقض، أو يعبر عن التناقضات التي تجمعها الحياة نفسها [1]، كما في قول مُحَمَّد يعقوب: (**هذيان السكون – الطهر الأثيم**) [2]

على أن هذه التراكيب الفريدة ليست من اختراع الشعراء المعاصرين، وإن كانت أكثر شيوعًا في دواوينهم الشعريّة، وفي وسعنا استقصاء نماذج متعددة منها في موروثنا من قبيل ما جاء في هذا البيت لابن الرومي (ت: 283 هـ -896م) قائلاً في ممدوح له:

فَهْوَ مَا شِئْتَ مِنْ جَبَانٍ شُجَاعٍ آمِنٍ رَاجِفِ الحَشَا كُلَّ رَجْفِ[3]

على أنَّ وجود مثل هذه الصيغ والتراكيب في شعرنا القديم والشعر التقليديّ المُعاصر لا يُمَثِّل مجاوزة كبيرة، فهو مما "لم يكن مُبهمًا بالدرجة التي تستدعي جهدًا خارجًا عن طاقات القارئ العادي ومُنهكًا له، بل إن القارئ قد يجد حلَّ اللغز والإبهام في نفس البيت الذي يحتوي على تعبير الإرداف الخُلْفيّ، أو يجده في بيت سابق أو لاحق "[4]، وبمراجعة سياق أبيات ابن الرومي سوف يتبين لنا أن الصفات المتناقضة المجموعة في تركيب واحد منسوبٍ لشخص واحد هو (الممدوح)؛ يتبين لنا أن أوجه التناقض فيها مما يمكن أن يتم تفكيكه وَرَدَّهُ لألفة المنطق الواقعي؛ فالممدوح

---

[1] راجع في ذلك كله كتاب: **الإرداف الخُلْفيّ – الإكسيمورون**، د. ريما أبو جابر برانسي، مكتبة كل شيء، حيفا، الطبعة الأولى:(1434 هـ – 2013 م) ص: 148 و 149، وعلى حد علمي: هذا الكتاب الرائد هو أول كتاب عربيّ يناقش هذه الظاهرة بعمق واستقصاء ويحلل نماذج متعددة لها من الشعر القديم والمعاصر.

[2] في ديوان: **تراتيل العزلة**، ص: 7، و 28

[3] **ديوان ابن الرومي**، أبي الحسن علي بن العباس بن جريح المعروف بابن الرومي، تحقيق د. حسين نصَّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة بالقاهرة، الطبعة الثالثة (1424 هـ – 2003 م) الجزء الرابع، ص: 1560

[4] **الإرداف الخُلْفيّ – الإكسيمورون**، د. ريما أبو جابر برانسي، ص: 207

في قصيدة ابن الرومي إنما هو في أصل خليقته شجاع، لكنه يخشى ملامة الناس واتهامهم له بالتقصير؛ فيدفعه هذا الأمر إلى مزيد من اكتساب الفضائل، مما يجعله على حذر دائمٍ من النقص والقصور، وهكذا يبدو جامعًا بين المتناقضات في ذات واحدة: (**جبانًا شجاعًا**) و (**آمنًا راجف القلبِ**).

على أن نماذج **الإرداف الخُلفي** في شعر مُحَمَّد يعقوب ليست على هذا النحو من السذاجة، فهي غير مُبرّرة – في الغالب – وإنما تهدف إلى إثبات كونها – بالفعل – كيانًا واحدًا متناقض الأجزاء، وإن اجتهد القارئ في التأويل لفض الاشتباك بين الأجزاء المُتناقضة؛ لأن " التناقض الظاهريّ قد ينطوي على حقيقة عميقة " [1].

ومن صور **الإرداف الخُلفيّ** ما تكون الصورة المُتناقضة فيه مُباشرةً تمامًا؛ فهو " يتركب من تعبيرين متتالين يتناقضان بشكلٍ مباشر، أي أن الكلمة تظهر ثم يليها عكسها" [2]، ومن هذا القبيل في شعر مُحَمَّد يعقوب: (**نشربُ الذلَّ عزّةً – النهايات مبتدأ – هذيان السكون – الطهر الأثيم – أكثر ما هناك أقلّه – لذّة يشقى بها – فردًا جاء محتشدًا**)[3].

ومن صور **الإرداف الخُلفيّ** " ما لا تكون فيه الكلمتان متناقضتين بشكل مُباشر؛ وإنما يأتي التعبير الثاني ذا صفةٍ مُناقضةٍ للأول"[4]، ومن هذا القبيل في شعره: (**اقتراف الشدو – الرخام الغضّ – الخوف اللذيذ – نار الظلال – ارتباك فاره – الوجع المهاود – تعثُّرك السويّ – طلع الرخام – دفتر النسيان**) [5].

---

[1] مادة: **الإرداف الخُلْفيّ** في : **معجم مصطلحات الأدب**، د. مجدي وهبة، ص: 374

[2] **الإرداف الخُلْفيّ**..، د. ريما أبو جابر برانسي، ص: 151

[3] راجع التعبيرات التي ذكرناها على ترتيبها في ديوان: **رهبة الظل:** ص: 30، 85، **تراتيل العزلة:** ص: 7، 28، **الأمر ليس كما تظنّ:** 23، 74، 101

[4] **الإرداف الخُلْفيّ**..، د. ريما أبو جابر برانسي، ص: 151

[5] راجع التعبيرات التي ذكرناها على ترتيبها في ديوان: **رهبة الظل:** ص: 51، **تراتيل العزلة:** ص: 18، 29، 40، 61، **ليس يعنيني كثيرًا:** ص: 42، 55، 111

وهـذه التعبـيرات أدنى مـا تكـون إلى الاسـتعارة، ولا بأس طبعًـا، فالصـور البلاغية تتداخل وتتواشج فيما بينها، وفي هذه العبارات التي ذكرناها تكون الكلمة الثانية عدولاً عن التعبير المألوف الملازم للأولى، مع أنها ليست مناقضة لها من حيث الدلالة، وسوف نوضح هذا الأمر من خلال الجدول التالي:

الإرداف الخُلفيّ	التركيب المألوف	كيفية المجاوزة والعدول
اقتراف الشدو	اقتراف (الإثم – الخطيئة – الذنب..إلخ)	وضع الشدو في موضع الخطيئة والإثم، ليكون التناقض في ظهور المرغوب في موضع الممنوع.
الرخام الغضّ	الرخام (الصلب – الحاد..إلخ)	وضع الغض في موضع الصلب، ليكون التناقض في ظهور اللين في موضع الصلابة.
الخوف اللذيذ	الخوف (المرعب – المُفزع....إلخ)	وضع اللذة في موضع الرعب والهلع، ليكون التناقض في ظهور السعادة في موضع الحزن.
نار الظلال	نار (الهجير – القيظ – الفراق...إلخ)	وضع الظلال في موضع النار، ليكون التناقض في ظهور الراحة والطمأنينة في موضع الألم.
ارتباك فَارِه تعثُّرك السويّ	ارتباك (مخجل – مزرٍ..إلخ) تعثُّرك (المُخجل – المُثير للسخرية...إلخ)	وضع الشيء المثير للإعجاب في موضع الشيء المثير للخجل والسخرية، ليكون التناقض في ظهور ما يؤدي إلى الفخر في موضع إثارة الشفقة أو الازدراء.
الوجع المهاود	الوجع (المؤلم – المستمر – المُلَّح..إلخ)	وضع الشيء المطاوع في موضع العناد والألم، ليكون التناقض في ظهور الاستسلام والخضوع في موضع الاستفزاز بإثارة الألم.
طلع الرخام	طَلْع (النخيل)	وضع الرخام في موضع النخيل، ليكون التناقض بين الحياة والموت، بوضع الجماد العقيم المجدب في موضع الكائن الحي المثمر المنتج
دفتر النسيان	دفتر (لحفظ البيانات..، لحفظ النصوص..إلخ)	وضع النسيان في موضع أداة الحفظ، ليكون التناقض في تأدية الأداة عكس ما هو مطلوب منها.

وأخيرًا **الإرداف الخُلفيّ الرمزيّ** " وهو الذي يكون التناقض فيه بين ما تَرمز إليه الكلمتان اللتان تكونانه، أو بين دلالة إحدى كلمتيه، وما ترمز إليه الكلمة الأخرى" [1]، ومن قبيله في شعر مُحَمَّد يعقوب: (**سيف العِناق – صخرة العرفان – كأس مسغبتي**) [2].

وفي التعبير الأول تتناقض إيحاءات (**السيف**) الدالة على القتل والدمويّة مع (**العناق**) بما فيه من محبّة وتوادّ، أما (**الصخرة**) فهي رمز للغلظة والقسوة، بما يناقض(**العرفان**) وهو دال على المودّة والاعتراف بالجميل، وأخيرًا: يحمل (**الكأس**) دلالات الريِّ؛ أما (**المسغبة**) فهي الجوع، ولذا من الممكن أن يكون التناقض واقعًا بين الوفرة والاحتياج.

---

[1] **الإرداف الخُلْفيّ..**، د. ريما أبو جابر برانسي، ص: 166

[2] راجع التعبيرات التي ذكرناها على ترتيبها في ديوان: **رهبة الظل:** ص: 81، **الأمر ليس كما تظن:** ص: 33 **ليس يعنيني كثيرًا:** ص: 41

(3)

أبرز عناصر تشكيل الصورة الشعريّة

تتكون الصورة الشعريّة من عدة عناصر متنوعة، وهي عناصر تُحيل – بطبيعة الحال – إلى الواقع الحسيّ الملموس، إلا أن الشاعر يُعيد تشكيلها وتركيبها مجدَّدًا على نحو جديد؛ فالصورة الشعريّة " لا تُقدّم لنا المحسوسات رغبة في استحضار صورتها وهيئتها الشكلية؛ وإنما تقدمها بعد أن ارتبطت بمعنى نفسي خاص يعيد تشكيلها بما يُقيمه من علائق متفردة تصنع وعيًا فنيًّا وخبرةً مميَّزةً "[1]

على أن بعضًا من العناصر التشكيليّة قد تشيع شيوعًا لافتًا يدلُّ على أن لها حضورًا خاصًا عند الشاعر، وهي أشبه ما تكون بالمفاتيح الدالة إذا استطعنا الوقوف على إيحاءاتها ودلالاتها، وفي وسعنا أن نعرف تلك العناصر من خلال ملاحظتنا لنسبة شيوعها التي تلفت الأنظار إليها بقوة، ومن شأن هذه الكلمات شديدة الشيوع والبروز " أن تُفسّر تفسيرًا وظيفيًّا أو سيكولوجيًّا، أي أنها يمكن أن تعطي دلائل على نفسية الكاتب، وكذلك على البنية الداخلية لأعماله" [2]

من العناصر التصويريّة الشائعة في شعر مُحَمَّد يعقوب (**الجنوب**)، وقد لاحظت أنَّ في بعض صوره التي يكون (الجنوب) عنصرًا من عناصر تشكيلها لونًا من ألوان التماهي أو التوحّد، فالجنوب في بعض ألوان المجاز يُعبّر بشكل ما أو بآخر عن صورة الشاعر الذاتية الشخصيّة، وهذه المفردة تدل – بالطبع – على انتمائه الإقليمي

---

[1] **الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث**، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1414 هـ - 1994 م)، ص: 84

[2] **اتجاهات جديدة في علم الأسلوب**، استيفن أولمان، ضمن مجموعة من الدراسات ترجمها د: شكري عياد في كتابه: **اتجاهات البحث الأسلوبي**، ص: 119

لمنطقة الجنوب السعوديّ، ومن الطبيعي أن يكون الشغف بالإقليم الذي ينتمي إليه الشاعر لونًا من ألوان صدق الانتماء، ومن ثم التماهي والتوحّد:

– أسئلة تخرجُ من جنوب الحزنِ في عينيكَ

– سقفُ الكلامِ أقلُّ من نارِ الذين تمر فوقَ رؤوسهم قمرًا جنوبيًّا[1]

وعلى منحى جديد يصبح الجنوب قيمة جماليّة مُطلقة:

(في الجنوب تجيء التفاصيل أنثى / لغني جنوبُ الروحِ – ورفّةُ عَيْنِها طَرْقٌ جنوبيٌّ يُذَوَّبُ في الكؤوس) [2]

ومن العناصر الشائعة كذلك: (**الماء**)، ومن الصور التي يكون الماء بين عناصر تشكيلها ما يمكن أن يكون الماء فيه صورة الحياة نفسها أو صورة للبشر الأحياء:

(بوسعك رغم كل الماءِ حولك أن تقول أنا – على ذات الجدارِ تمسّ ماء العمرِ في وجعينِ) [3]

على أن الماء في مواضع أخرى يمكن تأويله على أنه الجانب الروحي، أو بمعنى آخر الجانب الأسمى والأرقى في الحياة:

(طيني أقل بساطةً من مائي– إنما يبقى من الشعر العظيم الماءُ – وتونس وحدها من ماء) [4]

ومادام الماء قيمة روحيّة سامية، فمن الممكن تأويله في بعض الصور الشعرية باعتباره (الشعر) نفسه، فهو في طليعة ما يعده الشاعر القيمة الأسمى:

---

[1] راجع العبارات التي ذكرناها على ترتيبها في ديوان: **جمر من مرُّوا**: ص: 69،71

[2] راجع العبارات التي ذكرناها على ترتيبها في ديوان: **جمر من مرُّوا**: ص: 48، **الأمر ليس كما تظن**: ص: 15، **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 131

[3] **ليس يعنيني كثيرًا**: ص: 39، 53

[4] **ليس يعنيني كثيرًا**: ص: 125، 152، **ليس يعنيني كثيرًا**: ص: 42

(وسرير ذاكرتي حروف الماءِ - كتاب الماء يسألني - وارتبتَ... هل يحنو عليك الماءُ - الأزرق المرئيّ في لغتي أنا في الماءِ) [1]

وفي الصور التي تكون من بين عناصرها السنابل في وسعنا أن نطرح تأويل (البراءة) معادلاً للسنبلة:

(أحاديثنا سنبلات المدى - سنابل حزنك الثملات - وأرجع مثلما كانت سنابل دهشتي الأولى تحاولَ شقّ صدر الريحِ - سويتُ من وجع السنابل سيرتي) [2]

كما نجد بين هذه العناصر: (**الخارطة**) وهي من قبيل الجرأة اللغويّة المثيرة للدهشة؛ والواقع أن الشائع في استخدام لفظة (الخريطة) في الشعر دلالتها على المكان، وعندما ينتقل هذا اللفظ من علم الجغرافيا إلى دواوين الشعر فإنه – قطعًا – يتخلى عن دلالاته الجغرافية المُطلقة لكي يدل على الارتباط الوجداني العاطفي بالمكان، وتبدو (الخريطة) مع الأسلوب المجازي الذي يُعاد صوغها من خلاله؛ صورة معبّرة عن الأرض والوطن كما جاء في شعر أمل دنقل (ت: 1403 هـ - 1983 م):

مطر النارِ يهطل.. يثقبُ قلبًا فقلبا
ويتركُ فوقَ الخريطةِ ثقبًا... فثقبَا [3]

---

[1] في ديوان: جمر **من مروا**: ص: 78، **الأمر ليس كما تظن**: ص: 105، 139، **ليس يعنيني كثيرًا**: ص: 14

[2] **رهبة الظل**: ص: 20، **جمر من مروا** : ص: 82، **الأمر ليس كما تظن**: ص: 87، **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**: ص: 10

[3] في قصيدة: **سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس**، ديوان: **العهد الآتي** (1394 هـ - 1975 م)، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، من منشورات مكتبة مدبولي القاهرة، الطبعة الثالثة (1407 هـ - 1987 م)، ص: 283

بينما تظل (الخريطة) في شعر يعقوب حاملة لدلالتها الجغرافيّة الدالة على الصورة الكليّة التي تختصر أبعاد المكان، بل إن الشاعر نفسه يُعبر عن هذه الرؤية التي تُجَغْرِفُ الأشياء مختزلة أبعادها:

أُجَغْرِفُ وجهَ أيَّامي [1]

غير أن المعاني الجغرافيّة للخريطة – وإن كانت قائمة على مستوى الدلالة – تتقلّص مع المجاوزة الشعريّة والعدول عن الاستخدام النفعيّ المألوف المُتداول، فالمعتاد في مألوف اللغة أن يقال: خرائط السعوديّة، خرائط العالم العربيّ..إلخ، لكن الشاعر يجعل من الخريطة صورة كاشفة للذات الإنسانيّة نفسها؛ سواءً كانت ذات الشاعر، أو غيرها من الذوات:

(خرائط ابتهاجي – أقيس خرائطي بغيابي – تلك خرائطي إثرَ الغياب – خريطتها التي لم تعترف يومًا بتاريخ البنفسج) [2].

وقد تكون الخريطة صورة الشعر:

– قصائدنا خرائطُ مهملات إذا قيست إلى الأعراس رغما

– خَفِّف سعي خارطةٍ، كادت من الظمأ المحمومِ تختنقُ

– قدحان في جيد الخريطة

– كل الخرائطِ ثرثراتٌ، فاسْتَبْقِ بابَ القبيلةِ، كلنا عتقاء [3]

كما تدل في بعض مواضع أخرى على مُطلق التفاصيل:

(تمر خارطة أمام طقوسنا – في الحب لا معنى لأي خرائطٍ)[4]

---

[1] **رهبة الظل:** ص: 75

[2] **رهبة الظل:** ص: 10، **جمر من مروا:** 11، **ماذا لو احترقت بنا الكلمات:** ص: 39، 12

[3] راجع العبارات على ترتيبها في: **جمر من مروا:** ص: 22، 39، **الأمر ليس كما تظن:** ص: 16، 149

[4] **تراتيل العزلة :** ص: 24، **متاهات:** ص: 31

وكثيرًا ما يستخدم الشعراء الألوان للإيحاء والدلالة النفسيّة؛ والواقع أن كلمات الألوان التي تُستخدم في الشعر – غالبًا – " لا تحيل إلى الألوان؛ أو بمعنى أدق لا تحيل إليها إلا في المرحلة الأولى فقط، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون دالاً على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفيّة" [1].

