

الشَّعْرُ فِي عَسِير

الشعر في عسير
عرض موضوعاتي ودراسة فنية
1351 - 1430هـ

الجزء الثاني

د. أحمد عبدالله التيهاني

محتويات الجزء الثاني

الباب الثاني: (السّمات الفنّية)

الفصل الأوّل: (البناء)

13	المبحث الأوّل: عنوانات القصائد
13	- مدخل تاريخي
16	- عنوانات القصائد عند شعراء عسير
17	- أنواع العنوانات
18	1 - العنونة للتسمية
18	- العنونة بـ «تحيّة» (التّحايا)
20	- العنوانات التقريريّة
22	- العنونة بأسماء الأماكن
24	2 - العنونة بالمطلع
27	3 - العنونة بشطر أو بيت
30	4 - العنونة بلفظة
35	5 - العنونة المُرَكَّبة
38	6 - أنواع أخرى من العنونة
40	المبحث الثاني: مطالع القصائد
40	- مدخل تاريخي
43	- مطالع القصائد عند شعراء عسير
64	المبحث الثالث: مقدّمات القصائد
64	- مدخل
66	1 - المقدّمات التقليديّة
90	2 - المقدّمات التّجديديّة
110	المبحث الرّابع: الوحدة الفنّية والموضوعيّة

110	- مدخل
113	- الوحدة الفنيّة والموضوعيّة عند شعراء عسير
114	أ - أثر طول القصائد وقصرها في الوحدة
121	ب - الاعتماد على الأساليب الحكائيّة والقصصيّة
139	ت - استخدام التكرار والروابط اللغويّة
150	المبحث الخامس: ختام القصائد
150	- مدخل
154	- أولاً: الخواتيم الدُعائيّة
172	- ثانياً: الخاتمة بوصفها قفلاً يغلق القصيدة ويتعلّق بموضوعها
180	- ثالثاً: أنواع أخرى من الخواتيم

الفصل الثاني

(اللغة)

197	المبحث الأول: المعجم الشعريّ
197	- مدخل
200	- المعجم الشعريّ عند شعراء عسير
202	أ - حقل ألفاظ الطّبيعة
218	ب - حقل أسماء الأماكن
228	ت - ملحوظات لفظيّة عامّة
242	المبحث الثاني: ظواهر لفظيّة خاصّة
242	1 - ألفاظ محلّيّة
263	2 - تضمين القوالب الشعريّة المحليّة والتراثيّة
266	أ - تضمين القوالب الشعريّة التراثيّة
279	ب - تضمين القوالب الشعريّة المحليّة

الفصل الثالث

(الصورة الشعريّة)

293	الفصل الثالث: (الصورة الشعريّة)
293	- مدخل
299	المبحث الأول: مصادر الصّورة
300	1 - القرآن الكريم

309	2 - التراث الشعري العربي
317	3 - البيئة الطبيعية
318	أ - الطبيعة الصامتة
334	ب - الطبيعة المتحركة
340	4 - الإنسان
350	المبحث الثاني: أنواع الصورة
350	- مدخل
352	أولاً: الصورة البصرية
353	أ - الصورة البصرية اللونية
366	ب - الصورة البصرية الحركية
373	ثانياً: الصورة السمعية
376	أ - صور سمعية مُستمدّة من الطبيعة
383	ب - صور سمعية مُستمدّة من الإنسان
394	ثالثاً: الصور الشّميّة
395	أ - الصور الشّميّة التقليديّة
399	ب - الصور الشّميّة الجديدة
407	رابعاً: الصور اللّمْسيّة
413	خامساً: الصور الدّوقيّة
424	المبحث الثالث: وظائف الصورة
427	1 - الوظيفة الإقناعية
429	2 - المبالغة
433	3 - التحسين
437	4 - التّقييح
440	5 - الرّمز والإيحاء
448	المبحث الرابع: أنماط جديدة من الصور الشعريّة
448	أ - تراسل الحواس
452	ب - الصورة الإمتاعية
454	ت - صور جديدة في ذاتها

الفصل الرابع (الموسيقا والإيقاع)

459	 المبحث الأول: الموسيقا الخارجيّة
459	 - مدخل
465	 1 - القصيدة الموزونة المقفّاة
465	 أ - الأوزان الشعريّة
492	 ب - القوافي
507	 2 - القصيدة المقطعيّة
519	 3 - قصيدة التفعيلة
538	 المبحث الثاني: الموسيقا الداخليّة
567	 الخاتمة

الفهارس

585	 ثبت المصادر والمراجع
585	 - أولاً: الكتب المطبوعة:
615	 ثانياً: المخطوطات
616	 - ثالثاً: المقالات، والحوارات، والموضوعات الصحفية
618	 - رابعاً: الكتيّبات التوثيقية، والتّقارير السنويّة، والنّشرات
618	 - خامساً: الرّسائل الجامعيّة
619	 - سادساً: المقابلات الشخصيّة

الباب الثاني

(السّمات الفنيّة)

الفصل الأول

(البناء)

- المبحث الأول: عنوانات القصائد
- المبحث الثاني: مطالعها
- المبحث الثالث: مقدّماتها
- المبحث الرابع: الوحدة الفنيّة والموضوعيّة
- المبحث الخامس: ختام القصائد

المبحث الأوّل

عنوانات القصائد

- مدخل تاريخي

بات العنوان ركنًا رئيسًا من أركان القصيدة العربيّة الحديثة؛ ذلك أنه صار نظيرًا لبطاقة التعريف بالقصيدة، بعد أن كان القدماء يعرفون القصائد ذات القيمة الفنّية العالية، ويعرفونها من خلال وصفها، سواء أكان هذا الوصف مُستمدًا من قافيتها، أم من جزء من المطلع، أم من حكم انطباعيّ ناجم عن الإعجاب؛ فيقولون مثلاً: «لامية العرب، وبائية أبي تمام، وسينية البحري»، عند عنوان القصيدة اعتمادًا على قافيتها، ويقولون: «بانت سعاد، ويا ليل الصب»، عند عنوان القصيدة بأول لفظتين من مطلعها، ويقولون: «سمط الدهر، والفاضحة، والدامغة»، عند عنوان القصيدة بوصف يدلّ على الإعجاب بها.

والحق أنّ هذه العنوانات أو الأسماء أو الأوصاف أو الألقاب، لم تكن من صنع الشاعر نفسه، وإنّما هي من صنع المتلقّين أو النقاد أو جامعي الدواوين، ممّا يجعلها خارج العمليّة الإبداعية، وخارج إطار النصّ؛ لأنّ العنوان المقصود - هنا - نصّ مُكثّف مواز للنصّ، يكون من إبداع الشاعر نفسه، وهو ما عناه الدكتور خليل الموسى حين أوضح الفرق بين النصّين: العنوان، والنصّ، بقوله إنّهما «يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءتها، هما: النصّ، وعنوانه، وأحدهما مُقيّد موجزٌ مُكثّف، والآخر طويل»⁽¹⁾، ولذا فإنّه لا أهميّة للعنوانات التي لم يضعها

(1) «قراءات في الشعر العربيّ الحديث والمعاصر»، د. خليل الموسى، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 73.

المبدعون أنفسهم، وإن كانت لها دلالاتها وإضاءاتها الدالة على قيمة القصائد، ومدى شهرتها، وحجم إعجاب الناس بها.

وعليه، «لم يكن الشعراء العرب يُعَنُونون أعمالهم الشعرية، وإنما كانت مطالع القصائد لديهم كالعناوين، ومن هنا يمكن القول إنَّ عُنونة العمل الشعريّ من خصوصيّات الشعر العربيّ الحديث»⁽¹⁾، ويعيد الدكتور عبدالله بن سليم الرّشيد عدم عناية العرب بالعُنونة إلى كونهم «أمة رواية شفوية، يتوجّهون بالقول شعره ونثره إلى المستمع لا إلى القارئ، فلم يكونوا يدوّنون إلا في النّادر، والعنوان مرتبط بالتّدوين»⁽²⁾، وهو سبب يُضاف إليه عدم الحاجة إلى العُنونة أو التسمية، لأنهم يقولون قصائد مباشرة، ولذا كان اسم القصيدة يولد من مطلعها، فكانت المطالع، أو أجزاء منها تتحول إلى عنوانات بدهيّة للقصائد، دون حاجة إلى إضافة عنوان يضيف إليها، أو يشي برمز تحويه، أو يدل على فكرة خفية تتضمنها.

والناظر في تاريخ العُنونة التي يصنعها الشّاعر نفسه، في الشعر العربيّ، يلحظ أنّ الوصول إلى الاهتمام بالعنوانات كان عبر تدرّج تاريخيّ أفضى - في العصر الحديث - إلى أن أصبح العنوان جزءاً من القصيدة، وركناً مهماً من أركانها؛ فقد بدأت عُنونة الدّواوين - على الأرجح - في القرن الخامس الهجريّ، حين سمّى أبو العلاء المعريّ المتوفى سنة 449هـ، ديوانه بـ«اللزوميّات»، وسمّى ديوانه الآخر: «سقط الزند»، ليأتي بعده شعراء جمعوا أشعارهم بأنفسهم في دواوين، ووضعوا لها عنوانات، لكنّهم لم يعنّونوا القصائد إلا في حالات نادرة⁽³⁾، وربّما عاد ذلك إلى

(1) «حادثة النصّ الشعريّ في المملكة العربيّة السّعودية: قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعيّ»، د. عبدالله بن أحمد الفيّفي، نادي الرّياض الأدبيّ، ط1، 1426هـ - 2005م، ص 15.

(2) «مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السّعودي»، د. عبدالله الرّشيد، ص 7.

(3) انظر: السّابق، ص 9، 10.

ارتباط لفظة: «عنوان» في أذهانهم، وفي المعاجم العربيّة، بالكتاب، جاء في لسان العرب: «عَنَّتُ الكتابَ تَعْنِيًا وَعَنْيْتُهِ تَعْنِيَةً إِذَا عَنَوْتُهُ، أَبَدَلُوا مِنْ إِحْدَى النُّونَاتِ يَاءً، وَسَمِّيَ عُنوانًا لِأَنَّهُ يُعْنُ الكتابَ مِنْ نَاحِيَّتِهِ»⁽¹⁾.

ويبدو أنّ عُنونة الدّواوين، كانت تمهيدًا لعُنونة القصائد، أو تمهيدًا لاستيعاب ضرورة أن يضع الشّاعر عنوانَ قصيدته بنفسه، لما لذلك من أهميّة في تمييز النصّ من غيره، وفي تقريبه من القارئ، ومنحه هويّته، حتّى بات العنوان هاجسًا يساوي في قلقه بالنّسبة إلى الشّاعر قلق إنشاء القصيدة نفسها، إن لم يفقه، لأنّه صار يُعدّ عنصرًا عضويًا في القصيدة⁽²⁾.

وعلى الرّغم من كون عُنونة الدّواوين قد بدأت عند العرب منذ القرن الخامس الهجريّ، إلا أنّ الوعي بمفهوم العنوان بوصفه جزءًا من النصّ الأدبيّ، واختزالًا لمضمونه، وجاذبًا إليه، لم يكتمل - عند العرب - إلا بعد الاطلاع على التجارب الأدبيّة الغربيّة، فضلًا عن الاطلاع على الدّراسات الغربيّة التي ترى في العنوان أهم «العتبات» النصّيّة⁽³⁾، والدّراسات الغربيّة نفسها متأخرة في هذا الجانب، وهو ما اشتكى منه الباحثون الأوائل في العنونات⁽⁴⁾، وهو تأخر يتواكب مع تأخر اهتمام المبدعين بالعُنونة، وعلامة ذلك أنّ بعض شعراء العصر الحديث، ومنهم شعراء سعوديّون - في الفترة المبكّرة من العهد السّعودي - لم يكونوا يهتمّون بعُنونة قصائدهم⁽⁵⁾،

(1) مادة: عنن.

(2) انظر: «قراءة في ديوان الشّعر السّعودي»، د. يوسف حسن نوفل، نادي الرّياض الأدبيّ، ط1، 1401هـ، ص 195.

(3) انظر: «تشكيل المكان وظلال العتبات»، د. معجب العدوانى، نادي جدة الأدبيّ الثّقافي، ط1، 1423هـ - 2002م، ص 13، 14.

(4) انظر: «العنوان في الأدب العربيّ: النّشأة والتّطور»، د. محمّد عويس، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط1، 1988م، ص 7.

(5) انظر: «مدخل إلى دراسة العنوان في الشّعر السّعودي»، د. عبدالله الرّشيد، ص 13.

وإن وضعت فئة منهم عنوانات فهي «أقرب إلى ملء الفراغ، فلم يكن لدى شعرائها وعي بأهميّة العنوان وضرورته ودخوله في دائرة الإبداع»⁽¹⁾، ثم تطوّرت العنونة، عند الشعراء السّعوديّين، وتجاوزت الاختيارات العشوائية، إلى أن أصبحت لا تأتي إلا بعد إطالة النّظر، والتأمّل في الأثر المتوقّع، سواء أكان هذا الأثر ناجماً عن صدق دلالة العنوان على التجربة والمضمون، أم متحقّقاً من خلال ما يتّسم به من المخاتلة والفجائية.

ومن الواضح أنّ عدم اهتمام المبدعين بالعنونة، قد أحرّ الاهتمام بها في الدّراسات النّقديّة العربيّة، إذ «لم يكن العنوان - ومعه مجمل النّصوص المحيطة بالمتن - يحظى باهتمام كبير في الدّراسات النّقديّة إلى وقت قريب»⁽²⁾، فالتّقد تابعٌ للإبداع في واقعه وزمنه، وليس سابقاً له، أو مخطّطاً له، ولذا أدّى تأخر الاهتمام بالعنونة على المستوى الإبداعيّ، إلى تأخر الاهتمام بها، على المستوى النّقديّ.

- عنوانات القصائد عند شعراء عسير

إن كلّ ما كُتب عن تاريخ عنونة القصائد عند الشعراء السّعوديّين، ينسحبُ على تاريخ العنونة، عند شعراء عسير؛ فلم يكن أوائلهم - ممّن يمكن أن نطلق عليهم جيل الرّواد - يهتمّون بالعنونة، على الرّغم من أنّها موجودة، لكنّها لا تعدو كونها تسمية للتسمية وحسب، دون أن يعمل الشّاعر على اختيار عنوانٍ جديدٍ أو موجٍ أو مخاتلٍ، بل إنّ المجموعات الشعريّة، والمصادر التاريخيّة والأدبيّة التي جمعت أو حوت قصائد لشعراء عسير، - عبر الفترة من سنة 1351هـ، حتى سنة 1391هـ - تتضمّن

(1) السّابق، ص 14.

(2) «إغواء العتبة: عنوان القصيدة وأسئلة النّقد»، د. سامي بن عبدالعزيز العجلان، نادي أبها الأدبيّ، ودار الانتشار العربيّ، ط1، 2015م، ص 39.

عنوانات يشعر القارئ بأنّها اعتباريّة، لأنّ جلّها تعتمد على انتزاع لفظيتين من مطلع القصيدة، ممّا يرجّح أن جامعي تلك الأشعار هم الذين وضعوا تلك العناوانات، وأنّ قائلها لم يعنونها⁽¹⁾.

- أنواع العناوانات

يميل باحثون إلى أنّ المنهج السّيميائي هو الألفق بدراسة العناوانات، والعتبات النصّية؛ ذلك أنه يُعنى - في جانبٍ منه - بدراسة الإشارات التي يتعارف عليها الناس في المجتمعات، بوصفها جزءاً من الثقافة، أو حلقةً من حلقات السّياق الثّقافيّ، أو علاماتٍ تبتكرها المجموعات الإنسانيّة، لتدرك واقعها⁽²⁾، وعلاقته بالعناوانات كامنةً في كونها أسماء، وهو يهتمّ بالأسماء، لكن ذهاب هذا المنهج إلى حدودٍ بعيدة في استخدام الرسوم البيانيّة، والرّموز والمصطلحات الخاصّة بالرياضيّات، جعله جافاً غير ملائم لروح النّصوص الأدبيّة بوصفها إبداعاً فرديّاً متعلّقاً بالوجدان، ممّا يجعل الاعتماد الكامل عليه عند تقسيم العناوانات مخاطرةً قد تقود إلى نتائج مخالفة للواقع، ولذا آثرتُ أن يكون التّقسيم نوعيّاً، وأن يكون العرضُ وصفيّاً.

وعليه، يمكن تقسيم العناوانات، عند شعراء عسير، إلى أنواع، وذلك من حيث: نمطيّتها، ودلالاتها على المضمون، وثوراؤها الفنّي، وكونها مستمدّة من القصيدة لفظاً، أم من الأثر العام الذي يتوقعه الشّاعر، أو يريد إيصاله.

(1) انظر - مثلاً - عناوانات القصائد في مجموع: «نفحات من عسير»، لمحمّد بن إبراهيم الحفظيّ. ومجموع: «شعاع الرّاحلين: الديوان الثّاني من شعر آل الحفظيّ بعسير وبعض معاصريهم»، لعبدالرحمن بن إبراهيم زين العابدين الحفظيّ.

(2) انظر: «السّيمياء والتّأويل»، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانميّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات، بيروت، ط1، 1994م، ص 13.

1 - العنونة للتسمية

وهو أقرب الأنواع مأخذًا، وأبعدها عن روح الشعر، لأنه لا يعتمد على الصورة الفنيّة، ولا على التركيب اللفظي البديع، فذلك ليس همّ واضعه، وإنّما همّه هو الإشارة إلى موضوع القصيدة، أو التعريف بمناسبتها، أو تمييزها من غيرها وحسب، ولذا لا يظهر فيه ابتكارٌ دالٌّ على الجهد وإعمال الذهن، وربّما أدّت بعض هذه العنونات إلى إحداث نوع من الثّفور لدى المتلقّي، لأنّها لا تحمل من روح الشعر شيئًا، ولا تصلح أن تكون عنوانات لقصائد، بسبب ممّا تتسم به من: التقريريّة، أو الطّول الزائد، ويمكن تقسيم عنوانات التسمية إلى أنواع بحسب سماتها العامّة، وعوامل التشابه، وذلك على النحو الآتي:

- العنونة بـ «تحية» (التّحايا)

وهذا النّوع - في الغالب - لا يحوي عنوانات جديدة، ومن ذلك العنونة بـ«تحية»، لكثير من قصائد الوصف، وقصائد المناسبات، حتّى إنّ بعضها تتكرّر عند الشّاعر الواحد، في ديوانٍ واحدٍ، غير مرة، ممّا لا يجعل عنوانات التسمية مختلفة عن عنوانات سبقتها، أو عاصرتها، ودليل ذلك، أنّ هذه العنوانات تتفق كلّما اتّفقت الموضوعات، فجلّ قصائد وصف المدن، ومثلها عدد كبير من قصائد المناسبات، التي قيلت قبل مطلع القرن الخامس عشر الهجريّ - مثلاً - تعنون بـ«تحية»، يليها اسم المدينة الموصوفة، من مثل: «تحية أبها»⁽¹⁾، و«تحية وترحيب»⁽²⁾، عند الشّاعر عبدالله بن علي بن حميد، و«تحية بغداد»⁽³⁾، و«تحية نجران»⁽⁴⁾،

(1) انظر: «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، د. صالح بن

عون بن هاشم، ص 245.

(2) انظر: السّابق، ص 275.

(3) انظر: «الألمعيّات»، ص 81.

(4) انظر: السّابق، ص 158.

و«تحيّة المغرب العربي»⁽¹⁾، عند الشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعيّ، و«تحيّة النّماص وأهلها» عند الشّاعر علي بن حسن الشّهرايّ⁽²⁾، و«تحيّة أبها»، عند الشّاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن⁽³⁾، وجلّ قصائد المديح عند الشّاعر يحيى إبراهيم الألمعيّ تعنون بـ«تحيّة»، مضافاً إليها اسم الممدوح، وهو العنوان المكرّر في أربع عشرة قصيدة من ديوانه: «عبير من عسير»⁽⁴⁾، كما يتكرّر ثمانى مرّات في ديوانه: «أحاسيس شاعر»، على الرّغم من أنّه صدر سنة 1423هـ، حيث وردت لفظة «تحيّة» سابقاً لعنوانات ثمانى قصائد⁽⁵⁾، ممّا يعني بأنّ هذه الطريقة في العنونة كانت مسلّكاً تقليديّاً يسلكه الشعراء في حال أرادوا توجيه القصيدة إلى المعنى بها، سواء أكان شخصاً، أم مجموعة، أم مكاناً، وذلك يشي بأنّ العنوان ليس داخلاً في دائرة اهتماماتهم.

ولم يتخلّص من مثل هذا بعض شعراء الجيل الثّاني من شعراء عسير، كالشّاعر أحمد عبدالله بيهان، على الرّغم من أنّه يمثّل جيل الشّباب، في مطلع التسعينات الهجرية، من القرن الرّابع عشر الهجريّ، إذ ضمّ ديوانه الأوّل قصيدتين معنّونتين بـ«تحيّة»، هما: «تحيّة الجيش»⁽⁶⁾، و«تحيّة معهد جيزان»⁽⁷⁾، ويتّبع الشّاعر عبدالله بن محمّد الحميد الطريقة نفسها، فيعنون بـ«تحيّة إلى جازان»⁽⁸⁾، و«تحيّة إلى حامي حمى الفصحى وأمير البيان»⁽⁹⁾،

(1) انظر: «على درب الجهاد»، ص 123

(2) انظر: «بعض شعري ونثري»، ص 172.

(3) انظر: «اصحب الشّمس»، ص 119.

(4) انظر: ص 32، و49، و60، و76، و83، و88، و93، و108، و117، و123، و134، و143، و153، و165.

(5) انظر: ص 20، و44، و53، و62، و74، و79، و104، و138.

(6) انظر: «هيكل الحياة»، ص 14.

(7) انظر: السّابق، ص 141.

(8) انظر: «نبض الفؤاد»، ص 7.

(9) انظر: «فارس الإمارة والإبداع: قصائد محبّة»، ص 35.

و«تحية المؤتمر»⁽¹⁾، ومثله الشاعر مطلق بن شايح عسيري في: «تحية إلى بلدي»⁽²⁾، و«تحية إلى طفل الانتفاضة»⁽³⁾، و«تحية شاعر»⁽⁴⁾، ويقع بعض المجددين في القالب نفسه، ومن أولئك الشاعر إبراهيم طالع الألمعي الذي عنون إحدى قصائده بـ«تحية إلى المدينة المنورة»⁽⁵⁾.

- العنوانات التقريرية

ويؤدّي عدم الاهتمام بإثراء العنوان فنيًا، إلى وجود العنوانات التقريرية التي تشبه عنوانات البحوث والمقالات العلمية، ومن أمثلة ذلك عند الشاعر يحيى إبراهيم الألمعي عنوان: «فلسطين ووعد بلفور»⁽⁶⁾، و«نداء لتحرير فلسطين الجريحة»⁽⁷⁾، و«العلم والجهل»⁽⁸⁾، وعند الشاعر علي بن حسن الشهراني، عنوان: «الزوجة الصالحة نعمة من نعم الله»⁽⁹⁾، و«فرحة الشعر في يوم إحياء التراث»⁽¹⁰⁾، و«صحّة الفم عنوان صحّة الجسم»⁽¹¹⁾، بل إنّ عدم الوعي بأهمية العنوان وإحياءاته، جعل أحد عنوانات قصائده شبيهًا بلافتة على واجهة مبنى حكوميّ، وهو: «مركز الأسنان التخصصي ببيشة»⁽¹²⁾، وكأنّه يضع العنوان مهتديًا بالمناسبة، ليستغني به عن ذكرها، وقريب منه الشاعر ظافر بن علي القرني، في

(1) انظر: السابق، ص 44.

(2) انظر: «فيض الزعود»، ص 6.

(3) انظر: السابق، ص 11.

(4) انظر: نفسه، ص 49.

(5) انظر: «هجير»، ص 32.

(6) انظر: «عبير من عسير»، ص 57.

(7) انظر: السابق، ص 91.

(8) انظر: نفسه، ص 103.

(9) انظر: «بعض شعري ونثري»، ص 77.

(10) انظر: السابق، ص 170.

(11) انظر: نفسه، ص 215.

(12) انظر: نفسه، ص 227.

عنوانات يكثر استخدامها، أو تخلو من الصورة، حتّى إنه يستخدم بعض علامات الترقيم التي تُستخدم في عناوانات البحوث والمقالات، ومن ذلك عنده: «رمضان: الضيف الذي اغتلهناه»⁽¹⁾، و«الفتاة والإنترنت»⁽²⁾، و«مكارم الأخلاق»⁽³⁾، و«الأطفال والمقاصف المدرسيّة»⁽⁴⁾، و«الطفل والحقيبة المدرسيّة»⁽⁵⁾، ومثلها عند الشّاعر محمّد بن حسن العمريّ، عناوانات: «رائد الفضاء العربي»⁽⁶⁾، و«خطر المخدّرات»⁽⁷⁾، و«مفاخر العهد الزّاهر»⁽⁸⁾، و«فلسطين في قلوب الجميع»⁽⁹⁾، ولم تخل من هذا النّوع من العناوانات دواوين بعض المجدّدين، كالشّاعر عائض بن عليّ القرنيّ في عنوان: «رياض الفكر وعاصمة الثّقافة»⁽¹⁰⁾.

إنّ هذا النّوع من العناوانات يدلّ على عدم الاهتمام بصناعة العنوان، ولعلّ طبيعة الموضوعات التي تناولتها تلك القصائد، قد فرضت على الشّعراء شيئاً من المباشرة، ولذا لم يكن العنوان سوى تسمية خارجة عن النصّ، على الرّغم من دلّالته على المضمون في إطاره العام، إلا أنّه لا يميّز من غيره، ليكون محدّداً للدلالات العميقة للقصيدة، ومحياً إليها، سواء أكانت تعبيراً عن الإعجاب بصفة أو شخص أو فعل، أم بوحاً بحبّ مكان، أم تصويراً لحنين إليه، أم وصفاً خارجياً للأرض وساكنيها.

(1) انظر: «خمول في زمن الازدهار»، ص 63.

(2) انظر: السّابق، ص 75.

(3) انظر: نفسه، ص 117.

(4) انظر: نفسه، ص 123.

(5) انظر: نفسه، ص 127.

(6) انظر: «شروق الشّوق»، ص 93.

(7) انظر: السّابق، ص 96.

(8) انظر: نفسه، ص 118.

(9) انظر: نفسه، ص 122.

(10) انظر: «ظليّ يشبهني»، ص 17.

- العنونة بأسماء الأماكن

ومما يُمكن أن يُعدّ في هذا النوع (العنوان/ التسمية)، العنونة بأسماء الأماكن، سواء أكانت مناطق، أم مدناً، أم قرى، أم جبلاً، أم ودياناً، وهذا النوع كثيرٌ عند شعراء عسير، حتّى إنّ بروز أسماء الأماكن في العنونات يكاد يكون ظاهرة عامّة، لأن ارتباطهم ببيئتهم وثيق، ولذا يندر أن نجد ديواناً يخلو من العنونة بأسماء الأماكن، وهم - في ذلك - يستغنون عن الصورة الفنّية، والتركيب المُبتكر، بما توحى به هذه الأماكن في نفوس المتلقّي من إحياءات، وما يكتّه أهلها نحوها من حُبّ يجعل لذكرها أثراً نفسياً جميلاً، ويحقّق للشاعر عنصر الجذب، وفيما يلي نماذج أخرى لهذا النوع من العنونات، مسبوقة بعنوان الديوان الذي يحويها⁽¹⁾:

- «شموخ القرية»، لمعيض البخيتان، وفيه: «الخليج، الرياض، وادي بن عمّار»⁽²⁾.
- «نغم الأرض»، لصالح بن سعد العمريّ، وفيه: «فتح الرياض، أملج، بني عمرو، الحَبَلَة، تبوك»⁽³⁾.
- «خمول في زمن الازدهار»، لظافر بن علي القرنيّ، وفيه: «جبل ثميدة، تنومة، أبها، تهامة: علاج المترفين»⁽⁴⁾.
- «رقص الفطرة»، لمعيض البخيتان، وفيه: «الرياض، عسير، تنومة»⁽⁵⁾.
- «وميض الأفق»، لعلي بن مفرّح الثّوابي، وفيه «أبها، تهامة»⁽⁶⁾.

(1) رُتّبَت الدّواوين بحسب تاريخ الصدور.

(2) انظر: ص 66، 77، و 49.

(3) انظر: ص 25، 47، و 53، 61، و 75.

(4) انظر: ص 17، 31، 55، و 91.

(5) انظر: ص 23، 32، و 39.

(6) انظر: ص 1، و 53.

- «أحاسيس شاعر»، ليحيى إبراهيم الألمعي، وفيه «عسير، أبها البهيّة، عسير هذا المصيف الجميل، رجال ألمع»⁽¹⁾.
- «إشراقه الطّين»، لأحمد عبدالله عسيري، وفيه «بغداد، سوق السّبت، نجران، الطائف، بيشة الفيحاء، تنومة الحلم، عسير»⁽²⁾.

ومما يشي بأنّ الشعراء المقلّدين لم يكونوا يرون للعنوان أهميّة سوى دلّالته على المضمون، أنّهم - عند العنونة بأسماء الأماكن - يكرّرون القوالب اللفظيّة الجاهزة، مضيفين إليها ما يدلّ على مناسبة القصيدة، أو موضوعها، ومن ذلك أنّ الشّاعر زاهر عوّاض الألمعيّ يستخدم - عوضاً عن كلمة «تحيّة» - لفظتي: «في ربوع»، أو «في ذُرَى» مضافتين إلى اسم المدينة، مثل: «في ربوع الجنوب» و«في ربوع القصيم» و«في ربوع القرعاء» و«في ذُرَى نجران»⁽³⁾، ومثله الشّاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن في قصيدته: «في رُبَى جازان»⁽⁴⁾.

ومن المهمّ - هنا - الإشارة إلى وجود فرق بين ما يمكن أن يكون توظيفاً لأسماء الأماكن في العنونة، وبين أن تكون أسماء الأماكن هي العنوانات؛ ذلك أنّ التّوظيف يعني استدعاء إحياءات وظلال اسم المكان، واستغلال تأثيره في النفوس، ليصبح تعبيراً حيّاً ذا أثر في المتلقّي، ويأتي بجعل اسم المكان جزءاً من مركّب لغويّ، سواء أكان صورةً، أم معنى، فيختلف عن التّسمية المجرّدة بأسماء الأماكن، لأنّه يكون نتيجة وعي بتاريخ الأماكن ورمزيّتها ومكانتها في نفوس أهلها، ممّا يجعل الشّاعر حريصاً على استلهاً واستثمار ما فيها من طاقات، وذلك يحتاج إلى جهدٍ وتأمّل ودقّة في الاختيار، ومن نماذج ذلك عند الشّاعر

(1) انظر: ص 17، و26، و66، و138.

(2) انظر: ص 32، و46، و49، و87، و105، و126، و161.

(3) انظر: السّابق: ص 25 و29 و51 و54.

(4) انظر: «وخز الوله وعطر الصّلة»، ص 90.

علي آل عمر عسيري⁽¹⁾، عنوان: «إلى حبيبتي جدة»⁽²⁾، الذي يشي - برغم يسره - بما يكنّه الشاعر نحو المكان، وقريب منه عنوان: «هوى الطائف»⁽³⁾، ولو أنه كان من الشعراء الذين لا يولون العنوان اهتمامهم، لعُنون بـ«جدة»، أو «الطائف»، مكتفياً بذلك، ومثله في توظيف أسماء الأماكن في العنونات الشاعر إبراهيم طالع الألمعي في: «تهاميّة في الجزائر»⁽⁴⁾، و«رسالة من ألمعيّة»⁽⁵⁾، والشاعرة فاطمة القرني في: «هنيئاً للشّمال هناك عيد»⁽⁶⁾، و«عندما غنى الجنوب»⁽⁷⁾، ممّا يجعل توظيف أسماء الأماكن في العنونات يدخل في أنواع أخرى منها، ستأتي في مواضعها.

2 - العنونة بالمطلع

ويمكن أن يوصف هذا النوع من العنونة بالسهولة وعدم الابتكار كسابقه، وهو أسلوب قديم في العنونة، كان يلجأ إليه جامعو الدواوين، فيثبتون قبل القصيدة، اللفظة الأولى من المطلع، أو اللفظتين الأوليين، أو الشطر الأوّل كلّهُ، وهو ما وُجد - في شعر عسير - في بعض المجموعات الشعريّة التي لم يصدرها قائلوها⁽⁸⁾، وقد يكون موفقاً، فيأتي مرتبطاً بمعاني

(1) كان الشاعر علي آل عمر عسيري، من أكثر شعراء عسير وصفاً للأماكن، وحينئذٍ إليها، ومن أكثرهم توظيفاً لأسمائها وسماتها العامّة في قصائده، لكنّه كان يعمل على صناعة عنوانات غير مباشرة تشي بعاطفته، أكثر من أن تدلّ على الموضوع. (انظر: «من قصائدي»، ص 26، و52، و175، و196، و218).

(2) انظر: «من قصائدي»، ص 13.

(3) انظر: السابق، ص 136.

(4) انظر: «هجير»، ص 52.

(5) انظر: السابق، ص 72.

(6) انظر: «عندما غنى الجنوب»، ص 18.

(7) انظر: السابق، ص 82.

(8) انظر عنوانات القصائد في مجموع: «نفحات من عسير»، لمحمّد بن إبراهيم الحفظي. ومجموع: «شعاع الرّاحلين: الديوان الثّاني من شعر آل الحفظي بعسير وبعض معاصريهم»، لعبدالرحمن بن إبراهيم زين العابدين الحفظي.

القصيدة، ودالاً على فحواها، وقد لا يكون كذلك، ليصير عنواناً بالمطلع أو جزءاً منه للتسمية وحسب.

والناظر في دواوين شعراء عسير، يلحظ أنّ هذا الضرب من العنونة، لم يكن مقتصرًا على جيلٍ دون آخر، أو على اتجاهٍ فنيّ دون اتجاه، وإنّما كان يأتي تابعًا لاستحسان الشاعر إيّاه، ومدى دلالته على مضمون القصيدة، وهو يكثر عند بعض الذين استخدموه، حتى يغلب على عناواناتهم، ويقلّ عند آخرين، وإن كان يكثر عند الشعراء الذين لا تحتوي قصائدهم على رموز بعيدة المأخذ تحتاج إلى إعمال الذهن من أجل الوصول إليها، ولا تتضمّن صورًا زائدة على ما حوته القصيدة، لأنّ القصيدة المعنونة بهذا النوع تكون واضحة المعاني، خالية من الصور المركّبة، والتراكيب اللغويّة المفاجئة.

ومن نماذج العنونة بألفاظٍ من بداية المطلع، أو بالشطر الأوّل منه كاملاً: «حيّ شبل المليك»⁽¹⁾، للشاعر عبدالله بن علي بن حميد، و«نجم هوى»، و«أسفر الصبح»، و«يا قادة الدين»، عند الشاعر زاهر بن عوّاض الألمعي⁽²⁾، و«إلى فهد العلا»، و«عطر الجذور»، عند الشاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن⁽³⁾، و«حيّ أبها»، و«دع اللوم»، عند الشاعر محمّد بن حسن العمري⁽⁴⁾، و«أسرجتُ أخيلتي»، و«أضاعوك»، و«أيا مُفتّون»، و«حيّوا الرّجال»، عند الشاعر علي بن مفرّح الثّوابي⁽⁵⁾، و«حولي وجوه لها أفنعة»، عند الشاعر عبدالرحمن بن حسن البارقي⁽⁶⁾.

(1) انظر: «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 285.

(2) انظر: «الألمعيّات»، ص 34، و137، و154.

(3) انظر: «ملحمة المجد»، ص 9، و22.

(4) انظر: «شروق الشّوق»، ص 30، و61.

(5) انظر: «وميض الأفق»، ص 7، و11، و28، و36.

(6) انظر: «رقوم على حواشي العمر»، ص 53.

ويكثر هذا النوع من العنونة عند الشاعر محمد بن علي العمري، كثرة تدلّ على أنه لم يكن يعمد إلى صناعة عنوانات خارجة عن ألفاظ القصيدة، ولم يكن يعنون بما يريد إيصاله، أو بما يصوّر حالته النفسية، وإنما بشيء من القصيدة، سواء أكان ذلك بشرط من أحد أبياتها، أم ببداية المطلع، أم بالشرط الأول منه كاملاً، وفي هذه الحالات، فإنّ العنوان قد يكون دالاً على محتوى القصيدة، وقد يكون عنواناً مجرداً هدفه التسمية لا غير، وهو - في كلّ الحالات - أنموذج للعنوانات التي لا تحمل في ذاتها سمة شعرية، وإن تحققت فيها، فإنّ ذلك ناجم عن السمة الشعرية التي يحويها المطلع، ومن نماذج ذلك عنده: «زيدي من القهر»، و«قالوا أتى العيد»، و«سلاماً فهذه من ربّ رحيم»، و«طرق السّرور قرائع الأبواب»، و«الشعر طلّ بثغره البسام»، و«زدنا هوى»، و«لم أعد أدري»، و«لان الزمان»، و«دليل الهوى»، و«أطار الكرى»، و«نغمات الحبّ»، و«أيا ربّ»، و«أين المفرّ»، و«إيه يا امرأة»، و«عذاب الهوى»، و«قلب قل لي»، و«يعاودني»، و«لاتدّع الحبّ»، و«أخبريني»، و«كم أعاني من فؤادي»، و«عذبّنتني»، و«لماذا أحبّك؟»، و«من حزنك المرّ»، و«دغني ودغ ذكّر الهوى»⁽¹⁾.

ومهما يكن من أمر، فإنّ وجود هذا النوع من العنوانات، قد يكون ناجماً عن العجز عن إيجاد العنوان الملائم، أو عدم الوعي بأهميّة العنوان، وكونه دالاً على معاني النصّ، ومشيراً إلى ظلاله، ومانحاً لمفاتيح تحليله، ولذا فإنّ بعض هذه العنوانات تكون مُغرّرة، دون أن يكون في ذلك أيّ شكل من أشكال التّشويق الذي يأخذ المتلقّي إلى القراءة، أو يمنح النّاقّد مدخلاً للتحليل.

(1) انظر: «الريحانة»، ص 30، و57، و105، و176، و177، و186، و187،

و188، و189، و190، و191، و193، و194، و196، و199، و204،

و205، و206، و208، و210، و212.

3 - العنونة بشطر أو بيت

وهو قريب من النوع السَّابق، ولا يختلف عنه إلا في اكتمال الشطر الشعريّ، وكون الشطر المُختار ليس من المطلع، وإنَّما يختاره الشَّاعر من أحد أبيات القصيدة، ممَّا يجعل القصد فيه أكثر وضوحًا؛ ذلك أنَّ اختيار شطرٍ بعينه، يعني أنَّ الشَّاعر يرى فيه مفتاح القصيدة، والدَّالَّ على محتواها، والمحيل إلى غرضها، وسواء تحقَّق له ذلك، أو لم يتحقَّق، فإنَّ الاختيار دليلٌ على وجود شيءٍ من الاهتمام، فضلًا عن الشَّاعر يختار - في الغالب - شطرًا، أو سطرًا، يحوي صورةً فنيَّةً، ممَّا يمنح القارئ فرصة التأمل، ويهب العنوان سمَّةً شعريَّة.

ومن شعراء عسير، من يعنون بهذه الطريقة في مرَّاتٍ نادرة، وهم كثير، ومن نماذج ذلك عند الشَّاعر أحمد عبدالله بيهان: «ما بين ثانية تمضي وثانية»⁽¹⁾، ومنها عند الشَّاعر محمَّد بن حسن العمريّ: «رحماك ياربَّ السماء»، و«لقد خانت اليسرى شقيقتها اليمنى»، و«حتَّى الطيور قتلتُ أسرابها»، و«ما أروع الجيش الذي يحمي الحمى»⁽²⁾.

ومنهم قلة غلبت هذه الطَّريقة على عنواناتهم، حتَّى إنَّهم لا يتجاوزون العنونة بها، أو بالطريقة السَّابقة، وهي العنونة بالمطلع، أو بعضه، وذلك واضح وكثير عند الشَّاعر محمَّد بن علي العمريّ، في ديوانه: «الرَّيحانة»، ومن أمثلة ذلك عنده: «وما ضرَّنا لو أنَّه حَقْدُ راسم»، و«لم يُذكر الطُّور لو لم تُوقد النَّار»، و«أحييت في عصرنا علْم ابن تيميَّة»، و«الخُلْد لا تُشتري إلا بأعمار»، و«وسيد العام في عليائه باقى»، و«مشتاقَةٌ تسعى إلى مُشتاقٍ»، و«ولم نعد بين حرَّاثٍ وحصَّادٍ»، و«يا ساعة لو حسبنا العمر أجمعه»، و«حتَّى اطمأنت عليها في يدِ القدرِ»، و«ثلاثة قادة الدُّنيا وساستُها»، و«وعيدك يا أبها بسلطان أعذب»، و«ولا اتَّقْتُ بيديها لهفةً

(1) انظر: «هيكل الحياة»، ص 48.

(2) انظر: «شروق الشُّوق»، ص 42، و141، و144، و147.

المُقَلِّ، و«أهذا كله من دين طه»، و«بأنّ غرام المخلصين يُفسَّرُ»، و«كما هزّت الجذع المبارك مريم»، و«العين أجمل ما فيها هو الحور»، و«حياة كمن في الرمل خطّ كتابه»، و«إنّ الكبار كباراً أينما وضعوا»، و«يفري القصيد كأنه حسان»، و«أارواحنا عطشى ووجهك زمزم»، و«وذا الليل يمضي وهو أعمى وأعرج»، و«فليت عصا الحجاج تعلم أنكم»، و«كحظّ حليلة في المروضات»، و«تهلل ضاحكاً أمل البلاد»، و«ولما التقى الجمعان في موقف الرجا»، و«لكنني أحسني خمراً بأذاني»⁽¹⁾، ونماذج ذلك عنده كثيرة.

وتأخذ طريقة العنونة بشطراً أو سطرٍ من القصيدة نفسها مساراً مختلفاً، عند الشاعر محمد العامر الفتحي؛ ذلك أنه ينتقي الشطر أو السطر بهدف إيصال الأثر النفسي، قبل إيصال المعنى، ويحرص على أن يتضمن الشطر المختار صورةً فنيّة، أو تركيباً لغوياً جديداً، غير آبه - أحياناً - لاكتمال الشطر أو السطر، ممّا يشي بعدم التفاته إلى الجرس الموسيقي للعنوان، بقدر اهتمامه بالمعنى وبالأثر النفسي، ومن نماذج ذلك عنده: «وهل تعمّدت قتلي؟»⁽²⁾، وهو مُجتزأ من شطر نصّه: «وهل تعمّدت قتلي حين تقتلني؟»⁽³⁾، وقريب منه عنوان: «هم يندرون دمي»⁽⁴⁾، وهو مُجتزأ من قوله: «هم يندرون دمي وأنذر إن لقيت بأن أبرهن أنّ للمقتول بعد القتل تكفيناً ولحداً»⁽⁵⁾، وقد يجتزئ الشطر كله مستثنياً لفظة واحدة، مثل: «ولا

(1) انظر: ص 11، و35، و50، و53، و55، و56، و65، و67، و70، و73، و76، و79، و82، و85، و89، و99، و108، و114، و117، و121، و123، و127، و131، و148، و166، و192.

(2) انظر: «قبلة أولى على وجنة الليل»، ص 43.

(3) السابق، ص 44.

(4) انظر: نفسه، ص 49.

(5) نفسه، ص 51.

(6) انظر: نفسه، ص 151.

في سمائها من سماء»⁽¹⁾، من شطرٍ نصّه: «لا . . ولا في سمائها من سماء»⁽²⁾، ومن عنواناته التي تُختار من القصيدة، وتكتمل موسيقياً: «إنّما أنت . . تصنعين حضوري»⁽³⁾، و«ولُحِتَ لكلّ عاشقةٍ فؤادا»⁽⁴⁾، و«وخطا قليلاً ثم طار»⁽⁵⁾، و«جُرّحي المفتوح ياسيدي»⁽⁶⁾.

وقد يكون العنوان شطراً موزوناً من غير أبيات القصيدة، ومن ذلك عند الشّاعر محمّد بن حسن العمريّ: «قائدٌ ملهمٌ وجيشٌ سعودي»⁽⁷⁾، ومثله في العُنوان بأشطرٍ من غير أبيات القصيدة، الشّاعرة فاطمة القرنيّ، في أكثر من عنوان، لكنّها كانت تتخذ من هذه الطّريقة نهجاً تعمد إليه، وتنفّس به، فتنتح عنواناتها نحتاً، حين تضع عنواناً موزوناً على وزن القصيدة وقافيتها، وتحرص على أن يكون الشّطر / العنوان مؤدّياً للمعنى الذي تريد إيصاله من خلال القصيدة، وهي تستخدم هذا النوع في قصائد ساخرة، وأخرى جادة، وإن كانت تتخلّى عنها في القصائد التي تعبّر عن وجدانها بشكلٍ عميق، مما يشير إلى أنّ هذا النوع من العُنوان يقلّ - عندها - في القصائد المتعلّقة بالبوح الدّاتي، ويكثر في القصائد الساخرة، وقصائد الهجاء، ومن الأمثلة في ديوانها: «مطر»، : «على المَندي أبو زيدٍ ينام»، و«على الرّوض السّلام» . . فَعِمَ مَتَاهَا»، و«أفيدونا عن الفتح الحَماسي»، و«بعضُهم سَمَى وبعضُ ما تَسَمَى»، و«زَعَمْتُ وَأُنْكِرُ أَنَّ هَذَا الْقَلْبَ حَنٌّ»⁽⁸⁾، وفي ديوان: «احتفال»: «أجل أَدَمْتُ إرباكي»، و«سالفًا كَفَكُفْتُ من بَرْدِ جناحي»⁽⁹⁾.

(1) نفسه، ص 152.

(2) انظر: نفسه، ص 63.

(3) انظر: نفسه، ص 89.

(4) انظر: نفسه، ص 109.

(5) انظر: نفسه، ص 145.

(6) انظر: السّابق، ص 149.

(7) انظر: ص 15، و18، و26، و28، و35.

(8) انظر: ص 28، و47.

وقد يكون عنوان القصيدة بيتاً كاملاً، ومن أمثلته عند الشاعر محمد بن حسن العمري: «إذا الحبُّ مائلٌ للعيان.. وإذا الحبُّ دوحةٌ غناء»⁽¹⁾، والعنونة ببيت شعري كامل نادرة عند شعراء عسير.

4 - العنونة بلفظة

وهذا النوع كثير، وهو يختلف عن العنونة للتسمية؛ لأنه يحمل روح الشعر، فهو يُنتقى - في الأعم - من الألفاظ الموحية، ذات الأثر النفسي، وفيه يكتفي الشاعر بلفظة واحدة لتكون عنواناً لقصيدته، وهي - في أغلبها - ألفاظ ذات إحياءات وظلال، وتتعلق - من حيث دلالتها - بالمعنويات، أكثر من تعلقها بالمحسوسات.

وتظهر براعة الاختيار - هنا - في حال استطاع الشاعر اختيار اللفظة التي تعبّر عن حالته النفسية تعبيراً أكثر دقةً من غيرها، فضلاً عن دلالتها على المحتوى، بيد أن بعض الشعراء يكثر من استخدام اللفظة غير مقرونة بـ«ال» التعريف، كما هو الحال عند الشعراء: إبراهيم طالع الألمعي، ومحمد عابس، وفاطمة القرني، وعبدالله الخشرمي، فيما يميل آخرون إلى الإكثار من استخدام اللفظة الواحدة مقرونة بـ«ال»، كما هو الحال عند الشاعرين: علي آل عمر عسيري، ومحمد عبدالرحمن الحفظي، ولكل وجه في الدلالة على محتوى القصيدة، على الرغم من أن التنكير يمنح الألفاظ أبعاداً أكثر سعةً من التعريف الذي يحدّها بما تدلّ عليه وحسب، وبخاصة أن اللفظة في العنوان ليست مقترنةً بغيرها في سياق أو جملة، ممّا يجعل التعريف أفضل من التنكير، وأن بعض علماء اللغة يرون أن النكرة أصل، والمعرفة فرع⁽²⁾، كما أن جلّ هذه العنونات أسماء أو مصادر، ويندر أن تكون أفعالاً، إذ لم يُستخدم الفعل مفرداً في العنونة

(1) انظر: «شروق الشوق»، ص 86.

(2) انظر: «البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن»، كمال الدين بن عبد الواحد بن عبدالكريم الزملكاني، تحقيق، د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط 1، 1947م، ص 136.

سوى مرّتين عند الشّاعرة فاطمة القرني⁽¹⁾، ومرة عند الشّاعر محمد عبدالرحمن الحفظي⁽²⁾، وذلك بدهي عند إدراك كون الهدف الرئيس من العنونة هو التسمية، وهي التي تكون بالأسماء.

وهذا النوع من العنونة يكثر في بعض الدّواوين كثرة ظاهرة، ممّا يدلّ على أنّ بعض الشعراء يتخذون من العنونة بلفظة واحدة نهجاً، ولا يلجؤون إلى طريقة أخرى، إلا عندما يكونون مضطرين إليها، وفيما يلي أمثلة لهذا النوع، مسبوقة بعنوان الديوان الذي يحويها⁽³⁾:

- «هجير»، للشّاعر إبراهيم طالع الألمعي، وفيه: «سفر، مهر، مُغنّ، حسد، الرّائرة، جفاف، تجربة، مفت، ميلاد، ملهى، صمود، عتاب، غيبية، غازية، زائر، لحن، مسافات، صدى، القرار، دعوة، صراع»⁽⁴⁾، ولا تختلف طريقته في العنونة في ديوانه الآخر: «سهيل اميماني»، وفيه: «فاتحة، غياهب، غبن، ارتعاش، هلالية، الشّاعرة، غيث، وداع، ترحيب»⁽⁵⁾.

- «وجهك البحث الديمومة»، للشّاعر إبراهيم بن محمّد شحبي، وفيه: «هكذ، مسارات، المساء، التجاوز، المصير، مفارقة، المدينة، اغتيال، تلفاز، وحدة، كثيرون، خبر، انزواء، خائفة، قريتنا، اتّكاء»⁽⁶⁾.

(1) انظر: «عندما غنى الجنوب»، ص 53، و75.

(2) انظر: «اشتعال الرّمق»، ص 159.

(3) هذه النّماذج من الدّواوين التي غلبت على عنوانات قصائدها طريقة العنونة بلفظة واحدة، على الرّغم من أنّه لا يكاد يخلو ديوان منها.

(4) انظر: ص 11، و14، و17، و18، و19، و22، و23، و28، و37، و41، و43، و57، و63، و65، و69، و71، و73، و74، و75، و84، و85.

(5) انظر: ص 7، و9، و15، و37، و51، و59، و73، و111، و123.

(6) انظر: ص 29، و33، و35، و52، و54، و55، و56، و57، و58، و59، و60، و62، و64، و65، و67، و93.

- «من قصائدي»، للشاعر علي آل عمر عسيري، وفيه: «لافتة، الكيد، النّعمة، القَتلة، الخبيثة، المَلكان، العاصفة، دمشقية، هيام، الزّائدة، عزّة، القصيدة، تطفّل، حسرة، هاشمية، علوية، عاكسة، سلاماً، العاصي، ياسر، المترفون، العنتريون، عولماتيون»⁽¹⁾.
- «اشتعال الرّمق»، للشاعر محمد عبدالرحمن الحفظي، وفيه: «المشيب، المحارة، اللّحاق، الوهن، اعتراف، يائسة، غوص، كان، المنعطف، هتاف»⁽²⁾، ومثله ديوانه: «تباهي»، وفيه: «الشّهب، الشّاعر، قلم، مُراؤون، الشّهادة، الحضور، المطر، أبواب، بوارق، خوالج، وارfan، احتفال، زُرقة»⁽³⁾، بينما تُندر العنونة بلفظة في بعض دواوينه؛ فلا يُوجد في ديوان: «أولى تجاوزات لا»، الصادر سنة 1417هـ، من هذا النوع، سوى عنوان واحد⁽⁴⁾، ومثله ديوانه الأوّل: «لحظة يا حلم»، الصادر سنة 1404هـ، والذي لا يحوي من هذا النوع سوى ثلاثة عنوانات⁽⁵⁾، من بين واحد وعشرين عنواناً، وليس لذلك سبب واضح، غير التطوّر الذي يطرأ على طريقة الشّاعر في التّعامل مع قصائده، واختلاف زاوية رؤيته عبر السّنوات.
- «مطر» للشاعرة فاطمة القرني، وفيه: «رؤيا، وشوشة، اشتباه، قُنوت، هُطول، تماهي، قرين، وشم، تعويم، حلم، فُرات، كيد،
-
- (1) انظر: ص 26، و82، و89، و95، و100، و108، و153، و196، و207، و211، و225، و226، و227، و228، و229، و230، و231، و257، و260، و266، و268، و270، و272.
- (2) انظر: ص 25، و83، و95، و109، و123، و135، و143، و159، و169، و189.
- (3) انظر: ص 11، و29، و42، و53، و55، و76، و85، و101، و104، و106، و108، و112، و116.
- (4) انظر: ص 83.
- (5) انظر: ص 26، و36، و127.

بيانات، عسكرة، ميلاد، مطر، نرجسية، ليلى، أخي⁽¹⁾، ومثله ديوانها: «عندما غنَّى الجنوب»، وفيه: «مطر، بَتُول، مسافة، هَذَهْدَة»، تعليل، تلاهي، أغاريد، زوبعة، يحكون، صلادة، ركن، تعليق، سمر، حاوي، هدايا، حظ، كابوس، قِيلَ، حصص، صقيع، أزمنة⁽²⁾، ومثلهما ديوانها الثالث: «احتفال»، وفيه: «احتفال، تَفاني، يقين، رجاحة، أوان، هي، جفوة، عُزلة، تهنئة، سلام، جَرّ، نداوة، سُرود، قراءة، استدعاء، تشاكيل، استثارة، بطاقات، عيد، ابتهاج»⁽³⁾.

- «الجمر ومفارش الرُّوح»، للشاعر محمّد عابس، وفيه: «فصول، إرهاصات، سؤال، صورة، صوت، رؤية، المواسم»⁽⁴⁾، ومثله ديوانه: «ثلاثية اللذة والموت»، وفيه: «المسافات، صاحبي، مزاد، صبيّة، ألوان، تاريخ، حلم، أجواء»⁽⁵⁾.
- «المُغني الخائف»، للشاعر محمد زايد الألمعي، وفيه: «وحدة، فشل، إيروتিকা»⁽⁶⁾، تبرير، سؤال، الشنفرى، العراب، الرائحة، الغيبة، إزميل، القادمون، إبراهيم»⁽⁷⁾.

-
- (1) انظر: ص 11، 19، 22، 33، 37، 40، 42، 44، 47، 50، 55، 57، 67، 69، 73، 79، 85، 87، 90، 94.
- (2) انظر: ص 25، 32، 34، 45، 46، 47، 48، 51، 53، 57، 59، 63، 65، 68، 70، 72، 74، 75، 77، 90، 99.
- (3) انظر: ص 10، 18، 38، 40، 41، 43، 45، 49، 56، 60، 62، 64، 66، 68، 73، 76، 80، 87، 91، 101.
- (4) انظر: ص 5، 9، 14، 31، 33، 35، 56.
- (5) انظر: ص 9، 13، 29، 35، 37، 41، 51، 59.
- (6) يُطلق على هذا المصطلح على الأدب المكشوف، أو أدب الجنس، ويستخدم عند الأدباء العرب المعاصرين. بمعنى الانطلاق والتحرر من القيود، عند التعبير عن الرغبات الجنسية.
- (7) انظر: «غيمان»، فصلية تُعنى بالكتابة الجديدة، المغني الخائف، ع 12، 2010م، ص 142، 143، 144، 145، 146، 147.

- «وجهان للمنفى»، للشاعر عبدالله الخشرمي، وفيه: «قلق، غواية، قرين، عابر، مقاربة، وطّر، افتضاح، رحي، هذيان، قيامة، شتات، اشتها، عاديّات، الزلزلة، شاهد، ضياع، طفولة، تمثال، عنوان، قديم، فطرة، قناديل، فوضى»⁽¹⁾، وهي عنوانات ثلاث وعشرين قصيدة، من أربع وثلاثين قصيدة، يتكوّن منها الديوان.
- «المجموعة الشعرية الكاملة»، للشاعر عبدالله الزمزمي، وجلّ عنواناته مباشرة تصف موضوع القصيدة، أو تتجه نحو المخاطب بها، وأكثرها تتكوّن من لفظة واحدة، مثل: «تساؤل، أشتاق، ندم، صمت، أوسمه، الذكرى، شرود، أمطري، صدود، حنين، إفلاس، إليك، ضدان، غدر، عناء، اذكريني، لوعة، اعتداء، أوراق، آلام، إليه، جواب، الأسئلة، شكوى، حقيقة، الشعر، خلجة، الشاعر»⁽²⁾.
- والنّاظر في هذا النوع من العنوانات، يلحظ شيئاً من التّوافق، إذ نجد العنوان نفسه عند أكثر من شاعر، ممّا يدلّ على أنّ التفرّد في اختيار العنوان المكوّن من لفظة واحدة، لا يتحقّق إلا في حال ابتعد الشاعر عن الحقول الدلالية السائدة، ومن نماذج التّوافق في الأمثلة السابقة، لفظة: «حلم»، عند كل من: الشاعر محمّد عابس، والشاعرة فاطمة القرني، ولفظة: «سؤال»، عند كل من: الشاعر محمد زايد الألمعي، والشاعر محمّد عابس، ولفظة: «وحدة»، عند كل من: الشاعر إبراهيم بن محمّد شحبي، والشاعر محمد زايد الألمعي، بل إنّ للشاعرة فاطمة القرني قصيدتين بعنوان واحد هو: «مطر»، وردّتا في ديوانين مختلفين.

(1) انظر: ص 7، و9، و11، و13، و15، و17، و19، و21، و27، و37، و41، و49، و53، و55، و59، و61، و63، و73، و81، و83، و95، و97، و105.

(2) انظر: ص 25، و29، و31، و32، و33، و38، و42، و43، و44، و52، و53، و60، و62، و65، و66، و70، و82، و91، و92، و93، و94، و95، و96، و147، و153، و158، و165، و190.

5 - العنونة المركّبة

وهي تلك العنوانات التي تقوم على بناء علاقات جديدة بين الألفاظ، وتشكّل منها - في الغالب - صورة دالّة على إبداع الشّاعر، وقدرته على أن يصل عنواناته بلغة الشّعر وروحه، فضلاً عن أنّ الإغراب الذي تتسم به طائفة منها، يمكن أن يكون مدخلاً لدراسة نفسيّة الشّاعر، لأنّها «تظلّ ملامحة إلى مقدار التّوتر الشّعري»⁽¹⁾، ودافعة إلى دراسة التطوّرات التي طرأت على استخدام الألفاظ، وطرائق توظيفها في سياقات جديدة، بهدف الابتكار، وخلق الصّورة والمعنى الذين لم يسبق إليهما أحد.

ويندر أن يجد الباحثُ هذا النّوع من العنوانات عند الشّعراء الذين غلب عليهم النّهج التقليديّ، بينما يكثر عند المجدّدين، ليتحوّل إلى مساحة خصبة للقول، سواء أكان ذلك من حيث جدّة الصّورة التي يشكّلها العنوان، أم من حيث رمزيّتها، أم من حيث غرابتها وعدم منطقيّتها، أم من حيث دلالتها على نفسيّة الشّاعر، بل وحتى علاقة العنوان بثقافة المتلقّي المقصود بالقصيدة دون سواه. وفيما يلي نماذج مختارة من العنوانات المركّبة عند بعض الشّعراء الذين كثر عندهم هذا النّوع:

- الشّاعر محمد زايد الألمعيّ، ويأتي في مقدّمة شعراء عسير الذين يحرصون على العنونة المركّبة لإيصال القصيدة إلى المتلقّي، وعلى أن يكون العنوان جزءاً من الفكرة الرئيّسة للقصيدة، ودالّاً على نفسيّة الشّاعر، ومؤثراً في طريقة التلقّي، ومن ذلك عنده: «يتَهَجّى الطفلُ مرثيّه»⁽²⁾، وهو عنوان لقصيدة مملوءة بالحنين إلى الزّمن الماضي وأيام الطّفولة، وفيها غاب ذلك الزّمن، ومات الطّفل، على الرّغم من أنّه لم يمت، ليصبح العنوان دالّاً على أنّ النّصّ رثاء لما كان،

(1) «مدخل إلى دراسة العنوان في الشّعر السّعودي»، ص 50.

(2) انظر: «غيمان»، فصليّة تُعنى بالكتابة الجديدة، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 140.

وللذي كان طفلاً، ليتأكد أنّ العنوان الحديث بات «مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة»⁽¹⁾، ومثله في المعنى العام عنده، عنوان: «عند فاصلة في مَهَبِّ الطُفُولَةِ»⁽²⁾، وهو عنوانٌ لقصيدة تشبه السابقة في استحضار الماضي، بيد أنّ العنوان هنا أكثر تعقيداً، لأنّ الفاصلة صارت مثل اللحظة المستوقفة من الزمن الماضي، والطُفُولَةُ مرّت سريعاً كالريّح، أو أنّها الرّيح نفسها، تذرو العمر، وتساقط الأيام من شجرته. ومن العنوانات المركّبة عنده: «أقلّ من قصيدة... أكثر من رسالة»⁽³⁾، وهو يشي بأنّ الشّاعر لا يرى فيما كتبه قصيدة كاملة الأركان، لكنّه يدرك أنّ الرّسالة التي تحويها أكثر وضوحاً من أي رسالة أخرى، ليصبح العنوان محيلاً على المحتوى، ودالاً على أهمّيته بالنسبة إلى المقصود به، بل إنّ مثل هذا العنوان يوحي بأنّ المقصود بالمحتوى عارف بالشّعر، ومدرك لأسباب جودته، ولذا كان العنوان شبيهاً بالاعتذار عمّا قد تتسم به القصيدة من ضعفٍ لا يليق بمن أرسلت إليه، ولا يرقى إلى مستوى ذائقته، وهو اعتذار فنّي يتّسق مع نبرة الاعتذار التّفنسي التي تسيطر على القصيدة.

- الشّاعر عبدالرحمن بن حسن المحسني، ولديه من هذا النوع أكثر من عنوان، يمتاز بغرابة التّركيب، وجدّة الصّورة، ومنها: «نتوء في زمن منكسر»⁽⁴⁾، وهو عنوان مُبتكر قائم على تشبيه خفي بين الشّاعر، والنتوء، ومجمّعه والعود المنكسر، ممّا يشي بحالة اغتراب ما، في واقع لم يرتضه النتوء، ولذا صار نتوءاً، فجاء العنوان معبراً عن حالة الانشطار التي يشعر بها الشّاعر تجاه محيطه الاجتماعي. ومن

(1) «تشكيل المكان وظلال العتبات»، ص 7.

(2) انظر: السّابق، ص 142.

(3) انظر: نفسه، ص 143.

(4) انظر: «رموش العاصفة»، ص 35.

العناوين المركّبة عنده عنوان: «تفّاحة الصّياح»⁽¹⁾، وهو تركيب غريب في ظاهره، لكنّ القصيدة تجعله قريباً من الذّهن، حين تكون «تفّاحة الصّياح» التفّاحة التي أكلها أبونا آدم في الجنّة، لتكون - كما يقول الرّاوي في القصيدة - سبباً في هموم الإنسان وآلامه.

- الشّاعر عبدالرحمن الشّهريّ، وهو من المغرّقين في الإغراب، الحريصين على صناعة العنوانات الجديدة، ذات التركيب المفاجئ، مهما كانت النّصوص عنده قصيرة، ومن نماذج عنواناته: «يتصوّر في جسدٍ آخر»⁽²⁾، وفيه جعل الفعل «يتصوّر»، يتعدّى بحرف الجر، ليؤكّد على حلول الجسد في جسدٍ آخر، وليكون العنوان مفتاحاً للقصيدة التي تصوّر شيئاً من ذلك، وعنوان: «تطرّزه بالدّعاء لتخلعه فوق أبنائها»⁽³⁾، وهو عنوانٌ يلخّص القصيدة كلّها، ويحوي صورة فنّية، ويشوّق إلى قراءة القصيدة التي تصوّر أمّا لا تفارق مصحفها، منتظرةً آخرتها القريبة جدّاً، وداعيةً لابنها الذي يحملها بين يديه، لكنّها ستفارقه (تخلعه) بعد أن طرّزته بالدّعاء، وتلقّي به فوق بقيّة أبنائها، ولفظة «فوق» هنا مناسبة للصورة التي جعلت منه قماشاً مطرّزاً، يُلقى فوق أقمشةٍ غير مطرّزة، وجلّ عنوانات الشّهريّ من هذا النّوع الممتد الذي يحوي صورةً جديدة ومركّبة، ويكون شديد الصّلة بالصورة الكلّية التي تقوم عليها القصيدة، وتغلب عليه الجملة الفعلية، لتكون عنواناته أنموذجاً للطريقة الجديدة في العنونة، والقائمة - في الأصل - على أنّ العنوان نصّ يوازي النصّ نفسه في أهمّيّته، ولم يعد عنواناً للتسمية، وتمييز القصيدة وحسب، وإنّما بات يدلّ على قدرات الشّاعر، ومدى تمكّنه من توليد المعاني، وابتكار

(1) انظر: السّابق، ص 85.

(2) انظر: «أسمّر كرفيف»، ص 9.

(3) انظر: السّابق، ص 21.

الصّور، ومن أمثلة ذلك عند الشّهري: «كنتُ أطلّقه من أعالي دمي»، و«لا غناء يطير به داخله»، و«يابسة شدّنتني من قلّمي»، و«على فم شاطئها»، و«تقاطر في قلبه الأصدقاء»، و«لا حدّ للشّعب المُرابط في فمه»، و«تساقطت عنه كأخلق ما يرتدي الفقراء»، و«على رسله يتقاضى الحياة»، و«يسجّ أحداق من ينفذون إلى الرّوح»، و«عصبت رأسها بالسّحاب فخالجني الماء»، و«على قرع أنفاسنا ترتعد الحياة»، و«يحتطب الأفق أناشيدي»⁽¹⁾.

6 - أنواع أخرى من العنونة

يعثر الباحث على أنواع من العنونات، ممّا لا يندرج تحت أيّ من الأنواع السابقة، وهي قليلة جدّاً، وربّما لا يوجد من بعض أشكالها غير عنوان، أو عنوانين، ومنها **العنونات البديعية** المعتمدة على السجع، مثل: «وخز الوله وعطر الصّلة»، عند الشّاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن⁽²⁾.

وهناك **العنوان الصّامت** الذي يتشكّل من علامات الترقيم فقط، دون أن يحوي حروفاً، ومنه عنوان: «- - - ؟!»، لقصيدة كتبها الشّاعرة فاطمة القرنيّ «تزامناً مع بداية الاحتلال الأمريكي للعراق»⁽³⁾، وهو نوع من التشكيل البصريّ المعتمد على كون القصيدة الحديثة تُقرأ ولا تُسمع، «وقد صار للصّمت أو الفراغ - كما سمّاه بعض النّقاد - دورٌ مهم في نقل الشّعور، وفي الإيحاء بدلالات متعدّدة»⁽⁴⁾، ولعلّ الشّاعرة - هنا - أرادت إيصال حالة الدّهول التي شعرت بها أمام الحدث، حتّى عجزت اللغة عن التعبير عنها، فاختارت التعبير بالصّمت أو الفراغ.

(1) انظر: نفسه، ص 27، و29، و30، و35، و36، و37، و39، و43، و47، و58، و59، و60.

(2) انظر: «وخز الوله وعطر الصّلة»، ص 5.

(3) «احتفال»، ص 54.

(4) «مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السّعودي»، ص 53.

وهناك **العنوان الرّقمي**، أو العنونة بالرّقم، كما هو الحال في عنوان: «8»، عند الشّاعر محمد عبدالرحمن الحفظيّ في ديوان: «اشتعال الرّمق»⁽¹⁾.

وهناك **العنونة بلغة أجنبيّة**، سواء كُتب العنوان بالحروف الأجنبيّة، كما هو الحال عند الشّاعرة فاطمة القرنيّ، في عنوان: «...LOOK FOR»⁽²⁾، بمعنى: البحث عن...، أو أبحت عن...، أم كُتب بالحروف العربيّة، مثل عنوان: «مدام»، عند الشّاعرة نفسها، في ديوان: «احتفال»⁽³⁾.

(1) انظر: ص 63.

(2) انظر: «مطر»، ص 52.

(3) انظر: ص 33.

المبحث الثاني

مطالع القصائد

- مدخل تاريخي

اهتمَّ النقاد القدماء بالمطلع اهتمامًا كبيرًا، يظهر ذلك فيما تتضمنه كتبهم من استحسان بعض المطالع، واستهجان بعضها الآخر، كما سمّوا المطلع بأكثر من اسم، حتّى شاعت هذه الأسماء عندهم، وصارت شبيهة بالمصطلحات النقدية، بل هي كذلك في أذهانهم؛ لأنّها بحثٌ عن المصطلح، ولأنّ واضع الاسم يريد سيرورته، ثمّ استخدمها المعاصرون كثيرًا في وصف كلّ مطلع حسن.

إنّ وجود أسماء وصفية للمطلع عند القدماء، يعني عدم اتّفاقهم على مصطلح واحدٍ للدلالة عليه، ممّا يجعل منها اجتهادات، ومحاولات لإيجاد مصطلح، ومنها: «الابتداء، والافتتاح، والاستهلال، والمطلع، والبسط، ومن الواضح أيضًا أنها ليست اصطلاحات أو أسماء ذات دلالات علمية متّفق عليها كالمصطلحات التي اتّفقوا عليها في مختلف العلوم، وإنّما هي تعبيرات فردية تنبئ من خلال مادتها واشتقاقها عن المقصود بها»⁽¹⁾، وكما كانوا مختلفين في إيجاد المصطلح، فقد اختلفوا في ماهية المطلع، يقول ابن رشيق: «أهل المعرفة بالشعر ونقده مختلفون في دلالة المطلع، فبعضهم يرى أنه ليس البيت الأوّل ولا البيت الكامل، وإنّما هو أوّل البيت

(1) «مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية»، د. عبد الحليم حنفي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1987م، ص13.

فقط⁽¹⁾، غير أنَّ المشهور أنَّ المطلع هو البيت الأوَّل كاملاً.

وما اهتمام القدماء بالمطلع، إلاَّ لأنَّه أوَّل ما تقع عليه عين القارئ، أو تسمعه أذن السَّامع، فإنَّ كان المطلع فاتراً، أو غير ملائم لمضمون القصيدة، أثر ذلك في موقف المتلقِّي منها، وجعله دون ما تستحقُّه القصيدة، مهما كان مستوى جودتها عالياً، وإنَّ كان قوياً، ومشيراً إلى موضوع القصيدة، كان ذلك داعياً إلى استحسانها، حتَّى وإن كانت أقلَّ جودةً من مطلعها؛ ومعنى ذلك أنَّ قوَّة المطلع تزيد القصيدة قوَّةً، وتجبر - في ذهن المتلقِّي - خللها، وضعفه يحطّ من قدرها، ويُغيِّب مواطن قوتها.

إنَّ من أهمِّ المعايير الدالَّة على حُسْن المطلع عند القدماء، أن يكون دالاً على محتوى القصيدة، ومتلائماً مع مضمونها؛ بمعنى أن يشير إلى غرضها إشارة موجزة، تجعل الشَّاعر نفسه قادراً على القول، لأنَّ الشَّعر قفل أوَّل مفاتيحه، ولذا يتحتَّم على الشَّاعر تجويد البدء، لأنَّه أوَّل ما يصل إلى السمع، وبه يُستدلَّ على ما يريد الشَّاعر قوله من الوهلة الأولى⁽²⁾، وأن يتسم بالتشويق، ليكون جاذباً إلى ما بعده، وهو ما أكَّد عليه حازم القرطاجني حين قال: «ومما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السَّامع، أو أن يُشرب بما يؤثّر فيه انفعالاً، ويثير لها حالاً من تعجيب أو تهويل أو تشويق...»⁽³⁾.

ومن اهتمام القدماء بالمطلع، أنَّهم كانوا يحرصون على تمييز جيدها من رديئها، ولهم في ذلك أحكامٌ متناثرة في كتبهم، بل إنَّ ابن رشيق حاول تفسير أسباب ضعف بعضها، وأرجع العيوب التي تسم بعض المطالع إلى الشَّاعر نفسه. يقول ابن رشيق: «وإنما يُؤتى الشَّاعر في هذه الأشياء⁽⁴⁾، إما

(1) «العمدة في محاسن الشَّعر وآدابه ونقده»، ج 1، ص 215.

(2) انظر: السابق، ج 1، ص 218.

(3) «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، حازم القرطاجني، تحقيق: محمَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص 309.

(4) يقصد العيوب.

من غفلة في الطبع وغلظ، أو من استغراق الصنعة، وشغل هاجس بالعمل يذهب مع حسن القول أين ذهب»⁽¹⁾، كما حاول حازم القرطاجني خلق مراتب تميّز بين المطالع الرديئة، والمطالع الجيدة، فصنّفها إلى رتب ثلاث⁽²⁾.

والقرطاجني يضيف إلى أسباب حُسن المطلع، أن يكون البيت الثاني داعماً للأول، على الرغم من أن المطلع عند القدماء محصور في البيت الأول وحسب، يقول: «وأحسن المبادئ ما تناصر فيه حُسن المصراعين، وحُسن البيت الثاني»⁽³⁾، وفي قوله إشارة خفية إلى تطوّر ما في مفهوم المطلع، وأنه لم يعد بيتاً واحداً مستقلاً، لكنّ هذا التطوّر لم يتصل، فبقي البيت الأول هو المطلع حتّى في الدراسات الحديثة.

وإذا كان ابن رشيق قد رأى في القصيدة فُلاً مفتاحه أوله⁽⁴⁾، فإنّ الزاوية التي نظر منها نقاد وشعراء العصر الحديث إلى المطلع، لا تختلف عن زاويته كثيراً، إنّ لم تكن مطابقة لها، ولذا جعلوه المنطلق والأساس والقاعدة والقادح وجامع التجربة، إلى الحدّ الذي يجعل الشاعر أحياناً يعجز عن الزيادة على البيت الأول، لأنّه يختزل كلّ ما يودّ قوله، ومن ذلك أنّ الشاعر أحمد رامي يرى أنّ البيت الأول هو القصيدة كلّها، وأنّ ما يأتي بعده لا يعدو أن يكون زياداتٍ وتفرّعاتٍ على التجربة التي يحويها البيت الأول كاملة، يقول: «وأنا في العادة أبدأ القصيدة ببيت، أو عدد ضئيل من الأبيات يركّز كلّ تجربتي، وبعد ذلك أقصد إلى تخريج كلّ ما يمكن من التّخريجات من هذه التجربة المركّزة في البيت الأول، وقد يحدث أحياناً أن تبلغ البداية من التركيز

(1) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، ج 1، ص 222، و223.

(2) «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، ص 310، و311.

(3) السابق، ص 310.

(4) انظر: «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، ج 1، ص 218.

درجةً هائلةً تمنعني من أن أكتب أيّ شيءٍ بعدها، وبذلك يتعذّر عليّ أن أكمل القصيدة، فتظلّ عندي بدايتها فحسب، وقد حدث لي هذا بالفعل ذات مرّة، وأظنه يحدث لكثيرٍ من الشعراء⁽¹⁾، وقول أحمد رامي، بأنّ البيت الأوّل هو القصيدة كلّها، فيه نظر؛ لأنّه حكمٌ عام، لا يصلح للقصيدة التقليديّة التي تتعدّد موضوعاتها، وربّما ساعَ قوله؛ لأنّه يتحدّث عن تجربته الشخصيّة. ويرى شفيق جبري أنّ المطلع هو مفتاح القصيدة، وأنّ حضوره طريقٌ إلى حضور بقية القصيدة، وأنّ الشعراء يتفاوتون في الاهتمام به. يقول: «إذا وقع هذا المفتاح في يد الشاعر هجم على موضوعه، ويظهر أنّ شعراءنا في القديم كانوا يعانون مثل هذه الأمور في شعرهم، وكانوا يحارون بعض الحيرة فيه، فمنهم من كان يترك مطلع قصيدته على سجيّته لا يُبالي أحسن أم قبح، ومنهم من كان يتوخّى الإحسان»⁽²⁾، فيما يصف الدكتور ياسين النّصير بدايات النّصوص بأنّها «البداية المولّدة، والمهيمنة، فهي ليست قوة إشعاع أو تنوير للنّص، وإنما هي الحاضنة لما سيحدث في النّص»⁽³⁾.

- مطالع القصائد عند شعراء عسير

تتباين مطالع القصائد العموديّة، عند شعراء عسير، من حيث: القوّة، والفتور، والعلاقة بالمحتوى، والرّسوخ في ذهن المتلقّي، والقدرة على جذبه، والاهتمام بالتّصريح، أو إغفاله، كما تحفل بأساليب مختلفة من حيث: الخبر، والإنشاء، ويتجاهل بعض الشعراء التّصريح، فيما يحرص آخرون عليه، ولذلك دلّالته على الاهتمام بالمطلع، أو عدمه.

(1) «الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة»، د. مصطفى سويّف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1969م، ص 240، و241.

(2) «أنا والشّعر»، الشّركة المتّحدة للتّوزيع، دمشق، ط 2، 1406هـ، ص 67.

(3) «الاستهلال: فنّ البدايات في النّص الأدبيّ»، دار نينوى، دمشق، ط 2، 1993م، ص 16.

إنّ ما حواه المبحث السابق، حول عنونة بعض قصائد شعراء عسير، بالمطلع، أو شطرٍ منه، أو لفظه أو لفظتين من بدايته، دليلٌ على أنّ لديهم وعياً بأهميّة المطلع، وأنّه قد يحدّد موقف القارئ من القصيدة، فضلاً عن كونه اللافتة التي تشير إلى قوّتها أو ضعفها، وقد تشي بموضوعها.

ولم تقع يد الباحث على أدلّة تشير إلى أنّ بعضهم كان يعتمد إلى تعديل المطلع، وربّما عاد ذلك إلى كون جلّ المصادر مطبوعةً، ممّا يعني أنّ القصائد منشورة في صورتها النهائية، فضلاً عن أنّ المتوافر من قصائدهم المخطوطة لمّا تُنشر، يُعرف هل شابها شيء من التّغيير بعد النّشر، أم لا؟

ومن المهمّ عند الحديث عن المطالع، عند شعراء عسير، التنبّه إلى أنّ الكثير من مجدّديهم يكتبون القصيدة الموزونة في شكلها التفعيلي، ممّا جعل مفهوم المطلع، يختلف عنه في القصيدة العموديّة، حتّى إنّ المطلع يذوب في المقدّمة، فلا تعود له تلك الأهميّة الموسيقية المعلومة في الشّكل التقليدي، ولا يصبح المطلع بيتاً مستقلاً لافتاً، وإنّما يصبح أسطراً عديدة، تمتدّ - أحياناً - لتكون مقطعاً كاملاً، ويصير الاختلاف والتفرّد والخصوصيّة سماتٍ يحرص الشّاعر عليها في مبتدأ قصيدته، لتحقيق له ما يحقّقه المطلع المكوّن من بيتٍ واحد، وربّما فسّر هذا الواقع الجديد عدم اهتمام النّقاد المعاصرين بالمطالع، مقارنة باهتمامهم بالعنوانات والمقدّمات؛ ذلك أنّ العنوان الفنّي صار يُعني عن المطلع، والمطلع أصبح جزءاً من المقدّمة، وهو ما يبدو أنّ بعض الباحثين العرب يميلون إليه، حتّى عند التّعامل مع القصيدة العربيّة القديمة، وذلك اعتماداً على نشوء مصطلح المقدّمة، الذي بات يتناوب مع مصطلح المطلع، فيدلان على معنى واحد، ومن أولئك الدّكتور حسين عطوان في كتابه: «مقدّمة القصيدة العربيّة في الشّعر الجاهلي»، إذ «لم يفرّق فيه المؤلّف بوضوح بين المطلع والمقدّمة، وكأنّه يعدّهما شيئاً واحداً، ولذلك كأنّه تجاهل المطلع، وصبّ حديثه كلّ ضمناً

على أنّ كلّ ما يسبق موضوع القصيدة من العناصر والمعاني فهو مقدّمة، ولذلك كان حديثه كلّه يدور حول المقدّمة بهذا المفهوم⁽¹⁾.

ومن الممكن استحسان أن تكون المقدّمة والمطلع شيئاً واحداً، عند التّعامل مع القصيدة العربيّة في شكلها التّفصيليّ؛ لأنّ المطلع صار يعني الفكرة الأولى في القصيدة، سواء أكان سطرًا واحدًا، أم أسطرًا عديدة، وربّما غاب مصطلح المطلع، وناب عنه مصطلح المقدّمة، لكنّ إذابة المطلع في المقدّمة، عند التّعامل مع الشّعر العربيّ القديم، ومع القصيدة العربيّة الحديثة في شكلها الموزون المقفّ، قد لا يكون موفّقًا، لما هو معلوم من وعي الشّعراء - في كلّ عصر - بأهميّة المطالع، وحرصهم على تجويدها، لتتميّز وتثبت في الأذهان، وتجذب الأذن إلى ما يأتي بعدها، وكلّ تلك أسباب تجعل دراسة المطلع، دراسةً مستقلّةً عن المقدّمة مهمّة، وتجعل دراسة المطالع - بوصفها الفكرة الأولى في قصيدة التفعيلة ملائمةً لطبيعة القصيدة الجديدة، ممّا يجعلها أقرب إلى أن تُدرس مع المقدّمات، وهو ما سيسير عليه هذا البحث، لأنّ الإطراب الصوتيّ لم يعد همّ الشّاعر، وإنّما صار «هدفه الأوّل أن يهزّ قارئه ويقلقه، وأن يدعوّه إلى رؤية الوجود من زاوية أخرى غير تلك التي ألف أن يراها منها باستمرار، وأن يقوده إلى مشاركته لذّة الارتياح والكشف والمغامرة، هذه اللّذة التي تتضاعف وتتعمّق بمقدار ما فيها من جهد ومعاناة»⁽²⁾، وصار جهده منصّبًا على خلق مقدّمة غير مسبوقة، تأخذ بتلايب وجدان القارئ وعقله إلى عمق القصيدة، عوضًا عن أن تسرق سمع السّامع.