ومن أكثر الألوان شيوعًا في شعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب اللونان: الأبيض، والأخضر، وهذان اللونان تحديدًا يحملان في تراثنا العربيّ وموروثنا الثقافيّ إيحاءات الازدهار والنماء والنقاء..إلخ، عندما يتم تركيب أيٍّ من هذين اللونين مع عنصر من عناصر التصوير الأخرى فإننا نستطيع أن نستقبل هذه الإيحاءات بشكل مباشركما في قول الشاعر فيما يتعلق باللون الأخضر:

(الوجع الأخضر – اخضرار أَبِي – أحلامنا الخضرا – الأمانيّ الخضر – روحك الخضراء – طفلة خضراء) [2]،

وفيما يتعلق باللون الأبيض:

(أبيضٌ قلبُها – أسرابُكِ البيضُ – قناديل البياض – الحنايا البيض – جِرَارُكَ البيضُ – كفُّها البيضاء – وطن أبيض – الصدفةُ البيضاء – غواياته البيضاء) [3].

---

[1] **بناء لغة الشعر**، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، منشورات دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثالثة (1413 هـ – 1993 م)، ص: 241

[2] راجع العبارات المذكورة على ترتيبها في: **رهبة الظل:** ص: 10، **تراتيل العزلة:** ص: 21، **جمر من مروا:** ص: 26، **الامر ليس كما تظن،** ص: 121، 157 **ليس يعنيني كثيرًا:** ص: 16، 112

[3] **تراتيل العزلة:** ص: 45، وصورة القلب الأبيض صورة تقليدية متداولة، **تراتيل العزلة:** ص: 22، **جمر من مروا:** ص: 21، 30، 40، **الأمر ليس كما تظن:** ص: 151، **ليس يعنيني كثيرًا:** ص: 30 **ماذا لو احترقت بنا الكلمات:** ص: 34

على أن اللون الأبيض – أحيانًا – يكون مقصودًا منه في شعر مُحَمَّد يعقوب الدلالة الحسية المُباشرة على اللون الأبيض؛ على الأخص حين يكون هاجس النضوب الشعري والخوف من الورق الأبيض الذي لا يُسوَّد بالكتابة الشعريّة:

(أوراقي البيضاء لا معنى لها – أوراقنا لم تزل بيضاء – مازال في الصفحة البيضاء متكأ – قميص لأوراق بيضاء)[1].

وقد توصف الورقة الشعريّة بالبياض أيضًا لكن البياض في هذا الوصف الأخير ليس ذلك البياض الحسيّ الذي أشرنا إليه آنفًا؛ وإنما هو البياض الوجداني الدال على البهاء والسموّ:

(لم تُعطِ أوراقي بياضًا كافيا – وأكملتُ البياضَ الغضَّ – آمنتُ بالصفحة البيضاء تغسلني من الخطايا – هي امرأة ولكن قطُّ لم تسأل عن تفاصيل انحناء الماءِ في عنقودها الخمريّ عن أوراقها البيضاءَ) [2]

والمحكُّ في التمييز بين دلالة البياض في هذين النمطين التصويريين (البياض الحسي والبياض المعنويّ) إنما يقوم على الفهم التام لسياق القصيدة، وفاعلية التأويل.

وفي هذا الصدد يمكن أن نشير – أيضًا – إلى توظيف الشاعر لدلالتي اللون الأبيض والأخضر بشكل مطلق دون توصيف؛ لينعكس من خلالهما – وفقًا لتأويلنا وقراءتنا الخاصة – قيم الخير والفضيلة والنقاء..إلخ. ومن أمثلة هذا الاستخدام:

(اخضرارٌ أَبِيٌّ – اقتفي أثرَ البياضِ – عَادَتْ للبياضِ المستحيلِ – أُزَمِّل بالبياضِ هزائمي – له من الأخضرِ الخفَّاقِ لهجتهُ) [3].

---

[1] **جمر من مروا:** ص: 78، **الأمر ليس كما تظن:** ص: 151، **ليس يعنيني كثيرًا:** ص: 32، 59، **ماذا لو احترقت بنا الكلمات:** ص: 90

[2] **الأمر ليس كما تظن:** ص: 17، 39، 166 **ليس يعنيني كثيرًا:** ص: 113

[3] **رهبة الظل:** ص: 74، **تراتيل العُزلة:** ص: 16، 55، **جمر من مروا:** ص: 15، **الأمر ليس كما تظن:** ص: 66

وأخيرًا نود الإشارة إلى شيوع صيغة التثنية في دواوين الشاعر بشكل لافت جدًا للأنظار؛ على أننا نستثني من هذا التوجّه ما لا حيلة للشاعر فيه؛ حين تكون التثنية تبعة من تبعات الدلالة التي لا يمكن العدول عنها على نحوِ: **اليدان – قفَّازاتَان – ضفتين – عينان – عاشقين – قدمين**)[1]، كما نستثني من هذا التوجه القصيدة التي تكون قافيتها مقيّدة، ورويّها حروف النون المردوف بالياء وحذوُها مفتوحًا [2]؛ ففي مثل هذا النوع من القوافي يكون الشاعر – إلى حد كبير – مدفوعًا بقوة النَغَمِ نحو اختيار الكلمات المثناة لتكون في موضع القافية، ومن هذا القبيل قصيدة: أعراس المواقيت، التي تكون كلمات القافية فيها: (**خطوتين – مرتين – خيبتين – وردتين – جمرتين...إلخ**)[3].

وفيما خلا هذين الموضوعين يكون الشاعر مسئولاً بشكل كبير عن اختياره للمثنى تحديدًا، عادلاً به عن صيغتي المفرد والجمع، ومن أمثلة عناصر التصوير المُثناة في شعر مُحَمَّد يعقوب:

(نهرين من غبطة – ليلان في عُنقي – سَكْرَتَيْنِ على فمي – حمامتان على يدي – إزميلان من شفق – اصعد نخلتيك – أول رميتين – دونك وردتان – قدحان في جيد الخريطة – موالان لم يقفا إلا على النهر – أنا ابن مائيك – اقصر صلاتيك – الغد الآتي على وترين – يوميات عائلتين يقتسمان ظلهما على بابين –

---

[1] **جمر من مروا:** ص: 59، 89، **الأمر ليس كما تظن:** 78، 134، 147، **ليس يعنيني كثيرًا:** 23

[2] حركة الحذو هي حركة الحرف السابق للردف، وواجب على الشاعر تكرارها، وللتمثيل على ذلك لو أن كلمة القافية: (سامِعِينْ) الجمع تكون حركة الحذو هي الكسر، ولذا تكون فرصة تكرار جمع المذكر في حالتي الجر أو النصب هي الأكبر، ولو كانت كلمة القافية: (سامِعَيْنْ) المثناة، لغدا الحذو مفتوحًا، ولكانت فرصة تكرار المثنى في حالتي الجر والنصب هي الأكبر. ومن هذا المنطلق نقول إن الشاعر في هذا النوع من القوافي يكون منقادًا بشكل أكبر نحو التثنية.

[3] راجع القصيدة في ديوان: **جمر من مروا:** ص: 55 – 57

ماء العمر في وجعين – تاريخ سيدين غارقتين – تطلع نجمتان – عامان متكأ القصيدة فارغ – أغنيتا بلاد – ما بين كل قصيدتين شممتها...إلخ) [1].

والحق أن دلالة المثنى المُجردة في لغتنا العربية – حتى في مأثوراتنا الشعبيّة – إنما تنطوي على ما تكون به الأشياء أكثر القليل[2]، فأقل الكثير ثلاثة، ولذا اعتبروا الثلاثة بداية الجمع، أما أكثر القليل فهو اثنان.

والظاهر أن الشاعر إنما أراد أن يعبر من خلال التثنية عن محدودية العدد؛ فضلاً عن كون علاقة التثنية – على وجه التحديد – علاقة شَرَاكَةٍ عاطفية مغلقة، إلا أن إفراط الشاعر في استخدام هذه الصيغة أدى إلى كونها سياقًا أسلوبيًّا خاصًا به؛ ومن ثمَّ تبدو التثنية للقارئ المُتابع لأعمال مُحَمَّد يعقوب عن كثب؛ تبدو صيغةً تلقائيّة عفوية تعبّر عن مزاج لغويّ خاص أكثر مما تعبّر عن دلالة بعينها، وذلك لأن أسلوب الشاعر يتشبع بهذه الصيغة تمامًا، ولا شك في أنَّ " (التشبع) " و (المفاجأة) نقيضان، فقدرة أي سمة على إحداث المفاجأة تتناقص مع اطّرادِ ورودِهَا، وتواتر الخاصية يضعف من قيمتها التأثيرية " [3].

---

[1] **تراتيل العزلة:** 57، **جمر من مروا:** 11، 12، 14، 40، 69، 70، 71 **الأمر ليس كما تظن:** 16، 32، 99، 103، **ليس يعنيني كثيرًا:** 22، 64، 53، 82، **ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟**

[2] في الأمثال الشعبيّة يُقال: "السر بين اتنين درج، وبين تلاتة فتح الباب وخرج "، ومعنى ذلك أن أكثر القليل اثنان، وقد نقلنا المثل عن كتاب: **الأمثال العاميّة**، أحمد تيمور، دار الكتاب العربيّ، القاهرة، الطبعة الثانية (1375 هـ – 1956 م) المثل رقم 1590 ص: 289

[3] **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر**، د. عدنان حسين قاسم، منشورات الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة (1421 هـ – 2001 م) ص: 210 و 211

(4)

المشاهد المُتَجاورة

كان الشاعر التقليديّ حريصًا على أن يُنَسِقَ صوره حتى تبدو منسجمة متسقة، وأن يوائم بين الأبيات بحيثُ يُسلِم كل بيت إلى ما يليه من الأبيات، وكل صورة عليها أن تتآلف مع جاراتها، ومن ثم يتحقق المثال الجمالي الذي يحرص عليه الناقد القديم من حيثُ كون القصيدة " كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجًا وحُسنًا..، ويكونُ خروجُ الشاعر من كل معنى يصنع خروجًا لطيفًا،.. حتى تخرج القصيدة كأنها مُفرَّغةٌ إفراغًا،.. تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون متعلقًا بها مفتقرًا إليها " [1].

وليس الأمر على هذا النحو فيما يتعلق بالشاعر الحديث، فهو – في جانب كبير من أشعاره – لا يكتب استجابة لموضوع محدد أو قضيّة يتبناها تدفعه لكتابة القصيدة؛ وإنما يكتب استجابة للحافز الجمالي، ولا يعني ذلك أن القصيدة لا موضع لها؛ وإنما " يبقى الموضوع جزءًا من العمل الأدبي، ولكنه يُتَّخَذُ أساسًا باعتباره مبررًا لوجود الشكل" [2]، ولذا قد يكون الموضوع هو الخطوة التالية من الإبداع؛ وقد يتكوّن الموضوع ويتنامى تدريجيًّا على مُكثٍ خلال العملية الإبداعيّة نفسها؛ لأن الشاعر يستجيب لإغواء الصور الشعرية المتدافعة، ومن ثم لا يقتضى تجاور الصور

---

[1] **عيار الشعر**، محمد بن أحمد بن طباطبا العلويّ، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الثانية (1426 هـ – 2005 م) ص: 131

[2] **نظرية الأدب وقراءة الشعر**، ديفيد بشندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، (1425 هـ – 2005 م)، ص: 110

الشعرية المتوالية مسوغًا قويًا يربط بينها ويبرر تجاورها، وقد تبدو غير متسقة أو مترابطة.

ومن الوسائل التصويريّة البديعية التي يمكن أن تكون ثمرة من ثمار التأثر بالسينما فكرة **المشاهد المتجاورة** " وهي تعتمد على فكرة الربط الإيحائي غير المُباشر بين عناصر في الواقع يختار الشاعر جزيئات منها ليضعها متجاورة في عالمه الشعريّ دون أن تربط بينها أدوات التشبيه أو المقارنة "[1].

وهذا النمط التصويريّ مما يشيع كثيرًا في شعر مُحَمَّد يعقوب، قد يستغرق القصيدة كاملة؛ بحيث تكون في مجموعها متواليات من المشاهد المُتجاورة المتداعية المُفككة [2]، أو تتوالى تلك المشَاهد تباعًا في مقطع من مقاطع القصيدة، أو تأتي في مطلع القصيدة ثم تَسْتَأنف القصيدة نسيجها المترابط بعد الفراغ من عرض المشاهد المتجاورة، كما يبدو من هذا المثال في قصيدة كلام الوردة:

مصابيح للبوحِ في آخر الأرضِ
دَربٌ على حافةِ الوقتِ يمشي
عصاهُ التي لم تخنهُ
الأناشيد في وقتها
برعمٌ في النشيج الذي لا نراهُ
إذا زارنا وجهُنا في السنين
تركَنْاَ هُنَا في المَرايَا
حكايا الذين اتَّقَوا ربَّهم
لم نَعُدْ طيبين..

---

[1] **الكلمة والمجهر – دراسات في نقد الشعر**، د. أحمد درويش، منشورات دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى (1414 هـ – 1994 م)، ص: 153

[2] راجع على سبيل التمثيل قصيدة: **أسئلة المراهن باسمه**، في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 65

قطعنا إلى نصفِنا الآدميّ
أعزَّ المسافةِ
تُهنا...
وعادت بنا رغبةٌ في الأقاصي
مددنا يدًا للمكان الذي لم ننادم به تُربةً
غالبتنا الحكاياتُ
ممسوسةٌ كفُّنا بالحنين
فتحنَا سماء البيوتِ
ممراتُها وردةٌ تستحمُ على رعشةٍ في اليدينِ
كلامٌ تراودُهُ سُكْرَةٌ
في الترابِ الذي خانَهُ خانقوهُ... [1]

وعلى هذا النحو تبدو تلكم الصور الخمس مُفككة متداعيةً في مطلع القصيدة خلافًا يليها من أبيات، لكنها وإن لم تك مترابطة على المستوى اللغويّ: تلتقي في مجموعها عند محور التماس الخلاص في ذروة المأساة، ومن ثمَّ تتجانس في وحدة الجو الإيحائي من ناحية؛ وتقيم مفارقةً مع تداعيات الاغتراب وافتقاد الطيبة والبراءة، والحنين إلى (**الترابِ الذي خانه خانقوه**) من ناحية أخرى، ولعل في استهلال القصيدة بهذه الصور المفككة هاجسًا بالأمل وإن كان يسيرًا، ولعل في تفككها وتداعيها على هذا النحو إيحاءً بالجهد بالمعاناة في التماسها والسعي إليها.

والواقع أن قراءة مثل هذه القصائد التي تبدو الصور فيها للوهلة الأولى مُفككة متداعية يعتمد إلى حد كبير على كفاءة التأويل لدى المتلقي، ولا بد من الإشارة إلى أن ثمة ألوانًا من التناظر والتقاطع بين الدلالات التي تبدو للوهلة الأولى مُبعثرة غير مترابطة، وان تتبع هذه العلاقات الخفيّة واكتشافها وإعادة تنسيقها مما

---

[1] **جمر من مروا**، ص: 45، 46

يجعل النص متماسكًا، والقارئ في تأويله للنص يبحث عن أمارة تلو الأخرى يربط من خلالها بين دلالات النص، وهو في توليفه بين العناصر يبتكر بشكل ما أو بآخر نسقا يجعل من الأمارات أمرا مقبولا، وبدونه فإنها ستظل متناثرة وبدون رابط" [1]

[1] **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، إمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، الطبعة الأولى (1420 هـ - 2000 م) ص: 75

الفصل الخامس:

مَجِيءُ الفَرْدِ مُحْتَشِدَا

دِرَاسَةٌ فِي النَّزْعَةِ الدِّرَامِيّة

مَجِيءُ الفَرْدِ مُحْتَشِدَا
دِرَاسَةٌ فِي النَّزْعَةِ الدِّرَامِيّة

تُطلق كلمة (دراما) في الأعم الأغلب على فن المسرح، وهي في أبسط تعريف لها تمثل " صراعًا عامًا، أو خطًا عامًا للصراع بين إرادتين تحاول إحداهما هزيمة الأخرى" [1]، والكاتبُ المسرحيّ يُجري هذا الصراع بين أبطال مسرحيته وشخوصها.

ولنا أن نلاحظ أنَّ المسرحية ليست فنًّا ذاتيًّا كالشعر، فالمسرحيّة ليست تعبيرًا عن ذات مؤلفها على نحو ما يكون في معظم الشعر؛ وإنما يعبر الكاتب المسرحيّ عن أفكاره وأقواله وآرائه من خلال ذلك الصراع المبْرز من خلال الحوار بتقنياته المتعددة، ولا يتسع المقام في هذا الفصل لبسط هذه التقنيات الدراميّة المسرحيّة المتعددة؛ ولكننا نشير إلى أن الشعر يستعير بعضًا من هذه التقنيات ليوظّفها في القصيدة، وهو — إذ ذاك — لا يطمح في تبني الدراما بكامل مفاهيمها وتقنياتها؛ وإلا فقد افتقد هويته الشعريّة وتحول إلى مسرحية، وغاية الأمر أن الشاعر يحاول الخروج من الذات عندما ينزع إلى الدراما محاولاً من خلال نزعته الدراميّة عدم الإفراط في الغنائيّة [2].

---

[1] **البناء الدراميّ**، د. عبد العزيز حمودة، منشورات مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، (1413 هـ – 1993 م)، ص: 128

[2] الغنائيّة ترجمة للمصطلح الإنجليزيّ lyricism وهي تلك النزعة التي تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته بطريقة مثيرة، راجع معجم مصطلحات الأدب، د. مجدي وهبة، ص: 297، وهذا المصطلح هو الأكثر شيوعًا في الدلالة على رغبة الشاعر في تقديم رؤيته الذاتية لما يعالجه من موضوعات؛ فضلا عن مشاعره وانفعالاته الخاصة. والواقع أن هذه الترجمة العربيّة – في تصوّري – قد لا تكون منضبطة تمامًا، لأن مصدر هذا الاصطلاح يعود إلى الشعر الغنائي عند الإغريق، وهو ذلك الشعر الذي كان يُتَغَنّى به على القيثارة؛ وقد أطلق عليه هذا الاسم تمييزًا له من الشعر الملحمي والمسرحي عندهم، ومقولة: شعر غنائيّ إنما هي بالأحرى ترجمة حرْفيّة، وكان الأولى أن يُقال: (شعر ذاتي) مثلاً.

إن النزعة الدراميّة " محاولة لتقليص الغنائية "؛ فالشاعر حين ينزع إلى الدراما يحاول أن يكون موضوعيًّا؛ إذ يطرح مادته الشعريّة خارج دائرة الانفعال الذاتيّ الضيق، أما الشاعر الغنائي فهو معنيٌّ بالتعبير عن ذاته ومشاعره وانفعالاته الخاصة في المقام الأول، ومهما تعددت الوسائل والطرق التي تنتهجها الغنائية في تعبيرها عن الذاتي أو الجماعي، أو في ميلها إلى التأمليّة أو الخطابيّة تظل صادرة عن حس انفعالي شخصيّ يعبر عن ذات الشاعر بشكل كبير وهذا الانفعال الذاتيّ الذي يقدمه الشعر الغنائيّ يعكس رؤيته الشخصية الفرديّة للعالم، أو قل: إنه يرى العالم من خلال ذاته [1].

ولا يعني النزوع إلى الدراما اختفاء الشاعر تمامًا، أو احتجابه، ولكنه يحاول أن يقدم رؤيته من خلال أقنعة وشخوص وأصوات أخرى، ليبدو من ناحية أكثر موضوعيّة؛ وتبدو القصيدة من ناحية أخرى أكثر إثارة وإمتاعًا. وفيما يلي نوضح للقارئ بعض جوانب النزعة الدراميّة في شعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب.

---

[1] لمزيد من التوسّع والتفرقة بين الشعر الغنائي والشعر ذي النزعة الدراميّة يمكن مراجعة كتابي: **النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دراسة في الرؤى والتقنيات:** دار النابغة، القاهرة، الطبعة الاولى: (1435 هـ - 2014 م) ص: 19 - 24

(1)
التقمُّص

المقصود بالتقمُّص حديثُ الشاعر على لسان غيره من الشخوص، وليس المقصود من ذلك قول الشاعر: يقول فلان، أو سمعت فلانًا يقول؛ وإنما يظهر الشخص المُتَقَمّص ليقول ذلك بلسانه، وكأنما هو الشاعر صاحب القصيدة، وبذلك يخرج الشاعر من ذاته ويختفي تمامًا تاركًا مجال القول لغيره[1].

وتجربة التقمّص ليست جديدة في الشعر، فنحن نجد الكثير من نماذجها في تراثنا الشعري القديم[2]، ومن أشهر ما جاء فيها ما قاله الأديب الفقيه الشاعر ابن حزم الأندلسي(ت: 456 هـ - 1063 م)، من أشعار جاءت على لسان غيره في كتابه المشهور طوق الحمامة، وهو يقول عن تقمّصه لشخوص غيره في مقدمة كتابه: ".. فلا تنكر أنت ومن رآها عليَّ أني سالك فيها حاكي الحديث عن نفسه، فهذا مذهب المتحلِّين بقول الشعر، وأكثر من ذلك أن إخواني يحشمونني القول فيما يعرض لهم في طرائقهم ومذهبهم "[3].

ومن تجارب التقمّص في شعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب وجدنا بعض قصائد يتحدث فيها على لسان المرأة، فالسارد في القصيدة ليس الشاعر نفسه؛ وإنما هي المرأة الثكلى التي فقدت حبيبها، وفي أربعة القصائد يكون السرد الشعريّ قولاً موجّهًا

---

[1] لمزيد من **التوسّع** يمكن مراجعة كتابي: **النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، من** ص: 96 - 100

[2] ذكرت بعضًا من هذه النماذج في كتابي: **النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، أنظر** ص: 96 و 97

[3] **طوق الحمامة في الألفة والألّاف**، أبو محمد علي بن أحمد بن حزم الأندلسيّ، تحقيق الطاهر أحمد مكي، منشورات دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى (1395 هـ - 1975 م)، ص: 16

لحبيبها الغادر، تقول المُحبَّة التي يتقمص الشاعر شخصيتها في قصيدة: رجع الخاصرة:

أنا سكـــــبتُكَ هذا الوجدَ أجنحةً وأنتَ تسخرُ مِنْ وجْدِي وتَقتُلُهُ!

وتلعنَ الدمـــعَ في عينيَّ فيضَ منىً وأنتَ مجدُكَ من ضعفي تــؤثّلُهُ

متى ستدركُ أنَّ الصدقَ خَـاتمتي ؟ وأنني لستُ من يُرضيِ تجمُّلَهُ [1]

وتبدو الحبيبةُ في قصيدة تفتَّقَ الحبُ خنجرًا وقد أدركت حقيقة هذا العاشق المُخادع، وأن ثمةَ فتاةً أخرى في حياته، وذلك في قصيدة: تفتَّقَ الحبُّ خنجرا:

اهدأ...، ولا تغضَبْ
ولا تُبدِ الحماقةَ والعمى!
فكلُّ ما في الأمر أني..
قد عَرَفتُ حقيقةً في سردها مُتلَعْثِمهْ..
" أَخْرجْ فتَاتَكَ! "
لا تَخَفْ
لا تُلقِ بالاً للدموعِ المؤلمهْ
الحبُّ أمسى خِنجرًا...
فاغرسهُ في صدري.. بريئًا
كي أكونَ المُجرمهْ [2]

وفي قصيدة: أُخْرَى: تحاول الفتاة المخدوعة التماس سبيلٍ للبقاء مع حبيبها المُخادع رغم يقينها بأنَّ ثمةَ فتاةً أخرى – بالفعل – في حياته:

---

[1] **رهبة الظل**، ص: 49

[2] **رهبة الظل**، ص: 66 و 67

لـو لمْ تَكُـنْ عَـوَزِي، مـــــدائحَ بهجتي
خَـــدَرِي الذي من حَـــظِّهِ أنْ طوَّعَك

لـو لم تَكُـنْ روحـي.. شـياطيني.. دمـي
لملمتُ كلَّ حـــــقائبِ الذكرى مَعَكْ

جفَّتْ مُـــسَوَّدةُ الضلوعِ، ولمْ يَـــعُـدْ
في القَـــــلبِ مُـــتَّسعٌ لكي أسترجِعَكْ

لنْ أمْـــــــنعَ النَّـــــارَ التي أطفـأتَهَا
ألاَّ تمـوتَ، وربَّمَـا...، لـن أَمْنَعَـكْ [1]

على أن هذه القصائد الثلاث – في جملتها – يبدو فيها التأثر الشديد بشعر نزار قباني، وهو من أهم وأشهر الشعراء الذين تبنوا قضايا المرأة، ولعله الأوسع مجالاً في تجربة تقمص صوتها، وإتاحة الفرصة لها لكي تعبر عن ذاتها بكلامها ومنطقها.

على أن هذه القصائد الثلاث التي تنتمي لبدايات مُحَمَّد يعقوب الشعريّة تكاد تكون ذات موضوع وبناء واحد يحمل نفس الموقف والقضيّة تقريبًا، وقد تجاوز الشاعر هذا الأمر في قصيدته الرابعة التي يتقمص فيها الصوت الأنثوي المتحدِّث عن رجل – أيضًا – وهذا ما يدل على تطور التجربة الشعريّة وتناميها، فالمبدع " يبني نصه على شاكلة متفردة حتى إن استخدم العناصر التي سبق ذكرها، فلا تتكرر أنماطه التعبيرية على الرغم من غزارة إنتاجه الشعري " [2].

في القصيدة الرابعة كرَّاسة الحمىّ يجوز أن تُفَسّر المتحدّثة الأنثى – في تأويل بسيط وسطحي – على أنها العاشقة، لكنها – على كل حال – لا تبدو ولهى

---

[1] **جمر من مروا** :ص: 95

[2] **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر**، د. عدنان حسين قاسم، ص: 164

مُعذّبة مخدوعة على نحو ما قد سلف في القصائد السابقة؛ لكنها تبدو وكأنما هي المُغوية التي تلقي حبائلها وتستدرج الرجل:

ذوبتُ في روحهِ..

روحي،

أثمتُ بِهِ

فليغفرُ اللهُ إثمًا لا أُنازِعُهُ [1]

وتبدو هذه الأنثى في مواضع أُخَر وكأنما تتطلع إلى أن تكون المُلهمة التي تستقطب الأشعار:

آمنتُ بالشعر..

باسمي حينَ يسكبُهُ

ما بين نخبينِ.. يغري بي تواضَعَهُ

(...)

شيطانةٌ كنتُ.. أدري!

إنّما كرزي به ألذُّ

وإن ضنَّت طبائعهُ

قد ضلَّ ؟!

قد ضلَّ أدري ما فعلتُ بِهِ

لكلِّ عشقٍ حنونيّ توابعهُ!! [2]

ومع قراءة أعمق قد يمكن أن نتجاوز التفسير السطحي، ويمكننا تأويل هذا الصوت المؤنث على أنها القصيدة أو الموهبة ذاتها مُشخَّصة مُتحدّثةً بلسانها عن الذات الشاعرة التي تلبَّست بها وتسببت في إغوائها وتوجيهها نحو الشعر.

---

[1] **ماذا لو احترقت بنا الكلمات:** ص: 15

[2] **ماذا لو احترقت بنا الكلمات:** ص: 17

وقد كان شعراء الإغريق القدماء (قبل ميلاد المسيح عليه السلام) يستصرخون في مطالع قصائدهم ما يتصورونه " ربَّات الشعر والإلهام " مستجدين العطاء الشعريّ، وقد حذا حذوهم كثير من الشعراء عبر العصور، وإن بدا إيمانهم بهذه القضيّة – على مستوى الواقع الفعليّ – غير واردٍ بالمرّة؛ وإنما هي بعض التقاليد الفنيّة الموروثة المتبوعة التي تُشخّصُ الإلهام الشعريّ امرأة مطلوبة مرغوبة أبيّة يتودد الشاعر إليها، ويطلب رضاها [1].

وفي شعرنا العربي المعاصر لوحظ أن بعضًا من مقدمات القصائد الشعريّة نحت مثل هذا النحو، فغدت مقدمة القصيدة: " ضربًا من الرقى الإيحائيّة يُستنزل به الفيضُ الفنيّ، وهذا ما يُفسّر التلازم الملحوظ في المقدمات الحديثة بين الشكوى من المعاناة الإبداعيّة والشكوى من نضوب ينابيع الوحي وجفاف مصادر الإلهام" [2].

وفي هذه القصيدة الأخيرة لشاعرنا – وفقًا لتأويلنا – تبدو نفس المسألة على نحو فيه قدر من التوافق وقدر آخر من الاختلاف، وأما التوافق فهو في تشخيص الإلهام الشعريّ في صورة امرأة، وأما الخلاف ففي كون تلك المرأة مُتحدّثة إلى الشاعر نفسه، بوَّاحة بما كان من إغوائها وإلهامها.

---

[1] راجع مادة: **الإلهام** في: **موسوعة الإبداع الأدبيّ**، د. نبيل راغب، ص: 23 – 25

[2] **واقع القصيدة العربيّة**، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى (1404 هـ – 1984 م)، ص: 87

(2)

التجريد

التجريد في الشعر هو " إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسكَ لا المُخاطَب " [1]، وكأنما يجرّد الشاعر عن ذاته (أي يخلع عنها) شخصًا آخر يوجه إليه الكلام الذي يقصد به أن يكون مُوجَّهًا لنفسه، وهي تقنية طالما استخدمها الشعراء القدماء في تراثنا، وتابعهم فيها الكلاسيكيون في شعرنا الحديث؛ كقول الشاعر المصريّ محمود سامي البارودي (ت: 1322 هـ - 1904 م):

مَتَى أَنْتَ عَنْ أُخْمُوقَةِ الْغَيِّ نَازِعُ وَفِي الشَّيْبِ لِلنَّفْسِ الأَبِيَّةِ وَازِعُ

أَلا إِنَّ فِي تِسْعٍ وَعِشْرِينَ حِجَّةً لِكُلِّ أَخِي لَهْوٍ عَنِ اللَّهْوِ رَادِعُ [2]

يرى النقاد القدماء أن التجريد: تَوسعٌ في الكلام يُمكِّن الشاعر من إجراء بعض الأوصاف على نفسه ليكون الأمر أعذر وأبرأ لذاته مما لو تحدَّث إليها بشكل مباشر[3]، فمن خلال التجريد - وفقًا لما يراه الناقدون القدامى - يجد الشاعر في هذه الأبيات لنفسه مندوحة في اللوم والعتاب؛ لأن ظاهر القول أنه يخاطب غيره.

والواقع أنني لا أرى وجهًا لهذا التأويل القديم الذي يلتمس تبريرات تُمنطق الخيال وترده إلى الواقع الأليف، ويغفل الأبعاد النفسيّة التي تقف من وراء هذه التقنية الفنيّة؛ وفي تصوّري أن التجريد صورة من صور التعبير بشكل خيالي عن (الفصام)

---

[1] **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق وتعليق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية (1393 هـ - 1973 م)، (159/2)

[2] **ديوان البارودي**، محمود سامي البارودي، ص: 315

[3] راجع: **المثل السائر..**، (2/ 160)

أو الصراع النفسي في ذات الشاعر، أو انقسام الشاعر (في هذا النموذج الذي ذكرناه للبارودي) بين شعورين متباينين: **أحدهما** يميل إلى اللهو والغيّ والتماس ما تجود به الحياة من متعة؛ وهو في غفلة تامة عن غير حركة الزمان التي تجلَّت في نُذر الشيب، **والشعور الآخر**: هو شعور الحكمة التي تحاول تكبيل الذات بقيود من العقل والتروي والأناة. واستماع المتلقي لهذين الصوتين في آن واحد (مع أنهما يصدران عن ذات واحدة) إنما هو تبعة من تبعات التعبير عن هذا الفصام والصراع النفسي الداخلي في ذات الشاعر.

على أن هذه تقنية (التجريد) التي شاعت في الشعر القديم والشعر الكلاسيكي الحديث لم تكن لتستغرق القصيدة بأكملها؛ فالغالب أن يجعلها الشاعر في مقدمة القصيدة، ثم يتجاوزها ويدلف لموضوع قصيدته، والغالب أن يجعل منها مدخلاً لما يريد طرحه من قضايا في القصيدة، وتجدر الإشارة إلى أن هذه التقنية لم تغد متواترة على هذا النحو في شعرنا المعاصر، حتى عند أولئك الذين يكتبون الشعر بشكل تقليدي.

وفي شعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب – بدايةً – بعض الصور الجزئيّة المحدودة للتجريد داخل القصيدة، ويمكن اعتبار مثل هذه الصور الجزئيّة تجريدًا غيرَ مَحضٍ، وهو مما يخاطب فيه المرء نفسه أو بعضَ بدنه وكأنما هو منفصل عنه[1]، ومن ذلك في شعر مُحَمَّد يعقوب:

(تَكَوَّمْتُ قُرْبِي – انْحَزْ إليكَ – لمْ تصْعَدْ سِوَاكَ – أُفَكِّرُ في الصِعُوْدِ إليَّ) [2]

أما التجريد المحض فهو عند مُحَمَّد يعقوب مما يستأثر بالقصيدة في مجملها، وهذا الأمر – على حد علمي – ليس متواترًا في الشعر العربي، فقد جرت العادة أن

---

[1] راجع: **المثل السائر..**، (2/ 163)

[2] راجع الأمثلة المذكورة في: **تراتيل العزلة:** ص: 40، 71، **الأمر ليس كما تظن**، ص: 40، **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 39

يكون التجريد في مطلع القصيدة؛ ثم يتحول القول الشعري من ضمير الخطاب إلى ضمير المُتكلِّم المُعبر عن حديث الذات الشاعرة عن نفسها بشكل مباشر، وقد نجد مثل هذا التحوّل على قلةٍ في بعض قصائد مُحَمَّد يعقوب، لكن التحول إلى ضمير المتكلم يكون في نهاية القصيدة [1]، بيد أن طرفًا كبيرًا من قصائده التي تستخدم التجريد يستغرق الخطاب الشعري فيها بضمير الخطاب للمفرد المذكر الغائب، تعبيرًا عن حديث الشاعر لذاته المُتجرّدة.

ومن نماذج التجريد المحض الذي يشمل القصيدة في مجملها قصيدة: تفاصيل الذي يأتي، وفي مطلع القصيدة يقول الشاعر:

بوسِعكَ..