ويأتي التّصريح⁽³⁾ في مقدّمة الدلائل على اهتمام شعراء عسير

(1) «مطلع القصيدة العربيّة ودلالته النفسية»، ص 14.

(2) «عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة»، ص 16.

(3) التّصريح في أذهان النّاس: هو أن تكون قافية الشطر الأوّل من البيت الأوّل نفسها قافية الشطر الثاني من البيت نفسه. وذلك يستلزم اتّفاق عرُوض البيت =

بالمطلع، لأنّه يدلّ على قافية القصيدة قبل انتهاء الشّطر الأوّل، من البيت الأوّل منها، فضلاً عمّا يهبّ من النغم الصّوتي الدّاعي إلى حفظ المطلع وترديده، ولأنّ الأذن العربيّة بقيت عاشقةً للإيقاع الذي يصدره التّصريح، ولذا يندر - عند شعراء عسير كغيرهم - ألا يكون البيت الأوّل مصرّعاً، فالقاعدة هي التّصريح، والاستثناء هو عدمه، يقول الدّكتور أحمد بدوي معلّلاً الاهتمام بالتّصريح في الشّعر العربيّ: «وإذا كان القدماء قد عنوا بمطلع القصيدة، فاهتمّ به الشعراء من ناحية، ووقفَ عنده النّقاد من ناحيةٍ أخرى، فذلك لعلمهم بأنّه أوّل ما يقرع السّمع، فشرطوا فيه ما شرطوه، من ناحية المعنى وناحية اللفظ، وزادوا من كمال جماله أن يكون تامّ الموسيقى بالتّصريح»⁽¹⁾.

ويبدو أنّ شعراء عسير كانوا يعدّون التّصريح من المُحتّمات والواجبات التي لا ينبغي للشّاعر التخلّص منها، أو الخروج عليها، إلا في حالاتٍ قليلةٍ تشي بأنّهم يدركون أنّه ليس من الضّروريّات، وإن استحسّنه، يستوي في ذلك المقلّدون والمجدّدون، وربّما عاد ذلك إلى اهتمام القدماء به، وعدّه في أسباب الجودة، ومن ذلك قول قدامة بن جعفر في وصف القوافي: «أن تكون عذبة الحرف، سليسة المخرج، وأن يقصد لتصيير المصراع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة مثل قافيتها، فإنّ الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين، يتوخّون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه»⁽²⁾.

إنّ النّاظر في دواوين شعراء عسير الذين ينظمون القصيدة الموزونة

= الأوّل، وضربه، في الوزن، ولذا عرفه ابن رشيق بقوله: «هو ما كانت عزووض البيت فيه تابعةً لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته». («العمدة»، ج1، ص 173).

(1) «أسس النقد الأدبي عند العرب»، د. أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1983م، ص 307.

(2) «نقد الشعر»، ص 51.

المقفاة، يلحظ الحرص على التّصريح في جلّ القصائد، ولا نكاد نجد في الديوان الواحد، قصائد يغيب عنها التّصريح، سوى قصيدة أو قصيدتين، ومن ذلك التزام الشّاعر عبدالله بن علي بن حميد بالتّصريح في قصائده المتوافرة كلّها⁽¹⁾، ومنه أنّ الشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعيّ، حرص على التّصريح في قصائده كلّها، على الرّغم من أنّها نتاج ما يزيد على خمسين عامًا، وتُستثنى من ذلك بضع قصائد في ديوانه: «نزيف الشّهداء»⁽²⁾، وربّما كان ذلك لأنّ هذا الديوان صدر سنة 1423هـ، أي بعد 32 عامًا من صدور ديوانه الأوّل، ممّا يعني تغيّرًا في التزامه بالتّقاليد الفنّيّة القديمة، ولعلّه أدرك - معرفيًا بعد هذه السّنوات - أنّ التّصريح ليس من الواجبات، أو أنّه حذف المطالع الحقيقيّة، بعد أن صارت غير ملائمة لزمن النّشر، فاجتزأ من القصائد القديمة ما يراه مناسبًا للمرحلة التي نُشر فيها الديوان، ومثله - في الالتزام بالتّصريح - الشّاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن الذي حافظ عليه في دواوينه جميعها، باستثناء قصيدة: «تغريدة الختام»، في ديوان: «ملحمة المجد»⁽³⁾، والشّاعر مطلق بن شائع عسيري الذي «حافظ على التّصريح في كل قصائد ديوانه: للإسلام تغريدي»⁽⁴⁾، كما «نجد علي آل عمر عسيري، في ديوانه: «قصائد للوطن»، حريصًا على التّصريح في مُستهلّ قصائده، باستثناء قصيدتي: «رسالة شوق، ونشيد: الدّرب لنا»⁽⁵⁾، بينما راوح شعراء آخرون بين الالتزام بالتّصريح، وإهماله، وإن بقي التّصريح غالبًا على مطالعهم، ومنهم الشّاعر عبدالله الرّمزميّ، الذي «انتهجه في اثنين وخمسين مطلعًا، من مجموع مطالعه الثمانية والثمانين»⁽⁶⁾.

(1) انظر: «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 245: 302.

(2) انظر: ص 9، و23، و65، و86، و127.

(3) انظر: ص 125.

(4) «الشّعْر المعاصر في عسير: الموضوع والفنّ»، د. ربيع عبدالعزيز، ص 78.

(5) السّابق، ص 79.

(6) «عبدالله الرّمزميّ: حياته وشعره»، فاطمة الألمعيّ، (رسالة ماجستير)، ص 164.

ولقد كان بعض شعراء عسير، يقدّمون الصورة والمعنى على التصريح، فإذا توافر لهم اللفظ الذي يجعل قافيتي الشطرين واحدة، التزموا بالتصريح، وإذا لم يتوافر، تخلّوا عنه، ولذلك دلّته على أنّ الحرص على الصورة والفكرة، أكبر من الاهتمام بالجرس، عند هذه الفئة من الشعراء، ومن أولئك الشاعر أحمد عبدالله بيهان، في ديوانه الأوّل: «هيكّل الحياة»، الصادر سنة 1391هـ، حيث لم يلتزم بالتصريح إلا في ثماني عشرة قصيدة، من ست وثلاثين قصيدة حواها الديوان، أمّا في ديوانه: «مدينة النور»، الذي يبلغ عدد قصائده ثلاث عشرة قصيدة، فقد حافظ على التصريح في أربع منها، فقط، وأهمله في تسع قصائد، ولم يتردّد في أن تكون مطالعه خالية من التصريح، كقوله في مطلع قصيدة عنوانها: «قبة العاشقين»⁽¹⁾:

أهيمُ إلى أن يُقالَ أمحي ولم يبقَ منه سوى ذرتين
وهنا يتّضح أنّه لم يجد لفظاً تعبّر بدقّة عن المعنى الذي أرادته بلفظة «أمحي»، فأثبتها، وتخلّى عن التصريح، مقدّماً مراده المعنويّ على التّغم، وعلى السائد عند الشعراء.

ومثله، في الديوان نفسه، في مطلع قصيدة عنوانها: «أنت معي»⁽²⁾:
أشدُّ الرّحال.. أخطُ الرّحال وأنتَ معي في كلا الحالتين
ويبدو - هنا - أنّ السّجع الذي حواه الشّطر الأوّل، قد أغناه موسيقياً عن التصريح.

وإذا كانت قلة من شعراء عسير لا تهتمّ بالتصريح على الإطلاق، فإنّ ذلك ناجم عن أسباب ظاهرة، لا تخفى على القارئ، كما هو الحال عند الشاعر عبدالوهاب آل مرعي، الذي لم يصرّح أيّاً من قصائده، في ديوان: «ملحمة المجد»، وذلك عائداً إلى كون الديوان كلّهُ عن موضوع واحد، وهو سيرة الرسول ﷺ، ممّا جعله ينظر إلى قصائد ديوانه على أنّها قصيدة واحدة

(1) ص 81.

(2) السابق، ص 87.

تتكوّن من مقاطع متعدّدة، على الرّغم من اختلاف عنواناتها وقوافيها، بيد أنّها كلّها على وزنٍ واحد، وذلك يدعو إلى الاعتقاد بأن تجزئتها كانت تاليةً لنظمها.

وليس من شأن هذا المبحث التّفصيل في نماذج التّصريح، أو إحصاءاته، أو تحليل نسب الالتزام به، عند شعراء عسير، لأنّ ذلك متعلّق بموسيقا الشّعر، وإنّما تضمّن نماذج يسيرة، وإحالاتٍ قليلة، تشي بأحكام عامّة، بغية إثبات الاهتمام بالمطالع، انطلاقاً من كون غلبة التّصريح مظهرًا من مظاهر ذلك الاهتمام.

لقد اتّسمت بعض مطالع شعراء عسير، بما كان يُعرف عند القدماء بـ«مراعاة الكلام لمقتضى الحال»، ويُقصد به - هنا - أن يكون المطلع متلائماً مع موضوع القصيدة، ودالاً عليه، ومتسقاً مع الحال الشعوريّة، ومراعياً لأحوال المخاطبين ومقاماتهم، إن كانت القصيدة من قصائد المناسبات، أو من قصائد الرّثاء، حتّى إنّ بعضها تباشر الموضوع مباشرةً لتعبّر عنه، وتشّي بالشّعور في الوقت نفسه، ومن الشّعراء الذين يحرصون على مراعاة معاني المطلع لمقتضى الحال، الشّاعر عبدالله بن علي بن حميد، وللدلالة على ذلك، ننظر في مطلعين مختلفين له، يتعلّقان بشخصٍ واحد، هو الملك فيصل بن عبدالعزيز رَحِمَهُ اللهُ وَيَعْبَرَان عن حالين مختلفتين اختلافاً تامّاً، فأحدهما في التّهنئة والتعبير عن السّعادة، والأخرى في الرّثاء والتعزية، والمطلع الأوّل لقصيدة نظمها «بمناسبة مبايعة جلالة الملك فيصل ملكاً على البلاد... وكان ذلك في عام 1384هـ»⁽¹⁾، حيث يقول⁽²⁾:

السَّعْدُ وَافَى والبَشَائِرُ تُحْمَلُ والشَّعْبُ فِي حُلَلِ السَّعَادَةِ يَرُقُلُ
وهو مطلعٌ مملوءٌ بالألفاظ الدّالة على الفرح، مثل: «السّعد، البشائر، السّعادة»، ممّا جعله مناسباً للتعبير عن سعادة أهالي عسير بمبايعة

(1) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 245.

(2) السّابق، ص 245.

الملك فيصل، وللتهنئة باسمهم، وبخاصة أن القصيدة نُظمت عنهم لتلقى بين يدي الملك، وهو ما تدلّ عليه أبياتها.

وإذا كان الشاعر قد أحسن حين كان مطلع قصيدة التهنئة ملائماً لمضمونها، وللمخاطب بها، فقد أحسن - من هذه الزاوية - أيضاً، بعد أحد عشر عاماً، حين نظم قصيدة في رثاء الملك فيصل، سنة 1395هـ⁽¹⁾. يقول في مطلعها⁽²⁾:

جَلَّ الْمَصَابُ فَهَدَّ مِنْهُ كِيَانِي وَالْخَطْبُ أَعْيَانِي وَشَدَّ لِسَانِي
فقد جاء هذا المطلع، مناقضاً للمطلع السابق، ومعبراً عن المصيبة، فكانت ألفاظ: «المصاب، وهُدَّ كياني، والخطب»، وبهذا التركيب، ملائمة لمقتضى الحال.

ويميل هذا الشاعر إلى افتتاح قصائده الترحيبية بمطالع تبتدر وصف الطبيعة، فيصف بهجتها بالقادم، وذلك ممّا يُعدّ في «مراعاة الكلام لمقتضى الحال»، من أكثر من وجه؛ فالطبيعة الجميلة هي أجمل ما يفخر به المكان، وازدياد جمالها هو أصدق تعبير عن سعادة المكان وأهله بالآتي إلى رحابهم، وهي أكثر شيء يمكن أن يسعد الضيف، وهي مدخل ملائم يغني عن الغزل، ويهب الشاعر فسحةً للتفنن في الوصف، ولذا وجدنا لديه أكثر من مطلع، من هذا النوع، ومن ذلك مطلع قصيدة نظمها بمناسبة زيارة الملك فيصل لمنطقة عسير، سنة 1391هـ⁽³⁾، حيث يبدأ ببيتٍ يتهياً به للوصف، طالباً من صاحبه - كما هو الحال في المطالع التقليدية العربية - أن يعوج به على الرّبع، ليستجليه، ويجدد ما كان له فيه من ذكريات. يقول⁽⁴⁾:

(1) انظر: السابق، ص 253.

(2) نفسه، ص 253.

(3) انظر: نفسه، ص 248.

(4) نفسه، ص 248.

عُجَّ بي على الرُّبْعِ أُسْتَجْلِي مَجَالِيهَا أُجَدِّدُ الذِّكْرَ في ماضِي لِيَالِيهَا
وربّما تحرّر قليلاً من القوالب اللفظيّة الجاهزة، فباشّر وصف
الطّبيعة، ومن ذلك مطلع قصيدة نظّمها بمناسبة زيارة صاحب السّمو الملكي
الأمير سلطان بن عبدالعزيز رَحِمَهُ اللهُ لِلْمَنْطِقَةِ⁽¹⁾، ولعلّها كانت «في أواخر
التسعينيّات من القرن الماضي»⁽²⁾. يقول⁽³⁾:

غَرَدِي يَا طُيُورُ بَيْنَ الْخَمَائِلِ بَيْنَ شَادٍ وَصَادِحٍ ثُمَّ هَادِلٍ
وقريبٌ منه في ملاءمة المطلع للموضوع والمناسبة، الشّاعر زاهر بن
عوّاض الألمعي، فحين ألقي قصيدة عن الثورة الجزائريّة، في حفلة أقيمت
بمعهد شقراء العلميّ سنة 1380هـ، باشّر موضوعه، وضَمَّنَ المطلع ألفاظاً
ملائمة للثّورة، من مثل: «المجد، غارة، فداء، أججت، نار، عزمه»،
وكلّها كلمات متعلّقة بالصّمود والنّضال. يقول⁽⁴⁾:

مَوْحِبُ الْمَجْدِ غَارَةٌ وَفِدَاءٌ أَجَجَتْ نَارَ عَزْمِهِ النَّجْبَاءُ
أمّا عندما ألقي قصيدة «في الحفل الثّقافي الكبير الذي أقيم بمعهد
أبها العلميّ عام 1384هـ»⁽⁵⁾، وأراد أن يأتي على ما أُثير حينئذ «حول غزو
الفضاء، وظهرت بوادر الإنكار من بعض النّاس لذلك التّفدّم العلميّ»⁽⁶⁾،
ضَمَّنَ المطلع ما يشي بما ستحويه القصيدة من الإشادة بالعلم، والحث
عليه. يقول⁽⁷⁾:

زَمْجَرِ الرُّكْبِ فِي مَرَاقِي الْفُضَاءِ وَاعْتَلَى الْفِكْرُ شَامِخًا بِالضِّيَاءِ
فالمعنى مناسبٌ لمناسبة القصيدة، على الرّغم ممّا يتسمّ به المطلع

(1) انظر: نفسه، ص 272.

(2) نفسه، الهامش، ص 272.

(3) نفسه، ص 272.

(4) «الألمعيّات»، ص 21.

(5) السّابق، ص 17.

(6) نفسه، الهامش، ص 17.

(7) نفسه، ص 17.

من تكلف القافية، وعدم دقّتها في أداء المعنى، إلا أنّ القصيدة كانت من بواكير الشّاعر.

وعلى الرّغم من أنّ الألمعيّ يسير على الطّريق التي سلكها السّابقون، من حيث: الألفاظ، والتراكيب، والصّور، والمعاني، إلا أنّه كان قادرًا على أن تكون جلّ مطالعه مراعيةً لما يقتضيه الحال، ومن ذلك أنّه حين رثى الشّيخ محمّد بن إبراهيم آل الشّيخ، مفتي الديار السّعوديّة، لم تختلف معانيه عن سابقه؛ فالخطب يعمّ أرجاء بلاد المسلمين، والأرض والطّبيعة تشارك في الحزن، لكنّ ذلك لا ينفي أنّ المطلع مناسبٌ للموضوع. يقول⁽¹⁾:

نَجْمٌ هَوَى فارتجّت البيداء وتَفَجَّعت من هوله الأرجاء

ومن المطالع التي لم يوفّق الألمعيّ فيها، مطلع قصيدة في رثاء الشّيخ حافظ بن أحمد الحكمي، وفيها حاول الخروج على طريقته في مطالع مراثيه فلم يباشر موضوعه، وإنّما بدأ قصيدته بالغزل. يقول في مطلعها⁽²⁾:

سَرَى فِي حُبِّهَا طَيْفِي وَهَامَا فَأَيَقَظُ مِنْ عَوَاطِفِهَا الْمَنَامَا

وتلي هذا المطلع أربعة أبياتٍ غزليّة، لا علاقة لها بالموضوع، ليصبح المطلعُ غزلًا خالصًا، وذلك من خلال حوارٍ يجريه مع امرأة اقتربت منه وهي تنتحب، ثمّ تزيل لثامها، فيسألها عن الخطب، لتخبره بوفاة عالم المخلاف.

إنّ تعبيره عن حبّه لهذه المرأة، في مطلع قصيدة رثائيّة، لم يكن ملائمًا للموضوع، ولم يكن الشّاعر مضطرًا إلى ذلك، لأنّه لا يوجد نهجٌ محدّد لقصيدة الرّثاء، سوى أنّها قد تحتوي على مقدمة تناسب الموضوع، وتكون - في الغالب - حول التسليم بالقضاء والقدر، أو بيان هول

(1) نفسه، ص 34.

(2) «مراثي الألمعي»، ص 16.

المصيبة وحجم الكارثة، وتصوير الحزن والألم، ويندر اعتماد الشعراء - في مراثيهم - على المقدمات الغزليّة⁽¹⁾.

وتحسن المقارنة بين المطلع السابق، ومطلع قصيدة للشاعر محمّد بن عائض القرنيّ، في رثاء الشيخ عبدالعزيز بن باز، ذلك أنّ مطلعها يتضمّن إشارة إلى ألم الذات، وتلك إضافة مهمّة، في ظلّ غياب التعبير عن الذات، في رثاء العلماء، ممّا يجعل المطلع ملائمًا للموضوع، ومتسقًا مع الجوّ النفسيّ المحيط بالقصيدة، وذلك على النقيض من الاستهلال ببهجة الغزل، ولواعج الحبّ. يقول⁽²⁾:

أَيَّ سَهْمٍ زَرَعْتَهُ فِي فُؤَادِي حِينَ نَادَيْتَ أَيُّهَذَا الْمُنَادِي؟

وتتنوّع مطالع قصائد شعراء عسير، بين الخبر والإنشاء، لكنّ أغلبها يعود إلى الخبر، كما يندر في الأساليب الإنشائيّة الأمر والاستفهام، ويكثر النداء، وربّما عاد ذلك - عند التقليديّين - إلى كون جلّ قصائدهم من شعر المناسبات، وأكثره منبريٌّ يُلقى، ممّا جعل النداء فيها أسلوبًا مفضّلًا.

ومن ذلك جمّع الشاعر زاهر عوّاض الألمعيّ بين النداء والأمر، والنداء والاستفهام في أكثر من مطلع، على الرّغم من أنّ إعمال النّظر في بعض مطالع قصائده التي نشرها متأخرة عن وقت نظمها وإلقائها يشكّ في أنّها المطالع الحقيقيّة، وأنّه ربّما حذف المطلع الأصليّ، وشيئًا من المقدّمة، وذلك لسببٍ أو آخر، والشكّ مُؤيّدٌ بكونها مطالع غير مصرّعة، ومن عادته - في تلك الفترة - الالتزام بالتّصريح، فضلًا عن البدء بحرف عطف، وهو نادرٌ عنده، يُضاف إلى ذلك أنّه قدّم لبعض قصائده بمقدّمات نثرية، يذكر فيها المناسبة وتاريخها، ثمّ يختمها بقوله: «وكان من أبياتها ما يلي»⁽³⁾، ومنه مطلع قصيدة عنوانها: «سلاح البترول»، نظّمها سنة

(1) انظر: «قصيدة الرّثاء: جذور وأطوار»، ص 123: 128.

(2) «حين تسير القافلة»، ص 127.

(3) «نزيف الشّهداء»، ص 63.

1393هـ، حيث يجمع بين الأمر والنداء، ويبدأ المطلع بحرف عطف، فإن كان هو المطلع الأصلي، فإن حرف العطف قد أضفى عليه شيئاً من الصلة المعنوية المُتخيَّلة بينه، وبين الأحداث المهمة عندئذٍ، وذلك بعد حرب رمضان في ذلك العام. يقول⁽¹⁾:

فَشَدُّوا رِجَالَ الْمُسْلِمِينَ اجْتِمَاعَكُمْ عَلَى الْوَحْدَةِ الْكُبْرَى فَمَا خَابَ مَنْ لَبَّى
ويجمع بين النداء والاستفهام، في مطلع قصيدة عنوانها: «الاعتصام بحبل الله»، وهو تنويع يمنح المطلع الحيوية، ويشد السامعين، لولا أنه جاء في قالبٍ تقريريّ خالٍ من الصورة المبتكرة. يقول⁽²⁾:
بَنِي الْإِسْلَامَ هَلْ حَانَ اعْتِصَامٌ بِحَبْلِ اللَّهِ نَهْجًا وَتِرَازِمًا؟
والاستفهام هنا لغرضٍ بلاغيّ، هو الالتماس، فليس على الحقيقة، وإنما هو استفهامٌ بلاغيّ.

وقد يكون المطلع الإنشائي عنده أمرًا وحسب، كقوله⁽³⁾:
عُودِيْ فَذُكْرِكِ بِالثَّنَاءِ عَلَى فَمِي وَمَكَانُ حُبِّكَ مِنْ فُؤَادِي فِي دَمِي
وعلى الرغم من أنّ جلّ مطالع قصائد الشاعر أحمد عبدالله عسيري خبريّة تعتمد على الفعل الماضي، إلا أنه له مطالع إنشائيّة قليلة، ومنها جمعه بين النداء والاستفهام، في مطلع قصيدة عنوانها: «هجير العمر»⁽⁴⁾:
حَبِيبَةُ هَلْ تَدْرِينَ مَاذَا أَكَابِدُ؟ وَفِي سِرِّي الْغَافِي تَضُجُّ الشَّدَائِدُ
وهو استفهامٌ للتقرير، لأنّه أراد الإخبار بما يعاينه، حتّى إنّ لم يترك الاستفهام يمتدّ إلى الشطر الثاني، وإنما بادر إلى الجواب عجلًا.
وقد يكون المطلع عنده أمرًا، ومن نماذجه قوله⁽⁵⁾:

(1) «السابق، ص 65.

(2) نفسه، 127.

(3) نفسه، ص 47.

(4) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 8.

(5) السابق، ص 6.

خُذُوا حَجَرَ الدُّرُوبِ وَسَقْفَ دَارِي وَنَبْضَ قَصِيدَتِي وَسَنَا نَهَارِي
 أمَّا حين تكون القصيدة متعلّقةً بهموم الأمة، فإنّه يفضّل أن يكون
 المطلعُ نداءً، وذلك غالبٌ على مطالع القصائد التي تتناول الهمّ الجماعي،
 ولعلّ ذلك عائِدٌ إلى كون الشّاعر - في هذه الحال - لا يصوّر أَلَمَ الدّات
 وحسب، ولكنّه يصوّر أَلَمَ المجموع، ممّا يجعل النّداء نوعاً من توجيه
 الحديث إلى متلقٍّ أو مستمع يشارك الشّاعر في الهمّ نفسه. يقول في مطلع
 قصيدةٍ عنوانها: «الحزن العربي»⁽¹⁾:

يَا سَيِّدَ الْحُزْنِ هَذَا بَعْضُ أَوْراقِي مِنْ دَفْتَرِ الْعُمْرِ مِنْ هَمِّي وَأَشواقِي
 ومثله قوله في مطلع قصيدةٍ عن الغزو العراقيّ لدولة الكويت، لكنّ
 المنادى هنا ليس شريكاً في الهمّ، وإنّما هو سببه⁽²⁾:

يَا مُوقَدَ النَّارِ فِي أَرْضِي وَفِي سَكْنِي وَزَارِعَ الْجَمْرِ فِي قَلْبِي وَفِي بَدَنِي
 أمّا الشّاعر علي بن عبدالله مهدي، فإنّه ينادي مدينة أبها بقوله: «يا
 متعة المصطف»، في مطلع قصيدة ألّقاها على مسرح فرع جامعة الملك
 سعود في أبها، سنة 1403هـ، بمناسبة افتتاح ندوة عن التّمنية في منطقة
 عسير⁽³⁾:

يَا مُنْعَةَ الْمُصْطَفِ إِنِّي طَائِرٌ شَادٍ وَهَذَا الْحُسْنُ صَادَ الشَّادِي
 وهو مطلع يتّسم بجِدَّةِ المعنى والصّورة، حين شبّه نفسه بطائر يترنّم،
 لكنّ هذا الطّائر وقع في أسر جمال المصطف، والبيت كلّ صورةٍ مركّبةٍ،
 إذ يتضمّن التشبيه، ثمّ تفصيل القول في مآل المشبّه به، من خلال تشبيه
 تمثيليٍّ ملائمٍ لكونه طائراً قد يصير صيداً.

ومن مطالعه المشهورة في أوساط أدباء عسير، مطلع قصيدةٍ نظّمها

(1) نفسه، ص 29.

(2) نفسه، ص 52.

(3) «الآثار الشعريّة للأديب علي بن عبدالله آل مهدي»، عبد الخالق محمّد أحمد جمعان، (مخطوط)، ص 50.

بمناسبة استقبال الأمير سلطان بن سلمان بن عبدالعزيز في منطقة عسير، بعد عودته من رحلة إلى الفضاء، وفيه يعتمد على أسلوب الاستفهام، مكرراً إياه بأكثر من معنى في بقية أبيات مقدمة قصيدته، وهو استفهام للتعجب. يقول⁽¹⁾:

مَاذَا أَرَى؟ هَلْ تِلْكَ أَخْلَامُ الْكَرَى؟ أَمْ ذَاكَ مِنْ نَسِجِ الْخِيَالِ إِذَا سَرَى
مَاذَا أَرَى؟ صَفْرًا يُحَلِّقُ فِي السَّمَاءِ؟ وَمَضَى لِغَايَتِهِ وَجَدًا وَشَمْرًا
مَاذَا أَرَى؟ لَهَبًا تَأْجَجُ فِي الْفَضَاءِ؟ أَنَا مَا رَأَيْتُ كَمِثْلِ هَذَا مَنْظَرًا
مَاذَا أَرَى؟ إِنَّ الْحَقِيقَةَ مَا أَرَى مِنْ أَرْضِنَا زُفْتُ إِلَى كُلِّ الْوَرَى

ومثله مطلع قصيدة بعنوان: «من أنت يا قاتلي؟»، للشاعر علي آل عمر عسيري، حيث يستهلها باستفهام إنكاري يتكرر في أربعة أبيات من مقدمتها، ليتأكد بالتكرار معنى الإنكار ممزوجاً بالتوبيخ. يقول⁽²⁾:

مَنْ أَنْتَ يَا قَاتِلِي فِي غَفْلَةِ الزَّمَنِ؟ أَمْطُ لِنَامِكَ أَضْحَى الرَّأْسِ فِي الرَّسَنِ
مَنْ أَنْتَ يَا قَاتِلِي؟.. أَسْفَرُ فَقَدْ ذَهَبَتْ كُلُّ الْمُرُوءَاتِ عَنْ وَجْهِ بَلَا وَطَنِ
مَنْ أَنْتَ يَا قَاتِلِي؟ جَرَّعْتَنِي غُصَصًا مِنَ الْمَرَارَةِ. إِنَّ الدَّاءَ مِنْ بَدَنِي
مَنْ أَنْتَ...؟ وَأَنْتَصَبْتُ فِي كُلِّ رَابِيَةٍ يَدٌ تُلَوِّحُ لِلرَّكْبَانِ وَالسُّفُنِ

إن تكرار الاستفهام، والبدء به يمنح القارئ الكثير من التشويق، «فمن هو الرائي؟ ومن المرئي؟ وماذا يريد من الرؤية؟ ومن هو القاتل في غفلة الزمن؟ ليكشف عن شخصيته. إن الاستفهام بصورته هذه يطلب فضول المتلقي للقراءة، وكشف الشخص والأحداث⁽³⁾».

وعلى الطريق نفسها يسير الشاعر محمد بن علي العمري، في مطلع قصيدة عنوانها: «ريحانة الكون»، يستهلها باستفهامات متتابعة، موجّهاً إياها إلى رسول الله ﷺ. والتأظر فيها يشعر - في اللحظات الأولى - أنها

(1) السابق، ص 44.

(2) «من قصائدي»، ص 279.

(3) «شاعر الجيل: علي أحمد آل عمر عسيري»، شيمة الشمري، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 1434هـ - 2013م، ص 189.

استفهاماتٌ غير موفّقة، لما توحى به من الإنكار، بيد أنّ هذا الشّعور يتبدّد بسرعة، عند التأمل في المعاني التي تتضمنها هذه الاستفهامات؛ ذلك أنّها ليست للاستخبار، وإنّما هي للتأكيد والتّقرير والتّفخيم، وحمل المخاطب على استعادة أمر قد استقرّ عنده. إنّهُ يكرّر الاستفهامات في المطلع ليمنح ذاته فرصة الاسترسال في سرد الفضائل النبويّة من خلال تكرار: «من أنت؟»، ثمّ إنباعها بجملةٍ خبريّة تتضمن تصويراً لأثر الرسول ﷺ. يقول⁽¹⁾:

مَنْ أَنْتَ؟ عَلَّقْتَ فِي أَهْدَابِي الْقَمَرَا مَنْ أَنْتَ؟ أَدْنَيْتَ مِنِّي الشَّمْسَ. كَيْفَ أَرَى؟
مَنْ أَنْتَ؟ فَجَزْتَ يَنْبُوعَ الضِّيَا وَقَنَا دِيلَ السَّنَا وَمَصَابِيحَ الْهُدَى دُرَرَا
مَنْ أَنْتَ؟ مَرَقْتَ عَنْ وَجْهِ الْحَيَاةِ بِهَا سِرْبَالَ لَيْلٍ، عَلَيَّهَا جَنٌّ وَاعْتَكِرَا
مَنْ أَنْتَ؟ هَذِي قُصُورُ الشَّامِ شَامِخَةً زَهَا عَلَيْهَا ضِيَاءٌ مِنْكَ وَازْدَهَرَا

ومن المطالع التي اعتمدت على الأمر المُكرّر باللفظ نفسه للتأكيد على المعنى، وإتيانه من أكثر من جهة، قول الشاعر إبراهيم طالع الألمعي⁽²⁾:

غَنَّنِي حَتَّى يَذُوبَ الْمِزْهَرُ وَيَضُمَّ اللَّيْلُ صُبْحِي الْمُسْفِرُ
غَنَّنِي فَالْدَمْعُ مَوْلُودٌ مَعِي وَبَنَاتُ الدَّهْرِ عِنْدِي سُمُرُ
غَنَّنِي فَالْحَنُّ عِنْدِي يَسْتَوِي فِيهِ إِشْرَاقٌ وَوَجْهٌ أَغْبَرُ

ومثله عند الشاعر نفسه، مطلع قصيدة عنوانها: «رثاء مكتبة»، حيث يكرّر أفعال الأمر بالبكاء والتمتع به، للتأكيد على أن الشفاء صديقه من الحزن على مكتبته التي احترقت، لا يكون إلا بالبكاء. يقول⁽³⁾:

ابكِ إِنْ الْبُكَاءُ مِنْكَ فَرِيدُ وَتَمَتَّعْ بِدَمْعَةٍ قَدْ تَجَوَّدُ
ابكِ عُمْرًا جَمَّعَتْهُ بَتْفَانِ ضَاعَ فِي عَمْرِ لِحَظَةٍ لَا تَعُودُ

وشواهد المطالع الإنشائيّة كثيرة، لكنّها لا تخرج عن المعاني البلاغيّة

(1) «الريحانة»، ص 6.

(2) «هجير»، ص 17.

(3) السّابق، ص 55.

المعروفة، وكلُّ شاعرٍ يضيف إليها ما استطاعه من الصُّور والأخيلة التي تجعلها تضيف الحيويّة والحركة، وتستمنح التفاعل مع المطلع، وما يليه من أبيات القصيدة.

أمّا المطالع الخبريّة، فهي الغالبة على مطالع قصائد شعراء عسير، بيد أنّها تتفاوت من حيث: جودة التركيب اللغوي، وسلامة اللغة، وجدة الصورة، ودلالة المعنى على المراد من القصيدة، ومن المطالع الخبريّة التي تتسم بشيءٍ من ملاءمة الموضوع، وتجعل القارئ يدخل إلى التجربة مباشرة، قول الشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، في مطلع قصيدة عنوانها: «رثاء عمر»، يرثي بها ما مضى من عمره برفقة زوجة فارقته، فكان فراقها سبباً في بكائه، على الرّغم من أنّ العُرف يرى في بكاء الرّجال عيباً. يقول⁽¹⁾:

كَانَ عَيْبًا عَلَى الرَّجَالِ الْبُكَاءُ وَصُمُودًا جَفَافُهُمْ وَالرِّيَاءُ

وقد يبدأ المطلع الخبريّ بحرف جر، فيكون فريداً في فجائيّته، وفي التّقديم والتّأخير اللذين يشييان بالمهارة اللغويّة، وعدم تأثر المعنى بهما، بل إنّهما يكونان إضافةً واختلافاً، كما هو الحال عند الشاعر محمّد زايد الألمعيّ، الذي بدأ شطري أحد مطلع قصيدة عنوانها: «القادمون»، بحرفي جرّ، حيث كانت مفارقات الصّورة سبباً في قوّة المطلع. يقول⁽²⁾:

مِنْ ثَلَجٍ أَعْيَيْنَا سَنَلْتَهَبُ وَعَلَى جَلِيدٍ دُمُوعِنَا نَثِبُ⁽³⁾

وتبدأ بعض المطالع الخبريّة بما يشير إلى أنّها امتدادٌ لقضيّة متّصلة الحلقات، ومن ذلك مطلع قصيدة ينعى فيها الشّاعر علي آل عمر عسيري اللّغة العربيّة، ويصوّر ألمه لما آل إليه حالها. يقول⁽⁴⁾:

(1) «سهيل اميماني»، ص 91.

(2) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 146.

(3) يكثر أدباء عسير من تداول هذا المطلع والاستشهاد به، ممّا يدل على ذبوع بعض المطالع وسيرورتها.

(4) «من قصائدي»، ص 77.

إِذْ أَفَاقَتْ لُغَةً مَذْعُورَةً نُورُهَا يَجْتَاحُ لَوْنَ الْعَتَمَةِ

«إنّ البداية بـ«إذ» التي تأتي كأنّها في سياق حديث سابق يشير إلى ذكاء في إدخال القارئ للقصيدة، من خلال إشعاره بأنّ هناك قضايا سابقة يعلمها المتلقّي، وهو هنا يستفزّه نحو المتابعة والبحث والتأمّل»⁽¹⁾.

ويعتمد بعض شعراء عسير إلى استهلال مطالعهم بحرف العطف، وفي ذلك إحياء بأنّ للتّجربة ما يسبقها من: الألم، أو الشوق، أو الحزن، أو الفرح، أو أيّ شعورٍ أو معنى، وقد يكون البدء بحرف العطف إيذاناً بالشروع في قصّةٍ شعريّة، تستغرق القصيدة كلّها، أو مقدّمتها فقط، وهو يعني - في هذه الحال - أنّ الشّاعر أمام حدثٍ مُجتزأ من أحداثٍ حياتيّة كثيرة، ومن نماذج المطالع التي تبدأ بالواو، قول الشّاعر بن عبدالرحمن الحفظيّ في مطلع قصيدة عنوانها: «الاختفاء وراء الحلم»، حيث يقول⁽²⁾:

وَيَأْتِي اللَّيْلُ تَحْمِلُهُ مِنْ الْأَحْزَانِ أَشْتَاتُ

والبدء بحرف العطف هنا، يشي بأنّ ما صوّره الشّاعر يتكرّر في كلّ ليل، فحينما يأتي الليل محمّلاً على أحزانٍ شتّى، فإنّه يأتي على هذه الهيئة في كلّ مرّة.

ويستهلّ الشّاعر أحمد بن عبدالله مطلع قصيدته في رثاء الملك فيصل بحرف العطف، لأنّه لم ينظمها حال وفاة المرثي، ولذا ناسب أن يكون مروره من جانب القبر، مثيراً لما يشعر به من أحزان، فانطلق من مروره ذلك، عاطفاً إيّاه على ما تراكم في نفسه من الأحزان، حتى قال قصيدته. يقول⁽³⁾:

وَمَرَزْتُ بِالْقَبْرِ الْحَزِينَ وَمُهَجَّتِي مَفْطُورَةً وَدَمِي يُشَابِهُ أَدْمُعِي

أمّا الشّاعر إبراهيم بن محمّد شحبي، فإنّه يلجأ إلى حرف العطف في

(1) «شاعر الجبل: علي أحمد آل عمر عسيري»، ص 193.

(2) «لحظة يا حلم»، ص 9.

(3) «نزيف المشاعر»، ص 191.

أكثر من مطلع، حينما يريد أن يباشر سرّد قصّة شعريّة، ومن ذلك قوله⁽¹⁾:

وَحِينَ أَفَاقَ الْمَسَاءَ الْغَلِيلُ

نَازِعًا ثَوْبَهُ

مُسْرِجًا خَطْوَهُ لِلْهَتَافِ الضَّجِيجِ

وقوله⁽²⁾:

وَأَزْهَرُ فِي انْبِجَاسَاتِ الْحُرُوفِ عَلَى الشِّفَاهِ

.....

وقريبٌ منه الشاعر مريع بن علي سوادى، حين يقول في مطلع قصيدة عنوانها: «سفر الروح»⁽³⁾:

وَأَسِيرُ أَرْدَى مِنْ تَعَثُّرِ خُطَوَتِي

بِمَزَالِقِ الظَّنِّ الْكَؤُودِ

وحرف العطف - في جلّ المطالع - يكون سابقاً للأفعال، لا الأسماء، وذلك عائداً إلى كون الأفعال هي الأقرب إلى السرد القصصي، والاستهلال بالعطف غالبٌ على المطالع ذات الروح القصصيّة، ومن ذلك قول إبراهيم طالع الألمعي، في مطلع قصيدة عنوانها: «غِيٌّ وَرَبَابٌ»⁽⁴⁾:

وَأُقْسِمُ أَنِّي وَأَنْكَ فِي الْحَبِّ لَا نَنْقَسِمُ

وَلَكِنْ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ مَرَّتْ عَلَيْهِ النَّقْمُ

تَرَاءَتْ لَهُ الْعَادِيَّاتُ الَّتِي لَا تَدُومُ

(1) «وجهك.. البحث.. الديمومة»، ص 35.

(2) السابق، ص 46.

(3) «وشايات قروية»، ص 41.

(4) «نحلة سهيل»، ص 33.

ويضفي الحوار على بعض المطالع حيويّة ذات نوع خاص؛ فهو يأخذ المتلقّي إلى ما يشبه المشهد المنظور، ويجعله يعيش مع النصّ بوصفه حدثاً، وهو ما كان عند الشّاعر عليّ آل عمر عسيري، في مطلع قصيدة بعنوان: «جدليّة الحُسن»، حيث أنشأ حواراً بينه وبين امرأة مُتخيّلة حول مدينتي الطائف وأبها، وأيّهما أجمل. يقول في مطلعها⁽¹⁾:

قُلْتُ: أبها.. قالت: الطائفُ أخلّى قُلْتُ: مهلاً إنّ للعَيْنَيْنِ كُحْلاً

أمّا الشّاعرة فاطمة القرني، فتستهلّ بالحوار إحدى قصائدها الاجتماعيّة، لكنّها تطيلُ مقولَ القول، ولا تراوح بين المتحدّثين، وإنّما تصبّ الكلام صبّاً، فيندلق دفعةً واحدةً، ثمّ يأتي بعده صوت الشّاعرة نفسها، ليكون ردّاً على القائل الأوّل، ومن ذلك مطلع قصيدتها الاجتماعيّة الناقدة الساخرة: «الحاجّ.. مِتْسَلِّي!»⁽²⁾، التي تسخر فيها من الرّجال الذين يستغلّون إباحة تعدّد الزوجات استغلالاً خاطئاً، ومطلعها⁽³⁾:

قَالَ: حظّي.. أه عائزُ وأنا حانّي المَشَاعِرُ

ثمّ تواصل القول على لسان هذا الرّجل في تسعة عشر بيتاً، ليأتي ردّها عليه في الجزء الثاني من القصيدة، في اثني عشر بيتاً، ليكون استهلالها بالحوار، سبباً في استثارة فضول القارئ، وجعله يحرص على إتمام قراءة القصيدة، كي يصلَ إلى الرّأي الآخر في آخرها.

ولم تخل بعض مطالع قصائد شعراء عسير من التّأثر بمطالع القصائد العربيّة المشهورة، ذلك أنّ في الشّعر العربيّ القديم مطالع تطرق السّمع كثيراً، فتترسّخ في الذاكرة، حتّى إذا ما وجد الشّاعر أنّ موضوعه ملائم

(1) «من قصائدي»، ص 222.

(2) عنوان القصيدة مناظر لمسلسل تلفزيونيّ مشهور، اسمه: «عائلة الحاج متولّي»، يصوّر قضيّة تعدّد النساء، وكانت له أصداء كبيرة، إذ انقسم النّاس حوله إلى فريقين: مؤيدين، ورافضين.

(3) «احتفال»، ص 31.

للاستهلال بشبيه أحدها فعل، ومن ذلك مطلع قصيدة: «بستان الروح»، وهي قصيدة رثائية للشاعر أحمد عبدالله عسيري، حيث يستلهم مطلع ميمية المتنبي المشهورة: «واحر قلباه»، ليستثمر ما في هذا التركيب من معاني التعبير عن الألم. يقول⁽¹⁾:

واحرَّ قلباه بالأخزانِ مَوْعُودُ في لُجَّةٍ مِنْ عُبَابِ الضَّيِّمِ مَوْؤُودُ
أما الشاعر محمد بن علي العمري، فإنه يستوحي مطلع معلقة امرئ القيس، لكنه ليس استيحاءً مُجرّداً من التوظيف، وإنما هو استيحاءٌ مقصود، لأنه - بعد البيت الأول - يخاطب امرأ القيس الذي وقف باكياً على الأطلال «بين الدّخول وحومل» والمقراة، بينما وقف العمري على أبها مبتهجا بجمالها، وسعيداً بحاكمها وساكنيها. يقول⁽²⁾:

قَفَا نَبْتَهَجَ فِي سَفْحِ أَبْهَا وَنَرَفُلُ فَأَبْهَا لَنَا فِيهَا حَبِيبٌ وَمَنْزِلُ
وَقَفْتُ بِأَبْهَا يَا امْرَأَ الْقَيْسِ ضَاكِكَا وَأَنْتِ عَلَى الْمِقْرَاةِ تَبْكِي وَتَعُولُ
وَلَوْ أَبْصَرْتُ عَيْنَاكَ أَبْهَا وَحُسْنَهَا لَمَا هَاجَ ذِكْرَاكَ الدَّخُولُ فَحَوْمَلُ

ويستوحي الشاعر عبدالله بن محمد الحميد، مطلع قصيدة: «نهج البردة»، للبوصيري، وهو: «أمن تذكّر جيرانٍ بذى سلم»، ليستهل به قصيدة تتناول الموضوع نفسه، وهو مدح الرسول ﷺ، وتتخذ الوزن والقافية نفسيهما. يقول⁽³⁾:

أَمِنْ تَذَكُّرِ بَيْتِ اللَّهِ وَالْحَرَمِ وَوَقْفَةِ بِخُشُوعٍ عِنْدَ مُلْتَزَمِ
جَرَتْ دُمُوعِي تَحْتَ الْجَفْنِ مُخْبِرَةً عَمَّا بِقَلْبِي مِنْ ذَنْبٍ وَمِنْ نَدَمِ؟

ولا يقف بعض شعراء عسير عند استيحاء مطالع مشهورة، لشعراء معروفين، وإنما يذهب بعضهم إلى اقتباس مطلع الشاعر السابق، وجعله مطلعاً لقصيدته، وهو فعلٌ مبرّرٌ في بعض الأحيان، كما هو الحال عند

(1) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 21.

(2) «الريحانة»، ص 42.

(3) «نبض الفؤاد»، ص 22.

الشَّاعر صالح بن سعد العمريّ، حين أرادَ الرَّدَّ على أفكار الشَّاعر نزار قَبَّاني المتعلِّقة بالمرأة، وذلك «من حيث رؤيته وتقديسه للمرأة الجسد»⁽¹⁾، فبدأ قصيدته بمطلع قَبَّاني، ثم بنى عليه بقيّتها، والمطلع الذي اقتبسهُ العمريّ هو⁽²⁾:

أنا أُنتَى

أنا أُنتَى

نهارَ أتيتُ للدُّنيا

وقد استبدل فيه لفظة «نهار»، بـ«غدا»⁽³⁾، ثم قال بعده⁽⁴⁾:

وجدتُ الله كَرَمَني

وأُنزلَ رَحمةً حولي

لتكون المعاني مخالفةً للمعاني التي حوتها قصيدة الشَّاعر نزار قَبَّاني، لكنَّ المطلع المقتبس بات جزءاً من نسيج القصيدة.

ومهما يكن من أمر؛ فإنَّ ما تتسم به القصيدة الحديثة من الوحدة الفنِّية، وميل الشعراء والنقاد نحو النَّظر إليها بوصفها كتلةً لغويّةً واحدة، قد جعل أهمِّية المطلع أقلَّ منها في الشَّعر العربيّ القديم، إلا أنَّ ذلك لا ينفي وجود مطالع جاذبة، سواء أكان ذلك من خلال جرسها الصَّوتيّ، أم من خلال اعتمادها على أساليب الإنشاء، أم من خلال اعتمادها على الحوار والأسلوب القصصي، أم من خلال محاكاتها لمطالع قصائد عربيّة مشهورة، أم من خلال حسن سبكها، أو جدّة ما تحتوي عليه من صور.

(1) «ريش من لهب»، ص 17.

(2) «اليوميّات السريّة لبهية المصريّة»، دار قَبَّاني، بيروت، ط 1، 1979م، ص 11.

(3) انظر: «ريش من لهب»، ص 17.

(4) السَّابق، ص 18.

المبحث الثالث

مقدمات القصائد

- مدخل

مقدمة القصيدة هي التمهيد الذي يورده الشاعر قبل الدخول في موضوعه الرئيس، وهو المفهوم الذي سار عليه النقاد المحدثون⁽¹⁾، فكثير من الدراسات الحديثة تميل إلى أن المطلع هو الفكرة الأولى، أو الموضوع الأول في القصيدة، دون النظر إلى كون ما يستغرقه منها بيتاً واحداً، أو عدة أبيات، وجلّ هؤلاء يتخلّون عن المطلع المكوّن من بيت واحد، ويجعلونه جزءاً من المقدمة، لأنّ العناصر الصوتية الجاذبة التي كانت أهمّ عوامل قوّة المطلع، لم تعد همّ الشاعر⁽²⁾.

ولقد اهتمّ النقاد القدماء بمقدمات القصائد اهتماماً كبيراً، وهو اهتمامٌ بدهيّ مبنيّ على اهتمام الشعراء بها؛ ذلك أنّ المعطيات البيئية منحتم عناصر مكنتهم من التفنّن في المقدمات الطللية والغزلية التي ترتبط بحياتهم ارتباطاً وثيقاً، فما حياتهم سوى رحلة وراحلة، وبقايا ديار، وأحبة راحلين، لتستقرّ مقدماتهم على ذاك التّمط⁽³⁾.

ويبقى ابن قتيبة أبرز واضعي قواعد المقدمات، التي بناها على أشهر ما بين يديه من القصائد، فقال: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصّد القصيد إنّما ابتداء فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكي، وشكا،

(1) انظر: «مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية»، ص 14.

(2) انظر: «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص 16، 17.

(3) انظر: «مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي»، ص 237.

وخاطب الرّبع، واستوقف الرّفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطّاعنين عنها. . . . ثمّ وصل ذلك بالنّسيب فشكا شدّة الوجد، وألمّ الفراق، وفرط الصّباية والشّوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأنّ التّشبيب قريبٌ من التّفوس، لائط بالقلوب»⁽¹⁾، إلى أن يقول بعد تأكّيده على أهمّية وصف الرحلة والراحلة: «... وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسّماح، وفضّله على الأشباه، وصغر في قدرها الجزيل»⁽²⁾، ثمّ إنّه يجعل الالتزام بهذه الأقسام معياراً للجودة، فيضيف قائلاً: «الشّاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلبَ على الشّعْر، ولم يطل، ولم يقطع، وبالتّفوس ضمّاً إلى المزيد»⁽³⁾.

إنّ المتأمّل فيما قاله ابن قتيبة، يدرك أنّ المقدّمات محاولاتٌ لتهيئة المتلقّي نفسياً، واستدراار إعجابه، في سبيل نيل عطائه إن كان ممدوحاً، أو من أجل استعراض القدرات الفنّية في موضوع يكثر الشعراء من القول فيه، ممّا يجعل الإبداع كامناً في القدرة على التّجاوز، فضلاً عن كونها - بالنّسبة إلى الشّاعر - نوعاً من المران اللغويّ، والتهيئة الإيقاعيّة، قبل الدّخول إلى موضوع القصيدة الرّئيس.

ويلحظ النّاظر في مقدّمات قصائد شعراء عسير، أنّه أمام نمطين مختلفين من المقدّمات؛ أحدهما: التّقليديّ الذي يصرّ على وجود المقدّمة، سواء أكانت غزليّة، أم وصفيّة، حتّى إنّ بعض المقدّمات لا تكون ملائمةً لموضوع القصيدة⁽⁴⁾. وفي هذا النّمط تفاوتٌ بين الشعراء، بل إنّه يتفاوت

(1) «الشّعْر والشّعراء»، ج 1 ص 74.

(2) السّابق، ج 1، ص 75.

(3) نفسه، ج 1، ص 75، 76.

(4) انظر: «الألمعيّات»، ص 134.

عند الشاعر الواحد، من فينة إلى أخرى، من فترات تجربته الشعرية، كما هو الحال عند الشعراء: عبدالله بن علي بن حميد، وزاهر بن عواض الألمعي، ويحيى إبراهيم الألمعي، وغيرهم. وثانيهما: التجديدي الذي يحاول تجاوز المقدمة، ومباشرة الغرض الرئيس دون تقديم أو تهيئة، وإن كانت هناك مقدمة، فإنها تكون ذات علاقة واضحة بموضوع القصيدة، لكن الغالب على قصائد المجددين هو اختفاء المقدمة، والدخول مباشرة في الموضوع. وستكون دراسة المقدمات مبنية على هذا التقسم:

1 - المقدمات التقليدية

وهذا النمط خاص بفئة من شعراء عسير، وجل هؤلاء من الذين نظموا الشعر ونشروه قبل سنة 1390هـ، لأن هذا النوع من المقدمات قد شهد انحساراً بمرور العقود الزمنية، حتى إنه غاب عند بعض الشعراء المتقدمين الذين تدلّ الشواهد على أنهم نظموا الشعر قبل ذلك العام، لكنهم لم ينشروه إلا في القرن الخامس عشر الهجري، أو قبيل مطلعته، كالشاعرين: أحمد بن إبراهيم مطاعن، ومعيض البخيتان، كما أن هذا النمط من المقدمات خاص بالموضوعات الشعرية التي بقيت متمسكة بمقوماتها التراثية في الشكل والمضمون، كالمدح والثناء وبعض الإخوانيات، بينما يغيب غياباً كاملاً عن الموضوعات التأملية، والوجدانية، وجميع الموضوعات المتعلقة بالذات، لأن القصيدة الحديثة باتت تُقال بغية إرضاء الذات بالبوح، أكثر من أن يكون هدفها إبهار المتلقي بالقدرة الشعرية التي كانت المقدمات ميداناً رحباً لاستعراضها.

وتأتي المقدمات الغزلية في مقدمة الموضوعات المفضلة في تقديم القصائد عند المقلّدين من شعراء عسير، إذ ربما استمرّوا في النظر إلى الغزل بوصفه المحبّب إلى النفوس، والداعي إلى الإصغاء⁽¹⁾، والملائم

(1) انظر: «الشعر والشعراء»، ج 1 ص 74.

لطبيعة الشعر، والألصق بالوجدان، كما يصفه النقاد القدماء، مسوّغين تفضيله في المقدمات، لكنّ خضوع شعراء عسير لهذه الرؤية غير مقنع، لأنّ بعضهم قد لا يكون مطلعاً على الأقوال النقديّة التي تصف المقدمات الغزليّة بهذه الأوصاف، وبرغم ذلك يحرص على أن يكون الغزل مقدّماً في جلّ قصائده، ممّا يجعل القول بأنّ حرص المقلّدين منهم على المقدمات الغزليّة ناجم عن الاحتذاء والتقليد، لا عن مراعاة الآراء النقديّة القديمة.

وقد يكون من الملائم - قبل الولوج إلى عرض النماذج الشعريّة وتحليلها - أن نفّسر استمرار حرص بعض الشعراء على البدء بالغزل، على الرّغم من أنّ البدء بالغزل لم يكن نهجاً ثابتاً، وركناً واجباً عند القدماء. يقول ابن رشيق: «من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النّسيب، بل يهجم على ما يريد مكافحة، ويتناوله مصافحة»⁽¹⁾، وقوله يدلّ على أنّ البدء بالغزل لم يكن قانوناً ملزماً، يُضاف إليه وجود قصائد عربيّة قديمة ذات مقدّماتٍ غير غزليّة، أو خالية من المقدمات،⁽²⁾ ممّا يجعل التساؤل عن أسباب استمرار بعض شعراء عسير في السير على ذلك التّهج منطقياً، ولعلّ أقرب إجابة هي أنّ هؤلاء الشعراء كانوا يحتذون النماذج الشعريّة العربيّة المشهورة، ويرون فيها الأنموذج الذي تتحقّق الجودة بتقليده، فيقلّدونها من حيث: بناؤها، وألفاظها، وصورها، وليس أدلّ على ذلك من أنّ المعجم الغزليّ عندهم معجمٌ تقليديّ، لا يتجاوز «الطيف، والغرام، والسّهر، والنحول»، وربّما استعانوا بالغزل على إيجاد رقة الشعر؛ لأنّ بعض الموضوعات الشعريّة تتسم بشيءٍ من الجفاف التّاجم عن جدّيتها، وقلة أسباب البوح الذاتيّ فيها، وكونها تُقال لتُلقى في مواقف رسميّة.

ومن شعراء عسير الذين اعتمدوا على المقدمات الغزليّة في أكثر من قصيدة: أحمد بن إبراهيم التّعمي، وزاهر بن عوّاض الألمعيّ، والحسن بن

(1) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، ج 1، ص 231.

(2) انظر: «مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية»، ص 26.

علي الحفظي، أمّا الشعراء الذين جرّبوا التمهيد لموضوعاتهم بالغزل مرّة واحدة، ولم يغلب على مقدّماتهم، فهم: عبدالله بن علي بن حميد، ويحيى إبراهيم الألمعي، وعلي بن عبدالله مهدي، وأحمد عبدالله بيهان، وعلي آل عمر عسيري، وعبدالله الزمزمي، وعبدالله بن محمد بن حميد.

ومن أقدم قصائد شعراء عسير التي تبدأ بالغزل، قصيدة للشاعر أحمد بن إبراهيم النعمي، نظمها سنة 1365هـ، وهي في مدح الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود، ويبدو أنّها بدأها بالغزل، ثمّ تخلّص منه داعياً إلى تركه وترك البكاء على الأطلال، لكنّ المقدّمة أخفيت، ولعلّ ذلك ناجم عن تحرّج البعض من الغزل، ولذا لم أحصل من القصيدة إلا على ما يلي مقدّمها، حيث يقول فيما يبدو أنه بيت التخلّص⁽¹⁾:

دُعْ ذَكَرَ سَلَمَى وَوَصَفَ الْأَعْيُنِ النَّجْلَ وَخَلَّ عَنْكَ بَكَاءَ الدَّارِ وَالطَّلِيلِ
وَحُضْ غِمَارَ الْعَلَا وَاقْصِدْ أَخَا ثَقَةٍ رَحَبَ الْجَنَابِ بَلَا خَوْفٍ وَلَا وَجَلِ
عَبْدُ الْعَزِيزِ سَلِيلُ الْمَجْدِ مَنْ كَرُمَتْ أَعْرَاقُهُ الصَّيْدُ فِي أُسْلَافِهِ الْأَوَّلِ

أمّا الشاعر يحيى إبراهيم الألمعي، فإنّه يجعل الغزل مقدّمةً لقصيدة في الدّعوة إلى الجهاد، وهو في ذلك لا يبعد عن الشاعر زاهر الألمعي في قصيدة عنوانها: «عودي إلى درب الجهاد»⁽²⁾، إلا أنّ يحيى الألمعي يصوّر المشاهد الحسيّة، تصويراً مباشراً؛ فيذكر ريقها وعطرها وعناقها، ثمّ يتخلّص من الغزل تخلّصاً شبيهاً بالهجر، معيداً إيّاه إلى الخطوب التي أصابت الأمة. يقول في مقدّمة قصيدة نظمها سنة 1390هـ، بعنوان «دعوة للجهاد»⁽³⁾:

(1) وثيقة خطيّة توجد لدى أخيه الشّيخ: محمّد بن إبراهيم النعمي - أبها، ولم أطلع منها سوى على الورقة الثّانية.

(2) انظر: السّابق ص 11، وما بعدها، وسيأتي الحديث عن هذه القصيدة في موضعه.

(3) «من روابي عسير»، ص 9.

تُسأَلُنِي لَيْلَى لِمَاذَا هَجَرْتُهَا؟ وَمَا هِيَ أَسْبَابُ الْجَفَا وَالتَّبَاعِدِ؟
وَقَدْ كُنْتُ أَهْوَاهَا وَكُنْتُ أَحَبَّهَا وَكُنْتُ أَنَا جِي طَيْفَهَا فِي الْمَوَارِدِ
وَأَرَشَفُ مِنْ فِيهَا رَضَابًا مُعْطَرًا بِمَسكِ وَوَرْدٍ فِي التَّقَاءِ السَّوَاعِدِ
إِلَى أَنْ يَقُولَ:

فَقُلْتُ لَهَا لَا شَيْءَ إِلَّا لِأَنَّني مُصَابٌ بِجَرْحٍ فِي الْحَشَا مُتَوَاقِدٍ
وَخُطْبُ جَسِيمٍ قَدْ أَلَمَ بِأَمَّتِي وَقَرَّحَ مِنْهَا كُلَّ عَضْوٍ وَشَاهِدٍ
لَقَدْ شَرِدْتُ «هُودًا» أَحْبَاءَ إِخْوَةٍ مِنْ الْعَرْبِ فِيهِمْ كُلُّ طِفْلٍ وَنَاهِدٍ

ويعدُّ الشَّاعرُ عبد الله بن علي بن حميد، أحدَ الشعراء الذين لا تفارق المقدمات قصائدهم المدحية، إلا أنَّ أكثرها مقدماتٌ وصفية، إذ كان يستهلُّ قصائده بوصف الطبيعة، رابطًا ذلك ببهجتها بالمدوح، وله مقدِّمة غزليَّة واحدة مزج فيها الغزل بوصف الطبيعة، واستخدم فيها ألفاظًا شاعت في وصف الأطلال، ممَّا يشي بأنَّه قدَّم لقصيدته واعيًا بمفهوم المقدِّمة في الشعر العربي القديم، ولذا راوح بين نهجه في التقديم بالوصف، وما عرفه عن الأوائل من التقديم بوصف الأطلال والبكاء عليها، ثمَّ الغزل بالأحبة الطاعنين، وقد نظم قصيدته سنة 1394هـ، «بمناسبة زيارة أصحاب السَّمو الملكيِّ الأمراء فهد وعبد الله وسلطان لمنطقة عسير»⁽¹⁾، حيث يقول⁽²⁾:

عَرَجَا بِي عَلَى النَّقَا عَرَجَا بِي وَقَفَا لِي هُنَيْهَةً وَارْفَقَا بِي
حَيْثُ كَانَ الْقَطِيبُ فِيهِ قَطِيبُنِي وَالنَّدَى مَضَارِبِي وَقَبَابِي
وَهَوَايَ مُوَزَّعَ بَيْنَ رِيَا وَالثُّرَيَّا وَخَوْلَةٍ وَالرَّبَابِ
فِي رِيَاضِ تَنَوُّعِ الزَّهْرِ فِيهَا بَعْدَ أَنْ جَادَ مُرَجَّحُ السَّحَابِ
ذِكْرِيَّاتٍ نَعِمْتُ فِيهَا خَلِيًّا بَيْنَ قَوْمٍ أَعَزَّةٍ وَصَحَابِ
رَيْثَمَا أَنْثُرُ الْمَدَامَعَ سَحَا فَوْقَ رَمْسٍ دَفَنْتُ فِيهِ شَبَابِي
فَاتَ مَا فَاتَ غَيْرَ أَنَّ عَزَائِي فِي مُصَابٍ وَفِي زَمَانٍ نَبَا بِي
أَنْنِي أَسْتَظِلُّ ظِلَّ مَلِيكَ مِنْ مُلُوكٍ وَسَادَةٍ أَنْجَابِ

(1) «علم من عسير: عبد الله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 267.

(2) السابق، ص 267.

والواضح في هذه المقدمة، أنّ الشاعر إنّما يتغزل ليتغزل وحسب، أو ليؤدّي ما يراه واجباً فنيّاً، من خلال احتذاء نماذج السابقين، ولذا لم يذهب إلى تصوير شعوره، وخلجات نفسه، ولم يحدّد للمحبوبة هويّة أو ذاتاً واضحة، بل إنّ اختار من أسماء النساء ما يقيم له الوزن والقافية، مما يدلّ على برود العاطفة، وأنّ الغزل لم يكن سوى تقليد فني، حيث تجاوزته إلى بيت التخلّص عَجلاً، ليباشر المدح، لأنّه لا يصدر - في هذا النوع من الغزل - عن تجربة شعوريّة حقيقيّة.

وإذا كان الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، قد استثمر بعض الألفاظ التي درجت على ألسنة الشعراء في وصف الأطلال، فإنّ سيطرة مقدّمة القصيدة العربيّة القديمة على شعراء عسير، لا تقف عند فعله في المقدّمة السابقة، بل تمتدّ إلى أحد الشعراء الشباب، وهو الشاعر محمّد بن علي العمريّ، حين بدأ قصيدة في الحنين إلى مسقط رأسه مدينة النّماص، بمقدّمة تقليديّة جعل القصائد فيها رواحل يضرب أكبادها إلى مدينته الأثيرة، حتّى أناخت في روابيها، بعد رحلة مجازيّة، استطاع خلال تصويرها أن يجعل من التّورية عماداً تقوم عليه المقدّمة، فالمعاني والألفاظ تذهب إلى معنيين؛ أحدهما قريب ملائم للعصر الحاضر، ومرتبّط بالقصائد التي جعلها معادلة للإبل، والآخر بعيد ملائم للماضي، ومرتبّط بالإبل. يقول⁽¹⁾:

عَيْسُ مِنَ الشَّعْرِ لَا تُضْغِي لِذَاعِيهَا	وَلَا يَلِينُ قِيَادٌ مِنْ قَوَافِيهَا
تَسَابَقَتْ حِينَ أَبْدِيْتُ الْعِقَالَ لَهَا	نَحْوِي تَحْشَدَ قَاصِيهَا وَدَانِيهَا
سَارَتْ عَلَى صَوْتِ حَادِيْنَا قَوَافِلُهَا	وَهَلْ تُرَاعُ جِمَالٌ كُنْتُ حَادِيهَا
تَنَابَعَتْ رُشْلًا لَمَّا عَزَفْتُ لَهَا	لَحْنًا أَلَدْتُ إِلَيْهَا مِنْ مَرَايِيهَا
وَأَمْطَرْتُهَا بِجَوَفِ الْبَيْدِ عَاطِفْتِي	لِتَشْرَبَ الْحُبَّ عَذْبًا مِنْ غَوَادِيهَا
ضَرَبْتُ أَكْبَادَهَا نَحْوَ النَّمَاصِ ضَحَى	حَتَّى أَنْخْتُ الْمَطَايَا فِي رَوَابِيهَا

وواضح أنّ الشاعر لم ينفلت من عقل القصيدة العربيّة القديمة، بيد

(1) «الريحانة»، ص 139.

أنّه حاول الابتداع، جاعلاً من إيمانه بأهميّة وجود المقدّمة سبباً في الابتكار، وتطويع المعاني والألفاظ والتراكيب القديمة لفكرة جديدة؛ فأصبحت العيس قصائد من الحبّ تحمله إلى ديارٍ يحبّها ويحنّ إليها، ثمّ أخذت الفكرة بتلابيب بعضها، فتخضع له هذه العيس/ القصائد لمّا رأت عقاله، وهو - هنا - ما يضعه على رأسه، لكنّه مرتبطٌ بعقال الإبل، ولذا صارت اللفظة - في هذا السياق - ذات معنيين على سبيل التورية، ثمّ إنّ هذه العيس/ القصائد تشرب من عاطفته وحبّه على سبيل المجاز، ليكون هذا الشرب نظيراً لشرب الإبل على سبيل الحقيقة.

ومن المكثّرين من المقدّمات الغزليّة المجرّدة من الصّور والألفاظ الطلليّة، الشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعيّ، وهو لا يقف - في ذلك - عند قصائد المدح وحسب، بل يتجاوزها إلى جلّ الموضوعات، حتّى إنّّه يبدأ بالغزل قصائد في الحثّ على الجهاد، أو استنهاض الهمم، أو الرّثاء، أو وصف مظاهر التّنمية الحديثة، على الرّغم من أنّ الوصف نفسه موضوعٌ صالحٌ للمقدّمات، بل إنّ أحد الموضوعات التي يفضّل بعض شعراء عسير بدء قصائدهم به، ممّا يؤكّد القول بأنّ الشّاعر زاهر الألمعيّ وأمثاله، إنّما يمارسون الاحتذاء للاحتذاء وحسب، إيماناً منهم بأنّه لا شيء كالغزل يجتذب الأسماع، ويستدني القلوب والألباب، وخضوعاً للنّماذج الشعريّة العربيّة التي يغلب الغزل على مقدّماتها.

ومن نماذج المقدّمات الغزليّة عند الشّاعر زاهر الألمعيّ، مقدّمة قصيدة في مدح الرّسول ﷺ، نظمها سنة 1394هـ، وألقاها بمناسبة إقامة مؤتمر الأدباء السّعوديّين في ذلك العام، وفيها يظهر حرصه على تطويع الغزل للموضوع، وتركيزه على أنّ التقوى أهمّ أسباب العفّة، بل إنّّه يزيد في الاحتراز حين يصف غزله بالبراءة في تمهيدٍ نثريٍّ أثبتته قبل القصيدة في الدّيوان، حيث يقول: «بعد وقفات في الغزل البريء، يشيد الشّاعر بالرسول الأعظم ورسالته الخالدة...»⁽¹⁾، وهو احتراز يدلّ على

(1) «على درب الجهاد»، ص 30.

تنازع نفسي بين عدم الالتزام بالمقدمة الغزلية لشعوره بعدم ملاءمتها للموضوع، وبين أن يلتزم بها لإيمانه بما تحققه من عناصر الجذب والتشويق. ومقدمته⁽¹⁾:

طَلَعْتُ فَلَّاحَ الْيَمْنُ فِي طَلْعَاتِهَا وَبَدَا جَمَالَ الْوَرْدِ فِي وَجَنَاتِهَا
وَسَرَى النَّسِيمُ عَلَى مَشَارِفِ ثَغْرِهَا تَتَضَوُّعُ الْأَرْجَاءِ مِنْ نَسَمَاتِهَا
وَرَنْتُ بِالْحَاضِ الْجَفُونَ نَوَاعِسَا تَنَرَّاقِصُ الْأَطْيَافُ فِي مَضَاتِهَا
وَتَبَسَّمْتُ عَنْ ثَغْرِ حُسْنِ بِاسِمِ فَشَقَائِقُ الْأَكْمَامِ مِنْ بَسَمَاتِهَا
وَنَظَرْتُ - عَفَّ النَّفْسِ - سِحْرَ جَمَالِهَا وَمَصَارِعُ الْعُشَّاقِ فِي لِمَحَاتِهَا
وَمَفَاتِنُ السَّحَرِ الْحَلَالِ تَشْدُنِي شَوْقًا وَمَا مَسَّتْ يَدِي حُرْمَاتِهَا
فَأُطِّلُ ثُمَّ الْحَارِسَانَ وَأَشْرَعَا نَحْوِي الْأَسِنَّةَ مِنْ كَمِينِ كُمَاتِهَا
إلى أن يقول:

وَتَنَهَّدْتُ أَعْمَاقُ رُوحِي لَوَعَةً وَسَرَى الْجَوَى وَالشَّوْقُ فِي جَنَبَاتِهَا
لَوْلَا ارْتِيَاعِي مِنْ مَغَبَّاتِ الْهَوَى لَقَطَفْتُ زَهْرَ الْوَرْدِ مِنْ جَنَبَاتِهَا
وَلَسِرْتُ أَمْتَاخَ الرِّيَاضِ وَأَجْتَلِي مَنُهَا رِضَابَ الشَّهْدِ مِنْ زَهْرَاتِهَا
لَكِنُّ أَطْيَافِي وَإِنْ جَنَحْتُ بِهَا فَتَنُ الْجَمَالِ تَعْفُ عَنْ زَلَّاتِهَا

وفي مقدمة غزلية أخرى، يكون غزله أكثر مباشرة ووضوحاً، إذ يفصل القول في تصوير مفاتن المرأة، وما يشعر به من البهجة حين يراها، ثم يسترسل في الحوار معها، شاكياً إليها ممّا يعانيه من الشوق، ومن همومه العامّة، لينتقل إلى التخلص، محاولاً إيجاد سبب قويّ لترك الغزل إلى ما هو أهمّ منه، وهو الإشادة بانتصار الجيش العربيّ المصريّ، في حرب رمضان سنة 1393هـ. يقول⁽²⁾:

تَنَنَّتْ أُمَامِي وَهِيَ لَا تَعْرِفُ الْخَطْبَا وَقَالَتْ: لَهَيْبُ الْحَبِّ فِي الْقَلْبِ قَدْ شَبَا
تَنَنَّتْ بِأَعْطَافٍ وَأَلَوْتُ بِمَعْصَمٍ وَرَنْتُ بِأَنْغَامٍ لِتَأْسَرَ لِي قَلْبَا

(1) السابق، ص 31، 32، 33، 34، 35.

(2) السابق، ص 183، 184.

فكانت كغُصْنِ البانِ لأمسَ فرعهُ نسيمُ الصَّبَا فاهتزَّ من أنسِهِ عُجْبًا
فقلتُ لها: مهلاً فلستُ بهائمٍ يرى في سَرابِ القاعِ من زَيْفِهِ شَرْبًا
وليسَ هيامُ الحبِّ يضرَعُ عَفَّتِي ولا ماردُ الإغراءِ في أضلُّعي دَبًّا
فلا تمتطي متنَّ السَّفاهةِ والرّدى ولا تركبني في الحبِّ مَرَكِبَهُ الصُّعْبَا
وكُونِي مع الأحداثِ سَبْرًا لِعُورِها إذا انتظمتُ سلماً أو اشتعلتُ حَرْبًا

ويمدح الشاعر أحمد عبدالله بيهان، الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز، فيبدأ قصيدته بمقدمة غزلية، لكنّها - كما يبدو من معانيها وصورها - ليست غزلاً للغزل وحسب، لأنّها تمتاز عن نظيراتها بذاتيّتها، ممّا يجعل آثار الصّدق الفنّي فيها ظاهرة؛ فعلى الرّغم من كونها مقدّمة ممهّدة للمديح، إلا أنّ تركيز الشاعر على آلام الحبّ، وما يترتّب عليها من آثار نفسيّة، قادها إلى التأثير، حيث تضمّنت الشكوى من الحبّ، ومن آلام البكاء على فاتر الأُلحاح الذي أدمى قلبه، لأنّ روحه عطشى إلى ثغره النّدي، الذي يرشف شفاهه المعسولة، فيزداد به شغفاً، لكنّه ابتعد عنه وصار بعضاً من الذكريات، ممّا جعل الشاعر يختار العزلة التي لم يخرجها منها غير الأمير. يقول⁽¹⁾:

جَلَّ الأسى بتعاقبِ الأعيادِ يا عيدُ عدتَ وما بَلَغْتَ مُراي
أبكي ويضنّني النّحيبُ ولن تَرى في الأرضِ قلباً هائماً كفؤادي
فَكَرْتُ أَسْتَدْنِي السَّعَادَةَ بعدما ولتْ سويَعَتْها وَخَابَ مُراي
يافاتِرَ الأُلحاحِ ويحكْ راعني أَدْمَيْتَ قلبي واستلمتَ قِيادي
لَمَّا رَمَى بِسِهامِهِ مُسْتَهْدِفاً كبدي انزويْتُ وقد أَصابَ سواي
وَرَشَفْتُ مَعْسُولَ الشَّفاهِ فزادني شَغْفاً بِهِ فَعَمَرْتُهُ بِوِداي
والأقحوانُ شَمَمْتُهُ فَلَثَمْتُهُ فدَفَنْتُهُ كَلِفاً بِهِ بِفؤادي

إلى أن يقول، متخلّصاً من الغزل إلى المدح:

وأطلتُ طرفي للنُّجومِ صَبَابَةً فَعَشِقْتُهَا بَدَلَ الحبيبِ الغَادي

(1) «هيكل الحياة»، ص 25، 26، 27.

ثُمَّ انْزَوَيْتُ بَوَحْدَةٍ مَمْقُوتَةٍ قَضَيْتُهَا فِي وَحْشَةٍ وَجَدَايَ
حَتَّى عَلِمْتُ بِذِي السَّمَوِّ وَعَظْفِهِ فَأَذْبَتُ قَلْبِي فِي سَنَا إِنْشَادِي

أما الشاعر علي بن عبدالله مهدي، فإنه حين يجعل الغزل مقدّمة لإحدى قصائده التي تتناول هموم الأمة، لا يفصل القول في تصوير أوصاف المرأة الجسدية، وإنما يأتي عليها عرضاً، معوضاً ذلك بتصوير هموم قلبه، وتحديد موقفه من الجمال حينما يكون مُبتدلاً، وملوّثاً بأعين الناظرين إليه، ممّا يعيدنا إلى القول بالتحرج من الغزل، والرغبة فيه في الوقت نفسه، ولذا بات بعض الشعراء يحاولون تجنّب الأوصاف الجسدية، والتعويض عنها بالقول في أخلاق المحبّين من الرجال والنساء على السواء، والحديث عن فلسفة الحبّ، وتصوير آلامه، بل ورفض بعض نماذجه، كما هو الحال عند علي مهدي في تعبيره عن رفضه أن يكون الحبّ لامرأة مخادعة، بل إنّه يكاد يرى في الحبّ والغزل نوعاً من الخطأ، وهو تطوّر معنويّ طارئ على المقدّمات الغزليّة. يقول⁽¹⁾:

أَقْبَلْتُ تَدْعِي هُمُومَ الْفِرَاقِ بَعْدَمَا أَطْفَأْتُ شَمُوعَ الْوِفَاقِ
خَاطَبْتَنِي عُيُونُهَا بِغَرَامِ وَكَلَامٍ مُزْمَلٍ بِالنَّفَاقِ
وَتَثَنَّنْتُ ذَاتُ الْهَوَى خَيْرَانَا ثُمَّ مَاسَتْ بِثَوْبِهَا الْبَرَّاقِ
أَذْهَبِي فَالْخِدَاعُ مَا عَادَ يُذَكِّي نَارَ شَوْقٍ فِي قَلْبِي الْعِمْلَاقِ
أَنَا أَعْمَى وَسَوْفَ أَمَكْتُ أَعْمَى عَنْ جَمَالٍ يُبَاعُ فِي الْأَسْوَاقِ
لَا أُرِيدُ الْحَبِيبَ إِلَّا نَقِيًّا لَمْ تَلَوُّثُهُ أَعْيَنُ الْخُدَاقِ
وَمَنْ السُّخْفِ أَنْ أَعُودَ لِمَاضٍ بَعْدَ أَنْ صَارَ فِي يَدَيَّ مِغْلَاقِي
أَيُّهَا الْعَاشِقُونَ لَا تَعْذِلُونِي وَاعْذِرُونِي فَهَذِهِ أَخْلَاقِي
ذُقْتُ طَعْمَ الْهُدَى وَشَهِدَ الْمَعَالِي بَعْدَ خَمْرِ الْهَوَى وَنَارِ الْفِرَاقِ
وَهُمُومِي هُمُومُ شَغَبٍ وَأَرْضٍ تَتَلَطَّى فِي قَلْبِي الْخَفَاقِ
وتشهد المقدّمات الغزليّة تطوُّراً يجعلها داخلة في نسيج القصائد،

(1) «قصائد من الجبل»، ص 93، 94.

ويحوّل الغزلَ إلى موضوعٍ قابلٍ للتّوظيف في خدمة فكرة القصيدة، لا موضوعاً مُمَهَّدًا تنقطع صلته بالموضوع الرئيس عند ظهور بيت التخلّص، وذلك حين تصبح الأنثى معادلاً للأرض أو الأُمّة، ولذا كان بعض الشعراء يتفنّون في أساليب التخلّص، كيلا تتقلّ القصيدة من المقدّمة إلى الموضوع نقلةً تقطع صلته بها، ويبتدعون في خطاب المؤنّث طرقاً تجعل من المخاطب أنثى، وهي ليست كذلك دائماً، كما يحشدون ألفاظ المعجم الغزلي، ومعاني الشّوق والصّبا، متكئين على الإيهام أحياناً، عندما تتحوّل هذه الأنثى إلى مدينة أو أُمّية أو الأُمّة كلّها.

ومن المقدّمات الغزليّة القائمة على الإيهام، وجعل المرأة معادلاً للأُمّة، مقدّمة قصيدة عنوانها: «عودي إلى درب الجهاد»، للشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعيّ، وفيها يخاطب «ليلاه»، فيناشدها «العودة إلى أصلتها، ويحذّرها من كيد أعدائها المتربّصين بها، ولا يرى لها انفكاكاً عن دينها ووحدتها لأنّها معدن التّضحية والفداء...»⁽¹⁾، و«ليلاه» هذه ليست إلا أُمّته الإسلاميّة التي يحبّها، فيدعوها إلى العودة إلى ما كانت عليه من مجد، مذكّراً إيّاها بما في قلبه من حبّ يتثلّم بالصّدود، الذي لم يكن سوى انحرافها عن السّير نحو ما يتمناه الشّاعر منها ولها. يقول⁽²⁾:

عُودِي فَذُكْرُكَ بِالثَّنَاءِ عَلَى فَمِي	وَمَكَانُ حُبِّكَ مِنْ فُؤَادِي فِي دَمِي
وَتَذَكَّرِي مَحْضَ الْوَدَادِ أَبْنُؤُهُ	لَحْنًا فَيَحْلُو مِنْكَ طِيبُ تَرْنَمِ
حَتَّى إِذَا نَدَّتْ طُيُوفُكَ وَأَنْبَرِي	حُبِّي يُثَلِّمُ بِالصُّدُودِ وَيَزْتَمِي
أَحْجَمْتُ لَا أَرْضَى بِبَذْلِ مَوَدَّتِي	إِلَّا لِمَوْتَلِقِ الْمَنَاقِبِ أَكْرَمِ
وَإِذَا تَنَافَرَتِ الْقُلُوبُ تَلَبَّدْتُ	أَفَاقُهَا مِنْ وَخْشَةٍ وَتَبَرَّمِ
نَاشِدُوكَ الْقُرْبَى وَأَنْتِ عَلِيْمَةٌ	أَنْنِي بِحُبِّكَ لِلْمَعَالِي أَنْتَمِي
فَاسْتَرْجِعِي لِيَلَايَ مَحْضَ وَدَادِنَا	وَتَفْهَمِي نَجْوَايَ أَيُّ تَفْهَمِ

(1) «على درب الجهاد»، ص 10.

(2) السّابق، ص 11، 12، 13.

إلى أن يقول⁽¹⁾:

لَبِّي نِدَاءَ الْقَلْبِ لَا تَتَرَيَّثِي قَدْ تَنَدَمِينَ وَلَاتِ سَاعَةَ مَنَدِمِ
ثِقْتِي تَقُولُ بَأَنَّ لَيْلَى بَرَّةٌ وَغَدًا سَتَرْجِعُ وَالْفُؤَادُ لَهَا ظَمِي
وَلَسَوْفَ يَجْمَعُنَا الْجِهَادُ وَنَلْتَقِي وَيَضُمُّنَا وَزْدٌ لِمَنْهَلِ زَمَرَمِ

فهو يخاطب أنثى، ويحشد ألفاظ المعجم الغزلي وتراكيبه، من مثل: «حبك، فؤادي، محض الوداد، طيوفك، الصدود، مودتي، القلوب، القُربى، نجواي»، ليهب مقدمته الرقة الجاذبة، وليجعلها غزلاً، أو شيئاً كالغزل بأنثى تنتمي إلى أصل طيب، وتتمتع بسمعة ممتازة، ولها في قلبه مكان كبير، لكن المقدمة النثرية التي أثبتتها قبل القصيدة، ومعاني الحث على استعادة ما كان لها ومنها، ثم طريقته في التخلص من المقدمة، والدخول إلى موضوع الحث على الوحدة والجهاد، دلائل على أن هذه الأنثى ليست سوى أمته، مما جعل المقدمة داخلية في نسيج القصيدة، لأن خطاب المؤنث يستمر حتى آخرها، وإن لم يكن مناجاةً للأنثى الأولى، إذ إنه - بعد المقدمة - يصير خطاباً مباشراً موجهاً نحو أمة يتحتم على أفرادها رأب الصدع، واجتماع الشمل، من أجل استعادة السؤدد. ولقد لفتت هذه الطريقة في الاتكاء على الغزل، وجعله جزءاً من نسيج القصيدة نظر الدكتور علي علي مصطفى صبح، حين قال عن شعر زاهر الألمعي الإسلامي: «ومن خصائص هذا الغرض، أن الشاعر قد يزاوج في القصيدة بين غرضين، فيجمع بين مقدمة غزلية عفيفة، وبين الغرض الأساسي في الشعر الإسلامي، وخاصة في ديوانه الثاني⁽²⁾، ثم ينساب منها في رفق وبراعة إلى الغرض الأساسي، بلا فجوة أو تناقض أو ابتذال أو إسفاف، بل قد لا يدرك القارئ الفاصل بين المقدمة والغرض إلا بعد روية وتأمل، لانسجام الغزل العفيف مع المعاني التي يشتمل عليها الغرض»⁽³⁾.

(1) نفسه، ص 14.

(2) يقصد ديوان: «على درب الجهاد»، ومنه القصيدة التي استشهدنا بها.

(3) «المذاهب الأدبية في الشعر الحديث لجنوب المملكة العربية السعودية»،

ص 187.

وقريبٌ منه في الفكرة العامّة، وفي دخول المقدّمة في نسيج القصيدة، واستمرار صداها حتّى نهايتها، الشّاعر عبدالله الزّمزمي، في قصيدة عنوانها: «عبرة الحزن»، لكنّه لا يطيل مقدّمته، إذ يتضحُ مُرادُه منذ البيت الخامس، على الرّغم من اتّصال خطاب الأثني، واستمرار معاني الشّوق والحبّ والوصال والهجر حتّى آخر القصيدة، التي خاطبَ - في مقدّمها - الأُمّة كما يُخاطبُ العاشقُ المتيّم محبوبته، فأدار بينه وبينها حوارًا مشحونًا بالشّكوى، ممتلئًا بألفاظ الحبّ، من مثل: «الصدود والاشتياق والحبّ والحزن»، ليعتذر بعد ذلك إليها عمّا آل إليه الحال، ويجعل من آلامها سببًا في آلامه⁽¹⁾:

قُلْتُ لِي: مَنْ تَكُونُ؟ قُلْتُ: جَرِيحٌ جِئْتُ عَمْدًا لِكِي أَثْبُكَ مَابِي
قُلْتُ لِي: مَا الْجِرَاحُ؟ قُلْتُ: دَعِيهَا إِنَّ أَقْسَى الْجِرَاحِ جُرْحُ شَبَابِي
إلى أن يقول⁽²⁾:

أَمَتِي، لِلصَّدُودِ مَلِيُونُ دَرْبٍ وَنَهَايَاتُهَا لِدَرْبِ السَّرَابِ
جِئْتُ فِي خَاطِرِي إِلَيْكَ اشْتِيَاقٌ وَعَلَى بَسْمَتِي صُنُوفُ اكْتِنَابِ
جِئْتُ وَالشَّعْرُ يَكْتَوِي بِهَمُومِي وَيَدُسُّ الْأَسَى بِوَجْهِ كِتَابِي
عُذْرُنَا يَا حَبِيبَةَ الْقَلْبِ أَنَا نَتَصَابَى مَعَ زَمَانِ التَّصَابِي
عُذْرُنَا يَا حَبِيبَةَ الْقَلْبِ أَنَا قَدْ فَتَحْنَا لِدُلْنَا كُلَّ بَابِ

ويفعل الزّمزمي الشّيء نفسه في مقدّمة قصيدة وطنيّة، عنوانها: «هذي بلادي»، فيمتدّ به الغزل، وهو الشّاعر الذي يغلبُ الغزل على موضوعاته الشعريّة، حيث يكثر الشّكوى من الحبّ وآهاته، ومن الفراق والآمه، ويتساءل - كثيرًا - عن مفهوم هذا الشّعور المعذب، ممّا يجعله يتهيأ بالغزل للقول. يقول⁽³⁾:

(1) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 26.

(2) السّابق، ص 27.

(3) نفسه، ص 128.

ما لَنَا نَبْتَغِي الهوى حيثُ كَانَا؟ وهو كَأْسٌ بِمَا حَوَى أَفْنَانَا!
 نَشْتَكِي الصَّدَّ والعيونَ ونحن مَنْ نَكُنَا جِرَاحَنَا بِرِضَانَا
 يَبْسُمُ الحُزْنَ والجَمَالَ فنَشْقَى قَدْرُ الصَّبِّ أَنْ يَعِيشَ مُدَانَا
 ياحَبِيبِي: وفي نِدَائِي حَنِينٌ أَلْمَعِي الهوى يَسِيلُ حَنَانَا

ثمَّ يبتدع معنى جديداً يتخلّص به من الغزل ليدلف إلى موضوعه، وهو الحديث عن الوطن، فيعيد انقطاع المحبوبة ورسائلها عنه منذ زمن إلى جهلها بعنوانه، ممّا جعل ساعي البريد غير قادر على إيصال رسائلها إليه، ثمَّ يخبر بعنوانه، وهو الوطن الذي يعرفه الكونُ كلّهُ، ليكون ذلك العنوان مدخلاً مناسباً للقول في الوطن، وهو الموضوع الرئيس، حيث يقول⁽¹⁾:

اقرَأ النَّصَّ في عيوني وأَمْعِنُ لَتَرَى موطني وتحيا الأمانَا
 إِنَّ عنوانَ موطني ليسَ يَخْفَى فاسألِ الكَوْنَ كُلَّهُ والزَّمانَا

وإذا كان الانتقال من المقدمة الغزليّة إلى الموضوع واضحاً عند الشّاعرين: زاهر بن عوّاض الألمعيّ، وعبدالله الرّزميّ، نتيجة وضوح بيت التخلّص، وسهولة الوصول إلى المعنى الذي أراداه كلّ منهما، فإنه أقلّ منه وضوحاً عند بعض الشعراء المتأخرين الذين اختاروا الغزل مدخلاً لقصائدهم، ومن أولئك الشّاعر صالح بن سعد العمريّ، حين جعل مقدّمة إحدى قصائده حواراً بين رجلٍ وفتاةٍ عذراء، تضحك وترحب بزائرها الذي زارها صباحاً على غير عادة العشاق الذين اعتادوا الزيارة ليلاً، ثمَّ تصف له أشواقها، وتغريه بجمال خديها، وما تنطوي عليه عيناها من إلهام، وتعبّر عن حبّها له، وإعجابها برجولته، ثمَّ ما تلبث العلاقات اللفظية أن تقود إلى أنّ المقصود بهذه العذراء الأرض، التي ينساب لون الصحراء في دمها، وقد قبلت عاشقها الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود. يقول⁽²⁾:

(1) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 129.

(2) «نغم الأرض»، ص 87، 88، 89، 90.

ضَحِكْتُ وَقَالَتْ مَرْحَبًا يَا زَائِرًا
 أَقْصُوصَةُ الْعُشَّاقِ وَضَلُّ رُبَّمَا
 وَمَسَاحَةُ الْأَشْوَاقِ فِي قَلْبِ الثَّرَى
 أَوْ مَا تَرَى عَيْنِي فِي إِلْهَامِهَا
 أَوْ مَا تَرَى خَدِّي فِيكَ اخْضُوضِرْتُ
 أَوْ مَا تَرَى شَفْطِي فِي تَسْبِيحِهَا
 أَوْ مَا تَرَى لَوْنَ الْبَرَارِي فِي دَمِي
 أَوْ مَا تَرَى عَبْقَ الطَّهَارَةِ حَفْنِي
 أَوْ مَا تَرَى نُورِي وَسِحْرَ كَوَاكِبِي
 أَوْ مَا تَرَانِي قَدْ كَبُرْتُ وَسَافَرْتُ
 لَمْ يَمْتَلِكْنِي الْعِشْقُ إِلَّا عِنْدَمَا
 فَلَكُمُ وَقَفْتُ بِشَرْفَةِ أَرْزُو لَهُ
 وَرَأَيْتُ فِي عَيْنِيهِ بَوَحَ رُجُولَةٍ
 أَعْطَيْتُهُ كَفِّي فَطَارَ مُحَلِّقًا
 إِنِّي أَنَا الْعِذْرَاءُ أَقْبَلُ عَاشِقًا
 عَبْدُ الْعَزِيزِ، النُّخْلُ فِي أَحْدَاقِهِ

إنّ هذا النوع من المقدمات، إنّما هو اتّكاء على الغزل وألفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه، من أجل منح القصيدة القبول، لكنّه اتّكاء غير تقليدي في ذاته لقلّة نظائره، إذ تصبح الأرض فيه معادلًا للمرأة، لحلول الجمال فيهما معًا، ولتعلّق الشّاعر والمتلقّي والممدوح بهما معًا، ممّا جعل المقدمة - هنا - استثمارًا مختلفًا للعلاقة بين الأرض والمرأة، فلم تأت وصفًا للطبيعة بوصفها أنثى وحسب، بل جاءت من خلال جعلها عاشقةً للممدوح، لا ملهمةً للشّاعر يسبغ عليها من صفات المرأة ما يجعل منها في عينيّه غادةً هيفاء، أو كاعبًا نجلاء.

أمّا المقدمات الوصفية، عند المقلّدين من شعراء عسير، فإنّها تأتي - من حيث الكمّ - في المرتبة الثانية بعد المقدمات الغزليّة، ولم يتدع هؤلاء

هذه الطريقة في مقدّمات قصائدهم؛ ذلك أنّها سمةٌ من السمات التي تطوّرت إليها مقدّمة القصيدة العربيّة في عصورٍ سابقة، وذلك بعد أن خضعت القصيدة العربيّة للمتغيّرات المعيشيّة في البيئات الجديدة، فتخلّى الشعراء عن المقدّمات الظلليّة، وصاروا في العصر العبّاسي - مثلاً - يصوّرون في مقدّمات مدائحهم «الغيث والسحب والبروق، لبيان كرم الممدوح من جهة، وما شمل البلاد في زمنه من خصب»⁽¹⁾، وهو ما سار عليه التقليديّون من شعراء عسير، لأنّ بيئتهم تنطوي على عناصر طبيعيّة وهّابة للقول، ومعينة على الاستطراد في الوصف، ولأنّهم متعلّقون ببيئتهم تعلّقاً كبيراً، حتّى إنّهم يلبسون عناصر الطّبيعة الصّفات الإنسانيّة⁽²⁾، ممّا جعل المقدّمات الوصفية غالباً على شعر بعضهم.

إنّ الناظر في قصائد المدح عند شعراء عسير، يلحظ أنّ المقدّمات الوصفية هي الغالبة، ولعلّ نظرة سريعة إلى مجموع شعريّ واحد، تعطي الدّليل على ذلك؛ فقد حوى مجموع: «الشعر في رحاب الفهد» اثنتي عشرة قصيدة مدحيّة، نظّمها اثنا عشر شاعراً من شعراء عسير، وقد فضّل عشرة منهم أن تكون مقدّمات قصائدهم وصفية، تصوّر الأرض والنبات والجبال والسحاب والمطر، وتربط بهجة الطّبيعة بخصال الممدوح، وهم: إبراهيم بن عبدالرحمن بن فائع، وأحمد بن إبراهيم مطاعن، وأحمد عبدالله بيهان، وزاهر بن عوّاض الألمعيّ، وعائض بن عبدالله القرنيّ، وعبدالله بن محمّد بن حميد، وعلي بن إبراهيم التركي، وعلي آل عمر عسيري، وعلي بن حسن الشّهريّ، ويحيى إبراهيم الألمعيّ⁽³⁾، ويضاف إليهم الشّاعر أحمد عبدالله عسيري في بعض مقدّمات قصائده المدحيّة⁽⁴⁾، وهذه

(1) «العصر العبّاسي الثّاني»، د. شوقي ضيف، ص 232.

(2) انظر: «الشعر المعاصر في عسير: الموضوع والفن»، د. ربيع عبدالعزيز، ص 84. ومن نماذج أنسنة الجمادات وتشخيصها وصف الجبل عند الشّاعر علي آل عمر عسيري في: «الشعر في رحاب الفهد»، ص 47.

(3) انظر: ص 13، و17، و25، و30، و37، و40، و43، و47، و52، و69.

(4) انظر: «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 89، و. 107.

المقدّمات تتفاوت من حيث: مستواها الفنيّ، وطولها، ومدى القدرة على ربط الوصف بالمدوح، إلا أنّها تتفق في الموضوع، وفي ذلك دليل كاف على استمرار هذا النهج، واتّفاق الشعراء عليه برغم اختلافهم في المشارب، وكون بعضهم ينتمي إلى المجدّدين كعلي آل عمر عسيري.

ومن شعراء عسير الذين أكثروا من المقدّمات الوصفية، الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، وهو أحد شعراء المناسبات المكثرين في المدح، لكنّه لم يكن يذلف إليه مباشرة، وليست له فيه - فيما بين أيدينا من شعره - قصائد من دون مقدّمات إلا قصيدة واحدة⁽¹⁾، بل إنّ يتجاوز - في ذلك - المدح إلى الإخوانيات، فيطيل في مقدّماتها الوصفية حتّى تستهلك من القصيدة ثلثيها أو أكثر⁽²⁾، وربّما امتزجت المقدّمة الوصفية عنده بإشاراتٍ إلى المدوح، أو إلى كون ما يصفه من جمال الطّبيعة تعبيراً مجازياً تسطره الأرض، ابتهاجاً بقدوم المدوح أو بدء ولايته، وهي - في كلّ الحالات - نوعٌ من التهيئة؛ تهيئة الذات للقول الشعريّ، ومنحها أسباب الاعتیاد على إيقاع القصيدة، وتهيئة المتلقّي، واستجلاب حواسّه، بتقديم ما يستثير بهجته، ويبعث على سروره، ولا شكّ في أنّ الخصب والاختصار وهديل الحمائم وخرير المياه، من أسباب السرور العامّة. يقول في مقدّمة نظّمها سنة 1384هـ، بمناسبة مبايعة الملك فيصل ملكاً على البلاد⁽³⁾:

السَّعْدُ وَافَى وَالْبَشَائِرُ تُحْمَلُ وَالشَّعْبُ فِي حُلَلِ السَّعَادَةِ يَرْفُلُ
وَالرَّوْضُ يَزْهُو بِالنَّبَاتِ مُعْطَرًا بِالطَّلِّ يَنْدَى وَرْدُهُ الْمُتَبَلَّلُ
وَتَمَائِلَ الْغُصْنِ الرَّطِيبِ تَرْنُحًا مِنْ صَوْتِ شَخْرُورٍ تَلَاهُ الْبُلْبُلُ
تَشْدُو بِالْحَانِ تَرَدَّدَ رَجْعُهَا عَبْرَ الْجَزِيرَةِ حِينَ بُوِيعَ فَيُصَلُّ

(1) انظر: «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 285.

(2) انظر: السابق، ص 301، و 302.

(3) نفسه، ص 245.

فهو يجعل الوصف مدخلاً للتهنئة والمدح، لكنّه قبله يضع المتلقّي في الموضوع، فيؤسّس له، ليكون الوصف ذا وظيفتين: موضوعيّة وفنيّة في الوقت نفسه؛ فهو مقدّمة تاليّة للمطلع، وهو تهيئة للقول، وتعبير عن ابتهاج المكان والساكين بالحدث.

وإذا كان في القصيدة السابقة، قد أسس لموضوعه بتصوير الفرحة منذ المطلع، فإنّه في قصيدة أخرى يسير على النهج نفسه، ثمّ يذهب إلى الوصف، قبل أن يتخلّص منه إلى المدح. والقصيدة نُظمت وأُقيت بمناسبة افتتاح سدّ أبها سنة 1391هـ، ممّا يجعل وصف الطبيعة ملائمًا للموضوع في إطاره العام؛ فالسدّ من أسباب الاخضرار، لأنّه حافظ للماء. يقول⁽¹⁾:

الله أكبرُ باريُّ مُتَكَبِّرُ
أَحْيَا جَمِيعَ الكَائِنَاتِ بِعُنْصُرِ
يُرْجِي سَحَائِبَهُ وَيَجْمَعُ بَيْنَهَا
وَالوَدُقَ يَخْرُجُ مِنْ خَلَالِ سُجُوفِهِ
وَالرَّوْضَ يَلْبَسُ حُلَّةً مِنْ سُندُسِ
وَالطَّيْرُ فِي الْأَغْصَانِ تَصْدَحُ بِالْغِنَا
يَعْدُو النَّسِيمُ عَلَى رَوَابِي تَهْلُلِ
وَالشَّتُّ وَالطُّبَّاقُ فَتَحَ زَهْرَهُ
وَالزَّرْعُ فِي الْأَرْجَاءِ أَخْرَجَ شَطَاءَهُ
هَذِي وَتِلْكَ تَشِفُّ عَنْ أَفْرَاحِنَا

وَهُوَ النَّصِيرُ لِمَنْ بِهِ يَسْتَنْصِرُ
يُرْوِي الصَّدَى فَالَسَّرُ فِيهِ مُحَيَّرُ
يَعْدُو زُكَامًا بِالرُّخَاءِ يُبَشِّرُ
وَالْبَرْقُ يَضْحَكُ وَالرُّعُودُ تَرْمَجِرُ
وَالشَّيْخُ يُورِقُ وَالْأَقَاحِي تَزْهَرُ
أَيْنَ الرَّبَابَةِ أَيْنَ مِنْهُ الْمِرْهَرُ؟
فَيَضُوعُ نَشْرًا أَيْنَ مِنْهُ الْعَنْبَرُ؟
وَالْمُصْطَكِي يَفْتَرُّ عَنْهُ الْعَنْبَرُ
فَالسَّفْحُ زَاهٍ وَالْمُدْرَجُ أَخْضَرُ
بِالْمَقْدَمِ الْمَيِّمُونَ بَلْ وَتُصَوِّرُ

وتتسم هذه المقدّمة الوصفية بثلاث سمات: إحداها؛ التأثير الواضح بالصورة والألفاظ القرآنية، وثانيها؛ أنّ الوصف مُستمدّ من العناصر الطبيعيّة المحليّة، وثالثها؛ تصريح الشاعر بأنّ هذه الطّبيعة المبهجة تعبير عن الفرحة بقدوم الممدوح. أمّا تأثرها بالصورة والألفاظ القرآنية، فهو

(1) نفسه، ص 257.

الواضح في تصوير تجمّع السّحاب وتراكمه، حتى يخرج المطر من خلاله. قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُزْجِي سَحَابًا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَامًا فَفَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ وَيُنَزِّلُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ جِبَالٍ فِيهَا مِنْ بَرَدٍ فَيُصِيبُ بِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَصْرِفُهُ عَنِ مَنْ يَشَاءُ يَكَادُ سَنَا بَرْقِهِ يَذْهَبُ بِالْأَبْصَرِ﴾، [سورة: النّور، الآية: 43]، ولم يكتف الشاعر بالصّورة في شكلها البصريّ الكلّي، وإنّما أضاف إليها ألفاظ الآية الكريمة نفسها، من مثل: «يُزْجِي، رُكَامًا، الودق». وأمّا كون الوصف مُستمدّاً من عناصر البيئة المحليّة، فقد كان واضحاً من خلال ذكر أسماء النباتات المحليّة، مثل: «السّثّ والطّباق، والعرعر، وتخصيص النّسيم بجبل تهلل، وذكر المُدرّج، في إشارة إلى المدرّجات الزراعيّة الخضراء في جبال عسير. وأمّا تصريحه - في البيت الأخير من المقدّمة - بأنّ هذه الطّبيعة الأخاذة تعبيرٌ عن أفراح أهل المكان بمقدم الممدوح، فهو تأكيدٌ على وعي الشاعر بأنّ هذا النوع من المقدّمات الوصفية يحقّق أكثر من هدف، وأنّه نوع من التعبير عن بهجة الأرض بالقادم، وما يشهده عهده من خصب ونماء واخضرار.

ولا تقتصر مقدّمات هذا الشاعر الوصفية عند المدائح، بل إنّها تتجاوزها إلى موضوعاتٍ أخرى كالإخوانيّات، ممّا يحيل الدّهن إلى أنّه - من خلال هذه المقدّمات - يحاول استعراض قدرته الشعريّة، ومخزونه اللغوي، ومعارفه الجغرافيّة والتاريخيّة، ومن ذلك قصيدة إخوانيّة، وجهها إلى الأديب عبدالله بن محمّد بن خميس، وهو يبدوّها بالوصف، حيث يصوّر جبال عسير، ويذكر رجالها وقبائلها وأصولهم، ثمّ يلحق ذلك بشيءٍ من الغزل التقليديّ القائم على التعبير عن الحبّ والهيّام، دون أن يكون مرتبطاً بامرأة معيّنة، وذلك من خلال الحوار مع حمامةٍ خاطبها منذ البيت الأوّل، وهو ما يستغرق من القصيدة ثلثيها، ليكون البيت الثّاني عشر بيت التخلّص. يقول من تلك المقدّمة⁽¹⁾:

(1) نفسه، ص 301.

فَوْقَ مَا طَالَ غَرْدِي يَا حَمَامَةً مِنْ ذُرَى تَهْلَلُ سَقْتُهُ⁽¹⁾ الْغَمَامَةَ
وَتَنَاعِي مَعَ الشَّحَارِيرِ شَدَّوَا فَوْقَ أَغْصَانِ بَانِهِ وَالْبَشَامَةَ
وَأَصْدَحِي فَالْمُنَاخُ مَسْرُحٌ لَهُوَ وَانْشِرَاحٌ وَبَهْجَةٌ وَابْتِسَامَةَ
أَرْضُهُ سُنْدُسِيَّةُ اللَّوْنِ دَوْمًا وَالْجِرَاجُ⁽²⁾ الْكَثِيفُ بَلَّلَ هَامَةَ
إِلَى أَنْ يَقُولَ بَعْدَ اثْنِي عَشَرَ بَيْتًا⁽³⁾:

أَيْنَ مِنْكَ وَأَيْنَ أَفِيَاءُ وَادٍ فِيهِ مَأْوَى الْعَنْدَلِيبِ أَوْ الْيَمَامَةِ
مِصْقَعُ⁽⁴⁾ فِي الْكَلَامِ إِنَّ قَالَ نَثْرًا وَلَهُ الشَّعْرُ قَدْ أَلَانَ زِمَامَةَ
إِنَّ اعْتِمَادَ الشَّاعِرِ فِي هَذِهِ الْمَقْدَمَةِ عَلَى الْأَلْفَاظِ الْمَعْجَمِيَّةِ، يَشِي بِأَنَّهَا
نَوْعٌ مِنْ اسْتِعْرَاضِ الْقَدْرَتَيْنِ: الْفَنِيَّةِ، وَالْمَعْرِفِيَّةِ، وَدَلِيلُ ذَلِكَ أَنَّهُ ضَمَّنَهَا شَيْئًا
مِنَ الْمَعَارِفِ التَّارِيخِيَّةِ وَالْجُغْرَافِيَّةِ وَعِلْمِ الْأَنْسَابِ، مِمَّا يُؤَيِّدُ الْقَوْلَ بِأَنَّ
الْمَقْدَمَاتِ كَانَتْ الْمَسَاحَاتِ الَّتِي يَتَحَرَّكُ فِيهَا الشَّعْرَاءُ الْمُقَلِّدُونَ لِيَبْرَزُوا
قُدْرَاتِهِمْ، وَيَلْفِتُوا الْأَنْظَارَ إِلَى قَوْلِهِمْ.

أَمَّا الشَّاعِرُ عَلِيُّ آلِ عَمْرِو عَسِيرِي، فَإِنَّهُ يَجْعَلُ الْوَصْفَ مَقْدَمَةً لِقَصِيدَةِ
نَظْمِهَا سَنَةَ 1408هـ، مَادِحًا بِهَا الْمَلِكَ فَهْدَ بْنَ عَبْدِ الْعَزِيزِ رَحِمَهُ اللَّهُ، وَفِيهَا يَكُونُ
تَرْكِيزُهُ عَلَى وَصْفِ جَبَلِ عَسِيرٍ، فَيَجْعَلُ السَّحَابَةَ عِمَامَةً لِلْجَبَلِ الَّذِي أَمَاطَ
لِثَامَهُ مُحْتَفِظًا بِصِفَةِ الشَّمَمِ، لِيَصِيرَ هَذَا الْجَبَلُ مَلْجَأً بِقِيَّةِ الْجِبَالِ الَّتِي تَشْكُو
إِلَيْهِ بَرْدَ الْغَمَامَةِ، ثُمَّ إِنَّ حَبَّ ذَلِكَ الْجَبَلِ الْمَعْمَمَ بِالْغَمَامَةِ يَصِلُ بِالشَّاعِرِ إِلَى
حُدُودِ الْفِدَاءِ، وَإِسْبَاغِ كُلِّ صِفَاتِ الْمَهَابَةِ وَالْوَقَارِ عَلَيْهِ، وَعَلَى سَاكِنِيهِ الَّذِينَ
اِكْتَسَبُوا مِنْهُ بَعْضَ صِفَاتِهِ. يَقُولُ⁽⁵⁾:

جَبَلٌ تَعْمَمَ بِالْغَمَامَةِ، وَأَمَاطَ فِي شَمَمٍ لِثَامَهُ
نَامَ الزَّمَانُ عَلَى مَقَاطِعِ رَاحَتِيهِ وَمَا أُنَامَهُ
فَصَحَا الزَّمَانُ عَلَى مَهَابَةِ نَاطِرِيهِ وَمَدَّ هَامَهُ

(1) فِي الْمَصْدَرِ: «سَقْتُهُ»، وَهُوَ خَطَأٌ طَبَاعِيٌّ وَاضِحٌ.

(2) الْجِرَاجُ: جَمْعُ حَرْجٍ، وَهُوَ الشَّجَرُ الْمَلْتَفُ. (اللسان: حرج).

(3) نَفْسُهُ، ص 302.

(4) مِصْقَعٌ: بَلِغٌ (اللسان: صقع).

(5) «الشعر في رحاب الفهد»، ص 47.

هذا الذي أَلَفَ النّجُومَ وَصَدَّ إِعْصَارَ القَتَامَةِ
 نَبَتَتْ عَلَى رُنْدِيهِ فِي لُغَةِ التّفَرُّدِ أَلْفُ قَامَةٍ
 تشكو الجِبَالُ إِلَيْهِ لَهْفَتَهَا، إِلَى بَرْدِ الغَمَامَةِ
 أفديكَ مِنْ جَبَلٍ غدا سَمْتُ الوَقَارِ لَهُ علامَةٌ
 فِي كُلِّ شَبْرٍ مِنْكَ تَلْتَحِمُ الْأَصَالَةُ والوسَامَةُ
 وَبِصَدْرِكَ المِغْطَاءِ تَسْكُنُ أُمَّةٌ تَلِدُ الكَرَامَةَ

والملاحظ في هذه المقدّمة الوصفية - التي استغرقت ثمانية عشر بيتًا من مجموع أبيات القصيدة الذي بلغ واحدًا وأربعين بيتًا - أنّ الشاعر لم يلجأ إلى ما يُعرف ببيت التخلّص، وإنّما باشر المديح بشكل فجائي، ممّا يجعل من المقدّمة قصيدةً مستقلةً مملوءةً بعاطفة الحب لهذا الجبل وساكنيه، إذ لا جامع أو رابط بين المقدّمة وما يليها من أبيات المدح سوى الوزن والقافية، وهي تمتاز بأنّ الوصف فيها لم يكن وصفًا خارجيًا مجردًا من العاطفة، كما أنّه يمزج وصف المكان بوصف الإنسان، ليكونا - بالنسبة إلى الشاعر - شيئًا واحدًا، وكلّ منهما يهبُ الآخر شيئًا من صفاته.

ويحقّق الشاعر أحمد عبدالله بيهان فكرة ربط زينة الأرض وبهجتها بالممدوح، في قصيدة يمدح بها الملك فهد بن عبدالعزيز رحمته الله، حيث يجعل أفعال الممدوح سببًا في تمايلها فرحًا، وغنائها شاديةً بمعاني الرّهو. يقول⁽¹⁾:

رَقَصَتْ مُسْتَهَامَةٌ جَذْلَانَهُ وَتَرَاءَتْ مَرْهُوَةٌ فَرْحَانَهُ
 وَتَغَنَّتْ فَتَيِّمَتْ كُلَّ غُصْنٍ شَاعِرِيَّ عَلَى الرَّبِيِّ الْوُلْهَانَهُ
 نَاغَمَتْهَا الْجِبَالُ تَرْدِيدَ لَحْنٍ أَبْدَعَتْهُ الْمَشَاعِرُ الْفَرْحَانَهُ⁽²⁾
 وَتَهَادَتْ فَرِيدَةُ الْحُسْنِ وَلَهَى سَكَبَ الشَّعْرُ فِي لَمَاهَا دِنَانَهُ

(1) السّابق، ص 25.

(2) هنا تكرار مبكّر للقافية، وهو من العيوب، إذ يشترط العروضيون مرور سبعة أبيات قبل تكرار القافية بالمعنى نفسه، وليس هنا اختلاف بين معناها في البيت الأول، عن البيت الثالث.

ثم يُدير حوارًا بينه وبين المدينة الموصوفة، فيسألها عن أسباب زينتها وبهجتها، لتجيب بأن أفعال الممدوح دَعَتْها إلى ذلك. وعلى الرغم من أن الشاعر لم يطل المقدمة، إلا أن وعورة القافية التي اختارها، قد ألجأته إلى التكرار، والتكلف، والاعتماد على بعض الاشتقاقات الغريبة، لكن المعنى في إطاره العام دالٌّ على ظاهرة المقدمات الوصفية على المدائح، والحرص على جعل عناصر الطبيعة مشاركة في تقديم الامتنان إلى الممدوح.

وتشهد المقدمة الوصفية على المدح اختلافًا طفيفًا عند الشاعر عائض بن عبدالله القرني، حين يجعل الممدوح حاضرًا منذ المطلع، فيكرّر نداءه، ولا يبدأ بالوصف مجردًا من ذكر الممدوح، لكنه برغم ذلك يصف مسترسلًا في الوصف، ومعاودًا ربط جمال الطبيعة وبهجتها بالممدوح أكثر من مرة، ولذا لم يكن في حاجة إلى بيت التخلّص، لأن الموضوع واضح منذ بدء القصيدة. يقول في مقدمة قصيدة يمدح بها الملك فهد رحمه الله (1):

يَا خَادِمَ الْحَرَمِينَ حَيَّتْكَ الْمُقْلُ وَاسْتَقْبَلْتُكَ الْأُمْنِيَّاتِ عَلَى عَجَلٍ
يَا خَادِمَ الْحَرَمِينَ أَبْهًا غَادَةً أَلْبَسْتَهَا مِنْكَ الْمَفَاخِرَ وَالْحُلُلُ
فَالْمَاءُ تَمْتَحُ وَالطِّيُورُ تَرَاقَصَتْ وَالزَّهْرُ ضَوْعٌ وَالنَّسِيمُ قَدْ ارْتَجَلُ
وَالْأَقْحَوَانُ تَتَابَعَتْ نَظْرَاتُهُ وَالنَّحْلُ يَنْثُرُ فِي خَمَائِلِنَا الْعَسَلُ
ضَحِكْتُ لَكَ الْأَفْنَانُ مَائِسَةً الصَّبَا وَأَتَى إِلَيْكَ الْطَّلُّ بِالْبُشْرَى هَمَلُ

وقد حوت هذه المقدمة الكثير من عناصر الطبيعتين: الأرضية، والسماوية، فجاءت متزاحمة متتابعة، إذ تضمّنت ثلاثة أبيات عددًا كبيرًا من ألفاظ معجم الطبيعة، من مثل: «الماء، الطيور، الزهر، النسيم، الأَقْحَوَانُ، النحل، العسل، الأفنان، الصبا، الطل»، إلا أنها لم تشكّل صورًا جديدة، ولم تشف عن عاطفة قويّة كالتّي وُجدت عند الشاعر علي آل عمر عسيري، في مقدّمته الوصفية السابقة، لكنّها تبقى أنموذجًا للمقدمات الوصفية التي تربط بين عناصر الطبيعة ومظاهرها، والممدوح، ربطًا يشي

(1) نفسه، ص 37.

بتعلّق هؤلاء الشعراء بالمكان وصفاته، حتى عندما لا يعمدون إلى جعل المقدمات منفصلة عن الموضوع الرئيس.

ولم يقف الاعتماد على المقدمات الوصفية عند الجيل الأوّل من شعراء عسير، وإنّما امتدّ هذا التقليد إلى بعض الشعراء الشّباب، وذلك بدهيّ عند النّظر إلى هيام هؤلاء بالطّبيعة إلى حدّ جعلها عنصراً حاضراً في أكثر من موضوع، لكنّها - في الغالب - تأتي مرتبطة بالموضوع، وداخلة في إطاره بأكثر من طريقة، ليكون الدخول إلى الغرض الرئيس سلساً، بعد تدرّج يأخذ القارئ إلى الموضوع دون أن يشعر بانفصال مقدمة القصيدة عن موضوعها، على الرّغم من إصرار بعضهم على بيت التخلّص الذي يوهّم المتلقّي بفصل غير موجود.

ومن ذلك أنّ الشّاعر زايد الكناني يجعل الوصف مقدّمة لقصيدة مدحية، ثمّ إنّّه لا يقف عند استثمار المقدّمة لتهيئة الأذهان والقلوب، أو البدء بالوصف للبدء به وحسب، بل يستلذّ التفاصيل؛ فيسبغ كلّ صفات المرأة على الطّبيعة، ويشخص السحابة التي تغريه حركتها، فيجعلها أنثى تتراقصُ نشوةً، وتتثنّى دلالاً، وتبكي حزناً، حتى يلمع فوق جفنيها بارقٌ يضيء الليل، ليصل بعد ذلك كلّهُ إلى بيت التخلّص، حيث تفعل الطّبيعة ذلك في انتظار عاشقها وهو الممدوح. يقول⁽¹⁾:

سُحِبْتُ تَرَاقِصُ أَنْسَا فَاَسْأَلِ السَّحْبَا فِيمَ التَّثَنِّي، وَلِمَ لَا تَشْبَعِي طَرَبَا؟
أَمَّا خُلِقْتَ مَدَى الْأَرْمَانِ بَاكِيَةً؟ فَصُغْتَ بِالذَّمْعِ لَحْناً ذَابَ وَانْسَكَبَا
تَبْكِينَ، لَكِنْ عَلَى جَفْنَيْكَ بَارِقَةٌ نُضِيءُ لَيْلِي وَعَنْهُ تَطَرَّحُ النَّعْبَا
تُحْيِينَ فِي فَمِي الْأَلْحَانَ فَاتِنَةً مِنْ بَعْدِ صَمْتِ طَوَى الْأَفْرَاحِ وَانْتَحَبَا
وَمِنْ مُحْيَاكِ أَسْتَسْقِي الصَّفَاءَ نَدَى يَبْلُ رُوحِي وَيَحْيِي الْفِكْرَ وَالْأَدْبَا
يَا سُحْبُ هَلْ جُنَّ مِنْكَ الْخَضِرُ أَمْ سَكِرْتُ مِنْكَ الْخَلَاخِلُ...؟ كُفِّي وَاتْرَكِي اللَّعْبَا
قَالَتْ وَفِي هَمْسِهَا الْعُذْرِيَّ أُغْنِيَةً لَا، لَا تَلُومَنَّ حَتَّى تَعْرِفَ السَّبَبَا
إِنِّي هُنَا فِي انْتِظَارٍ لَا أَضِيقُ بِهِ لِعَاشِقٍ صَادِقٍ الْوَعْدِ مَا كَذَبَا

(1) «تقاسيم زامر الحي»، ص 23، 24.

إنَّ استغراق الشَّاعر في الوصف، وإمعانه في التشخيص، يدلّان على انطلاق المقدّمة الوصفية من التجربة، أكثر من الدلالة على أنّها وُجدت للتقليد فقط؛ فهذه السّحابة الموصوفة ذات خصر، وعليها خلاخل، ولها همسٌ كهمس العذارى، حتّى إنه يمتح من محيّاها الصفاء الذي يجلو روحه ليكتب القصيدة، وكأنّ المقدّمة استعانة بتصوير الجمال على القول الشعريّ.

وعلى الطّريق نفسها، يسير الشّاعر علي بن مفرّح الثّوابي، في مقدّمة قصيدة يمدح بها الأمير خالد الفيصل بمناسبة مرور ربع قرن على تولّيه إمارة منطقة عسير⁽¹⁾، فيبدأ بالوصف من خلال تكرار الاستفهامات عمّن أبدع كلّ ما يراه من جمال طبيعيّ، حاشداً أسماء الثّباتات، ومصوّراً مظاهر الطّبيعة، ليحيل الفعل إلى الله سبحانه، ثمّ يبدأ في المدح. يقول⁽²⁾:

مَنْ نَمَقَ الزَّهْرَ الْبَدِيعَ وَمَنْ سَقَى أَرْضَ الْجَنُوبِ مَهَابَةً وَجَلالاً؟
مَنْ وَشَحَ الصَّمَّ الْمُرِيْعَةَ عَزْعَرَا وَكَسَا رُبَاهَا رَوْنَقًا وَجَمالاً؟
إلى أن يقول⁽³⁾:

سُبْحَانَهُ الْخَلَقُ ذَاكَ صَنِيعُهُ أَسْدَى لَنَا مِنْ فَضْلِهِ وَتَعَالَى
وتكاد المقدّمة أن تستغرق ثلثي القصيدة، مما يجعلها إلى الوصف أقرب منها إلى المدح، حتّى إنّ القارئ يتوهّم أنّ البيت السّابق هو بيت التخلّص، فإذا بالشّاعر يعود إلى الوصف تارةً أخرى، وذلك يشي بوجود شيءٍ من العي، والعجز عن الدخول إلى الموضوع، أو ضعف التجربة الشعورية، ونقص العاطفة، بل إنّ مثل «هذا الطول في المقدّمة يفقد القصيدة جودتها وصدقها، إذ يظلّ الشّاعر يبحث عن شكلٍ مفتعل يدلّف منه إلى النّص، بل وقد لا يحسن التخلّص من هذا التّقديم الطّويل، ويظلّ

(1) انظر: «وميض الأفق»، ص 63.

(2) السّابق، ص 64.

(3) نفسه، ص 65.

يرواح مكانه»⁽¹⁾، وهو ما كان في هذه القصيدة وشبهاتها من القصائد التي تتساوى المقدمات فيها مع موضوعاتها الرئيسة، أو تزيد عليها.

وتمتاز بعض المقدمات الوصفية بأنّها ذات علاقة مباشرة بموضوع القصيدة، وذلك ممّا يُحمد للشّعراء، لأنّ المقدمة في هذه الحال تصبح جزءاً من نسيج القصيدة، ممّا يعزّز أسباب الوحدة بين: الموضوعية والفنية، ويجعل منها ذات قيمة شعرية لأنّها لا تبقى مقدّمة للتقديم وحسب، ولا تتكئ على القوالب اللفظية الجاهزة، والصّور الفنية المكرّرة، وذلك يجعل عنصر التشويق فيها أكثر جذباً، ومن ذلك مقدّمة وصفية للشاعر أحمد عبدالله عسيري، على قصيدة مدحيه ألّقاها أمام الملك عبدالله بن عبدالعزيز - عندما كان وليّاً للعهد - سنة 1419هـ، بمناسبة «افتتاح محطة تحلية المياه والقوى الكهربائية وخطّ نقل المياه المحلّلة إلى منطقة عسير»⁽²⁾، وفيها بدأ بتصوير الحال قبل وجود تحلية المياه، تصويراً يستثمر المعاني الإنسانية، ويبالغ في وصف معاني الذبول والشحوب والجفاف، وموت النبات، وكآبة الوجوه، وفقد الأمل، حتّى أصبحت قطرات المياه حلماً من الأحلام، ثمّ يتخلص من ذلك ليدلف إلى موضوعه، وهو تصوير الحال، بعد أن صارت أمواج البحر تصعد سفوح الجبال، ثمّ يمدح ذوي الفضل. يقول من تلك المقدّمة⁽³⁾:

مُسَافِرٌ مَلَّهُ التَّرْحَالُ وَالتَّعَبُ وَعَاصِفُ الْيَأْسِ فِي عَيْنَيْهِ مُلْتَهَبُ
وَوَقْدَةُ الْجَمْرِ فِي كَفِّهِ يَجْرَعُهَا وَوَحْشَةُ الدَّرْبِ فِيهَا الْخَوْفُ وَالْعَطَبُ
وَرِعْدَةُ الْمَوْتِ تَسْرِي فِي جَوَانِحِهِ وَرَوْحُهُ مِنْ دَمِ الْأَلَامِ تَخْتَضِبُ
عَلَى الثَّرَى سُنْبُلَاتِ الْحَقْلِ ذَابِلَةٌ وَأَجْهَشَ الْقَمْحُ وَالزَّيْتُونُ وَالْعِنَبُ
مَوَاسِمُ الْقَحْطِ ضَجَّتْ فِي بَيَادِرِهِ وَقَطْرَةُ الْمَاءِ حُلْمٌ لَيْسَ يَفْتَرِبُ

(1) «الشّعر في منطقة جازان من 1351 - 1418هـ / 1932 - 1998م: دراسة موضوعية وفنية»، ص 995.

(2) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 89.

(3) السّابق، ص 89.

نَبْكِي الشُّجَيْرَاتُ فِي الْبُسْتَانِ يَابِسَةً وَالذَّارُ مِنْ حَوْلِهَا الْأَشْوَاكُ وَالْحَطَبُ
وَبِئْرُهُ جَفَّ مِنْهَا الْمَاءُ وَانْتَحَرَتْ رِيحَانَةٌ كَانَ فِيهَا الْعِطْرُ وَالطَّرْبُ
حَتَّى الْعَصَافِيرُ غَابَتْ مِنْ حَدَائِقِهِ وَوَجْهُهُ مِنْ غُبَارِ الْعُمْرِ مُكْتَنَّبُ
إلى أن يقول متخلّصاً من المشهد الأول، إلى المشهد
المنافض له⁽¹⁾:

«مَنْ كَانَ يَحْسِبُ أَنَّ الْمَاءَ مُنْتَقِلٌ»⁽²⁾ إِلَى هُنَا وَالتَّرَى مِنْ مَائِهِ خَصِبُ

2 - المقدمات التجديدية

لا يسوغ وصف أو تسمية هذا النوع من المقدمات بـ«المقدمات»، إلا
من حيث كونها قسيمةً للمقدمات التقليدية، ذلك أنّها - في جوهرها -
تخلّص من المقدمات، وليست استعاضةً عن أنواع من المقدمات بأنواع
جديدة منها، ممّا يعني أنّنا لسنا أمام تغيير في الموضوع، وإنّما نحن أمام
تغيير في الطريقة.

وينقل الدكتور يوسف بكار، عن الدكتور يوسف خليف رأيه المتضمّن
أنّ وجود مقدّمة القصيدة كان أمراً فنياً بدهياً في المراحل الأولى من عمر
القصيدة العربية، لأنّ الشاعر الجاهليّ كان يستثمر المقدّمة للتعبير عن ذاته،
وما يجيش في صدره، قبل أن ينتقل إلى القسم الغيري من القصيدة⁽³⁾،
وهو رأي يفترض أن الشاعر القديم لم يكن يخلو إلى نفسه، ولم يكن يقول
الشعر لإرضاء ذاته، بقدر حرصه على إرضاء الآخرين، ونيل إعجابهم أو
عطائهم، وعليه فإنّ الشاعر الحديث لم يعد مهتماً بإرضاء الآخرين، وإنّما
صار اهتمامه منصباً على إرضاء ذاته، وهو قولٌ عام لا يفرّق بين التجارب،

(1) نفسه، ص 90.

(2) هذا الشطر للشاعر علي عبدالله مهدي، من قصيدة نظّمها سنة 1408هـ، (انظر:
«الشعر في رحاب الفهد»، ص57)، بينما ألقى الشاعر أحمد عبدالله عسيري
قصيدته سنة 1419هـ، (انظر «إشراقة الطين»، مخطوط، ص90).

(3) انظر: «بناء القصيدة في النقد العربي القديم»، د. يوسف حسين بكار، دار
الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982م، ص 217.

ولا يأخذ في الحسبان أنّ للتقليد دوراً مهمّاً في الحالتين كليهما؛ فربّما كان الشّاعر الحديث الذي لا يعبأ بالمقدّمة يقلّد هو الآخر أقرانه ومعاصريه والفرق القولي المحيط به، دون وعيٍ حقيقي بأنّه يختلف عن السّابقين لأسبابٍ موضوعيّة.

وفي المقابل، فإنّ الشّاعر المعاصر الذي يحرص على المقدّمات يفعل ذلك أيضاً بدافع من الإعجاب بالنّماذج، غير آبهٍ لملاءمة ذلك للمرحلة الفنّية أو عدمها. ومهما يكن من أمر، فإنّ رأي الدّكتور يوسف خليف مناسبٌ للعصور المتقدّمة التي يتناولها، ومبنيٌّ على أشهر القصائد المتوافرة بين أيدينا من تلك الفترات.

والناظر في بعض آراء النّقاد المعاصرين حول قضيّة ترك المقدّمات، يلحظ أنّها تستأنس برأي الدّكتور خليف، لتذهب إلى ما هو أبعد ممّا رآه حول أسباب وجود المقدّمة، فتجعل من تعليله مدخلاً لتعليل نقيضه، يقول الدّكتور محمّد فتوح أحمد: «جمهرة وفيرة من قصائد الشّعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تُستهل به القصيدة القديمة من عناصر طليّة أو غزلية؛ بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشّعريّة دون وسائط، ثمّ باعتبار أنّ هذه التجربة غدت ذاتيّة في مجملها، وإنّ توسّلت لإخفاء هذه الذاتيّة بموضوعيّة الصّور والرموز الشّعريّة، ومن ثمّ لم تعد بحاجة إلى التّركيز على مقدّمات تحمل طابع البثّ الذاتي، بعد أن أصبحت القصيدة تنأى عن الصيغة الغيريّة في اختيار المادة الشّعريّة وتشكيلها، وتحتكم إلى منطق الذات وحرّيتها في انتقاء التجربة، وترتيب عناصرها الإبداعيّة»⁽¹⁾، وهو رأيٌ مقبولٌ عند النّظر إلى حرّية الشّاعر الحديث في ترتيب عناصر قصيدته، وفي انتقاء الشّكل والطريقة اللذين يقدّم بهما ذاته، ويعبر بهما عمّا يجيش في صدره.

وبعيداً عن كلّ الآراء التي أفرطت في التفسيرات، سواء أكانت بحثاً

(1) «واقع القصيدة العربيّة»، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984م، ص 84، 85.

عن أسباب وجود المقدمات، إلى حدّ تحميل المقدمات ما لا تحتمله، حتّى إنها باتت عند بعضهم رمزاً وجودياً، أم بحثاً عن أسباب تركها، برغم أنّها كانت أكثر واقعيّة⁽¹⁾، فإنّ الحال التي آلت إليها القصيدة العربية الحديثة هي أنّ المقدمات لم تعد ركناً رئيساً من أركان بنائها، وأنّ وجودها مخلّ بالوحدتين: الموضوعيّة والفنيّة، ممّا يعني أنّها لا تتسق وطبيعة القصيدة الحديثة، بل وطبيعة التجارب الحديثة القائمة على الاختزال والإيجاز، حتّى وصلت إلى ما صار يُطلق عليه «قصيدة الومضة».

وينتمي جلّ شعراء عسير إلى الأجيال الجديدة التي أفادت من التطوّرات التي طرأت على القصيدة الحديثة، ولذا باتت المقدمة عند هؤلاء تأسيساً لفكرة القصيدة، أو تهيئةً نفسيّة لما سوف تتضمنه من عاطفة، أو دخولاً مباشراً إلى الموضوع.

ومن المقدمات التي حوت التهيئة النفسيّة، مقدّمة قصيدة عنوانها: «المساء الأخير»، للشاعر أحمد عبدالله عسيري، نظمها سنة 1427هـ، بمناسبة إقامة حفلة توديع للأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز، على أثر انتقال عمله من إمارة منطقة عسير، إلى إمارة منطقة مكة المكرمة، وفيها يريد أن يمدح الأمير المنتقل، لكنّه - في الوقت نفسه - يودّعه بعد سنوات طويلة من القرب النفسي، والعمل الجاد، ولذا لم يباشر المدح، بل مهّد له بتصوير حزنه على فراق الممدوح، والتعبير عن عدم تصديقه أنباء رحيله، وهي مقدّمة ملائمة لمقام كل من: الممدوح، والشاعر، والمتلقين، فالحزن هو الغالب على العواطف، ولن يكون ذكر المآثر والأفعال مؤثّراً من دون تصوير العواطف. يقول⁽²⁾:

غَرَقْتُ بِحَارِ الْحُزْنِ فِي كَلِمَاتِهِ وَبَرِيقُ هَذَا الدَّمْعِ فِي حَدَقَاتِهِ
أَمْشِي وَأَعْتُرُّ فِي الطَّرِيقِ وَلَيْتَنِي لَمْ أَسْمَعْ الْمَذْيَاعَ أَوْ نَشْرَاتِهِ

(1) انظر: «بناء القصيدة في النقد العربي القديم»، ص 219، 220، 221.

(2) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 9.

مَا زِلْتُ أَغْتَرِفُ الظُّنُونِ لَعَلَّهُ خَبَرٌ يَحُومُ الشَّكُّ حَوْلَ رَوَاتِهِ
لَكِنَّهُ سَيْلُ الْيَقِينِ لَمَحْتُهُ يَمْتَدُّ بَيْنَ حَيَاتِنَا وَحَيَاتِهِ
خَبَأْتُ حُزْنِي فِي حُرُوفِ قَصِيدَتِي فَسَرَى بِخُورِ الشَّعْرِ فِي جَمْرَاتِهِ
يَا رَاحِلًا كَالشَّمْسِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَمُسَافِرًا كَالنَّجْمِ فِي لَيْلَاتِهِ

لقد استغرقت هذه المقدمة خمسة أبيات من قصيدة تبلغ اثنين وأربعين بيتاً، لكنّها كانت أكثر تأثيراً من بقية أبيات القصيدة كلّها، ولذلك أكثر من سبب؛ فقد جاءت معبرة عن الضمير الجمعي للممدوح والشاعر والمتلقين، ولذا كان الالتفات البلاغي ناجحاً في تصوير عاطفة الحزن الجماعية، إذ جاء البيت الأوّل بضمائر الغائب: «غَرَقْتُ، كلماته، حدقاته»، لينتقل في البيتين الثاني والثالث إلى ضمير المتكلم: «أَمْشِي، أَعِثْر، لَيْتَنِي، أَسْمَع، أَغْتَرِف، لِمَحْتِهِ»، ثمّ يتحوّل فجأةً إلى ضمير المتكلمين في الشطر الثاني من البيت الرابع: «حَيَاتِنَا»، جامعاً بينه وبين ضمير الغائب: «وَحَيَاتِهِ»، وكلّ ذلك التنويع في الضمائر منح المقدمة التأثير، لأنّها جاءت مزيجاً يشبه امتزاج المشاعر، ممّا جعل منها لسان حال الممدوح والمتلقين، فضلاً عن أنّها مصوِّرة لحال الشاعر، يُضاف إلى ذلك كلّه ملاءمتها للمناسبة، واتساقها مع الشّعور العام في أثناء إلقائها.

وتقترب من المقدمة السابقة - في إطارها العام - مقدّمة قصيدة عنوانها: «مملكة الحزن»، للشاعر محمّد بن علي العمريّ، نظّمها «بعد دخول شارون إلى المسجد الأقصى الشريف، واشتعال الانتفاضة على إثره»⁽¹⁾، وفيها يصوّر حزنه وأرقّه وهروبه منهما إلى الشعر، ثمّ إنّّه يطيل في ذلك معتمداً على حوارٍ يديره مع ابنه، ومتكئاً على الالتفات المكرّر من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، ومنه إلى ضمير المتكلم، حيث يراوح بين الخبر والإنشاء، حتّى تبلغ المقدمة ستّة عشر بيتاً، لم يصرّح خلالها بأسباب حزنه، ولم تتبيّن فيها ملامح موضوعه، إلا بعد أن

(1) «الرّيحانة»، ص 26.

وصل إلى ما يشبه بيت التخلّص، ومنها⁽¹⁾:

إِذَا جَنَّ لَيْلِي فَالْمَنَامُ عَسِيرُ أَسْهَرُ لَيْلِي وَالْفِرَاشُ وَثِيرُ؟
نَعَمْ، لَا تَنَمْ، قُمْ نَادِمَ الشَّعْرِ إِنَّهُ لَمِثْلِكَ إِنْ جَنَّ الظَّلَامُ سَمِيرُ
أَفِي كُلِّ لَيْلٍ لِي مَعَ الشَّعْرِ وَقَفَّةٌ أَطُوفُ بِهَا فِي مَجْلِسِي وَأُدِيرُ؟
إلى أن يقول:

بُنَيَّ أَتَرْجُو أَنْ تَكُونَ مُرَفَّهًا تُقْضَى لَكَ الْحَاجَاتُ حِينَ تُشِيرُ؟
وَتَحْلُمُ أَنْ تَلْهُوَ سَعِيدًا بِدُمِيَّةٍ وَدَرَجَةٍ تَسْعَى بِهَا وَتَسِيرُ؟
وَمِثْلُكَ فِي الْأَقْصَى تَمْنَى مُسَدَّسًا لِيَحْمِي بِهِ ذَاكَ الْحَمَا وَيُغَيِّرُ

وعلى الرغم من أن هذه المقدمة - في ظاهرها - قد مهّدت الطريق أمام التعبير عن الحزن الجماعي لما آلت إليه الحال في المسجد الأقصى، إلا أنها جاءت منفصلة عن بقية القصيدة بسبب إصرار الشاعر على التخلّص منها بالطريقة التقليدية، وذلك ألجأه إلى الاعتماد على الحوار كي يوجد مدخلاً إلى الموضوع، ممّا أخلّ بالوحدة الفنيّة فيما بعد، وجعل موضوعات القصيدة تتعدّد بين: الحزن، واستحضار التاريخ برموزه وأمجاده، وهجاء الأعداء، والتحريض على قتالهم، حتّى تلاشت عاطفة الحزن الرئيسيّة، وتداخلت مع عاطفة الفخر.

ومثلهما - لكنّه أكثر تشويقاً - الشاعر علي بن عبدالله مهدي، حين يجعل الحزن الشّخصيّ المشوب بالانكسار واليأس والإحباط والغضب، مقدّمة قصيدة عنوانها: «الحقيقة»⁽²⁾، وهي - كأبيات القصيدة كلّها - مقدّمة صادمة متشائمة، تنمّ عن حزن عميق لما صارت إليه الأمة من: تأخّر، وتشردم، وتباغض، ورياء، وتهافت على المال، لتكون المقدّمة متّسقة مع الانكسار الذي يسمّ القصيدة، ومتلازمة مع الصّدّات النفسيّة المتلاحقة

(1) السابق، ص 26.

(2) هذه القصيدة تُعدّ أشهر قصائده على الإطلاق، حتّى صار أدباء عسير يلقّبونه بـ«شاعر الحقيقة».

التي تُحدثها أبياتها في نفس المتلقّي؛ ذلك أنّ الشّاعر، وهو في حالة يأس، جرّد الأُمّة من كلّ فضلٍ وفضيلة، ونسب إليها كلّ شرٍّ ورذيلة، داعيًا إيّاها - في الختام - إلى العودة نحو مجدها، ومتفائلًا بأنّ هذه العودة واقعة، لأنّ بني الإسلام جديرون بأن يؤلدوا من جديد. يقول⁽¹⁾:

أَطْوِي الْجَنَاحَ عَلَى الْجِرَاحِ وَأَكْتُمُ وَأَقُولُ: قَوْمِي بِالْكَرَامَةِ أَعْلَمُ
وَلَقَدْ مَضَى زَمَنٌ وَجِفَنِي مُغْمَضٌ عَنْ عَيْبِهِمْ وَكَأَنَّنِي لَا أَفْهَمُ
كَمْ قُلْتُ: قَوْمِي لَا مَثِيلَ لِعَزْمِهِمْ وَنَشَرْتُ مَا تُمْلِي الْعَوَاطِفُ عَنْهُمْ
وَهَتَكْتُ أَسْتَارَ السَّحَابِ مُلَفَّقًا عِزًّا تَغَارُ لِمُسْتَوَاهُ الْأَنْجُمُ
أَخْطَأْتُ فِي التَّقْدِيرِ مَا مِنْ أُمّةٍ إِلَّا مَشَتْ نَحْوَ الْأَمَامِ، وَلَسْنُمُ
قَوْمِي إِذَا شِئْتَ الْحَقِيقَةُ عَنْهُمْ يَتَأَخَّرُونَ، وَغَيْرُهُمْ يَتَقَدَّمُ
وَإِذَا يُنَادَى لِلْفَضِيلَةِ نِمْتُمْ⁽²⁾ وَإِذَا يُنَادَى لِلرَّذِيلَةِ طَرُتُمْ

إنّ هذه المقدّمة الصّادمة، تصنع تشويقها منذ البداية، فالمتلقّي لم يعتد مثل هذه الرؤية التشاؤميّة، والروح الانهزاميّة التي تصل إلى حدود هجاء الأُمّة التي هي الجمع المُخاطب، ممّا يشدّ القارئ أو السّامع، ويشير انتباههما، ويجعلهما في حالة ترقّب لما ستؤول إليه المعاني، بل ويضع أمامهما - في أثناء القراءة أو السّماع - أسئلة كثيرة حول استمرار التشاؤم وروح الانهزام من عدمها، لأنّ الشّاعر ذهب إلى المدى الأبعد في السّخط من الحال، حتّى إنّ المتلقّي يتوقّع أنّه لا يعود عنه، لكنّه - برغم ذلك - عاد إلى الأمل والتفاؤل، بعد أن نجح في جذب المتلقّين، وفي وضع الحقيقة أمامهم، سواء أكانت سوء حالهم، أم نهوضهم من جديد، بعودتهم إلى ما يليق بدينهم، ويكون امتدادًا لتاريخ أسلافهم.

وإذا كان من الممكن - مع شيءٍ من التأمّل - تمييز المقدّمات السّابقة عن الموضوعات التي تتناولها القصائد، فإنّ من المقدّمات التّجديديّة ما لا

(1) «قصائد من الجبل»، ص 87.

(2) في المصدر: «نمتمو»، والأولى: «نمتم»، لأنّ المقصود هنا إشباع الواو، لا الواو نفسها، وإنّ كانت عادة الشعراء قد جرت على هذا.

يمكن فصلها عن قصائدها، بل إنها جزء لا يمكن اقتصاصه منها، لأنها دون بقية القصيدة لا تشكّل نصّاً كاملاً، سواء من حيث المعاني، أم من حيث اكتمال الصورة الكلية، أم من حيث تنامي التجربة الشعورية، فلا يكون لها من سمات المقدمات سوى مجيئها مقدّمة على بقية الأبيات أو المقاطع، أو كونها - كما سلف - قسيمةً للمقدمات التقليدية.

وعلى الرغم من أنّ الشعراء المجدّدين قد طرحوا من أذهانهم فكرة المقدّمة في صورتها التقليدية، إلا أنّهم يدركون الحاجة إلى تفرد المداخل، ويعرفون أهميّة الابتكار والجدة والتفرد الذي يمكن أن يسم بدايات القصائد، كي تكون جاذبةً، وتكون النصوص فريدةً ومختلفةً عن سابقاتها، وذلك نابغ من كون الشاعر الحديث «يهدف إلى أن تكون قصيدته إبداعاً بكرةً، ورؤيةً شديدة التفرد والخصوصيّة للوجود، ومن ثمّ فهو شديد الحرص على أن ينظر إلى الوجود من زاوية لم يسبق لأحد قبله أن نظر إليه منها، وأن يعالج هذه الرؤية الخاصّة بطريقةً فنيّة متفردة، تفتح أعيننا على جوانب وأبعاد خفيّة لم نكن لندرکها لو لم يفتح الشاعر أعيننا عليها، وتجعلنا نحسّ أنّ هذا العالم الغريب الذي تقدّمه لنا القصيدة هو من إبداع الشاعر وابتكاره»⁽¹⁾.

وفي ضوء هذه الرؤية، نستعرض نماذج مختارة من المقدمات التجديدية عند شعراء عسير، لتبيّن - من خلالها - السمات العامة للمقدمات عند المجدّدين، وتّضح بها الأساليب الأكثر استخداماً فيها.

وتعدّ **المقدمات السردية** من أكثر المقدمات التجديدية شيوعاً، إذ باتت القصيدة الحديثة تتداخل مع السرد القصصي في أكثر من سمة، لكنّها تبقى شعراً، على الرغم من احتوائها على بعض عناصر السرد؛ لأنها إيقاعيّة لا تلتزم بكلّ مقوّمات الفنّ القصصي وخصائصه، يقول الدكتور طه وادي عن مصطلح الشعر القصصي: «الشعر القصصي

(1) «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، د. علي عشري زايد، ص 21.

يعني أنّ النّصّ الأدبيّ الذي نطلق عليه هذا المصطلح، ينتمي إلى فنّ الشّعْر، ويحمل بالإضافة إلى ذلك عناصر القصّ، مثل الحدث والشخصيّة والزّمان والمكان، أو بعض خصائص السّرد الأسلوبية مثل السّرد والحوار⁽¹⁾، وهو في المقدّمات أكثر استخدامًا، وأقوى أثرًا، لأنّ البدء به يستلزم الحثّ على المتابعة.

ومن الشّعراء الذين تمتاز مقدّمات قصائدهم بالابتكار والتفرد والاتّكاء على السّرد، محمد زايد الألمعيّ، لكنّه لا يستخدم السّرد مجردًا من الرؤية، ولا يلجأ إليه إلا عندما يتيقّن أنّه يخدم الفكرة العامّة للقصيدة، ويضيف إليها، فضلًا عن أنّه يتتعد عن المباشرة والتّقليد، ويعتمد على الصّورة الفنّية، وعلى التراكيب اللغويّة الجديدة، كما أنّه يبدأ - أسلوبياً - بما لا يتوقّعه القارئ، ففي مقدّمة قصيدة عنوانها: «عند فاصلة في مهبّ الطفولة»، يعتمد على السّرد القصصي، فيجرّد من ذاته طفلًا ذا طموحات كبيرة، ثمّ يبدأ باستعادة أحلام ذلك الطفل، وسماته المرتبطة بالمكان، وطريقته في النّظر إلى المستقبل، مستحضرًا شيئًا من مظاهر أيّام الطفولة، حين كان أهله الجبليّون يسمّون القرية «الوطن»، والحقل «البلد»، ويسمّون أشجار السّدر بأسماء الأبناء ليفخروا بها، فيما كان صبيانهم يلتقون الصبايا في السوق الأسبوعيّة يوم الأحد، يقول⁽²⁾:

عند فاصلة في مهبّ الطفولة،

أوقفني حيث كان الولد

وأراني دفاتره وخرائط أحلامه

كان نبتًا بهيّا، كأسلافه الجبليين

من أزل الرّوح حتّى الأبد

(1) «جماليّات القصيدة المعاصرة»، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، الجيزة، مصر، ط1، 2000م، ص 287.

(2) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 142.

كان يقرؤهم، ويعيد قوامسهم، مثلهم،

فيسمي القرى وطنًا

والحقول بلدًا

وكان فخورًا بأن غرسوا، باسمه، سدرًا إذ ولد

وقال: سأسكن فيها يمامًا ليغرقها بالهديل

إذا ما لقيت الصبايا صباح الأحد

إن هذه المقدمة - في هيئتها العامة - إيدانٌ ببدء قصّة شعريّة تشوّق ذهن وقلب المتلقّي إلى بقيّة أحداثها، وتستحثّه على المتابعة حتّى ختامها، وفيها تصوّر الشخصيّة الرئيسيّة تصويرًا دقيقًا، معتمدًا على الفعل الناقص: «كان» الذي يكثر استخدامه في السرد القصصي؛ فذلك الطفل كان شبيهًا بأجداده من أهل الجبال المرتبطين بالمكان ارتباطًا وثيقًا، بل إنّه كان يتكلّم بلهجتهم، ويسمي الأشياء بالأسماء التي يسمونها بها، وكان يفخر بالسدرّة التي سمّوها باسمه وغرسوها عند ولادته، ويحلم بهديل الحمام فيها، ليكون متّسقًا مع شعوره بالحبّ والنشوة عندما يلتقي الصبايا في السوق يوم الأحد. وكلّ هذا التفصيل في رسم الشخصيّة إنّما هو تشويقٌ إلى الآتي، وقادحٌ للكثير من الأسئلة حول ما أضحت عليه حال هذا الطفل، وهل بقي متصالحًا مع أهله ومكانه، أم أنّه تعرّض لما يجعله ساخطًا على تلك البراءة؟ وهل استمرّ انتماؤه قويًّا؟ وهل.. وهل.. الخ، ممّا يجعل من القصيدة كتلةً واحدة، ويحيل المتلقّي إلى ما يلي المقدمة التي يتّضح عمقها الفلسفيّ، ومضمونها الفكريّ، كلّما تقدّم القارئ في قراءة القصيدة، ليصل إلى أنّ الفتى لم يحقق شيئًا من مقاصده برغم بلوغه الخمسين من العمر، ليستمر في البحث عنها، ويبقى عجوزًا ولدًا؛ لأنّ العمر تقدّم به، ولم ينل شيئًا ممّا كان يطمح إليه.

ومن الملحوظ أنّ الزّمن هنا شكليّ، فعلى الرّغم من أنّه يتحدث عن زمن مضى، إلا أنّه يحيل على المستقبل بأكثر من فعل، من مثل: «سأسكن»، إذا ما لقيت، وهو - في الواقع - قد فعل ذلك في زمن مضى،

فكأنّه يصوّر أحداثاً مضت، لكن بصيغة المستقبل، فلم يعد الفعل الماضي ماضياً، ولم يعد المضارع مضارعاً.

وقريب من هذا مقدّمة قصيدة عنوانها: «حين كنتُ صبيّاً»، حيث صدّق أسطورته الخاصّة، وتوهم أنّه قادرٌ على لمس السّماء بعصاه إذا ما اعتلى الجبل، فزيّن له جدّه كذّبه، وبقي يصدّقها حتّى بعد رحيله. يقول⁽¹⁾:

حينَ كُنْتُ صَبِيّاً
تَوَهَّمْتُ أَنَّ السَّمَاءَ سَأَلْمُسُهَا
بِعَصَايَ إِذَا مَا عَلَوْتُ الْجَبَلَ
كَانَ جَدِّي يُصَدِّقُنِي سَاخِراً،
وَيُزَيِّنُ لِي كَذِبِي..
فَاخْتَرَعْتُ أُسَاطِيرَ طَيْشِي..
وَعَانَدْتُ حَتَّى وَقَارَ أَبِي



وهَا أَنَا،
مُنْذُ رَحَلَ الْأَهْلُ،
مُعْتَمِراً جُبَّةَ الْكَهْلِ
وَحَدِي
أُرَدِّدُ أُسْطُورَتِي
وَأُصَدِّقُ ذَاكَ الصَّبِي!

والمتمأمل في مقدّمات الشّاعر محمد زايد الألمعي السّردية، يدرك

(1) السّابق، ص 143.

أنّها تذهبُ إلى ما هو أبعد من السرد، وأنّ لها أبعاداً رمزيّة تتجاوز الصورة الظاهريّة، ففي المقدّمة السابقة - مثلاً - رمزٌ للطموحات التي تتجاوز الواقع، وإيماءٌ إلى النرجسيّة والثقة المفرطة بالذات، وإشارةٌ إلى استمرار الصفات، أو المعتقدات التي تشكّلت في أثناء السّنوات الأولى من الحياة، برغم عدم واقعيتها، فربّما كان ذلك الصّبي معادلاً موضوعياً موازياً لحالة الشّاعر عند كتابة القصيدة.

أمّا الشّاعر علي آل عمر عسيري، فإنّه يجعل من السرد باباً يذلفُ منه إلى النّقد الاجتماعيّ، دون أن يحمله الكثير من الرموز، فيقف عند ما يهبه السرد من التشويق، والحثّ على المتابعة، ومن ذلك مقدّمة قصيدة عنوانها: «رجل الجبل الأخضر»، وفيها يرسم الشّخصية التي يعتزم الحوار معها حول أكل القات، فيقول⁽¹⁾:

مَنْ صَخَبٍ يَصْعَقُ
كُلَّ الْأَذَانِ
يَنْقُبُ كُلَّ خَبَاءٍ.. يَسْتُرُ
تِلْكَ الْعَوْرَاتِ
أَقْبَلَ شَيْخٌ..
عَبْلُ الزَّانِدِينَ
يَتَكَلَّمُ ثَقَّةً
بِبَقَايَا لُغَةٍ جَبَلِيَّةٍ
وَيُحَدِّقُ فِينَا..
وَشَرَارٌ يَتَطَايَرُ..
مِنْ عَيْنَيْهِ.. وَخَنَجَرِهِ الْلاهِثِ..
نَحْوِ الْأَمْسِ

(1) «من قصائدي»، ص 52.

فهذه المقدّمة تصوّر الملامح البدنيّة العامّة، والهيئة الأولى لذلك الشّيخ الجبليّ، «غير أنّها لا تصلّ بالقارئ نحو شيء، فلا زال الخبر غير مكتمل، وتأتي القصيدة بعد ذلك مجيبةً لتفاصيل اللقاء بهذا الشّيخ الذي كان مع كلّ صفاته البدنيّة يعشق أكل القات»⁽¹⁾، وفي ذلك تشويقٌ واستحثاث على المتابعة.

وفي مقدّمة قصيدة عنوانها: «حسرة»، يسير على الطّريق نفسها. يقول⁽²⁾:

أَطْلَّ عَلَى كَرْمِهِ وَانْحَنَيْ فَحَطَّ عَلَى رَاحَتَيْهِ الْجَنَى
وَأَلْقَى عَلَى سُوقِهِ نَظْرَةً فَهَشَّ لَهُ الْغُصْنُ حَتَّى دَنَا
فالقارئ لا يصل إلى المراد، حتّى تتوالى الأبيات، لتكون النتيجة حسرة مزارع على ما صار إليه أمر نخيله بسبب الجفاف.

وهو يفعل الشيء نفسه في مقدّمة قصيدة عنوانها: «عزّة»، حيث تصوّر بأسلوب قصصيّ - معتمداً على ضمير الغائب - شيخاً ذا معرفةٍ ووعي، لكنّه يشعر بالاغتراب وهو يستمع إلى شيء من شعر الشّاعر، فتتوهم منه شكواه وكأنه يلقيها. يقول⁽³⁾:

مَرَّ كَالْمَوَالِ فِي حَلْقِ الرَّبَابَةِ وَهَمَى مِنْ جَفْنِهِ دَمْعُ الصَّبَابَةِ
وَانْحَنَى فِي مِغْطَفِ أَلْوَى بِهِ وَي.. كَأَنَّ الْعَجْزَ لَمْ يَنْحَرْ شَبَابَهُ
وَحُدَّه أَصْغَى إِلَى قَيْثَارَتِي ثُمَّ أَلْقَى لِخَيَالَاتِي اغْتِرَابَهُ
فالشّاعر يعتمد على الصّورة الشّعريّة المختلفة، حين يشبه ذلك الرّجل بموَالٍ صادرٍ عن ربابة، ومعلومُ الأنين الصّادر عن هذه الآلة الموسيقيّة، فضلاً عن الجمال المؤثّر في صوتها، فهل كان ذلك الشّيخ الموسوم بالعزّة مؤلّماً بما هو عليه من حال، أم أنّه كان ممتعاً بما هو عليه من وعي وعزّة وشعورٍ بالحبّ؟. إنّ هذه المقدّمة السّرديّة، بما تتضمّن من الصّور

(1) «شاعر الجبل»، شيمة الشّمري، ص 186.

(2) «من قصائدي»، ص 228.

(3) السّابق، ص 225.

الشعرية، وبما تسبغه على الشخصية التي تصوورها من صفات، شبيهة بالخيال الذي يجذب القارئ جذباً خفياً نحو مواصلة قراءة القصيدة، من أجل معرفة سر الشخصية، وتكوين صورة كاملة لها، وكل ذلك يشير إلى مهارة فنية تهدف إلى الجذب والتشويق.

وإذا كان الشاعر علي آل عمر قد حاول، في المقدمة السابقة، تصوير الشخصية على طريقة السرديين، فإن الشاعر أحمد عبدالله عسيري، - يذهب في مقدمة قصيدة عنوانها: «العم صبر العسيري»⁽¹⁾، إلى ما هو أبعد من تصوير الشخصية، فيحشد عناصر حكاية كثيرة، محاولاً تصوير مرحلة ما من مراحل حياة شيخ عسيري بهرته الحياة بتسارعها وابتكاراتها، بينما هو واقفٌ عند ذكرياته لا يتجاوزها، ممّا يجعل القارئ يتشوق إلى باقي الأحداث، ويتطلع إلى تنامي القصة، ومعرفة مآل ذلك الشيخ. يقول⁽²⁾:

سَهَرَ الشَّيْخُ وَحُزْنَ الطَّيْنِ فِي الْعَيْنَيْنِ يَسْهَرُ
وَبُكَاءُ الْعُمَرِ، صَوْتُ الْجُرْحِ، وَالدَّمْعُ الْمُبْعَثُ
جَمْرَةُ الْمَوْقِدِ نَامَتْ.. وَظِلَامُ اللَّيْلِ نَامَ
وَبَقَايَا الرِّيحِ تَلْهُو بِالْحَصِيرِ



أَشْعَلَ الشَّيْخَ سِرَاجَ الذُّكْرِيَّاتِ
وَحُطِيَ الْأَيَّامِ مَرَّتْ وَتَعَرَّتْ
نَظَرَ الشَّيْخَ إِلَى السَّقْفِ وَغَنَى:
أَتَمَنَّى لَيْسَ مِثْلِي يَتَمَنَّى
هَذِهِ الدُّنْيَا قَصِيرَةٌ

(1) اشتهرت هذه القصيدة بين أدباء منطقة عسير، حتّى صار بعضهم يلقبون الشاعر نفسه بـ«العم صبر العسيري».

(2) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 115.

وَبَقَايَا الرِّيحِ تَلْهُو بِالْحَصِيرِ

إن هذه المقدّمة السّردية تكاد تكون قطعة من رواية، لولا أنّها احتفظت بموسيقا الشّعْر، واعتمدت على التّكرار الصّوتي الذي وهبها سمّةً غنائيّة، برغم ازدحام عناصر السّرد، إذ تصوّر المشهد والشّخصيّة تصويرًا يتدخّل فيه الشّاعر غير مرّة، ليصوّر الحال التّفسيّة لذلك الشّيح الذي سهر وحزن الطّين ساهرٌ في عينيه، وللطّين دلّالته بالنّسبة إلى مُسنّ عسيريّ يتحمّم أن يكون فلاحًا ثروته مكوّنة من الطّين، وربّما كان انتفاء قيمة الطّين، مع تغيّر الأحوال، سببًا في البكاء وتبعثر الدّموع، وربّما كانت الرّيح التي تلهو بالحصيرة، رمزًا للبعث الذي جعل هذا الشّيح يجهش بالبكاء، ويتمنّى أمنيّات ليست لأمثاله. هذه المقدّمة مدخل ممتاز للقول في التحوّلات الحيّاتيّة والاجتماعيّة التي لا تروق هذا الشّيح وأمثاله، ولذا كان عنصر الجذب فيها واضحًا، فضلًا عن كونها داعية إلى التعاطف مع الشّخصيّة، ممّا يجعل المتلقّي أكثر تأثرًا بالأفكار التالية.

وتعتمد الشّاعرة فاطمة القرنيّ - في بعض مقدّمات قصائدها - على السّرد الذي يصوّر مشاهد من حياتها، لكنّ سرّدها يمتاز بروح الأنثى التي تهتمّ بالتّفاصيل الدّقيقة من حياة المرأة، ولذا يأتي السّرد في مقدّماتها مكتنزًا بما يدلّ عليها بوصفها امرأة، ومن ذلك مقدّمة قصيدة عنوانها: «جفوة». تقول⁽¹⁾:

تَهَيَّأْتُ لِلْبُوحِ..

أَعْدَدْتُ «حَكِيًّا» كَثِيرًا..

وَقِطْعَةً حُلُوى..

وَفِنْجَانَ قَهْوَةٍ

فالبحر في حال وجود القهوة والحلوى عادة نسائيّة معروفة، والميل

(1) «احتفال»، ص 45.

إلى الكلام الكثير من أجل راحة النفس كذلك، ولذا كانت هذه المقدمة السردية ملائمة لروح المرأة وعاداتها.

وفي الجانب الإنساني، يعتمد الشاعر عبدالوهاب آل مرعي، إلى أن تكون مقدمات قصائده سردية، ليحرك الوجدان في المتلقين، ويقدم صوراً متكاملةً لنماذجه الإنسانية التي يحولها من كونها مرتبطةً بأفراد، إلى أن تصبح قضية أمة بأسرها، ومن ذلك قصيدة عنوانها: «الدمية الحية»، يصور فيها طفلة فلسطينية تتعرض لظلم ووحشية اليهود، حتى إنهم اختاروا جعلها دميةً تلهو بها بنتٌ أحدهم، وهو سرد رمزي، إذ ترمز الطفلة إلى القضية الفلسطينية التي لم يحسم أمرها، وبقيت يتلاعب بها الأقوياء كالدمية، كذلك الطفلة التي لم يختاروا قتلها، ولكنهم جعلوها لعبة حية بأيدي أطفالهم. يقول في مطلعها⁽¹⁾:

تلك هي الطفلة..

هي نَحكي قصةً مأساةٍ

أُغْرِبَ مِنْ أَنْ

يَفْهَمَهَا عَقْلُ

أَقْسَى مِنْ أَنْ

يُدْرِكَهَا قَلْبُ

وبرغم أن المقدمات السردية مشوّقة بطبيعتها، وبما تستلزمه من رغبة القارئ في متابعة الأحداث، إلا أن انسياق الشاعر وراء السرد، يؤدي - أحياناً - إلى غياب الصورة الشعرية، وحضور الحدث حضوراً يطغى على روح الشعر، وهو الملحوظ في المقدمات السردية عند الشاعر عبدالوهاب آل مرعي، سواء في هذه المقدمة أم في مقدمة قصيدة أخرى تتضمن حواراً

(1) «الدرّة.. قتله اليهود أم قتلهم؟»، ص 29.

بين أمّ فلسطينيّة وطفلها الذي فقد بصره على إثر رصاصة غادرة⁽¹⁾.



وتُوجد لدى بعض شعراء عسير مقدّمات مبتكرة، وجديدة بالنّسبة إلى الأذن العربيّة التي اعتادت أن يكون المطلع هو اللافت، بما يحتوي عليه من الجرس الموسيقي، أو النّبرة الخطابيّة العالية، أو بما يتّسم به من أسباب القوة، سواء أكانت ناجمة عن الصّورة الشعريّة، أم عن حسن السبك، أم عن قوّة المعنى.

وإذا كان لنا - مع شيءٍ من التجوّز والترخّص - أن نصف بدايات أو مداخل القصائد التي دلفت إلى موضوعاتها مباشرة بأنّها مقدّمات، على الرّغم من أنّ هذه البدايات أو المداخل - في حقيقتها - ليست إلا ترّكّاً للمقدّمات، وتخلّياً عنها، فإنّ بعضاً من هذه البدايات تمتاز بالتفرّد والابتكار، نتيجة جدّة الصّورة، أو فجائيّة التركيب اللغوي، أو حسن السبك وسلاسة الألفاظ، أو ارتفاع مستوى الشاعريّة، أو الاعتماد على تكرار الاستفهامات المشوّقة إلى إجاباتها.

ومن نماذج المقدّمات التي يتحقّق فيها التفرّد، مقدّمة قصيدة يرثي بها الشّاعر علي آل عمر عسيري أمّه، فيبدأ بمقول القائلين مباشرة، دون أن يذكرهم، إلا بعد انتهاء ما قاله على ألسنتهم، وذلك من خلال تكرار الجملة التي يقولها المعزّون: «أحسن الله عزاءك»، مضيفاً إليها ما يقولونه من عبارات التّعزية والمواساة، والحثّ على الصّبر، وكأنّه - لشدة ألمه - يسخر من هذه الجملة الرّتيبة التي لا تعيد إليه فائتاً، ولا تزيل عن قلبه حزناً، أو كأنّ هذه الجملة سبّب في زيادة الحزن. يقول⁽²⁾:

«أَحْسَنَ اللهُ عَزَاءَكَ.. أَحْسَنَ اللهُ عَزَاءَكَ

هَذِهِ الدُّنْيَا جِرَاحَاتُ وَآلَامٍ وَقَدْ شَابَتْ صَفَاءَكَ

(1) انظر: السّابق، ص 55.

(2) «قصائد من الجبل»، ص 59، 60. و«من قصائدي»، ص 15.

فَعَلُّهَا أَلَمَنَا.. أَلَمَنَا..
رُغْمَ أَنَّا ذَاتَ يَوْمٍ سَوْفَ نَلْقَى مَا أَسَاءَكَ»



قَالَهَا النَّاسُ وَمَا أَكْثَرَ مَا قَالُوا.. وَمَا أَقْسَى الْمَقَالَه
كَانَ شَرْخًا فِي جِدَارِ الصَّمْتِ
وَهُنَا فِي عِظَامِ الْبَحْتِ
زِلْزَالًا.. إِرَالَةً..