رغمَ كلِّ الماءِ حولكَ،

أنْ تقولَ أنا [2]

لماذا لا يتحدث الشاعر عن ذاته بضمير المُتكلم مباشرةً؛ ولماذا يؤثر الخروج من الذات بأن يتحدث إليها بصيغة الخِطاب وكأنما هي شخص آخر غيره؟ إن البيت الأول يكشف عن طبيعة هذا الصراع الدرامي، فالذات الشاعرة منقسمة منشطرة في بحثها عن يقينها الأكبر و (تفاصيل الذي يأتي) متمثلاً في الـ (أنا)، وهكذا تهجس الذات إلى الذات في حديثها بأن في وسعها أن تكونه رغم كثرة الماء من حولها، وقد أشرنا من قبل في تأويلنا لمفردة الماء التي طالما تكررت بين عناصر بناء الصورة الشعريّة أنها تعبر عن (البشر الأحياء) وكذلك تكون معبّرة عن (الشعر)، وهي في هذا الموضع يجوز أن تكون دالة على الشعر وعلى ذوات الشعراء أيضًا، ومن

---

[1] راجع قصيدة: **بوابة الغياب** في ديوان: **جمر من مروا**، ص: 39، والقصيدة عشرون بيتًا، كلها تستخدم ضمير المخاطبة للمفرد الغائب ما عدا الأبيات: 14 و 19، ومن ثم لا يمكن اعتبار التجريد في مثل هذا النوع من القصائد بمثابة المقدمة، لأنه يستغرق مُجمل القصيدة، وإنما قد يجوز اعتبار الأبيات المحدودة التي جاءت مصوغة بضمير المتكلم من قبيل: (الالتفات).

[2] في ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 39

ثمَّ يمكن أن يكون تأويلنا لهذه القصيدة من مُنطلق بحث الشاعر عن (الأنا) من خلال الشعر وبالشعر، رغم كثرة الذوات الشاعرة التي ربما استحوذت على المشهد واستأثرت به من حولها!

إن البحث عن الذات مرتهن بالإيمان بها، واكتشاف صوتها المتفرّد المميز، ولا شك أن في هذه الفرادة تتحقق وتكون أول ما تكون من خلال التخلص من أوثان التبعيّة والتقليد الكامنة في أعماق الذات الباحثة عن (الأنا):

تُرى آمنتَ؟

هل يكفي من الأحجارِ

ما كَمُنَا؟ [1]

إن الظفر بتلك (الأنا) سعي نحو الخلود، ومن ثمّ محاولةُ تعليق الزمان وتوقيفه، ومن هنا تكمن المُعضلة في استيعاب تجارب الآخرين الذين أفلحوا في تعليق الزمان، دون أن يكون هذا الاستيعاب فناءً للذات في ذواتهم:

أعِدْ ترتيبَ من مرُّوا عليكَ

وعلّقُوا الزمنا [2]

ومع ذلك تدور رحى المعركة دون توقف، ودون حسم، وبالفعل ليس للقصيدة أن توصد الباب، أو تحسم القضيّة، فالقلق الدائم مفتاح الشاعرية، والتساؤل المستمر منبع الإبداع:

فنصف العمر أسئلةٌ

وباقي العمرِ

محضُ مُنى!! [3]

---

[1] **الأمر ليس كما تظن**، ص: 42

[2] **الأمر ليس كما تظن**، ص: 43

[3] **في** ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 39 – 43

وهكذا يتبين لنا أنَّ (التجريد) في هذه القصيدة إنما هو صورة فنيّة تمثل بحث الذات عن الذات، وقد لا يكون الأمر متحقِّقًا على النحو نفسه إذا كان حديث الشاعر عن ذاته بضمير المتكلم بشكل مباشر، لأن في ضمير المتكلم من يقين الإيمان بالذات وإدراكها ما لا يتناسب مع فكرة البحث عنها، ومحاولة اكتشافها وتحريرها مما علق بها أوشاب الآخرين، فضلاً عما يُضفيه هذا الخطاب من حسٍّ درامي يجعل القول الشعريّ أدنى ما يكون إلى الطرح الموضوعي (على المستوى الفني لا الواقعي التقريريّ طبعًا)، وذلك دون إغراق في الذاتية الخالصة.

وقد لا يكون الأمر على النحو نفسه في أخوات هذه القصيدة مما تُستخدم فيه تقنية التجريد، فليست كل قصيدة تستخدم هذه التقنيّة معبّرة – بالضرورة – عن فكرة البحث عن الذات ومحاولة التقاطها واكتشافها وتحقيقها، لكننا نستطيع – بطبيعة الحال – الولوج إلى تلك القصائد وتأويلها وتحليلها من خلال إدراكنا لوجود مستويين من مستويات التعبير عن الذات، إحداهما سافرةٌ مُعلن عنها في وضوح وجلاء، والأخرى مطمورة خفيّة.

وعلى كل حال من الأحوال يُحسب للشاعر ابتعاث هذه التقنيّة القديمة في حيّز إبداعيّ جديد، وتجاوز ما هو معهود عنها من كونها (تقليد شعريّ موروث) لا يبرح مقدمات القصائد، وتوظيفها دراميًّا على مستوى القصيدة بأكملها لتعبر عن الخروج من الذات وبيان تعدد مستوياتها.

(3)

القرين

أحسب أن فكرة (القرين) فكرة مُستمدةٌ من تراثنا الشعريّ القديم، فقد اعتقد الشعراء الجاهليون القدماء (ربما لشيوع الطقوس الأسطوريّة المرتبطة بالكهانة والعَرَافة في ذلك الوقت) أن لكل شاعر شيطانًا مُلهِمًا؛ وذلك الشيطان إنما هو (قرينٌ) من الجنّ ينفثُ الشعرَ على لسانه، أو يعينه على قول الشعر؛ يقول حسان بن ثابت τ (ت: 54 هـ - 673 م):

وَلِي صاحِبٌ مِن بَني الشَيصَبانِ
فَطَــورًا أَقُــولُ، وَطَورًا هُوَه [1]

ولعل بعضًا من الشعراء الجاهليين الأواخر (كحسان بن ثابت ﷺ وغيره من المخضرمين)كانوا يدَّعون أن لهم (قرناء) تقليدًا لما ورثوه من تراث شعري دون قناعة حقيقيّة بهذا الأمر، وأزعم أن الادِّعاء بوجود (قرين) مُلهم إنما هو حيلة فنيّة للتعبير عن البراعة الفنيّة منقطعة النظير، " فلم يذهب القدماء هذا المذهب إلا لإيمانهم بعبقرية الشاعر وتفرّده بالموهبة من بين الناس" [2].

وقد ظهرت فكرة: (القرين) مُجددًا في الشعر المعاصر، لكنها – بطبيعة الحال – تقنيّة فنيّة دراميّة يتحاشى الشاعر من خلالها الإفضاء الذاتي المُباشر عن نفسه، فهو يحاول من خلال حديثه على لسان شخصية (القرين) أن يعبر عن ازدواجية الرؤية – مثلاً – بين الظاهر والخفيّ، أو يُبدي إيحاءً لتعدد زوايا وجهة

---

[1] **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق: د. سيد حنفي حسين، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (1429 هـ - 2008 م)، ص: 397

[2] مادة (**شياطين الشعر**) في: **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، د. أحمد مطلوب، ص: 272

النظر، أو يقيم علاقة جدليّة بين ظاهر الذات وباطنها، وفي تلك الأمور جميعًا لا تكون شخصيّة القرين إقصاءً تامًا مطلقًا للذات التي يخرج الشاعر منها؛ لأن القرين – على كل حال من الأحوال – إنما هو صورة من صور تجليات الذات المُقَنَّعة في شعرنا المعاصر [1].

ومن أبرز الشعراء السعوديين الذين استخدموا شخصية القرين بغزارة: الشاعر مُحَمَّد عوَّاض الثبيتي (ت: 1432 هـ - 2011 م)، ويبدو هذا جليًّا في كثير من قصائده التي تستحضره وتحاوره، بل إنه يعبر عن ذلك بشكل مباشر في عناوين بعض قصائده، وقد تأثر كثير من الشعراء السعوديين بقصائد القرين التي كتبها الثبيتيّ، ومنهم – بطبيعة الحال – الشاعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب، الذي يذكر أنه تأثر بالثبيتيّ درجة الاستفزاز [2].

وفي هذا المضمار يمكن أن نجد قصائد يحتجب فيها الشاعر بينما نسمع صوت القرين منفردًا يتحدث إليه؛ أو بمعنى أصح يُقود خطوه عبر دروب الإبداع مبيِّنًا له تخوم الطريق وألفافه، وهذا النوع من القصيد يشبه إلى حد كبير (التجريد)، ففي وسعنا – طبعًا – أن نعتبر الصوت المسموع في القصيدة حديثًا من الشاعر لنفسه؛ وهذا تأويل وارد، وربما كان تفسيرًا مقبولاً إلى حد كبير؛ إلا أن ما يجعلنا نتصور القصيدة حديثًا من شخصية (القرين) إنما هو طبيعة الخطاب الذي يبدو وكأنما هو صادر عن قِوَى علويّة سلطويّة تقود الشاعر وتوجه خطوه؛ بينما قصيدة (التجريد) يبدو فيها الصوت وكأنما هو صورة من صور الذات نفسها، وقد يبدو الخطاب فيها مُبرزًا ملامح الضعف الإنسانيّ والقصور البشريّ، أو مُتطلِّعًا إلى أوجه الكمال التي تعوز الشاعر.

---

[1] يمكن مراجعة ما كتبته عن (القرين) في كتابي: **النزعة الدراميّة في الشعر العربي المعاصر**، ص: 85 – 89، وكذلك كتابي: **بوابة الريح والخيل**، ص: 184

[2] راجع: "**حوار الشاعر مع علي السلمي** "، وفيما يتعلق بتأثر الشعراء السعوديين بالثبيتي في قصائد القرين: انظر: **بوابة الريح والخيل**، ص: 184– 196

ومن القصائد التي يمكن تأويلها على أنها خطاب عُلويّ من القرين للشاعر:

قصيدة: الأمر ليس كما تظن، يقول القرين للشاعر:

الأَمْرُ لَيْسَ كَمَا تَظُنُّ

فَخُذْ مِنَ الحَجَرِ السَّكِينَةَ

لا تَقُلْ شَيْئاً..

أَضِئْ فِي الرُّوْحِ قِنْدِيْلاً لآخَرَ سَوْفَ يَأْتِي مِنْ هُنَاكَ

وَلا تَقُلْ شَيْئاً لَهُ فِي السِّرّ

لا تَقْرَأْ عَلَيْهِ رَسَائلَ الوَجَعِ الأَخِيْرَةَ

فِي هُدُوْءِ سِرْ إِلَى حَيْثُ انْتَهَيْتَ

فَوَحْدَهَا الكَلِمَاتُ تَجْرَحُ

وَحْدَهَا..

لا وَقْتَ آخَرَ لِلْغِيَابِ[1]

على أن تأويلنا لشخصية القرين يبدو أدنى ما يكون إلى اليقين، عندما يصرح الشاعر بأن الصوت المسموع فيها إنما هو صوت آخر تلقاه الشاعر ووعاه، وآية ذلك كله أن يعبّر الشاعر عن هذا الصوت باعتباره وسيطًا ينقل عنه من خلال الفعل: (قال:...)، فضلا عمَّا تُظهره القصيدة من كون ذلك القائل يفرض على الشاعر سلطة علويّة تُملي عليه إرادتها، ويتبين ذلك جليًّا في قصيدة: لا تفارق اسمي:

قالَ:

اقتربْ، لا تخشَ إلا أنتَ،

آيتك..

---

[1] **الأمر ليس كما تظن**، ص: 160، ونود الإشارة إلى أن هذا التأويل – وإن كان له مسوغاته – لا يحول دون اعتبار القصيدة تجريدًا محضًا، وهذه طبيعة النصوص الأدبية الحديثة؛ إذ تتعد فيها الرؤى والتأويلات، ويمكن تناولها من أكثر من زاوية ووجهة نظر.

اشتعالُ الريحِ في كفّيكَ

(.....)

قالَ:

احتطب في حضرتي من فتنةِ الأشجارِ في لغةِ الشجى اليوميّ

(....)

قالَ اتكأتَ على عصايَ

وما اتكأتُ على عصاكْ

***

قالَ انتظرْ في التيهِ

ألواحي تُشدُّ إليكَ من خيطِ النبوءةِ[1]

ومن صور التفاعل مع شخصية القرين: حديث الشاعر إلى القرين بشكل مُباشر، ونحن نمضي إلى هذا التأويل بعينه اعتمادًا على طبيعة الشخصيّة التي يتوجه إليها الشاعر بخطابه، فهي تبدو لنا على نحو ما وجدناه فيما ذكرناه آنفًا؛ من حال كونها سلطويّة علويّة، وكونها – فضلاً عن ذلك – مصدر وحي وإلهام للشاعر نفسه، ومن ذلك قصيدة: تمائم من ورق: يقول الشاعر:

تعبتُ يا سيدي،

من رهنِ أمتعتي

لدى الفراغِ

فكن في رحلتي أمَدَا

متى سآتيكَ فردًا

ليس يمنعني عن بابك الناسُ

[1] **جمر من مروا**، ص: 69، 70، 71

فردًا جاء مُحتشدَا

أرى بعينيكَ

أبصرُ كي أرى شَغَفِي في كلِّ ما فيكَ

وابعثْ مِنْ دمي بلدَا [1]

وأخيرًا: الحوار بين الشاعر وقرينه، وفي القصيدة يبدو الطرفان حَاضِرَين، وتكون المحاورة استشرافًا من الشاعر للأفق الشعريّ المنشود، وتجاوبًا من القرين يكشف عن أبعاد هذا الأفق، ومن ذلك ما جاء في قصيدة: مرآتان لنهر واحد، وهذا العنوان – بدايةً – يكشف عن الرؤية التي تقدمها القصيدة من حيث كون الشاعر انعكاسًا لقرينه، والعكس – بالطبع – صحيح، فكلاهما مرآتان لنهر واحد، إنه نهر الإبداع الشعري. يقول الشاعر في حواره مع (القرين):

قلتُ: ارتكبتُ خطيئةَ اللغةِ الحرونِ

فقال: لم تعرفْ وصايا الماثلينَ أمامَ حكمتِهِم،

ولم تأخذْ كِتابي...

قالَ: استدرتُ فلمْ أجدْ ظلاً سواكَ

فقلتُ: أعلمُ، وانتظرتُ فلم أجد أحدًا سوايَ،

فقلتُ في نفسي كلامًا

.....

.....

قالَ أعرفُ ما تقولُ

ولستَ وحدكَ من يخافُ على وصيَّتِهِ،

فلا تُغلقْ على معناكَ بابي!! [2]

---

[1] **الأمر ليس كما تظنُ**، ص: 100 و 101

[2] **ليس يعنيني كثيرًا** ص: 85 و 86

وهكذا تبدو فكرة (القرين) حيلةً فنيّة بارعة ماتعة، يُـخْرج الشاعر بها من ذاته، ويباشر القول دون أن يكون مُغرقًا في الحديث عن نفسه بشكل ساذج مُباشر، فضلاً عما تحققه للقارئ من متعة فنيّة قائمة على إثراء الخيال.

الفصل السادس

قَمَيْصٌ لأوراقٍ بيضاء

دلالات التشكيل البصريّ الكتابيّ للقصيدة

قَمَيْصٌ لأوراقٍ بيضاء
دلالات التشكيل البصريّ الكتابيّ للقصيدة

مضت على الشعر العربي أحقاب طويلة كانت أذن السامع خلالها هي المعبر الأول والأهم الذي يتم من خلاله التلقي، ثم كانت الطباعة فكان الحدث الأجل الذي استطاع أن يغير من بعض مهام الشعر، واقتضى استقبال النص الشعري مكتوبًا تبديل الكثير من تقاليد الإبداع و كيفيات التلقي على حد سواء، إذ تطور البناءُ و اختلفت طبيعة الصوغ، وأصبح هذا التطور أجلى ما يكون حينما وضع الشاعر في حسبانه أنه يخاطب بشعره قارئاً لا سامعاً.

ولا يكاد ديوان شاعر من الشعراء المعاصرين من وجود تبعةٍ من تبعاتِ استقبال النص الشعري مكتوبًا لا مسموعًا، تتجلى في بعض الظواهر الكتابية التي يطلق عليها أغلب الناقدين: (التشكيل البصري أو التشكُّل البصري) [1]، وتتجلى في استخدام علامات الترقيم، وتقسيم القصيدة إلى مقاطع، واستخدام ألوان متعددة من الخطوط، وطريقة توزيع الكلمات على الصفحة الشعريّة...إلخ.

والشعراء متفاوتون في العناية بهذا الأمر؛ فمنهم من يبالغ مبالغة مُفرطة تخرج إلى نطاق الافتعال والتكلُّف، ومنهم من يكون استخدامه لهذه التقنيات عفويًّا، أو حسبما تقتضي الضرورة، ونحسب أن الشاعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب من هذا الصِنف الأخير. وفي الصفحات التالية سنعرض لبعضٍ مما بدا في قصائده من ألوان التشكيل البصريّ.

---

[1] راجع كتاب: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004 م)**، د.محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض، بالتعاون مع المركز الثقافي العربي، بيروت (1428 هـ – 2008 م)، وكتاب: **تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية**، د.عبد الحميد الحساميّ، ص: 262

(1)

كتابة الشعر العمودي

اعتاد الشعراء (ومن ثم الناشرون) كتابة الشعر العمودي على هيئة عمودين متوازيين بطول الصفحة الشعرية يفصل بينهما فراغ ممتد لنهاية الصفحة، وهذه الطريقة الكتابية مألوفة معهودة موروثة منذ زمانٍ بعيد.وقد اجتهد بعض الدارسين في طرح تفسير جمالي لها متصورين أن العربي القديم كان محاكيًا بهذا البيت المكون من شطرين: حركة الشمس صعودًا حتى تتوسط السماء، ثم حركتها هبوطًا حتى تغيب، أو الخيمة التي تنقسم إلى قسمين متساويين تمامًا يفصل بينهما عمودها [1]، أو البناء الجسدي المتوازي المتوازن الذي ينقسم طوليًا إلى قسمين في كل منهما عين وأذن وذراع وساق..إلخ [2].