لقد كان تقديم المقول، وتأخير الإشارة إلى القائلين حتى اكتمال المقول، لافتًا إلى الحدّ الذي يجعل المتلقّي يتوقّع أكثر من موقف تجاه ما قاله المعزّون، فضلًا عن أن جملة: «أحسنَ الله عزاءك»، أخذت القارئ إلى الحالة بشكل مباشر، فدخل إلى عاطفة الحزن مسرعًا، وأصبح مع ألم الشاعر كما يشعر به، دون استبكاء الأشياء، وقبل ذكر مناقب الراحلة التي قد لا يكون سرّها مؤثّرًا بالحجم الذي أثّرت به هذه الجملة.

ومن نماذج المقدمات التي تعتمد على تكرار الاستفهامات، مقدّمة قصيدة عنوانها: «محاولة في فضاء الحبيبة»، وفيها جاءت الاستفهامات ملائمة للمعنى العام الذي تدور حوله القصيدة، ويشير إليه عنوانها؛ ذلك أنّ القصيدة كلّها محاولة استجلاء لهويّة تلك الحبيبة، وسعيّ إلى تبين هويّتها وخصالها. يقول⁽¹⁾:

مَنْ أَنْتِ يَا حَبِيبَتِي
كَيْ تُمْطِرِي الصَّخْرَاءَ بِالْحَوَزِ؟
مَنْ أَنْتِ مَنْ؟
أَجَنَّةٌ... أَمْ بَسْمَةٌ

(1) «ثلاثيّة اللّذة والموت»، ص 61.

يَذُوبُ فِي اشْتِعَالِهَا الْقَمَرُ!

مَنْ أَنْتِ مَنْ؟

أَفَنَنْتِ.. أَمْ وَجْهَةٌ

يَتَوَّهُ فِي ارْتِحَالِهَا السَّفَرُ؟!

أَمْ ضَحْكَةٌ... أَهْزُوجَةٌ

يَحَارُ فِي مَقَامِهَا الْوَتَرُ؟

إنَّ هذه المقدِّمة المملوءة بالأسئلة، متَّسِقةٌ مع الحيرة التي يشعر بها الشَّاعر تجاه هذه المحبوبة، ولذا قامت على أسئلةٍ تتلوها أوصافٌ غير مباشرة، تعتمد على الصُّورة الموحية بالصفة، وليس على الصفة المحتملة نفسها، فضلاً عن أنَّ المقطع يتَّسم بالمرآوحة بين الأسئلة الحائرة، والصفات التالية لها، بطريقةٍ تشفَّ عن رغبةٍ كبيرةٍ في استجلاء هويَّة المحبوبة، وتشي بِحِيرةٍ مماثلة في صفاتها.

ومن المقدِّمات التي كان الابتكار فيها ناجماً عن ملاءمة الموضوع، ومباشرة الفكرة، وعدم تقليد القصائد التي قيلت في مواقف مشابهة، مقدِّمة قصيدة عنوانها: «ريحانة الموت»، للشَّاعر أحمد عبدالله عسيري، يرثي بها طياراً سعودياً سقطت طائرته فوق بلاد الهند، وكانت آخر كلماته التي سمعها النَّاس في تسجيلٍ مشهورٍ حينذاك: «أستغفر الله. أشهد ألا إله إلا الله»، فالتقط الشَّاعر جملة: «أستغفر الله»، وما تعنيه في مثل ذلك الموقف، وراح ينوِّع القول حولها، لتكون المقدِّمة متفرِّدةً في الرِّثاء، وجاذبةً نحو قراءة القصيدة، لاختلافها عن نظائرها⁽¹⁾. يقول⁽²⁾:

(1) للمقارنة، انظر - مثلاً - قصيدة الشَّاعر عبدالله بن إدريس في رثاء ركاب الطائرة الذين ماتوا فيها احترقاً سنة 1400هـ، في مدينة الرياض. («في زورقي»، دار العبيكان للنشر والطباعة، الرياض، 1404هـ، ص 191).

(2) «إشراقة الطَّين»، (مخطوط)، ص 130.

«أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ» فَوْقَ الْغَيْمِ وَالْغَسَقِ أَضَاءَتِ الصُّبْحَ وَانْسَابَتْ عَلَى الْأَفْقِ
وَفِي سُكُونِ الدُّجَى طَافَتْ نَسَائِمُهَا وَأَوْرَقَتْ فِي عُرُوقِ الصَّخْرِ وَالْوَرَقِ
وَضَجَّتِ الْأَرْضُ تَسْبِيحًا وَأَدْعِيَةً وَرَتَّلَ الْفَجْرُ آيَاتٍ مِنَ الْفَلَقِ

ويكون سبب تفرد بعض مقدمات الشاعرة فاطمة القرني، أنها تضع المتلقي في الحالة بشكل مباشر؛ فحين أرادت أن توجه قصيدة إلى صديقة خائنة، عمدت مباشرة إلى الزجر، وتكرار أوامر الطرد، مما يشف عن حالة الغضب التي تشعر بها، ويجعل الألفاظ شبيهة بالصوت المرتفع الصادر عن مكلوم غاضب، والموجه إلى المتسبب بهما. تقول⁽¹⁾:

قُومِي...

...حَجَبَتِ النُّورَ عَنِّي...

...ارحلي..

هَيَّا نَوَارِي فِي الظَّلَامِ

قُومِي...

...يَضِيقُ بِكَ الْمَكَانُ..

...وَلَنْ أُصْنَحَ..

..وَأِنْ أَطَلَّتْ هُنَا الْمَقَامُ

هَيَّا اجْمَعِي أَشْلَاءَ زَيْنِكَ..

...لَمْلَمِي هَذَا الْحُطَامَ!!

ويُضاف إلى كون هذه المقدمة تشف عن الغضب منذ اللفظة الأولى، أنها تمتاز بكثافة موسيقية مناسبة للحالة، فضلاً عن كونها مملوءة بألفاظ السخط والغضب التي تحولها إلى هجاء شخصي، لكنه جاء بضمير

(1) «عندما غنى الجنوب»، ص 104.

المخاطب الحاضر في الصّورة اللغويّة، ممّا جعل شعور المتلقّي بالحالة أقوى، وإدراكه لحجم الغضب أكثر وضوحًا.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الكثير من المقدّمات، عند الشعراء المجيدين، ذات خصائص أسلوبية ومعنوية لافتة، وجلّها يمكن أن تُقرأ من أكثر من جانب، بيد أنّها - في الغالب - صارت داخليةً في نسيج النّصوص، ويصعب فصلها عمّا يليها، ممّا يجعل التركيز على المقدّمات المختلفة عن موضوعات قصائدها أكثر فائدة، وأجدى في الوصول إلى نتائج، وفي التّقسيم المبني على الأنواع الموضوعيّة، بل وألصق بالمفهوم التّقليديّ للمقدّمات.

المبحث الرابع

الوحدة الفنية والموضوعية

- مدخل

تنبّه النّقد القديم للوحدة في القصيدة⁽¹⁾، وبخاصّة وحدة الموضوع، لكنّ اهتمامه كان منصباً على وحدة البيت، ممّا أوجد الاعتقاد بأنّ الشعراء والنّقاد القدماء قد غفلوا غفلةً كاملةً عن وحدة القصيدة، وشاع ذلك الاعتقاد بسبب اشتغال القصيدة العربيّة التقليديّة على أكثر من موضوع، وهو اعتقاد مردودٌ عند التأمّل في كون الموضوعات الخارجة على الموضوع الرئيس إنّما هي تمهيدٌ له، وتهيّةٌ نفسيّةٌ للمتلقّي، ووضّل لكلّ جزءٍ بالآخر، وذلك لأنّ «الشاعر كان يتصوّر عمله وحدةً متّصلة الأجزاء، يسلم الواحد منها إلى صاحبه، ويتقدّم بعضه بعضاً؛ لأنّ ذلك هو الترتيب الطبيعيّ، فلم يكن يعتقد أنّ قصيدته أخلاطٌ متفرّقة لا توافق بينها ولا انسجام»⁽²⁾، فضلاً عن وجود إشاراتٍ مبثوثة في كتب القدماء، تدلّ على إدراكهم أهميّة الوحدة في جانبها الموضوعي، لكنّ المفهوم لم يكن كاملاً في أذهانهم، وذلك بدهيّ عند النّظر إلى كون النّقد صدىً للإبداع؛ فهم يبنون أقوالهم على ما بين أيديهم من الشعر، متّخذين من القصائد الممتازة فنّاً نماذج يهدون إليها، ويجعلون سماتها قوانين تفرّق بين الجودة والرّداء.

وعند البحث عمّا يشير إلى الوحدة في أقوال القدماء، فإنّنا نجد أكثر من إشارة دالّة على الوعي بأهميّتها، وأنّها من أسباب الجودة، وهي

(1) انظر: «أسس النّقد الأدبيّ عند العرب»، د. أحمد أحمد بدوي، ص 319.

(2) السّابق، ص 320.

إشاراتٌ لا تعني نضجَ المفهوم عندهم، بقدر إيمائها إلى وجود معالمة في أذهانهم، ومن ذلك قولُ أورده ابن رشيق عن الجاحظ، وهو: «إنَّ أجودَ الشَّعر ما رأيته متلاحمَ الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسُبك سبكاً واحداً»⁽¹⁾؛ فهو يشير إشارةً واضحةً إلى تلاحم الأجزاء، ممّا يعني إيمانه بتكوّن القصيدة من أجزاء، واشتراطه وجود تلاحم بين هذه الأجزاء، ولعلّه أراد بسهولة المخارج، سهولة الخروج من جزءٍ إلى جزء، والانتقال من معنى إلى آخر. وقريب من ذلك - مع شيءٍ من التفصيل - ما ورد عند ابن طباطبا العلويّ، حين قال في مفتتح فصلٍ سمّاه «تأليف الشَّعر»: «وينبغي للشَّاعر أن يتأمّل تأليفَ شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها؛ لتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه، وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامعُ المعنى الذي يسوق القولَ إليه»⁽²⁾، فالوحدة في ذهن ابن طباطبا تعني الترابط، دون اشتراط اتّحاد الموضوع؛ ذلك أنّ وجود أفكار وموضوعات متعدّدة، قد يؤدّي إلى شيءٍ من التّنافر، وعدم الانسجام، ممّا يستدعي إيجادهما بالاهتمام بحسن تجاور الأبيات، وتسلسل معانيها، وعدم وجود معنى خارج على السّياق يفضي إلى تشتيت المتلقّي، ونسيان المعنى الرئيس.

ولعلّ أقرب أقوال النّقاد القدماء، إلى المفهوم الحديث للوحدتين: الموضوعيّة والفنّية، قولُ أورده أبو إسحاق إبراهيم الحصريّ، عن محمّد بن الحسين الحاتميّ، وفيه إلماحةٌ إلى أهمّية ترابط أجزاء القصيدة كلّها، منذ بدئها حتّى ختامها، وهو قولٌ لا يصدر إلا عن وعي بكون القصيدة ذات تركيبٍ كامل، وبناء تام. يقول: «مثل القصيدة مثل الإنسان في اتّصال

(1) «العمدة في محاسن الشَّعر ونقده»، ج 1، ص 171.

(2) «عيار الشَّعر»، شرح وتحقيق: عبّاس عبد السّاتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ - 2005م، ص 129.

بعض أجزائه ببعض، فمتى انفصلَ واحدٌ عن الآخر، وبأيّنه في صحّة التركيب، غادرَ الجسمَ ذا عاهةٍ تتحوّنُ محاسنَه»⁽¹⁾، ومن الواضح أنّ تشبيهه القصيدة بجسم الإنسان في اتّصال أعضائه وتناسقها، ينمّ عن إدراكٍ ما للوحدة التي تتجاوز وحدة الموضوع إلى وحدة الشّعور، وهو المفهوم الحديث للوحدة الفنّية، بل إنّ التشبيه نفسه سائرٌ عند نقّاد العصر الحديث⁽²⁾، بيد أنّ المفهوم لم يكن ناضجاً عنده، إلى الحدّ الذي يجعله يعبر عنه متخلّصاً من فكرة وجود الأجزاء، على الرّغم من أنّ الدّكتور أحمد أحمد بدوي، وبعد أن عرض أقوال القدماء المتعلّقة بوحدة القصيدة، وتناسب أجزائها، قال: «وأرجّح أنّ النّقد الحديث لا يستطيع أن يضيف إلى ألوان هذا التّناسب لوناً جديداً»⁽³⁾، وهو ترجيحٌ عاطفيٌّ ناجمٌ عن الإعجاب، أو أنّه أراد أنواع التّناسب في حال وجود الأجزاء، لأنّه لم يتطرّق إلى الموضوع الواحد، والحالة الشعوريّة الواحدة.

أمّا عند نقّاد العصر الحديث، فقد كانت قضية الوحدة الفنّية على رأس القضايا التي أثارت الكثير من الحوارات، وبخاصّة بعد صدور كتاب: «الدّيونان في الأدب والنّقد»، للعقّاد والمازني؛ ذلك أنّها باتت حجر الزّاوية في بناء القصيدة العربيّة الحديثة، وحقّق لها ذلك، لأنّها تحوّل القصيدة إلى كيانٍ واحد، ذي تجربةٍ شعوريّة متجانسة الدّوافع، وأثرٍ نفسيّ واحد، ممّا يمنحها التفرد، ويهبها سماتها الخاصّة الخالصة من شوائب التشتّت المؤدّي إلى التشتيت. يقول العقّاد واصفاً القصيدة الحديثة، أو ما ينبغي أن تكون عليه: «ينبغي أن تكون عملاً فنيّاً، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التّمثال بأعضائه، والصّورة بأجزائها،

(1) «زهر الآداب وثمر الألباب»، عناية: د. زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1971م، ج3، ص 651.

(2) انظر: «الدّيونان في الأدب والنّقد»، عباس محمود العقّاد، وإبراهيم عبدالقادر المازني، دار الشعب، القاهرة، ط2، ج2، ص 120.

(3) «أسس النّقد الأدبيّ عند العرب»، ص 329.

واللحن الموسيقيّ بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيّرت النسبة، أخلّ ذلك بوحدة الصّنع وأفسدها، فالقصيدة الشّعريّة كالجسم الحي، يقوم كلّ قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يُغني عنها غيره في موضعه، إلا كما تُغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكفّ، أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسّم، لكلّ حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها⁽¹⁾. وكلامه متوافق مع القول السابق للحاتميّ، توافقاً يتجاوز الفكرة العامّة، إلى استخدام التشبيه نفسه، لكنّ الفكرة عنده أكثر تطوّراً، والتّفصيل أشدّ إيضاحاً.

وتزداد فكرة الوحدة العضويّة/ الفنيّة وضوحاً عند الدّكتور محمّد غنيمي هلال، حين يقول: «الوحدة العضويّة هي وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصّور والأفكار على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة لكلّ جزء وظيفة فيها، ويؤدّي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر. وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشّاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعه، وفي الأجزاء التي تدرّج في إحداث هذا الأثر، بحيث تتماشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حيّة، ثمّ في الأفكار والصّور التي يشتمل عليها كلّ جزء، بحيث تتحرّك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المفقود منها عن طريق التابع المنطقي، وتسلسل الأحداث والأفكار، ووحدة الطّابع»⁽²⁾.

- الوحدة الفنيّة والموضوعيّة عند شعراء عسير

الناظر في قصائد المقلّدين من شعراء عسير، يجد الوحدة الموضوعيّة متوافرة كما يراها النّقاد القدماء، في جلّ نتاج هؤلاء، إذ يتحقّق الانسجام والتّناسب بين كلّ بيتٍ ولاحقه، وكانت معظم القصائد مستقلّة بموضوع

(1) «الديوان في الأدب والنقد»، ج2، ص 120.

(2) «النقد الأدبي الحديث»، ص 209.

واحد، بل إنَّ بعض المقدمات الوصفية كانت داخلةً في إطار موضوع القصيدة، يُضاف إلى ذلك وجود بعض وسائل الربط اللغوي، كحروف العطف، وأدوات الربط، والتكرار، وغيرها من أسباب الوحدة الأسلوبية المتآزرة مع الوحدة الموضوعية، غير أنَّ ذلك لا يعني عدم وجود قصائد تتعدّد فيها الموضوعات، وتكثر فيها الاستطرادات، إلى الحد الذي يصعب عنده تحديد موضوعها الرئيس.

وأمام الكمّ الكبير من القصائد، يتحتمّ على الباحث تحديد إطار الدراسة، واختيار النماذج التي تخدم مراده، وتوصّله إلى نتائج واضحة، ولذا كان لزاماً أن تكون دراسة الوحدة تحت عنوانات تصنّف النصوص، من حيث: الطول والقصر، وأثر كلٍّ منهما في وحدة القصيدة، ودور الأساليب الحكائية والقصصية في تحقيقها، وأهمية التكرار والروابط اللغوية في الربط بين أجزاء القصائد.

أ - أثر طول القصائد وقصرها في الوحدة

إنّ من المعروف أنّ طول بعض القصائد ناتج - في الغالب - من تعدّد الموضوعات، لكن ذلك لا ينفي وجود خيوط فكرية وشعورية تربط أجزاءها، وبالرغم من ذلك يمكن تقديم أبياتٍ على أخرى، فلا يؤدّي ذلك إلى خلل بين، وهو ما لا يراه المتسامحون - في قضية وحدة القصيدة - عيباً؛ لأنّهم يرون أنّ الوحدة في الشعر مختلفة عنها في المسرحية والرواية. يقول الدكتور علي عشري زايد: «أمّا وحدة القصيدة، فهي على قدر من المرونة، بحيث لا ترفض إمكان تقدّم بيت من أبيات القصيدة، أو مقطع من مقاطعها على سواء، دون أن يكون في ذلك إخلالاً بالوحدة، مادام ثمة نوع من الوحدة الشعورية والفنية، يضم هذه الأبيات والمقاطع بعضها إلى بعض»⁽¹⁾، فيما يبالغ آخرون، حين يرون أنّ إمكانية تقديم

(1) «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص 26.

بيت على آخر، تعد إخلالاً بوحدة القصيدة، وأنّ ذلك مدعاة للوم الشّاعر ومؤاخذته⁽¹⁾، وهو تشدّد لا يتّسق وطبيعة الشّعر الذي لا يقوم على تسلسل الأحداث، أو تتابع الحوار، كما هو الحال في الرّواية والمسرحيّة، وإنّما يقوم على التّعبير الحرّ عن التجربة، بعد امتلاك الأدوات، والقدرة على إقامة الموسيقى، وإضفاء عناصر الشّعريّة، ولذا فإنّ تحقّق الوحدة يكون بوجود خيوط تربط القصيدة موضوعيّاً، وتجعلها متعلّقة بتجربة شعريّة واحدة.

وللتدليل على وجود النوعين، نختار أنموذجين من القصائد الطويلة؛ أحدهما للشّاعر أحمد عبدالله بيهان، وفيه تحقّقت فيه عناصر الوحدة، والآخر للشّاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن، وقد غابت عنه الوحدة.

أمّا قصيدة الشّاعر أحمد بيهان، فقد طالت حتّى تعددت موضوعاتها في الظّاهر، وهي قصيدة عنوانها: «إلى جزيرتي»، ويبلغ عدد أبياتها مائة وستة أبيات، يستعرض فيها تاريخ الجزيرة العربيّة منذ الجاهليّة، حتّى العهد السّعودي، موظّفاً الأحداث والشّخص في خدمة فكرته الرئيسيّة وهي الفخر بأمجاد جزيرة العرب، فيبدأ بماضيها السّحيق قائلاً⁽²⁾:

مَا ضِيكَ مَخْضُ كَرَامَةٍ وَإِبَاءٍ يَا مَنْبَعِ الْأَمْجَادِ يَا صَحْرَائِي
يَا مَنْ عَلَى قَدَمَيْكَ يَجْتَوُ صَاغِرًا مَا جَلَّ مِنْ مَجْدٍ عَلَى الْغُبَرَاءِ
تِيهِي مُدَلَّلَةً بِمَاضٍ مُشْرِقٍ يُزْرِي بِمَا فِي الْكَوْنِ مِنْ أَضْوَاءِ
وَبِحَاضِرٍ فَاقَ الْخَيَالَ فَلَمْ يَزَلْ يَسْمُو، فَدَاسَ عَلَى ثَرَى الْجَوَرَاءِ

ثمّ يبدأ بسرّد ما مرّت به الجزيرة العربيّة من أحداثٍ جسيمة، مختاراً في كلّ فترة أنموذجاً بشريّاً للتدليل على العظماء الذين أنجبته هذه الأرض، مع حرصه على إيجاد رابطٍ لغويٍّ بين كلّ أنموذج وسابقه، بل إنّّه يجعل ختام كلّ فكرة تمهيداً للفكرة التي تليها، فيذكر عنتره بن شدّاد

(1) انظر: «عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة»، ص 17.

(2) «نزيف المشاعر»، ص 16.

العبيسي بوصفه أنموذجاً للفرسان الشجعان، ويذكر حاتم الطائي بوصفه أنموذجاً للكرام الباذلين، رابطاً صفاتهما بصفات الأرض التي أنجبتهما، وجاعلاً من صفاتهما صفاتٍ لها، حتّى يصل إلى رسول الله محمد ﷺ، فيفصل القول في سيرته العطرة، وأثره في الإنسانية كلّها، وما أحدثه - عليه الصلاة والسلام - في عقول أهل الجزيرة وأرواحهم من تغيّرات جعلتهم يسودون العالم، ثم يأتي على ذكر الشيخ محمد بن عبد الوهاب ودعوته الإصلاحية، ليصل إلى الملك عبدالعزيز الذي أعاد توحيد أجزاء الجزيرة، مادحاً إياه وأبناءه الملوك الذين تولّوا الحكم من بعده.

والناظر في هذه القصيدة، يستطيع تقسيمها إلى وحدات موضوعية مختلفة بحسب العصور والشخص، لكنّها - في إطارها العام - تبقى قصيدة واحدة من حيث: الموضوع، والعاطفة، والموسيقا، ممّا يجعل منها أنموذجاً للقصائد التي تتعدّد موضوعاتها الجزئية، لكنّها تبقى مترابطةً برباط يضمّ أجزائها، ويجعل الانتقال من فكرة إلى تاليتها انتقالاً منطقيّاً لا يُشعر المتلقّي بالتنافر، أو بتعدّد الموضوعات، وربّما كان التسلسل التاريخي المنطقي سبباً في تحقيق الوحدة الموضوعية، فلم تحتو القصيدة على موضوعات مُقحمة، أو أفكار بعيدة عن الموضوع الرئيس بعداً يجعلها ناشزة أو ناتئة.

أمّا الشاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن، فقد أدّى طول القصيدة الرائد عنده، إلى شيء من الإخلال بالوحدتين: الموضوعية، والفنية، وهو ما كان عنده، في قصيدة عنوانها: «أصبح الشمس»⁽¹⁾، إذ يبلغ عدد أبياتها مائتين وثلاثة وخمسين بيتاً، يضعف بينها الرّابط الموضوعي، حتّى إنّه يصعب على القارئ تحديد موضوعها الرئيس، وإن كان النصّ غالباً عليها، لكن التفصيل، والانتقال من نصيحة إلى أخرى، ومن النصّ الفردي إلى الجماعي، والاستطرادات التي تخرج إليها كل نصيحة، جعلت

(1) انظر: «أصبح الشمس»، ص 10: 38.

الموضوعات تتعدّد، إلى الحد الذي يمكن معه تقسيم القصيدة إلى قصائد عديدة؛ وليتّضح الأمر، نأتي على أكثر من مقطع منها، ليتبيّن البون، وتظهر المسافات الفاصلة بين الموضوعات، يقول في أحد المقاطع⁽¹⁾:

اصنعِ الْفُلْكَ لِلسَّلَامِ وَسَيِّجْ عِزَّةَ الصَّرْحِ كَيْ يَظَلَّ عَصِيًّا
وَإِذَا حَاوَلَ الْكَفْرُ انْتِهَاكَا فَاْمْتَشِقْ سَيْفَكَ الصَّقِيلَ الْمُحْيَا
وَاشْحِذِ الْحَدَّ إِنَّ فِي الْحَدِّ حَسَمًا عِنْدَمَا تَرْحَفُ الْخُطُوبُ إِلَيَّا

ويقول في مقطع آخر موجّهاً خطابه إلى الغرب، لائماً إيّاه على مآل الأحوال، بعد أن كان الخطاب موجّهاً إلى أبناء الأمّة والوطن⁽²⁾:

أَيُّهَا الْغَرْبُ لَوْ وَعَيْتَ الْمَعَانِي فِي حَيَاةِ الشُّعُوبِ مَا رُمْتَ غَيًّا
أَوْ طَعِمْتَ الْمَالَ حُلُوءًا وَمُرًّا أَوْ تَعَلَّمْتَ أَنْ تَكُونَ وَفِيًّا
لَا تَلْقَى الْكَوْنَ فِي سَلَامٍ وَأَمْنٍ وَتَبْنَى تَعَايِشًا سَلْمِيًّا

ثم يخلط النصيح والتوجيه، ولوم الغرب، بالفخر، حين يقول⁽³⁾:

وَنَصُوءُ الْجَمَى الْمُطَهَّرِ أَرْضًا وَسَمَاءً وَحَيِّزًا أُسْرِيًّا
نَزْرَعُ الْمَجْدَ فِي الْبَنِينَ وَنَرْعَى أَكْرَمَ الرُّزْعِ وَالْحَصَادِ الْجَنِيًّا

ثم ينتقل إلى مدح حكام البلاد السّعوديّة، ومن بينهم أمير منطقة عسير، ليعود إلى هجاء الغرب، مستحضراً مفاصل مهمّة في التاريخ الحديث، ثم يعاود النصيح والتوجيه، وكأنه يريد أن يجمع الموضوعات الشعريّة كلّها في قصيدة واحدة، ممّا أفقدها وحدتها الموضوعيّة، وجعله يتكلّف القوافي، ويكرّر المعاني والألفاظ والصّور، بحثاً عن طول النّفس الشعريّ، لكنّ ذلك لم يهب القصيدة هويّة واضحة، ولم يمنحها القوّة التي تمتاز بها بعض قصائده الاجتماعيّة والوطنية الأخرى، فبدت مفكّكة تفكّكا يتجاوزها في إطارها العام، إلى تفكّك المقاطع نفسها، نتيجة العودة إلى

(1) السّابق، ص 10.

(2) نفسه، ص 17.

(3) نفسه، ص 20.

أفكارٍ سلفت في مقاطع سابقة، أو بسبب المزج العشوائي بين: التوجيه، والفخر، والمدح، والوصف، والهجاء.

أما القصائد القصيرة، فإنّ ظهور الوحدة الفنيّة فيها أكثر وضوحاً، وتحقّق الوحدة الموضوعيّة أكثر يسراً، لأنّ الشّاعر يكون أمام حالةٍ واحدة، يكرّس لها كلّ طاقاته الشعوريّة، وقدراته اللغويّة، ليصوّرها في أقلّ عددٍ من الأبيات أو الأسطر الشعريّة، دون حاجةٍ إلى الاستطرادات، ودون أن يتباين مستوى الصياغة في الغالب، أو يختلف المعجم الشعريّ من فكرة إلى أخرى.

إنّ التركيز على تجربة شعريّة واحدة، وموضوعٍ واحد، دون استطرادات مخلّة، أو تكرارٍ يجعل الألفاظ تعيد معانيها من دون إضافةٍ ظاهرة، محقّق للوحدة، وكاشفٌ عن هويّة القصيدة بوصفها كيّاناً لغويّاً مستقلاً، وتعبيراً عن حالةٍ شعوريّة واضحة، وذلك على النقيض من القصائد الطويلة، التي يؤدّي طولها إلى غياب الوحدتين: الفنيّة والموضوعيّة، أو ضعفهما.

ومن النماذج التي تحقّقت فيها الوحدة بشكلٍ واضح، قصيدة عنوانها: «مرثيّة الخونة» للشاعر محمد زايد الألمعيّ، وهي ذاتيّة غاضبة يرثي بها خائنيه رثاءً مجازياً، بعد أن افترض موتهم، لأنّه حذفهم من محيطه وحياته. يقول⁽¹⁾:

يَذْنُونَ مِنْكَ وَفِي إِقْدَامِهِمْ هَرْبٌ	مِثْلَ الْقَصِيدَةِ تَأْتِي دُونَمَا يَجِبُ
وَتَسْتَجِيبُ وَفِي إِقْبَالِكَ الرَّيْبُ	فَتَسْتَرِيبُ لِرُؤْيَاهُمْ عَلَى قَلْقٍ
وَحَوْنُوكَ وَقَدْ خَانُوكَ وَأَنْسَحَبُوا	مَنْ حَارِبُوكَ وَهُمْ مِنْ أَجْلِكَ اخْتَرَبُوا
خُبَزَ الْقَصِيدَةِ وَالْدَفْءَ الَّذِي رَغَبُوا	وَمَنْ لَصُوتِكَ جَاؤُوا كِي تُقَاسِمَهُمْ
فَهُمْ خَطَايَاكَ خَانُوا مَثَلَمَا صَحَبُوا	مَنْ رَافَقُوكَ لَكِي تَشْقَى بِصُحْبَتِهِمْ

(1) «بيادر»، (دوريّة فصليّة ثقافيّة إبداعيّة)، نادي أبها الأدبيّ، ع 41، (محرم 1425هـ)، ص 84.

وَهُمْ رَفَاقُكَ إِذْ أَنْسَتْ وَحَدَّتْهُمْ
وَهُمْ كَلَامُكَ لَكِنْ لَسْتُ فِي دِمِهِمْ
مَنْ أَثْقَلُوكَ بِأَحْلَامِ تُرَاوِدُهُمْ
كَأَنَّ جُرْحَكَ بِالْأَهَاتِ يَلَامُ مَا
أَوْ أَنَّهُمْ دَمُكَ الْحَانِي تَقْلَبُهُ
وَلَيْسَ صَوْتُكَ فِيهِمْ غَيْرَ عَابِرَةٍ
وَأَنْتَ أَنْتَ سِوَاهُمْ حِينَ تَسْبِقُهُمْ
فَإِنْ تَرَاءَتْ لَهُمْ فِي الدَّرْبِ بَارِقَةٌ
وَعَادِرُوكَ وَقَدْ أَلْقَوْا بِلَادَتَهُمْ
لَا أَنْتَ مِنْهُمْ وَلَا أَهْلُوكَ غَيْرُهُمْ
تَبْكِي عَلَيْهِمْ وَتَبْكِي مَنْ تَعْلَتِهِمْ
لَسَوْفَ تَجْتَرِحُ الضَّوءَ الَّذِي انزَلَقُوا

وَهُمْ مَلَامَتُكَ الْكُبْرَى إِذَا عَتَبُوا
إِلَّا خُلَاصَةً مَا قَالُوا وَمَا طَلَبُوا
وَعَادِرُوكَ عَلَى الْأَحْلَامِ تَنْتَجِبُ
نَكَاتٍ فِيهِمْ فَلَا شُكْرَ وَلَا عَتَبُ
فَوْقَ الْقَصِيدَةِ حَتَّى يَنْضَجَ التَّعَبُ
مِنَ الزَّمَانِ تُسَلِّيهِمْ إِذَا اِكْتَأَبُوا
يَمَشُونَ خَلْفَكَ وَالْأَقْدَامُ تَضْطَرِبُ
قَالُوا فِدَاءَكَ نَضْلَاهَا وَنَقْتَرِبُ
عَلَى خُطَاكَ وَقَالُوا: مَا لَهُ أَرْبُ
مَنْ نَاسَبُوا كُلَّ مَسْخٍ مَا لَهُ نَسَبُ
هُمْ سَالِبُوكَ وَمَسْلُوبُوكَ وَالسَّلْبُ
يَوْمًا عَلَيْهِ، فَلَا تَحْزَنُ إِذَا ذَهَبُوا

فوحدة الموضوع في هذه القصيدة ظاهرة؛ تتجلى في كون القصيدة من أول بيت فيها، إلى آخر بيت، هجاء ذا معانٍ جديدة لأولئك الذين وصفهم الشاعر بأنهم «خونة»، ومما عزّز ذلك حضور ضمير الغائب في جلّ أبياتها، وتعلّق المعنى في كلّ بيتٍ بمعنى سابقه، حتّى إنّ بعض الأبيات معطوفة على التي تسبقها، أو متممة لمعناها، كقوله:

مَنْ رَافِقُوكَ لَكِي تَشْقَى بِصُحْبَتِهِمْ
وَهُمْ رَفَاقُكَ إِذْ أَنْسَتْ وَحَدَّتْهُمْ
وَهُمْ كَلَامُكَ لَكِنْ لَسْتُ فِي دِمِهِمْ
وَهُمْ مَلَامَتُكَ الْكُبْرَى إِذَا عَتَبُوا
إِلَّا خُلَاصَةً مَا قَالُوا وَمَا طَلَبُوا

أو قوله:

فَإِنْ تَرَاءَتْ لَهُمْ فِي الدَّرْبِ بَارِقَةٌ
وَعَادِرُوكَ وَقَدْ أَلْقَوْا بِلَادَتَهُمْ
قَالُوا فِدَاءَكَ نَضْلَاهَا وَنَقْتَرِبُ
عَلَى خُطَاكَ وَقَالُوا: مَا لَهُ أَرْبُ

كما تتجلى الوحدة الفنيّة في كثرة استخدام الروابط اللغويّة، مثل حروف العطف التي لا يكاد يخلو منها بيت، وفي التكرار اللفظي الذي جاء معزّزاً للمعاني، وغير خارجٍ عنها، ومتسقاً مع الإطار العام للقصيدة،

التي تتجه - بكلّ معانيها - نحو فكرة واحدة هي مثالب أولئك الأصدقاء الخائنين، ومن ذلك تكرار الاسم الموصول: «مَنْ» بمعنى «الذين»، وقد تكرر أربع مرّات، ليكون ملائمًا للقول في أوصاف أولئك، ومثله تتابع ضمائر الغائب، وتكرار كاف الخطاب أربعًا وعشرين مرّة، في سبعة عشر بيتًا، هي أبيات القصيدة كلّها، وذلك في: «مِنْكَ، إقبالِكَ، حاربوكَ، أجلكَ، خوّنوكَ، خانوكَ، لصوتِكَ، رافقوكَ، خطاياكَ، رفاقكَ، ملامتكَ، كلامكَ، أثقلوكَ، غادروكَ، جرحكَ، دمكَ، صوتكَ، خلفكَ، فداءكَ، وغادروكَ، خطأكَ، أهلوكَ، سالبوكَ، مسلوبوكَ»، وهو تكرار ينتظم أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، ممّا يجعلها تسير في مسار واحد، سواء أكان ذلك من حيث: المعاني، أم الألفاظ، أم التجربة، وبهذا تحققت فيها وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر⁽¹⁾.

وحين تتحقّق الوحدة - في القصائد القصيرة - عن طريق وحدة المشاعر، تصبح الألفاظ والروابط اللغوية معاضدةً لها، لكنّها لا تكون السبب الرئيس في وجودها، وإنّما تأتي الأسباب اللغوية كلّها ثانويّة، فتبقى الوحدة الشعوريّة الوشيحة الرئيسة التي تجعل من القصيدة كتلةً واحدة، ومن ذلك قصيدة عنوانها: «زرقاء»، للشاعر تركي الزميلي، وهي تقع في ثمانية أبيات، تعبّر من خلال الصّور المتتابعة عن شعوري: الألم، والكبت، وفيها يشبه عيون مراقبيه بعيون «زرقاء اليمامة»، في استخدام رمزيّ لقوّة بصر الرقيب، ممّا أدّى إلى الكبت، الذي عبّر عنه بأكثر من صورة توحى كلّها بالقيود، وعدم القدرة على الانطلاق. يقول⁽²⁾:

فِيثَارَتِي مُلِئْتُ بِأَنَاتِ الْجَوَى وَمَرَاكِبِي أُسْرَى عَلَى الشُّطَّانِ
وَعَلَى مَحَابِرِي السُّكُونِ وَمِغْزَلٍ ثَمَلُ سَقَنَتُهُ وَخَيْطُهُ الشَّفَتَانِ
وَطُيُورُ أَحْرَفِي الْوَلِيدَةِ أَنْفُسُ مَقْبُورَةٌ تَشْتَاقُ لِلطَّيْرَانِ

(1) انظر: «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص 28.

(2) «مدد»، ص 81، 82.

وَصَدَى صَهِيلِ الْخَيْلِ يَزْكُضُ فِي دَمِي وَعَلَى فَمِي بَوَابَةُ الْحِزْمَانِ
وَعَلَى صَقِيْعِ الرَّمْلِ تَنْشُجُ جَمْرَةٌ وَالرَّيْحُ تَلْطُمُ وَجْهَهَا وَتُعَانِي
وَحَنَاجِرِي بَيْتَ الْغُبَارِ وَعِنْدَمَا طَعَنْتُ لَفْظْتُ دَمِي وَبَعْضَ لِسَانِي
«زُرْقَاءُ» تُنْذِرُ فِي السَّدِيمِ يَمَامَةً أَمَلًا بِأَنْ لَا تُطْفَأَ الْعَيْنَانِ:
«قِيْثَارَتِي» مُلِئْتُ بِأَنَاتِ الْجَوَى لَا بُدَّ لِلْمَكْبُوتِ مِنْ فَيْضَانِ

ودون النظر إلى سلبية المعنى، وكونه قد يكون وهماً من أوهام الشعراء الذين يشعرون بالاعتراب، فإنّ الوحدة الشعورية ظاهرة؛ ذلك أن الصور في القصيدة كلّها تعبّر عن عدم القدرة على القول، وذلك ليس بسبب العجز عنه، وإنّما بسبب عدم الجرأة عليه، وعيون «زرقاء» تراقب اليمامة الرّغبة في الطّيران مراقبة المنذر من الإقدام على الانطلاق، ومن تلك الصور: المراكب الأسيرة على الشّطآن لا تستطيع الإبحار، والسكون الذي يخيم على المحابر لأنها لم تعد تُستخدم، وطيور الأحرف المقبورة التي تتوق إلى الطّيران، والبوابة التي تغلق فم الشاعر فلا ينطق، ممّا جعله يلفظ بعض لسانه. فالحالة الشعورية التي تصوّرها القصيدة واحدة، تدعمها بعض الاستخدامات اللغويّة، مثل تكرار لفظة: «وعلى»، في مفتتح الأبيات والأشطر، وتكرار حرف العطف «الواو»، الذي جعل كل صورة تتصلّ بسابقتها وتكمل مغزاها وأثرها، فضلاً عن أنّ تكرار الشّطر الأوّل من المطلع في البيت الأخير، وجعله مقولاً للقول على لسان الشّاكي إلى «زرقاء» منها إليها، منح القصيدة رابطاً بين بدايتها ونهايتها، دون أن يكون تكرار المطلع في الختام تقليداً مجرداً من الوظيفة.

ب - الاعتماد على الأساليب الحكائيّة والقصصيّة

يهتم الباحثون بالحوار والأساليب القصصيّة والحكائيّة بوصفهما وسيلتين فنيّتين تضيفان إلى الشّعر شيئاً من الحيويّة والحركة، وتساعدان على إخراجه من أطر التقريريّة والتسجيل المباشر، وهما شكلان مألوفان في الشّعر العربيّ القديم، ويرى الدّكتور عبّاس بيومي عجلان، أنّ الشّاعر

الجاهليّ الأعشى هو أول من أدخل هذا الأسلوب إلى الشعر، إذ يقول: «ومن إضافات الأعشى أنّه أدخل إلى الشعر غرضاً لم يعرف عن شاعرٍ قبله، أو اتخذه سبيلاً إلى القول، وهو القصّة الشعريّة»⁽¹⁾، غير أنّ الناظر في شعر سابقه امرئ القيس يجد القصّة في غير موضع، وخصوصاً في وصف مشاهد الصيد⁽²⁾، وليس في المقطوعات القصصيّة عند الأعشى تجاوزٌ فنيّ مرحليّ كبير، ولذا يمكن القول إنّ القصّة الشعريّة مواكبة للشعر العربيّ الذي عُرِفَ ناضجاً مكتمل الأصول منذ البدء، لأنّ بداياته الأولى لم تصلنا، ولذا لا يمكن أن ننسب الريادة فيها إلى شاعرٍ بعينه.

ولئن كانت القصّة الشعريّة موجودةً في الشعر، فإنّ تحقق الوجود لا يعني أنّ الباحث في الشعر أمام قصّة مكتملة المقوّمات، وليس من الموضوعيّة البحث عن اكتمال مقوّمات القصّة النثرية الفنيّة الحديثة في السرد الشعريّ، لأنّ لكلّ نوع متطلباته الخاصّة، وطبيعته التي تجعل السرد وعناصره ثانويّة في الشعر، وأساسيّة في القصّة الحديثة، ولذا فقد يفشل الشاعر في استخدام الحوار والأساليب القصصيّة إذا توهم أنّ الأمر لا يعدو كونه حكايةً مجردةً تُروى موزونةً مقفأة، بينما هو بناءٌ شعريّ يقوم على التخيل، ويهدف إلى التشويق، وتنويع الأصوات، وإيصال الفكرة عبر توظيف الأسلوب القصصي، بحيث لا يكون هدفاً في ذاته - كما هو الحال في القصّة النثرية الفنيّة - وإنما يكون وسيلةً للتعبير عبر طريقٍ جديدة، تبتعد عن الرتابة، باعتمادها على بعض عناصر الأسلوب القصصيّ، «لأنّه لا يُطلب من [الشاعر] صاحب الأسلوب القصصيّ أن يكون قاصّاً، بل أن يكون شاعراً مبدعاً»⁽³⁾، ولعلّ هذا ما عناه الدكتور طه وادي حين أكّد على

(1) «عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى»، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1985م، ص 371.

(2) انظر: ديوانه، ص 36، وما بعدها، وص 46، وما بعدها.

(3) «الشعر في منطقة جازان من 1351 - 1418هـ / 1932 - 1998م: دراسة موضوعيّة وفنيّة»، ص 1..5.

انتماء الشّعر القصصيّ إلى فنّ الشّعر، لكنّه «يحمل بالإضافة إلى ذلك عناصر القصّ، مثل الحدث والشخصيّة والزّمان والمكان، أو بعض خصائص السّرد الأسلوبية مثل السّرد والحوار»⁽¹⁾.

إنّ المهمّ - هنا - هو مدى إسهام الأساليب القصصيّة والحكائيّة في تحقيق الوحدة الفنّية، والكيفيّة التي تجعل السّرد القصصيّ - بما يقتضيه من التسلسل الحدّثي - يمنح القصيدة التماسك الذي يجعلها بناءً واحدًا، حتّى يكون التقديم أو التأخير أو الاجتزاء أو الحذف، من أسباب الإخلال بالمعنى، وهذم البناء الفنّي.

ومن النماذج المبكّرة لاستخدام الأسلوب القصصيّ، قصيدة عنوانها: «حطام الحياة»، للشّاعر أحمد عبدالله بيهان، ضمّنها ديوانه المنشور سنة 1390هـ، وهي تصوّر قضيّة إكراه الفتيات على الرّواج بمن لا يرغب فيه، وفيها اعتمد الشّاعر على الأسلوب القصصيّ الذي يلائم هذا النّوع من الموضوعات المائلة نحو الوعظ، هروبًا من طغيان الوصايا المباشرة على القصيدة، لتعلّقها بموضوع اجتماعي يحتاج إلى التوجيه والتنوير، ولعلّ غلبة الأساليب القصصيّة على الشّعر الاجتماعي، هي التي دعت الدّكتور طه وادي إلى القول: «يتسم الشّعر القصصيّ كثيرًا بأنّه يؤدّي وظيفة وعظيّة تعليميّة مباشرة»⁽²⁾، غير أنّ المهمّ هو تحقّق الوحدة الفنّية الناجمة عن الحوار والسّرد، حيث يجري الشّاعر حوارًا بين الفتاة وأبيها، ثمّ يشرك فيها صديقتها، ليستطيع بثّ الشّكوى على لسانها، محاولًا تصوير الزمان، وهو «ليلة ظلماء». يقول⁽³⁾:

(1) «جماليّات القصيدة المعاصرة»، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 2002م، ص 278.

(2) السّابق، ص 283.

(3) «هيكّل الحياة»، ص 58 : 62.

وَفِي لَيْلَةٍ ظَلَمَاءَ قَلْبًا وَقَالَ بَا
 أَتَاهَا أَبُوهَا قَائِلًا بِفَظَاظَةٍ:
 فَقَالَتْ: بِمَنْ؟ وَيْلَاهُ! فَاسْتَاءَ صَارِحًا:
 نَرَاءُ وَجَاءَ، ثُمَّ نَسَلُ «حَمُولَةٍ»
 فَقَالَتْ: هِيَ رِبَاءُ قَدْ بَاعَنِي أَبِي
 تَقُولُ لِسَلْمَى وَهِيَ أَصْفَى صَحَابِهَا:
 وَتَصْرُخُ فِي صَوْتٍ يُخَالِطُهُ الْأَسَى
 فَدَيْتُكَ يَا سَلْمَى، هَلْمِي وَوَدَّعِي
 وَسُرْعَانَ مَا وَلَّتْ بِنَفْسٍ ضَعِيفَةٍ
 وَأَجَبَتْ النُّيْرَانَ فِيهَا وَلَمْ تَزَلْ

فالقارئ أمام قصّة، أو حكاية، بدأها الشاعر بتحديد الزّمان، وهو «ليلة ظلماء قلباً وقالبا»، وبرغم أنّ هذا الوصف معتمد على القوالب اللفظيّة الجاهزة، إلا أنّه ذو إحياءات سالبة، ليكون المتلقّي في أجواء الأسى منذ المطلع، ثمّ يباشر السرد، مراوحاً بينه وبين الحوار، جاعلاً من الحوار نفسه أداة لسرد الأحداث، ليصل إلى العقدة على لسان الفتاة وهي تشكو مأساتها إلى صديقتها، ثمّ تودّعها وداعاً يشي بما بعده، وهو وفاتها انتحاراً، لتكون النهاية دالّة على حجم الجرم الذي ارتكبه أبوها وأخوها، وليجعل من حكايته مادّة للاعتبار.

أمّا الشاعر علي آل عمر عسيري، فإنّه يلجأ إلى السرد، حين يصوّر الماضي، بما كان فيه من شظف العيش، أو جمال الحياة، ويسرّ التعامل، فيأتي على وصف التفاصيل الحيّاتيّة الدّقيقة بروح قصصيّة مستقصية لا تغادر مشهداً إلا أعطته حقّه من التصوير اللغوي، حتّى تصبح قصيدته شبيهة بقطعة من رواية تؤرّخ وتفلسف، وتعبّر عن توجّهات الشاعر، ونظرته إلى الحياة والأحياء وقضايا العصر، وهي بالسرد ذات وحدة فنّيّة واضحة، لأنّها - برغم التفاصيل - تتّجه بمعانيها وصورها كلّها نحو قضية واحدة، وموضوع واحد. ومن التّماذج التي تجلّت فيها هذه السّمات قصيدة مقطعيّة طويلة

عنوانها: «مقاطع من تعب الطَّفولة»، يسرد فيها شيئاً ممّا كان سرّداً منطلقاً من الواقع، ومعتمداً على الألفاظ الدّارجة، وبعض التراكيب اللغويّة المحليّة المعروفة. يقول⁽¹⁾:

جرس انتقائي!

في زَمَانِ الصَّبَا الأوَّل

كَانَ لِي..

ذكرياتٌ مع الحَقْلِ والعِجْلِ والجَدُولِ

وجِمَارٍ لَنَا أَقْطَعِ الدَّيْلُ

في صَوْتِهِ صَبْوَةُ الخَيْلِ

أُسْرِجَتْهُ.. مَدَّ مِنْ قُوَّةِ خُطْوِهِ رَاجِلاً.. رَاجِلاً

بِيدِ أَنْ الأَسَى حَلَّ لَمْ يَرَحَلِ

كَانَ لِي..

ذكرياتٌ مع الجوعِ والكسوةِ الباليه

والدَّرُوبُ انتعلتْ تضاريسَهَا

واعْتَيْلَتْ بجسْمِي النّحِيلِ شَنَاخِييَهَا!.

وأَصْبَتُ القليلَ القليلَ مِنَ الحِظِّ والخُبْزَةِ الحَالِيه

في هذا المقطع، يضع الشّاعر القارئَ أمام عناصر المشهد وزمنه، وهو وقت الصَّبَا من عمره، ليكون المتلقّي في أجواء الأحداث التالية في المقاطع الباقية، وكلّ مقطع يصوّر تعباً منفصلاً، لكنّها تجتمع لتشكّل صورةً كليّةً عامّةً للتعب كلّهُ، فترتبط الأحداث في ذهن القارئ، على الرّغم من عدم تسلسلها في القصيدة أو الواقع، وتلك طريقةً سرديّةً عمادها تأخير سرْد

(1) «من قصائدي»، ص 168، 196.

الأحداث أو تقديمها بحسب رؤية الكاتب، ثم ينتقل إلى مشهد من المشاهد التي تصوّر التعب، حيث اجتمعت الأسرة حول الموقد المملوء بالحطب الذي تجمعه النسوة اللاتي لم يتزوجن بعد، ليدخر إلى فصل البرد:

التعب الأول:

ذات ليلٍ جوارَ «الصِّلِّ»

موقدٌ جمرُهُ يشتعلُ

دفؤه لا يمل.. فوقه البن يُقلى، ويُغلى

تخرجُ النسوةُ «الخاليات»

قبل سطو النّهارِ

تجمعُ: اليابس، الشوك، جزلَ الحطبِ

ويُقمّن السّريفُ

ينتظرُن الخريفُ

حينَ يشتدُّ برْدُ السّما

وتَحورُ الحطبُ

يتحلّقن كالجفنِ حولَ «الصِّلِّ»

وبعد أن جعل المتلقّي يتخيّل الحال، ويعيش المعاناة كما هي، بدأ بإفراد المواقف، معتمداً على الحوار، فصوّر غضبة أبيه منه لأنّه أضاع بعض الغنم، موجداً العذر للوالد الذي أتعبته الحياه، وأتلف الفقر أعصابه، حتى صار فقد بعض المال بالنسبة إليه جريمة عظيمة تستحق العقاب الشديد:

ذات ليلٍ شديدِ الجدَلِ

وَتَبْتُ لِمَحَّةٍ مِنْ أَبِي
صَوَّبَ وَجْهٍ أَحَاطَتْ بِهِ خَيْبَةُ الْمُذْنِبِ
قال لي:
أَيْنَ ضَيَّعْتَ بَعْضَ الْغَنَمِ؟
الْخُرُوفَ الْخَصِيَّ..
و«تَيْسًا أَجْمًا»!!
وَاسْتَطَبَّتِ السُّكُونُ الْبَغِيضَ
وَأَلْهَكَ عَنْهَا الْقَلَمُ
وَاحْتَدَمْنَا مَعَ الْغُذْرِ.. مَنْ يَقْبَلُ الْغُذْرَ؟
فِي قَرْيَةٍ أَرْهَقَ الْهَمُّ أَعْصَابَهَا وَالْعَدَمَ.

وهكذا، تتصلُّ أجزاء هذه القصَّة، برغم كونها مقاطع تصوّر مشاهد مختلفة، إلا أنَّها تتكامل لتشكّل - مجتمعة - مرآة عاكسة للحياة في زمنٍ ما، وبذا يكون استخدام أسلوب السرد، واستثمار عناصره، عوامل تحقّق الوحدتين: الموضوعيّة، والفنيّة، وتجعل من الصّور الجزئيّة مكونات رئيسة في رسم الصّورة العامّة.

وله قصيدة عنوانها: «ريفيّة وشاعر»، يعتمد فيها على الأسلوب القصصيّ، ليصف جمال وبراءة هذه المرأة الجالسة على طرف الغدير، ويصوّر طريقتها في التّعامل مع الحياة بعفويّة، فيأتي على: حركاتها، وهيئتها، وصوتها في أثناء غنائها، حتّى يصير الاستقصاء في الوصف الحسّي قصّة شعريّة، تتوالى فيها الأحداث والصفّات، لتكوّن لوحة لغويّة متكاملة لهذه الريفيّة الفاتنة، حتّى إن القارئ يكاد يراها كما رآها الشاعر. يقول⁽¹⁾:

(1) «من قصائدي»، ص 216، 217.

جَلَسْتُ عَلَى طَرْفِ الْغَدِيرِ
وَضَعْتُ بِهِ كَفَّيْنِ مِنْ
وَتَنَنْتُ نِهَايَةَ ثَوْبِهَا
فَأَرْتُ نَضَارَةَ سَاقِهَا
رَيْفِيَّةً خَوْدٌ كَغُضِّ
الرَّيْحِ يَلْتَمُّ جِيدَهَا
وَالْمَاءُ يَرْحَفُ نَحْوَهَا
عَقَدْتُ ظَفَائِرَ شَعْرِهَا
وَمَضْتُ تُغَنِّي وَهِيَ لَا
لَحْنًا شَجِيًّا يَبْعَثُ الـ
أَصْغَتْ لَهُ الْأَطْيَارُ وَالـ
وَدَنَوْتُ أَسْتَجْلِي الْجَمَا
فَوَقَفْتُ مَذْهُولًا وَكَفـ

وَأَمَامَهَا حَوْضٌ صَغِيرٌ
نُورٌ وَمِنْ دِلِّي حَرِيرٌ
خَوْفَ الرِّذَاذِ الْمُسْتَطِيرِ
مِنْ تَحْتِ فُسْتَانٍ مُثِيرِ
نِ الْبَانِ تَسْتَهْوِي النَّظِيرِ
لِيَفُورَ مِنْهَا بِالْعَبِيرِ
لَكِنَّهُ - عَجَبًا - يَحُورُ
مِنْ خَلْفِهَا كَيْلًا يَطِيرُ
تَذْرِي بِمَنْ خَلْفَ الصُّخُورِ
إِحْسَاسَ بِالْحُبِّ الْكَبِيرِ
أَزْهَارُ وَاسْتَعْصَى الْخَرِيرِ
لَ وَصَنَعَةَ اللَّهِ الْقَدِيرِ
فِي فِي فَمِي كَالْمُسْتَجِيرِ

لقد حقق الأسلوب القصصي لهذه القصيدة الوحدة الفنية، فضلاً عن وحدة الموضوع؛ فالأحداث تتابع تتابعاً منطقيًا، وحروف العطف - وبخاصة الواو والفاء - تجعل من كل حدثٍ تاليًا أو نتيجةً أو ردة فعلٍ لسابقة، والنهاية ذهولٌ مبنيٌّ على ما رآه الشاعر من جمال، فوقف مذهولاً يضع كفه في فمه.

وإذا كان الشاعر علي آل عمر عسيري، في القصيدة السابقة، قد اعتمد على السرد القصصي اعتمادًا كاملاً، منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، لأنه رأى في الأسلوب السردِيَّ الطريق التي تحقق مراده، فإنَّ السرد - في بعض قصائده الأخرى - لا يمتدُّ بامتداد القصيدة كلّها، وعلى الرغم من ذلك فإنه يكون ذا أثرٍ في بنائها، إذ يأتي - غالبًا - في المطالع، ممَّا يجعل القارئ أمام حالةٍ واحدة، وموضوع واحد، على الرغم من عدم وجود قصة ذات بناء متكامل، وعدم اعتماد القصة على أشخاص، ولعلَّ ذلك عائدٌ إلى وعي الشاعر بأهمية القلب القصصي في القصيدة الحديثة، مع إيمانه بأنه غير مطالب باستيفاء شروط القصة كاملة، كلِّما لجأ إلى السرد؛ ذلك أنَّ القصة «عمل شعريٌّ معقد، يحتاج إلى تفكير عميق وتنظيم وقدرة على

التخيّل، وذلك مجال واسع تقوم على أدائه الصّيح النثرية، بينما في الشعر لا تحتاج إلا إلى روح القصّة وبعض فنيّاتها، ممّا يمكن للشّعر أن يتحمّله⁽¹⁾. ومن نماذج ذلك عند آل عمر، مقطع من قصيدة نظمها سنة 1404هـ، وعنوانها: «سيّدي تسفر للدهشة»، يقول⁽²⁾:

تأتينَ طفلةً يشعُّ من عيونِها الفرخ..
تُسابقُ الأَطفالَ
في أراجيحِ الدّوالي..
وتلعبُ «الكعابا»
وتغسلُ الهُمومَ
من عيونهم..
وتشظفُ التعب..
يا ليتني أعودُ طفلاً..
أَلعبُ «المقطار»
في ساحةِ «البَحاز»⁽³⁾
تَهْدُني شقاوتي..
يسفُنني الغبار..
وأنتِ تسفحينَ
وجْهي البئسَ
ببِسْمَةِ «العزاء»
وتجبرُينَ خاطري في لحظةِ انكسار..

(1) «الشّعر في منطقة جازان من 1351 - 1418هـ / 1932 - 1998م: دراسة موضوعيّة وفنيّة»، ص 1..5.

(2) «من قصائدي»، ص 47، 48.

(3) ساحة مفتوحة في وسط مدينة أبها.

إنَّ لجوء الشاعر جزئياً إلى الأسلوب القصصي، يمنح القصيدة خيطاً يربط أجزائها، ويجعل كلَّ معنى متعلّقاً بسابقه، ليكون - في هذه الحال - أحد العوامل التي تحقّق الوحدتين: الفنيّة، والموضوعيّة، وإن لم يكن العامل الرئيس، كما هو الحال في القصائد التي تعتمد على قصّة ذات بناء متكامل، أو شبيهه بالمتكامل.

ومن القصائد التي كان الأسلوب القصصي عاملاً رئيساً في وحدتها الفنيّة، قصيدة: «وقفة مع شجرة»، للشاعر عبدالله الزمزمي، وفيها اتّحد الزّمان والمكان، وتسلسلت الأحداث منذ بداية زيارته لتلك الشّجرة الدّابّلة، حتى رحيله الحزين عنها، وهو يستثمر الحوار معها، فيجعله مدخلاً يستطيع من خلاله التعبير عن رؤاه الدّاتيّة المتمثّلة في رفض زحف الإنسان، وعناصر المدنيّة الحديثة، على الطّبيعة بكلّ ما تعني بالنّسبة إلى شاعر يستمدّ صوره وأخيلته منها، ليصل - في نهاية القصيدة - إلى الوداع، معتذراً منها عن رحيله الذي يشبه الهروب من حزنه على هذه الشّجرة⁽¹⁾:

رُزْتُهَا بَعْدَ غَيْبَةٍ وَافْتِرَاقٍ وَحَنِينِي وَعَبْرَتِي فِي اخْتِنَاقٍ
كُنْتُ أَهْفُو إِلَى قِرَاءَةِ ذِكْرِي سَطَرْتُهَا فِي ظِلِّهَا أَشْوَاقِي
كُنْتُ أَهْفُو إِلَى اللَّجْوءِ لِظِلِّ طَالَمَا كَانَ مُلْتَقَى لِرِفَاقِي
وَقَبِيلِ الْوُصُولِ فَاجَأَ عَيْنِي مَنْظَرٌ بَاعَتْ عَلَى الْإِفْلَاقِ
وَهُنَا يَأْخُذُ السُّؤَالُ مَدَاهُ وَبِقَلْبِي بَوَاعَتْ الْأَشْوَاقِ
لَمْ أَصَدِّقْ. وَكَيْفَ يَحْصُلُ هَذَا أَيْنَ ضَيَّعْتَ خُضْرَةَ الْأُورَاقِ؟

وبعد أن يسألها - في أربعة أبيات متتابعة - أسئلة تتضمّن تصوير حالها الذي آلت إليه، يجيب على لسانها:

فَأَجَابَتْ حَضَارَةُ الْقَوْمِ تَجْنِي كُلَّ يَوْمٍ دَوَافِعًا لاحتِرَاقِي
غَابَ عَنِّي لَوْنُ الرَّبِيعِ لِأَنِّي نَحْوَ دَرْبِ الْفَنَاءِ شَدَّ وَثَاقِي
وبعد أن فضّل القول - على لسانها - في شكواها من أسباب ذبولها،

(1) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 54، 55، 56.

صوّر ردّ فعله على ما رآه من حالها، وما سمعه من شكواها، وهو التلعثم والعجز عن إيجاد معان تجعله يتفاءل، برؤية نور في الآفاق، ولذا لم يكن أمامه سوى وداعها:

وَتَلَعَّثُمْتُ لَمْ أَجِدْ فِي بَيَانِي بَعْضَ مَعْنَى يُنِيرُ لِي آفَاقِي
ثُمَّ وَدَّعْتُهَا وَيَا لَطَرِيقٍ لَمْ يَسِرْ بِي إِلَّا لِدَرْبِ انْغِلَاقٍ
سَامِحِينَني فَمَا بَقَائِي إِلَّا دَمْعُ حُزْنٍ يَثُورُ فِي أُخْدَاقِي
سَامِحِينَني إِذَا ازْتَحَلْتُ بَعِيدًا عَلَّ حُزْنِي يَزُولُ عِنْدَ انْطِلَاقِي

وهكذا كان تسلسل الأحداث منطقيًا، كما هو في الواقع، فلم يقدم حدثًا على آخر، أو يبدأ من آخرها، ولم يحاول أن يجعل اعتماده على أسلوب السرد جزءًا منها، وإنّما هو المكوّن الرئيس للمعاني والصّور، منذ البيت الأوّل، حتّى نهاية القصيدة، ولذا لم يذهب إلى التّعبير عن رؤية الشّاعر إلا من خلال القصّة نفسها، مستثمرًا في ذلك الحوار الذي أداره مع هذه الشّجرة، أو تصوير ردّة فعله على ما رآه من حالها تصويرًا لا يخرج عن إطار القصّة، ولا يذهب بعيدًا عن مسار الأحداث، ليصل - في النهاية - إلى النتيجة المنطقية وهي وداع الهروب، وكأنّه يشعر بأنّ اكتمال السرد يحتمّ عليه إيجاد نهاية واضحة، ممّا جعل القصيدة كلّها قصّة واحدة، تتدرّج فيها الأحداث من ألم الصدمة الأولى، إلى ألم الوداع الأخير.

ويلجأ الشّاعر علي بن حسن الشّهرانيّ، إلى الأسلوب السرديّ حين يتغلّز بامرأة تستقي الماء من إحدى آبار أبها، فتتحقّق في قصيدته وحدة فنّية تغيب عن كثير من قصائده الأخرى، ممّا يعني أنّ الالتكاء على الأساليب الحكائيّة والقصصيّة هو أيسر الطرق إلى إيجاد روابط واضحة بين أجزاء، حتّى عند الشّعراء الذين لا تظهر سمات الوحدة الفنّية في سائر أشعارهم. يقول⁽¹⁾:

(1) «بعض شعري ونثري» ص 139، 140.

خَفِيفَةُ الرُّوحِ مَا أَحْلَى مُحَيَّاَهَا وَمَا أَلَذَّ الْمُنَى فِي عَذْبِ نَجْوَاهَا
مَضَتْ مَعَ الْفَجْرِ نَحْوَ الْبُيْرِ طَالِبَةً مَاءَ الْحَيَاةِ وَعَيْنُ اللَّهِ تَرْعَاهَا
هَيْفَاءُ فِي شَفْتَيْهَا الْفَجْرُ مُبْتَسِمٌ وَفِي غَدَائِرِ فُودَيْهَا الصَّبَا تَاهَا
مَضَتْ فَهَزَّتْ فُؤَادِي مِنْ قَرَارَتِهِ لَمَّا بَصُرْتُ بِهَا كَالظُّبِيِّ مَمْشَاهَا
وَفَوْقَ مَبْسَمِهَا الْمُحَمَّرُ أُغْنِيَةً نَارُ الْهُوَى تَتَلَطَّى فِي شَفَايَاهَا
ثُمَّ اخْتَفَتْ حَيْثُ لَا عَيْنٌ تُطَارِدُهَا فَهَلْ سَأْنَعَمُ فِي يَوْمٍ بِلَقِيَاهَا؟

ويتداخل الأسلوب القصصي مع الرمز الشعري، عند الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، فتصبح القصيدة مزيجاً مركباً مكوناً من السرد الذي يستحضر التاريخ، ويقارنه بالواقع، لكنه لا يسرده كما هو، وإنما يوظف عناصر الطبيعة، فيجعلها رموزاً للقوة والضعف والرضا والغضب، ويرمز للأمة بقرية مات فيها صوت الرعد منذ زمن، حتى أعاده «ذيان» إلى الحياة، وهو الشخصية الرئيسة التي تصدر منها الأفعال، وتدور حولها الأحداث. يقول⁽¹⁾:

مَاتَ صَوْتُ الرَّعْدِ فِي الْقَرْيَةِ وَالْبَرْقُ اسْتَقَالَ..

مَنْ قُرُونٍ سَبْعَةٍ لَمْ تَعْرِفِ الْأَرْضُ السَّمَاءَ..

لَا، وَلَا الْأَرْضُ أَمَاطَتْ عَنْ أَعَانِيهَا اللَّثَامَ..

ثم يأتي على وصف الشخصية الرئيسة، وهي تتأمل الحال، لكنها ليست شخصية حقيقية، وإنما هي فرد نابه، راعه ما آلت إليه حال أمته، فسعى إلى إيقاظها:

عَاشَ ذِيَانٌ قُرُونًا يَتَهَجَّى أَبْجَدِيَّاتِ الظُّلَمِ

وَأَمْصَبَايَا⁽²⁾

(1) «منابت 2» (إصدار خاص بمناسبة أسبوع ألمع الثقافي الثاني)، ع2، 1424هـ، ص 56.

(2) وامصبايا؛ استخدم الشاعر هنا «ام» الحميرية، عوضاً عن «ال» التعريف، وشعراء عسير يستخدمونها في حالات معينة، إذا وجدوا أنها أبلغ من غيرها في التعبير عن المراد.

يَعْتَلِفْنَ الْغَبْنَ مِنْ شَطِّ الرِّزَايَا
 شرقَ تلكَ القريةِ العجفاءِ
 والغربُ ثَمَلُ
 وانتَشَى ذِيْبَانُ يا قَصَفَ الرِّعوْدِ
 صاحَ فيهمُ:
 ليلةُ نكراءٍ لا ترجو الوعودُ
 لَيْتَها تَهْتَلُ في «سَعْدِ السَّعوْدِ»
 أُعْلِنَ النَّجَابُ أَمْرَهُ:
 مِنْ جِبَالِ الشَّرْقِ نحوَ المِغْرِبِ ذَرَعَ الأَرْضَ وَأَوْفَى بالقِسْمِ
 قَهَقَهُ الرِّعَادُ في شَرْقِ الدُّرَا غَيْرَ أَنَّ البَرْقَ في الغَرْبِ ابْتَسَمَ
 انْتَنَى ذِيْبَانُ مُلْتَفًّا ظِلَامَ اللَّيْلِ والدَّهْرِ وأحداثَ السَّنِينَ الغابرةِ..
 العُقُومُ الحَجَرِيَّاتُ الَّتِي لا تَنْتَهِي مَاتَتْ وَحِيَتْ تحتَ بَرّاقِ الحَيَا..
 والنِّسَاءُ القُروِيَّاتُ يُرْغِرِدْنَ وَيَسْتَبْشِرْنَ بِاللَّهِ شَمَالاً:
 يا بِلادَ الشَّامِ لا بَرْقَ سِوَى بَرْقِكَ أَوَّلَى يَسْتَعِيدُ الخِصْبَ في أَرْضِ
 جِفاها الرِّعْدُ والغَيْثُ قُروناً
 وجَفَنُها الكُبرياءُ..



وتعاطى القومُ لَيْلاً لَيْلَهُمْ تحتَ أنْغامِ السَّيُولِ الهادِرةِ
 وبَقايا شَيْمَةٍ لا تَلْتَضِي بِلَظَاهَا عَادِيَّاتُ الهَاجِرَةِ
 حَمَلُوا أَقْدَارَهُمْ مُذْ نَبَتُوا في جِماهُمُ شاعِراً أوْ شاعِرةِ
 يَتَهاتَوْنَ فُرَادَى حَالِمِينَ

مثل أحلام السُّكاري
بيد ما هم بسُّكاري



وأفاقوا في دُھول امسرية
وتنادوا مُصبحين:
سائلوا القرية عما قد دهاها، ولماذا؟
عل في تاريخ (ماذا) - عز قوم، والتذاذا!!



ناخ قوم بالكلام
شهر الشيخ عبارات السلام
عادت القرية تغفو
في كلام
و«السلام»

إن التشويق الذي أحدثه السرد والحوار الممزوجان بالرمز في هذه القصيدة، جعل لكل لفظة دورها، ولكل جملة أهميتها، سواء أكان ذلك في تنامي الأحداث وتسلسلها، أم في الكشف عن المعنى الذي يبتغي الشاعر التعبير عنه، أو التعمية عليه، لتصير القصيدة نسجاً واحداً، يختل ويتشوّه إذا سحب منه خيط، أو وُضع في غير مكانه، ممّا يجعلها أنموذجاً للقصائد التي تحققت فيها الوحدة الفنية باستخدام الأسلوب القصصي.

ويكثر بعض شعراء عسير من «القصّة الشعريّة»، إكثاراً يشي بأنهم يعمدون إلى الكتابة بهذه الطريقة، مفضلين إيّاها على غيرها من الأساليب المباشرة، ومن أولئك الشاعر عبدالوهاب آل مرعي الذي غلب هذا الشكل

على قصائده التي تحتاج منه إلى بسط القول، لأنّها - في الغالب - تعالج قضايا الأُمّة والمجتمع، حيث يؤدّي اعتماده على الأسلوب القصصي، إلى ترابط أجزاء القصائد، برغم طولها، ومن نماذج ذلك عنده قصائد: «جدّتي والرّصاص الثّافه»، صدّرها بقوله: «قصة قصيرة تحكي تفاعل جدّتي مع أحداث قتل الدّرة»⁽¹⁾، و: «فتاة العُهر»⁽²⁾، و: «قصة وجدي الطيّب»، وهي «عرض لقصة الطفل وجدي الذي فقد بصره بسبب رصاصة»⁽³⁾، بل إنّ ديوانه: «ملحمة المجد» يشكّل قصة شعريّة كاملة تصوّر حياة الرسول ﷺ، على الرّغم من أنّه قسّمه إلى مشاهد منفصلة بعضها عن بعض بعنوانات خاصّة، إلا أنّ كلّ مقطوعة جاءت امتداداً لسابقتها، ممّا جعل الوحدة الفنّية ظاهرة، تدعمها وحدة الوزن الشعريّ، وإن اختلفت حروف الرّوي، لكنّ القافية بقيت مقيّدة - في المقطوعات كلّها - لتزيد في أسباب الالتئام.

وممّا يمكن الوقوف عنده من نماذج القصة الشعريّة عنده، قصيدة عنوانها: «الدّمية الحيّة»، يسرد فيها قصة طفلة فلسطينيّة تعاني الفقد والتشرّد، بعد أن «قُتل أهلها وهُدّم بيتها»⁽⁴⁾، وهو يبدأ بتصوير الطفلة بوصفها أنموذجاً ماثلاً للمأساة⁽⁵⁾:

هِيَ طِفْلَةٌ...

هِيَ تَحْكِي قِصَّةَ مَأْسَاةٍ...

أَغْرَبَ مِنْ...

إِدْرَاكِ الْإِنْسَانِ...

(1) «الدّرة.. قتله اليهود أم قتلهم؟»، ص 11: 28.

(2) انظر: السّابق، ص 48: 54.

(3) نفسه، ص 55: 66.

(4) نفسه، ص 29.

(5) نفسه، ص 29: 47.

أَقْسَى مِنْ...
 لَهَبِ النَّيرَانِ.
 هِيَ الطِّفْلَةُ...
 هِيَ تَحْكِي قِصَّةَ مَأْسَاةٍ
 تُشَبِّهُ أَحْجَارَ الْبُرْكَانِ..
 هِيَ الطِّفْلَةُ..
 هِيَ أَقْرَبُ شَبَّهًا
 بِمُرُورِ نَيَّازِكَ مَجْنُونَةٍ..
 تَجْلِدُهَا نَيْرَانٌ قَفَاهَا..
 تَأْكُلُهَا النَّيِّرَانُ.
 هِيَ طِفْلَةٌ..
 لَمْ يَعْرِفْ أَحَدٌ نَكَبَتَهَا الْمَلْعُونَةَ..
 لَمْ يَدْرُسْ دَمْعَتَهَا..
 أَصْحَابُ حُقُوقِ الْإِنْسَانِ
 هِيَ طِفْلَةٌ..
 هِيَ تُشَبِّهُ أَوْرَاقًا مَنُوسِيَّةً..
 يُحْرِقُهَا بَارُودٌ خَرِيفٍ أَرْعَنُ..
 تَحْمِلُهَا الرِّيحُ...
 لِأَقْصَى أَعْمَاقِ الصَّخْرَاءِ...
 تَدْفِنُهَا أَكْوَامٌ رِمَالٍ...
 فِي يَوْمٍ قَائِظٍ..

ثم تتوالى فصولُ المأساة، حيث تتقاذف الشوارع المخيفة هذه
 الطفلة، وهي تعاني الجوع والعري غير مدركة أسباب ما يحدث لها، أو

كنه ما يحدث حولها، حتّى إنّها تسقط في حفرة، لتجد في سقوطها بغيتها، وهي قطعة قماش تستر بها عورتها، ومكان تنام فيه:

الطُّفْلَةُ وَقَفَتْ فِي فَرْحَةٍ...

إِذْ وَجَدَتْ شَيْئًا تَحْتَاجُهُ...

سِرْوَالًا مُمَرُّوqًا مُتَهَالِكًا...

قَدْ كَانَ قَدِيمًا يَكْبُرُهَا...

وَطَوِيلًا فَاضَ بِأَرْجْلِهَا...

شَعَرَتْ بِالْدَفءِ يَهْدُهُهَا...

بَحِثَتْ عَنْ مَأْوًى يَحْضُنُهَا...

قَعَدَتْ بِهَدْوٍ فِي حَفْرَةٍ..

أَخَذَتْ مِنْ رَمْلِ الْحُفْرَةِ...

أَلْقَتْهُ عَلَى الْجُرْحِ النَّازِفِ...

سَتَكُونُ بِأَفْضَلِ حَالٍ..

سِرْوَالٌ وَعِلَاجٌ وَمَبِيتٌ...

وعلى الرغم من أنّ غلبة السرد، قد أفضت إلى شيء من الضعف الشعري، وتكرار المعاني، إلا أنّ القصيدة لم تخل من بعض الصور الشعريّة، وبخاصّة عند تصوير ألم الطّفلة وبؤسها. والمهمّ - هنا - هو أنّ الاعتماد على الأسلوب القصصي، منح القصيدة ترابطاً معنوياً ناجماً عن تسلسل الأحداث، وارتباطها بشخصية واحدة.

وإذا كان الغالب هو استخدام الأسلوب القصصي في القصائد التي تتناول الموضوعات الاجتماعيّة، أو تعالج قضايا الأمّة، فإنّ الباحث يعثر على قصائد في موضوعات أخرى سارت على هذا النهج، ومن ذلك تصوير المواقف العاطفيّة، وليس ذلك جديداً، يقول الدكتور طه وادي: «وثمة نمط آخر من الشعر القصصي يدور حول تصوير المواقف العاطفيّة ولحظات

الحبّ في تجربة الشاعر. ومعنى هذا أن يوظف الإطار القصصي من أجل التعبير عن بعض مواقف العاطفة، وما يدور بينه وبين الحبّ من صراع وحوار⁽¹⁾.

يطالعنا من هذا النوع أكثر من قصيدة للشاعر معيض البخيتان، لكنّ عناصر السرد فيها غير واضحة، إذ تظهر حيناً، وتخبو أحياناً، ممّا يجعل خدمتها للوحدة الفنيّة أقل وضوحاً، ومن ذلك قصائد: «كان يا ما كان»⁽²⁾، و: «هي وليله من ليالي الشتاء»⁽³⁾، و: «كيف جئت؟»⁽⁴⁾، وفي هذه القصائد جميعها، يستأثر الشاعر بالحوار، ويكاد يختفي صوت المخاطب الذي يظهر خلال لحظات وحسب، ومن ذلك قوله وقول صاحبه وهي تحاوره في قصيدة: «كيف جئت؟»⁽⁵⁾:

أَنْتِ رَوْحَانِيَّةٌ مِنْ عَالَمِ الْأَضْوَاءِ؟؟

لَا يَا سَيِّدِي!!

لَا تُهَوِّلْ؛ مَارِدُ الْآهَاتِ، طُوفَانُ الْهَوَى، مِنْ مَحْتَدِي

وَمِنْ الْخَوْفِ الَّذِي فِي دَاخِلِي وَالضِّيَاعِ الْمُرِّ وَالطَّبْعِ الرَّدِي
جِئْتُ وَالدُّنْيَا عَلَى خَطْوِي كَمَا يَرْقُصُ الطَّيْرُ بِسَهْمِ الْمُعْتَدِي
حَسَنًا

ثُمَّ انْسَلَلْتُ

لِلْفُؤَادِ الْمُجْهِدِ

وَنَفَذْتُ مَنْ خَلَالَ الضَّعْفِ فِي نَفْسِي وَعَيْنِي الْأَوْحَدِ!!

(1) «جماليّات القصيدة المعاصرة»، ص 284.

(2) انظر: «ثرى الشّوق»، ص 185.

(3) انظر: السابق، ص 215.

(4) انظر: نفسه، ص 293.

(5) نفسه، ص 294، 295.

ومهما يكن من أمر؛ فإن تحقّق الوحدة بالاعتماد الجزئي على الأساليب القصصيّة، لا يكون واضحاً إلا حينما تتأزّر مع السّرد والحوار عناصر أخرى، من أجل إيجاد ما يُعرف بالإطار العام، أو الأطر الداخليّة التي تحتوي كلّ أبيات القصيدة أو أسطرها.

ت - استخدام التّكرار والرّوابط اللغويّة

يلجأ بعض الشعراء إلى التّكرار بوصفه وسيلةً تؤدّي أغراضاً بلاغيّة كثيرة، منها: «تأكيد المعنى، وتوضيحه، وتقويته، كما يسهم في تقوية جانب الإيقاع والانسجام الصّوتي، ويحمل في حقيقته دلالةً على نفسيّة الأديب»⁽¹⁾، ولذا كان تعريف التّكرار عند الشّاعرة نازك الملائكة قائماً على قصد الشّاعر إيّاه، وإلحاحه على المُكرّر لأنّه يهّمه أكثر من غيره، تقول: «هو إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بغيرها»⁽²⁾.

أمّا عن أثر التّكرار في تحقيق الوحدة الفنّية، فهو ناجم عن كونه يسهم في إبقاء المتلقّي على علاقةٍ متّصلة بموضوع القصيدة، وفي جعله لا يبعد عن موسيقاها وألفاظها وتراكيبها، حتّى إنّ يسهم في خلق شيءٍ من «التّوازن الدّاخلي بطريقةٍ غير واعيةٍ ولا إراديّة»⁽³⁾، عند كل من: الشّاعر والمتلقّي في الوقت نفسه، ويجعل القصيدة تدور حول ذاتها دوراناً مستمراً يحولها إلى كتلةٍ لغويّة وموضوعيّة وشعوريّة واحدة.

إنّ أثر التّكرار في تحقيق الوحدة الفنّية يظهر بصورةٍ أكثر وضوحاً في القصائد المقطعيّة التي تتعدّد قوافيها، أو تلك التي يراوح فيها الشّاعر بين

(1) «التّكرار في شعر الخنساء»، ص 5.

(2) «قضايا الشعر العربيّ المعاصر»، ص 276.

(3) «لغة الشعر العراقيّ المعاصر»، د. عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1983م، ص 182.

الشكلين: العمودي، والتفعيلي؛ ذلك أن القصائد المقطعية توهم بانفصال المقاطع، مما يجعل التكرار في بداياتها، أو فيما يسمّى «القفلة»، عند نهايات المقاطع، يعيد إليها التثامها، ويجعلها نصًا واحدًا، ذا أثر واحد، وجرسٍ متقارب، ومثلها القصائد التي يتنوع فيها الشكل الموسيقي.

ومن القصائد التي جاء التكرار فيها محققًا للوحدة الفنية، قصيدة: «ريحانة الموت»، للشاعر أحمد عبدالله عسيري، وهي قصيدة مقطعية تتغير فيها القافية عند كل مقطع، مما يجعلها تبدو على شكل مقطوعات منفصلة، لكن الشاعر عمد إلى تكرار جملة «أستغفر الله»، في بدايات المقاطع، فأعادها مؤتلفة. يقول⁽¹⁾:

«أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ» فَوْقَ الْغَيْمِ وَالْغَسَقِ
وَفِي سُكُونِ الدُّجَى طَافَتْ نَسَائِمُهَا
وَضَجَّتِ الْأَرْضُ تَسْبِيحًا وَأَذْعِيَةً
فَكُلُّ حَيٍّ سِيلْقَى يَوْمَ مَصْرَعِهِ
أَضَاءَتِ الصُّبْحُ وَانْسَابَتْ عَلَى الْأَفْقِ
وَأُورِقَتْ فِي عُرُوقِ الصَّخْرِ وَالْوَرَقِ
وَرَتَّلَ الْفَجْرُ آيَاتٍ مِنَ الْفَلَقِ
إِنْ مَاتَ مِنْ ظَمَأٍ أَوْ مَاتَ مَنْ غَرِقَ

ويبدأ المقطع الثاني بقوله:

«أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ» فَوْقَ الرِّيحِ وَالْمَطَرِ
بِهَا اسْتَفَاقَ أَرْيَجُ الرَّمْلِ وَالشَّجَرِ
ثم يكررها في بداية المقطع الثالث:

«أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ» فَوْقَ الْكَوْنِ وَالْأَبَدِ
تَخَضَّرُ كَالْعُشْبِ تَكْسُو طَاهِرَ الْجَسَدِ
وفي بداية المقطع الرابع:

«أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ» نَوْرٌ فِي حَنَائِيهِ
يَسْتَوْدِعُ اللَّهَ دُنْيَاهُ وَأُخْرَاهُ
وهكذا استطاع الشاعر تعويض ما قد يحدثه تنوع القوافي من تفكك، بالتكرار الذي جعل جملة «أستغفر الله» شبيهة بالمحور الذي تدور حوله القصيدة كلها.

وحين يمزج الشاعر إبراهيم طالع الألمعي بين الشكلين: العمودي

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 130.

والتفعيلي، يلجأ إلى التّكرار في بدايات المقاطع، فيكرّر ألفاظ: «كَفَّنْتُهَا قَصِيدَتِي وَأَفَاطَمَهُ»، ليبقي المتلقّي على صلةٍ بموضوع القصيدة الرئيس، وكيلا يؤدّي التنوّع الموسيقيّ إلى تقطيع أجزاءها. يقول⁽¹⁾:

كَفَّنْتُهَا

قَصِيدَتِي

وَأَفَاطَمَهُ

وَمَعَ الْحَيَاةِ كَتَبْتُهَا بِدَمِ الْفَنَاءِ، حُرُوفُهَا فِي كُلِّ دَمْعٍ سَاجِمُهُ

وَعَزَلْتُ مِنْهَا كُلَّ حَرْفٍ فَاطِمُهُ

وَسَدْتُ مَا بَيْنَ الْجَنَائِلِ حَدَّهَا وَكَأَنَّهُ لَمْ يَغْنِ أَمْسٌ مُنْعَمًا
وَحَنُوطُهَا مِنْ غُمْرِي الظَّامِي لَهَا مُتَفَجِّرًا شَوْقًا يَبُلُّ الْأَعْظَمَا
وَلَثَمْتُ مَا بَيْنَ اللُّحُودِ وَرَأْسِهَا رِفْقًا بِوَجْهِ الْأَمِّ أَنْ يَتَأَلَّمَا
عَاقَرْتُ كُلَّ الْمَوْتِ فِي سَكَرَاتِهِ فَوَجَدْتُ أَقْسَاهُ الْفِرَاقِ الْأَبْكَمَا

كَفَّنْتُهَا

قَصِيدَتِي

وَأَفَاطَمَهُ

وَكَسَوْتُهَا كَفْنًا رَخِيصًا، حِينَ كَانَتْ كُلُّ يَوْمٍ بِسَمَةٍ أَوْ دَعْوَةٍ أَوْ
غِنْوَةٍ تَشْدُو عَلَى أَوْتَارِ دَهْرِي حِينَ غَلَّ نَسَائِمُهُ

وقريبٌ منهما، الشّاعر محمّد العامر الفتحي، حين يكرّر في بداية كلّ مقطع فعل الأمر: «غَنِّي»، مخاطبًا به الأنثى، في قصيدةٍ عنوانها: «الْقِطَّةُ السوداء»، فالى جانب الثراء الموسيقي الذي يحقّقه تكرار هذا الفعل الذي ينتهي بحرف التّون، وهو حرف الرّويّ أيضًا، فإنّه يحقّق نوعًا من التلاحم بين أجزاء القصيدة. يقول⁽²⁾:

(1) أوراق حصل عليها الباحث من الشّاعر.

(2) «قبلة أولى على وجنة الليل»، ص 82.

غَنِّي
 سَوَادُ اللَّيْلِ..
 أَحْوَجُ مَا يَكُونُ
 ...
 غَنِّي
 لِيرَتَسِمَ النَّهَارُ
 مَآذِنًا
 حَوْلَ الْعَيُونِ
 ...
 غَنِّي
 لَعَلَّ السَّجْنَ يَأْبَهُ
 لَاحْتِرَاقَاتِ السَّجِينِ
 ...
 غَنِّي
 فَمَا يَدْرِيكَ
 رَبُّ ذُبَابَةٍ
 قَامَتْ مَقَامَ السَّيْفِ
 فَاَنْتَصَرَ الْيَقِينُ

أمّا الشاعر عبدالرحمن بن حسن البارقي، فإنه يكرّر الجملة الاسميّة، وهي عنوان القصيدة: «العيد عاد»، في بدايات سبعة أبيات، من قصيدة يبلغ عدد أبياتها سبعة عشر بيتًا، ليبقي الآلام التي يصورها مرتبطةً بالعيد، وكأنّه بهذا التكرار يحاول إيجاد صلة بين أكثر من شكوى تضمّنتها القصيدة، وفيها الذاتي والجمعي، ممّا قد يوحي بالتفكّك، ولذا كان

التّكرار سبيلاً نحو إيجاد وشيجة تجمع المعاني. يقول بادئاً بآلام الحبّ، وما طراً على الحبيبة من تغيّرات⁽¹⁾:

العَيْدُ عَادَ فَمَا لِعَيْنَيْكَ لَمْ تَزَلْ تَزُوي تَفَاصِيلُ التَّوَتُّرِ وَالْخَجَلُ؟
العَيْدُ عَادَ فَمَا لِرُؤُوسِكَ شَاجِبًا يَغْتَالُ سَاعَاتِ النَّفَاقِ وَالْجَدَلُ؟
العَيْدُ عَادَ فَمَا لِحَيْدِكَ غَادَتِي مَا زَالَ يَمُخِرُ فِي مَسَاحَاتِ الْعَطَلُ؟

ثمّ يذهب إلى القول في هجر الأصحاب، فيكرّر الجملة نفسها، لتبقى الشّكوى مرتبطةً بالعيد الذي يؤمل فيه السّرور، وصلة الأصحاب:

العَيْدُ عَادَ نَعَمْ، فَأَيْنَ أَحَبَّتِي؟ عَزَّ الْبِقَاءُ وَنَجْمُ رُؤْيَتِهِمْ أَفْلُ
وبعد بضعة أبيات، ينتقل إلى الشّكوى من حال الأمّة، واحتلال مقدّساتها، فيجعل من تكرار جملة: «العيد عاد»، رابطاً بين هموم الذات المفردة، والهموم الجماعيّة العامّة. يقول:

العَيْدُ عَادَ نَعَمْ، وَقُدْسِي أَنَّهُ فَقَدَتْ صَدَاهَا إِذْ تَطَامَنْتِ الْقُلُلُ
ويلجأ إلى تكرارها في حال تحويل الكلام من لسان الشّاعر، إلى لسان المسجد الأقصى، أو مدينة القدس، لئلا يكون ذلك مفاجئاً، أو خارجاً عن إطار الموضوع:

العَيْدُ عَادَ نَعَمْ، وَقَيْنِي لَمْ يَزَلْ وَالرُّعْبُ يَسْرِي فِي شَرَايِينِ الدُّوَلِ
وهكذا كان تكرار جملة: «العيد عاد» الرّابط الذي أبقى القصيدة متلاحمة الأجزاء، برغم كون موضوعات الشّكوى متباينة.

ويكرّر الشّاعر علي آل عمر عسيري الفعل: «عدت»، في بدايات المقاطع والأسطر، فيؤدّي تكراره الغرض نفسه، وهو ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض، وإعادة المتلقّي - كلّ مرّة - إلى السّبب الرئيس في شعوره بالذّنب، وهو وفاة أمّه في أثناء سفره. يقول⁽²⁾:

(1) «رقوم على حواشي العمر»، 33، 34.

(2) «من قصائدي»، ص 61.

عُدْتُ مِنْ رِحْلَةٍ شَوْمٍ وَعَذَابٍ
 نَاعِقًا فِي مِسْمَعِي أَلْفُ غُرَابٍ.. وَغُرَابٍ
 مُتَعَبًا أَشْكُو النَّوَى
 مُفْلِسًا طَاوِي الْعِيَابِ



عُدْتُ لَا أَسَى عَلَى شَيْءٍ سِوَى فَقْدَانِ أُمِّي
 عُدْتُ لَا أَقْوَى عَلَى شَيْءٍ سِوَى حُبِّي لِأُمِّي
 عُدْتُ لَا أَذْكُرُ شَيْئًا - أَيَّ شَيْءٍ - غَيْرَ أُمِّي

ومن الواضح أن هؤلاء الشعراء يميلون إلى تكرار الأفعال، أو الجمل الفعلية، أكثر من ميلهم إلى تكرار الأسماء؛ ذلك أن تكرار الأفعال والجمل الفعلية يحقق الوحدة أكثر من تكرار الأسماء أو الحروف، التي يكون تكرارها - في الغالب - تأكيداً على قيمة الأشياء التي أُطبقت عليها، أو أهمية المعاني التي تدلّ عليها، بينما يكون تكرار الأفعال استعادةً مستمرةً لبداية القصيدة أو المقطع الشعري، لأن الأفعال مزجٌ بين الحدث والزمن في لفظ واحد، وفيها شيءٌ من التفاعل والصراع والحركة الشبيهة بتلك التي يصورها السرد، مما يسهم في ربط أجزاء النص الشعري، ويعيد المتلقي إلى الفكرة الرئيسة كلما ذهبت به المعاني والصّور إلى مساراتٍ أخرى، فضلاً عن أنه يبقيه في الحالة الشعورية التي هي باعث الشاعر على القول، وهي المدار الذي يريد البقاء فيه وتصويره بما يستطيعه من الأدوات.

أمّا استخدام الرّوابط اللغويّة، كحروف العطف، والأسماء الموصولة، وأدوات التعليل، والضمائر بأنواعها، وأسماء الإشارة، فإنّه ممّا يسهم في ربط أجزاء القصيدة، ويجعل كل بيتٍ، أو شطرٍ، أو سطرٍ،

مرتبطًا بسابقه، بيد أنَّ الشعراء يتفاوتون في القدرة على استخدامها بالطريقة التي تؤلّف القصيدة، وتبقي لغتها لغةً شعريّة متميّزة على التراكيب السائدة في النثر.

ومن شعراء عسير الذين أجادوا استخدام الرّوابط في التّأليف بين أجزاء القصيدة، الشاعر محمد زايد الألمعي، حتّى إنّه يندر أن يجد الناظر في قصائده تنافرًا يحيلها إلى غير موضوعها، أو يجعلها تعبيرًا عن حالاتٍ شعوريّة مختلفة، ولعلّ ذلك عائذٌ إلى كونه واحدًا من أوائل المجدّدين الذين استوعبوا أهميّة الوحدة الفنّية في القصيدة الحديثة، ومن نماذجه الشعريّة المبكّرة التي تجلّت فيها الوحدة الناجمة عن استخدام الرّوابط، والتتابع المنطقي للمعاني والصّور، قصيدة عنونها: «دوامة التعب»، وهي ذات مقاطع متعدّدة، يشكّل كلّ منها قصيدةً مستقلّة، إلا أنّها تمتاز بالقدرة على توحيد الأجزاء، باستثمار الوسائل اللغويّة كلّها. يقول في المقطع الأوّل، وعنوانه: «الرّحيل»⁽¹⁾:

هَلْ تَخْتَفِينِ.. وَأَخْتَفِي؟

هَلْ تَذْهَبِينَ مَعَ الرِّيحِ.. كَغَيْمَةٍ ذَهَبَتْ

وَلَمْ تَتَوَقَّفْ؟

هَلْ يَسْكُبُ الشّعْرَاءُ فِي عَيْنَيْكَ أَحْرَفُهُمْ؟

وَنَسَكْتُ أَحْرَفِي!

عَيْنَاكِ نَبْعُ الْحُبِّ - يَا وَجَعِي -

وَصَوْتُكَ مَعْرَفِي

وَيَدَاكِ أَجْمَلُ مَوْجَةٍ.. حَضَنْتُ

شِرَاعَ الْمُذْنَفِ

(1) «قصائد من الجبل» ص 121.

صَمْتِي تَبْعَثَ فِي رُؤَاكِ - فَلَمْ يَعُدْ صَمْتًا -

وَقَرَّ تَخَوُّفِي

فَلِمَ الرَّحِيلُ؟

.. وَأَنْتِ أُغْنِيَتِي..

وَأُمْنِيَّتِي وَصَوْتُ تَأْسُفِي

وَالْحَزْنَ مَوْسِمَهُ رَحِيلُ.. وَالرَّحِيلُ نَوَقُفِي

فَالْقَلْبُ سُنْبُلَةٌ تَجْفُ - إِذَا رَحَلَتْ - وَتَخْتَفِي

هذه القصيدة تحمل الكثير من الأسئلة عن أسباب الهجر، ولذا بدأت بالسؤال عن الاختفاء، «هل تختفين وأختفي»، وانتهت أيضًا بـ«الاختفاء»، ليكون هذا الاختفاء مدار المعاني كلها، بل وتأتي الصور الشعرية معبرة عنه، حين يشبهها بغيمة ذهبت مع الرياح، متألماً - في أثناء سؤاله - من أن يكتب غيره من الشعراء عن عينيها، وهو لا يستطيع ذلك لاختفائها عن عينيها، لتتأزر الصورة مع المعاني والألفاظ في ربط أجزاء القصيدة، وتأتي أدوات الربط لتزيد في ذلك، فكل واو عاطفة تجعل المعنى اللاحق إضافة إلى السابق، أو نتيجة له، مثل: «لَعَيْنَاكِ نَبْعُ الْحُبِّ - يَا وَجَعِي - وَصَوْتُكِ مَعَزْفِي، وَيَدَاكِ أَجْمَلُ مَوْجَةٍ.. حَضَنْتُ شِرَاعَ الْمُدْنَفِ» فهو حين عبر عن معنى عينيها بالنسبة إليه، انتقل إلى معنى صوتها ويديها كما يشعر به، أو كما يعني له، عاطفاً كل جزء على سابقه، ثم إنه يستخدم حرف الاستفهام: «هل» في بداية القصيدة، يعيد الاستفهام في الجزء الأخير منها، لتبقى القصيدة في دائرة الحيرة التي بدأت بها، فضلاً عن تنويع الاشتقاقات العائدة إلى جذر واحد، وتكرارها لتعلق معانيها بالتجربة التي أراد التعبير عنها، ومن ذلك: «تختفين، أختفي، وتختفي»، و«رحيلك، الرحيل، رحلت»، بل إن الصور الشعرية نفسها ليست إلا امتداداً لصور سبقتها، ولذا لم ترد فجأة، أو تكون نشازاً؛ فهو حين يتألم متسائلاً: هل سيكتب الشعراء عن عينيها، ينتقل إلى معناها في داخله، وكأن المعاني والصور

تتداعى دون استجلاب، ممّا جعل القصيدة تسير بسلاسةٍ إلى النهاية دون أيّ نتوءات، ولذا أمكن القول إنه يستشعر الرّوابط، أو يوجد لها خفيّة، وإن لم يستخدمها استخدامًا ظاهرًا، لأنّه يعي أنّ العوامل التي تحقّق الوحدة الفنّيّة متعدّدة، ولا تتف عند حدود الظّاهر منها. يقول:

هَلْ يَسْكُبُ الشّعراء في عَيْنِكَ أَحْرَفُهُمْ؟

وَتَسْكُتُ أَحْرَفِي!

عَيْنَاكَ نَبْعُ الْحُبِّ - يَا وَجَعِي -

وَصَوْتُكَ مَعْرِفِي

هنا؛ جاء القول في عينيها فجائيًا في الظاهر، لأنّه لا يوجد رابط لغويّ، بينما هو امتداد بدهي لتحسّره عليهما في حال كتب عنهما غيره من الشّعراء، وتوقّف هو عن الكتابة، فهذا التحسّر الذي تضمّنه الاستفهام، يفضي إلى الحديث عما تعنيه تلكما العينان بالنسبة إليه، ولم يتألم إن لم يكن شاعرهما الوحيد.

ومن النّماذج التي كان استخدام الرّوابط اللغويّة فيها مؤازرًا للسرد والتكرار، قصيدة عنوانها: «ظنون في حضرة أبي»، للشّاعر مريع سوادي، وموضوعها كلّ يدور حول الوشاة الذين ينقلون أفعاله إلى أبيه، فيجعلونها أفعالاً سيئة، بينما هي أفعالٌ بشريّة معتادة، تصدر عن كلّ إنسان، لكنّ مجتمع القرية الضيق جعل الناس يتكلّمون عن كلّ شيء، «حتى تصبح الخرافة والسّائعة حقيقة بالنسبة لهم، ويكثرّون التّساؤلات ليصلوا إلى لا شيء، أو إلى مسلّمات! لأن الشكّ في نفوسهم لم يدع لهم حقيقة يركنون لها»⁽¹⁾، وعلى الرّغم من تعدّد أنواع الوشائيات التي أتى عليها الشّاعر، واختلاف توجّهات أصحابها وأهدافهم، إلا أنّها جاءت كتلة واحدة

(1) «بيادر»، قراءة في ديوان الشّاعر مريع سوادي «وشائيات قروية»، أمين سليمان السّيتي الباهلي، نادي أبها الأدبيّ، ع38، (محرم 1424هـ)، ص 183.

متماسكة، بسبب اتصال السرد، وتكرار الألفاظ، واستخدام الروابط استخدامًا يسلسل الأحداث والأقوال زمنيًا، ويصل بينها، بل ويبين بعض المفارقات التي اتسمت بها أقوال هؤلاء الوشاة. يقول في أحد المقاطع⁽¹⁾:

خَامِسٌ فِيهِمْ يَقُولُ:
 إِنِّي صَلَّيْتُ خَمْسًا..
 ثُمَّ نَمْتُ!
 وَتَوَضَّأْتُ بِرَمْلٍ..
 ثُمَّ صُمْتُ!
 وَلَبِسْتُ الْجَارَ حَرْفًا..
 وَكُتِبْتُ!
 وَصَعَدْتُ الْجَوْ سِرًّا
 وَذَهَبْتُ!
 وَبَأْنِي جَعْتُ يَوْمًا..
 وَقَرَأْتُ!
 وَلِهَذَا لَيْسَ حَقًّا..
 مَا فَعَلْتُ!!

فالشاعر يستخدم حرف العطف «ثم» مرتين، ويهدف من ذلك إلى أمرين: أحدهما؛ الربط بين الجمل، والثاني؛ أن يجعله دليلًا على هشاشة أقوال الوشاة، لأنهم يجعلون الفعل التالي غير متسق مع سابقه، محاولين خلق تناقض في تصرفات الشاعر، «صلَّيتُ خمسًا ثم نمت، وتوضَّأتُ ثم صمت»، ومعنى ذلك أن استخدامه للروابط - هنا - يتجاوز كونها أدوات

(1) «وشايات قروية»، ص 34، 35.

تصل أجزاء الكلام، إلى توظيفها في خدمة المعنى الخفيّ الذي يريد إيصاله؛ ذلك أن «ثمّ» تعني الترتيب، واللاحق غير مرتبط بالسّابق إلا في المجاز، أو للدلالة على كذب الواشين، وهو ما يمكن أن يقال عن استخدامه حرف العطف «واو» ثماني مرّات، إذ يأتي الفعل اللاحق مفاجئاً من الناحية المعنويّة، لأن صلته بالمعطوف عليه غير منطقيّة في الحقيقة، كقوله: «لبستُ الجار وكتبتُ، جعْتُ وقرأتُ»، لكنّ حرف الواو - في الوقت نفسه - أدّى دوره بوصفه واصلاً بين الألفاظ والمعاني، كما يستخدم إحدى أدوات الرّبط المنطقيّة، وهي «لهذا»، في آخر المقطع، لتعيد القارئ إلى ما سبق كلّهُ؛ أي بسبب أقوالهم السّابقة، يكون فعلي خارج إطار الحقّ، لتتّصل بهذا الرّابط نهاية النّصّ به كاملاً، لأنّ المتلقّي يحتاج إلى العودة كي يقبض على المعنى، ويربط النتيجة بالمقدّمات، ممّا جعل قراءة القصيدة شبيهةً بالسير في طريقٍ دائريٍّ، بدايته هي نهايته، ونهايته هي بدايته، وذلك مؤشّرٌ إلى أنّ الرّوابط حقّقت الوحدتين: الموضوعيّة والفنّية.

المبحث الخامس

ختام القصائد

- مدخل

ليس هناك تحديد كمي متفق عليه للخاتمة، وهل تتكوّن - في القصيدة العمودية - من بيت واحد، أم من أبيات متعددة؟ وقد اختلف القدماء في ذلك، بين ثلاثة آراء؛ أحدها: رأي من يرى أنّها البيت الأخير من القصيدة كأبي هلال العسكري⁽¹⁾، وثانيها: رأي من يرى أنّها لا تتجاوز لفظتين أو ثلاثاً من البيت الأخير، كابن رشيق، الذي قال عن الختام: «وأحسنه ما كان على حرفين مثل منها بها، حظّه السيل...»⁽²⁾، ويبدو أنّ نظره كان مصوّباً نحو جودة الختام بتناسب الألفاظ عند تجاوزها، أكثر من نظره إلى المعاني، وعلاقتها بموضوع القصيدة، وثالثها: رأي من لم يحدّد عدداً، تاركاً ذلك لعلاقة البيت، أو الأبيات الأخيرة من القصيدة بموضوعها، كحازم القرطاجني الذي تحدث عن علاقة الخواتيم بموضوعات القصائد أو أغراضها، دون أن يضع حداً عددياً لأبيات الخاتمة⁽³⁾.

إنّ عدم وجود تحديد كمي متفق عليه للخاتمة، نتيجة بدهية عند النظر إلى كون الختام يختلف في أدواته اللغوية، وفيما يحتاج إليه معناه من الألفاظ والتراكيب، من شاعر إلى آخر، بل ويختلف عند الشاعر نفسه من قصيدة إلى أخرى، ممّا يجعل مسألة تحديد الخاتمة تخمينية

(1) انظر: «كتاب الصناعتين»، ص 455.

(2) «العمدة في محاسن الشعر ونقده»، ج 1، ص 239.

(3) انظر: «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، ص 306.

في المقام الأوّل، والتّخمين - هنا - يكون صواباً في أكثر الأحيان، عند من امتلك القدرة النقديّة النّاجمة عن الدّربة، وكثرة مطالعة الشّعر، لأنّ الوصول إلى الاكتفاء المعنويّ والشّعوريّ في أثناء قراءة القصيدة، يكفل معرفة بدايات الختام، دون النّظر إلى كون الخاتمة مكوّنة من بيت واحد، أو أكثر، ولعلّ هذا ما وعاه حازم القرطاجيّ، فلم يعمد إلى تحديد عدد أبيات ختام القصائد، برغم ما عُرف عنه من الدّقة والحرص على التّقسيم المنطقيّ.

وهكذا، فطن القدماء لأهمّيّة خواتيم القصائد، وإن اختلفوا في مفهومها اختلافاً يشي بإدراكهم دورها⁽¹⁾، كما اختلفوا في تحديد عدد أبياتها، ومن أكثر النّصوص النقديّة القديمة وضوحاً في هذا الجانب، قولُ لابن رشيق، يصف فيه الختام وصفاً كالّتعريف به، ويبيّن أهمّيّته مقارنةً بإياها بأهمّيّة المطلع، فيقول: «هو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون مُحكّماً، لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أوّل الشّعر مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً له»⁽²⁾.

فالسّمة الأهمّ في بيت الختام عند ابن رشيق، هي أن يكون نهايةً واضحة، وقطعاً بيّناً للأفكار، وذلك لا يتحقّق - كما يُفهم من كلامه - إلاّ باجتماع أمرين؛ أحدهما: تمام المعنى، فلا يحتاج إلى زيادة، حتّى إنّها تصير غير ممكنة، والآخر: الجودة الفنّية العالية، فلا يكون من الممكن الإتيان بأحسن منه بعده.

وأمام إدراك النّقد القديم لأهمّيّة خواتيم القصائد - على الرّغم من أنّ وحدة البيت هي السائدة - فإنّه يتحتّم أن يكون الاهتمام بها في القصيدة الحديثة أكبر؛ ذلك أنّ بناء القصيدة العربيّة الحديثة بات قائماً على أن

(1) انظر: «معجم النّقد العربيّ القديم»، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989م، ج1، ص 240.

(2) «العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده»، ج1، ص 239.

تكون القصيدة كلّها كتلة لغويّة وموضوعيّة واحدة، فضلاً عن أنّ الشعر صار ينزع نحو الرّمز والإيحاء، ممّا يجعل من الخاتمة نوعاً من الكشف والبيان، أو منح القارئ مفاتيح المعنى، عن طريق إيراد الرؤية الرئيسة التي تتمحور القصيدة حولها في خاتمتها، سواء أكان ذلك بالتلميح، أم بالتصريح. كما تزداد أهميّة الخاتمة في القصائد القائمة على الأسلوب القصصي، لأنّ ذلك يستلزم أن تكون الخاتمة نظيرة «لحظة التّنويع»، التي تكشف عن مغزى تتابع الأحداث، وتظهر الهدف من سرّد الصّراع، أو تحيل إلى نهاية منتظرة، سواء أكانت متوقّعة، أم مفاجئة.

وللدلالة على أهميّة الخواتيم، والاستدلال على عدم جودة بعضها، يكفي القارئ أن يشعر بعد الفراغ من قراءة القصيدة بأنّه ما يزال بحاجة إلى إضافة هي النهاية التي تشبع جوعه الجماليّ، بمعنى أنّه يحسّ بما يحسّ به القارئ من على طعام قبل الشّبع، بسبب قلّة الطّعام، أو رداء طبخه، أو سوء طعمه، أو بشعور من شرب الماء ولم يرتو، لقلّة الماء، أو ملوحته، أو عيب في طعمه، ففي هذه الحال تكون الخاتمة ناقصة، وتكون القصيدة كلّها في حاجة إلى لمسة أخيرة⁽¹⁾.

ويرى النّقاد المعاصرون أنّ الشّاعر لم يعد في حاجة إلى الخواتيم التي حدّد القدماء صفاتها وأنواعها تحديداً يجعل جودتها مرتبطة بكونها تدرج في أحد الأنواع، أو تتسم بإحدى الصّفات، من مثل أن تكون: حكمة، أو تشبيهاً معجباً، وإنّما هو بحاجة إلى الوصول إلى قرار التجربة الشعريّة⁽²⁾، وذلك ناجم عن أنّهم باتوا ينظرون إلى القصيدة بوصفها تجربة تنتهي إذا انتهت، أو انتهى التعبير عنها، لكن ذلك لا يبرّر الخواتيم التي تبقى المتلقّي معلقاً، فلا هو شعر بوجود الخاتمة، ولا هو أدرك أنّه أمام نهاية مفتوحة بغية زيادة عدد الاحتمالات، ممّا يزيد في أهميّة قدرة الشّاعر

(1) انظر: «قضايا الشعر العربي المعاصر»، نازك الملائكة، ص 240.

(2) انظر: «بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث»، د. يوسف حسين بكار، ص 306.

على إيجاد الخاتمة المبتكرة، والمتعلّقة بالموضوع، والمشبعة للنّهم، في وقت واحد، دون أن تكون مُدرجةً في نوعٍ معلوم من أنواع الخواتيم الشائعة.

إنّ النّاطر في خواتيم القصائد عند شعراء عسير، يجدها تنقسم إلى قسمين رئيسين، تتفرّع منهما أنواعٌ قد تخرج عن أحدهما، لأسباب أسلوبية أو معنوية، فتشكّل قسمًا ثالثًا، يجمع أنواعًا مختلفة، وعليه يمكن تناول الخواتيم تحت الأقسام الآتية:

- 1 - أن تكون الخاتمةُ دعاءً، أو صلاةً على النبي ﷺ، وذلك هو الشائع عند المقلّدين من الشعراء.
- 2 - أن تكون الخاتمةُ فُفلاً يغلق النصّ، وتكون - في الغالب - متعلّقةً بموضوع القصيدة، أو بمطلعها على وجه الخصوص.
- 3 - أنواعٌ أخرى من الخواتيم.

وستكون دراسة الخواتيم، عند شعراء عسير، قائمةً على هذا التقسيم، مع إبراز دلائل وعلامات الاهتمام بها أو عدمه، وبخاصّة في القسم الثاني، لأنّ القسم الأوّل تقليديّ لا يشي بغير السّير في رُكّب القصائد العربيّة التي سادت في بعض فترات الضّعف أو الرّكود الأدبيّ، وليس فيه من سمات الابتكار ما يدلّ على اهتمام، سوى دلالتها على مصادر الاستمداد، ومنايع التأثير، وإشارتها إلى وجود وعي ظاهري بأهميّة الخواتيم التي تنهي القصائد، لكنّها تبقى كسابقاتها، حتّى إنّ بعضها صالح لأن يكون في ختام أيّ قصيدة تتفق وزنًا وقافية مع القصيدة التي خُتمت بها، ممّا يجعلها خارجةً عن إطار النصّ، وكأنّها ذيلٌ له، أو إضافةٌ إليه، يمكن الاستغناء عنها، دون أن يشعر المتلقّي بنقص أو خلل.

أمّا في القسم الثاني، فإنّ هناك علاماتٍ فنيّةً واضحة تدلّ على الاهتمام بالخواتيم، وذلك من حيث: علاقتها بموضوع القصيدة، أو

عودتها إلى مطلعها، وكونها ملخصة للموضوع، وجامعة للتجربة، ومحيلة إلى ما يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

وفي القسم الثالث وُجد شيء من التشابه بين خواتيم بعض الشعراء، وبخاصة في طرائق التكرار، كما وُجدت خواتيم جديدة نابعة من البيئة المحلية، كتلك التي تعتمد على إيراد أشعار وأهازيج شعبية محلية مما حفظه الناس، وتغنوا به في مناسباتهم المختلفة، وميزة هذا القسم أنه داخل في طرائق التجديد، مما يحتم الإشارة إليه، لأنه سيكون أكثر وضوحاً عند إظهار النتائج النهائية التي وصل إليها البحث.

- أولاً: الخواتيم الدعائية

يعمد بعض المقلّدين من شعراء عسير إلى هذين النوعين من الخواتيم في قصائدهم جلّها، حتّى إنّ بعضهم لا يعبأ بملاءمة ذلك لموضوع القصيدة، بيد أنّهما كانا غالبين على خواتيم قصائد المدح، بوصفه غرضاً تقليدياً، يكثر منه المقلّدون من الشعراء السعوديين، ومنهم شعراء عسير، فيسيرون فيه على آثار السابقين، مكرّرين المعاني والصور والأساليب⁽¹⁾، باستثناء أنّ مديحهم - في العهد السعودي - صار مرتبطاً بالروح الوطنية، ومتّسماً بوجود علاقة ذات ملامح جديدة تربط بين المادح والممدوح. كما سيطر الختم بالدعاء على قصائد الرثاء، وكلّ دعاء للمرثي بالرحمة والمغفرة، ولذويه بالصبر والسلوان، حتّى إنّ يندر - عند المقلّدين - أن نجد مرثية لا تُختم بالدعاء⁽²⁾، وذلك بدهيّ لمناسبته للموضوع.

ومن النماذج المبكرة للختم بالصلاة على الرسول ﷺ، خواتيم أكثر

(1) انظر: «الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية»، د. بكري شيخ أمين، ص 252.

(2) انظر: «مراثي الألمعي»، ص 19، و23، و27، و92، و104، و135، و207، و252، و309.

قصائد الشّاعر إبراهيم بن علي زين العابدين الحفطيّ، المتوفّى سنة 1372هـ، وهو من الشّعراء الفقهاء، وله قصيدة نظّمها سنة 1354هـ، وهي إخوانيّة تتضمّن مدح الملك عبدالعزيز. يقول في خاتمتها⁽¹⁾:

وَالْخَنْمَ صِلْ دَوَامًا عَلَى النَّبِيِّ الرَّشِيدِ
وَالْأَلِ وَالصَّخْبِ طُرًّا مَا لَاحَ نَجْمُ السُّعُودِ

وهذا الشّاعر - في الغالب - يختم قصائده ببيتين، ومن ذلك خاتمة قصيدة إخوانيّة أخرى، تتضمّن مدح الذي وُجّهت إليه، ويبدو أنّها نُظمت في العام نفسه، أو الذي يليه، لأنّها موجّهة إلى الشّخص الذي وُجّهت إليه القصيدة السابقة نفسها، وهو شريك الشّاعر في لجنة سعوديّة يمنيّة مشتركة، مهمّتها «تقدير الحدود بين المملكتين»⁽²⁾ آنذاك. يقول⁽³⁾:

وَصَلَّى إِلَهِي كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ عَلَى أَحْمَدَ الْهَادِي إِلَى جَنَّةِ الْخُلْدِ
كَذَا الْآلِ وَالْأَصْحَابِ ثُمَّ مُتَابِعٍ يَدِينُ بِدِينِ الْحَقِّ لِلصَّمَدِ الْفَرْدِ

ومن الشّعراء العلماء الذين وُجِدَت عندهم هذه الطريقة، الشّاعر أحمد الحفطيّ بن محمّد⁽⁴⁾، المتوفّى سنة 1381هـ، وهو من المقلّين، وله قصيدة إخوانيّة خاطب بها الشّيخ هاشم بن سعيد النّعمي، ختمها بالصّلاة على النّبي ﷺ، وكرّر فيها السّطر الأوّل من مطلعها. يقول⁽⁵⁾:

(1) «نفحات من عسير»، محمّد بن إبراهيم الحفطيّ، ص 207.

(2) السّابق، ص 204.

(3) نفسه، ص 208.

(4) ولد في بلدة رجال سنة 1302هـ، وتلقّى العلم عن علماء أسرته من آل الحفطيّ، عمل كاتبًا بالعدل في محافظة رجال ألمع، وكان مهتمًا بمؤلفات علماء أسرته، حتّى أنّه كان ينسخها بيده خوفًا من ضياعها. توفي سنة 1381هـ. (شذا العبير من تراجم علماء وأدباء ومنتقفي منطقة عسير في الفترة ما بين 1215 إلى 1415هـ، هاشم بن سعيد النّعمي، ص 61، 62، و«رحيق الأقلام في كتابة سير الأعلام»، أحمد بن محمّد علي الحفطيّ، ط 1، 1433هـ، ص 53، 54.)

(5) «شذا العبير من تراجم علماء وأدباء ومنتقفي منطقة عسير في الفترة ما بين 1215 إلى 1415هـ»، هاشم بن سعيد النّعمي، ص 62.

وَصَلَّ عَلَى الْمُخْتَارِ مَا بَاتَ سَارِيًّا إِلَى اللَّهِ حَتَّى جَاوَزَ السَّبْعَ رَاقِيًّا
مَعَ الْأَلِ وَالْأَصْحَابِ مَا قَالَ مُنْشِدٌ حَمِدْتُ إِلَهًا قَدْ أَقَامَكَ قَاضِيًّا
ويتَّصل هذا النّهج عند آخرين من شعراء عسير المقلّدين، ومنهم
الشاعر يحيى إبراهيم الألمعي الذي كان يراوح في خواتيم قصائده بين:
الختم بالدعاء وهو الغالب عنده، والصلاة على النبي ﷺ، كما كان
يختتم - أغلب قصائده - بيتين كما هو الحال عند الشاعر إبراهيم بن علي
زين العابدين الحفظي، ومن نماذج ذلك ختام قصيدة رثائية نظمها سنة
1989م. يقول⁽¹⁾:

وَصَلَّى اللَّهُ رَبِّي كُلَّ حِينٍ عَلَى طَه الْمُكَنَّى بِالْأَمِينِ
رَسُولِ الْخَيْرِ وَالْهَدْيِ الْمُبِينِ إِمَامِ النَّاسِ فِي دُنْيَا وَدِينِ
والقصيدة مقطعية متعدّدة القوافي، وقد جاءت الخاتمة فيها على شكل
مقطع منفصل عن سابقه، مما يجعلها صالحة لختام أي قصيدة تأتي على
الوزن نفسه.

وهو يتّبع الطريقة نفسها، حتّى في قصائده المتأخّرة زمنياً، ومن ذلك
قصيدة نظمها سنة 1419هـ، يمدح بها أمير منطقة عسير حينئذ، الأمير
خالد الفيصل بن عبدالعزيز، وقد جمع في خاتمتها بين: الدعاء، والصلاة
على النبي. يقول⁽²⁾:

وَاللَّهُ أَسْأَلُ بُكْرَةً وَعَشِيَّةً يُبْقِي لَنَا خَالِدَ الْمَغَوَارِ ذَا الشَّيْمِ
ثَمَّ الصَّلَاةُ عَلَى الْمُخْتَارِ مَا صَدَحَتْ بِلَابِلٍ وَطُيُورٍ الشَّدْوِ بِالنَّعَمِ
ومثلها خاتمة قصيدة أخرى، نظمها في العام نفسه، بمناسبة اليوم
الوطني للمملكة، حيث جمع في البيتين الأخيرين بين: الدعاء للملك
عبدالعزیز بالرحمة والخلود في الجنّة، والصلاة على النبي ﷺ⁽³⁾.

(1) «عبير من عسير»، ص 131.

(2) «أحاسيس شاعر»، ص 58.

(3) انظر: السابق، 116.

والملاحظ أنّ الشاعر يحيى إبراهيم الألمعي، كان حريصاً على إعلام المتلقّي بأنّه يختم القصيدة، ولذا فإنّه لا يترك النهاية مفتوحة إلا في بعض قصائده الوجدانيّة الذاتيّة القليلة، بل إنّهُ قد يضمّن الختام لفظاً صريحاً يدلّ عليه، كأنّ يقول: «وأختم، أو وفي الختام، أو وآخر قولِي، أو وختاماً»⁽¹⁾، ممّا يعني وعياً ما بأهميّة وجود الختام، بوصفه قفلاً ينهي القصيدة، لكنّه لم يحاول أن يتجاوز السّابقين إلى ابتكار خواتيم جديدة.

ويشبه الألمعيّ في استخدام الألفاظ الدّالة على الختام دلالة مباشرة، الشّاعر أحمد عبدالله بيهان، في قصائده المبكّرة التي حواها ديوانه الأوّل: «هيكل الحياة»، الصّادر سنة 1391هـ، إلا أنّه استطاع التخلّص من الخواتيم التقليديّة في ديوانيه التّالين، وذلك يشي بأنّ لديه شيئاً من التطوّر الفنّي النّاجم عن الاطلاع على التجارب الشعريّة الجديدة⁽²⁾.

والمتمألّ يلحظ أنّ الختم بالصّلاة على النّبيّ الكريم ﷺ، كان النّوع الغالب على خواتيم قصائد العلماء والفقهاء، ومنهم بعض الباحثين الأكاديميين الذين واصلوا نظم الشّعر على طريقة السّابقين، دون أن يحاولوا التّجديد، مكتفين من أسباب الجودة، بسلامة اللّغة، وإقامة الوزن، وحسن الصّياغة، ومن أولئك الشّاعر عبدالله بن محمّد الحميد، الذي كان يختم بعض مدائحه بالصّلاة على النّبيّ ﷺ⁽³⁾، ومن ذلك قوله في ختام قصيدة يمدح بها أمير منطقة عسير حينذاك، الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز⁽⁴⁾:

ثُمَّ الصَّلَاةُ عَلَى الْمَبْعُوثِ مِنْ مُضَرٍّ وَسَيِّدِ الْخَلْقِ طُرّاً وَالْمُصَلِّينَا
مُحَمَّدٌ مَنْ أَضَاءَ الْكَوْنَ أَجْمَعَهُ مِنْ الْجَهَالَةِ فَابْيَضَّتْ لِيَالِينَا

(1) انظر: «عبير من عسير»، ص 97، و«أحاسيس شاعر»، ص 90، و99، و148.

(2) انظر: «هيكل الحياة»، ص 46، و53.

(3) انظر: «فارس الإمارة والإبداع: قصائد محبة»، 34، و46، و: «نبض الفؤاد»، ص 29، و34، و79.

(4) «نبض الفؤاد»، ص 79.

وكقوله في ختام مدحيه أخرى، جامعاً بين: الدعاء، والصلاة على الرسول⁽¹⁾:

وليخفظ الله بالإسلام قائدنا ولينصر الله بالتوفيق حامينا
ثم الصلاة مع التسليم خاتمة على النبي الذي بالحق يهديننا

والملاحظ أنه يتفق مع الشاعر يحيى إبراهيم الألمعي في عطف الصلاة على النبي ﷺ، على الدعاء بحرف العطف «ثم»، على الرغم من أن الشعارين من جيلين مختلفين من الناحية الزمنية، لكنهما من مدرسة شعرية واحدة، وذلك يعني أن النزوع إلى التقليد لا يكون مرتبطاً بالمرحلة الزمنية، وإنما هو خاضع للقراءات الشعرية، وربما تأثر الشاعر عبدالله بن محمد الحميد بقراءاته الأولى في شعر جدّه الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، المتوفى سنة 1399هـ، وقد كان يختم جلّ مدائحه بالدعاء⁽²⁾.

ويزداد التشابه بين هذين الشعارين وضوحاً، حين يجد الباحث أن الشاعر عبدالله بن محمد الحميد، يشير إلى ختام بعض قصائده بلفظ صريح دالّ على الختام، كما هي الحال - التي سبقت الإشارة إليها - عند الشاعر يحيى إبراهيم الألمعي، ومن ذلك قول الحميد في ختام قصيدة مدحية⁽³⁾:

وختام القول أهدي صلاةً وسلاماً على النبي ذي الجلال

ومن الشعراء المقلّدين من يقلّ عنده الختم بالصلاة على النبي ﷺ، بيد أن أنواعاً أخرى من الخواتيم التقليدية تطغى على شعره، ومن أولئك الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، إذ غاب هذا النوع من الخواتيم عن قصائده غياباً تاماً، فيما غلب الختم بالدعاء على أكثر قصائده المدحية، ومنهم من وُجد عنده الختم بالصلاة على النبي في قصيدة أو قصيدتين وحسب، كالشاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن، الذي يغلب على خواتيم

(1) «فارس الإمارة والإبداع: قصائد محبة»، ص 46.

(2) ستأتي شواهد على خواتيم قصائده عند الحديث عن الختم بالدعاء.

(3) السابق، ص 34.

قصائده النصّح المباشر والدّعاء، إلا أنّ له قصيدتين مختومتين بالدّعاء. يقول في ختام إحداهما⁽¹⁾:

وعلى النّبي صلاتنا وسلامنا والأصحاب دوماً دائماً
ويقول في ختام أخرى، وهي آخر قصيدة في الديوان الذي حواها، وعنوانها: «تغريدة الختام»، وربّما رأى في كونها الأخيرة مسوّغاً للختم بالصّلاة على النّبي ﷺ⁽²⁾:

وصلّى الله ما هلّت مُزُونٌ وما هبّت على الدُّنيا السّوافي
على الهادي الأمين وخير آل وأصحاب بتسليمٍ يُوافي
والملاحظ أنّ الشعراء عند الختم بالصّلاة على النّبي عليه الصّلاة والسّلام، يعمدون إلى تكثير الصّلاة عليه بربطه بأحداثٍ أو ظواهر طبيعيّة تتكرّر مرّاتٍ كثيرة يعجز عنها الحصر البشريّ، من مثل: الشروق، والغروب، وسقوط المطر، وخطوات البشر على الأرض، وغيرها، وهو أسلوبٌ تقليديّ، بيد أنّ بعضهم يبتكر فيه بإيجاد ظواهر أو أفعالٍ جديدة.

أمّا **الختم بالدّعاء**، فهو النّوع الأكثر شيوعاً؛ حتّى إنّ جلّ قصائد المقلّدين تنتهي به، وبخاصّة في غرضي: الرّثاء، والمدح؛ فهم حين يمدحون يختمون بالدّعاء للممدوح بالبقاء والصّحة والسّداد والتّأييد والنّصر، وحين يرثون يختمون بالدّعاء للمتوفّي بالرحمة والمغفرة، ولأهله بالصّبر والسّلو، وهي خاتمة ملائمة للرّثاء، لما فيها من الثقة بالله، وتعزية النّفس، ولأنّه لم يبق للراحل المرثيّ عند محبّبه غير الدّعاء له بالرحمة؛ ذلك «أنّ الشّاعر بعد أن يفرّغ جميع انفعالاته تجاه موضوعه الرثائي، وبعد أن يمتلئ النّاس بجميع ما تكتنزه النّفس تجاه ذلك الموضوع، فإنّ الأنسب بعد هدوء العاطفة، وإمكانية السّيطرة عليها، ومسك لجامها، الاتجاه إلى فكرة موضوعيّة، يبرز فيها العقل والمنطق،

(1) «ملحمة المجد»، ص 124.

(2) السّابق، ص 125.

أكثر من العاطفة والانفعال، وعند التسليم وقبول هذا التوجيه النقدي في بناء المراثية، سنجد الأنسب في ذلك ليكون خاتمة ونتيجة نهائية، هو الحكمة والعزاء أو الدّعاء والالتجاء⁽¹⁾، دون أن تختلف - في ذلك - قصائد رثاء الملوك والأعلام، عن القصائد التي رثي بها الأقارب والأصدقاء، لأنهم جميعاً في حاجة إلى عفو الله ورحمته.

وعلى الرغم من ملاءمة الختم بالدّعاء لموقف الرثاء، ولبعض مواقف المدح، إلا أنه ممّا يؤخذ فنيّاً على الشاعر، لأنّ فيه دليلاً على العجز عن الإتيان ببديل يبقى في أذهان المتلقين، ولأنّه اقتفاءً لآثار السابقين، ممّا يعني عدم السعي نحو الابتكار، وقد تنبّه ابن رشيق بذائقته المتقدمة إلى ذلك حين قال: «وقد كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدّعاء؛ لأنّه من عمل أهل الضّعف»⁽²⁾، وهذا يفسّر غياب الختم بالدّعاء عند شعراء كثيرين، ممّن اختطوا طريقهم، وحاولوا التّفرد بأساليبهم الخاصة، أو حاولوا السير على نهج المجتدين.

ومن نماذج هذا النوع، عند شعراء عسير، خاتمة قصيدة للشاعر عبدالله بن علي بن حميد، يرثي بها الملك فيصل بن عبدالعزيز رَحِمَهُ اللهُ فيدعو له بالثواب، وبالجنة ذات القُطوف الدّانية. يقول⁽³⁾:

إني لأزجو للفقيّد مَثُوبَةً في جَنّةٍ فيها القُطُوفُ دَوَانِي

وتكاد الخواتيم الدّعائية أن تسيطر على مراثي الشاعر زاهر بن عوّاض الألمعي، وهو الذي رثي الكثيرين من الحكّام والعلماء والأدباء والأصدقاء، ومن ذلك خاتمة قصيدة نظمها سنة 1403هـ، في رثاء الأديب عبدالقدوس الأنصاري. يقول⁽⁴⁾:

(1) «الرثاء في الشعر السّعودي من 1351 - 1423هـ»، (رسالة دكتوراه)، هاجد بن دميثان بن محمّد الشّدادي، ص 271.

(2) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، ج 1، ص 240.

(3) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 256.

(4) «مراثي الألمعي»، ص 104.

أَسْدَى إِلَهُ إِلَيْكَ وَاسِعَ فَضْلِهِ وَحَبَاكَ فِي الْفَرْدُوسِ أَطْيَبَ مَنْزِلٍ
وفي رثائه للأديب عبدالعزيز الرفاعي، لا يقصر الدَّعاء على الرَّاحِلِ
وحسب، وإنَّما يمدُّه إلى ذاته، من خلال إظهار الرَّغبة في الاجتماع به في
الجنة، مع الصَّحابة وآل بيت الرسول ﷺ⁽¹⁾:

فَلَعَلَّ اللَّهُ أَنْ يَجْمَعَنَا فِي جَنَّاتِ الْخُلْدِ مِنْ صَحْبٍ وَآلٍ
ويقول في خاتمة مراثيته للشيخ محمَّد بن إبراهيم بن جبیر⁽²⁾:

فَارْزَحْمْ إِلَهَ الْعَالَمِينَ فَقِيْدَنَا وَأَمْنَحْهُ رَوْضًا فِي الْخُلُودِ مُوسَعًا
ولا تقف كثرة الختم بالدَّعاء عند الرِّثاء، بل تمتدَّ إلى المدح؛
«ومغزى كثرتة في هذين الموقفين واضح الدَّلالة، فأغلى ما يُقدَّم من هديَّة،
وخير ما يُوهَّب من منحة هي الدَّعوات الخالصة»⁽³⁾، للمُتوفَّى أو الممدوح،
وذلك واضح في موقف الرِّثاء، أمَّا في موقف المدح، فهو ناجم عن كون
الشَّاعر - بعد أن يوفي الممدوح حقَّه من الثَّناء والإشادة - يشعر بأنَّ عليه
حقَّ الدَّعاء له بالصَّحَّة والسَّلامة والسَّداد وأمثالها من المعاني، ليكون ذلك
دالًّا على صدق العاطفة، لأنَّ صدور الدَّعاء من شخصٍ إلى آخر، لا يكون
إلا في حال سلامة القصد، وكمال رضا الداعي عمَّن يدعو له، فضلًا عن
أنَّ الدَّعاء - عند المسلمين - هو خير ما يودَّعُ به مسلمٌ مسلمًا، وهو الغالب
في لحظات التَّوديع الحياتيَّة العادية، ولذا كانت خواتيم القصائد نظيرة لها،
وربَّما أدَّى الدَّعاء في خواتيم القصائد وظيفة فنيَّة خفيَّة؛ ذلك أنَّ الشَّاعر قد
لا يستطيع تضمين قصيدته معنى من المعاني، بسبب خشيتة من إقحامه
إقحامًا يضعفها أو يفكِّكها، فيكون الدَّعاء الختاميُّ مجالًا لهذا المعنى
الذي قد لا يكون من صلب موضوعها، لكنَّه مهم بالنَّسبة إلى شاعرٍ

(1) السَّابِق، ص 135.

(2) نفسه، ص 207.

(3) «حركة الشعر في منطقة القصيم من عام 1351هـ إلى عام 1420هـ»،
د. إبراهيم بن عبدالرحمن المطوع، ج 2، ص 487.

يقف موقف المادح، وستتضح هذه الوظيفة في بعض الشواهد الشعرية التي سيأتي عرضها.

ومن الشعراء المقلّدين الذين غلبت الخواتيم الدعائية على قصائدهم المدحية، الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، وله - بين أيدينا - في هذا الغرض تسع قصائد، ختم سبعا منها بالدعاء، وهو دعاء للممدوح يتضمّن - بالتلميح أو التصريح - الدعاء للبلاد وأهلها بالاستقرار والأمن ودوام العيش الرّغيد، ومن ذلك قوله في خاتمة قصيدة مدّح بها الملك فيصل بن عبدالعزيز رحمّه الله سنة 1391هـ⁽¹⁾:-

فليحفظ الله بالإسلام دَوْلَتَكُمْ وليحفظ الله للسّمحاء حامِيَهَا

وفي عام 1394هـ، مدّح الأمراء فهد وعبدالله وسلطان أبناء الملك عبدالعزيز، في أثناء زيارة قاموا بها إلى منطقة عسير، فختّم قصيدته بالدعاء لملك البلاد حينئذ، الملك فيصل بن عبدالعزيز، وهو دعاء ممزوج بالمدح، ممّا يعني أنّ الشاعر وجد في الدعاء طريقاً لذكر الملك، والإشادة بمناقبه، وذلك يدلّ على أنّ للدعاء في الخواتيم وظيفة فنية؛ إذ يستدرك الشعراء فيه ما لم يستطيعوا إدراجه في أبياتها، لئلا يكون ذلك سبباً في التفكّك، أو تداخل المعاني. يقول⁽²⁾:

وَلْيَدُمُ فَيَصِلْ مَلَاذًا لِعَرْبٍ قَوْلُهُ الْقِيلُ فِيهِ فَضْلُ الْخِطَابِ

وتتضح هذه الوظيفة الفنية، في ختام قصيدة نظمها سنة 1396هـ، وألقاها في حفلة افتتاح فرع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في أبها، إذ ختمها بالدعاء لملك البلاد حينئذ الملك خالد بن عبدالعزيز، ولولي العهد الأمير فهد بن عبدالعزيز⁽³⁾:

دَامَ الْمَلِكُ يَعِيشُ فِي بُحْبُوحَةٍ وَلِيَحْيَ فَهْدٌ لِلْعُلَا يَتَصَدَّرُ

(1) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 252.

(2) السابق، ص 271.

(3) نفسه، ص 293.

وعلى الطّريق نفسها، كان يسير الشّاعر أحمد عبدالله بيهان، ومن ذلك عنده، خاتمة قصيدة ألّقاها في أمسية شعريّة، أقيمت في المدينة العسكريّة في خميس مشيط سنة 1391هـ، أمام الملك فيصل، وفيها يدعو له برضا الله عنه، وطول العمر، ولأهل البلاد بدوام السّعد. يقول⁽¹⁾:

وَإِنِّي أَنَا جِي بَارِي الْكَوْنِ ضَارِعًا مِنْ الْقَلْبِ مِنْ أَعْمَاقِ رَوْحِي وَمِنْ دَمِي
جَزَى اللَّهُ عَنَّا فَيَصَلِّ وَأَفِرَّ الرِّضَا وَمَدَّ لَهُ عُمُرًا، وَيَا سَعْدَنَا دُم

ومن الشّعراء الذين كانوا يختمون بعض قصائدهم بالدّعاء، الشّاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن، بيد أنّ الختم بالدّعاء عنده لم يكن مقصوراً على المدح والرّثاء وحسب، وإنّما تجاوزهما إلى أغراض أخرى، مثل: الوصف، والوطنيات، وقصائد التأمّل، ومن المدائح التي ختمها بالدّعاء، قصيدة مدّح بها أمير منطقة عسير حينئذ الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز. يقول في خاتمتها⁽²⁾:

سَلَّمَ اللَّهُ دَائِمَ السَّيْفِ⁽³⁾ رَمَزًا لِلْمَعَالِي وَلِلْبَنَاءِ يَمِينُهُ
ويختم قصيدة عن مآل الأحوال في العراق بقوله⁽⁴⁾:

يَا رَبِّ فَاشْهَدْ. رَبِّ سَدِّدْ خَطَوْنَا وَارْفَعْ عَنِ الْأَبْصَارِ عَاصِفَةَ الشَّقَا
فَالْأَمْرُ أَمْرُكَ وَالْدُّعَاءُ نَسْوُفُهُ أَلَّا يَتَوَهَّ عِرَاقُنَا أَوْ يُحْرَقَا
ويختم بالدّعاء قصيدة يصف بها حال الأُمّة، فيعتمد على القوالب اللغويّة المعروفة عند الدّعاء، مثل: «استجب لدعائي، ويا مجيب الدّعاء». يقول⁽⁵⁾:

(1) «هيكل الحياة»، ص 23.

(2) «ملحمة المجد»، ص 46.

(3) لقبٌ يُطلق على الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز، وهو في أصله اسم مستعار كان ينشر تحته بعض قصائده باللغة العاميّة.

(4) السّابق، ص 61.

(5) نفسه، ص 91.

يَا إِلَهِي وَأَنْتَ رَبُّ كَرِيمٍ ارفعِ الضُّرَّ واستَجِبْ لِدُعَائِي
رُدَّ قَوْمِي إِلَيْكَ رَدًّا جَمِيلًا يَا مُجِيبًا إِذَا دَعَا الدَّاعِي

ومن شعراء المناسبات الذين كانوا يختمون بعضها بالدعاء، الشاعر علي بن عبدالله مهدي، لكنّه يسبغ على الدعاء طريقته الخاصة في الصياغة، والتأليف بين الألفاظ، ولذا تأتي الخاتمة الدعائية عاكسة أسلوبه، ومن ذلك ختام قصيدة ألقاها أمام الأمير سلمان بن عبدالعزيز. يقول⁽¹⁾:

عِشْتَ يَا مَوْطِنِي بِأَمْنٍ وَيُؤْمِنُ دَافِقَ النُّورِ دَائِمَ التَّغْزِيرِ
وَلِيْعِشَ قَادَةُ كَرَامٍ وَشُعْبٌ كُلُّهُمْ، كُلُّهُمْ بِلَا تَمْيِيزِ

ويتواصل الختم بالدعاء، عند بعض الشعراء الذين ظهرت عندهم ملامح التجديد، ومن أولئك الشاعر علي آل عمر عسيري، وهو - كالشاعر أحمد مطاعن - لا يقصر الخواتيم الدعائية على المدح والثناء، كما أنّ بعضها كان دعاءً للذات، فضلاً عن أنّه أوجد هذا النوع من الخواتيم في قصائد التفعيلة، ومن الختم بالدعاء عنده، خاتمة قصيدة نظمها بعد أن «أجرى الملك خالد بن عبدالعزيز ﷺ عملية جراحية في لندن عام 1397هـ»⁽²⁾، حيث دعا له بالشفاء، لكنّه لم يكن الشفاء من المرض، كما هو المعتاد وحسب، وإنّما جعل مع الدعاء بالشفاء من الداء، الدعاء بالشفاء من كيد الأعداء، ومن صروف الدهر، وذلك - في البلاغة - نوع من مراعاة النّظير، إذ ناسبَ عند الدعاء لحاكم بالشفاء من المرض، أن يدعو له بالوقاية من كيد الأعداء لأنّ كيدهم له كيدٌ للبلاد كلّها، وذلك مناسب للحال، ومتفقٌ مع مناسبة القصيدة وموضوعها. يقول⁽³⁾:

وَشَفَاكَ اللَّهُ مِنْ كَيْدِ الْعِدَا وَصُرُوفِ الدَّهْرِ وَالذَّاءِ الْغَبِي

(1) «الآثار الشعرية للأديب علي بن عبدالله آل مهدي»، عبد الخالق محمد أحمد جمعان، (مخطوط)، ص 116.

(2) «من قصائدي»، ص 122.

(3) السابق، ص 123.

وإذا كان الشَّاعر قد تجاوز التقليديَّة المعتادة عند الدَّعاء في خواتيم القصائد بربط الشَّفاء بما ليس مرتبطًا به في الأذهان، ولا في العادة، فإنَّه ربَّما لم يُوفِّق في وصف الدَّاء بالغباء، لأنَّ اللفظة تخدم اللغة الشَّعريَّة، ولا تلائم الموصوف، وهو الدَّاء الذي يمكن أن يُصاب به كلُّ إنسان بوصفه مُقدَّرًا من الخالق سبحانه وتعالى⁽¹⁾.

ويختتم بالدَّعاء قصيدة وطنيَّة، يتخلَّلها المدح، أنشأها سنة 1413هـ، حيث يدعو الله أن يحفظ البلاد شعبًا ورجالًا وتنميَّةً وكتابًا ونظامًا⁽²⁾:

صَانِكَ اللَّهُ أُمَّةً وَكِتَابًا وَرِجَالًا وَنَهْضَةً وَنِظَامًا

ويُحسب له أنَّه استطاع تطويع القصائد التي تراوح بين العموديِّ والتفعيلة، لهذا النوع من الخواتيم، ومن ذلك خاتمة قصيدة رثى بها أمه، وفي المقطع الأخير، لم يكن الدَّعاء مباشرًا، وإنَّما جاء على هيئة لجوء إلى الله وشكوى إليه، بعد استفهاماتٍ عمَّن يقف معه في حزنه، ليصل إلى أن الله - سبحانه وتعالى - هو الملجأ، فيطلب منه العفو واللطف موحَّدًا إياه⁽³⁾:

مَنْ لِعَيْنٍ مَلَّهَا السُّهُدُ وَأَشْفَاهَا الرَّمْدُ؟

مَنْ لِقَلْبٍ شَفَّهَ الْوَجْدُ وَأَضْنَاهُ الْكَمْدُ؟

مَنْ لِرُوحٍ سَكَنَ الْهَمُّ بِهَا حَتَّى الْأَبْدُ؟

رَبِّ عَفْوًا.. رَبِّ لُطْفًا.. قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدُ

وإذا كان الختم بالدَّعاء قد شاع عند المقلِّدين الأوائل، من أمثال الشعراء: عبدالله بن علي بن حميد، ويحيى إبراهيم الألمعي، وأحمد بن إبراهيم مطاعن، وأحمد عبدالله بيهان، وظهر عند بعض المجدِّدين كالشَّاعر علي آل عمر عسيري، فإنَّه بقي موجودًا حتَّى عند بعض المقلِّدين المتأخِّرين

(1) انظر: «شاعر الجبل»، شيمة الشَّمري، ص 201.

(2) «من قصائدي»، ص 121.

(3) السَّابق، ص 16.

زمنياً، ممّن لا ينتمون إلى شعراء الجيلين: الأوّل، والثاني، من شعراء عسير⁽¹⁾، ومعنى ذلك أنّ التجديد غير مرتبطٍ بزمني: الإنشاء، والنشر، في كلّ الحالات، وإنّما هو مرتبطٌ بالشاعر نفسه، من حيث: قراءاته الشعرية التي تأثّر بها، وما يميل إليه، ويُعجب به، ويحاول السير على أثره.

ومن الشعراء الذين وُجدَ عندهم الختم بالدعاء، على الرّغم من تأخّرهم الزّمنيّ، الشاعر محمّد بن علي العمريّ، الذي أنشأ قصائده التي حواها ديوانه، بين عامي: 1418، و1430هـ، إلا أنّ غلبة المدح والرّثاء وهموم الأمّة على شعره، جعلت من السّائغ أن يتكرّر الدّعاء في خواتيم قصائده، لأنّ هذا النّوع من الخواتيم هو السّائد في هذه الموضوعات، حتّى إنّ جعل الدّعاء معنى ثابتاً في خواتيم قصائده التي تتناول هموم الأمّة، ومقدّساتها المسلوبة، يقول في خاتمة قصيدة عن المسجد الأقصى، بعد أن يسوق أمنيّاتٍ عديدة⁽²⁾:

سَأَلْتُكَ خَالِقِي حَقَّقْ رَجَائِي فَمَنْ يَدْعُوكَ رَبِّي لَا يَخِيبُ
فلم يكتف بالدّعاء، بل أضاف إليه التّعبير عن إيمانه بأنّ من يدعو الله - سبحانه وتعالى - لا يخيب، وكأنّه يؤكّد على أهميّة الدّعاء، كما أنّه جاء بالدّعاء بعد أن ذكّر أمنيّاتٍ متعدّدة، ممّا يجعل منه دعاءً بتحقيقها، ويربطه بما سبقه من المعاني.

وفي خاتمة قصيدة أخرى، نظّمها عن الموضوع نفسه، بعد «دخول شارون إلى المسجد الأقصى الشّريف، واشتعال الانتفاضة على إثره»⁽³⁾،

(1) يستطيع الباحث أن يقسّم شعراء عسير إلى ثلاثة أجيال: الجيل الأوّل، وهم الذين نظموا الشعر ونشروه قبل صدور المجموع الشعريّ المعنون بـ: «قصائد من الجبل»، سنة 1404هـ، والجيل الثّاني، هم الشعراء الذين حوى هذا المجموع قصائدهم، ومن تبعهم من الذين نشروا دواوينهم في العقد الأوّل، وحتّى منتصف العقد الثّاني من القرن الخامس عشر الهجريّ، والجيل الثّالث، هم الذين نشروا دواوينهم بعد منتصف العقد الثّاني من القرن الخامس عشر الهجريّ.

(2) «الريّحانة»، ص 25.

(3) السّابق، ص 26.

دعا الله أن يعيدَ المسجد الأقصى إلى المسلمين، بعد أن طالت غربته، وأن ينصر الإسلام في كلِّ مكان، ودعاؤه يتضمَّن التَّأكيد على قدرة الله، وأنَّه لا ناصر إلا هو. يقول⁽¹⁾:

سَأَلْتُكَ رَبِّي أَنْ يَعُودَ مُسَلِّمًا فَعُزَّبَتْهُ طَالَتْ وَأَنْتَ قَدِيرٌ
وَأَنْ تَنْصُرَ الْإِسْلَامَ فِي كُلِّ بُقْعَةٍ فَلَيْسَ لَنَا رَبِّي سِوَاكَ نَصِيرٌ

والبيتان يحويان الألفاظ الشائعة في الدَّعاء؛ ففيهما تتكرَّر لفظة: «رَبِّي»، مرَّتين، بما توحى هذه الصيغة من معاني الالتجاء إلى الله، وترد لفظتان من أسماء الله الحسنى، هما: قدير، ونصير، ومعناهما متعلِّق بقدرة الله على نصر عباده، ممَّا يجعل الألفاظ ثلاثم موقف الدَّعاء.

وقد يكون الدَّعاء - عنده - ضمنيًّا؛ فلا يكون الخطاب موجَّهًا إلى الله - سبحانه وتعالى - مباشرةً، وإنَّما يُفهم الدَّعاء من سياق البيت أو الأبيات التي احتوت عليه، واحتوت معه على معاني أخرى غيره، ومن ذلك خاتمة قصيدة نظَّمها سنة 1427هـ، وألقاها أمام الملك عبدالله بن عبدالعزيز. يقول⁽²⁾:

وَلَقَدْ رَأَى اللَّهُ خَضَاعًا لَهُ تَحْمِي حِمَاهُ: أَوَامِرًا وَنَوَاهِي
مَادَامَ خَوْفُ اللَّهِ فِيكَ سَجِيَّةً فَلَأَنْتَ مُنْتَصِرٌ بِإِذْنِ اللَّهِ

وفي خاتمة مدحِيَّة أخرى، ألقاها أمام الأمير سلطان بن عبدالعزيز رحمه الله جمع بين الدَّعاء لحَيٍّ ومَيِّت؛ ذلك أنَّه كان قرَن الأمير سلطان بالملك فيصل بن عبدالعزيز - رحمهما الله -، وبعد أن ذكر ما بينهما من الصفات المشتركة، دعا للراحل - حينئذٍ - بالرحمة، وللحيِّ المخاطب آنذاك، وهو الأمير سلطان، بالعزِّ، وجعل الأمير سلطان فيصلاً آخر. يقول⁽³⁾:

(1) نفسه، ص 29.

(2) نفسه، ص 64.

(3) نفسه، ص 78.

عَلَى الْفَيْصَلِ الْفَانِي مَنْ اللَّهُ رَحْمَةً وَلِلْفَيْصَلِ الْبَاقِي مِنَ الْعَزِّ مَوْجِبٌ
وأزعم أنّ الشاعر لم يُوفّق في استخدام لفظة: «الفاني»، في الشّطر
الأوّل، لما توحى به من زوال الذّكر والأثر، ولما لها من أثرٍ نفسيّ سلبيّ،
وكان يمكنه الاستعاضة عنها بغيرها من مرادفاتِها المناسبة للسياق، على
الرّغم من أنّه أراد بها المطابقة بينها ولفظة: «الباقى»، في الشّطر الثاني.

وممّا يمكن أن يُعدّ في عناصر التّجديد عند الختم بالدّعاء، في شعر
العمريّ، أنّه لا يكتفي بالدّعاء، وإنّما يدعو الحاضرين المستمعين إلى أن
يقولوا: آمين؛ وذلك من أثر قصيدة المناسبة التي يلقيها الشّاعر في حفلة
تجتمع فيها الحشود، فيحرص على تفاعلها معه، بيد أنّ هذه الطريقة - على
الرّغم ممّا تتسم به من الجدّة - غير ملائمة للقصيدة الحديثة التي تُوجّه إلى
المتلقّي القارئ، لا إلى المستمع، إلا أنّ كونها خاتمة قصيدة مدحيّة
أنشئت لتُلقى في مناسبة ذات زمانٍ ومكانٍ معلومين، سوّغ ذلك الخطاب
الموجّه الى الحاضرين، فضلاً عن كون الشّاعر معدوداً في المقلّدين، برغم
حدائث سنّه، وتأخّر زمنه، بالنّسبة إلى الجيل الأوّل من شعراء عسير.
يقول في خاتمة قصيدة ألّقاها أمام الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز
سنة 1420هـ⁽¹⁾:

أَدِمْ عَلَى الْعَزِّ يَا ذَا الْعَزِّ قَادَتَنَا قُولُوا مَعِي يَا حُضُورَ الْحَفْلِ آمِينَ
ولم يقتصر الختم بالدّعاء، عند العمريّ، على قصائد: الرّثاء،
والمدح، وتصوير هموم الأُمّة، وإنّما تجاوزها إلى القصائد الوصفية، وكأنّه
يريد - بصفته شاعرَ مناسباتٍ متميزاً - أن يهيئ السّامعين لنهاية القصيدة، أو
يخبرهم بذلك، لئلا تكون نهايته مفاجئة، وما ذاك إلا لأنّه ينظم القصيدة
متخيّلاً تأثيرها في المتلقّين، ومحاولاً إيجاد المعاني والصّيغ التي تجعلهم
مشدودين إلى قصيدته، منذ بدء إلّائها، حتّى نهايته، ولذا يفضّل أن يكون
الدّعاء آخر ما يلامس آذانهم. ومن نماذج ذلك خاتمة قصيدة وصف بها

(1) نفسه، ص 137.

مدينة تنومة، دعا لها فيها بالبقاء في عيشٍ رغيد، وحبٍّ متواصل، وأنَّ يوگُل عليها ميكائيل عليه السلام، وهو المَلَكُ الموَكَّلُ بالمطر وإنبات النَّبات، وقد ذكره الله في كتابه الكريم في قوله تعالى: ﴿مَنْ كَانَ عَدُوًّا لِلَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَرُسُلِهِ وَجِبْرِيلَ وَمِيكَالَ فَإِنَّ اللَّهَ عَدُوٌّ لِلْكَافِرِينَ﴾، [سورة: البقرة، الآية: 98]. يقول العمري⁽¹⁾:

دُؤْمِي عَلَى رَغْدِ الْمَعِيشَةِ وَاهْنَائِي وَصِلِي مَنِ الْحَبِّ الْعَتِيقِ حَبَالاً
يَا رَبِّ إِنِّي قَدْ دَعَوْتُكَ صَادِقًا وَكُلَّ بِهَا فِي رَحْمَةٍ «مِيكَالاً»
ويتواتر الختم بالدَّعاء، عند هذا الشَّاعر في قصائد كثيرة، وهو في كلِّ خاتمة، يحاول أن يضيف إلى المعنى إضافة تجعله مختلفاً عن سابقه⁽²⁾.

ويردُّ الختم بالدَّعاء، عند الشَّاعر زايد بن حاشد الكناني، مرةً واحدة، في قصيدة وطنية ضمَّها ديوانه: «تقاسيم زامر الحي»، ممَّا يشي بأنَّ القصيدة من محاولاته الشعريَّة المبكِّرة، لأنَّ قصائده التالية تتسم بشيءٍ من التجديد الذي يجعلها تعكس تجربته، وتمثِّل طريقته. يقول في خاتمة تلك القصيدة⁽³⁾:

فَلْتَهْنَكِ الْأَمْجَادُ يَا وَطَنِي فِي مَوْكِبِ الْإِيْمَانِ وَالرَّغْدِ
مَا دُمْتَ لِلْمَظْلُومِ مُنْتَصِرًا فَاللَّهُ لَا يُخْزِيكَ لَأَبَدٍ
ومن الشعراء من وُجد الختم بالدَّعاء في شعره، مرةً أو مرَّتين وحسب، وذلك يعني أنَّ المقلِّين في هذا النوع من الخواتيم، لا يعمدون إليه إلا في مواقف موضوعيَّة تحتمُّه، وفي حالاتٍ شعوريَّة تستدعيه، ممَّا لا يجعل الختم بالدَّعاء - عند هذه الفئة - تقليدًا خارجًا عن إطار التجربة الشعوريَّة، بل إنَّه يصبح إضافة مهمَّة إلى القصيدة، لأنَّه عند هؤلاء، يأتي

(1) نفسه، ص 145.

(2) انظر: نفسه، ص 162، و175، و183، و191.

(3) «تقاسيم زامر الحي»، ص 19.

بطريقة لا تشبه النظائر المعروفة في أشعار السابقين، فيكون مختلفاً اختلافاً عفوياً غير مقصود بذاته، ومن أولئك الشاعر عبدالله الزمزمي، الذي ختم بالدعاء قصيدة رثائية واحدة، هي قصيدته في رثاء ابن أخيه الشاب، لكنّ الدعاء لم يكن للمتوفى، وإنما كان للشاعر نفسه، وهذا ما نعينه بالاختلاف، وهو ما يحقق الفرق الجوهرى بين: الختم بالدعاء عند المقلّدين، والختم به عند الذين لا يابهون لتقليد النماذج الشعرية التراثية، قدر اهتمامهم بالتعبير عما يختلج في صدورهم من ألم أو فرح. يقول الزمزمي⁽¹⁾:

يَا رَبِّ إِنْ كَشَفْتَ جِرَاحِي دَاخِلِي وَتَرَكْتُ لِلْأَحْزَانِ حَبْلَ عِتَابِي
فَاغْفِرْ لِرَلَاتِي فَعَفُوكَ وَاسِعٌ وَاقْبَلْ بِلُطْفِكَ يَا كَرِيمٌ مَنَابِي

إنّ دعاء الزمزمي - في هذه الخاتمة - أشبه ما يكون بالاعتذار، أو التوبة، أو التعبير عن الندم؛ ذلك أنّه خشي أن يكون هول المصيبة قد أوصله إلى مرحلة الجزع، والاحتجاج على قضاء الله وقدره، ولذا دعا الله - مؤمناً برحمته الواسعة - أن يغفر له ما قد يكون وقع فيه من الزلل الناجم عن الحزن الشديد، وفي الدعاء - هنا - إضافة مهمة إلى مضامين القصيدة المملوءة بالتفجع والحسرات، لأنها تشي بحجم الألم، إلى الحدّ الذي أوصل الشاعر إلى دعاء كآته التوبة من ذنب عدم التسليم بالقضاء والقدر.

ويلجأ الشاعر أحمد عبدالله عسيري، إلى الختم بالدعاء حين يستدعي المقام ذلك، وحين يناسب الدعاء موضوع القصيدة، وليس هناك دعاء يتواتر أكثر من الدعاء لابن عاقّ بالصلاح، لينجو من وعيد الله لمن كانت تلك حاله. يقول في خاتمة قصيدة عنوانها: «عقوق»⁽²⁾:

أَدْعُو لَكَ اللَّهُ رَبَّ الْكَوْنِ يَا وَلَدِي لَعَلَّ يُنْجِيكَ مِنْ نَارٍ وَغَسَّاقٍ

(1) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 112.

(2) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 163.

وهو يختتم بالدّعاء قصيدةً عنوانها: «التّابوت»، تصوّر حال الإنسان بعد الموت، وتتضمّن معاني التّوبة عن الذّنوب، وطلب المغفرة من الله، ولذا كان من البدهي أن يكون الختم بالدّعاء أفضل من غيره، لأنّ المعاني التي سبقته ليست إلا تمهيداً له. يقول⁽¹⁾:

إِلَهِي تَائِبٌ يَرْجُوكَ عَفْوَاً فَخُذْ بِيَدِي إِلَى مَثْوَى رَحِيبِ

وليس الختم بالدّعاء مقصوداً على المقلّدين، وإنّما يمتدّ إلى بعض المجدّدين، عندما يطرقون الأغراض التقليديّة، ولذا لم يجد الشّاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، خاتمة أفضل من الدّعاء للممدوح في قصيدة ألّقاها أمام الأمير سلطان بن عبدالعزيز، وهي تمتاز بأنّها تربط الدّعاء بالحدث، فلا تجعله عامّاً صالحاً لأن يكون في ختام أيّ قصيدة مدحية، ممّا يجعلها مرتبطةً بالموضوع، وغير خارجة عن الإطار العام الذي يحوي المعاني. يقول⁽²⁾:

وَصَلَّ اللَّهُ سَعْدَكُمْ يَا وَفِيّاً وَأَبِيّاً كَمَا وَصَلْتَ عَسيراً⁽³⁾

ومن المجدّدين الذين اختاروا الختم بالدّعاء، في موقف الرّثاء، الشّاعر عائض بن علي القرنيّ، ولكنّه لم يتجاوز فيه السّابقين، بل إنّ المعنى مكرّراً في أكثر المراثي التقليديّة، وهو بكاء الأحياء والجمادات ودعاؤها للمتوفّى. يقول في خاتمة قصيدة رثى بها الأمير فهد بن سلمان بن عبدالعزيز آل سعود⁽⁴⁾:

يَا رَحْمَةَ اللَّهِ حُفِّي قَبْرَ صَاحِبِنَا يَقُولُهَا الطَّيْرُ وَالْإِنْسَانُ وَالشَّجَرُ

أمّا عند الشّاعر تركي الزّميلي، فإنّ الختم بالدّعاء لا يكون تقليديّاً، وإنّما يكون استغاثَةً بالله، وإيماناً برحمته في حال الضّراء، ولذا تكون لغته

(1) السّابق، ص 127.

(2) «نحلة سهيل»، ص 47.

(3) في المصدر: «عسرا»، وهو خطأ طباعي واضح، لأنّها لا تتّسق والقافية.

(4) «ظلي يشبهني»، ص 40.

مختلفة، وسليمة من أثر القوالب الجاهزة، ليصبح أكثر تأثيراً، وأبقى وقفاً. يقول الزميلي في خاتمة قصيدة ذاتية⁽¹⁾:

يَا رَحْمَةَ اللَّهِ فَيُضِي..

أُطْفِئِي وَجَعًا..

مَا بَرَدَتْهُ الْمَنَآيَا!

وَالطَّبِيبُ عَمِي!

فالدعاء - هنا - لجوءٌ إلى الله في حال الألم، بعد أن أغلقت الأسباب دون زواله؛ فلم يكن الموت مُستراحاً منه، ولم يستطع الطبيب له علاجاً، ولذا لم يكن إلا رحمة الله وقدرته التي تتجاوز الأسباب.

وبعد؛ فإن الناظر في خواتيم القصائد عند المقلّدين من شعراء عسير، يلحظ أنّ الختم بالصلاة على النبي ﷺ، أو الدعاء، كانا الغالبين، لكن ذلك لا يعني عدم وجود أنواع أخرى من الخواتيم، عند هذه الفئة، إذ وجدت خواتيم: الحكمة، والاستفهام، والخواتيم المفتوحة، غير أنّها لم تكن شائعة إلى الحد الذي يجعل منها ظاهرة تستحق التفصيل، وتستوجب التفريق بين أنواعها، أو التمييز بين مواطن الجودة والرداءة فيها، فضلاً عن أنّها لم تكن مقصودة، لتصبح مداراً للنظر في علاقتها بالموضوع، ومدى إيجازها له، ولذا سيأتي القول عليها عند الإشارة إلى أنواع أخرى من الخواتيم.

- ثانياً: الخاتمة بوصفها قفلاً يغلق القصيدة ويتعلق بموضوعها

تتعدّد أنواع هذا القسم تعدّداً يصعب معه حصرها عند عدد كبير من الشعراء المختلفين في المذاهب والقدرات، والمتباينين في معرفتهم بمعايير

(1) «مدد»، ص4.

جودة الختام، ولذا فإنَّ من الأجدى الاستعاضة عن تقسيم الخواتيم إلى خواتيم: إنشائية على اختلاف أنواعها، وخبريَّة تتعدَّد أساليبها، بانتخاب مجموعة من الخواتيم التي ترتبط ارتباطًا واضحًا بموضوعات القصائد، أو تعيد المتلقِّي إلى المطالع، أو تكون إيجازًا لما يريد الشَّاعر التَّعبير عنه، أو إيصاله كاملاً، وتلك السَّمات - عند بعض النُّقاد القدماء - هي محدَّدات الختام الجيِّد الذي يتحقَّق أن يكون ذا صلة وثيقة بالموضوع الذي تناوله الشَّاعر⁽¹⁾.

ويشيع هذا القسَم من الخواتيم، عند الشُّعراء المجدِّدين؛ لأنَّ وعيهم بأهميَّة الوحدة الفنيَّة أكثر من المقلِّدين، والخاتمة التي تكون ذات صلة واضحة بالموضوع سبب مهمٍّ من أسباب تحقُّق الوحدة، فضلاً عن إدراكهم أنَّ الخواتيم التقليديَّة قد تأتي وكأنَّها قطعة خارجة عن موضوع القصيدة، كما ظهر في بعض نماذج القسم الأوَّل، ولذا وُجد - عند المجدِّدين - أنَّ بعض الخواتيم المعدودة في الخواتيم التقليديَّة، صارت قويَّة الاتِّصال بموضوعات القصائد، ومن ذلك الختم بالحكمة، إذ لم تعد حكمة عامَّة صالحة للتوظيف والإدراج في أيِّ موضوع، وإنما باتت جزءاً يصعب فصله عن موضوع القصيدة، ويسهل إيجاد الرِّابط المعنوي بينها وبينه.

وعند انتقاء النِّماذج، يلحظ الباحث أنَّ الشُّعراء يتفاوتون في القدرة على وصل الخواتيم بموضوعات القصائد، وفي كونها النقطة التي لا يحتاج القارئ بعدها إلى مزيد، وذلك التفاوت دالٌّ على تفاوتٍ في الاهتمام بها، وعلى اختلافٍ في فهم مصطلح النصِّ، الذي باتت تُوصف به القصيدة الحديثة، وصار من أهمِّ سماته أن يكون كتلةً لغويَّةً واحدة، يصعب تفكيكها، ويخلَّ بها انتزاع أيِّ جزءٍ منها.

ومن الشُّعراء الذين ظهر عندهم الاهتمام بالخواتيم، الشَّاعر إبراهيم

(1) انظر: «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، ج 1، ص 239.