وفي تصوّري أنَّ هذه التفسيرات إنما هي اجتهادات لا تحتكم إلى حيثيات التاريخ الأدبي التي تُنبئنا بأن الشاعر العربي الأول الذي وضع النغم الشعريّ وأورثه لمن جاء من بعده كان أُميًّا! وكتابة الشعر نفسها لم تكن متواترة قبل العباسي، وأنَّ هذه التصورات لم تضع في حسبانها أن البيت قد يُقرأ جملة واحدةً تامة " وأنهم ربَّما أدرجوا الكلام كاملاً دون وقف عليه؛ ولا سيما في تدويره "[3].

---

[1] راجع: **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى (1418 هـ - 1998 م) ص: 139 - 145

[2] راجع: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي المعاصر**، محمد نجيب التلاوي، الطبعة الثانية الصارة عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(1418 هـ - 1998 م)، ص: 39

[3] **علاقة عروض الشعر ببنائه النحويّ**، د. محمد جمال صقر، مطبعة المدنيّ، القاهرة، الطبعة الأولى (1421 هـ - 2000 م)، ص: 149

وأدنى ما يكون إلى الصحة – من وجهة نظري – أن هذا الشكل الكتابي الذي يقسم البيت إلى نصفين متساويين إنما هو من اختراع العروضيين؛ وإنما " أُرِيْدَ به ضبط بعض (عروض البيت)، وبيان ما يجوز أن يكون فيه وما لا يجوز، وبيان أوجه الخلاف بين الشطرين " [1]

وعلى كل حال نجد كتابة الشعر العمودي في دواوين مُحَمَّد إبراهيم بعقوب على أربعة أنماط، ليس بينها ذلك النمط العادي التقليدي المألوف:

الشِّـــعْرُ إِبْحَـارٌ وطيَـْـــفُ مَرافـِئٍ لا تَنْجَـــلِي إلاَّ بشَـــهوةِ سلْبِهِ
حَسْـبِي إذا قِيْـلَ اقتَفَـى فِي شِـعْرِهِ أثـرَ الخُلُـودِ، ولم يَجِـدْ عَـن دَربِـهِ
فتوهَّجِـــي بالشِـعْرِ...شَمعةَ حـائرٍ تَفْنَى، أَجَلْ، لكِنَّـــهَا تَحيَا بِهِ!

وإنما كُتِب الشعر العمودي في الديوانين الأول والثاني بأكملهما على هذا النحو:

الشِّـــــعْرُ إِبْحَـارٌ وطيَـْـــفُ مَرافـِئٍ لا تَنْجَـــلِي إلاَّ بشَـــهوةِ ســـلْبِهِ
حَسْـبِي إذا قِيْـــلَ اقتَفَـى فِي شِـعْرِهِ أثـرَ الخُـــلُودِ، ولم يَجِـدْ عَـن دَربِـهِ

---

[1] هذا ما يقوله الشيخ محمود محمد شاكر – رحمه الله – (ت: 1418 هـ – 1997 م)، وهو يقول : إن القدماء كتبوا البيت سطرًا واحدًا متَّصلاً كما عاين ذلك في المخطوطات (وقد رأيتُ – أنا – دواوين الشعر المخطوطة في مكتبة جامعة القاهرة مكتوبة على هذا النحو فعلاً)، ويبدو أن كتابة العروضيين تلك المنقسمة قد انتقلت في عصور متأخرة، وربما مع بداية الطباعة، وهذه مسألة تحتاج إلى تدقيق. ويرى الشيخ شاكر – رحمه الله – أن التقسيم لا يجوز إلا في حالات محدودة منها **التصريع** (وهو انقسام البيت الأول من القصيدة إلى شطرين لهما نفس القافية وحرف الروي)، ومنها: **الإجازة والمماتنة** (وهو قول شاعر شطر بيتٍ، ثم إتمام شاعر آخر بشطر من عنده)، وفي رأيه أن التقسيم قد أضر بالنغم الشعري إضرارًا كبيرًا. جاء كلام الشيخ شاكر في كتابه: **كتاب الشعر**، وهو كتاب مخطوط الظاهر أن الشيخ شاكر – رحمه الله – قد توفاه الله قبل طباعته، ولم أجده منشورًا حتى الآن، وذلك الذي نقلناه عنه إنما كان بعضًا مما نقله من المخطوط أستاذنا محمد جمال صقر – أطال الله بقاءه ونفع به – في كتابه: **علاقة عروض الشعر ببنائه النحويّ**، الهامش رقم (2) في ص: 149

فتوهَّجِـــي بالشِـــعْرِ...شَمعةَ حـــائرٍ تَفْنَى، أَجَـلْ، لكِنَّـــهَا تَحيَا بِـهِ! [1]

وإذا كانت الطريقة الأولى (تلك التي لم تظهر في دواوين مُحَمَّد يعقوب) هي الطريقة النمطية الشائعة؛ فإن هذه الطريقة الثانية مما يشيع – أيضًا – في دواوين كثيرٍ من الشعراء، وهذا مما يجعلها أيضًا نمطية إلى حد بعيد، ولا أعلم أنَّ لهذه الكتابة الثانية دلالة أو إيحاءً بعينه يميزها من الأولى، أو يجعل لهذه فضلاً على تلك، ولعلها ضرورة من ضرورات الطباعة في الدواوين ذات القَطع الصغير.

وفي الديوان الأول قصيدة عمودية مقطعية التركيب، تكتب أبياتها على هذا النحو (مع أن الأشطر مكتملة عروضيًّا، وليست مُدوَّرة):

عـذراءُ.... خُـــطوُ مجيئـــها نحوي كإيقـــاع الرجـاءْ

فأصُـــوغُ أجْنِحَـــةَ الخُطَـــى نَزفًا يُـــعاوَدُ باشـــتهاءْ

وأظلُّ أرسُـــمُ وجْـــهَهَـا إطـــراقةً خَـلفَ المـــساءْ

ويَـروقُ لي فِـــي غيّهـا ألا أكُـــــونَ كـــما تشـاءْ [2]

ومثل هذه كانت الكتابة التي يلتحم فيها الشطران تشيع عند الشعراء الرومانسيين عل الأخص عند استخدام نظام المقطوعة، وعندما تكون الأبيات مُدوّرة، أو عند استخدامهم البحر بطريقة خماسية، بحيث لا ينقسم إلى شطرين؛ وإنما يكون كله شطرًا واحدًا، وليس في هذه القصيدة شيء من هذا كله إلا في كون القصيدة تتبع نظام المقطوعات، إذ تكون كل فقرة لها قافية مستقلة.

أما الشكل الثالث من أشكال كتابة الشعر العموديّ فيما نجده في شعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب فهو على هذا النحو، حيث تكون كل شطرة في سطر مستقل، تكتب الأشطر متعامدة، وكأنما هي عمود واحد طويل ممتد من أول الصفحة إلى آخرها، وهذه الطريقة لم تشع إلا في الديوان الثالث: جمر من مروا:

---

[1] في **قصيدة: مزاج الشعر**، ديوان: **رهبة الظل**، ص: 8

[2] في **قصيدة: إيقاع الرجاء**، ديوان: **رهبة الظل**، ص: 34

لـو لمْ تَكُـنْ عَـوَزِي، مـــــدائحَ بهجـتي
خَـــدَرِي الـذي من حَـــظِّهِ أنْ طوَّعَـك
لـو لم تَكُـنْ روحـي.. شـياطيني.. دمـي
لملمـتُ كـلَّ حـــــقائبِ الـذكرى مَعَـكْ
جفَّـتْ مُـــسَوَّدةُ الضـلوعِ، ولمْ يَـــعُـــدْ
في القَـــــلبِ مُـــتَّسعٌ لكـي أسـترجِعَكْ
لـنْ أمْـــــــنعَ النَّـــــارَ الـتي أطفـأتَهَا
ألاَّ تمـوتَ، وربَّمَـا...، لـن أَمْنَعَـكْ [1]

ولا يمكن اعتبار هذه الطريقة – أيضًا – إضافة جديدة، وكل ما نلاحظه أن القصائد المكتوبة بهذا الشكل ليس فيها أبيات (مدوَّرة)، وأن الشطر الشعريّ فيها أكثر بروزًا وتميّزًا وأدنى إلى الاستقلال البصريّ مما هو عليه في النماذج السابقة.

وعلى كل حال من الاحوال لم تكن النماذج الثلاثة التي ذكرناها ومثَّلنا لها من شعر مُحَمَّد يعقوب، وكذلك الأمر عند كل الشعراء، أقول: لم تكن هذه النماذج – في تصوري – إلا محاولة لكسر رتابة الشكل النمطي والتقليدي والمألوف لكتابة الشعر العمودي على شكل عمودين ممتدين يفصل بينهما فراغ أبيض، لكننا نقول: إن هذه المحاولة لم تقدم جديدًا؛ لأنها – هي في حد ذاتها – نمطية، وكأنما لم يزد الشعراء عن استبدال قيد بآخر. وحريٌّ بهذه الأشكال التي ذكرناها – على كثرتها وتنوّعها – الا تكون محسوبة على التشكيل البصري لكتابة القصيدة؛ لأن التشكيل

[1] من قصيدة: **أُخرى**، ديوان: **جمر من مروا** :ص: 95

البصريّ لا يُطرح " بوصفه معطىً ثابتًا؛ وإنما بوصفه صيغًا متحوّلةً تنتظم وتشتغل على نحو ما يُسهم في إنتاج الدِلالة" [1]

أما الطريقة الرابعة والأخيرة فهي كتابة الشعر العموديّ على طريقة كتابة الشعر التفعيليّ، بحيث يكون الشاعر حرًّا في تحديد ما يمكن أن يتضمنه السطر الواحد من الكلمات، وقد يوزع البيت على سطر أو سطرين أو ما يزيد عن ذلك؛ كيفما شاء، ومن ميزات هذه الطريقة أنها ليست نمطيّة، ولا هي ذات شكل واحد رتيب مكرور، فمن الوارد جدًا أن توزع القصيدة بأكثر من طريقة، وأن يكون لكل شاعر منطقة الخاص في توزيع كلمات البيت الشعري على السطور. ومن نماذج هذه الطريقة في شعر مُحَمَّد يعقوب:

تغيَّرتُ
فاعتادي غيابي،
وَرُبَّما تخافينَ
لَكنْ كلُّنَا يتَغَيّرُ
وإنْ كُنتِ تعنينَ الحنينَ،
تأكَّدي..
لقدْ كان في قلبي زُجَاجٌ يُكَسَّرُ! [2]

وهما بيتان من بحر الطويل، لو كتبناهما بالشكل المألوف لجاءا رسمهما الكتابي على هذا النحو:

تغيَّرتُ فاعْتَـــادي غِيَابـــي، وَرُبَّمـا تخـافينَ، لَكـــنْ كلُّنَـا يتَغَيّـــرُ

---

[1] **الخطاب اللغوي الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصرّي**، رضا بن حميد، مجلة: فصول (في النقد الأدبي)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 15، العدد الثاني، (1417 هـ / صيف 1996 م)، ص: 99

[2] هي قصيدة قصيرة من بيتين فقط عنوانها: **تغيّرتُ**، في ديوان: **متاهات**، ص: 50

وإنْ كُنْتِ تعنينَ الحنينَ، تأكَّدي.. لقدْ كان في قلبي زُجَاجٌ يُكَسـرَّ!

ومما يؤخذ على كتابة الشعر العموديّ بهذه الكيفيّة أنه يهدم البناء العروضيّ تمامًا [1]. ولو قرأنا القصيدة في شكلها التفعيلي الذي كُتبت فيه لوجدنا أن الأسطر رقم (2، 3، 4) كأنما هي نثر خالص دون أي إيقاع!

بيد أن القارئ المتمرس بقراءة الشعر التفعيلي – على الأخص – لا يقرأ القصيدة سطرًا سطرا، ولا يلتمس الإيقاع وفقًا للمكتوب؛ إذ ليست نهاية السطر مُلزمة له بالوقف على كل حال من الأحوال، فقارئ الشعر التفعيلي (ومن ثمّ الشعر العمودي المكتوب بنفس الطريقة التفعيليّة) يعلم تمامًا أنَّ الشاعر يتعمد ألاَّ تكون الكتابة تمثيلاً صارمًا للإيقاع، وأنه يتعمد بعثرة الكلمات والجمل على عدة أسطر غير متساوية – بالضرورة – في عدد ما تحويه من الكلمات، أو بالأحرى غير متساوية في تكوينها الإيقاعيّ العروضي؛ وإنما يكون ذلك كيما " يُخفي البيت، ويُظهر حركة القصيدة الدائبة الدائمة؛ فإن القارئ إذا غفل – مع هذا التوزيع – قليلاً ضاع منه وزن القصيدة وفسد، واضطر أن يعيد القراءة "[2].

وعلى ذلك يمكن أن يكون توزيع البيت العموديّ على هذا النحو دالاً إذا قسنا الرؤية البصرية للكلمات على ما يكون من أمر استقبال الشعر مسموعًا، فالشاعر " يلجأ إلى بعض الكلمات التي تكون داخل الجملة فيبرزها، ويلفت الانتباه إليها، وتصبح هذه الكلمات معالم صوتية في القصيدة لا يمكن إغفالها عند محاولة التفسير" [3]، وهذا الأمر يتحقق مع التصريع والتقفية، حيث تكون كلمة القافية هي المبرزة صوتيًّا وإن لم تكن في نهاية الجملة، ومن ثم يستأنف البيت التالي الجملة التي

---

[1] راجع: **الجملة في الشعر العربي**، د. محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى (1410 هـ - 1990م)، ص: 42

[2] **علاقة عروض الشعر ببنائه النحويّ**، د. محمد جمال صقر، ص: 153

[3] **الجملة في الشعر العربي**، د. محمد حماسة عبد اللطيف، ص: 45

قطعها الوقف على القافية، وهو ما يعرف بالتضمين. وقد يمارس المُنشد الشفويّ للقصيدة هذا الأمر دون أن تكون الكملة المُبرزة هي – بالضرورة –كلمة القافية، فما الذي يمنع المُنشد من الجهر بكلمة والهمس بأخرى، وما الذي يمنعه من تكرار بعض الكلمات أكثر من مرة رافعًا صوته بها؟

إن القصيدة العمودية (الموزعة كتابيًّا بطريقة الشعر التفعيلي) تفعل الأمر نفسه تمامًا، فهي تبرز بعض الكلمات من خلال إفرادها بسطر مستقل منفرد، والمقصود بالسطر المساحة المكتوبة في سطر واحد " سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام "[1]، وإفرادها بالسطر يؤدي إلى إتاحة وعي بصريّ أكبر بها من خلال تطويقها بمساحات شاسعة من بياض الورقة.

[1] **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، د.محمد الصفراني، ص: 171

(2)

نقاط الحذف والإضمار

من أوجه استخدام التشكيل البصري الكتابيّ: (استخدام علامات الترقيم)، وهي قد تُستخدم بنفس معناها التداولي في الكلام النثريّ؛ لأن الشعر وإن كان له لغته الخاصة المشحونة بالرموز والإيحاءات يظل كلامًا تواصليًّا يعمل في إطار اللغة، وقد تستخدم علامات الترقيم خارقةً للمألوف اللغوي التداوليّ، لتمارس دورها في المجاوزة اللغويّة، ومن ثم إثراء الخيال الشعريّ.

ومن أوسع علامات الترقيم التي يستخدمها مُحَمَّد إبراهيم يعقوب في شعره بكثافة: نقاط الحذف والإضمار، وهي غالبًا ما تكون ثلاث نقاط توضع مكان الكلمة المحذوفة أو المُضمرة، ومن استخدامات مُحَمَّد يعقوب لها:

سأمررُ..

الورقَ العتيقَ لربمَا

...

...

...

هذا البياضُ

يقولُ ما لمْ أكتبُ!! [1]

ونلاحظ أن علامات الحذف والإضمار قد ظهرت أول الأمر في استخدام مجاوز للمألوف، فقد فصلت بين الفعل ومعموله، وليس ثمة حذف أو إضمار واقع

[1] قصيدة: **سوى اعترافك بي**، ديوان **الامر ليس كما تظن** ص: 20

بينها: (**سأمرر.. الورق العتيق**)، وهو ما يمكن أن نعتبره محاكاة كتابية بصريّة للحدث الذي يدل عليه الفعل، وهو (التمرير)، وهذه النقاط من الممكن أن تدل على التراخي، وهو ما يدل على أن فعل التمرير لم يكن سهلاً أو ميسورًا من الناحية المادية أو الناحية النفسية. أما الأسطر الثلاثة التي ملأها الشاعر بنقاط الحذف فهي تمثّل احتجابًا، أو بالأحرى إضمارًا، وفي وسع البياض أن يقوم بتجسيد دلالة الفعل بصريًّا [1]، وهي هنا دلالة الاحتجاب، فالشاعر يقول إنه عاجز عن الكتابة، ومن ثمَّ ترك الصفحة بيضاء.

على أنَّ نقاط الحذف والإضمار من الممكن أن تعبر عن التراخي باعتبارها محاكاة لتأدية شفويّة، ومن ثم تعكس الدلالة النفسيّة، كما في قول الشاعر على لسان الحبيبة المخدوعة:

عبثًا يصبُّ الشايَ
في كأسِ الوعودِ المُبهمهْ
ويُسائلَ الجُرحَ المريرَ
" أقطعةً... أم قطعتانِ " ؟ [2]

الأسلوب الدارج في السؤال عن عدد قطع السكر لا يحتمل التراخي بين كلمتي: (**أقطعةً.. أم قطعتان؟**)، بيد أن قراءتنا للصور المجازية (**كأس الوعود المبهمة**) يجعلنا نسحب المجاز على بقية الصورة، فمن الممكن أن تكون للقطعة أو القطعتين (وفقًا لهذا التفسير) دلالة على الخدعة أو الخدعتين، أو الغدرة والغدرتين، ومن ثم يكون التراخي المعبَّر عنه لنقاط الحذف – هنا – دالاً على أسلوب التهكّم الذي يتحدث به حبيبها، أو الذي تتكلم به هي على لسان حبيبها مصوّرة لخديعته لها!

---

[1] **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، د.محمد الصفراني، ص: 161

[2] قصيدة: **تفتق الحبُّ خنجرا**، ديوان **رهبة الظل**، ص: 63

وأخيرًا دلالة النقاط على محذوف فعليّ، ومن العادة أن تكون النقاط الدالة على المحذوف واقعة في وسط الكلام، ويندر مجيئها في صدر الموضوع، لكنها قد تكون على هذا النحو في مطلع القصيدة:

وقبستُ من عينيكِ

بوصلةَ الكلامِ

وبغتةَ الحدسِ المَهيبِ [1]

وفي موضع آخر تمتد هذه النقاط بإفراط ومبالغة على هذا النحو:

.....

.....

ثمَّ لمْ نفترقْ... [2]

وفي هذه النقاط ما يدل على أن ثمة محذوفًا على القارئ تخيله، وكثيرًا ما " يأتي الحذف في النص ليدل على التعدد الدلالي "[3] أو هو بالأحرى فجوة في الدلالة متروكة ليملأها القارئ وفقًا لما يراه مناسبًا تبعًا لسياق القصيدة.

---

[1] قصيدة: **لغة تشبه عينيكِ، ديوان تراتيل العزلة**، ص: 15

[2] قصيدة: **مثل أي غريبين**، ديوان **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 63

[3] **تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية**، د.عبد الحميد الحساميّ، ص: 265

(3)
التقويس

مهمة الأقواس في اللغة العادية المألوفة تطويق العبارات المُفسرة، واحتواء الدعاء، و عزل الجمل الاعتراضية الطويلة عن السياق، وفي هذا كله تكون العبارات التي تُعزل بين القوسين مما يمكن حذفه من السياق دون إخلال بالمعنى؛ لكن التقويس في استخدامه الشعريّ عند مُحَمَّد يعقوب يتجاوز استخدامات اللغة المألوفة، وآية ذلك أن ما يحتويه القوسان في بعض شعر مُحَمَّد يعقوب إنما هو جزأ لا يتجزأ من السياق، ولا يصح طرحه أو حذفه من الجملة، ولذا يمكن أن يكون للتقويس دلالات شعريّة أو إيحائية مختلفة لا يمكن إدراجها في النمطي المألوف مما يشيع في الكلام غير الشعريّ.

ومن الممكن أن تكون دلالة التقويس معبّرة عن الاحتواء أو الاحتضان في حد ذاته، يقول مُحَمَّد يعقوب في قصيدة: سوى اعترافك بي:

حاول، ولو عبَثًا تَفَقُّدَ أضلعي

فأنا هنا..

في كبريائي (أختبي) [1].

إن القوسين يحبّبان الكلمة ويجعلانها معزولة، ولعل هذا مما يعبِّر عن دلالة الاختباء نفسها.

وفي موضع آخر يمكن يعبر القوس عن دلالة القهر والألم في قصيدة: يرقي فضة مائه:

---

[1] **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 63

إن لم نَكُن فوضى

فثمة من يموتُ

(بغُلْبِهِ) [1].

أو الدلالة على الانتقال إلى مستوى دلاليّ وعاطفيّ مختلف من الكلام في قصيدة: عد من تجليكَ:

يا سيد البيدِ قم،

في العمر متَّسعٌ

واعبر أغانيكَ...

(همٌّ سوف ينزاح) [2].

فالعبارة: (همٌّ سوف ينزاح) هي الأكثر حميمة وعاطفية، كما أنها تحمل دلالة خفيّة محجوبة تمثل مستوى من التقارب النفسي بين الشاعرين (مُحَمَّد يعقوب) و (مُحَمَّد الثبيتي) الذي تُكتب له القصيدة ويوجّه إليه الخطاب، فدلالة هذا (الهمّ) وماهيته محجوبة عن القارئ، وتطويقها بالقوسين ربما كان تعبيرًا عن اختبائها واحتجابها، ولعل النطق بهذه العبارة التي يطوقها القوسان أثناء الإنشاد سيكون أقرب إلى الهمس الذي يعبر عن ذلك المستوى النفسي العاطفي الأكثر حميمية.

ومن الممكن أن يكون التقويس لافتًا الانتباه إلى مستوى مختلف من الكلام على المستوى اللغويّ، كما في قصيدة: هي امرأة ولكن:

هي امرأةٌ،ولكن..

(حظُّها تعبان) [3].

---

[1] **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 63

[2] **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 109

[3] **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 63

(4)

إبراز أحرف الكلمة

قد يلجأ الشاعر إلى إبراز أحرف الكلمة على بياض الصفحة من خلال تفتيتها، وإظهارها منفردة، ومن ثمَّ " النزول بالإنتاج الدلالي إلى مستوى الحروف كنتيجة لتفتيت الدال إلى حروفه التكوينية" [1]، وهكذا تبدو الكلمة ممزقةً طباعيًّا وموزعة على الصفحة " بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به" [2]، وعادة ما يكون هذا التشكيل البصريّ معبِّرًا عن دلالات التبعثر والتشظيّ والتناثر، أو معبّرًا عن حالات نفسية ترتبط بالتمزق والزيف وما شابه ذلك[3].

ومن أمثلة هذا التشكيل البصريّ الكتابيّ الذي تتفتت فيه أحرف الكلمة في شعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب، في قصيدة: الأمر ليس كما تظن:

خلوُّ موسِمِكَ الأخيرِ من الصداقةِ
وَخْزَةٌ في القلبِ
تسألُ عَنْ
بَ
لَ

---

[1] **مناورات الشعرية**، د. محمد عبد المطلب، منشورات دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الثانية، (1416 هـ - 1996 م)، ص: 69

[2] **التجريب في القصيدة المعاصرة**، وليد منير، دراسة منشورة في: مجلة: فصول (في النقد الأدبي)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد الأول، (1418 هـ / صيف 1997 م)، ص: 181

[3] راجع مقالة: **التجريب في القصيدة المعاصرة**، وليد منير، مجلة: فصول (في النقد الأدبي)، نفس الصفحة المشار إليها سابقًا، وهو يسمي هذه التقنية الكتابية: (التشذير)، وراجع أيضًا كتاب: **تحولات الخطاب الشعري**..، د. عبد الحميد الحساميّ، ص: 269 - 272، وهو يسميها: (التقطيع).

دْ [1].

وهو ما يمكن تأويله اغترابًا وتشتُّتًا نفسيًّا في البحث عن تلك البلدة الممزقة، والمحاولة المضنية في جمع أوصالها التي تتمزق وتتمزق معها جوانب النفس الإنسَانيّة المُغتربة.

وفي قصيدة: وللغياب صلاة يمكن أن يكون تقطيع الكلمة دالاً على التضاؤل والانكماش:

عُصنٌ

تبقى من نَهَارينَا هنا

لا تُفْلِتِهِ؛ فثمَّ فيهِ

حَ

يَ

ا

ةُ [2].

ولا شك أن تفتيت المفردة على هذا النحو يدل على أن تلك الحياة المزعومة ليست من القوة بمكان، وأن حياة الغصن في طريقها إلى الذبول لا محالة؛ بيد أن تفتيت المفردة وتوزيع أحرفها على هذا النحو – أيضًا – مما يدل على السعي الجاد القويّ نحو التشبث بهذه الحياة، وإطالتها على قدر المستطاع، الاستمتاع بكل لحظة فيها حتى النهاية، وإن كانت ضئيلة ومحدودة.

ولعل ممَّا يمكن أن يندرج ضمن إبراز أحرف الكلمة – أيضًا – إبراز المد الصوتي للكلمة (وهو من اللوازم الشفويّة التي لا تظهر إلا في الإنشاد)، والتعبير عنه

---

[1] **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 157

[2] **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، ص: 21

بشكل بصريّ، ويكون ذلك من خلال " إطالة وزيادة الخط بالحرف الممدود، لتوجيه المتلقي إلى إحداث المد في الكلمة التي يتشكل فيها "[1].

ومن أمثلة المدّ الصوتي المُبرز كتابيًّا في شعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب، في قصيدة: أُخرى:

ياااااااا خيبةَ القلبِ الذي قد شيَّعكْ [2].

وفي قصيدة: مدونة أخيرة على هامش الماء:

ياااا بردة العربيّ..

سنتُكِ سيرةٌ شقيتْ

وبعضُ الكبرياءِ شقاءُ[3].

وفي قصيدة: دهشة الرمَّان في محرابِهِ:

ويفيضُ عن كأسِ الغوايةِ باسمها

وأنا أللووووووووذُ[4].

---

[1] **تجويد الشعر العربي الحديث، بحث في المحاقلة بين تجويد القرآن الكريم والنقد الأبي**، د. محمد الصفرانيّ، نادي المدينة المنوّرة الأدبي، بالاشتراك مع: الدار العربيّة للعلوم – ناشرون، بيروت، الطبعة الاولى (1432 هـ – 2011 م)، ص: 27

[2] **جمر من مروا** ص: 93

[3] **الأمر ليس كما تظنُّ**، ص: 146

[4] **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، ص: 12

الفصل السابع:

انْعِكَاسُ الطِّين فِي الأنْسَابِ

دراسة في موقف الشاعر من التراث

انْعِكَاسُ الطِّين فِي الأنْسَابِ
دراسة في موقف الشاعر من التراث

لا يمكن للشاعر – أيّ شاعر – أن يكون في قطيعة تامة مُطلقة مع تراثه، حتى وإن دعا إلى ذلك الأمر وتبناه؛ فاللغة التي يكتب بها الشاعر – شاء أم أبى – إنما هي لغة موروثة، تحمل بين جنَبَاتِها إرثًا ثقافيًّا عريقًا، ومهما زعم الشاعر أنه مُجدّد أو مُبتكر تظل أوشابٌ من تراثه عالقةً فيما يبدع، " إن الانفراد المطلق أمر يعز على أي إنسان؛ إلا إذا شاء ألا يقيم أيّةَ علاقة بين الألفاظ "[1].

إن التجدد والتطوّر سنة كونيّة لا مهرب منها ولا محيد عنها، غير أن التجديد والتطوير الحتميّ الذي تفرضه الانتقالات الحضاريّة في المجتمع ليس – بالضرورة – هدمًا واقتلاعًا للموروث من جذوره، ولا شك أن الإرث الثقافي يظل باقيًا رغم هذا التطور " عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانيّة في إبداعنا العصريّ" [2].

وفي شعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب موقفان من التراث الأدبي، أحدهما **موقف فكريّ**؛ بمعنى أنه موقفٌ مُعبّر عنه فكريًّا داخل القصيدة، فالشاعر يُعلن في قصائده عن موقفه من التراث، ولكن لا يكون هذا الموقف المُعلن مُعبَّرًا عنه – بطبيعة الحال – بشكل فجٍّ مباشر صريح؛ وإنما يكون من خلال الإطار الفني التصويريّ العام الذي تسلك فيه القصيدة. أما الموقف الأخير فهو **موقف فنيّ**، ونقصد به رؤيته الفنيّة التي يستلهم من خلالها التراث الأدبي ويعيد توظيفه، أو موقفه من الأدوات الفنيّة الموروثة.

---

[1] **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، د. إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة الصارة عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (1398 هـ – 1978 م)، ص: 112

[2] **الشعر العربي المعاصر..**، د. عز الين إسماعيل، ص: 26

وعلى مستوى الموقف الفكريّ يُعبّر الشاعر في أكثر من موضع عن كونه امتدادًا لمن سبقوه:

إرثُ امرئ القيسِ العصيّ
حملتُهُ مُذْ عُلِّقَتْ في الكَعبةِ الأسماءُ
(.....)
لم يشفِ طَرفةَ مِن ضلالِكَ روحُهُ
من قال إنَّ الظاعنينَ سواء!
(.....)
شقَّت بك الخنساءُ كِبرَ عزائها
في الأبجديّةِ
قد يُعزَّى الياءُ [1]

ومن ثمَّ لا بد من التأثر بجِيْنَاتِ الأسلاف التي تصنع الهويّة، وسريان ماء الشعر عبر الجذور:

هاء الهُوِيّة
جِيْنَةٌ، يا سيدي
فاقرأ على ماءِ الجذورِ تسرُّبي[2]

بيد أن كونه امتدادًا للسابقين لا يعني بحال من الأحوال تبعيته المطلقين لهم:

دَوِّن عَـلَـــــى رُقْـــــعَةِ الشَّـــطْرَنْـــجِ قَـافِـــــيةً
غــيرَ الــذي قيــلَ، واخلــع عنــكَ مَــنْ سَحَقُــوا (3)

---

[1] قصيدة: **مدونة أخيرة على هامش الماء**، ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، الصفحات: 140، 141، 143

[2] قصيدة: **سوى اعترافك بي**، ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 17

[3] قصيدة: **بوابة الغياب**، ديوان: **جمر من مروا**، ص: 40

ويقول في موضع آخر:

لا أشبهُ الورقَ العتيقَ

فقامتي..

قلقُ النجومِ

ولا عزاءَ.. لتغْلِبِ [1]

على أنه لا تناقض بين الموقفين، فالتعامل مع التراث انتقائي، ولا سبيل لتقويضه أو القطيعة معه؛ لأن التراث حاضر باقٍ راسخ لا محالة، لكن بقاءه وديمومته إنما يكونان من خلال الاصطفاء والمواءمة، وهو ما يُعبر عنه بشكل أجلى في هذا المقطع الشعري:

لا تَتَّخِذْ شغفاً صديقاً..

قالهَا جدّي ومالَ إلى الغيابِ

وكنتُ أبحثُ في تراثِ أبي عنِ اسمِي

في خَزَانَةِ وَحْشَتِي الأُولَى وَجَدتُ بخورَ سيدةٍ

على قُمصانِ أسئلتي التي في الروحِ لمْ تكبُرْ

وجدتُ دَمِي عَلى المِرآةِ

متّكئاً على امرأةٍ بلا أخطاءَ كالحمّى

وجدتُ مُسَوّدَات الريّحِ

في ورقٍ نحاسيٍّ غسلتُ بمائِها شَغَفَي

ولمْ أحفَلْ بأغنيةٍ لجدّي في الخَزَانةِ إذ أودّعُهَا

فَجَدّي ليسَ يعرفُ مَنْ أنَا حقًا،

ويَرقدُ في عِظَامِي!! [2]

---

[1] قصيدة: **سوى اعترافك بي**، ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 15

[2] قصيدة: **خطا في الغياب**، ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 15

وفيما يتعلق بالموقف الفنيّ من التراث أشرنا في أكثر من موضع إلى تطويعه للشعر العموديّ، وكتابته فيه بشكل غير مألوف ولا معهود في الموروث القديم، فلا يمكن أن يجد القارئ بين ما كتبه مُحَمَّد يعقوب تلك المسكوكات التراثيّة التقليديّة، أو أغراض الشعر القديمة من مدح وهجاء ورثاء..إلخ، وكتابة القصيدة العمودية على هذا النحو الجديد إنما هي تطبيق عملي لفكرة المواءمة والاصطفاء التي أعلن عنها في شعره، والثورة على التراث –كما ذكرنا – ليست نسفًا وإحلالا له بالكليّة؛ وإنما هي: " دعوة لابتكار عالم شعريٍّ موازٍ لهذا العالم، من خلال إنشاء علاقات تعبيريّة وتصويريّة جديدة " [1].

على أن التراث باعتباره فكرًا ولغة وموروثًا ثقافيًا لا يغيب أبدًا عن إبداع مُحَمَّد يعقوب، وآية ذلك أنّ المقومات التراثيّة وأولها (القرآن الكريم)، ثم الموروثات الأدبية الشعريّة وغيرها، كل ذلك تختلط ألفاظه بألفاظ الشاعر، ليكون إبداعه علامة على أنه تشرّب هذا التراث وامتلك ناصيته، يقول مُحَمَّد يعقوب:

لقد كنتُ أرجو هدأة الحبَّ في دمي ولكنَّ بعض الحُبِّ تُبلى سرائرْ [2]

ومن البين أن فيها ألفاظًا من قول الله تعالى: **(يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ)** [3]، وكذلك في قول الشاعر:

لهجسهِ مدّ دون الصبرِ أحْرُفَهُ

فمسّهُ الضرُّ من تكرارِ لُعْبَتِهِ [4]

وفيها ألفاظ من قول الله تعالى: **(وَإِذَا مَسَّ الْإِنْسَانَ الضُّرُّ دَعَانَا لِجَنْبِهِ)** [5].