طالع الألمعي، إذ تمتاز خواتيم قصائده بأنها - في الغالب - شديدة الصلة بموضوع القصيدة، وبمطلعها وعنوانها على وجه الخصوص، وهي تتنوع من حيث: الخبر والإنشاء، لكنها تتفق في كونها لا تخرج عن إطار الموضوع، وفي وضوح كونها مقصودة، فلا تنتهي القصيدة بانتهاء ما يستطيع أن يقوله، وإنما يظهر حرصه على أن تكون الخاتمة ظاهرة يمكن تمييزها، وقد تكون الخاتمة عنده ذات صلة واضحة بعنوان القصيدة ومطلعها، حتى إن العنوان يتكرر فيها، ومن ذلك خاتمة قصيدة عنوانها: «حادي الشجن»، بدأها بتوجيه الخطاب إلى شخص يواسيه في أثناء أحزانه، حيث يقول⁽¹⁾:

أَرَوَيْتَنِي شَجَنًا يَا مُهْجَةَ الشَّجَنِ الْعُمْرُ يَجْرِي وَمَعْنَى الْعُمْرِ لَمْ يَحِنْ
ثم ختمها بالتعبير عن الجفاف الشعري، طالبًا من حادي الشعر الذي عجز عن أن يهبه القريض، إبلاغ حادي الشجن بذلك الجفاف، في إيماءة إلى عجزهما معًا، لتكون الخاتمة تلخيصًا لما أراد أن يقوله خلال أبيات القصيدة كلها، وهو أنه لا فائدة، إذ بلغ به اليأس مدى أبعد من أن تجدي معه المواساة، أو تنفع معه أسباب الإلهام. يقول⁽²⁾:

جَفَّ الْقَرِيضُ كَمَا هَبَّتْ نَسَائِمُهُ يَا حَادِي الشَّعْرِ أُبْلَغُ حَادِي الشَّجَنِ
وفي قصيدة عنوانها: «رثاء عمر»، يرثي عمرًا مضى منتهيًا برحيل خليلته، ويصور البكاء عليها، وعلى زمنٍ كانت فيه معه، جاعلاً من البكاء طبيعة إنسانية، ومحتجاً على الذين يعيبون على الرجال البكاء، ثم يختم ببيت يلخص أسباب البكاء كلها، حين يجعل من الحبيبة المبتعدة ملجأ لم يؤته أحد، مما يجعل الخاتمة تفسيراً منطقياً لكل ما حوته القصيدة من حزن وألم وتصوير للبكاء. يقول⁽³⁾:

(1) نفسه، ص 109.

(2) نفسه، ص 110.

(3) نفسه، ص 93.

كُنْتُ مُلْكًا لَمْ يُؤْتَهُ قَطُّ مِثْلِي فَتَبَارَى عَلَيْكَ مِنِّي الشَّقَاءُ
 أمَّا الشَّاعر محمد زايد الألمعي، فإنه يكثر من إعادة ألفاظ المطالع،
 أو معانيها، في الخواتيم، ليعيد القارئ إلى البدء عند المنتهى، فيهبُّ
 المتلقِّي شعورًا بأنه قد وصل إلى بغيته، وأنَّ القصيدة قد وصلت إلى الحدِّ
 الذي لم تعد عنده تحتمل الزَّيادة، ولم يعد القارئ عنده ذلك الحدِّ،
 يحتاج منها إلى المزيد. وهذا النَّوع من الخواتيم هو المحقِّق الأكثر
 وضوحًا للمقصود بالقول إنَّ الخاتمة قفلٌ يوصد أبواب احتمالات عدم
 اكتمال النصِّ، ومن ذلك خاتمة قصيدة عنوانها: «وَأَنْتِ مَعْلَقَةٌ فِي الْكَلَامِ»،
 بدأها بقوله⁽¹⁾:

حِينَ لَا تُشْبِهِينَ النِّسَاءَ

وَلَا أُشْبِهُ الْآخِرِينَ

نَلْتَقِي فِي الْكَابَةِ

طُفْلَيْنِ..

يَقْتَسِمَانِ الْجِرَاحَ

وَتُفَاحَةَ الْوَهْمِ

وَالْأُمْنِيَّاتُ

وختمها بما يعيدُ أولَّها ويؤكِّده، فكرر معنى اختلافها واختلافه عن
 الآخرين، بالألفاظ نفسها، ليصبح هذا المعنى مدار القصيدة، وليبقى
 حاضرًا في أذهان المتلقِّي بعد انتهائها، لأنَّه عماد الفكرة. يقول⁽²⁾:

إِنَّ النِّسَاءَ يُعَلِّقْنَ أَقْرَاطَهُنَّ

(1) «غيمان»، فصلية تُعنى بالكتابة الجديدة، المغنِّي الخائف، ع 12، 2010م،
 ص 139.

(2) السَّابِق، ص 140.

عَلَى هَذِهِ الْكَلِمَاتِ
وَأَنْتِ مُعَلَّقَةٌ فِي الْكَلَامِ،
سِوَاهُنَّ أَنْتِ
فَلَا تُشْبِهِينَ النِّسَاءَ
وَلَا أُشْبِهُ الْآخَرِينَ

وفي قصيدة عنوانها: «عند فاصلة في مهبّ الطفولة»، بدأ بالحديث عن طفلٍ له طموحاتٌ كبيرةٌ وجميلةٌ، ثم ذهب يسرد أحلام الطفل وصفاته. يقول في مقدمتها معرّفًا ببطل القصة التي حوتها القصيدة⁽¹⁾:

عند فاصلة في مهبّ الطفولة،
أوقفني حيث كان الولدُ
وأراني دفاتره وخرائط أحلامه
كان نبئًا بهيّا، كأسلافه الجبليين
من أزل الروح حتى الأبد

ولمّا كان هذا الطفل هو المحور الرئيس الذي أدار حوله معاني: الإحباط، والألم، والقلق، وضياح الآمال، والاعتراب، فقد بقي ولدًا على الرغم من أنّه بلغ الخمسين من عمره؛ بقي كذلك لأنّ شيئًا ممّا يحلم به لم يتحقّق، ولذا كانت الخاتمة إيضاحًا لكلّ ما سبقها، فجاءت شبيهةً بالكشف، إذ أعادت الرؤية الرئيسة التي تتمحور القصيدة حولها، وكشفت الغطاء عن سرّ سرد الأحداث، واستعادة المواقف التي مرّ بها هذا الطفل خلال حياته، وكأنّها «لحظة التنوير» المعروفة في القصص، إذ بقي العجوز ولدًا، ممّا يوحي بتوقّف الزمن الناجم عن عدم تحقيق الآمال. يقول:

(1) نفسه، ص 142.

وما هُوَ إلا فتى حُلُمًا
لم يَصِلْ، منذ خمسين عامًا،
إلى ما قَصَدُ
يا لَهذا العَجُوزِ
الولد...⁽¹⁾.

ويسير الشّاعر محمد عبدالرحمن الحفظيّ، على الطّريق نفسه، في بعض قصائده، فيعود إلى ألفاظ المطلع أو المقدّمة، ليبقي القارئ في محيط القصيدة، أو يعيده إليه إن كانت المعاني والصّور قد أخذته إلى خارجه، ومن ذلك خاتمة قصيدة عنوانها: «طفلة الأمس القريب»، بدأها بنداء وجهه إليها، فقال⁽²⁾:

يا طفلة الأمس القريب..
تأتين مُسرعة النّظر

وختّمها بأنّ طلب منها البقاء طفلةً، كما كانت في الأمس القريب، لتكون الخاتمة معبرة عن التّجربة الشعريّة؛ ذلك أنّه - خلال القصيدة - كان يتمنّى عودة الأيام، أو توقّفها عند سنوات خلت، كانت فيها هذه المرأة طفلةً، ثمّ جاءت الخاتمة لتقول ذلك كلّ في بضع كلمات. يقول⁽³⁾:

فابقي لنا حُلُمَ الحياة..
وقاسمينا الفجرَ
والأمس القريبَ

وفي قصيدة عنوانها: «أقصى مدى»، يبدأ بسرد ما تعلّمه من حبه،

(1) اشتهرت هذه الخاتمة بين أدباء عسير، حتّى صار بعضهم يطلق على الشّاعر لقب:

«العجوز الولد».

(2) «تباهي»، ص 90

(3) السّابق، ص 92.

ويختم بتكرار لفظة من المطلع، ليعود بالقارئ إلى المبتدأ، في إصرارٍ على أن ما تعلّمه من الحبّ، هو المدار الذي أراد أن تبقى القصيدة فيه. يقول في المقدمة⁽¹⁾:

تَعَلَّمْتُ مِنْ حُبِّكَ الْمَوْلِدَا

تَعَلَّمْتُ..

أَنَّ الْمَسَاءَ الْخُرَافِيَّ دُونَ وَجُودِكَ لَنْ يُولَدَا

وبعد أن صوّر مشاعره المختلطة كلّها، وتخيل حياته بعيداً عن محبوبته التي خاطبها من بداية القصيدة إلى نهايتها، وصل إلى قرار الشّعور، وإلى النتيجة التي أوصلته إليها تجارب الهجر والوصل، وهي أن قلبه وحيدٌ بدونها، لأنّ عيونها هي المدى الأبعد، في كناية عن كونها الحياة والحرية، وفي الخاتمة كرّر لفظة «تعلّمت» الواردة في المقدمة، ليعود القارئ بها إلى المعنى الذي ابتداءً به، ثم تأتي - بعدها - خلاصة التجربة. يقول⁽²⁾:

.....تَعَلَّمْتُ أَنِّي وَحِيدُ الْفُؤَادِ..

وَأَنَّ عُيُونَكَ أَقْصَى مَدَى.....

ولا يبعد عنهما الشّاعر أحمد عبدالله عسيري؛ فهو حين يتغلّز بالصّوت، يجعله المبتدأ والمنتهى، ويكرّر في الخاتمة لفظة «صوتها» الواردة في المطلع، ليصل إلى أنّ هذا الصوت كان دواء جراحه، وذلك قرار القصيدة، لأنّه جاء بعد أن شبّه صوتها وقرّنه، بكلّ ما يتّصف بالجمال، ويجلب السّعادة، من عناصر الطّبيعة، أو أفعال البشر. يقول في مطلعها⁽³⁾:

(1) نفسه، ص 72.

(2) نفسه، ص 75.

(3) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 162.

صَوْتُهَا نَهْرٌ وَعِطْرٌ وَأَسَاوِرُ
وَبَرِيقٌ مِنْ ضِيَاءِ الشَّمْسِ فِي اللَّيْلِ الْمُسَافِرِ
لتكون النتيجة في قوله في خاتمة القصيدة:

أَهْ مَا أَسْعَدَنِي مِنْ شَاعِرٍ
صَوْتُهَا الْعُشْبِيُّ قَدْ دَاوَى جِرَاحِي

أمّا الشاعر محمد عابس، فإنه يكرّر - في إحدى قصائده - المطلع في الختام مرتين، ليعود إلى البدء دون إضافة معنى، محاولاً التخلّص من ضياع الفكرة الرئيسة التي قامت عليها القصيدة، بعد أن طالت، وتنوّعت فيها أساليب التشكيل البصريّ، وليجعل القارئ يستعيد بدايتها استعادةً صوتيّة تربط آخرها بأولها. يقول في المقدمة⁽¹⁾:

انْسُجْ يَا دَهْرُ وَغْنٌ لَنَا..
..أَلحانَ فتاةٍ في العِشْرَيْنِ

تَمُوتُ

نَعِيشُ

تَمُوتُ

تَمُوتُ

ويقول في الخاتمة، مختاراً تشكيلاً بصريّاً مختلفاً، لعلّه أراد به الإيحاء بالاستمرار، لأنّ عنوان القصيدة: «نسيج لا ينتهي»، وهو يجمع تحته حوادث متفرقة يجمع بينها الألم⁽²⁾:

انْسُجْ يَا دَهْرُ،

(1) «الجمر ومفارش الرّوح»، ص 44.

(2) نفسه، ص 49، 50.

وَعَنَّا لَنَا...

انسُجْ يَا دَهْرُ،

وَعَنَّا لَنَا...

إنَّ العودة إلى المطلع في مثل هذا الخاتمة، نوعٌ من إعادة القارئ إلى الفكرة الرئيسة، لترتبط بها المعاني والصُّور التي تداخلت وتعدّدت حتّى كادَ ذهن المتلقّي أن يذهب إلى مقاصد أخرى لم يعينها الشاعر، ممّا يؤيّد القول بأنّ تكرار المطلع في الختام، عملٌ على استعادة القارئ إلى دائرة القصيدة، وحرصٌ على إيصال التجربة إليه، في ظلّ الغموض الذي باتت القصيدة الحديثة تتّسم به، أو أنّه شكلٌ من أشكال الغنائية القائمة على التردد الصوتي، أو وعيٌ بأهميّة ترابط أجزاء القصيدة، ووضع حدود يتبيّن بها طرفاها، فإذا تشابه حدّا البداية والنهاية، اتضحت معالم القصيدة، وبانت أطراف جسدها اللغوي.

- ثالثاً: أنواع أخرى من الخواتيم

وُجدت - عند شعراء عسير - أنواع أخرى من الخواتيم، بيد أنّها لم تكن كثيرةً أو متواترةً كالأنواع السابقة، ومن ذلك **الختم بالحكمة**، وهو ليس مقصوراً على شعراء اتجاه معيّن، لكنّه يكثر عند الشعراء الذين غلب التأمل على شعرهم، من أمثال: علي بن عبدالله مهدي، وعلي آل عمر عسيري، وعبدالله الزمزمي، وإبراهيم طالع الألمعي، حيث يكون الختام رأياً نهائياً في كلّ ما سبقه، لكنّه يأتي في ثوب الحكمة، بوصفها النتيجة النهائية للتأمّلات، والتجارب الحياتيّة، وقد لا يتعمّد الشاعر الختم بالحكمة، أو يعي أنّه يفعل ذلك، لكنّه يصل إليها بفطرته الشاعرة، وشعوره الدائم بأن عليه أن ينهي قصيدته بما يلخص مراده.

ومن الشعراء الذين وُجدت الحكمة في خواتيم قصائدهم، الشاعر علي بن عبدالله مهدي، وهو يورد الحكمة على شكل قنعة ذاتيّة، لتكون

جامعةً لما كثر وُروُدُه إلى ذهنه في أثناء إنشاء القصيدة، أو موجزةً لما يريد إيصاله إلى المتلقّي، يقول في خاتمة قصيدة تتناول هموم الأُمّة، وتستنهض عزائم أبنائها، وهي بعنوان: «فدائي»⁽¹⁾:

الْيُمْنُ فِي الْإِيْمَانِ وَالْعُقْبَى لَهُ وَالْمَجْدُ مَجْدُ الصَّارِمِ الْبَتَّارِ

وتتعلّق الحكمة عند الشّاعر أحمد عبدالله بيهان بموضوع القصيدة، وتحيل على عنوانها، ومن ذلك ختام قصيدة عنوانها: «العاجزون»، يَصوّر فيها مساوئ الدّلّ والخنوع، ويستحثّ على التّهوُّض والعزّة والكبرياء، ثمّ يختم بأنّ يجعل الميّت الحقيقيّ، مَنْ يُضام، فيهون ولا ينتصر لنفسه. يقول⁽²⁾:

لَيْسَ بِالْمَيِّتِ مَنْ حَلَّ الثَّرَى إِنَّمَا الْمَيِّتُ مَنْ ضَيِمَ فَهَانَا

وربّما جاءت الحكمة - في ختام بعض قصائد أحمد بيهان - باهتةً مكرورةً، ليس فيها معنى جديد، أو صورة موحية، حتّى إنّ الدّهن يذهب إلى نظائرها المعروفة في الشّعر العربيّ عبر العصور، ولكنّه يوردها لشعور خفيّ بأنّه يتحتّم عليه إغلاق القصيدة، ومن خواتيمه التي اتسمت بهذه السّمات قوله⁽³⁾:

أَنَا حُرٌّ وَلَيْسَ فِي الْأَرْضِ حُرٌّ يَرْتَضِي أَنْ يَعِيشَ عَيْشَ الْعَبِيدِ
وقوله⁽⁴⁾:

وَلَا يَسْتَعْبِدُ الْأَحْرَارَ شَيْءٌ سِوَى الْإِحْسَانِ يَمْلِكُهُمْ لُبَابَا

أمّا الشّاعر علي آل عمر عسيري، فإنّ الحكمة في بعض خواتيم قصائده شبيهةٌ بالاستنتاج المنطقي؛ ذلك أنّها تأتي بعد الكثير من المعاني

(1) «الآثار الشعريّة للأديب علي بن عبدالله آل مهدي»، عبدالخالق محمّد أحمد جمعان، (مخطوط)، ص 139.

(2) «نزيف المشاعر»، ص 43.

(3) السّابق، ص 82.

(4) نفسه، ص 151.

التأملية المشوبة بشيء من الحيرة والتعجب أحياناً⁽¹⁾، فيما تأتي خواتيم أخرى عنده، لتكون رسالة أخيرة، ونفثة نهائية. يقول في خاتمة قصيدة عنوانها: «توبة من الجهل»⁽²⁾:

وَأَصْدُ عَنْ كَأْسِ الْجَهَالَةِ مَشْرَبِي وَأَقُولُ هَذَا يَا كُؤُوشَ طَلَاقي

والحكمة - هنا - خلاصة تجربة، وقرار ذات، مما يجعل الختم بها مستقر القصيدة، ونهاية التعبير؛ فمعاني التوبة التي امتلأت بها القصيدة، تتلخص في الصّدود عن الجهل، وتشبيه الابتعاد عن المعاصي بالطلاق، الذي يعني الفراق الدائم، لتأتي الخاتمة جامعة لكل تلك الأفكار.

وتأتي الحكمة في خواتيم الشاعر عبدالله الزمزمي، لتكون رسالة خفية إلى المخاطب المعني بالقصيدة، ومن ذلك ختام قصيدة ينكر فيها على حبيبته هجره، ويصف فعلها بالجهل، ثم يختم بتذكيرها بأن العمر يطوى، ولذا يكون الاستمرار في الجهل إضاعة للحياة. يقول⁽³⁾:

يَرْكُضُ الْإِنْسَانُ فِي جَهْلِهِ لِي وَهَذَا الْعُمْرُ يُطْوَى

وربما كانت الحكمة في خواتيم الزمزمي، تسليّة للذات، وعزاء لها، ومن ذلك أنه بعد أن ملأ إحدى قصائده بصور من عذابه، وأشكال ابتلاءاته، وصل - في خاتمتها - إلى أن حاله تلك تشبه حال من يرى النّصر في الموت، وكأنّ معاناته في حياته طريقاً إلى المجد، مما يحوّل الحكمة إلى فلسفة عميقة، تنم عن نظرة الشاعر إلى الحياة والأحياء وأفعالهم. يقول⁽⁴⁾:

وَجَوَادُ الْمَجْدِ لَا يَرْكَبُهُ غَيْرُ مِقْدَامٍ يَرَى فِي الْمَوْتِ نَصْرًا

(1) انظر: «من قصائدي»، ص 76، و132.

(2) السابق، ص 8.

(3) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 32.

(4) السابق، ص 64.

وتأتي جلّ الخواتيم عند الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، ملخّصةً موضوعَ القصيدة، ومحيلةً على موضوعها، لكنّها لا تكون على هيئة الحكمة في كلّ الحالات، ومن خواتيمه التي يُمكن أن تُعدّ في الحكمة، خاتمة قصيدة عنوانها: «وداع» وموضوعها هو آلام الوداع، وأحزان الفراق، إذ فضّل فيها القولَ في فلسفة الوداع والفراق، وآثارهما في النَّفس، ثمّ ختمها بخاتمةٍ حَكَمِيَّةٍ ذات علاقةٍ بما سبقها من معان، وفيها يقرّر أن الفراق هو الحدّ الفاصل بين السَّعادة والحزن، أو بين البكاء والابتسام، ليجعله السبب في التّفريق بينهما، وفي حدوتهما، ممّا جعل من الخاتمة إيجازًا لكلّ ما قاله قبلها، وقفلاً واضحاً تقف عنده المعاني. يقول⁽¹⁾:

لَوْلَا الْفِرَاقُ لَمَّا دُرِيَ مَا عِبْرَةٌ مِنْ بَسْمَةٍ

ومن سمات الحكمة في ختام القصائد - عند نفرٍ من شعراء عسير - أنّها تأتي معبرةً عن توجّه الشاعر الفكريّ، وما يميل إليه من آراء فقهية، ومن ذلك أنّ الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، يرى في نقاب المرأة نوعاً من السّفور، وليس ذلك الرّأي رأيه الحقيقيّ، بل إنّهُ يرى الرّأي النقيض من ذلك؛ فالنّقاب - كما يرى - سّفورٌ، لأنّ الرّجال لم يعودوا يرون وجوه النّساء، ولذا أصبحت العينان الظاهرتان من فتحة النّقاب مصدر جذب وإغراء، لأنّ جمال الوجه أصبح خافياً، لكنّ العينين تشفّان عنه، وتدلّان عليه، وهو ما لخصّه في خاتمة قصيدة عنوانها: «نقابُ سّفور»، حين يقول⁽²⁾:

تُبْدِعُ الْعَيْنُ وَجْهَهَا حِينَ يَخْفَى عَنْ عَذُولٍ مِنَ الْجَمَالِ نَفُورٌ

ويشيع عند بعض شعراء عسير، التّكرار اللفظي في خواتيم القصائد، وهو في الشّعر التفعيلي أكثر منه في العموديّ، ويؤدّي إلى تأكيد المعاني،

(1) نفسه، ص 114.

(2) «نحلة شهيل»، ص 80.

وتقويتها، إلا أنّ وظيفته الأكثر وضوحاً في الخواتيم، هي تقوية جانب الإيقاع، وزيادة أسباب الانسجام الصوتي، فضلاً عن أنّه - في بعض الخواتيم - يعزّز المعنى، حين يكون رحيلاً أو وداعاً أو تلاشياً، حيث يسهم التشكيل البصري للحروف والألفاظ في التعبير، وزيادة أسباب الإيحاء، على الرغم من أنّ بعض النقاد يرون أنّ التكرار في الخواتيم نوعٌ من البحث عن نهايةٍ لم يستطع الشاعر أن يقبض عليها، إذ تنحدر القصيدة فلا يجد وسيلةً توقفها سوى التكرار⁽¹⁾.

ومن المُكرّرين من التكرار اللفظي في خواتيم القصائد، الشعراء: علي آل عمر عسيري، وفاطمة القرنيّ، وأحمد عسيري، ومن ذلك تكرار شطر كامل - عند علي آل عمر عسيري، وهو ما كان منه عندما أراد التأكيد على أنّ التّفط السّعوديّ باقٍ على كونه معيّناً للإنسان على الخير، وسبباً من أسباب النّماء والرّفاه، وذلك في ختام قصيدةٍ عنوانها: «إلى أعداء التّفط»، حيث يقول⁽²⁾:

فَسَوْفَ تَبْقَى مُعِينًا لِكُلِّ حَادٍ وَسَالِكٍ
وَسَوْفَ تَبْقَى كَذَلِكَ وَسَوْفَ تَبْقَى كَذَلِكَ

وقد يكرّر الشاعر في الخاتمة لفظةً واحدة، لتكون تلخيصاً للتجربة التي حوتها القصيدة كلّها، ومن ذلك تكرار لفظة: «كفى»، في ختام قصيدة تحوي معاني التّوبة، وعنوانها: «الملكان»، وهو يخاطب بها الملكين الموكّلين بتسجيل حسنات الإنسان وسيئاته، لتكون لفظة: «كفى» معبرة عن خشية الله، ومصورة ألم الشعور بالذنب، ومؤدّية معنى الاكتفاء من الآثام، بالإقلاع عنها. يقول⁽³⁾:

(1) انظر: «قضايا الشعر المعاصر»، نازك الملائكة، ص 291.

(2) «من قصائدي»، ص 86.

(3) السّابق، ص 111.

يَا سَيِّدِي خَفِّفَا مِنِّ الْمَلَامِ وَاَعْطَفَا

كَفَى..

كَفَى..

كَفَى..

كَفَى..

ولعلّه أراد بالتشكيل البصريّ للفظّة المُكرّرة أن يجعل معنى التّوسّل ماثلاً، يُقرأ ويُرى في الوقت نفسه، فيكون أبلغ في التعبير، وأوقع في النفوس، وأكثر دلالةً على طلب العفو.

وفي خاتمة قصيدة عنوانها: «حمير اللّذة»، يكرّر لفظّة: «يرحل»، ليكون هذا الرّحيل إصراراً على الابتعاد عن موطنٍ لم ترقّ للشّاعر المعاصي التي تُرتكب فيه، «ولا يخلو التّكرار من نبرة حزنٍ وأسى على حال هؤلاء»⁽¹⁾ المنغمسين في الآثام، من المقيمين على شاطئٍ مملوء بالعراة، فضلاً عمّا يوحي به تكرار لفظّة تؤدّي معنى الرّحيل من التلاشي والغياب والإصرار على الابتعاد عن هذا المشهد. يقول⁽²⁾:

أَخْشَى أَنْ يَتَحَوَّلَ بُرْكَانَا هَذَا الْبَرْ

طُوفَانًا هَذَا الْبَحْرُ

إِنِّي أَخْشَى عَاقِبَةً تَجْعَلُهُ سُمًّا هَذَا الْمَاءُ

لَا بُدَّ لِمِثْلِي أَنْ يَرْحَلَ..

يَرْحَلَ..

يَرْحَلَ..

(1) «شاعر الجبل»، شيمّة الشّمري، ص 103.

(2) «من قصائدي»، ص 104.

وقد يكرّر الاستفهام الانكاريّ تكراراً يوحى بالإلحاح، بينما هو تأكيدٌ على الجواب، كما هو الحال في ختام قصيدةٍ وظّف فيها الخلاف النّحويّ بين البصريين والكوفيين توظيفاً رمزياً، وجعلهم نظيرين للمعسكرين: الغربيّ، والشرقيّ، ليصلَ إلى أنّه لم يبقَ بينهما خلاف حول أيّ مسألةٍ نحويّة، وهي - في واقعها - مسائلٌ سياسيّة، وذلك يعني اتّفاقهما على أمّتنا التي لم يبقَ لها أو منها شيء، سوى المزيد من التنازلات التي تؤيّد الاتفاق. يقول في الخاتمة⁽¹⁾:

رَضِيَ الْقَوْمُ قَوَاعِدَهُمْ..

وَرَضُوا عَنْهُمْ..

مَاذَا يَبْقَى؟ مَاذَا يَبْقَى؟

وتشبه هذا النوع من خواتيم قصائد آل عمر، خواتيم بعض قصائد الشاعرة فاطمة القرنيّ، إذ تلجأ إلى التكرار في خواتيم قصائدها، لتأكيد المعنى، أو لإكمال الإيقاع الموسيقيّ للسطر الشعريّ في قصائدها التفعيليّة، لكنّ التكرار - في الحالين - يضيف على الخاتمة نبرةً غنائيّةً واضحةً، ممّا يهبها امتداداً صوتيّاً ملائمًا لطبيعة القصيدة العربيّة، ومن ذلك تكرارها لفظة: «الطّويل»، للتأكيد على ديمومة المعنى الذي أرادت تصويره، واستمراره، وطول مداه الزمّني، وهو الشّقاء. تقول مازجة التكرار بالاستفهام⁽²⁾:

فَفَيْمَ أَرْجَعُ لَحْنَ الْمَلَامِ.. الشَّقِيّ..

الطّويل....

الطّويل؟!

(1) السابق، ص 64.

(2) «عندما غَنَّى الجَنُوب»، ص 33.

ويأتي التّكرار في خواتيم أخرى عندها، ليؤكد المعنى تأكيداً يجعله يصل إلى المدى الأبعد منه، ومن ذلك أنّها تكرر سطرًا شعريًا كاملاً، بما يوحى بحالة يأسٍ قصوى من الواقع الذي لا يتلاءم والغناء، ولا يؤمن بما ورثته من «غمّات الجنوب»، من حبٍّ للغناء، وتعلّقٍ بالجمال. تقول⁽¹⁾:

آه يا إرثًا ورثنا.. مِنْ غَمَامَاتِ الْجَنُوبِ

آه مِنْ هَذَا الشَّجْنِ...!

لَيْتَهَا مَا كَانَتْ الْأَشْعَارُ يَوْمًا...

لَيْتَ أَنَا لَمْ نَكُنْ...

... لَيْتَ أَنَا لَمْ نَكُنْ!!

ويؤدّي بها الإصرارُ على التّكرار في الخاتمة، إلى إيجادِ شطرٍ إضافيٍّ خارجٍ على نظام الشّطرين المعروفين في القصيدة العموديّة، وكأنّه «الفعل» المعروف في الموشّحات، لكنّها لا تلجأ إليه إلا بعد عجز البيت الأخير وحسب، حيث تكرر الشّطر نفسه وحيداً دون عجز، بعد أن طلبت من المخاطبة، تكرار الغناء في صدر البيت، ثم كرّرت، مقدّمة التّكرار في الأهميّة على البناء البيتيّ المعروف في القصيدة العموديّة، تقول⁽²⁾:

هِيََا أَعْيِدِي الْقَوَافِي.. رَجِّعِي شَجَنِي: مَا أَعَذَبَ الْعُمَرُ لَوْلَا أَنَّهُ يَجْرِي

مَا أَعَذَبَ الْعُمَرُ

لَوْلَا أَنَّهُ يَجْرِي

وتختتم قصيدةً عنوانها: «يقين»، بتكرار لفظة: «مُنْعَمًا»، لتزيد في معنى التّنغيم، الذي يحتاج ليُوجد إلى شيءٍ من التّرديد الصّوتيّ، وبذلك تكون قد عبّرت عنه من خلال معنى اللفظة، وأوجدته من خلال تكرارها،

(1) السّابق، ص 89.

(2) «احتفال»، ص 15.

ومن خلال التشكيل البصري للفظة التي كُتبت في هيئة مُتدرّجة كأنّها سلّم، لتوحي بتصاعد النغم، حتّى يبلغ أعلاه في التكرار الأخير الذي امتدّت فيه حروف اللفظة نفسها، لتختلف هيئتها الكتابيّة عن سابقتها، ولتُنطق دون التّنين، فتصير خاتمة التّغيم، وخاتمة القصيدة. تقول⁽¹⁾:

..أُفِيقُ.. كُلَّ يَوْمٍ..

في فَمِي..

لَحْنُ ابْتِسَامٍ وَاَعِدِ..

بِالرَّغْدِ مِنْ حُلْمِي.. يُطِلُّ..

يَسْنَهُلُ.. الْعَابِرِينَ..

بِالرَّضَا..

مُنْغَمًا..

مُنْغَمًا..

مُنْغَمًا...!!

وفي ختام قصيدة عنوانها: «أوان»، نجدّها تعيد القارئ إلى فكرتها الرئيسة التي عبّر العنوان عن حلول زمنها، وأكّدت القصيدة عليها، وهي الإصرار على التّغيير، متكئةً في ذلك على التّكرار الذي يشي بإصرارٍ كبير، وعلى جعل التّكرار لسان حال صباحها، بوصفه زمنًا جديدًا، أو لسان حال عقلها وطريقته في التّفكير. تقول⁽²⁾:

خَاطِرِي هَذَا الصَّبَاحُ..

يَنْهَادِي.. يَتَمَخُّطُ!

(1) السّابق، ص 38، 39.

(2) نفسه، ص 42.

عَالِقًا.. فِي نَشْوَةِ الصَّخْرِ الْمُخَذَّرِ
 فِي حَلَا تِلْكَ الْأَنَاشِيدِ..
 الَّتِي اسْتَعْذَبْتُهَا حَتَّى اسْتَطَابْتُ..
 أَنْ تَحْدَى.. وَتَأْمُرَ:
 (أَنْ لِي.. أَنْ أَتَغَيَّرَ..
 أَنْ لِي.. أَنْ أَتَغَيَّرَ!!)

وإذا كانت الشّاعرة فاطمة القرنيّ، قد كرّرت في بعض خواتيم قصائدها ما يشبه مقول القول، فإنّ الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، يجعل من تكرار الدّعاء له بالرزق على لسان أمّه خاتمة قصيدة عنوانها: «الطفولة الشّقية»، ليهب الختام جرّساً صوتيّاً إضافيّاً، وليؤكّد على أنّ أمّه كانت تردّد هذا الدّعاء مرّات كثيرة؛ لأنّه طفلٌ فقير، يحتاج إلى هذا الدّعاء، حاجةً تفوق حاجته إلى غيره، ممّا جعل الخاتمة - هنا - جامعةً لموضوع القصيدة، وهو شقاء الطفولة وبؤسها، فضلاً عن كونه يشير إلى أنّ ما طرأ على حياته - بعد ذلك - من اليسر والنّعمة، نتيجةً لهذا الدّعاء. يقول⁽¹⁾:

بَشَرٌ أَنَا هَلْ تَعْلَمُونَ؟
 لَا طُحْلُبًا يَكْسُو الْغَدِيرُ
 الْكُوْحُ كُونِي وَالْحَيَاةُ
 وَدُعَاءُ أُمِّي فِي الصَّلَاةِ:
 أَنْ يُرَزَّقَ الطِّفْلُ الْفَقِيرُ
 أَنْ يُرَزَّقَ الطِّفْلُ الْفَقِيرُ

(1) «قصائد من الجبل»، ص 39، 40. وفي ديوانه المخطوط: «إشراقة الطّين»، أسقط النّاسخ التّكرار متوهّماً عدم أهمّيّته، فأضافه الشّاعر بخطّ يده، ممّا يدلّ على اهتمامه به، وقصّده إيّاه. (انظر: ص 64).

ويسير على الطريق نفسها، في ختام قصيدة عنوانها: «حلم»، فيكرر مقول القول، أو لسان الحال، ليؤكد عليه، بوصفه الرسالة التي أراد أن تصل إلى المتلقي⁽¹⁾:

سَمِعْتُ بَرِيقَ هَذَا الصَّوْتِ

يَخْرُجُ مِنْ إِنَاءِ الْمَوْتِ

وَيَصْرُخُ فِي دَمِي هَوَلاً:

أَعِيدُوا فَرَحَتِي الْأُولَى

أَعِيدُوا فَرَحَتِي الْأُولَى

وفي ختام مقطوعة نظمها سنة 1393هـ، يُكرّر الفعل: «ونلتقي»، تكراراً يتمم موسيقا السطر الشعري، ويضيف معنى الإصرار على اللقاء في الآخرة، أو يؤكد على الإيمان به، كما يكرر جملة: «غداً نعود»، لتأكيد اليقين باللقاء في الحياة الأخرى. يقول⁽²⁾:

غَدًا نَعُودُ لِلثَّرَى.. غَدًا نَعُودُ لِلتُّرَابِ

فَتَبْدِي حَيَاتُنَا.. وَنَلْتَقِي.. وَنَلْتَقِي

ويكرر لفظة: «يا سيدي»، مرتين في ختام قصيدة مقطعية، مدح بها رسول الله ﷺ، بعد أن أورد اللفظة نفسها في ختام كل مقطع مرة واحدة، ليجعل منها عماد المناجاة، ومحور الإيقاع الجامع بين مقاطع القصيدة التي تتعدد قوافيها. يقول في الخاتمة⁽³⁾:

لَا لَنْ نَظِلَّ وَقَدْ أَضَاءَتْ لَنَا الطَّرِيقُ إِلَى النَّجَاةِ

يَا سَيِّدِي.. يَا سَيِّدِي

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 125

(2) السابق، ص 102.

(3) نفسه، ص 141.

ومما يؤيّد القول بأنّ البحث عن جرس الموسيقى سببٌ مهمٌّ من أسباب التّكرار في خواتيم بعض القصائد، أنّه يأتي - أحياناً - تتمّةً صوتيّةً تضفي على القصيدة غنائيّةً محبّبةً، ومن ذلك تكرار نداء: «يا أيّها الورق»، عند الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، في خاتمة قصيدة عنوانها: «جرائد الصّباح»، وهو تكرار صوتيّ في المقام الأوّل، إلا أنّه - عند النّظر إليه من زاوية المعنى - متعلّق بموضوع القصيدة التي تصوّر ما تحمله الجرائد إلى قارئها من أخبار الآلام والمآسي، إلى جانب أخبار الفرح والسّعادة، فجاء التّكرار شبيهاً بالزّجر، أو معبراً عن الاستياء من هذا التّناقض. يقول⁽¹⁾:

غَرِيبَةٌ جَرَّائِدُ الصَّبَاحِ

حَزِينَةٌ كَلِيلَةُ الرَّحِيلِ

وَعَذْبَةٌ كَفَرَحَةِ اللَّقَاءِ

جَرِيحَةٌ كَدَمْعَةِ الْيَتِيمِ

سَعِيدَةٌ كَبَسْمَةِ الشَّفَقِ

يا أيُّها الورق.. يا أيُّها الورق

ومن الخواتيم الجديدة عند قلّة من شعراء عسير، الختام بالأهازيج الشعبيّة، إذ يعمد الشّاعر إلى اختيار أبياتٍ شعبيّةٍ محلّيةٍ على وزن قصيدته، ويجعلها خاتمتها، وهي - في الغالب - ممّا حفظه النّاس في بلاد عسير، وردّدوه في أثناء أداء رقصاتهم الشعبيّة المختلفة، سواء أكانت تلك الرّقصات حماسيّة ذات إيقاعاتٍ عالية، وألفاظٍ قويّة الجرس، أم كانت من الألوان التي يمارسها أهل المكان في أثناء أسماهم وأفراحهم للتّسلية والطّرب والترفيه، وتكون معانيها متعلّقة بالحبّ والغزل.

ويكاد هذا النّوع من الخواتيم ينحصر في بضعة شعراء، أهمهم:

(1) نفسه، ص 158.

إبراهيم طالع الألمعي، وآخرون من الشباب، بيد أنهم يختلفون في القدرة على التوظيف، وفي مدى المواءمة الموسيقية بين القصيدة، والأهزوجة الشعبية المختارة في الخاتمة، فضلاً عن مدى مناسبتها لموضوع القصيدة، ومن نماذج ذلك عند الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، خاتمة قصيدة عنوانها: «غبن»، وهي متفقة مع القصيدة موسيقياً، فهي قائمة على تكرار تفعيلة: «متفاعلن»، ومتوائمة معها من حيث المعنى، إذ تحمل معنى الغبن على ما آلت إليه مشاعر الناس من جفاف. يقول⁽¹⁾:

وَدَعْتُ حَبِّي دُونَ ذِمٍّ لِلزَّمانِ

فإنَّهُ أَطْلَلُهُ

وَأَنَا لَهُ

وَبَقِيَّةٌ

هِيَ:

أَنْ تَكُونَ كَمَا تَشَاءُ

وَأَنْ أَكُونَ كَمَا تَرِيدُ

«يَوْمَ الرُّبُوعِ انْشَأَ عَلَى الْقَلْبِ

بِالرَّعْدِ وَالْبَرَقِ وَالْهَلَلِ

تَرْفِي نَصُوبُ وَاحْتَجَنُ لَهَا



طَلَبْتُ رَبِّي يَجْبِرُ الْخَلْلُ

لِي صَاحِبِ كَثْرُنْ بُو الْعِلْلُ

(1) «سهيل اميماني»، ص 21.

وامسِنْ بلادُ تحتَ جلَّها»

ومثلها عنده، خاتمة قصيدةٍ عنوانها: «سهيل اميماني»، حيث يقول⁽¹⁾:

ألا أيَّها الودُّ

إنَّ تتفتَّح...

غداً سيكونُ القطافُ

«متى ما سهيل اميماني...»

سقانا

ودقلِ الرِّوابع...

تقاصفِ رعوده

فتفسي على خير...

ياخضرُ محنِّي

تمسَّوا على خيزِ والصَّبحِ مِنَّا»

وهو يسير على الطَّريق نفسها في خاتمة قصيدةٍ عنوانها: «نحلة سهيل»⁽²⁾، وقصيدة بعنوان: «لا تفارق»⁽³⁾.

إنَّ هذا النوع من الخواتيم تعبيرٌ عن الشَّغف بالغناء المغروس في نفوس النَّاس، ومحاولة تهدف إلى جذبهم نحو القصيدة الفصيحة التي بات متلقَّوها محصورين في أصحاب الاهتمام، وذوي الثقافة، ممَّن كان يُطلق عليهم مصطلح «الخاصَّة»، وذلك يسوِّغ القول بأنَّ الختم بالأهازيج

(1) السَّابق، ص 81، 82.

(2) انظر: «نحلة سهيل»، ص 106.

(3) انظر: السَّابق، ص 62.

الشعبية، ومثله تضمينها، مظهر أسلوبيّ ناجم عن حالة ثقافيّة عامّة؛ إذ أدرك بعض الشعراء أنّ القصيدة الحديثة بغموضها وكثرة رموزها، صارت بعيدة عن وجدان عامّة الناس، ممّا جعلهم يبتكرون طرائق تعيدهم إليها، وتعيدها إليهم، فضلاً عن أنّ تضمين الأهازيج الشعبيّة في خواتيم القصائد، يجعلها آخر ما تستمع إليه آذان السامعين، أو تترنّم به شفاه القارئین، ممّا يجعل الانطباع الأخير ميّالاً إلى الشاعر وقصيدته، لأنّ الغناء الشعبيّ أقرب إلى النفوس، وأدعى إلى الإعجاب.

الفصل الثاني

(اللغة)

- المبحث الأول: المعجم الشعري
- المبحث الثاني: ظواهر لفظية خاصة
 - 1 - ألفاظٌ محلّية
 - 2 - تضمين القوالب الشعريّة المحلّية والتراثية

المبحث الأول

المعجم الشعريّ

- مدخل

نعني بالمعجم الشعريّ - هنا - الحقول الدلاليّة الواضحة النّاجمة عن المؤثرات البيئية والثّقافيّة التي يشترك فيها هؤلاء الشعراء، وكلّ المظاهر والاستخدامات اللفظيّة الأخرى التي وُجدت عندهم بوصفها ظواهر جديدة، تواكب العصر، وتدلّ على تأثر اللغة بالمستجدّات، سواء أكانت مخترعاتٍ حديثة، أم مظاهر وعادات اجتماعيّة طارئة، أم مذاهب أدبيّة معاصرة، وذلك كلّه بدهي، ومتّفق مع طبيعة اللغة النّامية باستمرار، لأنّها - كما يقول ت. س. إليوت: «في تغيّر دائم، تنمو في مفرداتها، وتراكيبها، وفي نطقها، وفي نغمتها الموسيقيّة، وهذا النّموّ يجب أن يقبله الشّاعر، بل إذا صادف مرحلة انحدار اللغة، فعليه أن يقبل هذا الأمر الواقع، وأن يبذل جهده في استغلال إمكانيّاتها إلى أقصى حدّ تستطيعه»⁽¹⁾.

ومهما يكن أمر مواكبة المعجم الشعريّ للعصر، فإنّ الدقّة، وأهميّة الوصول إلى نتائج، تحتّم أن تكون العناية الكبرى بالشّائع الذي كثر استعماله، وتواتر حضوره عند أكثر من شاعر من هؤلاء، حتّى كان له أثر واضح في تمييز القصائد الصّادرة عن شعراء المكان، بما يدلّ على أثر البيئة في اللغة، ويشير إلى المصادر التي استمدّ منها هؤلاء الشعراء

(1) «قضيّة الشعر الجديد»، د. محمّد النويهي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1،

حصيلتهم اللغوية، ويشي بما أضفوه على معاني ألفاظ اللغة من ظلال، وما وهبها من إحياءات، تتجاوز معانيها المعجمية؛ ذلك أنّ اللغة تختلف من شاعرٍ إلى شاعر من أبناء الجيل الواحد، والثقافة الواحدة، والبيئة الواحدة.

إنّ الأدب كلّهُ مكوّن من ألفاظٍ تشكّل مجتمعةً اللغة بوصفها المادة الرئيسة التي تكوّنه، وبدونها لا يكون الأدب بكلّ أجناسه، ومعنى ذلك أنّ وجود أيّ نصّ أدبيّ مرهون بوجود اللغة - المكوّنة من ألفاظ - بوصفها القوام الماديّ الذي يشكّل القصيدة أو القطعة النثرية، كما هو الحال - مثلاً - في كون الألوان مادة الرسم، أو الأصوات مادة الموسيقى، ولهذا «كان الشعر لغة لا العكس»⁽¹⁾، بمعنى أنّه مكوّن منها، لكنّ أيّ لغةٍ تؤدي معنى لا تصير شعراً، إلا بعد أن يستخدمها الشاعر استخداماً خاصاً يتحرّى فيه أن تكون كلّ لفظةٍ مع أخواتها مؤديةً المعنى الذي يصوّر مراده، ومحققةً التأثير الذي يبتغيه، ممّا يحتّم عليه الترويّ في الاختيار، والتأنق في التركيب، ويلزمه بأن يحرص عند اختياره الألفاظ وتركيبها على «ظلال المعاني وما تُوحى به العبارات مع معناها من ذكريات وتجارب ذات أثر قويّ في النفوس»⁽²⁾.

ولعلّ هذه الظلال، واختلاف الشعراء في القدرة على استثمارها، أو إيجادها من أجل إيصال تجاربهم، هي التي جعلت اللغة «المحور الذي تكاد تدور حوله معظم البحوث النقدية نظيرًا وتطبيقًا»⁽³⁾؛ ذلك أنّ ما توحى به الألفاظ هو الناقل الحقيقي للتجربة الإنسانية عبر القصيدة، أو القطعة النثرية الأدبية، وأنّ اختيارها وطريقة تركيبها في سياقاتها هو

(1) «اللغة والشعر»، د. لطفي عبد البديع، مكتبة لبنان، ط4، 1997م، ص 4.

(2) «من أسرار اللغة»، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط1، 1975م، ص 336.

(3) «الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر»، د. عدنان قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1980م، ص 75.

ما يمنحها الاختلاف عن اللغة المؤدّية إلى المعاني، والمعبرة عن الأغراض وحسب.

ومن المعلوم أنّ اللغة مُوحّدة في أصول ألفاظها، أي في دلالاتها المعجميّة، وهذا هو المستوى الأوّل من مستوياتها، لكنّ الألفاظ لا تبقى على استخداماتها الأولى، ولا تشيع بالقدر نفسه عند الشعراء كلّهم؛ ذلك أنّها تتأثّر بعوامل كثيرة، تجعل بعضها أكثر شيوعاً من بعضها الآخر عند شاعرٍ أو فئةٍ من الشعراء، تجمعهم بيئةٌ ما، أو يُوحّدهم اتّجاهٌ أدبيّ معيّن، كما أنّ هذه العوامل تُحدّد لكلّ شاعرٍ أو أديبٍ معجمه اللغويّ الذي يصير دالّاً على نتاجه، ومُميّزاً له، ممّا يعني أنّ «معجم أيّ نصّ شعريّ يمثل - في المقام الأوّل - عالم ذلك النصّ، أما الكلمات التي يتكوّن منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلّق بنية الوجود الشعريّ»⁽¹⁾، ولا يُفهم ممّا سبق أنّ الشعر يخلو من استخدام الألفاظ لتدلّ على دلالتها المعجميّة المعروفة، بل إنّ ذلك غير ممكن، مهما حاول الشاعر أن يمارسه، ومهما بلغت قوّة الإيمان بوجود لغةٍ شعريّةٍ خارجة عن إطار اللغة، أو لغةٍ شعريّةٍ تختلف عن اللغة اختلافاً جذرياً⁽²⁾، ممّا يحثّ الاهتمام بدراسة الألفاظ في مستواها المعجميّ، ثمّ يكون الانطلاق منه إلى ما يليه من ظلال وإيحاءات واستخدامات تتجاوز أصل الوضع اللغويّ للألفاظ، مع إدراك أنّه «ليس هناك معجمٌ وحيدٌ، في كلّ زمانٍ، وفي كلّ مكان، ضمن لغةٍ ما، وإنّما هناك معجمٌ شعريّ متطوّر، محكومٌ بشروطٍ ذاتيّةٍ وموضوعيّةٍ»⁽³⁾، ولعلّ المؤثرات البيئية هي أقوى

(1) «تحليل النصّ الشعريّ»، مهّاد نقدي، ترجمة: محمّد فتوح، نادي جدّة الثقافي الأدبيّ، ط1، 1420هـ، ص 174.

(2) انظر: «الخطاب الشعريّ عند محمّد عفيفي مطر»، د. عبدالسلام حسن سلام، ط1، 1995م، ص 12.

(3) «تحليل الخطاب الشعريّ»، د. محمّد مفتاح، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، ط2، 1986م، ص 62.

العوامل التي تؤدي إلى التطور المعجمي، أو تؤدي إلى انحراف الدلالة عن معناها الذي حملته المعاجم، كما تجعل إحياءات الألفاظ مختلفة عن إحياءاتها في أماكن أخرى، وهو ما تركّز عليه هذه الدراسة.

- المعجم الشعري عند شعراء عسير

على الرغم من أنّ لكلّ شاعرٍ معجمه الشعري الخاص، إلا أن انتماء مجموعة من الشعراء إلى مكان واحد، يجعل التشابه في معجمهم الشعري واضحاً، فلا غرو أنّ للبيئة أثرها في اللغة، فضلاً عن أنّ شعراء المكان الواحد يتأثرون بعضهم ببعض، ممّا يزيد في أسباب التشابه، ومن هنا شاعت في قصائد شعراء عسير ألفاظ الطبيعة، والألفاظ الدالة على الأماكن، حتّى إنّ شيوخ ألفاظ هذين الحقلين الدلاليين، يكاد يميّزهم من غيرهم من شعراء البيئات الأخرى، وبخاصة حقل الألفاظ المتعلقة بالطبيعة.

ومن المهم أن نلاحظ أن لغة الشعر ترتبط بموضوعه، فتختلف القواميس اللفظية بحسب اختلاف الغرض الذي عبّرت عنه الألفاظ، حتّى عند الشاعر الواحد، ويختلف الشعراء - أيضاً - في كيفية استغلال القواميس اللفظية المتعلقة بالموضوعات، إلا أن التقليديين من الشعراء، يلتقون - بشكل أو بآخر - في لغة الشعر العربي القديم التي فرضت سيطرتها على القصيدة العربية عبر العصور. يقول الدكتور إبراهيم عبدالرحمن: «إنّ اللغة الجاهلية - لصفاتها واكتمالها الفني - قد فرضت نفسها على لغة الشعر والنثر في عصور العربية المختلفة منذ العصر الإسلامي إلى العصور العباسية المختلفة»⁽¹⁾، ومن البدهي أن تفرض هذه اللغة سماتها على الشعر العربي التقليدي في العصور التالية، غير أنّ التسليم الكامل بالتبعية اللفظية لا يتفق وطبيعة اللغة، فلكلّ تجربة لغتها الخاصة، ولكلّ عصرٍ دلالاته وإن اتّفتحت الألفاظ واستمرت، ولكلّ متغيّر حياتي وحضاري واعتقاديّ تشكّلات

(1) «الشعر الجاهلي: قضاياها الفنية والموضوعية»، مكتبة الشباب، القاهرة،

وتراكيب جديدة تناسب التطوّر العام، وإن كانت منابعها الأولى واحدة، إلا أن تطور الدلالة يأخذ المادّة اللغويّة العتيقة إلى صور ومعان ذهنيّة جديدة.

وقد لاحظ الباحث أنّ نفرًا من الشعراء المقلّدين كانوا يسировون على طرائق الأوائل في استخدام ألفاظ بعينها، في سياقات محدّدة، وربّما كان ذلك لأنّهم يرون أنّ الجودة تكمن في اتباع طرائق الأوائل في الاستخدام اللغويّ، وهو ما جعل البعض منهم يحتفي بالغريب؛ ذلك أنّه يرى في تحلية قصيدته به دليلًا على الإبداع والتّفوّف، حتّى ظهر أنّ بعض هؤلاء «يبتهجون باستعمال كلمات نادرة مشابهة لألفاظ الغريب في الأزمنة القديمة، وبعض هذه الكلمات هي صيغ لهجيّة أو ألفاظ غير مألوفة تحجّرت في لغة الشعر الأدبيّة المستعملة للأعمال الرسميّة، حتى إنّ الشّاعر الذي يستعملها لا يفهمها..!»⁽¹⁾. وهذا ما وُجد، في بعض القصائد، عند الشعراء: عبدالله بن علي بن حميد⁽²⁾، وزاهر بن عوّاض الألمعي⁽³⁾، ومعيض البختان⁽⁴⁾.

أمّا على المستوى اللغويّ الآخر، وهو ظلال المعاني وإيحاءاتها، فإنّنا نجد أنّ زاوية نظر هؤلاء الشعراء إلى الأشياء - بوصفهم أبناء جبال - جعلت إيحاءات بعض الألفاظ عندهم مختلفة عن إيحاءاتها عند غيرهم، إلى الحدّ الذي يتغيّر عنده الأثر النفسيّ للفظّة عن أثرها المعتاد عند شعراء بيئات أخرى، كما وُجدت عندهم ظواهر لفظيّة خاصّة ناجمة عن التأثير باللهجة المحليّة، وبالموروث الشعريّ العامّي المحليّ، ممّا ستأتي عليه الدّراسة في مبحث مستقل من هذا الفصل.

(1) «النظم الشفوي في الشعر الجاهلي»، جيمز مونرو، ترجمة: د. فضل بن عمار العماري، دار الأصاله، الرياض، ط1، 1407هـ - 1987م، ص35.

(2) انظر مثلاً قصيدة له، عنوانها: «المدرّة الصّمصامة»، في: «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد»، د. صالح بن عون بن هاشم، ص301.

(3) من ذلك استخدامه لفظة: «عبريّا». (انظر: «من نفحات الصّبا»، ص58).

(4) من ذلك استخدامه لفظة: «الجفان». انظر: «رقص الفطرة»، ص49.

ولمّا شاعت - عند شعراء عسير - ألفاظ تتعلّق بحقولٍ دلالية معلومة وظاهرة، ولكون هذه الألفاظ هي ما يميّز القصيدة في عسير من غيرها في البيئات الأخرى، بالإضافة إلى وجود ملحوظات عامّة حول الألفاظ واستخداماتها الجديدة عند بعض الشعراء، وهي ملحوظات لا تشكّل ظواهر، ولا تُوجد عند عددٍ كبير منهم، فستكون دراسة المعجم الشعريّ، عند شعراء عسير، مقسّمة إلى أقسام ثلاثة، هي: **ألفاظ الطبيعة، وألفاظ أسماء الأماكن، وملحوظات لفظيّة عامّة.**

ومن المهمّ - قبل البدء بعرض وتحليل الشواهد الخاصّة بالأقسام الثلاثة السابقة - الإشارة إلى أنّ العناية الخاصّة بهذه الأقسام، لا تعني أنّه لم تُوجد، عند شعراء عسير، حقول دلالية أخرى، مثل: ألفاظ المرأة والغزل، وألفاظ الحزن والفرح، وألفاظ الفخر والمدح، وألفاظ التراثيّة، بيد أنّ هذه الحقول اللفظيّة شائعةٌ عند غير شعراء عسير، كشيوعها عندهم، ممّا يجعل أفرادها بالدّراسة نوعاً من التّقليد الذي لا يضيف إلى البحث نتيجةً واضحة أو جديدة، ولا يثبت سوى الثّابت بالضرورة؛ ذلك أنّ هذه الألفاظ من المُشترَكَات التي وُجِدَتْ في الشعر العربيّ الصّادر عن شعراء البيئات الأدبيّة كلّها، وعبر العصور جميعها.

أ - حقل ألفاظ الطبيعة

إنّ من البدهيّات أن تكون ألفاظ الطبيعة في طليعة الألفاظ الشائعة عند شعراء عسير، إذ كان تصوير الطبيعة واحداً من أكثر موضوعاتهم الشعريّة تناوّلًا، فضلاً عن ربطهم الموضوعات الأخرى بالطبيعة، وتحويلهم المقدّمات التقليديّة إلى مقدّمات وصفية، وربطهم الوصف بالغزل، جامعين بين وصف جمال المرأة، ووصف جمال المكان الذي تنتمي إليه، فظهر أثر ذلك في لغتهم، وقد لاحظ ذلك أحد الدّارسين العرب، محوّلًا إيّاه إلى مأخذٍ لا مزيّة، لأنّ الطّبيعة - كما يرى - حاصرت خيالهم، وجعلتهم أسرى

معجمها، لتحوّلهم إلى رهائن عند القيم الجماليّة الموروثة⁽¹⁾، متجاهلاً أن ذلك الواقع مسايّر للمنطق، ومتّفق مع طبيعة وروح الشّعري الذي وصفه الدّكتور يوسف نوفل بأنّه ابن الطّبيعة، وبها يبلغ الدرجة العليا من الجودة⁽²⁾، كما أنّه يقيم حكمه على استقراء ناقص للشّواهد الشّعريّة، إذ لم يكن استخدام شعراء عسير لألفاظ الطّبيعة يسير في اتجاه واحد، ولم يكونوا جميعهم رومانتيكيين «من الطّراز الأوّل»⁽³⁾ في كلّ الأحوال كما رأى، وهو ما سيتبيّن من خلال النّظر في الشّواهد الشّعريّة التي أظهرت فروقاً جليّة، حتى بين شعراء الجيل الواحد منهم⁽⁴⁾، فضلاً عن أنّ طريقة هؤلاء الشّعراء في استخدام ألفاظ الطّبيعة تختلف من حيث: خضوعها للمسارات المعروفة التي سارت عليها المعاني والصّور في التّراث الشّعريّ العربيّ، أو عدمه، يُضاف إلى ذلك كلّ أنّ ألفاظ الطّبيعة بالنّسبة إلى شعراء عسير، جزء رئيس من البيئة المحليّة، وأكثر هؤلاء الشّعراء ينظرون إلى القصيدة بوصفها ملاذاً وتنفيساً، وليس لها - في هذه الحال - إلا أن تكون ارتماءً في أحضان الطّبيعة التي تعني لهم الرّاحة والهدوء النفسيّ، وذلك ما يمكن أن يقال عن جلّ الشّعراء السّعوديّين الرومانتيكيّين، ممّا جعل ألفاظ البيئة غالباً على المعجم الشّعريّ، عند هذه الفئة من الشّعراء⁽⁵⁾.

وقبل إيراد الشّواهد الشّعريّة، هذه محاولةٌ حصّر لأكثر ألفاظ الطّبيعة

(1) انظر: «معركة نقدية حول شعراء عسير»، عبدالله السّمطي، ص 12.

(2) انظر: «شعر الطّبيعة في الأدب العربي»، ص 259.

(3) «معركة نقدية حول شعراء عسير»، عبدالله السّمطي، ص 12.

(4) النّظر إلى الفروق الدّقيقة بين طريقتي الشّاعرين: أحمد عبدالله عسيري، وعلي آل عمر عسيري، في استخدام ألفاظ الطّبيعة، يثبت وجود تباين واضح، يدلّ على أنّ كلّاً منهما متأثر باتجاه أدبي مختلف، وأنّ كلّاً منهما ينظر إلى اللغة الشّعريّة من زاوية مختلفة عن الآخر، على الرّغم من أنّهما من جيل واحد.

(5) انظر: «الاتجاه الابتداعي في الشّعري السّعوديّ الحديث إلى بداية التسعينات الهجريّة»، د. محمّد بن حمود حبيبي، إصدارات المهرجان الوطني للتّراث والثّقافة، الرياض، 1417هـ - 1997م، ج 1، ص 138.

شيوَعًا عند شعراء عسير، ولن يأتي ذكرُها كلَّها؛ لأنَّ ذلك ممَّا لا يضيف أو يفيد، كما أنَّه قد يستغرق مساحةً، يكون التحليل والاستشهاد أولى بها؛ لأنَّ هذا الحقل من الألفاظ واسعٌ إلى الحدِّ الذي يمكن عنده أن تشكِّل قصيدةً واحدةً معجمًا مصعَّرًا لألفاظ الطبيعة وأوصافها وأسماء عناصرها، ومن تلك الألفاظ ما كان متعلِّقًا بالمطر وما ينتج منه، أو يسبقه، أو يصحبه، مثل: «السَّحاب، الغيم، المطر، الضَّبَاب، المطر، والهَتَّان، التَهْتان، النَّدَى، الطَّلّ، الرِّذاذ، الماء، البرق، الرِّعد، المزن، الغيث، الغدران، الجداول، النَّهر، الشَّلَال، الثَّمِير، الغيل، السَّيل، البرَد».

ومنها ما كان من مسمّيات النباتات أو أوصافها، أو أماكن وجودها، مثل: «الرَّيحان، الكادي، الزهر، العرعر، الأشجار، الغابات، الحقول، الرِّياض، الخمائل، السَّنابل، الأغصان، الحنطة، الأقاحي، الحبق، النعناع، الوَرَّاب، الأعناب، الزَّرْع، العناقيد، النَّوار، السَّلَم، الضَّال، السَّداب، الوال، التين، اللوز، الشَّيح، الفلّ، الرَّمَان، الشَّث، العرار، الأثل، الطَّباق، العشب، الياسمين، الخوخ، الثَّمار، العذوق، البراعم، السِّدر، القمح، الذرة».

ومنها ما كان متعلِّقًا بعناصر الطبيعة السَّماويّة، مثل: «الشَّمس، النجوم، القمر، سهيل، الثَّريا»، ومنها ما كان متعلِّقًا بالآزمنة، مثل: «الصَّيف، الرِّبيع، الخريف، الشَّتاء، الليل، الصباح، العشيّ، الغروب، الفجر، الأصيل، الشُّروق، السَّحر».

ومنها ما كان متعلِّقًا بمسمّيات جغرافيةٍ عامّةٍ للأماكن، مثل: «الجبال، التَّلَال، الكَثبان، الرُّوابي، الأفق، الأودية، تهامة، السَّراة، السَّفوح، المغاني، المروج، الهضاب، البحر، القمم، الظُّلال، السَّهول، الخصب، الفيء، الغابات، الصَّخور، البيادر، الصَّحراء».

ومنها ما كان دالًّا على الرياح، مثل: «الصَّبا، التَّسيم، الرِّيح، الهبوب»، ومنها ما كان دالًّا على الحيوانات والحشرات، مثل: «الشَّياه، الخراف، النَّحل، الطَّير، العصافير، البهم، الضَّباء، الجراد، الفراشات».

ومنها ما كان متعلّقًا بالطّقس، أو المناخ، مثل: «الصّقيع، البرّد، القيظ، الغبار، السّموم».

والنّاظر في هذه الألفاظ، يلحظ أنّ جلّها ممّا وُجد في شعر وصف الطّبيعة عبر عصور الشّعْر العربيّ، على اختلاف بيئاته، لكنّها - عند شعراء عسير - موجودة في وصف الطّبيعة، وفي غيره من الموضوعات، لأنّها عماد الصّورة الفنّيّة، إذ شَبَّهوا بعناصر الطّبيعة كلّ شيء، حتى عواطفهم، وأجزاء من أجسادهم، بل إنّها ألفاظ الطّبيعة تغنيهم عن الصّورة في بعض السّيّاقات، إذ يكتفي الشّاعر بحشد مجموعةٍ منها، فيتحقّق له التأثير، وتصطبغ لغته بصبغةٍ شعريّة، «وحسب الشّاعر - في هذا المجال - أن يبدأ بصيغةٍ لغويّةٍ بسيطةٍ كالإضافة مثلاً، فيورد تلك الحشود اللفظيّة على طريقة تداعي الألفاظ، معتمداً على إيقاع تلك الصّيغة في الرّبط بين ألفاظه التي لا يربطها في الحقيقة إلا اشتراكها في الإيحاء بجوٍّ نفسيٍّ أو جماليٍّ، من غبطةٍ أو حزنٍ أو مشاهدٍ طبيعيّة»⁽¹⁾، كما أنّ بعض هذه الألفاظ خاصٌّ بالمكان، ومنطلقٌ من التّسمية المحليّة للأشياء، وبعضها آخر ذو إيحاءات محليّةٍ مخصوصة، تتعلّق بالجمال والحبّ، وهي إيحاءات غامضةٌ أحياناً، إذ لا يعرفها سوى أهل المكان، لارتباطها بأفعالٍ وطقوسٍ وممارساتٍ وعاداتٍ وأحزانٍ ومسرّاتٍ⁽²⁾.

(1) «الاتجاه الوجداني في الشّعْر العربيّ المعاصر»، د. عبدالقادر القط، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط2، 1401هـ - 1981م، ص 361.

(2) للرّيحان مثلاً أهميّة خاصّة عند النّساء في منطقة عسير، وهن يسمّينه «الشّهادة»؛ ذلك أنّ إحداهنّ تحتفظ به في جيبها، فإذا شمت رائحته الزكيّة قالت: أشهد ألا إله إلا الله، وأن محمّداً رسول الله، وكانت إحداهنّ إذا أرادت أن تهدي أخرى أغصاناً من الرّيحان، قالت لها: خذي هذه الشّهادة، أو: هل تريدن أن أهب لك شهادة؟ فيما يرى الأهالي في الشّت نباتاً اقتصادياً لأنّه المستخدم في الدّباغة، وكانت النّساء أكثر اهتماماً به، أمّا العرعر فله - عندهم - أهميّة كبيرة، حتّى إنّ الرّجل منهم يحمي العرعر النابت في أطراف مزارعه بسلاحه، ويعتني بتهديبه وتشذيبه، فإذا فعل ذلك أطلقوا على الأشجار: «الخيطان»، وكانت أشجار =

إن الناظر في شعر عسير، يلحظ أنّ سيطرة معجم ألفاظ الطبيعة، لم تكن محصورة في فئة من الشعراء، ولم تكن مخصصةً بجيل أو جيلين، وإنّما كانت ممتدةً زمنيًا، وحاضرة عند أصحاب الاتجاهات الأدبية كلّها، سواء أكانوا من المقلّدين، أم من المجدّدين، وذلك يؤكّد على أنّ البيئة عاملٌ مهمٌّ من العوامل التي تؤثر في اللغة، وتصبغها بألوانها، فهذا الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، وهو أحد شعراء عسير المتقدّمين تاريخيًا، يزيّن بألفاظ الطبيعة الكثير من قصائده، وبخاصّة في مقدّماتها⁽¹⁾، يقول من قصيدة وصفية طويلة أجرى فيها حوارًا بين جبل تهلّل ومدينة أبها⁽²⁾:

وَالْغَيْمُ إِن لَّمَسَهَا جَلَّالَهَا أَحْلَى جَلَالٍ
يَبْتَسِمُ الْبَرْقُ بِهِ فَتَذْمَعُ السُّحُبُ الثَّقَالَ
وَالزَّرْعُ أَخْرَجَ شَطْأَهُ قَدْ مَالَ حَيْثُ الرِّيحُ مَالَ

هنا تتجاوز ألفاظ الطبعيتين السماوية والأرضية، وهي: «الغيمة، البرق، السحب، الزرع، شطأه، الريح»، لتشكّل الصورة، وهو حين جعل ومضة البرق ابتسامًا، وقطرات الماء دموعًا، لا يتجاوز صورة مكرّرة، إلا أن تركيبي: «السحب الثقال، وأخرج شطأه»، قد منحنا أبيات شيئًا من الجودة الناجمة عن التأثير بلغة القرآن الكريم، والقدرة على توظيف التركيب القرآني توظيفًا لا يندّ عن السياق.

ولمّا كان هذا الشاعر واحدًا من المقلّدين، فإن آثار ذلك تظهر -

= العرعر تُضاف إلى أصحابها، فيُقال: عرعره فلان، أو فلانة، أو إلى أماكنها، فيقال: عرعره السفح، أو عرعره الجرين، ولهم عند حمل جذوع العرعر الكبيرة لاستخدامها في سقوف المنازل طقوسٌ وأهازيجٌ متوارثة، إذ يعتلي الجذع أحدهم، فيحملونه والجذع معًا، فيما هو يردّد الأهازيج، ويرفع صوته بالأغاريذ، وكان قطع الأشجار يتبع قوانين اجتماعية صارمة. (انظر: «العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير: دراسة وثائقية موازنة»، عبدالرحمن بن عبدالله بن عائض آل حامد، ص 206).

(1) انظر: «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 245، و257، و301.

(2) السابق، ص ص 294، 295.

أحياناً - على ألفاظ الطّبيعة التي يختارها، فتبدو غريبةً، ومن ذلك لفظة: «الشّحارير»⁽¹⁾، التي باتت من الألفاظ التي يحتاج عددٌ كبيرٌ من المتلقّين إلى المعجم اللغوي ليعرفوا معناها. يقول⁽²⁾:

وَتَنَاعَى مَعَ الشَّحَارِيرِ شَدُّوا فَوْقَ أَغْصَانِ بَانِهِ وَالْبَشَامَةِ
ويقول مستخدماً مفرداً⁽³⁾:

وَالرَّوْضُ يَزْهُو بِالنَّبَاتِ مُعْطَرًا بِالطَّلِّ يَنْدَى وَرْدُهُ الْمُتَبَلَّلُ
وَتَمَائِلُ الْغُصْنِ الرَّطِيبُ تَرْنُكًا مِنْ صَوْتِ شَحْرُورٍ تَلَاهُ الْبُلْبُلُ

ويزيد على ذلك حين يحشد ألفاظ الطّبيعة حشدًا، فلا يتوقف عند غريب العربيّة، وإنّما يتجاوزه إلى بعض الألفاظ الأعجمية الدخيلة، ومن ذلك لفظة: «المُصطكى»، وهي لفظة روميّة، تعني نوعًا من أنواع العُلوك⁽⁴⁾. يقول⁽⁵⁾:

وَالرَّوْضُ يَلْبَسُ حُلَّةً مِنْ سُنْدُسٍ وَالشَّيْخُ يُورِقُ وَالْأَقَاحِي تَزْهَرُ
وَالطَّيْرُ فِي الْأَغْصَانِ تَصْدَحُ بِالْغِنَا أَيْنَ الرِّبَابَةِ أَيْنَ مِنْهُ الْمِرْهَرُ؟
يَغْدُو النَّسِيمُ عَلَى رَوَابِي تَهْلِلِ فَيَضُوعُ نَشْرًا أَيْنَ مِنْهُ الْعَنْبَرُ؟
وَالشَّتُّ وَالطُّبَاقُ فَتَحَ زَهْرَهُ وَالْمُصْطَكِي يَفْتَرُّ عَنْهُ الْعَنْبَرُ
وَالزَّرْعُ فِي الْأَرْجَاءِ أَخْرَجَ شَطَاءً فَالسَّفْحُ زَاهٍ وَالْمُدْرَجُ أَخْضَرُ

إنّ وجود بعض الألفاظ الغريبة، أو الأعجمية، هو أحد الفروق الجوهرية بين المجدّدين والمقلّدين في معجم ألفاظ الطّبيعة؛ ذلك أنّ المقلّد يلجأ إلى النّماذج، ويحاول محاكاتها بوصفها مثالاً يوجود قوله إذا احتذاه، حذو اللفظة باللفظة، أما المجدّد فهو يقرأ النّماذج قراءة

(1) الشّحارير: جمع شحرور، وهو طائر أسود يصدر أصواتاً (اللسان: شحر).
(2) نفسه، ص 301.

(3) نفسه، ص 245.

(4) انظر: اللسان: صطك، ويبدو أنّها تحوّلت إلى: المستكة، التي باتت - الآن - تُطلق على أنواع من العُلوك.

(5) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 257.

استبعادية، فيستوعب مواطن جودتها، ويفيد منها، ثم يدرك عصره واللغة التي تلائمها، فلا يستخدم من الألفاظ إلا ما كان واضحاً ذا معنى قريب من المتلقين.

وليتضح هذا الفرق في القصائد التي تحتشد فيها ألفاظ الطبيعة احتشاداً، نقف على أنموذج لأحد الشعراء الذين تجاوزوا النماذج الشعرية القديمة، واختاروا اللغة التي تلائم العصر، وننظر في قصيدة عنوانها: «موطن الشمس»، للشاعر أحمد عبدالله عسيري. يقول⁽¹⁾:

مِنْ رَغْشَةِ الرِّيحِ فِي لَيْلِ الصَّبَابَاتِ وَضَحَكَةِ الصُّبْحِ فِي ثَلَجِ اخْتِرَاقَاتِي
قَطَفْتُ مِنْ شَفَةِ الرِّيحَانِ أُغْنِيَّتِي وَصُغْتُ مِنْ زَهْرَةِ الرُّمَّانِ أَبْيَاتِي
حَمَلْتُ مِنْ سِحْرِ أَبْهَا أَلْفِ رَابِيَةٍ وَفِي عُيُونِي تَعَرَّتْ كُلُّ وَاحَاتِي
شَلَّالٌ عَطِرٌ عَلَى كَفِّي يُسَائِلُنِي أَهْكَذَا الْعِشْقُ فِي أَرْضِ المَرْوَةِ؟

فهو يحشد في أربعة أبيات فقط، إحدى عشرة لفظة تتعلق كلها بالطبيعة، وهي: «الريح، ليل، الصبح، ثلج، قطفت، الريحان، زهرة، الرمان، رابية، واحاتي، شلال»، لكنه لا يأتي بالغريب كما هو الحال عند ابن حميد، وهو بهذا الحشد بذلك يستثمر تقارب المعاني، لأن ألفاظ الطبيعة لا تتطلب سياقات لغوية محدّدة، ولا تستعصي على الامتزاج، ليهب قصيدته لغة شاعرة، دون أن يتكلف عناء رسم الصورة.

وهو - كابن حميد والكثيرين من شعراء عسير - لا يقف في هذا عند موضوع الوصف، وإنما يتجاوزه إلى الأغراض الأخرى. يقول في مقدمة قصيدة مدحية⁽²⁾:

رَقَصَ الْفَجْرُ فِي الرُّبَا وَالْبَيْدِ بَيْنَ عَطْرِ الْهَوَى وَعَذْبِ النَّشِيدِ
قَمَرٌ ضَاكِكٌ يُرْفَرُ حَوْلِي سَكَبَ الشَّهْدَ فِي شِفَاهِ الْوُرُودِ
وَتَدَلَّى السَّحَابُ دِفْئًا وَشِعْرًا وَغَنَاءً عَلَى الْفَضَاءِ الْبَعِيدِ

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 87.

(2) السابق، ص 107.

فهو يحشد في ثلاثة أبيات، ستّة ألفاظ متعلّقة بالطّبيعة، مستثمرًا إيحاءاتها التي تأخذ النفوسَ إلى الغبطة والابتهاج، وترسم الصّورة الفنّيّة دون عناء كبير.

وربّما تجاوز أحمد عسيري حشدَ ألفاظ الطّبيعة، إلى جعلها مدار الصّورة الفنّيّة، ومحور المعاني، وذلك ما يكثر عنده في قصائده الوجدانيّة، إذ تُلقِي ألفاظ الطّبيعة بظلالها على كلّ المعاني، وتصير مصدرًا ثريًّا للصّورة، ومن نماذج ذلك قصيدةٌ مقطعيّة عنوانها: «أبواب الحلم»، حيث يقول⁽¹⁾:

لَوْ كَانَ قَلْبِي مِنْ ضِيَاءٍ أَوْ كَانَ مِنْ بَوَحِ الْعَبَقِ
لَعَمَرْتُ حَقْلَكَ بِالضِّيَاءِ وَذُبْتُ فِي عَطْرِ الْحَبَقِ
لَوْ كَانَ قَلْبِي مِنْ غَيُومٍ أَوْ كَانَ مِنْ مَاءِ السُّحُبِ
لَأُطِلَّ وَجْهُكَ فِي الْعَرَاءِ وَفِي مَوَاوِيلِ الطَّرَبِ
لَوْ كَانَ قَلْبِي مِنْ أَنْيُنٍ أَوْ كَانَ مِنْ قَصَفِ الرُّعُودِ
لَنَسَجْتُ ظِلَّكَ فِي الْجُدُورِ وَفَوْقَ تَيْجَانِ الْوُرُودِ

فألفاظ الطّبيعة هي الشّروط الافتراضي، وهي جوابه في كلّ الحالات، إذ لو كان قلبه «ضياء»، لعمر «حقلها» بـ«الضياء»، ليزوب في عطر «الحبق»، ولو كان قلبه من «غيوم»، أو من «ماء السحب» الذي لا يعلم أيّان مُستقرّه إلا الله، لوجد وجهها بارزًا، وألقى صوتها المُطربَ واضحًا، ولو كان قلبه من «قصف الرّعود»، لرسم ظلّها في «الجدور»، وعلى «تيجان الورود»، وبذا كانت ألفاظ الطّبيعة هي التي تشكّل الصّورة الفنّيّة القائمة على التّشبيه الضّمّنّي، وهي السبب والنتيجة في الوقت نفسه.

وقد سبقت الإشارة إلى أنّ شعراء عسير يتباينون في طرائق توظيف الألفاظ المتعلّقة بالطّبيعة والبيئة المحليّة؛ ففي حين تحوّل لغةُ الشّاعر أحمد

(1) نفسه، ص 22.

عسيري الطبيعة إلى عالم من الأحلام الجميلة، نتيجة الاستخدامات الرومانسية التي لا ترى في الطبيعة غير جمالها، يكون تأثير المعجم الشعري عند الشاعر علي آل عمر عسيري بالبيئة المحلية مغايرًا؛ ذلك أنه أقرب إلى الواقعية التي تصوّر الأشياء كما هي، دون أن تضيف إليها بريقًا يجعلها شبيهة بالحلم اللذيذ، فضلًا عن أن آل عمر، لا يتردد في أن يستخدم من ألفاظ الطبيعة ما قد يرى فيه البعض خروجًا على اللغة الشعرية، سببه وجود ألفاظ قبيحة أو مبتذلة، وفي ذلك خلاف معروف بين النقاد. يقول الدكتور محمد مندور: «قال بعضهم: إنّ للشعر معجمه الخاص، وإنّ هناك ألفاظًا لا تصلح إطلاقًا للتعبير الشعري، ويجب أن تُنحى عن معجم الشعر، بينما قال نفر آخر: إنّ القبح والابتذال لا يمكن أن يكونا في اللفظ، وإنما هما في الفكرة أو الخاطرة أو الإحساس، وما اللفظ إلا وعاء، والأشياء بمحتوياتها لا بأوعيتها»⁽¹⁾، وربما عدّ أصحاب الرأي الأول بعض الألفاظ التي استخدمها الشاعر علي آل عمر غير صالحة للتعبير الشعري، بيد أن العبرة بالتأثير، ومدى جودة رسم الصورة المرادة، وهو ما تحقّق له في أكثر من قصيدة. يقول⁽²⁾:

في زمان الصبا الأول

كان لي..

ذكريات مع الحقل والعجل والجدول

وحمار لنا أقطع الذيل

في صوته صبوة الخيل

فهو يذكر: «الحقل، والعجل، والجدول، وحمار أقطع الذيل، والخيل»، وكلها من ألفاظ الطبيعة، لكن استخدامها - هنا - جعل الأذهان

(1) «الأدب وفنونه»، دار نهضة مصر، ط6، 1996م، ص 37.

(2) «من قصائدي»، ص 168.

تتّجه نحو البيئة القرويّة في عسير، حيث الجداول والمزارع والعجول والحمير، ولكلّ لفظةٍ منها - في هذا السّياق - دلائلٌ هامشيّةٌ تتجاوز معانيها المعجميّة، لأنّها ذات أحمال ثقافيّة بيئية، ممّا يجعل لفظة مثل: «حمار»، شعريّةً في سياقها، ما دامت قد أسهمت في رسم الصّورة الشعريّة، وأحدثت في المتلقّي أثرًا.

وتتّصل هذه الطريقة عنده في أكثر من قصيدة، فيذكر «الخروف الخصي»، و«التيس الأجم». يقول⁽¹⁾:

قال لي:

أين ضيّعتَ بعضَ الغنم؟

الخروف الخصي..

و«تيساً أجم»...

ولكلّ لفظةٍ مع صفتها إحياءاتها وظلالها التي يعرفها ساكنو المكان؛ فالخروف المخصي هو أفضل الخراف وأسمنها، والتيس الأجم هو المفضّل والأسمن لأنّه أهدأ من التيس ذوات القرون. وسوف يكون الحديث عن ألفاظه المستقاة من البيئة المحليّة أكثر وضوحًا وتفصيلًا عند تناولها بشكل عام، لأنّ القول - هنا - محصورٌ في الألفاظ المتعلّقة بالطبيعة وعناصرها النباتيّة والحيوانيّة.

وهو لا يفتأ يحشد الألفاظ المتعلّقة بالطبيعة المحليّة، حشدًا يصوّر به الواقع، كما هو الحال في المقطع السّابق، أو يحنّ إليه حنينًا ناجمًا عن الإعجاب، لتؤدّي هذه الألفاظ وظيفةً أخرى، هي التّجميل، وهو ما كان لديه في قصيدة عنوانها: «صبح القرية»، حيث يقول⁽²⁾:

(1) «قصائد للوطن»، ص 130.

(2) «رماد الوجه الحنطي»، ص 6.

أَنَا مِنْ صُبْحِ الْقَرْيَةِ..
 فِي الْوَهَجِ الْقَادِمِ عُرْسًا وَسَنَابِلِ..
 لَا أَحَدٌ يَعْرِفُ صُبْحَ الْقَرْيَةِ..
 أَلَقَ الْطَّلَّ عَلَى نَاصِيَةِ الرَّمْلِ..
 ثُغَاءُ الشَّاءِ الْمُتَعَرِّجِ فِي رَائِحَةِ الْهَمَةِ وَالْبُنِّ..
 وَبُخُورِ الْجَاوِيِّ..
 وَعَصَا الرَّاعِي يَنْبُضُ مِقْبَضُهَا..
 وَتَتَنُّ..
 مِسْحَاةٌ وَمَنَاجِلٌ..

فألفاظ مثل: «صبح، سنابل، الرمل، ثغاء الشاء، البن، بخور الجاوي، عصا الراعي، مسحاة، مناجل»، مستقاة من الطبيعة المحلية القروية في عسير، ومنتزعة من الحياة اليومية للمزارعين الريفيين، ولذا فإنّ الذّهن - عند استحضار سيرة الشّاعر ومعرفة مكانه - لا يمكن أن يذهب مع هذه الألفاظ إلا إلى تلك البيئة، ممّا يعزّز القول بأنّ البيئة في المعجم الشعريّ، ويؤكد على أنّ استخدام الألفاظ المتعلقة بالطبيعة لا يكون تقليدًا في الحالات كلّها، ولا يكون عند الشعراء جميعهم، وإنّما هم يتفاوتون في ذلك نتيجة اختلاف مستويات وعيهم بأهميّة حضور المكان من خلال اللغة، وتباين مدى إدراكهم لأهميّة وجود أسباب لغويّة تميّز ما يصدر عنهم، عمّا يصدر عن غيرهم، فضلًا عن اختلافهم البديهيّ في قوّة الروابط التي تربطهم بالمكان.