---

[1] **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، د. إحسان عباس، ص: 113

[2] قصيدة: **رهبة الظل** ديوان: **رهبة الظل**، ص: 71

[3] سورة **الطارق**، الآية 9

[4] قصيدة: **يرقي فضة مائه**، ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 63

[5] سورة: **يونس**: الآية 12، وقد ردت ألفاظ (**مس الضر**) في مواضع عديدة من القرآن الكريم، منها: (**النحل**: 54) (**يوسف**: 88) (**الإسراء**: 67) (**الأنبياء**: 83)، وقد وردت ألفاظ (مسه

ومثل هذه الألفاظ القرآنية التي تتسلل إلى إبداع مُحَمَّد يعقوب كثيرة جدًا لا يتسع المقام إلى إحصائها [1]، وهي تدل على اختزان الذاكرة وتشبُّعِهَا بالنص القرآني. وقد تتسلل بعض الألفاظ الدالة على اختزان الذاكرة لأبيات من التراث الشعريّ، ومن ذلك قول مُحَمَّد إبراهيم يعقوب:

وانتفـــــاخِ مُزيّـــــفٍ واتّبـاعٍ...، وأرنبـهْ [2]

وفيه من البيت المشهور لابن رشيق القيرواني (ت: 463 هـ - 1070 م):

أَلْقـابُ مَمْلَكَـةٍ فِي غَـيْرِ مَوْضِـعِها كـالْهِرِ يَحْكِي انْتِفاخاً صَوْلَةَ الأَسَدِ [3]

وقول مُحَمَّد إبراهيم يعقوب:

لولا سَمَاوَتُهَا

كانَ الفتى حَجَرَا! [4]

وفيه من بيت الشاعر تميم بن مقبل (ت: 37 هـ - 657 م):

مَا أَطْيَبَ العَيْشَ لَوْ أَنَّ الفَتَى حَجَرٌ تَنْبُو الحَوادِثُ عَنْهُ وَهْوَ مَلْمُومُ [5]

على أن استلهام الألفاظ والعبارات التراثيّة على هذا النحو الذي ذكرناه ربما كان في أغلب الظنّ تناصًّا عفويًّا غير إرادي ناتج عن تشبّع الذاكرة وامتلائها؛ ومن

الضر) عند محمد يعقوب في أكثر من موضع غير هذا الموضع المذكور، منها: **جمر من مروا:** 31، 79، **ليس يعنيني كثيرًا:** 37، 48

[1] أشرنا إلى طائفة منها في هذا الكتاب من قبل راجع: حديثا عن ديوان جمر مروا في الفصل الأول من هذا الكتاب.

[2] في قصيدة: **حشرجات راقصة**، ديوان: **رهبة الظل**، ص: 32

[3] **ديوان: ابن رشيق القيرواني**، جمع وترتيب: د. عبد الرحمن باغي، منشورات دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى (1409 هـ - 1989 م)، ص: 60

[4] في قصيدة: **مائية الروح**، ديوان: **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، ص: 34

[5] **ديوان ابن مقبل**، تحقيق: د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1416 هـ - 1995 م)، ص: 198

ثمّ " يتمُّ تشكيل النصوص الحديثة اعتمادًا على نصوص تسبقها تتفاعل معها وتذوب فيها ويُعادُ صوغها بكيفيات مختلفة ومتنوّعة "[1].

وقد يكون التناص مع التراث واعيًا ومقصودًا عندما لا يقتصر الأمر على استلهام الألفاظ وإعادة إدراجها في سياق جديد، وإنما استلهام القصة والحدث بأكمله، وإعادة توظيفه ضمن سياق القصيدة، وفي هذه الحالة لا يمكن للمتلقي استيعاب الأبيات دون فهم لمغزى القصة التي تمثل خلفية دلالية تدعم السياق الشعريّ الجديد، والفرق بين هذا النوع من التناص واستلهام الألفاظ – فضلاً عن كون هذا الأخير واعيًا ومقصودًا – أن عدم إدراك البعد التراثي للألفاظ قد لا يعوق فهم القصيدة، أما هذا التناص الواعي الذي يوظّف القصة بأكملها فإن الفهم التام للقصيدة، واستشراف الأبعاد الدلالية والإيحائيّة لن يتم على الوجه الأمثل إلا إذا كانت الخلفية التراثيّة ماثلة في ذهن المتلقي.

ونمثل لهذا الأمر بالبيت التالي من قصيدة سوى اعترافك بي:

لغتي جنوبُ الروحِ
ما بكَ لم تَذُق طعمَ الدوارِ
وأنتَ تَخرقُ مركبي؟ [2]

وبهذا البيت – أيضًا – من قصيدة: ما لم يقله الرمل:

لم أحْتَمِلْ جوْعَ السفينةِ
خَرْقُها لغةٌ تلمُّ الجائعينَ
وترحمُ [3]

---

[1] **النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربيّ**، د. محمد عزّام، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، (1422 هـ – 2001 م) ص: 29

[2] ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 15

[3] ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 53

ولا أحسب أن في وسع القارئ إدراك المعنى بشكل أكثر ثراءً وإحاطة إلا إذا استحضر النص الغائب المتعلّق بقصة الخضر وموسى عليه السلام وما يتعلق بخرق السفينة في قول الله تعالى (**فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا**) [1]، وفي قول الله تعالى على لسان الخضر (عليه السلام) (**أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا**) [2].

ومن المناسب جدًا اعتبار هذه القصة التي يكون الإدهاش فيها مرتبطًا بالصبر وتأجيل الفهم والرغبة في إدراك العلل والعلاقات للوقت المناسب، وهو إيحاء يثيره (النص الغائب) المتعلق بقصة موسى والخضر تزامنًا مع أمثولة: (القصيدة / السفينة) التي يقدمها النص الماثل في قصيدة مُحَمَّد إبراهيم يعقوب.

ومن قبيل الأمثولة التراثيّة التي يعيد مُحَمَّد إبراهيم يعقوب توظيفها في شعره: قصة الحسين ﷺ (ت: 61 هـ - 680 م)، والذي يُتَّخذ رمزًا للموت من أجل القضية العادلة في قصيدة العزلة:

لا قلبَ في الطرقاتِ
في كلِّ ناحيةٍ ترى رأس الحُسينِ مُعلَّقًا
والعابرون....
الصمتُ في أعناقهم سيفٌ
وبين عيونهم آثار دمْ [3]

وفي كل ما عرضناه يمكننا أن نفهم أن الشاعر لم يغفل قط عن تراثه، وأن للتراث حضورًا قويًّا على مستوى الاستلهام من الناحية الفكرية والإبداعية الفنيّة، بيد

---

[1] سورة **الكهف**، الآية 71

[2] سورة **الكهف**، الآية 79

[3] ديوان: **تراتيل العزلة**، ص: 67

أن الشاعر يتعامل مع التراث بوعي شديد، وعي يُمكنه من اصطفاء ما يراه مناسبًا، دون أن يترك عصره كليّةً ليحيا في الماضي، ودون أن يستغرقه زمانه استغراقًا يُنسيه جذوره وتاريخه.

قَائِمَةُ المَصَادِرِ والمَرَاجِع

الكُتُبُ مرتبةٌ هجائيًّا، مع وضع (أل وابن) في الاعتبار عند الترتيب؛ في الكتب وفي أسماء المؤلفين

أولاً:

- **القرآن الكريم،** (جلَّ مُنَزِّله وعلا وتباركت أسماؤه)

ثانيًا: المصادر الشعريّة

(أ) دواوين الشاعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب

1. **الأمر ليس كما تظنُّ،** النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى (1434 هـ - 2013 م)
2. **تراتيل العزلة،** نادي جازان الأدبيّ، الطبعة الأولى (1436 هـ - 2005 م).
3. **جمر من مروا،** دار الانتشار العربي، بيروت الطبعة الأولى، (1431 هـ - 2010 م)
4. **رهبة الظل،** منشورات نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى (1424 هـ - 2001 م)
5. **ليس يعنيني كثيرًا،** منشورات نادي الباحة الأدبي، بالتعاون مع دار الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1436هـ - 2015 م)
6. **ماذا لو احترقت بنا الكمات؟** منشورات دار مدارك للنشر، (دُبيّ – الإمارات العربيّة المتحدة)، الطبعة الأولى (1437هـ - 2015 م).

7. **متاهات**، دار تشكيل للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى (1438 هـ - 2017 م)

(ب) دواوين الشعر العربيّ القديم

1. **ديوان ابن الرومي**، أبي الحسن علي بن العباس بن جريح المعروف بابن الرومي، تحقيق د. حسين نصَّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة بالقاهرة، الطبعة الثالثة (1424 هـ - 2003 م)

2. **ديوان: ابن رشيق القيرواني**، جمع وترتيب: د. عبد الرحمن باغي، منشورات دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى (1409 هـ - 1989م).

3. **ديوان ابن مقبل**، تحقيق: د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1416 هـ - 1995 م)

4. **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي**، تحقيق: مُحَمَّد عبده عزَّام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة (1407 هـ – 1987 م)

5. **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق: د. سيد حنفي حسين، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (1429 هـ - 2008 م)

6. **ديوان مجنون ليلي**، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة القاهرة (دون تاريخ).

(ج) دواوين الشعراء المعاصرين

1. **الأعمال الشعرية الكاملة**، أمل دنقل، منشورات مكتبة مدبولي القاهرة، الطبعة الثالثة (1407 هـ - 1987 م)

2. **الأعمال الشعريّة الكاملة**، مُعين بسيسو، من منشورات دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، (1408 هـ - 1987 م)

3. **الأعمال الشعريّة الكاملة**، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى (1401 هـ - 1980 م)، الجزء الأول.

4. **ديوان البارودي**، محمود سامي البارودي، دار العودة، بيروت، تحقيق وشرح: علي الجارم ومُحَمَّد شفيق معروف (1418هـ - 1998م)

5. **ديوان معروف الرُصَافيّ** بشرح مصطفى السقا، من مشورات دار الفكر العربيّ، القاهرة (1373 هـ - 1953م).

6. **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، محمود درويش، طبعته الثالثة الصادرة عن دار رياض الريس، لبنان – لندن (1421هـ - 2001م).

ثالثًا: المعاجم والموسوعات القديمة والحديثة

1. **المعجم الوسيط**، إعداد لجنة المعجمات وتحقيق التراث بمجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، منشورات: مكتبة الشروق الدوليّة (مصر) الطبعة الرابعة (1425 هـ - 2004 م)

2. **معجم اصطلاحات الصوفيّة**، عبد الرازق الكاشاني (توفي 730هـ - 1329م)، تحقيق: د. عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، الطبعة الأولى (1413هـ - 1992م)

3. **موسوعة الأعلام**، خير الدين الزركليّ، منشورات دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة (1422هـ - 2002م).

4. **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت (1393هـ - 1974م)

5. **معجم مصلحات النقد العربي القديم**، د. أحمد مطلوب، منشورات: مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، (1421هـ - 2001 م)

6. **موسوعة الإبداع الأدبيّ**، د. نبيل راغب، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى (1416 هـ - 1996 م)

رابعًا: الكتب العربيّة القديمة

1. **إعجاز القرآن،** مُحَمَّد بن الطيب أبو بكر الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة (1417 هـ - 1997 م)

2. **الشعر والشعراء،** أبو مُحَمَّد بن عبد الله بن قتيبة، تحقيق: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار الحديث، القاهرة، (دون تاريخ)

3. **الكافي في العروض والقوافي،** للخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة، (1415 هـ - 1994 م)،

4. **الكتاب، كتاب سيبويه،** لسيبويه أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة (1408 هـ - 1988 م)

5. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،** ضياء الدين بن الأثير، تحقيق وتعليق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، من مشورات دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية لسنة:(1393 هـ - 1973 م)

6. **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر،** أبو عبيد الله المرزباني، تحقيق: مُحَمَّد حسين شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الأولى (1415 هـ - 1995 م)

7. **طوق الحمامة في الألفة والأَلَّاف،** أبو مُحَمَّد علي بن أحمد بن حزم الأندلسيّ، تحقيق الطاهر أحمد مكي، منشورات دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى (1395 هـ - 1975 م)

8. **عيار الشعر،** مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلويّ، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الثانية (1426 هـ - 2005 م)

9. **منهـاج البلغـاء وسـراج الأدباء**، حـازم القرطـاجنيّ (ت: 684 هـ – 1386 م)، تحقيق: مُحَمَّد الحبيب بن خوجة، دار الكتب العلميّة، تونس، الطبعة الثالثة

خامسًا: الكتب العربيّة الحديثة، والكتبُ المترجمة

1. **اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة**، د. شكري مُحَمَّد عيَّاد، أصدقاء الكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة (1419 هـ – 1999 م)

2. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، د. إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (1398 هـ – 1978 م)

3. **إغـواء العتبـة – عنونـة القصـيدة وأسـئلة النقـد**، د. سـامي العجـلان، منشورات نادي أبها الأدبيّ بالسعودية بالتعاون مع الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الاولى (1436 هـ – 2015 م)

4. **أيام العرب في الجاهلية**، مُحَمَّد أحمد جاد المولى وآخرون، منشورات مكتبة: عيسى البابي الحلبيّ، القاهرة، الطبعة الأولى (1361م – 1942م)

5. **الإرداف الخُلْفيّ – الإكسيمورون**، د. ريما أبو جابر برانسي، مكتبة كل شيء، حيفا، الطبعة الأولى: (1434 هـ – 2013 م)

6. **الأمثـال العاميّـة**، أحمـد تيمـور، منشـورات دار الكتـاب العـربيّ، القـاهرة، الطبعة الثانية (1375 هـ – 1956 م)

7. **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر**، د. عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة (1421 هـ – 2001 م)

8. **البنـاء الـدراميّ**، د. عبـد العزيـز حمـودة، منشـورات مكتبـة الأنجلـو المصريّة، القاهرة، (1413 هـ – 1993 م)

9. **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، إمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، الطبعة الأولى (1420 هـ - 2000 م)

10. **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950 – 2004 م** د.مُحَمَّد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض، بالتعاون مع المركز الثقافي العربي، بيروت (1428 هـ - 2008 م)

11. **التفسير النفسيّ للأدب**، د. عز الدين إسماعيل، منشورات مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة (1404 هـ - 1984 م)

12. **الجملة في الشعر العربي**، د. مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى (1410 هـ - 1990م)

13. **الحداثة في ميزان الإسلام، نظرات إسلامية في أدب الحداثة**، د. عوض بن مُحَمَّد القرني، منشورات: هجر للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى (1408 هـ – 1988 م)

14. **الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة – قراءة نقدية لشاعر معاصر**، د. عبد الله الغذّامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة (1427 هـ – 2006م)

15. **الشعر الشعبي الفلكلوري– دراسة ونماذج**، شوقي عبد الحكيم، هنداوي للطباعة والنشر، القاهرة (1436 هـ - 2015 م).

16. **الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي**، رشيد يحياوي، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى (1418 هـ - 1998 م)

17. **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة السابعة، (1431هـ - 2010م)

18. **الشعر والشعراء في جازان خلال ثمانية قرون (من القرن الخامس إلى نهاية القرن الثاني عشر الهجري)**، حجاب بن يحيى الحازميّ، مطابع الحميضي، الرياض الطبعة الأولى (1429 هـ - 2008 م)

19. **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، مُحَمَّد الماكري، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى (1418 هـ - 1998 م)

20. **الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث**، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1414هـ - 1994 م)

21. **العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر**، د. أحمد كُريّم بلال، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى(1439 هـ - 2018 م)

22. **القافية في العروض والأدب**، د. حسين نصَّار، منشورات مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، الطبعة الأولى (1421 هـ - 2001 م)

23. **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي المعاصر**، مُحَمَّد نجيب التلاوي، الطبعة الثانية الصارة عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(1418 هـ - 1998 م)

24. **الكلمة والمجهر – دراسات في نقد الشعر**، د. أحمد درويش، منشورات دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى (1414 هـ - 1994 م)،

25. **النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة**، عباس حسن، دار المعارف ـ القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة عشر ـ (1420 هـ – 1999م)

26. **النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دراسة في الرؤى والتقنيات**، أحمد كُريّم بلال، دار النابغة، القاهرة، الطبعة الاولى: (1435 هـ - 2014 م)

27. **النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربيّ**، د. مُحَمَّد عزَّام، اتحاد الكتَّاب العرب دمشق، الطبعة الأولى(1422 هـ – 2001 م)

28. **بناء لغة الشعر**، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، منشورات دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثالثة (1413 هـ - 1993م)

29. **بوابة الريح والنخيل – دراسة نقدية في أثر شاعرية الثبيتي على الشعر السعودي**، د. أحمد كُريّم بلال، النادي الأدبي بمكة المكرّمة، ودار الانتشار العربي بيروت (1438 هـ - 2017 م).

30. **تاريخ الأدب العربي – العصر العباسي الأول**، د. شوقي ضيف، من منشورات دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة (1410 هـ – 1990 م)

31. **تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعوديّة**، د. عبد الحميد الحساميّ، منشورات النادي الأدبي بالباحة، عبر: مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى: (1435 هـ – 2014 م)

32. **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، يوري لوتمان، ترجمة: د. مُحَمَّد فتوح أحمد، منشورات دار المعارف القاهرة، الطبعة الأولى، (1415 هـ – 1995م)

33. **تجويد الشعر العربي الحديث، بحث في المحاقلة بين تجويد القرآن الكريم والنقد الأبي**، د. مُحَمَّد الصفرانيّ، نادي المدينة المنوّرة الأدبي، بالاشتراك مع: الدار العربيّة للعلوم – ناشرون، بيروت، الطبعة الاولى (1432 هـ - 2011 م)

34. **حداثة النص الشعريّ في المملكة العربيّة السعوديّة، قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعيّ**، د. عبد الله الفيفيّ، النادي الأدبيّ بالرياض (1426 هـ – 2005 م)، ص: 16

35. **دراسات في العروض والقافية**، د. عبد الله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، الطبعة الثالثة (1407هـ - 1987 م)

36. **سيمياء العنوان**، د. بسَّام موسى قطّوس، من منشورات مكتبة كتاتة، إربد، الأردن، الطبعة الأولى (1421هـ - 2001م).

37. **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف بالجزائر بالتعاون مع: الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى (1429هـ - 2008م)

38. **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، د. علي عشري زايد، منشورات مكتبة ابن سينا، القاهرة، الطبعة الرابعة (1423هـ – 2002 م)

39. **علاقة عروض الشعر ببنائه النحويّ**، د. مُحَمَّد جمال صقر، مطبعة المدنيّ، القاهرة، الطبعة الأولى (1421 هـ - 2000 م)

40. **لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعيّة**، د. السعيد الورقيّ، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، (1403 هـ - 1983)

41. **مناورات الشعرية**، د. مُحَمَّد عبد المطلب، منشورات دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الثانية، لسنة (1416 هـ - 1996 م)

42. **موسيقى الشعر**، د. إبراهيم أنيس، منشورات مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، الطبعة الثانية (1371 هـ - 1952م)

43. **موسيقى الشعر العربي**، د. شكري عيَّاد، من منشورات دار المعـــــرفة، بالقاهرة، الطبعة الثانية (1398 هـ - 1978 م)

44. **نظرية الأدب وقراءة الشعر**، ديفيد بشندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، (1425 هـ - 2005 م)

45. **واقع القصيدة العربيّة**، د. مُحَمَّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى (1404 هـ - 1984 م)

46. **وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)** د. سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1417 هـ - 1997 م)

47. **يسألونك**، عباس محمود العقاد، من منشورات دار هنداوي، القاهرة، طبعة حديثة صـــدرت في: (1434 م – 2013 م)

سادسًا: الدوريات

1. جريدة: **الحياة** (النسخة السعوديّة)

- **"نصوص مُحَمَّد يعقوب بالإنكليزية تمثل انسلاخاً عن الهوية"** د. أحمد قرَّان الزهراني، (عدد 4 محرم 1438 هـ / 6 أكتوبر 2016 م)

2. جريدة: **الرياض**، جريدة يوميّة تصدر عن دار اليمامة الصحفيّة بالرياض.

- (حوار صحفيّ مع الشاعر مُحَمَّد يعقوب) أجراه: مُحَمَّد باوزير، منشور في ملحق " ثقافة اليوم " ضمن جريدة: الرياض، العدد رقم: 14644 الصادر يوم: الاثنين 25 رجب 1429 هـ / 28 يوليو 2008 م)
- (حوار مع الشاعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب) أجراه: علي السلميّ، منشور في: **ملحق ثقافة اليوم**، ضمن: العدد رقم: 14787، الصادر يوم: (الخميس 20 ذي الحجة 1429 هـ / 18 ديسمبر 2008 م)

3. جريدة: **المدينة**، تصدر عن مؤسسة المدينة للصحافة والنشر، السعودية.

- (حوار مع الشاعر مُحَمَّد إبراهيم يعقوب)، أجراه: خير الله زربان، **ملحق الأربعاء الثقافي** (الأربعاء: 27 شوال 1431 هـ / 6 أكتوبر 2010 م)

4. مجلة: **فصول (في النقد الأدبي)**، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

- **الخطاب اللغوي الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصرّي**، رضا بن حميد، المجلد 15، العدد الثاني، (1417 هـ / صيف 1996م).
- **التجريب في القصيدة المعاصرة**، وليد منير، المجلد 16، العدد الأول، (1418 هـ / صيف 1997 م).

5. مجلة: **واسط للعلوم الإنسانيّة**، تصدر عن جامعة واسط، العراق.

- **إدراك الغيب عند العرب قبل الإسلام**، د. سعد عبود سمار، العدد: 11 (رجب 1430 هـ / يوليه 2009 م)

سابعًا: أبحاث المؤتمرات العلميّة

1. **تشكلات النص الأدبي في مواقع التواصل الاجتماعي – النص الشعري المنشور على فيسبوك نموذجًا**، د. أحمد كُريّم حسين بلال، ضمن كتاب: **بحوث المؤتمر الدولي للغة العربية والنص الأدبي على الشبكة العالميّة**، الذي عقدته جامعة الملك خالد بالمملكة العربية السعوديّة (17 – 19 جمادى الأولى 1438 هـ / 14 – 16 فبراير 2017 م)، مشورات جامعة الملك خالد، المجلد الثاني.

التعريف بالمؤلف

- الدكتور: أحمد كُريّم حسين مُحَمَّد بلال، كاتب وناقد مصري، ولد في مدينة: ملوي بصعيد مصر في 20 فبراير 1974
- تخرج في دار العلوم جامعة القاهرة 1996 م، وحصل منها على درجتي: الماجستير: 2003 م بامتياز، والدكتوراه: 2010 م بمرتبة الشرف الأولى.
- **له من الكتب:**

– جدلية الرمز والواقع؛ دراسة نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، صدر عن: مدارات الخرطوم 2011 م

– أصداء السيرة والفجوات الدلالية؛ (بالاشتراك)، صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة 2011 م

– النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة، القاهرة، 2014 م

– الرؤى الثورية في القصة والرواية، دار المناهج، عمّان 2015 م

– بوابة الريح والنخيل، دراسة نقدية في أثر شاعرية الثبيتي على الشعر السعودي المعاصر، النادي الأدبي بمكة المكرمة، بالاشتراك مع دار الانتشار العربي، بيروت، 2017 م.

– العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار النابغة، القاهرة، 2018 م

– مهارات الفصاحة والكتابة الأدبية، قناديل للنشر والتوزيع، الرياض، 2018 م

- **له من الأبحاث:**

– العدل الاجتماعي في إطار الرؤية الشعرية، في مجلة إبداع، القاهرة، إبريل 2014م

– الطابع الإسلامي في شعر الأزهريين، الثقافة الجديدة، القاهرة، مايو 2014 م

- حكومة الإسلام بين النموذج الشرعي والواقع التطبيقي..قراءة نقدية في رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، القاهرة، يوليو 2014 م.
- تناقضات الحارس السجين، دراسة في شعر حسن فتح الباب، الثقافة الجديدة، القاهرة، نوفمبر 2015 م
- مجموعة متنوعة من المقالات الأدبية والنقدية المُبسَّطة نشرت في الصحف.

- **حصل على خمس جوائز في النقد الأدبي هي:**

- جائزة إحسان عبد القدوس في النقد القصص، القاهرة 2011 م
- جائزة الطيب صالح العالمية في النقد الأدبي القصصي من السودان، الخرطوم سنة 2011م.
- جائزة وزارة الثقافة المصرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة) في المقال الأدبي، القاهرة 2012 م
- جائزة جريدة الجمهورية في النقد الأدبي، القاهرة 2012 م
- جائزة (مجمع اللغة العربية بالقاهرة) الأدبية، القاهرة 2013، وقد نالها عن كتاب (النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر).

- **شارك بأوراق بحثية في عدة مؤتمرات في النقد الأدبي**، منها مؤتمر (أدباء الصعيد – المنيا 2014 م) / مؤتمر الأدب في وسط الصعيد (الوادي الجديد 2015 م) / مؤتمر الأدب العربي على الشبكة العالمية (جامعة الملك خالد بأبها 2017 م) / مؤتمر الأدب الشعبي (الهيئة العامة لقصور الثقافة، المنيا، 2018 م)
- **البريد الإلكتروني** للتواصل مع المؤلف:

ahmedkorimblal@yahoo.com

المحتويات

الإهداء 5

المقدمة 7

- **الفصل الأول:**

من رهبة الظل إلى المتاهات (سيرة شعريّة) 11

(1) رهبة الظل 17

(2) تراتيل العزلة 21

(3) حمر من مروا 32

(4) الأمر ليس كما تظن 44

(5) ليس يعنيني كثيرًا 51

(6) ماذا لو احترقت بنا الكلمات 55

(7) متاهات 59

- **الفصل الثاني:**

أعتاب التراتيل (دراسة في العناوين الشعريّة) 65

(1) العناوين المقتبسة من النصوص الشعريّة 69

(2) العناوين التأويليّة 73

(3) العناوين المُعبّرة عن الكينونة الشعريّة 78

(4) العناوين المكتوبة باللغة الإنجليزيّة 82

- **الفصل الثالث:**

اقتراف الشدو (دراسة في الموسيقا الشعريّة) 89

(1) الأوزان والأشكال الشعريّة 93

(2) تداخل البحور الشعريّة 97

(3) امتداد الإيقاع الشعريّ 105

(4) القافية 110

الفصل الرابع:

شهوة التلويح (دراسة في التصوير والمجاز) 121

بحثًا عن لغة جديدة مُبتكرة 124

(1) الإرداف الخَلفيّ 130

(2) أبرز عناصر تشكيل الصورة 135

(3) المشاهد المُتجاورة 143

- **الفصل الخامس:**

مجيء الفرد محتشدا (دراسة في النزعة الدراميّة) 147

(1) التقمُّص 151

(2) التجريد 156

(3) القرين 161

- **الفصل السادس:**

قميص لأوراق بيضاء (دلالات التشكيل البصريّ الكتابي للقصيدة) 167

(1) كتابة الشعر العموديّ 170

(2) نقاط الحذف والإضمار 177

(3) التقويس 180

(4) إبراز أحرف الكلمة 182

- **الفصل السابع:**

انعكاس الطين في الأنساب (دراسة في موقف الشاعر من التراث) 185

- **قائمة المصادر والمراجع 195**
- **تعريف بالمؤلف 206**

إصدارات نادي نجران الأدبي الثقافي

م	اسم الكتاب	المؤلف	تاريخ الطبع
1	عندما تسأل عني	صالح مهدي ال معدل	2009
2	حركة الشعر في نجران	فائزة رداد عزيز العتيبي	2010
3	النبأ	محمد ناجي ال سعد	2010
4	شدو الناشئ في أسمى المرافئ	شريف قاسم	2010
5	مجلة رقمات العدد الأول	مجلة دورية	2011
6	سنابل	نتاج دورة القصة القصيرة	2011
7	أوراق عوسجية	رضوان الغامدي	2012
8	رسائل عشق	سعيد آل مرضمة	2012
9	صوت الشوارع	مسعدة اليامي	2012
10	مراسم حافية القدمين	عبير المقبل	2013
11	فضاءات السرد السعودي	د. يوسف حسن العارف	2013
12	مرايا تتنفس	نواف احمد حكمي	2013
13	سادن الحسن	عادل عسلان بالحارث	2013
14	النص وظله	د حميد سمير	2013
15	ملامح المسرح المدرسي	نايف معيض البقمي	2013
16	أدب الجدران: قراءة في النقش الشعري وفضاءاته البصرية	على حافظ كريري	2013
17	كلمات	ناجي آل معيوف	2013
18	كنا صديقين	فهد ردة الحارثي	2013
19	موت القائد العام	ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد	2013
20	مجلة رقمات العدد الثاني	مجلة دوريه	2013
21	أكوام دفينة	وفاء آل منصور	2013
22	وأد الروح	وفاء فهد	2014
23	صخب	عبدالله السلمي	2014
24	كتاب الظل:أساطيره وامتداداته المعرفية والإبداعية	د.فاطمة عبدالله الوهيبي	2014
25	عتبات النص الشعري الحديث	د.صادق القاضي	2014
26	القط والقمري	إبراهيم محمد شيخ مغفوري	2014
27	من جهة معتمة	إبراهيم زولي	2014
28	كتاب الحب	د.عبدالعزيز المقالح	2014
29	فقه التدخل الإنسانى	د.نادية محمد سعيد النقيب	2014
30	برد الأكباد	أ.د.أسامة محمد البحيري	2014

31	من صوت الذات إلى سلطة النص	أ.د.مراد عبدالرحمن مبروك	2014
32	الجدران تتعرى لظلي	بلال المصري	2014
33	توظيف التراث في الشعر العربي	د.عبدالناصر هلال	2015
34	مذكرات واحد أهبل	محمد عجيم	2015
35	زوجتي	محمد طحنون	2015
36	الشعر الفرنسي: أنماطه وأشكاله	ترجمة: مهدية رابح دمحاني تقديم: عديلة بوتتبينه	2015
37	أثَرُ عَلىٰ المَاءِ	هِـزَبْـر محمود	2015
38	في المتخيّل الأدبي مقاربات في النقد التطبيقي	د.هايل محمد الطالب	2015
39	دراساتٌ ورؤىً نقديّةٌ فِي الشّعر العربيّ	أ د. محمود علي عبد المعطي	2015
40	غيهب الانتظار	رُبا عبد العزيز الحبيب	2015
41	(شئ من محيط أفكاري)	أحمد السعدي	2015
42	ديوان الشاعر الجزائري مبارك بن محمد الجلواح: دُخَانُ اليَأس	دراسة وبحث: أ.د.رابح دوب –الجزائر شرح وتعليق: مُحمّد الجلواح- السعودية	2015
43	أغْنِيَاتٌ فِي ظِلاَل وَطَن	علي عبدالله الحازمي	2015
44	شذرات نـديّة	ندى الحائك	2015
45	مَـلاذْ	أحمَد بن حسَن جِرب	2015
46	اعترافات البنفسج	نادية الفواز	2015
47	في النقد اللغوي	د.محمود محمود الشويحي	2015
48	المطر والغياب: مراجعات في القصة السعودية القصيرة	سمير أحمد الشريف	2015
49	جَعفرُ بنُ عُلْبَةَ الحَارِثِيّ سِيرَتُهُ وما تَبَقّى مِن شِعرِهِ	جَمْعٌ وتحقيقٌ ودراسَةٌ / د. عباس هاني الجراخ	2016
50	الدراما-في-التعليم	صلاح بن حمود الرشيدي	2016
51	الكتابة الإبداعية في ضوء نظرية ما وراء المعرفة	دخيل محمد مديس	2016
52	كائنات الموت المؤقت (دراسة في القصة القصيرة جداً)	عبده محمد عطيف	2016
53	بين الروح والجسد	خامسة آل فرحان	2016
54	عبرات تمنحك حياة	رفعة القشانين	2016
55	حديث الأشلاء	صبحي يوسف	2017
56	ضد الخارطة.. معيّة الريح	ترجمة: سمير أحمد الشريف	2017
57	إنها تمطر في هاوية	رشيد يحياوي	2017

58	ضعف القراءة والكتابة الأسباب والحلول	مانع الغَّباري	2017
59	بين قناعاتي وذكرياتي	نجاة الماجد	2017
60	بين رفوف الغيب	محمد خالد منيف	2017
61	شعرية الفضاء في رواية (طوق الحمام) لـ رجاء عالم	زهراء عبد الله آل سلاَّم	2017
62	أول فصول الخيانة	د إيمان مناجي أشقر	2017
63	فتاة أرستقراطية	وفاء فهد	2017
64	دِيوانُ: عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثيّ (ت نحو 170هـ)	جَمعُ وتحقيقُ ودراسةُ د. عباس هاني الـدِراخ	2017
65	قش قصصي	هاجر بو عبيد	2018
66	قبلَ أن يُطفِئَ الماءُ قِنْدِيلَهُ (ثُمَّ أمسَكتُ بي)	ياسين محمد البكالي	2018
67	صورة الغبار في الشعر الجاهلي	صالح بن سالم الحارثي	2018
68	مدخل إلى علم الصرف التركيبي	الحسن السعدي	2018
69	شعرية التلقي ـ النص وتجاوب المتلقي في أدب المعري ـ	حميد سمير	2018
70	حوارية العتمة والضوء (ترجمة وقراءة شعرية لمختارات من الأدب العالمي)	حسن مشهور	2018
71	في عِلمِ العَرُوض والقـافيـة وفنون الشّعر الصّيحَة والشّعْبيّة	الدكتور: إبراهيم أبو طالب	2018
72	إمتهان الشعر الشعبي كسلعة تجارية	فـارس بن عـايض اليـامي	2018
73	يجرح العابرين	عبدالعزيز الزراعي	2018
74	هكذا هي الوردة (أنطولوجيا الشعر الإسباني في القرن العشرين)(قرن من الشعر الإسباني الحديث 1900-2000)	د. عبد الهادي سعدون	2018
75	المثل الأعلى لخارطة العالم	ترجمة: محمد أحمد عثمان	2018
76	شخصٌ ما قتل جاري	عبدالعظيم جازم الصلوي	2018
77	مكانة النفس في الشعر والعقيدة	نورة آل سرور	2018
78	الموت في المدينة	ناصر الجاسم	2018
79	حياة جديرة بالركض	ترجمة: رياض حمادي	2018

80	الأعمال الشعرية الكاملة ليوبولد سيدارسنغور	ترجمة: جمال الجلاصي	2018
81	ضوضاء من المشاعر	أرين الحربي	2018
82	(من المشهد الشعري السعودي المعاصر) مقاربات نقدية	إبراهيم موسى النحّاس	2019
83	أبنية الخطاب الشعري عند عبد الله بن سليم الرشيد دراسة نصية	زكية مطر زايد الفضلي	2019
84	الحكاية الشعبية والشعر الشفاهي في المسرح والقصة والرواية	محمد عزيز العرفج	2019
85	تعدّدية المنهج دراسة تحليليّة في الأدبين العباسيّ والأندلسيّ	د. زياد محمود مقدادي	2019
86	حوسبة الدلالة In computation of Cemantic	د. يحيى أحمد عبدالله اللتيني	2019