وقد لا يكون سرّد ألفاظ الطبيعة مقصودًا لذاته، بل يكون من أجل الاستعانة بها على الرّمز، أو لتكون هذه الألفاظ نفسها رمزًا، وهو ما كان عند الشّاعر علي آل عمر عسيري في قصيدة عنوانها:

«الأطوار»⁽¹⁾؛ ذلك أنّ معنى القصيدة كلّها يتّجه إلى تصوير مكانٍ فقد مجده التاريخي، على الرّغم من أنّه ما زال يحوي العناصر الطّبيعيّة والبشريّة نفسها، ممّا جعل ألفاظ الطّبيعة طريقاً إلى التعبير عن معنى يتجاوزها. يقول في أحد المقاطع⁽²⁾:

تَهْبُ الْجَنُوبُ انْتِشَاءً

عَلَى عُرْفِهَا الْبَنَ وَالْهَيْلُ وَالزَّنَجِيلُ

فَتَضْحُو الْخُيُولُ الصَّغِيرَةُ

وَالنَّحْلُ تَسْرَحُ

وَالْوَقْتُ يَغْدُو

وَيَخْرُجُ مِنْ وَكْرِهِ الطَّائِرُ الْمُسْتَحِيلُ

فليس ذكر: «البُنّ، والهَيْل، والزَّنَجِيل، والخِيُول الصَّغِيرَة، والنَّحْل»، من أجل الوصف، وإنّما هو من أجل جزءٍ من عناصر كثيرة تؤدّي معنى يتجاوز معاني الألفاظ، إلى ما ترمز إليه بوصفها أحجاراً في فسيفساء معقّدة التشكيل.

وتشكّل ألفاظ الطّبيعة عند الشّاعر محمد زايد الألمعي، صورةً كليّةً للذّكريات، ثمّ تضيف عليها روحاً شعريّةً آتيةً من ازدحام النصّ بألفاظٍ توحى بالجمال، لكنّه لا يقف عند حشد الألفاظ، ولا يكرّر المألوف من

(1) هذا عنوان النصّ الشعريّ لعملٍ مشتركٍ يتكوّن من نصّين: أحدهما؛ شعريّ للشّاعر علي آل عمر، والآخر: نثريّ سرديّ للقاص حسن النّعمي، وعنوانهما: «حوليّة الفجر الخامس» لكنّ الشّاعر لم يثبت منها في ديوان: «قصائد غاضبة»، وفي مجموع: «من قصائدي»، سوى النصّ الشعريّ، على الرّغم من أنّ النصّين نُشرا معاً في العدد الأوّل من دورية: «بيادر»، بوصفهما نصّاً واحداً. (انظر: ع 1، س 1406هـ، ص 152).

(2) «من قصائدي»، ص 176.

الصُّور الفنّية القائمة على استثمار ألفاظ الطّبيعة، وإنّما يذهب إلى حدود أبعد من ذلك، على الرّغم من أن المعجم الذي يستخدمه موجودٌ في متناول الشعراء كلّهم، فهو لا يزيد على ألفاظ من مثل: «سدره، يمام، هديل، صيف، ريحانة، برد»، إلا أنّ العلاقات التي يخلقها بين الألفاظ تجعل معجمه جديداً في جوهره، وإن لم كذلك في ظاهره. يقول⁽¹⁾:

وكان فخوراً بأنّ غرّسوا، باسمه، سدرَةً إذ وُلِدْ

وقال: سأسكنُ فيها يَمَامًا ليُغرِقَها بالهديل

إذا ما لَقِيتُ الصَّبَايا صباحَ الأَحَدِ

وقال: سأنحُبُ منهنَّ واحدَةً

وأعتقُها في خوابي المدينة

حتّى تفوحَ كصيفٍ

وتعبقَ ريحانةً

وتسيلَ برْدَ

وهو لا يكتفي بحشد ألفاظ الطّبيعة مكتفياً بدلالاتها الهامشيّة المؤثّرة، بل يوجِدُ بينها علاقاتٍ جديدة ناجمة عن جدّة التراكيب، فينسب إلى الفاعل فعلاً غريباً في ارتباطه به، كقوله: «تفوح كصيف»، ممّا يهب خيال المتلقّي فرصة رسم الصّورة الذهنيّة لصيفٍ يفوح، وكيف تفوح مثله امرأة منتخبة من بين مئات النّساء، أو يربط الفاعل بفعلٍ يُربط به في العادة، لكنّه - في سياقه - يؤدّي إلى شحذ الخيال، وتحريك الحواس، حتّى إنّ حاسة الشّم تكاد تعمل، حين يثيرها بقوله: «وتعبق ريحانة»، بكلّ ما توحى به هذه الجملة عندما تكون في وصف امرأة، أو يجعل ارتباط الفعل بالفاعل يستدعي أكثر من صورة إلى خيال المتلقّي، ويذهب بحواسّه

(1) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 146.

إلى أكثر من اتجاه، وذلك في قوله: «وتسيل برّد»، عندما يصف المرأة التي كان يحلم بها؛ ذلك أنّها حين تسيل كالبرد، تكون واهبة للخير والجمال والاختصار والبهجة⁽¹⁾، ومن جانب آخر، يكون ذوبانها ملائماً لطبيعتها بوصفها أنثى عاشقة.

وتكاد بعض قصائد الوصف عند الشاعر محمد زايد الألمعي أن تصبح معجماً لألفاظ الطبيعة التي تكون طبيعة المكان الموصوف، إذ تأخذ كلّ لفظة منها بتلايب أختها، لتتصل بها، ثم تتصل الألفاظ كلّها على هيئة سلسلة لا تغني فيها حلقة عن أخرى، وتتشكل الصورة الكلية من هذه الألفاظ مجتمعة، فيرى بها القارئ المكان الموصوف وكأنّه أمام عينيه في حقيقته، أو في لوحة أبدعتها يد فنان ماهر، وتتحوّل ألفاظ الطبيعة إلى عناصر تكون اللوحة، فيصير لكلّ لفظة في اللوحة مكانها، وكأنّها لون في اللوحة، بل إنّ القصيدة كلّها تصبح ألواناً لغوية تكاد العين ترى معانيها، كما ترى الألوان. يقول في وصف مدينة أبها⁽²⁾:

للغيوم البعيدة..

خلف الجبال التي بعثرت شأها..

للصخور التي أسكر النحل أحشائها..

للينابيع وهي تُعيد إلى عشب ماءها..

للبناتين، يفضحها اللوز،

والياسمينّة توشك إغواءها..

(1) يستبشر العسيريون بالبرد إذا لم تكن ثمار مزارعهم قد أينعت، أكثر من استبشارهم بالمطر، لأنهم يعتقدون أن البرد أنفع للأرض لمكوته فيها وقتاً أطول قبل أن يذوب، ولذا يضيف استخدامها - هنا - إحياء وظلالاً تتجاوز معناها المعجمي عند المتلقي المنتمي إلى المكان.

(2) أوراق حصل عليها الباحث من الشاعر.

للمليحات يهبطن أبها..
 فيزبن، صبحاً، ثلاثاًها..
 للتي هيأت لي مواسمها،
 فانتفضت على غفلة نحو سمراء
 عانقتها، وهي تشكو إلى البرد حرقنتها،
 والفراشات تحرس جنأها...

تجتمع في هذه المقطوعة ألفاظ: «للغيوم، الجبال، شاءها، للصخور، النحل، اللينابيع، عشبة، ماءها، للبساتين، اللوز، الياسمين، مواسمها، البرد، الفراشات»، فتمنحها الجمال الذي توحى به معانيها، وتهبها الرقة الناجمة عن رقة الإنسان حين يلجأ إلى الطبيعة، وتجعلها قصيدة رومانسية ذات سمات كاملة، فضلاً عن أن المعجم الشعري المكثف المستمد من ألفاظ الطبيعة قد أضفى عليها الشعرية من جانبها اللغوي، مما جعل المقطوعة تلامس الوجدان منذ سطرها الأول مباشرة.

ويبلغ الاستمداد من ألفاظ الطبيعة حد استثمارها في خدمة المعاني، ومنه أن بعض شعراء عسير صاروا يستخدمون هذا الحقل الدلالي لا ليصفوا الطبيعة، أو يعبروا عن الارتواء في أحضانها، أو يقرونها بما يحبون، ومن يحبون وحسب، وإنما ليخدموا المعنى، سواء أرادوا التقليل أم التكثير، وهو ما كان عند الشاعر إبراهيم طالع الألمعي حين أراد أن يعبر عن كثرة الترحيب. يقول⁽¹⁾:

مرحباً ما أفتّر زهر
 لثمنه

مُغِدَقَاتُ الْمَزْنِ

حَتَّى فَاحَ طَيْبُهُ

(1) «سهيل اميماني»، ص 125

وشدّا البُلبُلُ لَحْنًا شاعِرًا
 فتَهَادَى بالنَّدَى
 غُصْنٌ يُجِيبُهُ
 وشَجَا الرَّاعِي نَائِي
 وانتَشَى

فوق غَسَّان⁽¹⁾ طروب وطرؤبه

وإذا كانت الألفاظ المتعلقة بعناصر الطّبيعة، أو الدالة عليها دلالةً مباشرة، قد كثرت عند أمثال: عبدالله بن علي بن حميد، وأحمد عبدالله عسيري، وعلي آل عمر عسيري، ومحمد زايد الألمعي، وإبراهيم طالع الألمعي، وغيرهم، وارتبطت عندهم - برغم اختلافهم في طريقة الاستخدام - بما يحويه مكانهم منها على وجه الخصوص، ممّا يدلّ على أنّ استخدامهما - سواء أكان بذكرها، أم بتوظيفها لخدمة الصّورة الفنّية - انعكاسٌ لما يحيط بهم في بيئتهم، فإنّها عند الشّاعر عبدالله الزّمزمي تأتي في صورةٍ مختلفة؛ إذ تبدو خافتة الألوان، أقلّ اخضرارًا، وأقلّ ارتباطًا بالبيئة المحليّة، فلا تشي بأنّ الشّاعر يستقيها ممّا تراه عيناه عندما يفتح نافذة منزله، وإنّما يستقيها ممّا حفظته ذاكرته، واختزنه وجدانه من الشّعريّ العربيّ، ولذا لا يشعر المتلقّي بأنّها مختلفة عن نظائرها المعروفة، كما لا يشعر بأنّ لها وقعًا خاصًا، وربّما لا يشعر بكثرتها، على الرّغم من كثرتها بالنّسبة إلى غيرها من الألفاظ التي تجاورها في بيتٍ أو مجموعة أبيات، ومن نماذج ذلك قوله⁽²⁾:

الْوَرْدُ بَعْدَكَ يَا حَبِيبِي ذَابِلٌ وَالرَّوْضُ بَعْدَكَ طَالَهُ الْإِجْدَابُ
 فالمعنى متواترٌ، وهو معنى الإقفار والجذب بعد رحيل الأحبة، ولذا

(1) غَسَّان: الاسم التاريخي لجبل عسير.

(2) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 170.

كانت ألفاظ: «الورد، ذابل، الروض، الإجداب»، ذات أثر أقل مما يمكن في حال ربطها بالمكان، أو تجديد المعنى أو الصورة. ويقول⁽¹⁾:

أَيَمُّرُ الرَّبِيعُ مَا افْتَرَّ رَوْضٌ مِنْ نَدَاهُ وَلَا اكْتَسَى أَلْوَانًا؟
فعلى الرغم من حشده ألفاظ: «الرَّبيع، افترَّ، رَوْضٌ، نداء، ألوانا»، وكلها متعلّقة بالطبيعة في أصلها، أو من خلال سياقها، إلا أنها جاءت معبرة عن معنى عام، مما يشي بأنها ليست ناجمة عن أثر البيئة المباشر، بقدر كونها نتيجة للتأثر بالموروث الشعري الذي يجعل الربيع نظيرًا للسعادة.

ومما يؤيد هذا الرأي، أنه حين يلجأ إلى عنصر من عناصر الطبيعة، على طريقة الرومانسيين، لا يذهب إلى أبعد مما ذهبوا إليه، ومن ذلك أنه حين يناجي الطير، لا يتجاوز إشراكه في همّه، وجعل حزن ذاته شبيهًا بحزن ذلك الطير، حتى يكون شعره منظرًا لنوح الحمام، فضلًا عن أنه يدير حوارًا بينه وبين الحمام، كما فعل شعراء كثيرون قبله، ولذا تكون ألفاظ الطبيعة خارجة عن إطار المكان، لأنه يمكن أن تصدر - بهذه الصياغة الشعرية - عن أي شاعر، من أي بيئة. يقول⁽²⁾:

يَا حَمَامَ الرُّبَا أُنَادِي وَلَكِنْ ضَاعَ فِي عَالَمِ الصُّدُودِ نِدَائِي
إِنْ تَكُنْ قَدْ شَدَوْتَ شَوْقًا فَإِنِّي مَا نَعِي مِنْ غِنَاءِ شَوْقِي حَيَائِي
حَسْبُنَا أَنَّنَا نَذُوبُ اشْتِيَاقًا وَنُعَانِي مِنْ قَلَّةِ الْأَوْفِيَاءِ

ب - حقل أسماء الأماكن

يلحظ الناظر في قصائد شعراء عسير، أن للألفاظ المتعلقة بالأماكن حضورًا واضحًا، سواء أكانت هذه الألفاظ أسماء أماكن معروفة، أم أسماء أجزاء صغيرة من الأماكن الكبيرة المعروفة، وهو حضور لا يقتصر على

(1) السابق، ص 128.

(2) نفسه، ص 85.

القصائد الواصفة وحسب، وإنّما يتجاوزه إلى قصائد الحنين، وبعض القصائد الدّائيّة التي تصوّر ما يختلج في الدّات من خلال المكان.

والمتتبّع لحضور أسماء الأماكن، عند شعراء عسير، يلحظ أنّ كثرة ألفاظ هذا الحقل الدلالي كانت واضحة عند شعراء هذا المكان قبل العهد السّعودي، وعبر القرن الثالث عشر، والنصف الأوّل من القرن الرّابع عشر الهجريين، وبخاصّة في قصائد الحنين التي نظمها المهاجرون في طلب العلم، أو الذين أسروا وحُملوا إلى تركيا أو القاهرة⁽¹⁾.

وقد سار اللاحقون، من شعراء عسير في العهد السّعودي، على طريقة أسلافهم، حتّى إنّ بعض قصائدهم لا تعدو أن تكون حشدًا من أسماء الأماكن، إلى الحدّ الذي يجعل القارئ يعتقد أنّ الشاعر يريد استقصاء أسماء الأماكن كلّها، معتمدًا على إحياءاتها في أذهان ونفوس المتلقّين، دون أن يهتمّ بالصورة الشعريّة⁽²⁾، ولذا باتت أسماء الأماكن تشكّل حقلاً لفظيًّا، ولكلّ لفظةٍ منها إحياءاتها التّفسيّة والشّعوريّة النابعة ممّا تختزنه الأذهان عن الأماكن نفسها، لا عن الألفاظ في ذاتها، وما قد تعنيه معجميًّا من معاني غير الدّلالة على المكان الجغرافي.

إنّ الظلال التي تتكوّن عند ذكر أسماء الأماكن، والإحياءات التي توحى بها، وما قد تضيفه إلى النصّ الشعريّ، يمكن أن تكون محلّ دراسةٍ تكشف الغطاء عمّا يخفى من مقاصد الشعراء عند ذكرها؛ ذلك أنّ بعض الشعراء لم يكن يذكرها للذكر وحسب، وإنّما تكون له أهداف خفيّة يعلمها العارفون بتاريخ الأماكن، والملمّون بأسباب تسمياتها، وقد لا تنجلي هذه المقاصد المخبوءة لكلّ من أراد معرفتها، إلا إذا ألزم نفسه بالقراءة عن الأماكن، وسؤال ساكنيها عن تاريخها، وما شهدته من أحداث، أو ما

(1) انظر نماذج من تلك القصائد في: «نفحات من عسير»، محمّد بن إبراهيم الحفظيّ، ص 160، 161، و«تاريخ عسير في الماضي والحاضر»، هاشم بن سعيد التّعيمي، ص 63، 64.

(2) انظر: «أبها في مرآة الشعر المعاصر»، علي خضران القرنيّ، ص 100، 101.

ارتبطت به من حكايات شفهيّة، أو أمثال شعبيّة، ليصل إلى دلالات نفسيّة وشعوريّة، أعمق من الجغرافيا الظاهرة؛ ذلك أن وحي اسم المكان لا يتحقّق كاملاً - كما يريده الشّاعر - إلا في حال أضاف إلى القصيدة إضافة موسيقيّة أو مجازيّة، أو كان استخدامها يصنع توريةً أو جناساً أو كنايةً ما، من خلال الاتكاء على مدلولها اللغوي المعجمي، وربطه بكون اللفظة اسماً دالاً على مكان.

إنّ حضور أسماء الأماكن في الشعر الذي يصوّر آلام الذات، «يضيفي عليه بعداً واقعياً يقربه من الحقيقة، ويبعد عنه الطابع التجريدي، ويميّز تجربة شاعر من آخر»⁽¹⁾، بل إنّه يميّز لغة الشعر الصّادر عن شعراء ينتمون إلى بيئات بعينها، فهو يربط التّاج ربطاً وثيقاً ومباشراً بالمكان، وهو يربطه بالزمان من ارتباط الأماكن بماضي الشّاعر أو بحاضره.

ومهما يكن من أمر، فإنّ من المهمّ التنبّه إلى أنّ ذكر الأماكن - أحياناً - إنّما يكون لتحلية القصيدة، وربطها بما تتناوله على وجه التّحديد، وهو ما ظهر في أكثر من قصيدة، ومنها: قصيدة عنوانها: «زلة القول»، للشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعي⁽²⁾، وقصيدة عنوانها: «تحيّة»، للشّاعر يحيى إبراهيم الألمعي⁽³⁾، وقصيدة عنوانها: «تؤومة»، للشّاعر محمّد بن علي العمري⁽⁴⁾، وقصيدة عنوانها: «أبها»، للشّاعر عبدالله بن عون الشّهرانيّ، على الرّغم من أنّه حاول المجانسة لفظياً بين أسماء الأماكن التي ذكرها، ومعانيها المعجميّة، وهو ما جعل قصيدته تختلف اختلافاً يسيراً عن نظيراتها⁽⁵⁾.

(1) «شعر رثاء النّفس حتّى آخر العصر العبّاسي: دراسة موضوعيّة وفنّيّة»، د. محمود عبدالله أبو الخير، ص 282.

(2) انظر: «الألمعيّات»، ص 149.

(3) انظر: «عبير من عسير»، ص 66.

(4) انظر: «تؤومة الزّهراء في عيون الشّعراء»، ص 180.

(5) انظر: «مجلة الجنوب»، ع 44، (شعبان 1407هـ)، ص 48.

ومن أشهر أسماء الأماكن التي كثر ذكرُها عند شعراء عسير: «أبها، عسير، السّودة، القرعاء/ الفرعاء»⁽¹⁾، الدّحظ، الحبلة، دلّغان، شمسان، حجلأ، لبنان⁽²⁾، القرى، السّد، شلال المقصّي، تهامة، السّراة، تهليل، غسّان، نهران، أبو خيال، الغائر، نبّع محلّية، الجوفاء، الحبلة، ذرة، الصّفيح، المفتاحة، تُنومة، المحفار، شلال الدّهناء، محایل، الخشع، الصّفرا، النّمصا، البصرة، ضباة، النّضب، ألمع، قيس، الميل، وادي ثعابة، وادي رُجال، بشار، شِعاف رَحمة، تمنية، شِعار، طبّ، أبها الجديدة، سوق الثلاثاء، بيشة، جوحان، نَعمان، العرين، مُناظر، القابل، البحار، الخالدية، اليمانيّة، السّرّ، الحزام، الجرّة، تيهان، الملاحه، قمّة توالب، وادي العوص، النّماص، الخميس».

وعند النّظر في طرائق الشّعراء في إيراد أسماء الأماكن في أثناء القصائد، نلاحظ أنّ الشّعراء الذين غلب عليهم التّقليد، هم الأكثر ميلاً إلى حشد الأسماء حشدًا لا يسايره استثمار لمعانيها المعجميّة، فلا تظهر معه جناسات لفظيّة، ولا تتخلّله صورٌ شعريّة، ومن أولئك الشّعراء: زاهر بن عوّاض الألمعيّ، وأحمد بن إبراهيم مطاعن، ويحيى بن إبراهيم الألمعيّ، وعلي بن إبراهيم التّركي، وعبدالله بن محمّد الحميد.

ومن الشّواهد التي جاء فيها ذكر أسماء الأماكن رصفًا خاليًا من الإيحاءات، قصيدةٌ للشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعيّ، يهجو بها شاعرًا اسمه أحمد البدري، كان قد زار أبها، «وكأنّه تأثّر فيها بشدّة البرد، فحمل

(1) كانت تُسمّى القرعاء، وهي ذات غابات كثيفة، فغيّر اسمها سنة 1424هـ، إلى الفرعاء، وقد وردت عند الشّعراء بالاسمين كليهما، وذلك بحسب تاريخ إنشاء القصائد.

(2) لبنان: يطلق على جبل معروف في وسط مدينة أبها، وكان من عادة أهل هذه المدينة عند تسمية الأماكن أن يسمّوا بعضها بأسماء أماكن يرون أنّها تشبهها، ومنه تسمية أحد أحياء أبها بـ«البصرة»، لكثرة مزارعه، ولأنّ واديًا لا تقطع مياهه كان يخترقه.

عليها حملة عنيفة، وأنكر جمالها ونقاء جوّها»⁽¹⁾، مما أغضب أدباء عسير وشعراءها، فذهبوا يردّون عليه شعراً ونثراً⁽²⁾، معدّدين محاسن مدينتهم، ومنهم الألمعيّ الذي كان يذكر أسماء أحيائها والقرى المحيطة بها ذكراً يستدرّ مكانتها في نفوس ساكنيها، لكنّه لا يزيد على رصف أسماء الأماكن رصفاً، فيذكر: «القرى، والصّفيح، والخشع، والصّفرا، ولبنان، وضباعه، وجوحان، ونعمان». ومن ذلك قوله⁽³⁾:

فِيهَا «الْقَرْى» وَ«الصَّفِيحُ» الْغَضُّ مَنْظَرُهُ فِي سَوْحِهَا «الْخَشَعُ» وَ«الصَّفْرَا» وَ«لَبْنَانُ»
أَمَّا نَدَرَجَتْ فِي شَتَّى مَرَابِعِهَا أَلَيْسَ مِنْهَا «ضِبَاعَاتُ» وَ«جَوْحَانُ»؟
فِيهَا الْبَسَاتِينُ تُغْرِى فِي مَنَاطِرِهَا وَزَهْرَةُ الرُّوضِ فِي الْوَاحَاتِ «نَعْمَانُ»

ولعلّ ممّا يُبرّر له هذا الرّصف، أنّه يدافع بالقصيدة عن المكان الذي ينتمي إليه، ويوجّه قصيدته إلى سگانها الذين تألّموا من قول الشّاعر البدري، ليُدفع عنهم وعن مدينتهم، وهم أعلم النّاس بما تحويه هذه الأماكن من مناظر تخبّ الألباب، وبساتين تمتع الأنظار، ولذا لم يكن في حاجة إلى توظيف أسمائها بغير سرّدها، حتّى إنّ الألفاظ الأخرى تبدو وكأنّها روابط فقط، تأخذ القارئ من اسم مكانٍ إلى آخر، أو تقيم الوزن وحسب، غير أنّ أثر هذه الأسماء في المتلقّي من غير أهل المكان مُختلف اختلافاً كبيراً، إذ لن يجد في هذا الاحتشاد الاسميّ ما يشبع جوعه الجمالي، أو يهبه معنى جاذباً، أو صورةً ممتعة، ولن ينظر إليه إلا بوصفه ضعفاً، وعجزاً جعل المفردات تترکّب في سياقات تبينها، أو تُرسمُ بها صورة فنيّة.

ولا يختلف عنه الشّاعر أحمد بن إبراهيم، إلا في كون قصائده التي تحتوي على أسماء الأماكن واصفة، ومن ذلك قصيدة يصف فيها متنزه

(1) «الألمعيّات»، ص 149.

(2) انظر: «أبها في التّاريخ والأدب»، علي آل عمر عسيري، ص 166.

(3) السّابق، ص 149، 150.

السّودة، فيترك الوصف، ويذهب إلى الرّصف، حين يذكر أسماء أربعة أماكن في بيتين فقط، وهي أسماء جزئية، لا يعرفها غير القلّة من المحيطين بها، ولا يمكن أن توحى بأيّ هوامش أو ظلال عند الأبعد. يقول⁽¹⁾:

فَلَنَّا فِي «الدَّخْظِ» غَارٌ وَلَنَّا فِي ذُرَى «الجَوَفَاءِ» شَلَالٌ جَرَى
و«بَشَارٌ» رَوْضَةٌ يَا مَا بِهِ هُوَ و«الغائر» شَفْتُ الْأَحُورَا

وهو يسير على الطّريق نفسها، في أكثر من قصيدة، ومنها قصيدة يصف فيها أحد الأودية في رجال ألمع، لكنّه يجعل ذكر الأماكن مربوطاً بالحنين إلى أزمنة مضت، حيث كانت له في هذه الأماكن ذكريات وطفولة وألعاب وغزل، فيذكر: «وادي ثعابة، ووادي رجال، والميل». يقول⁽²⁾:

كَمْ مَشَيْنَا رُبُوعَ وادي «ثعابة» وَالْفَنَّا مُرُوجَهُ وَهَضَابَهُ
وَبُودَايَ «رُجَال» وَ«الميل» طُفْنَا وَلَعِبْنَا مَعَ امْصَبَايَا امْكَعَابَةِ⁽³⁾

وإذا كان الشّاعران زاهر بن عوّاض الألمعيّ، وأحمد بن إبراهيم مطاعن، قد أتيا على أسماء أماكن ذات طبيعة جميلة، فإنّ الشّاعر يحيى إبراهيم الألمعيّ، يذهب إلى ذكر مساكن بعض القبائل، رابطاً ذلك بما كان له في تلك الأماكن من ذكريات، فيورد: «رُجَال، وبلاد بنو زيد، وألمع، وذُرَى قيس، والميل». يقول⁽⁴⁾:

فِي «رُجَالٍ» فِي «بَنِي زَيْدٍ»، وَفِي «ألمع» قَدْ طَابَ لِي فِيهَا السَّمَرُ
فِي ذُرَى «قَيْسٍ» وَفِي «الميل» الَّذِي ذَاقَ قَلْبِي فِيهِ أَحْلَامَ الصَّغَرِ

(1) «شذا العبير من تراجم علماء وأدباء ومثّقفي عسير في الفترة ما بين 1215 إلى 1415هـ»، هاشم النّعمي، ص 36.

(2) «بصمات خالدة»، ص 52

(3) امكعابة: الكعابة، وهي لعبة شعبية، والشّاعر يحلّي لغته بلغة المكان التي تعتمد على استخدام «ام» عوضاً عن «ال» للتعريف، وهو ما وُجد عند أكثر من شاعر من شعراء عسير، وسيأتي الحديث عنه في مبحث الالفاظ المحليّة ضمن الظواهر اللفظيّة الخاصّة.

(4) «أبها في مرآة الشّعَر المُعاصر»، علي خضران القرنيّ، ص 100، 101.

أما الشاعر علي بن إبراهيم التركي، فإنه حين يأمر النسيم بأن يتنقل بين الأماكن الجميلة، يذكرها بأسمائها التي يعرفها أهلها بها، لكنه لا يتعد عن أمثاله من المقلّدين، ولذا جاءت ألفاظ أسماء الأماكن خالية من غير ما توحى من جمالٍ طبعيٍّ عند العارفين بها؛ ذلك أنه يذكر: «السودة، وتهلل، وبشار، والدحظ، وشعاف رحمة»، وكلها أماكن ذات نبتٍ بهيج، بيد أن الشاعر لا ينظم لأهله وعشيرته وحسب، مما يحتم عليه توظيف هذه الأسماء في إيجاد معان يفهمها من ليست له بهذه الأماكن معرفة أو صلة. يقول⁽¹⁾:

وَانْطَلِقْ يَا نَسِيمُ يَخْدُوكَ شَوْقِي عَبَّرَ تِلْكَ الْجَنَانِ فَوْقَ الْعَوَالِي
واقعد «السودة» التي في ذُرَاهَا رَفَرَفَ الْحُسْنُ وَابْتَهَجَ بِالْوِصَالِ
وَتَنَقَّلْ فِي «تَهْلَلٍ» وَ«بَشَارٍ» وَاتَرَكَ «الدَّحْظَ» فِي نَعِيمِ الظَّلَالِ
ثُمَّ يَمُمُّ «شِعَافَ رَحْمَةٍ» وَاحْمِلْ مِنْ شَذَا نَبْتِهَا دَوَاءَ الْغُضَالِ

وإذا كانت الشواهد السابقة، صادرة عن شعراء لم يطلعوا - في بداياتهم الشعرية - على النماذج الشعرية الحديثة، فإن ذلك مما يجعل النظر في قصائدهم محكومًا بمصادر ثقافتهم، فلا يُطلب منهم أكثر مما استطاعوه، ولا يُحاكم نتائجهم الشعري بما لا يلائم مرحلتهم، غير أن الباحث يمتني الذات بوجود اختلاف في توظيف ألفاظ أسماء الأماكن عند شعراء الأجيال التالية، إلا أن ذلك ما لم يكن عند بعضهم، إذ لا يشعر القارئ - أحيانًا - عند استخدام المعجم اللفظي الخاص بأسماء الأماكن، عند بعض لاحقي الجيل الأول من شعراء عسير، أن في ذكرها مزيةً فنية واضحة، أو تطورًا يشي باختلاف مصادر الثقافة، أو تغير زاوية النظر إلى القصيدة بوصفها كائنًا حيًا ينمو باستمرار، إلى الحد الذي لا تضيف فيه ألفاظ أسماء الأماكن إلى القارئ سوى معرفة جغرافية عامة، ومن الشواهد على هذا الجمود، قصيدة للشاعر عبدالله بن محمد بن حميد،

(1) السابق، ص 86.

يصف فيها منطقة عسير، ويذكر بعض متنزهاتها، واصفًا إيّاها بالمعروف عنها. ومنها قوله⁽¹⁾:

في «السُّودَة» الخَضْرَا تُحَسُّ بِرَوْعَةٍ مِمَّا تَرَاهُ لِأَغْصَنِ نَظِرَاتِ
وَالجَوِّ فِي «الْقَرْعَا» بِهِيْجٌ مُشْمِسٌ يَصِلُ النَّفُوسَ بِأَعْدَبِ اللَّحْظَاتِ

وتتطوّر عند الجيلين التاليين طريقة توظيف أسماء الأماكن، لتصبح جزءًا من نسيج القصيدة اللغويّ، وتؤدي معانيّ تتعلّق بالمعنى المعجمي للألفاظ، فيكون اللفظة - أحيانًا - معنيان: أحدهما؛ معناها اللغوي المعروف، والآخر؛ معناها بوصفها اسمًا يُطلق على مكان، وربما كان ذلك على سبيل التورية، إنْ بعد أحد المعنيين، وقرب الآخر، أو تُستثمر اللفظة لخلق صورة فنيّة، سواء أكانت تشبيهيّة مباشرة، أم تشبيهيّة قائمة على الاستعارة، أم كناية، ومن الشّواهد على ذلك أبياتٌ من قصيدة للشاعر محمّد بن علي العمريّ، يصف بها مدينة تُنومة، فيذكر أسماء بعض جبالها ومتنزهاتها، جاعلاً المعنى المعجمي لهذه الألفاظ، متّسقًا مع السياق، فيفهم الذين لا يعرفون هذه الأماكن اللفظة في سياقها من خلال معناها اللغويّ العام، ويفهم أهلها أنّ المقصود بها أماكن بعينها، مدركين أنّها تدلّ على معنيين، ولا يقف عند ذلك بل يستثمر معاني ألفاظ أسماء الأماكن في تشكيل الصّورة الفنيّة. يقول⁽²⁾:

ويزينُها «شرفٌ» وتمنّعُها يدٌ «منعاً» تعطي بالجمالِ نوالاً
وبكفّها «المحفارُ» تغرس أرضها فغدثُ جناً عذبةً وظلالاً
و«الغابة السّودا» ب«سودتها» غدتُ في وجنة السّهل المُنعمِ خالاً

فألفاظ: «الشّرف»، ومنعاً، والمحفار، والغابة السّودا»، أماكن معروفة في مدينة تُنومة، لكنّ الشاعر لم يذكرها ذكرًا مجردًا من استثمار دلالاتها؛ فالشّرف يزين هذه المدينة، كما يزين المرأة، وهذا يجعل الاستعارة المكنيّة

(1) «فارس الإمارة والإبداع: قصائد محبة»، ص 29.

(2) «تُنومة الزّهراء في عيون الشعراء»، ص 180.

حاضرة؛ إذ شبهه نُثومة بامرأة، وحذف المشبّه به، وأبقى شيئاً من لوازمه وهو الشرف. «ومنعا» اسم جبل صخريّ يطلّ على هذه المدينة، وقد وظّف الشاعر معنى المنع في اللغة، وجعل من الجبل حاميتها، والحائل دون وصول الأعداء إليها، وهو كذلك في واقعه، وربّما سُمّي بذلك لهذه الصّفة، بيد أنّ أسباب المسمّيات تذوب مع الزّمن، لتبقى الأسماء فقط، ثمّ أضاف إليه صفة العطاء، لأنّه يُعطي الجّمال، وبذا عاد إلى الاستعارة المكنيّة مرّة ثانية، فشبهه جبل منعا بإنسانٍ يحميها ويهبها الجّمال، وحذف المشبّه به، وأبقى شيئاً من لوازمه الحسيّة والمعنوية، وهي: اليد، والحماية، والعطاء. أمّا الغابة السوداء فقد أضحت كالخال في وجنة سهل نُثومة، وهي المدينة المعروفة جغرافياً، بأنّها مساحة منبسطة على قمم الجبال، وهي صورةٌ استعاريةٌ أيضاً؛ إذ شبه سهل المدينة بوجه إنسان مُتّرف، وحذف المشبّه به مبقياً شيئاً من لوازمه، وهما: الوجنة والخال.

والشّعراء يتفاوتون في القدرة على مثل هذا الاستثمار والتّوظيف، وقد لا ينجح فيه شاعر ما، بيد أنّ المحاولة تعني وعياً بأنّ رصف أسماء الأماكن في القصيدة يضعفها، وذلك يظهر جليّاً في حال خلوّ هذه الألفاظ من الإيحاءات والظلال، أو المعنى الهامشيّ للفظة، الذي بات الشعراء يدركونه، ويعرفون أنّه جوهر اللغة الشعريّة، وأنّه يمكنهم استمداده «من مصادر عدّة، ويجيء على طرق منوّعة؛ فهو مرّة عن طريق مدلولها العام اللغويّ، كما وعته كتب اللغة، ومرّة عن طريق طبيعتها الموسيقيّة ولحنها الموسيقيّ، ومرّة ثالثة عن طريق استعمالها استعمالاً مجازياً، ومرّة رابعة عن طريق وضعها في التّركيب، ومكانها المختار فيه بما تحمل في هذا المكان من دلالة، وما تؤدّي من غرض»⁽¹⁾.

وللوقوف على هذا التّفاوت، ننظر في مقطوعة للشاعر عبدالله بن عون الشّهرائيّ، يصف فيها مدينة أبها، ويتغزّل بمحبوبةٍ فيها، فيذكر أحياءها

(1) «اتجاهات وآراء في النّقد الحديث»، د. محمّد نايل، مطبعة الرّسالة، القاهرة،

ذكرًا يشبه التعداد، دون أن يستثمر تاريخ هذه الأماكن ليوظفها توظيفًا رمزيًا، أو يستعمل معانيها المعجمية لجعلها مدار الصورة، أو مصدر الجنس اللفظي، إلا في البيت الأخير، حيث جانس بين: «النصب» وهو اسم حي من أحياء أبها القديمة، والفعل نصب وفاعله الشراك. يقول⁽¹⁾:

كَمْ طُفْتُ فِي أَحْيَائِهَا مُتَجَوِّلاً فِي «الْخَشَع» و«النَّمْصَا» وَفِي «لُبْنَانِ»
فَلَقِيتُ حُسْنَ مَنَاطِرٍ وَطَبِيعَةٍ وَلَقِيتُ ظَبْيًا بِالسَّهَامِ رَمَانِي
فِي حَارَةِ «النَّمْصَاءِ» حِينَ رَأَيْتُهُ لَمْ أُسْتَطِعْ لِلنُّطْقِ فِي تَبْيَانِي
لَمْ أُنْسَ فِي أَبْهَا مَكَانًا زُرْتُهُ إِلَّا وَقَلْبِي هَامَ فِي «شَمْسَانَ»
و«النُّصْب» كَمْ نَصَبَ الشَّرَاكَ لِعَاشِقٍ وَ«الْخَالِدِيَّةُ» مَوْعِدُ الْخِلَانِ

وعلى الرغم من أن المعاني المعجمية لألفاظ أسماء الأماكن التي أوردتها، وهي: «الخشع، النمصا، لبنان، شمسان، الخالدية»، يمكن أن تستثمر في تشكيل صورة فنية، أو إيجاد محسن بدعي معنوي أو لفظي، إلا أنه تجاوز هذه الألفاظ كلها، وذكرها ذكر الرأصف وحسب، فلم يجعلها تدخل في نسيج القصيدة، ثم حاول استثمار المادة اللغوية: «نصب»، التي تتفق في جرسها الصوتي مع لفظة: «النصب»، ومن هذه المادة يأتي الفعل: «نصب»، ليوجد جناساً لفظياً.

وقد يؤدي ذكر الأماكن إلى ربط الإنسان بالمكان المحدد ربطاً، وجعل المكان منبع الحياة ومدارها، وذلك يحول ذكر المكان من كونه مجرداً، إلى أن يصبح كناية عن تشبث الإنسان بالأرض التي ينتمي إليها، حين يرى في جزء منها الحياة كلها، وهو ما كان عند الشاعر محمد بن محمد زايد الألمعي، في قصيدة إخوانية يصف بها الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، ويذكر: «نبع محلية»، وهو ماء قريب من مسقط رأس الشاعر إبراهيم. يقول⁽²⁾:

(1) «مجلة الجنوب»، ع 44، (شعبان 1407هـ)، ص 48.

(2) «غيمان»، المغني الخائف، ع 12، 2010م، ص 150.

يَقْرَأُ فِي «نَبْعِ مَخْلِيَّة» الْمَاءُ
يَكْتُبُ فِي الطُّرُقَاتِ النِّسَاءُ
وَقَيْضَ الْقَصِيدَةِ مَثَلُ الْحَيَاةِ

ومطلع القصيدة وسياقها، يؤكدان على أن ذكر المكان هنا كناية عن تشبث الشاعر الموصوف بالأرض، وإيمانه بحدوده القريبة إلى الحد الذي يرى فيها الحياة كلها.

ت - ملحوظات لفظية عامة

يلحظ المتأمل في المعجم الشعري، عند شعراء عسير، أن منهم من يستخدم ألفاظاً جديدة بالنسبة إلى لغة الشعر العربي التقليدية، وهي ليست ناجمة عن تأثرهم باللهجة المحلية - مما سيأتي الحديث عنه - وإنما هي وليدة العصر وما طرأ على الحياة فيه من مبتكرات جديدة، أو أنها آتية بسبب التأثر باللغات الأجنبية، أو أنها نتيجة حرص الشاعر على إيجاد ألفاظ جديدة، ينحتها نحتاً، أو يستخدمها في سياقات غير معتادة، لأنه يرى أنها أكثر دقة في التعبير عن مراده، أو يعتقد أنها تميز لغته من غيرها، أو لأنه معجب بجرسها الصوتي، وهو ما ظهر في استخدام بعض الأفعال عند نفر من المجددين، وكل ذلك بدهي، عبر عصور الشعر العربي؛ ذلك «أن لكل عصر ذوقه اللغوي والتصوير الخاص به، وقيمه الفكرية، ومطالبه التي يروقه تصويرها، ولا يمكن في ذلك فصل المضمون عن شكله الذي يصوغه فيه الشاعر، كما لا يمكن فصل المعاني - في جملتها - عن المذهب الأدبي أو المطلب الاجتماعي الخاصين بكل عصر»⁽¹⁾.

ومن هذه الملحوظات اللفظية، استخدام الألفاظ الأجنبية عند بعض الشعراء، وبخاصة تلك المأخوذة من اللغات: الإنجليزية، والفرنسية، والتركية، سواء أكان رسمها بالرسم العربي، أم بالرسم اللاتيني، وهي ترد - في الغالب - في مقام النقد، وبخاصة عند

(1) «النقد الأدبي الحديث»، د. محمد غنيمي هلال، ص 386.

المقلّدين، أو بعض المجدّدين الذين مارسوا نوعاً من النّقد الاجتماعي تجاه بعض المظاهر والأفعال الحيّاتيّة التي طرأت على المجتمع في ملبسه أو مأكله أو مشربه أو عاداته، أو في مقام الغزل إذا كانت اللفظة ممّا شاع عند التعبير عن الحبّ، أو ممّا ارتبط بالشعر والغناء، أو كان من أدوات زينة المرأة أو ملابسها.

ويميل أكثر الشعراء إلى كتابة الألفاظ الأجنبية بالحروف العربيّة، إلا أنّ أكثرهم يحرصون على تمييزها بقوسين أو شولتين، ومن ذلك لفظة: «المِني»، أو: «الميني» عند الشاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن، وهو تدلّ على نوع من الملابس الأجنبية التي صار بعض الشّباب يفضلون ارتداؤها، على ارتداء ما يراه الشاعر ملابس الحشمة. يقول⁽¹⁾:

خَلَعُوا حِشْمَةَ الثِّيَابِ وَهَبُوا «لِلْمِني» عُنُودَ وَبُسُ كَسِيهِ
وفي القصيدة نفسها يورد لفظة: «الباروكة»، وهي لفظة أجنبيّة تُطلق على الشعر المُستعار. يقول⁽²⁾:

وَعَنِ الْجَعْدِ لَا تَسَلْ كَيْفَ أَضْحَى بَعْدَ طُهْرِ «بَارُوكَةَ» أَجْنَبِيَّة
وفي السّياق النّاقِد نفسه، تردّ لفظة: «الشّانيل»، عند الشاعر علي آل عمر عسيري، وهي لفظة فرنسيّة تدلّ على نوع من العطور الباريسيّة الفاخرة. واستخدامه إيّاها جاء في مقام النّقد والاستياء، لا المدح والإعجاب، لأنّ القصيدة كلّها نقدٌ غاضب من بعض المظاهر الحيّاتيّة الجديدة. يقول من قصيدة عنوانها: «عولماتيون»⁽³⁾:

تَنَهَّدْتُ

ثُمَّ انْتَنْتُ

وَتَمَنَّمْتُ بِسُوءٍ

(1) «دورة الأيام»، ص 58.

(2) السّابق، ص 58.

(3) «من قصائدي»، ص 273.

وَانْعَطَفَتْ كَمْهَرَةً جَمُوحٌ

وَعَبَقُ «الشَّائِلِ» مِنْ ثِيَابِهَا يَفُوحُ

وقد تكون اللفظة الأجنبية المستخدمة ممّا شاع بين الناس حتى توهموه عربياً، ومن ذلك لفظة: «أبله، وأبلى»، للدلالة على المعلّمة، وهي لفظة تركيّة تعني الأخت الكبيرة، وقد وردت عند أكثر من شاعر⁽¹⁾، ومنهم الشاعر مريع سوادي في نصّ عنوانه: «قصائد»، وهو مكوّن من مقاطع، تتناول أكثر من موضوع. يقول⁽²⁾:

التَّحَفْتُ لَيْلَتَهَا بِكِتَابٍ

نَامَتْ وَهِيَ تُدَاعِبُ صُورَةَ

فُسْتَان «الأبله» من تحت الباب

ووردت اللفظة نفسها عند الشاعرة فاطمة القرنيّ في قصيدة عنوانها: «احتفال»، حين تقول مستعيدةً بعض ذكرياتها في مدينة تبوك⁽³⁾:

مَنْ لِي بـ«أَبْلَتِنَا مَا كَانَ أَطْيَبَهَا يَا وَجْهَهَا ذَلِكَ النَّضَّاحُ بِالْبِشْرِ

ومن النوع الأجنبي الذي أدرج في الألفاظ المولّدة، لفظة: «قيثارة»، للدلالة على الآلة الموسيقيّة المعروفة، وقد وردت عند أكثر من شاعر، وربما كان ذلك بسبب عدم وجود لفظة عربيّة تقابلها لتُسمّى بها تلك الآلة، فضلاً عمّا وجده الشعراء فيها من شاعريّة ناجمة عن كونها تدلّ على آلة مرتبطة بال مقطوعات الموسيقيّة الرومانسيّة، وما هيأه جرس اللفظة الصّوتي من يسر استخدامها عروضياً، لكونها عند إضافتها إلى ياء المتكلم (قيثارتي) تأتي على إحدى تفعيلتين، وهما: «متفاعِلن، أو مستفعلن» ومن الشواهد على استخدامها قول الشاعر عبدالله الزّمزمي⁽⁴⁾:

(1) انظر: «فاعلاتن»، ص 83، 84.

(2) «وشايات قرويّة»، ص 100.

(3) «احتفال»، ص 13.

(4) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 101.

«قَيْثَارِي» الْمَحْزُونُ أَنْكَرَنِي إِنِّي زَمَانٌ يُنْكَرُ الزَّمَنَا
ويشَبِّهها الشَّاعر إبراهيم طالع الألمعي بكساء مكوّنٍ من شوق،
حين يقول⁽¹⁾:

وإنَّ شَحَّتْ بي الأوتارُ يومًا وما غَنَيْتُ في ناديكَ جذلي
فأنتَ كسوتني «قَيْثَارَ» شوقي وألبستَ الهوى لحنًا أملًا
والملاحظ أنَّه استخدمها في سياقٍ ملائم للصَّورة الكلِّية التي شكَّلتها
البيتان، وأنَّها متناسبةٌ مع ألفاظهما الدَّالة على الصَّوت، مثل: «الأوتار،
غنيت، لحنًا».

وتردُّ لفظة: «القيثارة»، عند الشَّاعر علي آل عمر عسيري معطوفة
على لفظة: «الموَال»، وهما لفظتان متناظرتان، لاقترانهما بالفعل
البشريّ. يقول⁽²⁾:

وتُطَلِّقُ المَوَالِ وَ«الْقَيْثَارَةَ»

وطائرَ اللَّيْلِ

ومَقْبُولَ العِبَارَةِ

كما تردُّ عنده للدَّلالة على القصيدة، أو الشَّعر، فتأتي ملائمةً للسياق،
حين يصوِّر شيئًا يستمع إلى شيءٍ من شعر الشَّاعر، فتنهمر منه شكواه
وكأنه يلقيها. يقول⁽³⁾:

مَرَّ كَالْمَوَالِ فِي حَلْقِ الرَّبَابَةِ وَهَمَى مِنْ جَفْنِهِ دَمْعُ الصَّبَابَةِ
وَأَنَحَنَى فِي مِعْطَفِ أُلُوى بِهِ وَي.. كَأَنَّ الْعَجَرَ لَمْ يَنْخَرْ شَبَابَهُ
وَوَحْدَهُ أَصْغَى إِلَى «قَيْثَارَتِي» ثُمَّ أَلْقَى لِخَيَالَاتِي اغْتِرَابَهُ
فهي تأتي مع ألفاظٍ دالةٍ على الصَّوت المُطرب، وما يرافقه من

(1) «هجير»، ص 72.

(2) «من قصائدي»، ص 46.

(3) السَّابق، ص 225.

أفعال، أو مشاعر، مثل: الموال، الربابة، الصبابة، أصغى»، مما يجعلها داخلية في نسيج النص، وفاعلة في أداء المعنى، ومهمة في تشكيل الصورة اللغوية الناجمة عن السرد القصصي.

أما الشاعر أحمد عبدالله عسيري، فإنه يستخدمها حين يرثي شاعراً، لتكون ملائمة لما كان يصدر عن المراثي من غناء. يقول⁽¹⁾:

هذا بدويٌّ علّماً

عزف «القيناز»

والحبّ النائم في فمه

عبق الأمطار

وفي قصيدة عنوانها: «زرقاء»، للشاعر تركي الزميلي، يجعل لفظة: «قيثارتي»، أولى ألفاظ المطلع، ثم يكررها حين يكرّر البيت نفسه في ختام قصيدته، ويربطها بالأنين، حين يقول⁽²⁾:

«قيثارتي» ملئت بأنات الجوى ومراكبي أسرى على الشيطان

ومثلها في الشيوخ، لفظة: «فستان»، وهي لفظة تركية مأخوذة من الألبانية، وتعني الثوب الخارجي الذي تلبسه المرأة، وقد وردت عند الشاعر مريع سوادي في الأبيات السابقة، إلا أنّ ورودها الأكثر يكون موقف الغزل، كما هي الحال عند الشاعر علي آل عمر عسيري، حينما يصف «الفستان» بالإنارة، في قوله⁽³⁾:

فأرت نضارة ساقها من تحت «فستان» مثير

وفي الموقف الغزلي أيضاً ترد هذه اللفظة، عند الشاعر محمد

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 39.

(2) «مدد»، ص 81.

(3) «من قصائدي»، ص 216، 217.

عبدالرحمن الحفظيّ، فيجعله «الفسّتان» - إعجابًا به وبصاحبته - ممتدًا يغطي المدى. يقول⁽¹⁾:

مُدِّي لـ«فَسْتَانِكَ» هَذَا الْمَدَى وَشَاغِلِي الرُّوحَ بِصَوْتِ الْفِدَا
والألفاظ الأجنبية التي شاعت حتّى أُدرجت في قوائم الألفاظ المعرّبة أو المولّدة أو الدّخيلة كثيرة جدًّا عند شعراء عسير، وليس في استقصائها مزيّة؛ لأنّها باتت ممّا اعتادته الآذان، وعرف الناس معانيها، حتّى أصبح ورودها في الشعر مألوفًا، لا يستدعي وقوفًا طويلًا، ومنها لفظة: «الكبريت»، التي قال عنها ابن منظور: «الكِبْرَيْتُ: من الحجارة المؤقّد بها؛ قال ابن دريد: لا أحسبه عربيًّا صحيحًا»⁽²⁾. وقد وردت عند الشّاعر أحمد عبدالله عسيري في قوله⁽³⁾:

وَهُنَاكَ فَوْقَ الرَّفِّ كِبْرَيْتٌ

وَقِنْدِيلٌ قَدِيمٌ

أَشْعَلْنُهُ فَتَوَهَّجَتْ رُوجِي

وَذَابَتْ فِي الْخَنِينِ

وتنفرد الشّاعرة فاطمة القرنيّ بإيراد ألفاظٍ أجنبيّة، أو ألفاظٍ من خارج المعجم العربيّ، ومن ذلك أنّ تستخدم ألفاظًا مصطلحيّة تتعلّق بتعليم الطّباعة على جهاز الحاسب الآليّ، وهي ألفاظٌ ليست لها معانٍ محدّدة في المعاجم العربيّة، ودلالاتها الوحيدة هي تبيان ترتيب الأحرف في لوحة مفاتيح الحاسب الآليّ، ممّا يجعلها شبيهة بالألفاظ الأجنبية، من جهة كونها تجمع حروفًا ليس لها جذرٌ في اللغة العربيّة، لكنّها مكتوبةٌ بالحروف العربيّة؛ لأنّها خاصّة بتعلّم الكتابة الحاسوبية بالحرف العربيّ،

(1) «تباهي»، ص 24.

(2) لسان العرب: كبرت.

(3) السّابق، ص 21.

وذلك في قصيدة صوّرت فيها تعلّمها الطّباعة على جهاز الحاسب الآلي، غير أنّها تراوح بين: كتابة الألفاظ الأجنبية بالحروف العربيّة، حين تكون من ألفاظ ترتيب الحروف العربية في لوحة المفاتيح، وكتابتها بالحروف اللاتينية حين تكون من المصطلحات الموجودة على بعض أزرار اللوحة. تقول راسمة ألفاظ ترتيب الحروف بالحرف العربي⁽¹⁾:

تَعَلَّمْتُ الطَّباعَةَ صِرْتُ أَكْتُبُ: «كَمَنْتُ.. شَسِيبَ».. صارَ الكَفُّ يَلْعَبُ
وفي بيتٍ آخر من القصيدة نفسها تقول⁽²⁾:

سَلَامًا يَا «كَمَنْتُ».. نَدَى وَحُبًّا عَلَى «دَارَيْنَ»⁽³⁾.. ما أَضْنَى وَأُنْعَبُ
والملاحظ أنّها تمنح كلّ لفظة حقّها من الإعراب، وتثبت الشّكل على كلّ لفظة على الرّغم من أنّها ألفاظ دون دلالات، ودون جذور لغويّة.

أمّا الألفاظ التي اختارت كتابتها بالحروف اللاتينية، كما هي على أزرار لوحة مفاتيح الحاسب الآلي، فإنّ القارئ يحتاج إلى منح اللفظة حقّها من الإعراب ليستقيم الوزن، وهو ما لم تستطع الشّاعرة رسمه على هذه الألفاظ، ومن ذلك قولها⁽⁴⁾:

وَأَنَّ الـ«shift» مَرَقَى مَنْ تَعَلَّى ..وَالْأَجَازَةُ الْمَغْنَى وَجَنَّبُ
لفظة: الـ«shift»، تحتاج إلى نصبها لأنّها اسم «إنّ»، ليستقيم الوزن، وهو إعراب غير مُستساغ في اللغة العربيّة، ولا يكون في النثر العربيّ، وربّنا ساع عند النّظر إلى اللفظة بوصفها جزءاً من بيت شعريّ، وعدّ أعرابها ضرورةً شعريّة جديدة، بالقياس على الضّرورات الشعريّة التي تجيز للشّاعر ما لا يجوز لغيره.

(1) «عندما غنّى الجنّوب»، ص 20.

(2) السّابق، ص 22.

(3) معلّمة فلسطينيّة تلّقت الشّاعرة على يديها دورةً في الحاسب الآلي.

(4) نفسه، ص 20.

ومثلها لفظة: «keyboard»، في قولها⁽¹⁾:

أفي الـ«keyboard» في ذا النقر نبضٌ يُفيض ملامحي مَهْمًا تَوَثَّبُ
ومن الواضح أنّها لم تستخدم هذه الألفاظ، إلا وقصيدها تميل إلى
الهزل، والسّخرية من الواقع الجديد، لأنّ القصيدة تدور حول عدم تقبّلها
الكتابة على الحاسب الآليّ، لما ترى فيها من الجفاف، والبعد
عن أجواء الكتابة بوصفها طقساً له سماته المُميّنة على الإبداع، فضلاً
عن أنّ الموضوع قد هيأ لها ذلك، لأنّ مصطلحات الحاسب الآلي
باللغة الإنجليزيّة.

أمّا ألفاظ المخترعات الحديثة، فلم تعد ممّا يكون تفصيل القول
حوله، ذات معنى أو إضافة فنيّة؛ لأنّ ورودها في الشّعْر الحديث بات
مألوفاً، ولم يعد جديداً كما كانت الحال في زمن دخول هذه المخترعات،
والانبهار بها عند استخدامها في البدايات الأولى، سواء أكان ذلك
الاستخدام في الواقع، أم من خلال إدراج أسمائها في ألفاظ في الشّعْر.
وقد وردت ألفاظ كثيرة من هذا النوع، عند شعراء عسير، مثل: «القاطرة»،
عند الشّاعر علي آل عمر عسيري⁽²⁾، و«الطائرة» التي وردت عند أكثر من
شاعر، ومنهم زاهر بن عوّاض الألمعي⁽³⁾، و«الهاتف»، عند محمد
عبدالرحمن الحفظي⁽⁴⁾، وعند معيض البخيتان⁽⁵⁾، وغيرها من الألفاظ.

وقد وُجدت عند قلّة من المجدّدين، من شعراء عسير، ألفاظ جديدة
من حيث: سياقاتها أو تصريفاتها، وبخاصّة في الأفعال، وتأتي جدّتها
من إحدى طريقتين: إمّا أن تكون جديدة في ذاتها أو تصريفها، فلا يُعرف

(1) نفسه، ص 22.

(2) انظر: «من قصائدي»، ص 107.

(3) انظر: «من نفحات الصّبّا»، ص 148.

(4) انظر: «لحظة يا حلم»، ص 87.

(5) انظر: «ثرى الشّوق»، ص 145.

لها معنى إلا من الحدس المعتمد على السياق، ولا تفيد العودة إلى المعاجم في معرفة معانيها معرفة مباشرة، إلا من خلال توقع العلاقة بين أصل المادة اللغوية، واللفظة التي استخدمها الشاعر، أو أن تكون جديدة في سياقها وذلك متعلق بالتراكيب أكثر من أن يكون متعلقاً بالألفاظ.

إن وجود ألفاظ من خارج المعاجم اللغوية، أو ألفاظ ذوات معان جديدة تتجاوز الظلال والإيحاءات، ناجم عن سعي بعض الشعراء إلى التجديد منطلقين من بعض الآراء الحديثة التي ترى حتمية تجديد اللغة بخلق ألفاظ جديدة، أو إيجاد قرائن تهب الألفاظ معانيها، دون الاعتماد على معانيها المعجمية، فيما عُرف عند الحديثين بـ«تفجير اللغة»، وهو مصطلح قائم على أنه لا توجد معان محددة للألفاظ، وإنما تكتسب معانيها من خلال القرائن، أو العلاقات فيما بينها⁽¹⁾.

وتكثر الألفاظ الجديدة الآتية من هاتين الطريقتين، عند الشاعر محمد زايد الألمعي، ومن ذلك استخدامه الفعل: «يشرنق»، حين يقول⁽²⁾:

...وأهجس:

لو كانَ مَا بَيْنَنَا يُشْبِهُ الْآخِرِينَ

لَارْتَعَدْتُ أَضْلَعِي

مِنْ هَبَاءِ الْخَطِيئَةِ

وَانْقَشَعَ الْقَلْبُ مِنْ وَكْرِهِ

وَتَقَافَزَ بَيْنَ الْمَقَاعِدِ طَيْرًا

تُشَرْنِقُهُ أَعْيُنُ الْجَائِعِينَ

(1) انظر: «أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»، د. أحمد المعداوي، الشركة المغربية للطباعة، الرباط، ط1، 1993م، ص 96.

(2) «غيمان»، المغني الخائف، ع 12، 2010م، ص 140.

جاء في لسان العرب: «ثيابٌ شَرانِقُ متخرّقة لا واحد لها»، وجاء في القاموس المحيط: «شَرَنَقَ: قَطَعَ»⁽¹⁾. ولم أجد الفعل من مصدر: «شَرَنَقَ»، في أيٍّ من المعاجم اللغويّة، التي رجعت إليها، وهي: «لسان العرب»، و«مختار الصّاح»، و«معجم مقاييس اللغة»، و«المعجم الوسيط»، وأقرب معنى يمكن أن يكون للفعل في السّياق الذي ورد فيه عند الشّاعر هو: تقطيع القلب الذي يشبه الطّير بالنّظرات الحاسدة أو المحرومة.

ومنه استخدامه الفعل: «انثج»، في معنى: «انبجس»، و«البجس»: انشقاق في قربة أو حجر أو أرض ينبع منه الماء، فإن لم ينبع فليس بأنبجاس»⁽²⁾. يقول⁽³⁾:

سأعدُّ القطرات...

إذا انتبجت مُثَقَلَةً بالنّارِ وبالكلماتِ

...أعدُّ القطراتُ

قال ابن منظور: «والثَّبَجُ غُلُوٌّ وسط البحر إذا تلاقت أمواجه. وفي حديث أمّ حرام: يَرَكْبُونَ ثَبَجَ هذا البحر أي وَسَطَهُ وَمُعْظَمَهُ؛ وَثَبَجُ البحر والليل: مُعْظَمُهُ. وَرجلٌ أَنْبَجُ: أَحَدَبُ. وَالْأَنْبَجُ أَيضًا: النَّاتِي الصَّدْرُ؛ وفيه ثَبَجٌ وَثَبَجَةٌ. وَالْأَنْبَجُ الْعَظِيمُ الْجَوْفُ»⁽⁴⁾، وهذه المعاني كلّها لا تؤدّي معنى خروج القطرات أو تسلّلها من أيّ مكان، وهو المعنى الأقرب إلى مراد الشّاعر، وربّما أراد المعنى القرآني المعروف في انبجاس الماء، واعيًا باختلاف اللفظتين في أصلهما، غير أنّه أراد التّجديد منطلقًا من بعض الرّؤى الحديثة التي تؤكد على أهميّة تجديد اللغة بخلق ألفاظ جديدة.

(1) مادة: شرنق.

(2) لسان العرب: بجس.

(3) السابق، ص 140.

(4) لسان العرب: ثج.

ومنه استخدامه الفعل: «ينشع»، في قوله من قصيدة عنوانها:
«أهزوجة الغزو»⁽¹⁾:

وَتَنْدَلِقُ الْأَغْنِيَاتُ بِقَيْحِ الْمَدِينَةِ

يَنْشَعُ مِنْ رُوحِهَا الذَّابِلَةُ

فالفعل: «ينشع» في السياق، يعني خروج القيح من روح المدينة، ولكنه خروج ذو صفة خاصة، لأنه مرتبط بالألم، أي أنه يُنتزع من روحها انتزاعاً؛ جاء في لسان العرب: «والنشع انتزاعك الشيء بعنف»⁽²⁾، غير أن استخدام المادة اللغوية بصيغة الفعل غير موجود، مما يؤيد القول بأن الشاعر يعمد إلى هذه الألفاظ، معتمداً على جرسها الصوتي وسياقاتها في إيصال المعنى.

إن إيراد مثل هذه الأفعال، لا يعني جهل الشاعر باللغة، وإنما يعني حرصه عليها إلى الحد الذي يبتكر عنده ألفاظاً جديدة، ويخلق بينها علاقات غير موجودة عند سابقيه، والدليل على ذلك أن حرصه على الألفاظ، ودقته في اختيارها، يفضيان به إلى أن يستخدم ألفاظاً تكون ملاءمتها للمعنى أكثر من غيرها، على الرغم من أن غيرها أكثر دوراناً على الألسنة، وأقرب مأخذاً إلى الشاعر نفسه، ومن ذلك استخدامه الفعل: «يناعي»، في قوله⁽³⁾:

فِي طُفُولَتِهِ غَادَرَ امْرَأَةً

أَرْضَعَتْهُ رَجِيْقَ الْغِنَاءِ

وَرَائِحَةَ الشَّيْخِ

حَيْثُ يُنَاغِي الْفَصَاحَةَ بِالتَّاتَاةِ

(1) «غيمان»، المغني الخائف، ع 12، 2010م، ص 145.

(2) مادة: نشع.

(3) «غيمان»، المغني الخائف، ع 12، 2010م، ص 145.

فالفعل: «يُنَاغِي»، أبلغ في أداء المعنى، وأكثر صلةً بالفاعل، من: يُنَاجِي، أو ينادي، لأنَّ معناه المعجمي أقرب إلى كلام الطَّفل، أو الكلام إليه، والقصيدة تصوّر موقفَ طفلٍ من المرأة، وأحلامه بها ومعها، قال ابن منظور: «والمُناغة: تكليمك الصَّبِيِّ بما يَهْوَى من الكلام. والمرأة تُنَاغِي الصَّبِيَّ أي تكلمه بما يُعْجِبُه وَيُسُرُّه»⁽¹⁾.

ولا تقف الملحوظات اللفظية عند حدود استخدام تصريفات جديدة، أو ابتكار معانٍ لم تكن، كما هو الحال عند الشَّاعر محمد زايد الألمعي، في الشَّواهد السابقة، وإنَّما تتجاوزها - عند المقلِّدين والمجدِّدين على السَّواء - إلى استخدام أَلْفَاظٍ تَرَاثِيَّةٍ أو غَرِيبَةٍ، بيد أنَّ غرابة هذه الألفاظ تتفاوت بحسب السِّياق الذي وردت فيه؛ فاللفظة الواحدة نفسها قد تكون غريبةً في سياق ما، وقد تتخلَّص من هذه الغرابة حين تأتي بين أَلْفَاظٍ تقرب معناها، وتعفي المتلقِّي من عناء البحث عنه في المعجم، سواء أكان ذلك من خلال ذكر ضدها، أم من خدمة السِّياق للمعنى، ومن الألفاظ التي اتَّضح معناها بوجود ضدها، وبالسِّياق معاً، لفظة: «الغيداق»، عند الشَّاعر علي بن عبدالله مهدي، حين يقول⁽²⁾:

بُخْلَاءٌ بِالنَّفْسِ يَوْمَ التَّلَاقِي هَلْ يُسَاوِي⁽³⁾ الْبَخِيلُ بِالْغَيْدَاقِ

فالشَّاعر أورد لفظة «الغيداق» مقرونةً بتركيب: «بخلاء بالنفس» في بداية البيت، ثم قرنها بلفظة: «البخيل»، في استفهام إنكاري، ممَّا يجعل من اليسير معرفة أنَّها تعني: الكريم.

ومن الألفاظ الغريبة التي زالت عنها غرابتها زوالاً نسبياً، بسبب ما

(1) لسان العرب: نغي.

(2) «قصائد من الجبل»، ص 94.

(3) في المصدر: يُساوي، بالياء، وهو خطأ واضح، إذ لا يستقيم المعنى؛ لأنَّ لفظة: «البخيل» لا تصلح فاعلاً في هذا السِّياق.

يسبقها من ألفاظ تُمهّد لمعناها، أي بسبب السياق، لفظة: «ذماء»، عند الشاعر أحمد عبدالله بيهان، في قوله⁽¹⁾:

عُلِّقْتُ بِالسَّمَاءِ رُوحِي وَجِسْمِي لَفَّهُ الذُّعْرُ وَاعْتَزَّاهُ الثُّوَاءُ
وَانْتَهَرْتُ الضِّيَاءَ لَمْ يَبْقَ مِنِّي فِي انْتِظَارِ الضِّيَاءِ إِلَّا ذَمَاءُ

جاء في: «لسان العرب»: «ذَمَى العَلِيلُ يَذْمِي ذَمِيًا إِذَا أَخَذَهُ النَّزْعُ فطال عليه عِلْزُ الموت، فيقال ما أطولَ ذَمَاءُهُ»⁽²⁾، وهنا «تسهم الإشعاعات الدلالية المنبعثة من البيتين باتجاه كلمة «ذماء» في الإقلال من درجة غرابتها. نعم إنَّ الممتازين من القراء لن يشقَّ عليهم معرفة دلالتها على ما تبقى من الروح، لكن العاديين من القراء لابد أن يبذلوا جهدًا لاستخلاص هذا المعنى. قد يتمثل الجهد في القراءة المتأنية، أو في معاودة القراءة، وربما احتاج بعض القراء العاديين إلى مساندة المعاجم اللغوية من أجل اطمئنانهم إلى صحّة المعنى الذي توصّلوا إليه»⁽³⁾.

وقد تكون معرفة معنى اللفظة الغريبة مرهونةً بمعرفة تضاريس بيئة الشاعر، ومكوّناتها الجغرافية، ممّا يسهم في زوال الغرابة زوالاً نسبياً بحسب هذه المعرفة، وبحسب قدرة المتلقّي على فهم المعنى العام، وما يملكه من رصيد لغويّ، ومن ذلك لفظة: «شناخيب»، في قول الشاعر علي آل عمر عسيري⁽⁴⁾:

كَانَ لِي

ذِكْرِيَّاتٌ مَعَ الْجُوعِ وَالْكِسْوَةِ الْبَالِيَةِ

وَالدُّرُوبُ انْتَعَلَتْ تَضَارِيسَهَا

وَاعْتَلَيْتُ بِجِسْمِي النَّحِيلِ شَنَاخِيْبَهَا

(1) «نزيف المشاعر»، ص 216.

(2) مادّة: ذَمِي.

(3) «الشعر المعاصر في عسير: الموضوع والفن»، د. ربيع عبدالعزيز، ص 32.

(4) «من قصائدي»، ص 168.

فالقارئ الذي يعرف بيئة الشّاعر، يستطيع أن يستدلّ على أنّ هذه اللفظة ذات علاقة بالجبال، فضلاً عن أنّ السّياق يدلّه على المعنى دلالة غير دقيقة، لكنّها ممكنة. قال الجوهري في: «تاج اللّغة وصحاح العربيّة»: «السُّنْخُوبَةُ والسُّنْخُوبُ: واحدٌ سَنَاحِيْبِ الجبلِ، وهي رؤوسُه»⁽¹⁾.

وقد يقول ناقد: إنّ في استخدام مثل هذه الألفاظ، دون جعلها في سياقٍ يقرب معناها إلى القارئ، نوعاً من التّعالي، وشيئاً من استعراض القدرة اللغويّة، لكنّ شعراء عسير - في الغالب الأعم من قصائدهم - لم يكونوا يوردون هذه الألفاظ إلا في سياقات توضّح معناها، أو تشي به، وهو ما اتّضح في الشّواهد السّابقة، فضلاً عن أنّ لجوء الشّعراء - كلّ الشّعراء - إلى المعجم التّراثيّ العربيّ، أمرٌ اعتاده النّاس وألفوه واستحسنوه في بعض الموضوعات، وهو ممّا يسعف الشّاعر في حال احتاج إلى لفظةٍ تكمّل قافيته، وتوحّد لديه حرف الرّويّ في القصيدة العموديّة، بل إنّ منها ما يهب القصيدة جرّساً موسيقياً إضافياً يزيد في أسباب حضور الموسيقى الدّاخليّة.

(1) مادّة: شَنَخَب.

المبحث الثاني

ظواهر لفظية خاصة

1 - ألفاظ محلية

تتسم اللهجة الشفاهية المحلية في منطقة عسير بسمات خاصة، كما هو الحال في اللهجات المحلية كلها، سواء أكان ذلك على مستوى طريقة نطق بعض الألفاظ، أم من خلال استخدام بعض الألفاظ في معان غير معجمية، فضلاً عن أنه بقيت على ألسنة أهل عسير بعض آثار اللغة الحميرية، التي ظهرت في بعض قصائد شعراء عسير ظهوراً واضحاً، مما يجعل الشعر في عسير ذا سمات لفظية مستمدة من اللغة الشفاهية.

وقد تنبه الدكتور ربيع عبدالعزيز إلى هذه القضية اللغوية الظاهرة عند شعراء عسير، وكان له حولها رأي يؤكد على أهمية وضوح معاني الألفاظ المحلية، ويأخذ على الشعراء عدم وضوح بعضها، محتجاً بأن الشاعر ينظم قصيدته للمتلقى العربي في كل مكان، ولا ينظمها لأهله وعشيرته وحسب. يقول: «ومهما يكن من أمر فالشاعر العسيري ينظم قصائده لا لعشيرته فحسب، بل لجمهور القراء في العالم العربي، وما يكون مألوفاً من الألفاظ التراثية عند الشاعر، أو معروفاً لدى عشيرته، قد يكون مهجوراً عند قطاع كبير من قراء الشعر العربي. وإذا كان من واجب الشاعر أن يحيى المهجور من ألفاظ اللغة، فإن ذلك مشروط بقدرته على زرع الكلمة المهجورة في بيئة لغوية تذهب غرابتها، وإلا فإن عواقب وخيمة سوف تترتب على استخدام مثل تلك الألفاظ، على رأسها صد المتلقي عن قراءة الشعر، وإتلاف لذة القراءة حين يبحث القارئ عن عون دلالي في معاجم

اللغة»⁽¹⁾، وربّما غاب عن الدّكتور ربيع أنّ نفرًا من شعراء عسير يوردون هذه الألفاظ عمدًا؛ ذلك أنّ فيهم من يرى أنّ لهجة أهله وأجداده فصيحَةٌ كلّها، وأنّ الاستقراء اللغويّ النّاقص عند جامعي اللغة، وواضعي المعاجم العربيّة، قد غيّب قدْرًا من ألفاظ هذه اللغة⁽²⁾، وعن هذه القضية يقول الشّاعر إبراهيم طالع الألمعيّ: «الشّعْر العربيّ العظيم جدًّا، يمثّل لهجة سائدة من لغات العرب، ولا يمثّل شعر من لم يرو شعرهم هنا، ولا لهجة من لم تُرو لهجته»⁽³⁾، ويقول عن غياب لغة أهله في عسير عن النّحاة وواضعي المعاجم العربيّة: «نعلم أنّ العظماء، من نحويين ولغويين وعروضيين نقلوا وكتبوا وقعدوا ما وصل إليهم (فقط) من لغة العرب وشعرهم، وكان نقلهم وسماعهم خلال عصور التدوين والكتابة العربيّة في أمصار العراق والشّام.. إلخ، وكل هذه الأماكن مع زمنها ليست من عصور الاستشهاد اللغويّ ولا النحويّ ولا الصوتيّ، وكان السماع - في ما عدا القرآن الكريم والسنة المطهّرة - كان من الرواة الأعراب الذين يتكسّبون بنقلهم ما ينقلونه كما يتكسّب الشعراء آنذاك بشعرهم»⁽⁴⁾.

إنّ صدور مثل هذه الآراء عن أحد شعراء عسير، يجعل من السّائغ أنّ نقول إنّ ورود بعض الألفاظ المحليّة الشفاهيّة في الشّعْر العسيريّ الحديث والمعاصر، لم يكن عفويًّا، وإنّما كان إحضارًا مقصودًا، يهدف إلى التّأكيد على فصاحتها التي يؤمن هؤلاء الشعراء، بالقضيّة - في جانب منها - ليست تحليّة مجردة بألفاظ محلّيّة، من أجل التلذّذ بها، أو بهدف استجلاب عطف المتلقّين المحليين وحسب، بل هي - قبل ذلك - موقفٌ علميٌّ وفنّيٌّ ومعرفيٌّ وثقافيٌّ، يؤيّد ذلك ما مارسه بعض شعراء عسير، من

(1) «الشّعْر المعاصر في عسير: الموضوع والفن»، ص 34.

(2) انظر: «الموت إلى الدّاخل»، إبراهيم طالع الألمعيّ، ص 68.

(3) «الشّعْر الشّعبي نبضُ حياة: محمّد بن مانع الهازمي أنموذجًا»، مطبوعات جمعيّة الثّقافة والفنون بأبها، ط 1، ص 32.

(4) السّابق، ص 31، 32.

إيراد بعض الألفاظ في أثناء شعرهم، ثم شرحها في الهامش، شرحاً ينسبها إلى قبائل أو قرى صغيرة في عسير، بوصفها من لغتهم، على الرغم من أن هذه الألفاظ موجودة في المعاجم اللغوية بالمعاني نفسها، وهو ما كان عند الشاعر محمد بن حسن بن غريب في إحدى قصائده⁽¹⁾، وهم بمثل هذا يريدون التأكيد على فصاحة لغة أهل المكان، وأن بعض غريب اللغة ما يزال شائعاً بينهم.

ومن زاوية أخرى، يمكن أن يقول قائل: إن وجود ألفاظ شفاهية عند بعض شعراء عسير، مما درج في بيئتهم، وعلى ألسنة أهلهم، ولم تحوهم المعاجم، أو يدر على ألسنة غيرهم من شعراء العربية، يثير عدداً من القضايا المتعلقة بلغة الفن، ويبعث عدداً مماثلاً من الأسئلة حول اللغة الأدبية المشتركة أو النموذجية التي يتحتم على الأديب الالتزام بها، بل إنه يقود إلى الخوض في قضية موت اللغة التي شاعت عند بعض المثقفين العرب منذ منتصف القرن العشرين الميلادي، ومنهم أدونيس الذي رأى أن اللغة العربية المقعدة تتراجع، وأن اللهجات المحلية تتقدم في الشعر والكتابة⁽²⁾، وقد يقول آخر إن في شيوع استخدام المفردات المنتشرة في اللغة الشفاهية المحلية نوعاً من تقريب لغة الشعر إلى الناس، أو محاولة اقتراب منهم، يفرضها عزوف العامة عن القصيدة الفصيحة، وهو ما يتفق مع رأي القائلين بأن ألفاظ اللغة كلها صالحة للشعر، ويتماها مع آراء نقاد وشعراء غربيين يرددها الكثيرون من النقاد والشعراء العرب، عند دراسة اللغة الشعرية في الشعر العربي الحديث، ومن ذلك قول الشاعر الإنجليزي «وردزورث»: «فالحق أنه من السهل أن نثبت بالشواهد أن قدرًا كبيراً من الشعر الجيد، فيما عدا الوزن والقافية، بل إن أجمل الأجزاء في الروائع

(1) انظر: «قصائد من الجبل»، ص 104.

(2) انظر: «بين العامية والفصحى: مسألة الازدواجية في اللغة العربية في زمن العولمة والإعلام الفضائي»، إيمان ريمان، وعلي درويش، شركة رايتسكوب المحدودة، ملبورن، أستراليا، ط1، 2008، ص 241.

الشعرية المعروفة، تجيء في لغة لا تختلف في شيء عن لغة النثر الممتاز، بل إننا نستطيع أن نمضي إلى أبعد من هذا فنقول: إنه ليس هناك - ولا ينبغي أن يكون هناك - فروق جوهرية بين لغة النثر ولغة الشعر⁽¹⁾.

ومهما يكن من أمر، فإن إيمان هذه الفئة من شعراء عسير بفصاحة الألفاظ المحلية التي يستخدمونها، وانطلاقهم في ذلك من قاعدة نظرية يعلنونها، ينفي عنهم وعن شعرهم كل الأفاويل المتعلقة بخروجهم على اللغة الأدبية العربية، فضلاً عن أن هذه الألفاظ ليست مجلوبة من خارج بيتهم، وإنما هي داعمة لأصالة ما يصدر عنهم؛ لأنها محققة لأثر البيئة في لغة الشعر، كما أن أكثرها داخل في قاموس المصطلحات الحياتية المحلية التي لا تُغني عنها ألفاظ أخرى في اللغة العربية، وبخاصة تلك المصطلحات المتعلقة بحياة الريف والفلاحة، ومواسم الخصب والجذب، وليس اقتراب اللغة الشعرية من لغة الحديث العادي، في بضعة ألفاظ دليلاً على التخلي عن اللغة الأدبية التمودجية، وإنما هو نوع من الاسترفاد اللغوي.

وإذا كنا نؤكد، من خلال آراء شعراء عسير أنفسهم، على قصيدة إيراد الألفاظ المحلية، وأنهم ينطلقون في ذلك من إيمانهم بفصاحتها، فإن من الأمانة الإشارة إلى أن هذه الظاهرة اللغوية، ليست محصورة في شعراء عسير، وإنما هي إحدى خصائص القصيدة الحديثة، وقد وجدت عند بعض الشعراء السعوديين المجددين بأشكال مختلفة⁽²⁾.

والناظر في الألفاظ المحلية الواردة عند شعراء عسير، يلحظ أنها تتوزع على أنواع منها: ألفاظ باقية من اللغة الحميرية، وألفاظ

(1) «قضية الشعر الجديد»، د. محمد التويهي، ص 25.

(2) انظر مثلاً: «هواجس في طقس الوطن»، عبدالله الصيخان، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1988م، ص 16، 36، 37، و«ضحاه الذي»، سعد الحميد، مطابع الشريف، الرياض، ط 1، 1990م، ص 55، 66.

المصطلحات المحليّة ومسمّيات الأشياء وأوصافها، واتّباع الطريقة المحليّة في نطق بعض الألفاظ، وإيراد الألفاظ الفصيحة المندثرة التي بقيت عند أهل عسير، وستكون دراسة الشواهد الشعريّة مبنية على هذا التقسيم.

أمّا الألفاظ الباقية من اللغة الحميريّة، فإنّ أكثر شواهدا وضوحاً هي تلك التي تُستخدم فيها: «ام»، عوضاً عن «ال» التعريف، أو «ال» العهديّة، وتوصّف اللغة الحميريّة القديمة بأنّها لغة طُمطمانيّة، أي أعجميّة غير مبنية، وتُضاف إلى أهلها فيقال: طُمطمانيّة حمير، جاء في: «لسان العرب»: «والطُّمُطُ والطُّمُطِيُّ والطُّمَاطِمُ والطُّمُطُمَانِيُّ: هو الأعجم الذي لا يُفصح. ورجلٌ طُمُطُمٌ، بالكسر، أي في لسانه عُجمة لا يُفصح؛ ومنه قول الشاعر: حَزَقُ يَمَانِيَّةٍ لَأَعْجَمَ طُمُطُمٍ، وفي لسانه طُمُطُمَانِيَّةٌ، والأنثى طُمُطُمِيَّةٌ وطُمُطُمَانِيَّةٌ، وهي الطُّمُطُمَةُ أَيضاً»⁽¹⁾، ولذا كان علماء اللغة ينزّهون لغة قريش عمّا شاب لغاتٍ أخرى، مثل: عننة تميم، وعجرفيّة قيس، وكشكشة أسد، وطُمطمانيّة حمير⁽²⁾.

ولم يبق من آثار اللغة الحميريّة، عند أهالي منطقة عسير، سوى إبدال اللام في: «ال» التعريف ميمًا، فيقولون: اموادي، أي: الوادي، وامشمس، أي: الشّمس، وهكذا، وهي ما تزال مستخدمة في أكثر جهات منطقة عسير، وبخاصّة عند أبناء عسير القبيلة، سواء أكانوا يقطنون أعالي جبال السّروات، أم الجهات التّهاميّة، كما توجد عند بعض أبناء القبائل القريبة من بلاد عسير، والمتاخمة لها.

وقد وُجدت هذه اللغة عند نفرٍ من شعراء عسير، يستوي في ذلك

(1) مادة: طمم.

(2) انظر: «الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها»، أحمد بن فارس بن زكريا الرازي أبو الحسين، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ - 1997م، ص 38.

المقلّدون والمجدّدون، من أمثال: أحمد بن إبراهيم مطاعن، وإبراهيم طالع الألمعيّ، ومحمد زايد الألمعيّ، وأحمد عبدالله عسيري، ومريّع بن علي سوادي، بل إنّ تأثيرها امتدّ إلى بعض الشعراء العرب الذين أقاموا في عسير فترة من الزمن، كالشاعر السّوريّ مازن عليوي، وله قصيدة عنوانها: «هواجس امكهل»⁽¹⁾.

ويأتي الشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، على رأس هؤلاء؛ ذلك أنّه لم يكتف باستخدام «ام» عوضاً عن «ال»، في ألفاظ بعض قصائده، وإنّما استخدمها في عنوان أحد دواوينه، وهو ديوان: «سهيل اميماني»، ممّا يشي بإصراره على نشرها، وحرصه على إثارة أسئلة المتلقّين حولها، حتّى إنّ ناشر الديوان اضطر إلى تعريف القراء بلغة العنوان، فجاء في المقدمة التي كتبها الناشر: «... ونحن سعداء بتقديم هذه المجموعة الشعريّة للأستاذ: إبراهيم طالع، وهو الضّليع في اللغة العربيّة، والذي أصرّ على تعريف سهيل بلهجة أجداده من حمير»⁽²⁾. ومن نماذج إirاده: «ام» في أثناء الأبيات الشعريّة قوله⁽³⁾:

وَلَا خَيْلَ عِنْدِي وَلَا طَوْلَ مَالٍ فَأَهْدِيهِ لَكَ
وَلَا أَنَا - فِي الشَّعْرِ - بِالْفَارِسِ الْفَذِّ كِي أَنْحَلَكَ
فَحْذُ يَا «سَهِيلَ امِيمَانِي» مِنْ الشَّعْرِ مَا لَذَّ لَكَ

وقوله في القصيدة نفسها:

سُهَيْلُ: أَبُوكَ مِنَ الْعِشْقِ أَهْدَى

إِلَى الشَّعْرِ مَا يَوْمَ تُخْفَى السَّرَائِرُ

وَأَهْدَى لِقَلْبِ الْعُرُوبَةِ نَبْضًا

(1) انظر: «سَقَطَ النّصيف»، ص 151.

(2) «سهيل اميماني»، ص 6.

(3) «نحلة سهيل»، ص 104.

تعطر ذكرى «سهيل اميماني»

فكن يا سهيل كما شاء ربي

وفي قصيدة عنوانها: «مُسْرِيَّة»، لم يجد أبلغ من لفظة: «امصبايا»، في التعبير عن المعنى الدقيق لمراده؛ ذلك أنها تتردد على ألسنة سكان عسير، في السياقات اللغوية التي تصوّر الحبّ والغزل وحبّ النساء حباً مطلقاً، فلا تكون لفظة: «الصبايا»، موازيةً لها في أداء هذا المعنى. يقول⁽¹⁾:

عاش ذيبانُ قرونًا يتهجّى أبجدياتِ الظلِّما

وامصبايا

يَعْتَلِفْنَ الغبنَ مِنْ شَطِّ الرِّزَايا

ويتماهى معه الشاعر أحمد عبدالله عسيري، في قصيدة إخوانية يمدحه بها، فيعنوانها بـ«سهيل امتهامي»، ليكون هذا العنوان نظيراً لعنوان ديوان إبراهيم طالع: «سهيل اميماني»، وكأنّ أحمد عسيري هنا يعرض رأيه في عنوان ديوان صديقه، من خلال عنوان قصيدته التي وجهها إليه، ومدحه بها، فيفضّل: «سهيل امتهامي» على: «سهيل اميماني»، لأنّه ألصق بانتماء صديقه الممدوح، وهو - في كلّ الحالات - يعترف له ضمناً بجمال استخدام: «ام»، حين يؤيّده في تكرار استعمالها. يقول⁽²⁾:

عَفَوَ القَوافي إِذا أُسْرَجَتْها رَكَضَتْ إلى «سهيل اميماني» عَدُوّها حَبَبُ
هَبْنِي - فَدَيْتُكَ - شِعْراً مِنْ نَرى وَطَنِي فَأَنْتَ فِي شِعْراً عَمَّ لَنَا وَأَبْ

وليس مثل هذا الاستخدام محصوراً في المجددين؛ لأنّ الوعي باختلاف إحياءات الألفاظ المحليّة، عن نظيراتها، راسخٌ في أكثر من

(1) «منابت 2»، (إصدار خاص بمناسبة أسبوع ألمع الثقافي الثّاني)، ع2، 1424هـ، ص 56.

(2) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 76.

جيل؛ ولذا فإنَّ الشَّاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن، يستخدم لفظة: «امصبايا»، كما استخدمها الشَّاعر إبراهيم بن طالع، حين يقول⁽¹⁾:

وبوداي «رُجال» و«الميل» طُفْنَا وَلَعِبْنَا مع امصبايا امكعابه

وهو يفضِّل - حين يستحضر الماضي، وعناصره، وأدواته، وفنونه - أن يورد بعض الألفاظ كما كان ينطقها آباؤه وأجداده، ولذا جاءت عنده لفظة: «املويّة»، مُعرِّفةً بـ«ام»، وهو مصطلح يُطلق على أغصان من الشَّيح وبعض النباتات العطريّة التي كان الرُّجال، في عسير، يضعونها على رؤوسهم بغرض الرِّينة. يقول⁽²⁾:

عن جُهوفي وعن عِقاصي وطِيبِي وعن الشَّيحِ مِشْقَري واملويّه⁽³⁾

وترد عند شعراء عسير، ألفاظ المصطلحات المحليّة وأسماء الأشياء وأوصافها، سواء أكانت: ملابس، أم مآكل، أم مشارب، أم أدوات زينة، أم أدوات حرث وزراعة ورعي، وهي تكثر عند المجدّدين الذين ربطوا القصيدة بالمكان وثقافته وعناصر بيئته، ويرون فيها إضافات لغويّة، أو نفحات شعريّة، أو يرون أنّها تضيفي على القصيدة شيئاً من الواقعيّة، وهؤلاء من أمثال: علي آل عمر عسيري، وأحمد عبدالله عسيري، ومحمد زايد الألمعي، وإبراهيم طالع الألمعي، ومريّع بن علي سوادي، وفاطمة القرني، وغيرهم.

ومن المهمّ فنّيّاً - هنا - ألا يكون إيراد هذه المصطلحات مجرداً من الشَّاعريّة، ومن روح الشَّاعر وتفاعله مع ما تدلّ عليه، وأن تكون جزءاً من أجواء النصّ العامّة، وألا يكون إيرادها إحضاراً مجرداً، هدفه الإحضار نفسه؛ لأنّها - على هذه الصّفة - تتحوّل إلى تسجيلٍ توثيقيٍّ لعناصر من أدوات الحياة، فتبقى دون إحياءات، وتستمرّ في معانيها المألوفة؛ بمعنى أنّها تبقى شيئاً كالأشياء كلّها، إذا لم تنحرف دلالاتها إلى دلالةٍ تتجاوز

(1) «بصمات خالدة»، ص 52

(2) «وخز الوله وعطر الصلّة»، ص 25.

(3) الجهوف والعقاص: شعر الرأس حين يكون طويلاً.

الواقع الحسي، بتفاعل الشاعر معها، ووضعها في سياق يأخذها إلى ما هو أبعد من تسجيل الواقع المعيش.

ويعثر الباحث على قصائد، تكاد تشكّل معجماً صغيراً للألفاظ المحليّة، سواء أكانت أسماء أم أوصافاً، وهو ما يكون عند الحنين إلى الزمن الماضي، حيث يعتمد بعض الشعراء إلى توظيف بعض المفردات الشفاهيّة توظيفاً رمزياً، أو إلى ذكرها لتدلّ على معناها، لكنّ الشعراء يتفاوتون في القدرة على منح هذه الألفاظ ظلالاً وإيحاءات ودلالات هامشيّة، ويتباينون في الإكثار والإقلال منها، ومن القصائد التي احتشدت فيها الألفاظ المحليّة احتشاداً قصيدة عنوانها: «وعلى الدرب الطويل سألتني»، للشاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن، وفيها يذكر أدوات زينته، ثمّ يورد أسماء الفنون والرّقصات الشعبيّة التي كان يمارسها في شبابه، مثل: الدّمة، والعرضة، والقراع، والخطوة، والجيش، والبدويّة. يقول⁽¹⁾:

سَأَلْتَنِي عَنْ شَاعِرٍ يَتَحَدَّى وَفَتَاةٍ غَزِيرَةِ الشَّاعِرِيهِ
عَنْ دَمْتِي وَعَرَضَتِي وَقِرَاعِي عَنْ خَطُوتِي وَالْجِيْشِ وَالْبَدَوِيهِ⁽²⁾
سَأَلْتَنِي وَكَمْ سَوَالٍ قَدِيمٍ سَأَلْتَنِي وَأَرْجَفْتُ شَفَتِيهِ

ويأتي الشاعر علي آل عمر عسيري في مقدّمة الشعراء الذين ضمّنوا قصائدهم ألفاظ أسماء أدوات الزراعة والرّعي المحليّة، وبخاصّة حين يحنّ إلى الزمن الماضي، أو يستعيد شيئاً من تعب الطفولة، لتصوّر قصائده في هذه الموضوعات حياة الرّيف العسيريّ كما هي بجماليّاتها ومشاقّها، ومن ذلك استخدامه: «محراث الوتي»⁽³⁾، وهو مصطلح يُطلقه القرويّون في

(1) السّابق، ص 25.

(2) الدّمة والعرضة والقراع والخطوة والجيش والبدويّة: ألوان من الفنون الشعبيّة المعروفة في منطقة عسير.

(3) لم أعر لها على أصل في اللغة، ويبدو أن مأخوذة من: «الوُتي»، بمعنى الجبّات، لأن المحراث يذهب ويجيء. (انظر: لسان العرب: وتي)، واللفظة واردة في بعض الأمثال الشعبيّة الشفاهيّة الدارجة في منطقة عسير.

منطقة عسير على الرأس الحديديّ للمحراث المصنوع محليًّا، ويستخدم عند الحرث بالأبقار. يقول⁽¹⁾:

كُلُّ شَيْءٍ..
يَعْشَقُ الْفَجْرَ هُنَا..
وَمِنْ الْفَجْرِ أَتَى
الصَّخُورُ السَّمُرُ..
والأَمْطَارُ وَالْحُزْنُ..
و«مِحْرَاثُ الْوَتَى»
وَأَنَاشِيدُ رُعَاةِ الْمَاعِزِ الْغُرَّ..
وَمَوَالُ الْفَنَى

ويورد تركيب: «أقطع الذَّيْلَ»، بمعنى: ذو ذيل مقطوع، حين يصوّر حمار أهله في زمن صباه، وهو تركيب محليّ توصف به الحيوانات ذات الذَّيْلَ المقطوع. يقول⁽²⁾:

وَحِمَارٍ لَنَا أَقْطَعِ الذَّيْلُ
فِي صَوْتِهِ صَبْوَةُ الْخَيْلِ

ويصف الخبزة بأنّها حالية، وهو وصف للخبز حين لا تكون عجينه قد خُمّرت، لأنّه يُخبز على عجل في حالات الجوع، ف«الخبزة الحالية»، تركيب لغويّ محليّ ذو دلالة دقيقة على نوع الخبز، والحال التي يؤكل فيها. يقول⁽³⁾:

وَأَصْبْتُ الْقَلِيلَ الْقَلِيلَ مِنَ الْحَظِّ وَالْخُبْزَةِ الْحَالِيَةِ

(1) «من قصائدي»، ص 58.

(2) السَّابِق، ص 168.

(3) نفسه، ص 168.

ويورد «الصلل»، وهو موقد النار في غرفة جلوس الأسرة، حيث يجتمع فيه الجمر للتدفئة، وصنع القهوة والشاي، وقلي البن، وغير ذلك من الأغراض. يقول⁽¹⁾:

ذات ليل جوار «الصلل»

موقد جمره يشتعل

دفؤه لا يمل..

ويصف النساء بأنهن «خاليات» وهو وصف محلي للمرأة التي لمّا تزوّج، فيقولون: امرأة خالية، أو نساء خوال أو خاليات، وهن أكثر جذباً لأنظار الرجال، وبخاصة الشباب المقدمين على الزواج. يقول⁽²⁾:

تخرج النسوة «الخاليات».

قبل سطو النهاز

ويورد لفظة: «السريف»، وهو مصطلح محلي يطلق على الحطب المرصوف بعناية، حتى إنه يشكّل جداراً، وهم - في الغالب - يجعلونه بالقرب من المنازل، ليكون قريباً عند الحاجة إليه في أيام الشتاء ولياليه الباردة، وقد يجعلونه كالسور حول النباتات العطرية التي لا يخلو منها منزل في الريف العسيري، ولم أعر على هذه اللفظة بهذا المعنى في أيّ من المعاجم اللغوية، باستثناء إشارة تقترب من هيئة السريف في: «العباب الزاخر واللباب الفاخر»، لأبي الحسن الصنعاني، إذ ورد فيه: «والسريف سطر من كرم»⁽³⁾، ويبدو أنّ أهل عسير سمّوه بهذا الاسم لأنّ «السريف» يشكّل سطرًا من حطب. يقول علي آل عمر عسيري⁽⁴⁾:

(1) نفسه، ص 168.

(2) نفسه، ص 168.

(3) مادة: سرف.

(4) «من قصائدي»، ص 169.

تَجْمَعُ: اليابس، الشّوك، جَزَلَ الحَطَبُ
وَيُقَمَّنَ «السَّريْفُ»
يَنْتَظِرْنَ الخَريفُ
وَتَحَوُّرُ الخُطْبُ

وقد تكون الألفاظ فصيحة، ودالة على معانيها كما هي في المعاجم، بيد أنها تصطبغ بصبغة محلّية لسبب أو آخر، ومن ذلك أنه تردّ عنده بعض الألفاظ الدائرة على ألسنة رعاة الأغنام، من مثل: «الخروف الخصي»، أي المخصي، و«التيس أجَم»، وعلى الرّغم من فصاحتها، إلا أنها تكاد تكون محلّية لأنها ذات إichاءات تتعلّق بِسَمَن الأغنام، وارتفاع ثمنها، ولذا فإنّه حين يوردها بهذه الصّيغة، يريد التّعبير عن كونها نفيسة بالنسبة إلى مالِكها، في زمنٍ كانت فيه هي المال كلّهُ. يقول⁽¹⁾:

وَتَبْتُ لَمَحَّةً مِنْ أَبِي
صَوَّبَ وَجْهٍ أَحَاطَتْ بِهِ خَيْبَةُ الْمُذْنِبِ
قال لي:

أَيْنَ ضِيَعَتْ بَعْضَ الْغَنَمِ؟
الخُروفُ الخَصِيّ..
و«تيساً أجَم»..!

وترد مثل هذه الألفاظ المحلّية المتعلّقة بحياة الفلاحة، وأدوات المعيشة، عند الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، وهو يتفق مع الشّاعر علي آل عمر، في كونها ترد في سياقات وصف الزّمن الماضي، سواء أكان ذلك حنيناً إلى ذكريات ذلك الزّمن، أم استحضاراً لما كان فيه من المشاق، وهو ما كان عند أحمد عسيري في قصيدة عنوانها: «صَبْر العسيري»، لكنّه لا يكثر من الألفاظ المحلّية كما هو الحال عند علي آل عمر، وقد يستعويض

(1) السّابق، ص 196.

عن بعضها بما يؤدي معناها من الألفاظ الشائعة في المعجم الشعري العربي، ومن الألفاظ الفلاحية المحلية التي وردت عند أحمد عسيري: «عجال السَّوق، وعيدان الغروب»، و«الطَّرش». و«العجال»: جمع عجلة، وهي التي تُوضَع في أعلى البئر لتدور حولها الحبال التي يُستقى بها الماء، و«السَّوق»، بفتح السين، هو فعل استخراج الماء من البئر إذا كان القصد منه إسقاء المزروعات، و«الغُروب»، جمع: «غُرب»، وهو حاوية ماء كبيرة تُصنع من الجلد، يجتمع فيها الماء الذي يُسكب في مجاري الماء الموصلة إلى الزَّرع، وله عيدان تحفظ له انفراجه ليستوعب الماء، أمّا «الطَّرش»، فهو مصطلح يُطلق على الغنم التي ذهبت بعيداً للرعي، وقد يكون ذهابها إلى مناطق بعيدة، ويسمونها: «طرش، أو طارشة». يقول أحمد عسيري، جاعلاً هذه الألفاظ مدار اهتمام بطل قصيدته السردية: «صَبْر العسيري»⁽¹⁾:

وَحُلُولِ الْقَيْظِ وَالرَّيْحِ الْهَبُوبِ

وَجِهَازِ الْحَرْثِ وَ«الطَّرَشِ» الْخَلُوبِ

و«عِجَالِ السَّوْقِ.. عِيدَانِ الْغُرُوبِ

وَجَرَائِدِ الصَّيْفِ يَغْرُو كُلَّ دَيْرِهِ

وفي حقل دلالي آخر، من الألفاظ المحلية، تبرز أسماء الملابس وأوصافها كما كان يسميها أهل عسير أو يصفونها، لكنّها - وبخاصّة في الغزل - لا تأتي خالية من الإيحاءات والظلال، وهي إيحاءات محلية خالصة، ومن ذلك ذكر «المنديل الأصفر» دون غيره من المناديل ذات الألوان الأخرى، وذلك لأنّه كان غطاء الرأس الخاصّ بالصبايا اللاتي لمّا يتزوجن، فإذا تزوّجت المرأة تركته وغطت رأسها بغطاء أسود⁽²⁾، أو

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 118.

(2) كانت الصبايا اللاتي لمّا يتزوجن يرتدين المنديل الأصفر ذا اللون الفاقع، ويخرجن به في المزارع والمراعي والأسواق، ليُعرفن فيُخطبن، ثم صار هذا المنديل رمزاً للجمال والأنوثة عند الشعراء وكتاب القصة والرواية المنتمين إلى منطقة عسير.

جعلت على المنديل الأصفر نفسه غطاء ذا لون آخر، ولهذا كان المنديل الأصفر موحياً بالشَّباب، والجمال، والحبِّ، وانتظار زوج المستقبل، والابتهاج بالأيَّام القادمة، وقد ورد ذكره عند أكثر من شاعرٍ من شعراء عسير، ومن ذلك قول محمد زايد الألمعي⁽¹⁾:

كَلَامٌ حَبِيبَتِي سَكَّرَ وَعَيْنَاهَا عَسِيرِيَّةُ
وَفِي مَنَدِيلِهَا الْأَصْفَرُ نَمَاقَمَرٌ وَجُورِيَّةُ
ويرد ذكر «المنديل الأصفر»، عند الشَّاعر إبراهيم طالع الألمعي، فيربطه بالوفاء، حتَّى إنَّه يتساقط منه. يقول⁽²⁾:

وَأُنَبِّتُ فِيكَ نَشِيدَ الْحَيَاةِ

فَأَمْرَعْتُ أَنْتِ وَذَابَ الْغَنَاءُ

فَهَزِّي إِلَيْكَ...

بَجْدَعِ الْوَفَاءِ

يُسَاقِطُهُ مَنَدِيلُكَ الْأَصْفَرُ

وهو يصرّ على أن يجعل «المنديل الأصفر» زياً تاريخياً في جنوب الجزيرة العربيَّة، حين يجعله غطاء رأس الملكة اليمنيَّة بلقيس في قوله من قصيدة عنوانها: «هجرة وضَّاح»⁽³⁾:

لَمْ أُدْبِرْتَ وَبَلْقِيسُ هُنَا..

يَخْطُبُ الدَّهْرُ حِمَاَهَا لِلْبَقَاءِ؟

شَهَرْتُ مَنَدِيلَهَا الْأَصْفَرَ حُبًّا

وَاعْتِزَّازًا

وَعِزَاءً..

(1) «قصائد من الجبل»، ص 139.

(2) «سهيل اميماني»، ص، 78 79.

(3) السَّابِق، ص 120.

وترد عند الشاعرة فاطمة القرني لفظة: «الكُرْتَة»⁽¹⁾، وهي هيئة معينة لنوع من الملابس النسائية، وتأتي ثياب «الكُرْتَة» عند نساء عسير، في المرتبة الثانية، من حيث الشيوع، بعد الثوب العسيري المطرز⁽²⁾:

حُبِّي وَأَنْتِ عَرَفْتَنِي

حَلَوَى الْخُدُودِ⁽³⁾

..و«كُرْتَة» صفراء يَوْمَ الْعِيدِ..

أُسْحَبَهَا.. أُمِيرُهُ!!

ويرد عند الشاعر أحمد عبدالله عسيري ذكر: «الثوب الجُنُوب»، وهو نوع من ثياب الرجال له زيادات في جنبه⁽⁴⁾:

وَعَنَاقِيذُ الْحَكَايَا فِي الْمَسَاءِ

حَوْلَ سُوقِ السَّبْتِ..

أُسْعَارِ الْخُبُوبِ

وَأَضَاجِي الْعِيدِ وَ«الثَّوبِ الْجُنُوبِ»

وعند الابتعاد عن الألفاظ المغرقة في محلّيتها، أو المصطلحات المحليّة الخاصّة، نجد عند بعض الشعراء ألفاظاً عاميّة أو دارجة في أماكن كثيرة غير منطقة عسير، وربما كان بعضها فصيحاً في أصله، بيد أنه صار إلى العاميّة أقرب، بسبب تغيير في الصيغة، ومنها ألفاظٌ جدّت على ألسنة الناس، سواء أكانت منحوتةً من ألفاظ أخرى، أم مستحدثةً في ذاتها، وهو ما نجده عند الشاعرة فاطمة القرني في أكثر من شاهد، ومنه

(1) لم أعثر على هذه اللفظة في أيّ من المعاجم العربيّة، ويبدو أنها مأخوذة من اللغة التركيّة، وهي مستخدمة في مدن الحجاز للدلالة على المعنى نفسه.

(2) «احتفال»، ص 98.

(3) نوع من أنواع الحلوى الإسفنجيّة.

(4) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 118.

استخدامها لفظة: «دَبَدَبَت»، بمعنى: صارت امرأةً بدينة. تقول⁽¹⁾:
 أَوَّلُ الْأَفَاتِ فَيُلُّ «دَبَدَبَت»، مَبْدَاً وَآخِرُ
 ومثله استخدامها لفظة: «عَفَسًا»، بمعنى: بمعنى الخلط والاعتساف،
 في قولها تصف ساخرةً شاكيةً حال طلابها وطالباتها، ومستواهم
 العلمي⁽²⁾:

وَمَنْ مَنْ؟ أَشْبَعَ النَّارِيخِ «عَفَسًا»؟ تَلَامِيذِي.. فَمَنْ لِي؟ مَا احْتِيَالي
 واستخدامها لفظتي: «مرجوج»، و«أطامر»، في قولها⁽³⁾:
 دَأْبُهَا التَّرْحَالُ لَا تَفْقَهُ إِلَّا: قُمْ نُسَافِرْ
 فَأَنَا فِي الْإِثْرِ «كَالْمَرْجُوجِ» مِنْ دَهْرِ «أَطَامِرِ»
 ولفظة: «خرفان»، بمعنى مخرف⁽⁴⁾، أو الرجل الذي يتبع النساء،
 فيحتلن عليه بسهولة، ويأخذن من ماله، في قولها⁽⁵⁾:

شَاعِرٌ أَنْتَ؟.. مَعَاذَ اللَّهِ لِي بِلِ «خَرْفَانٍ» سَائِرِ
 والملاحظ أنّ استخدام الشاعرة هذا النوع من الألفاظ العامية يكاد
 ينحصر في قصائدها الاجتماعية الناقدة التي تتصف بالطابع الساخر، ولذا
 ساع لها أن تقترب من «لغة الشارع»، لتصل رسالتها الاجتماعية.

ومن هذا النوع ألفاظٌ فصيحَةٌ في أصلها، بيد أنها صارت أقرب إلى
 العامية، لقلة ورودها في الشعر العربي، أو لكثرة دورانها على ألسنة

(1) «احتفال»، ص 31.

(2) السابق، ص 16.

(3) نفسه، ص 31، 32.

(4) أصبح الناس في معظم المناطق السعودية يستخدمون لفظة: الخروف، والمخرفن،
 والخرفان، للدلالة على الرجل الذي تحتال عليه النساء بسهولة، فيأخذن من ماله،
 أو يحصلن منه على الهدايا، وهو مصطلح انتشر عبر وسائل الاتصال الاجتماعي
 الحديثة.

(5) نفسه، ص 32.

العامة، حتّى صارت أدنى من أن تُقبل في الشعر عند النقاد الذين يرون أنّ للشعر لغته الخاصة المتسامية عن اللغة العادية، ومن ذلك استخدام بعض شعراء عسير الفعل: «شاف» ومشتقاته، بمعنى نظر أو رأى، وقد جاء في القاموس المحيط: «شَفْتُه شَوْفًا: أي جَلَوْتُهُ... واشْتَأَف: تناول ونظر»⁽¹⁾، ولذا فهي فصيحَةٌ بمعنى: نظر، ومن استخدامها بهذا المعنى، قول الشاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن⁽²⁾:

فَلَنَا فِي «الدَّخْظِ» غَارٌ وَلَنَا فِي ذُرَى «الجَوَفَاءِ» شَلَالٌ جَرَى
و«بَشَارٌ» رَوْضَةٌ يَا مَا بِهِ هُوَ وَ«الغَائِرُ» شَفْتُ الْأَحْوَرَا
ومنه قول الشاعرة فاطمة القرني⁽³⁾:

جَحْفَلٌ مِنْ حَوْلَهَا الْأَوْ..لَادُ.. شُوفِي مَنْ أَعَاشِرُ
ولا يقف ظهور آثار اللهجة المحلية الشفاهية عند آثار اللغة الجُمُيرية، وأسماء الأشياء، وبعض العامية العامة، وإنّما يتجاوزها إلى اتّباع الطريقة المحلية في نطق بعض الألفاظ، سواء أكانت ناجمة عن إبدال بعض الحروف بحروف قريبة منها في المخارج، أم عن القلب المكاني، أم عن تسهيل الهمز، ومن ذلك إبدال السين بالصاد، كما هو الحال عند الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، حين استخدم لفظة: «الأساطير»، عوضًا عن: «الأساطير»، في قوله⁽⁴⁾:

مَوْطِنَ الشَّعْرِ وَالْأَصَاطِيرِ عَرَّدَ مَا انْتَشَى فِي جِبَالِكَ الْخَضِرِ مُنْشِدُ
وهو لا يستبدل السين بالصاد جهلاً، وإنّما يبني ذلك على رأي يؤمن به، ثم يطبّقه، منطلقًا من كون: «الرسو» في اللغة شائعٌ عند أهل عسير، وعنه يقول في كتابه: «الشعر الشعبي نبضُ حياة: محمّد بن مانع الهازمي

(1) مادة: شاف.

(2) «شذا العبير من تراجم علماء وأدباء ومثّقفي عسير في الفترة ما بين 1215 إلى 1415هـ»، هاشم النعمي، ص 36.

(3) «احتفال»، ص

(4) «نحلة سهيل»، ص 7.

أنموذجًا»، في أثناء كلامه عن بعض المظاهر اللغويَّة في منطقة عسير: «الرسو: إبدال الصاد من السين والزاي والعكس نحو: مسطرة: مصطرة - سلطان: صِلطان - أسطورة - أصطورة.. وذلك معروف في القراءات لدى أهل اللغة نحو: (ن)، والقلم وما يسطرون - (يصطرون)، (لست عليهم بمصيطر).. وليس ذلك في كل الأحوال بل يحكمه علاقة حرف السين الصوتيَّة بما قبله أو بعده»⁽¹⁾.

ويميل بعض أهالي عسير إلى تسهيل الهمز في بعض السِّياقات الصوتيَّة، فيقولون: «وَنِي» عوضًا عن: «أَنِي»، وهو ما مال إليه الشَّاعر مريع بن علي سوادي في إحدى قصائده، مضيفًا إليه استخدام لفظة: «ابر»، عوضًا عن «ابن»، وهو الشائع في اللهجة العسيريَّة في أكثر الجهات، ولفظة: «لا يُونِي»، بمعنى لا يتوقَّف، وهي شائعة بهذا المعنى، إذ يقولون: فلانٌ ما ونِي، أي لم يتوقَّف عن فعل ما، أو لم يكل أو يتعب، أو: ما ونيت، أي لم أتوقَّف أو أتعب. يقول⁽²⁾:

حِينَ أَشْتاقُ، وأضواءٌ لَنَا في الدَّارِ..

لا زَالَتْ تُعْنِي:

«لَيْتَ وَنِي وَاِبرِ عَشْقَةً لا يُونِي»⁽³⁾

يَنْثُرُ الحِنَاءَ في لَحْنِي وَغُصْنِي

كما وردت عند شعراء عسير، ألفاظ ذات دلالات محلِّيَّة خالصة،

(1) السابق: ص 44، 45.

(2) «وشايات قرويَّة»، ص 31.

(3) ابر عشقة: أحد أشهر الشعراء الشعبيين في منطقة عسير، وقد ورد ذكره عند أكثر من شاعر، وضمَّن بعضهم شيئًا من شعره، من أمثال أحمد عسيري. (انظر: «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 119). وسيأتي القول في ذلك عند تناول موضوع: «تضمين القوالب المحليَّة والتراثيَّة».

ومن ذلك أنّ أهل عسير يستخدمون مفردة: «ياسين»، للتحسّر، فيقول أحدهم للآخر عند اللوم أو العتاب: «ياسين عليك»، بمعنى: واحسرتاه عليك، أو يقول أحدهم: «ياسين على ذاك الزّمان»، وهو يريد التحسّر على زمنٍ مضى، وقد وردت هذه اللفظة، بهذا المعنى، عند الشّاعر محمد زايد الألمعيّ، في ختام قصيدة تحمل الكثير من معاني العتاب، حيث يقول⁽¹⁾:

ف«ياسين»

«ياسين»

كيف نَسِينَا،

وقَدْ أذْرَكْتَنَا القَصَائِدُ،

أَنْ نُذْرِكَ الزّمنَ المُهْدِرَا

وبقي ساكنو بعض الجهات في عسير، يستخدمون بعض الألفاظ الفصيحة المندثرة، لأنّها لم تعد مستخدمةً في معانٍ محدّدة، فتنبّه الشعراء المهتمّون باللغة إلى ذلك، وحاولوا توظيف هذه الألفاظ في قصائدهم، بطرائق تشي بأنّ استخدامها نوعٌ من الاستعراض اللغويّ، لا بالمعرفة وحسب، بل بفصاحة لغة أهل المكان، ولذا بلغت ثقة واحتفاء بعض شعراء عسير باللغة المحليّة السّفاهيّة، حدود أن يورد الشّاعر ألفاظاً، ثمّ يبيّن معانيها المحليّة ناسباً إيّاها إلى قرى أو قبائل صغيرة في عسير، فيقول مثلاً: لغة آل فلان من آل فلان، ولا يحيل إلى المعاجم اللغويّة، على الرّغم من وجودها فيها بالمعنى نفسه، وهو ما كان عند الشّاعر محمّد بن حسن بن غريب، حين استخدم، ثمّ شرّح معنى الفعل: «أَوْبَصْتُ»، وفاعله «الأرض»، في قوله⁽²⁾:

وَأَوْبَصْتُ الْأَرْضَ بِالنَّبْتِ حَتَّى كَسَا السَّهْلَ مِنْهَا وَغَطَّى الْجِبَالَ

(1) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 143. وقد جاء في الهامش: «عبارة تحسّر يردها الأولون في بعض عسير واليمن».

(2) «قصائد من الجبل»، ص 104.

جاء في لسان العرب: «وَأُوبِصَتِ الْأَرْضُ: أَوَّلُ مَا يَظْهَرُ مِنْ نَبَاتِهَا»⁽¹⁾، وقال الشّاعر عنها في هامش القصيدة: «وَأُوبِصَتِ الْأَرْضُ: بِمَعْنَى ظَهَرَ نَبَاتُهَا، لُغَةُ الصَّوْاقِعَةِ مِنَ الْأَمْعِ وَهِيَ فَصِيحَةٌ»⁽²⁾، فهو يدرك فصاحة اللفظة، ويعلم بوجودها بهذا المعنى في المعاجم اللغويّة، لكنّه يريد أن يقول للمتلقّي: إنّ اللغة المحليّة فصيحة.

ومثلها إirاده لفظة: «أُبَشَّرْتُ»، في معنى حَسُنَ طُلُوع نباتها. يقول⁽³⁾:

سَقَى اللَّهُ أَرْضًا إِذَا أُبَشَّرَتْ تَضَوُّعَ مِنْهَا سَدَابٍ وَوَالٍ
يقول ابن منظور: «وَأُبَشَّرَتِ الْأَرْضُ إِذَا أَخْرَجَتْ نَبَاتَهَا. وَأُبَشَّرَتِ الْأَرْضُ إِشَارًا: بُذِرَتْ فَظَهَرَ نَبَاتُهَا حَسَنًا، فيقال عند ذلك: مَا أَحْسَنَ بَشَرَتَهَا»⁽⁴⁾، لكنّ الشّاعر لم يكتف بالمعجم، أو يترك القارئ يبحث في معنى اللفظة، وإنّما أراد أن يثبت أنّها ممّا ينطقه ساكنو المكان، فقال عنها في الهامش: «أُبَشَّرْتُ: لُغَةُ آلِ مُوسَى، بِمَعْنَى حَسُنَ طُلُوعُ نَبَاتِهَا، وَهِيَ فَصِيحَةٌ»⁽⁵⁾، فهو إنّما أراد أن يقول: إنّ بعض غريب اللغة ما يزال مُستخدمًا في بعض هذه الجهات، ليدلّ على فصاحة أهلها.

وقريبٌ منه استخدام الشّاعر إبراهيم طالع الألمعيّ لفظة: «يَغْنِي»، بمعنى: «يكون»، أو «يعيش». جاء في «القاموس المحيط»: «غَنِيَتْ دَارُنَا تَهَامَةً: كَانَتْ»⁽⁶⁾، والعسيريّون يستخدمون في أحاديثهم الشفاهية الفعل: «غني»، في معنى «عاش» أو «كان»، فيقول أحدهم: غَنِينَا نَزْرَعُ

(1) مادّة: وبص.

(2) «قصائد من الجبل»، ص 104.

(3) السّابق: ص 104.

(4) اللسان: بشر.

(5) «قصائد من الجبل»، ص 104.

(6) مادّة: غني، ولم أجده بهذا المعنى في غيره من المعاجم.

الأرض، أي عشنا نزرعها، أو كُنّا نزرعها. يقول إبراهيم طالع من قصيدة في رثاء أمّه⁽¹⁾:

وَسَدْتُ مَا بَيْنَ الْجَنَائِلِ خَدَهَا وَكَأَنَّهُ لَمْ يَغْنِ أَمْسٍ مُنْعَمًا
وُتُستَخدم هذه اللفظة - في الغالب - للحديث عن الماضي، وهو المعنى الذي أراده الشاعر هنا، أي: «وكأنّه لم يعيش أَمْسٍ مُنْعَمًا»، أو «وكأنّه لم يكن أَمْسٍ مُنْعَمًا، وهي ذات انتشارٍ واسع في اللهجة الشّفاهيّة المحليّة.

وبعد؛ فإنّ الناظر في المعجم الشعريّ عند شعراء عسير، في العهد السّعودي، يلحظ أنّ استخدام الألفاظ المحليّة بجميع أنواعها، سواء أكانت فصيحّة في أصلها، أم عاميّة صرفة، يكاد يكون محصورًا في عددٍ محدودٍ من الشعراء لا يتجاوز العشرة، وأنّ جلّ هؤلاء هم من ساكني مدينة أبها والأرياف القريبة منها، بينما لا نجد هذه الألفاظ عند الشعراء الذين ينتمون إلى مدنٍ أو أرياف بعيدة نسبيًا عن مدينة أبها، ولعلّ ذلك عائذٌ إلى كون شعراء الحاضرة الكبرى في المنطقة، أكثر اطلاعًا على التجارب الجديدة في العالم العربيّ، وعلى النظريات التي ترى أنّ لغة الشعر يجب أن تكون لغة النّاس، فضلًا عن أنّهم أقرب إلى بعضهم، وأكثر تواصلًا، ممّا يجعلهم يديرون حواراتٍ مرتبةً أو عفويةً، حول لغتهم الشعريّة، وفصاحتها، ومدى ارتباطها بالمكان، وتعبيرها عنه، فيتأثّر بعضهم ببعض، ويحاولون إيجاد سماتٍ لغويّة متشابهة تميّز شعرهم من غيره⁽²⁾.

(1) أوراق حصل عليها الباحث من الشاعر.

(2) شهد الباحث الكثير من هذه الحوارات التي تتمحور حول لغة أهل المكان، وفصاحتها، ومدى حضورها في الشعر العسيريّ الحديث والمعاصر، وقد أقيمت أمسياتٌ رسميّة خاصّة بالشعراء الذين يستخدمون الألفاظ المحليّة، أو يضمّنون قصائدهم شيئًا من القوالب الشعريّة المحليّة. (انظر: «جريدة الشّرق»، خلال أمسية مشتركة مع سوادي في ثقافة أبها، التيهاني: الألمعيّ وعسيري أول من ضمّن الشعر الفصيح مفرداتٍ محلية في عسير، محمّد مفرق، ع 317، س 1، (16/10/2012م)، ص 26).

2 - تضمين القوالب الشَّعريَّة المحليَّة والتَّراثيَّة

يتداخل التَّضمين مع الاقتباس في إطارهما العام بوصفهما أخذًا، لكنَّ بينهما فرقًا يعود إلى التَّنبيه إلى الأصل من عدمه؛ وقد عرَّف أهلُ البلاغة الاقتباسَ بأنَّه «تضمين النثر أو الشعر شيئًا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف من غير دلالة على أنَّه منهما، ويجوز أن يُعَيَّر في الأثر المقتبس قليلًا»⁽¹⁾، وهو ذاته التَّضمين مع فارق يسير، وهو أنَّ التَّضمين: استعمال كلام الغير مع التَّنبيه على أنَّه منه⁽²⁾، بمعنى أن يضمَّن الشَّاعر شعره شيئًا من شعر غيره مع التَّنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند أهل الأدب بوضعه بين قوسين، أو الإشارة إلى القائل، وهذا يعني أنَّ التَّضمين والاقتباس قد يكونان من القرآن الكريم، أو من الحديث الشريف، أو من الشعر، أو من غيره، كالأمثال والحكم⁽³⁾، ويضاف إليها - عند شعراء عسير وبعض المعاصرين - تضمين مقاطع من الشعر الشَّفاهي المحلي.

هذا المبحث خاصٌّ بتضمين القوالب الشَّعريَّة، عند شعراء عسير، دون غيره من أنواع التَّضمين، وألوان الاقتباس، سواء أكانت من القرآن الكريم، أم من الحديث الشريف، أم من أمثال العرب وحكمهم، أم من خطبهم المأثورة، ولذا فإنَّ الناظر في نتاج شعراء عسير، يلحظ أنَّهم ضمَّنوا أشعارهم نوعين من القوالب الشَّعريَّة:

(1) «الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع»، الخطيب القزويني، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ - 2003م، ص 323.

(2) انظر: السَّابق، ص 324.

(3) اختلف علماء الشريعة حول جواز أو تحريم تضمين أو اقتباس شيء من القرآن الكريم والحديث الشريف في الشعر؛ فمنهم من حرَّمهما تحريمًا مطلقًا، ومنهم من أجازهما مشروطًا ألا يكون التَّضمين أو الاقتباس موحين بشيء من السَّخرية، وهو ما عبَّر عنه بعضهم باشتراط: أن يكون المعنى شريفًا، والغالب في تضمين الشعر الفاظًا أو تراكيب قرآنيَّة هو الإفادة من بلاغتها ودقَّتتها في أداء المعاني. (انظر: «الاقتباس أنواعه وأحكامه: دراسة شرعيَّة بلاغيَّة من القرآن والحديث»، د. عبد المحسن العسكر، دار المنهاج، الرِّياض، ط1، 1425هـ، ص 22 وما بعدها).

أحدهما؛ تضمين أبياتٍ أو أشطرٍ أو تراكيبٍ من أشعار القدماء، أو من أشعار المعاصرين، أو أشعار بعض مجايلهم من بيتهم نفسها، وهو ما نصطلح - هنا - على تسميته بـ«تضمين القوالب الشعرية التراثية والمعاصرة»، ويدخل فيه تضمين القوالب الشعرية الحديثة والمعاصرة، بسبب اتفاق لغة المُضمَّن، لكونه من الشعر العربي الفصيح، وفي هذا النوع اختلاف من حيث: طريقة الشاعر في إيراد المُضمَّن، ومدى إضافته إلى المعنى، أو إلى لغة القصيدة، ذلك أنه مهما كانت سيرورة البيت المُضمَّن وشهرته مغريةً بأخذه، أو الإفادة من لغته، فإنه لا ينبغي أن يكون ذلك التَّضمين أو الأخذ خاليًا من الإضافة أو التَّجديد في السياق الجديد، فإذا وُجد شيءٌ من ذلك، فإنَّ التَّضمين في ذاته يصبح قيمةً جماليةً مضافةً ومضيفةً إلى القصيدة، وعلى النقيض فإنَّ التَّضمين أو الاستمداد اللغوي قد يجعلان القصيدة اللاحقة مسخًا من القصيدة السابقة، وتشويهاً لها، دون أن يحملا أيَّ إضافة، والتنوعان موجودان عند شعراء عسير، وهو ما سيوضح من خلال عرض الشواهد.

والآخر؛ تضمين مقاطع من الشعر الشفاهي المحلي، أو مقاطع من أغنيات مشهورة، وهو ما نصطلح - هنا - على تسميته بـ«تضمين القوالب الشعرية المحلية»، وهو قليل من حيث الكم، ومتأخر زمنياً عند النظر إلى بدايته؛ إذ لم يظهر عند شعراء عسير، إلا مع مطلع العقد الثاني من القرن الخامس عشر الهجري، ولم يوجد إلا عند بضعة شعراء، يتباينون في القدرة على اختيار ما يتلاءم مع الموضوع، ويتفق مع وزن القصيدة.

وقد يكون النوع الأول من التَّضمين دون اتفاق في الموضوع بين القصيدة الآخذة والمأخوذ منها، أو في حال اتفاق الموضوع، أو الوزن والقافية، أو كون القصيدة التي احتوت على التَّضمين معارضةً أو تشطيراً أو مجازاةً للقصيدة التي ضُمَّن منها بيتٌ أو شطر، أو كونها موجهةً إلى الشاعر المُقتبس منه.

ومن الملحوظ أنّ قلّة من هؤلاء الشعراء كانوا يضمّنون دون أن يدلّوا على ذلك بقوسين أو إشارة، وهي - في الغالب - مستقاة من الشعر الحديث، ممّا يجعل هذا النوع داخلاً في باب السرقات الشعريّة من جهة، أو فيما بات يُسمى بـ«التّناسّ» من جهة أخرى، وهو مصطلح رائج في التّقد الحديث، على الرّغم من عدم استقراره، وأكثر تعريفاته وضوحاً القول بأنّه «الفاعليّة المتبادلة بين النّصوص، فيؤكّد مفهومه عدم انغلاق النّص على نفسه وانفتاحه على غيره من النّصوص، وذلك على أساس مبدأ مؤدّاه أنّ كلّ نصّ يتضمّن وفرةً من نصوص مغايرة يتمثّلها ويحوّلها بقدر ما يتحول ويتحدّد بها على مستويات متعدّدة»⁽¹⁾، وبناء على هذا التعريف، يصير الحكم بإدراج التّضمين الذي لم يشر إليه الشاعر، أو يدلّ عليه، في السرقات، أو في التّناسّ، خاضعاً للتّحليل الذي يضع في الاعتبار لغة القصيدة كلّها، ومرهوناً بتتبّع سيرة الشاعر، ومصادر ثقافته، وقدراته اللغويّة، بل ومرتبّطاً بالنّظر إلى وجود ذلك في شعره كلّ، أم أنّه محصورٌ في قصائد محدودة منه.

ومن المهم الإشارة إلى أنّ تضمين القوالب الشعريّة التّراثية والمعاصرة، لا ينحصر في فئة من الشعراء ذات اتّجاه أدبيّ معيّن، وإنّما يوجد عند فتّي: المقلّدين، والمجدّدين كليهما، حتّى إنّ بعض المجدّدين أبدعوا في طريقة التّضمين، وأضافوا إليها إضافات جديدة تجعلها جزءاً من القصيدة، وتمزجها بالطرائق الجديدة في التّشكيل البصريّ، ممّا يجعل وظيفة التّضمين تتجاوز الإيراد للإتمام، أو الاستمداد عند العجز عن صياغة نظير، أو استعراض الثقافة والمخزون اللغويّين، إلى إعادة استثمار الألفاظ، وتغيير اتّجاهات المعاني، وهو ما سيأتي عليه القول عند عرض الشّواهد وتحليلها.

وفي المقابل، نجد أنّ تضمين الشعر الشّفاهي المحلّي، وتضمين

(1) «عصر البنيويّة»، أدب كيرلزويل، ترجمة: د. جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، 1985م، ص 277.

مقاطع من الأغنيات المشهورة، محصوران في المجددين فقط، من أمثال: أحمد عبدالله عسيري، ومحمد زايد الألمعي، وإبراهيم طالع الألمعي، ومريع بن علي سوادي، وغيرهم، وإن وُجد عند الشاعر محمد بن علي العمري، شيءٌ شبيهٌ بهذا، فإنه مرتبطٌ بحالاتٍ خاصة؛ إذ كان يعتمد في مدائحه، إلى تضمين أبياتٍ شعبيّةٍ قالها الممدوح، ولذا فإن سبب التّضمين عنده مختلفٌ عن الآخرين؛ لأنّه ليس فنّيّاً خالصاً، أو ثقافياً محضاً، بقدر كونه استجاباً لإعجاب الممدوح.

أ - تضمين القوالب الشعريّة التّراثيّة

هنا، يتحقّق التّفريق بين مظهرين واضحين من مظاهر استحضر القوالب الشعريّة التّراثيّة؛ أحدهما: تضمين الأبيات الشعريّة العربيّة القديمة، أو المعاصرة، أو أجزاء منها، كما هي دون تغيير، وهو المعنى الدّقيق للتّضمين كما عرّفه البلاغيّون، والآخر: الإفادة من الصّياغة الشعريّة القديمة، لكنّ التعبير عنها يكون بلغة الشّاعر، وهو ما لا يدخل في التّضمين بمعناه البلاغيّ الدّقيق، إلا أنّه يدلّ على مصادر الاستمداد اللغويّ، ويشي بشيءٍ من التّجديد في طريقة الأخذ عند بعض الشعراء، ممّا يجعل الاستشهاد بنماذج من هذا النوع سائغاً في مقام البحث في الطّواهر اللفظيّة، يؤيّد ذلك الإقرار بأنّ اللغة هي «أوضح دلائل استمداد التّراث وقوّة تأثيره»⁽¹⁾.

إنّ الشّواهد الشعريّة التقليديّة على تضمين القوالب الشعريّة التّراثيّة كثيرة، ممّا يجعل انتقاء بعضها، أكثر فائدةً من سرّدها كلّها، لئلا تطفئ شواهد جزء على آخر، فتكون النتيجة النهائيّة مبنيةً على الوهم النّاجم عن مخاتلة الكمّ؛ ذلك أنّها - في هذه الحال - ستميل نحو غلبة التّضمين التّقليديّ الذي لا جديد فيه، سوى دلّالته على مصادر الاستمداد اللغويّ،

(1) «في خصوصيّة وحدة الأدب العربي: العوامل والمظاهر»، د. صالح جمال بدوي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ط1، ص 60.

فيما هو لا يحمل أيّ دلالة على تطوّر اللغة، أو على اختلاف طرائق الاستمداد اللغويّ من التراث الشعريّ، بينما الواقع على خلاف ذلك، إذ تدلّ الشواهد الشعرية على أنّ هناك أساليب تضمين جديدة، تستحقّ الوقوف عندها، والنظر فيها بوصفها خروجاً على المعتاد عبر عصور الشعر العربيّ، وهو ما سيظهر من خلال عرض بعض النماذج.

ومن نماذج التضمين التقليدية، تضمين بيت شعريّ كامل، ومنه قول الشاعر يحيى إبراهيم الألمعيّ، في قصيدة عنوانها: «أخي»، نظمها سنة 1394هـ، حيث يضمّن بيتاً مشهوراً للشاعر المصريّ علي محمود طه⁽¹⁾:

فإنّا جميعاً نريدُ السلام وطَرَدَ اليَهُودَ وَكُلَّ العِدَا
«أخي جَاوَزَ الظَّالِمُونَ المَدَى فَحَقَّ الجِهَادُ وَحَقَّ الفِدَا»⁽²⁾

ومن الملحوظ أنّ يحيى الألمعيّ يضمّن حين يحتذي أو يحاول المجازاة، فيظهر أثر القصيدة التي ضمّن أحد أبياتها أو شطراً منها، في لغة قصيدته كلها، لكنّ لغة قصائده دون لغة القصائد التي يحتذيها.

وهو لا يقف في ذلك عند الشعراء المشهورين من خارج زمنه وبيئته، بل يضمّن من قوالب لغوية من بعض قصائد شعراء جيله الذين تأثّر بهم، ومن ذلك تضمينه إحدى قصائده شطراً للشاعر زاهر بن عوّاض الألمعيّ، وهو الذي كتب مقدّمة ديوانه الأوّل: «عبير من عسير»، ممّا يدلّ على إعجابه بشعره. يقول⁽³⁾:

«لله في يومٍ الوديعه ما جرى»⁽⁴⁾ مَنْ ذَا سَيُنَكِرُهَا سِوَى الكُفَّارِ
وعلى خطاه في التّضمين من قصائد المعاصرين المنتمين إلى البيئة

(1) «عبير من عسير»، ص 92.

(2) انظر: «ديوان علي محمود طه»، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، جمهورية مصر العربية، ط 1، ص 265.

(3) «عبير من عسير»، ص 172.

(4) انظر: «الألمعيّات»، ص 88، وقد حذف الشاعر هذا البيت في الطبعات التالية =

نفسها، سار الشاعر أحمد عبدالله عسيري، حين ضمّن قصيدته في وصف مشروعات تحلية المياه، شطراً من قصيدة في الموضوع نفسه للشاعر علي بن عبدالله مهدي، وقد نظم علي مهدي قصيدته ونشرها سنة 1408هـ، إذ ضمّها مجموع شعري نُشر في ذلك العام⁽¹⁾، بينما نظم أحمد عسيري قصيدته وألقاها سنة 1419هـ⁽²⁾، وفي التّضمنين - هنا - دلالة على الإعجاب بالمعنى والأسلوب؛ فالمعنى هو التعجّب من صعود الماء إلى قمم الجبال، على الرّغم من أنّ طبيعته الانحدار، والأسلوب هو الاستفهام الإنكاري. يقول⁽³⁾:

«مَنْ كَانَ يَحْسَبُ أَنَّ الْمَاءَ مُنْتَقِلٌ» إِلَى هُنَا وَالثَّرَى مِنْ مَائِهِ خَصِيبٌ؟
أَمَّا بَيْتَ عَلِيٍّ مَهْدِيٍّ فَهُوَ⁽⁴⁾:

مَنْ كَانَ يَحْسَبُ أَنَّ الْمَاءَ مُنْتَقِلٌ إِلَى هُنَا وَهُوَ ذَاكَ الْمَارِدُ الْبَطْرُ؟
وممّا يشي بأنّ شعراء عسير كانوا مرتبطين بالتّنتاج الشعريّ الصادر عن شعراء من البيئة نفسها، سواء أكانوا من معاصريهم، أم من الذين سبقوهم، أنّنا نجد بعضهم يضمّنون من قصائد لشعراء عسير في مطلع القرن الثالث عشر الهجريّ، ومن ذلك أنّ الشاعر أحمد عبدالله بيهان، يضمّن إحدى قصائده بعض شطرٍ من قصيدة للشاعر مداوي بن محمّد بن أحمد المتحمي، نظمها سنة 1234هـ، وهو أسير في مصر⁽⁵⁾. يقول بيهان⁽⁶⁾:

= من الدّيون، ولعلّ ذلك عائدٌ إلى كون البيت متعلّقاً بحادثة تاريخيّة لا يرى أنّ من الحكمة في استعادتها، وإلى تغيّر الأحوال السياسيّة، وعودة السّلام بين المملكة العربيّة السّعوديّة وجارتها الجمهوريّة اليمنيّة.

(1) انظر: «الشعر في رحاب الفهد»، ص 57.

(2) انظر: «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 90.

(3) السّابق، ص 91.

(4) «الشعر في رحاب الفهد»، ص 57.

(5) انظر: «تاريخ عسير في الماضي والحاضر»، ص 123.

(6) «هيكل الحياة» ص 99.

تذكّرتُ أيامي بها حينَ داعبتُ أَكْفُ الصِّبا خدَّ الأَقاحِ فما الفحوى؟
 «تَضَوَّعَ مِنْهَا طَيِّبُ النَّبْتِ» بالشَّذَى وَهَمْتُ بِهَا، وَيحي، نَزَحْتُ وَلن أروى
 أمّا بيت المتحمي، فهو⁽¹⁾:

ديارٌ إذا شَمَّتْ من الغيثِ نَفْحَةً تَضَوَّعَ فِيهَا طَيِّبُ النَّبْتِ بِالْعَطْرِ
 أمّا التّضمين بوصفه استمدادًا لغويًا، بمعنى: الإفادة من الصّياغة
 الشعريّة، ومن الألفاظ، وطريقة التركيب اللغويّ في قصائد مشهورة، لكنّ
 التعبير عنها يكون بلغة الشّاعر اللاحق - وهو ما لا يدخل في التّضمين
 بمعناه البلاغيّ الدّقيق - فإنّ الباحث يعثر له على شواهد عديدة عند نفرٍ
 قليل من شعراء عسير المقلّدين، وبخاصّة في القصائد التي نُظِمَتْ قبل
 سنة 1390هـ، وأكثرهم سيرًا على هذه الطّريق، الشّاعر يحيى إبراهيم
 الألمعيّ، الذي كان يعمد إلى مجازاة القصائد العربيّة المشهورة، فيغيّر
 في ألفاظها، بما يتفق ومراده التّعبيريّ، حتّى إنّ معانيها قد تكون على
 التّقيض من معاني القصيدة التي أخذ منها الألفاظ والتّراكيب، ومن ذلك
 احتذاؤه ألفاظ المقطوعة المشهورة المنسوبة إلى الشّاعر مسكين الدّارمي:
 «قُلْ لِلْمَلِيحَةِ فِي الْحَمَارِ الْأَسْوَدِ»⁽²⁾، حيث يقول من قصيدة نظّمها سنة
 1384هـ، وعنوانها: «إليها»⁽³⁾:

قُلْ لِلْجَمِيلَةِ فِي الرِّدَاءِ الْأَسْوَدِ مَاذَا صَنَعْتَ بِنَاسِكٍ مُتَهَجِّدٍ
 قَدْ كَانَ حَسْرَ لِلْوُضُوءِ ثِيَابَهُ حَتَّى وَقَفَتْ لَهُ بِبَابِ الْمَغْبَدِ
 فهو لا يزيد على وضع ألفاظ في أماكن ألفاظ، وجلّها من

(1) «تاريخ عسير في الماضي والحاضر»، ص 123.

(2) انظر: «ديوان شعر مسكين الدّارمي»، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط 1، 2000م، ص 10. وقد نسبها يحيى الألمعيّ إلى عمر بن أبي ربيعة، لأنّه يعتمد على السّماع، لا على التحقيق، ويبدو أنّه توهم أنّ الدّارمي هو بائع الحُمُر، حيث يقول في مقدّمة نثرية صدر بها القصيدة: «مجازاة للمقطوعة الشعريّة التي قالها عمر بن أبي ربيعة في بيع الحُمُر لدى الدّارمي». («عبير من عسير»، ص 73).

(3) «عبير من عسير»، ص 73.

المترادفات؛ فـ«الجميلة» في مكان «المليحة»، و«الرّداء» في مكان «الخمار»، و«مُتَهَجَّد» في مكان «مُتَعَبَّد»، و«حَسَرَ» في مكان «شَمَرَ»، و«الوضوء»، في مكان «الصّلاة»، و«وقفت»، في مكان «قعدت»، و«المعبد» في مكان «المسجد»، ممّا ينمّ عن أنّه وأمثاله من الشّعراء كانوا مأخوذين بلغة القصائد العربيّة المشهورة، إلى الحدّ الذي جعلهم يمارسون تقليدها للتقليد وحسب، دون أن تكون قصائدهم معبرة عن ذواتهم، أو ناجمة عن تجارب شعوريّة مستقلّة، فضلاً عن ألفاظ القصائد الأصل أكثر دقّة في أداء المعاني، من الألفاظ البديلة.

ومن ذلك استمداده من ألفاظ وتراكيب نونيّة ابن زيدون المشهورة، حيث يقول في مطلع قصيدة نظمها سنة 1387هـ، وعنوانها: «لقاء»⁽¹⁾:

أَمْسَى التَّدَانِي بَدِيلاً مِنْ تَجَافِينَا وَحَلَّ عَنْ بُعْدٍ لُقْيَانَا تَدَانِينَا

وواضح أنّه لم يستطع الاقتراب من قوّة السبّك اللغويّ التي اتّسمت بها نونيّة ابن زيدون، وبخاصّة في الشطر الثاني، حين فضّل الفعل: «حلّ» على الفعل: «ناب»، فجاء المعنى مرتبكاً؛ لأنّه جمّع بعده بين: البُعد، واللقاء، جمعاً يوهّم بالافتراق، وهو لا يريد هذا المعنى.

ومثل هذا محاولته، مجاراة القصيدة المشهورة المنسوبة زوراً إلى امرئ القيس: «تعلّق قلبي طفلةً عربيّة»⁽²⁾، حيث يكتفي الألمعيّ بتغيير حرف الرويّ وبعض الألفاظ. يقول من تلك القصيدة التي نظمها سنة 1385هـ⁽³⁾:

تَوَلَّعَ قَلْبِي غَادَةً عَرَبِيَّةً تَمَتَّعُ فِي الْبُسْتَانِ ذِي الْخَوْخِ وَالْعِنَبِ
لَهَا نَظْرَةٌ لَوْ أَنَّهَا رَمَشَتْ بِهَا إِلَى نَاسِكٍ قَدْ قَامَ لِلَّهِ وَأَنْتَحَبَ
لَأَضْبَحَ هَيْمَانًا فَتُونًا بِحُبِّهَا كَأَنْ لَمْ يَقُمْ لِلَّهِ أَضْلاً وَلَمْ يَنْتَبْ

(1) «عبير من عسير»، ص 29.

(2) لغة هذه القصيدة، وكثرة البديع فيها، تؤكّدان على أنّها ليست من شعر امرئ القيس، وهو الرّأي الراجح عند المتخصّصين جميعهم.

(3) السّابق، ص 70.

ويندر التّضمين عند فئةٍ أخرى من المقلّدين ندرةً تبعث على التّساؤل عن رأيهم فيه، فربّما كانوا يرون فيه ضعفًا واعتمادًا على الآخرين، ومن أولئك الشّاعر عبدالله بن علي بن حميد، إذ لا يعثر الباحث في المتوافر من شعره على أيّ تضمين تام، على الرّغم من أنّ القوالب اللفظيّة التّراثيّة حاضرة في شعره، وقريب منه الشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعي، الذي لا يلجأ إلى التّضمين إلاّ لحاجةٍ واضحة، كأنّ يضمّن بيتًا على هيئة مقول القول، ليدحض معناه، ويرد على مضمونه، وهو ما كان حين ضمّن قصيدته التي يردّ بها على شاعرٍ هجا أبها، بيتًا ممّا قاله ذاك، لكنّه عزاه إليه، حيث يقول⁽¹⁾:

وَقُلْتُ فِي لَهْجَةِ الْمَلْهُوفِ مِنْ كَمَدٍ عَلَى زَمَانٍ مَضَى فِيهَا لَهُ شَانُ:
«فَمَا رَأَيْنَا بِهَا وَزْدًا وَلَا زَهْرًا وَإِنَّمَا هِيَ أَطْلَالٌ وَكُثْبَانُ»

وكما لم يكن التّضمين بمعناه البلاغيّ الدّقيق عند الشّاعر يحيى إبراهيم الألمعي، في قصائد عديدة، فإنّ شيئًا يشبهه في ظاهره، ويختلف عنه في جوهره وجودته - لأنّه يصبح استدعاءً وتوظيفًا - قد وُجد عند شعراء آخرين، واختلافه نابعٌ من كونه استمدادًا لغويًا يتجاوز أن تصبح القصيدة اللاحقة مسخًا من القصيدة السّابقة، أو تحويرًا مُجرّدًا على ألفاظها، ويتجاوز التّضمين للإتمام، أو استعراض الثّقافة، إذ لا يُورد الشّاعر الشّطر المُضمّن أو البيت كما هما في أصلهما، ولكنّه يفيد من الصّيغة اللغويّة، ثمّ يعبر عن المعنى بلغته هو؛ بمعنى أنّ الشّاعر يستثمر الصّيغة الشّعريّة التّراثيّة وحسب، فيضمّن القلب اللغوي، ثمّ يسير به إلى معنى مختلف عن المعنى الذي عُرف به في أصله، منتزعًا إيّاه من التّراث انتزاعًا ينحو به إلى مسارٍ آخر.

ومن الملحوظات الواضحة، أنّ شعراء عسير يكثرون من تضمين

(1) «الألمعيات»، ص 151.

القوالب الشعرية التراثية المشهورة في مطالع القصائد، وذلك بدهي عند إدراك أن في الشعر العربي القديم مطالع راسخة في الذاكرة؛ سواء أكان ذلك بسبب: جودتها، أم شهرة قائلها، أم أهمية مناسباتها، وارتباطها بأحداث تاريخية مهمة.

ومن التّضمين في المطالع، تضمين الشاعر محمد بن علي العمري، شطراً من قصيدة: «دع الأيام»، للإمام الشافعي، وذلك في مطلع قصيدة رثائية، تتضمن مواساة أبٍ مفجوع بوفاة ابنه. يقول⁽¹⁾:

عَلَى قَدْرِ الْمَحَبَّةِ الْإِبْتِلَاءُ «فَطَبْ نَفْسًا فَقَدْ حُمَّ الْقَضَاءُ»
ورواية الشطر كما ورد في ديوان الإمام الشافعي هي: «وَطَبْ نَفْسًا بِمَا حَكَمَ الْقَضَاءُ»⁽²⁾، ممّا يعني أنّ الشاعر قد غيّر بعض الألفاظ، على الرغم من أنّه وضع الشطر المضمّن بين قوسين، ممّا يعني أنّه اعتمد على الذاكرة، أو أنّه فعل ذلك عامداً، ليضيف إلى الشطر لمسته هو.

ومن الملحوظ أنّ هؤلاء الشعراء لم يكونوا يضمّنون أبياتاً كاملة في كلّ الحالات، بل يكتفون من المطالع بجزء من الشطر الأوّل، وهو - في الغالب - الجزء الأكثر شهرةً، ودوراً على الألسنة، ولذا يفيد الشاعر من صياغته اللغوية وحسب، ثمّ إنّّه قد يحوّل اتجاه المعنى إلى معنى آخر مختلف.

ولهذا الشكل من أشكال التّضمين الذي يتجاوز «التّضمين البلاغي» وجوه عديدة؛ منها: أن يشير الشاعر - في أثناء قصيدته - صراحةً إلى القائل الأوّل، وذلك بأن يتحاور معه، أو يقارن بين حاله وحال الذات، أو بين معاني البيت الأوّل، والبيت الآخذ، أو يؤيد المعنى السابق مسقطاً إيّاه على الحاضر، كما فعل الشاعر مطلق بن شايح عسيري حين أشار إلى أبي

(1) «الريحانة»، ص 181.

(2) «ديوان الإمام الشافعي»، ص 15.

تَمَام، وهو يضمّن ألفاظاً من مطلع بائيته المشهورة في مدح الخليفة المعتصم بعد معركة عمورية، حيث يقول⁽¹⁾:

لَنْ يَخْذَلَ اللَّهُ جُنْدَ الْحَقِّ إِنْ صَدَقُوا فَمَا أَرَى نَاصِراً لِّلَّهِ قَدْ غَلِبَا
إِنْ كَانَ قَدْ قَالَهَا الطَّائِيُّ مِنْ زَمَنِ: «السَّيْفُ أَصْدَقُ»⁽²⁾ إِذْ يَمْحُو الَّذِي كُتِبَا
فَاللَّهُ قَدَّرَ فِي الْقُرْآنِ مَنْهَجَنَا وَلَنْ يَغَيِّرَ سَيْفُ الْبَغِيِّ مَا كُتِبَا
فعلى الرغم من أنّ القصيدة على وزن قصيدة أبي تمام، إلا أنّ
الشاعر أثر ألا يضمّن الشطر كما هو، وربما كان ذلك بسبب اختلاف حركة
حرف الروي في القصيدتين.

ومنها عقد مقارنة بين معاني البيت الذي أخذت منه لفظة أو ألفاظ،
وبين معاني البيت الآخذ، مع الإشارة صراحةً إلى القائل الأول، وهو ما
وُجد عند الشاعر محمد بن علي العمريّ، حين استدعى مطلع معلّقة امرئ
القيس، وضمّن اللفظة الأولى منه، ثمّ قارن بين وقوف امرئ القيس على
الأطلال الدّارسة، ووقوفه هو على أبها الحيّة، ممّا يجعل التّضمين يتجاوز
أن يكون تضميناً مجرداً، إلى التّوظيف، إذ إنّ مخاطب - في الأبيات التي
تلي المطلع - امرأ القيس الذي وقف باكياً على الأطلال «بين الدّخول
وحومل» و«المقراة»، بينما يقف العمريّ على أبها واصفاً جمالها، ومصوّراً
سعادته بها وبساكنيها، ليقول له: لو أنك وقفت على أبها وحسنها، لنسيت
«الدّخول وحومل». يقول⁽³⁾:

قِفَا نَبْتِهْجَ فِي سَفْحِ أَبْهَا وَتَرْفُلْ فَأَبْهَا لَنَا فِيْهَا حَبِيبٌ وَمَنْزِلُ
وَقَفْتُ بِأَبْهَا يَا امْرَأَ الْقَيْسِ ضَاحِكًا وَأَنْتَ عَلَى الْمِقْرَاةِ تَبْكِي وَتُعْوِلُ
وَلَوْ أَبْصَرْتُ عَيْنَاكَ أَبْهَا وَحُسْنَهَا لَمَّا هَاجَ ذِكْرَاكَ الدّخُولُ فَحَوْمُلُ
ومنه أن يستدعي الشاعر مطلعاً مشهوراً، فيأخذ منه لفظة أو لفظتين،

(1) «للإسلام تغريدي»، ص 109.

(2) انظر: «ديوان أبي تمام بشرح الصولي»، تحقيق: خلف رشيد نعمان، وزارة
الثقافة والفنون، العراق، ط 1، 1978م، ج 1، ص 169.

(3) «الرّيحانة»، ص 42.

ثمّ يذهب بهما إلى وجهةٍ جديدة، ومن ذلك تضمين الشاعر محمّد العمريّ نفسه لفظتين من مطلع قصيدة أبي تمام المشهورة: «رقت حواشي الدهرُ فهي تمرمرُ»، حين يقول في مطلع قصيدة يصف بها الأمطار على عقبة شعار⁽¹⁾:

«رَقَّتْ حَوَاشِي» شِعَارٍ عِنْدَمَا اغْتَسَلَتْ كَأَنَّهَا قَبْلَ أَنْ يَهْمِي بِهَا جُنُبٌ
ومثله في تضمين جزء من مطلع مشهور، وتحويل المعنى إلى معنى جديد مختلف عن السابق المعروف في القصيدة الأصل، الشاعر أحمد عبدالله عسيري، في قصيدة عنوانها: «بستان الروح»، حيث يضمّن مطلعها لفظتين من مطلع القصيدة الميمية المشهورة للمتنبي: «واحرّ قلباه»، ليجعلهما مبتدأ تصوير الحزن في قصيدة رثائية. يقول⁽²⁾:

«واحرّ قلباه» بالأخزانِ مَوْعُودٌ فِي لُجَّةٍ مِنْ عُبَابِ الضَّيْمِ مَوْؤُودٌ
فهو يكتفي من مطلع قصيدة المتنبي بما يخدم المعنى الذي أراد التعبير عنه، فيفيد من قالب اللغويّ الشعريّ الجاهز، ثمّ يحوّله ليقدم به معنى آخر مختلفاً، وفي هذا ونظائره شيءٌ ممّا أطلق عليه الدكتور عبدالله الفيّفي مصطلح: «الاستعانة الأسلوبية»⁽³⁾.

ويضمّن الشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ ألفاظاً من مطلع «لامية العرب» للشنفرى الأزديّ: «أقيموا بني أمي صُدُورَ مَطِيّكم»، لكنّه لا يورد الألفاظ كما هي، وإنّما يستدعيها لتكون مدخلاً لقصيدة يصف فيها مدينة تنومة، التي يُقال إنّ ديار الشنفرى كانت قريبةً منها، ممّا يجعل التّضمين - هنا - نوعاً من التّوظيف، بغية استحضار التّاريخ والشّخصيّة. يقول في قصيدة عنوانها: «ليل الشنفرى»⁽⁴⁾:

(1) السابق، ص 142.

(2) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 21.

(3) انظر: «حادثة النصّ الشعري في المملكة العربيّة السّعودية: قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي»، د. عبدالله بن أحمد الفيّفي، ص 105.

(4) «نحلة سهيل»، ص 17.

أَقِيْمُوا عَلَيْنَا الْمَطِيَّ فَإِنَّا - بَنِي أُمْنَا - قَدْ نَوَيْنَا السُّرَى

أمّا الشّاعر عليّ آل عمر عسيري، قد جمع - في بيتين متتاليين - بين تضمينين: أحدهما باللفظ والمعنى نفسيهما، والآخر باللفظ دون المعنى، وذلك حين ضمّن في أحدهما مقطعاً من الشّطر الأوّل في معلّقة عنتره بن شدّد، قاصداً المعنى نفسه، وهو أنّ الشّعراء السّابقين لم يتركوا شيئاً لمن بعدهم، وأنّ المعاني استهلكت، ثمّ استخدم في الآخر الصّيغة الشعريّة المشهورة في بيتٍ لأبي تمام، وهي: «يُعرف طيبُ عرف العود»، لكنّه لم يقصد التعبير عن الحسد كما هو الحال عند أبي تمام، وإنّما أراد تصوير اختلاط جيّد الشعر برديئه، واختار الكناية عن ذلك بالخلط بين دخان العود، ونفح الرّماد. يقول⁽¹⁾:

«هَلْ عَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ» مَعْنَى جَمِيلٍ أَوْ إِجَادَةٍ

مَا عَادَ «يُعرفُ طيبُ عَرَفٍ» العودِ مِنْ نَفْحِ الرّمَادِ

ومهما تكن قدرة الشّعراء على الإفادة من القوالب الشعريّة التراثيّة، وتحويل معانيها إلى المعاني التي يريدونها، فإنّ ذلك لم يكن عندهم جميعاً، ولذا وُجد التّضمينُ الجزئي الذي يسير على المعنى السّابق نفسه، ومن ذلك تضمين الشّاعر عبدالله بن محمّد الحميد، لفظتين من مطلع قصيدة: «نهج البردة»، للبوصيري، وهو: «أمن تذكّر جيرانٍ بذي سلّم»، ليستهلّ به قصيدة تتناول الموضوع نفسه، وهو مدح الرسول ﷺ، على الوزن والقافية نفسيهما. يقول⁽²⁾:

«أَمِنْ تَذَكُّرٍ» بَيْتِ اللَّهِ وَالْحَرَمِ وَوَقْفَةٍ بِخُشُوعٍ عِنْدَ مُلْتَزَمٍ

وقد يقتطع الشّاعر شطراً كاملاً من بيتٍ أو مطلع مشهور، لكنّه حين يعمد إلى ذلك، لا يقف عند التّضمين للإتمام، وإنّما يضيف إلى الجزء المُقتطع ما يدلّ على قدرته الشعريّة، فيدخله في نسيج قصيدته بطريقة

(1) «من قصائدي»، ص 76.

(2) «نبض الفؤاد»، ص 22.

مُحَكِّمَةً، ويجعله يخدم المعنى الذي أراد التعبير عنه، وهو ما وُجد عند الشاعر محمّد العامر الفتحي في أكثر من قصيدة، ومنه قوله في قصيدة عنوانها: «زرقاء اليمامة»⁽¹⁾:

«قَذَى بِعَيْنَيْكَ.. أُمِّ بِالْعَيْنِ عَوَّازٌ..!!»

أُمِّ فَوْقَ رَأْسِكَ

بَيْدَاءُ

وَأُحْجَارُ؟

فقد جاء تضمين شطر مشهور للخنساء، ملائماً للمعنى العام الذي تناوله القصيدة، ومتسقاً مع عنوانها؛ لأنها تتحدث عن العمى بطريقة رمزية، فضلاً عن أنه داخلٌ في نسيجها اللغويّ دون أيّ نتوء، نتيجة تكرار لفظة: «أم» بعد التضمين مباشرة، والعطف على الاستفهام باستفهام.

ومثله تضمينه شطراً من مطلع قصيدة علي بن الجهم المشهورة في وصف جسر الرصافة، حيث أفاد من القلب الشعريّ الجاهز، لكنّه أحاله إلى المعنى الذي يريد التعبير عنه، وهو وصف مآل أحوال العراقيّات، وذلك في قصيدة عنوانها: «بنفسى سهيل الخيل»، حيث يقول⁽²⁾:

«عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجِسْرِ» شَرِبْنَ الْأَسَى جَمْرًا نَقِيًّا عَلَى جَمْرِ

وقد يكون التضمين من أجل الردّ على مضمون المضمّن، وذلك قريبٌ من المعارضات في ظاهره، لكنّه ليس معارضاتٍ، لأنّ الشاعر لا يقتفي أثر القصيدة السابقة إعجاباً بها، وإنما يحاول نقض ما تضمّنته من أفكار، وهو ما فعله الشاعر صالح بن سعد العمريّ، حين أراد أن يرّد على أفكار الشاعر نزار قبّاني المتعلقة بالمرأة، وتقديسه لجسدها، دون صفاتها

(1) «قبلة أولى على وجنة الليل»، ص 57.

(2) السابق، ص 75.

الباقية، فبدأ قصيدته بمطلع نزار قبّاني كما هو باستثناء لفظة واحدة⁽¹⁾، والمطلع الذي ضمّنه العمريّ هو قول نزار⁽²⁾:

«أنا أنثى

أنا أنثى

نهار أتيتُ للدُّنيا»

ثمّ قال بعده⁽³⁾:

وجَدْتُ الله كَرَمَني

وأنزلَ رَحمةً حولي

لتكون المعاني التالية مخالفةً للمعاني التي حوتها قصيدة الشاعر نزار قبّاني؛ فالتّضمين - هنا - يهدف إلى إعادة القارئ إلى القصيدة الأولى، ليعرف أنّ مضامين القصيدة الآخذة ردُّ عليها، ونقُصُّ لما حوته من أفكار.

ويذهب الشاعر عبدالرحمن بن حسن المحسنيّ في التّضمين إلى أبعد من جعل البيت المُضمّن جزءاً من نسج القصيدة، فيعيد توزيعه بطريقةٍ تأتلف مع الشّكل الكتابيّ الذي اختاره لقصيدته، وبما يحقّق مراده من التّشكيل البصريّ؛ ذلك أنّه يريد التّعبير عن رفضه الاستسلام الذي يرتدي ثياب السّلام، فلم يجد أبلغ من بيت المتنبيّ المشهور: «لا يسلمُ الشّرفُ الرّفيْعُ من الأذى...». يقول⁽⁴⁾:

(1) استبدل العمريّ لفظة «نهار»، بـ«غداة» (2)، ولعل ذلك عائداً إلى كونه يحفظ المقطع في ذاكرته.

(2) «اليوميّات السّريّة لبهية المصريّة»، ص 11.

(3) السّابق، ص 18.

(4) «رموش العاصفة»، ص 52، 53.

سِينُ

سَ

لَ

ا

مُ

الأقوياء

«لا..»

يَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِنَ الْأَذَى

حَتَّى يُرَاقَ عَلَى جَوَانِبِهِ الدَّمُ»

وكأنَّ الشاعر يستدعي شخصيَّة المتنبِّي بكلِّ ما عُرفَ عنها من الغرور، والاعتزاز بالذات، فأراد أن يفرض شخصيَّته هو على بيت المتنبِّي، وأعاد توزيعه مخضِعاً إيَّاه للشكل الكتابي الذي جاءت عليه قصيدته.

وإذا كان الأُخذ - في الغالب - يتَّجه نحو الأبيات المشهورة لشعراء معروفين من قصائد ذات ذبوع، فإنَّ الشعراء قد يضمّنون أبياتاً مشهورة، يكثر النَّاس من ترديدها، لكنّها غير منسوبة إلى قائلٍ معروف، ممَّا يدلُّ على أنَّ التّضمين نتيجةٌ من نتائج الحفظ الشفاهي، ومن ذلك تضمين الشاعر محمّد بن علي العمري، شطراً مشهوراً يستخدمه النَّاس في العادة عند التّرحيب، وهو: «أهلاً وسهلاً بمن حلّوا ومن زاروا»⁽¹⁾. يقول من قصيدة ترحيبية نظمها بمناسبة لقاء الشّباب الصّيفي في أبها⁽²⁾:

(1) الشطر الثاني من هذا البيت هو: أهلاً وسهلاً أتاكَ السَّعْدُ يا دارُ، وقد اشتهر هذا البيت بسبب كونه ممَّا يتغنّى به أهل الحجاز في أفراحهم، فيما يعرف عندهم بـ«فن المجسّ الحجازي».

(2) «الرّيحانة»، ص 35.

وَمَا لَقَاءَ غَوَائِهَا بِرَبُّوتِهَا أَلَدُّ مِنْ مُلْتَقَانَا أَيُّهَا الدَّارُ
فَسَطَرِيهَا تَرَاخِيْبًا مُرَدَّدَةً «أَهْلًا وَسَهْلًا بِمَنْ حَلُّوا وَمَنْ زَارُوا»
ب - تضمين القوالب الشعريّة المحليّة

عُرف عن أهالي منطقة عسير ولعُهم الشديد بفنونهم الشعبيّة الموروثة، سواء أكانت حركيّة، أم قوليّة، أم فنونًا متعلّقة بالعمارة التقليديّة، كفنّ زخرفة المنازل، أم فنونًا تتعلّق بتزيين الملابس، وهو ولع ناجم عن العناصر البيئيّة الجماليّة التي تحويها هذه المنطقة، ممّا يجعل الفنون الجماليّة جزءًا من مكوّنات الشخصيّة العسيريّة⁽¹⁾، ولذا فإنّ كلّ فئة من المجتمع تعمل - بحسب نوع اهتمامها - على استعادة المنسي، والحفاظ على الباقي، من هذه الفنون، سواء أكان ذلك من خلال البحوث والدراسات، أم من خلال استعادة الممارسة، وتحديث أساليبها، وربطها بالحياة المعاصرة.

ويأتي الفنّ القوليّ الشعبيّ في مقدّمة الفنون التي يعتزّ بها أهالي عسير، إذ يرون فيه جزءًا مهمًّا من تاريخهم، ويدعون إلى الحفاظ عليه، وعن ذلك يقول الشاعر محمّد بن حسن بن غريب الألمعيّ في مقدّمته على كتاب: «الشعر الشعبي نبض حياة: محمّد بن مانع الهازمي أنموذجًا»، الذي ألفه الشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ: «أحسب أنّ الله لم يقيظ لمنطقة عسير - منذ غابر السنين إلى يومنا هذا - من يلمّ شتات أدبها الشعبيّ الحافل بأحداثها وتجاربها الموضوعيّة والفنيّة، ولهذا ذهب الكثير منه مع من ذهب من رجاله وصانعيه وحفاظه، ولستُ أشكّ في أنّ العناية به عناية بتاريخ جزء مهمّ من هذه الأمة الثريّة، لأنّه يرصد عاداتها وتقاليدها وفنونها

(1) انظر: «فنّ زخرفة العمارة التقليديّة بعسير: دراسة فنيّة وجماليّة»، د. علي عبدالله مرزوق، الهيئة العامّة للسياحة والآثار، ط1، الرياض، 1431هـ - 2010م، ص 11، 12.

الحياتية، ويسجل من مختلف أحوالها ما لا نجده مدوّنًا في الكتب، وهو إلى جانب ذلك يرفد التاريخ بالحلقات المفقودة، ويمدّ اللغة بما فات تسجيله من الألفاظ»⁽¹⁾.

إنّ في القول السابق الصادر عن أحد شعراء عسير، وفي كون مؤلّف كتاب عن الشعر الشعبي، أحد شعرائها البارزين، ما يشي بأنّ شعراء المكان قد أخذوا على عواتقهم مهمّة الحفاظ على الفنّ الشفاهي الموروث بأكثر من طريقة، ومن ذلك تضمين مقاطع منه في بعض قصائدهم، بما يحقق هدفين: أحدهما؛ الحفاظ عليه، وإعادة الأذهان إليه، والآخر؛ جذب المتلقّين إلى القصيدة الحديثة، وتقريبها من وجدان العامة، من خلال تضمين ما أحبه الناس من الغناء الشعبي المغروس في نفوسهم؛ ذلك أنّ غموض القصيدة الحديثة، وإغراقها في الرّمزية، جعلها مريديها محصورين في فئة محدودة من الأدباء، يُضاف إلى ذلك أنّ هذا النوع من التّضمين ناجم عن الإعجاب بهذا الشعر الشفاهي الذي وصفه الشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ بأنّه «غناء الحياة، ترتقي معه إنسانيّاً إلى درجة الشّعور الحقيقيّ بالحياة كما هي، تهتّزّ فعلاً للطرب المتعيّ والقيميّ، وتشعر أنّ هذا الشعر حياة يحيا به ذووه وسامعوه»⁽²⁾.

والناظر في هذا النوع من التّضمين، يلحظ أنّه يكاد ينحصر في تضمين الأهازيج الشعبيّة التي حفظها الناس في بلاد عسير، وأكثرها من روايتها وترديدها، لأنّها كانت وما تزال مرتبطةً برقصاتهم الموروثة الشعبيّة المختلفة، سواء أكانت حماسيّة، أم كانت ممّا يُؤدّي للتّسلية والترفيه والطّرب، ويُسْتثنى من ذلك التّضمين الموجود عند الشاعر محمّد بن العمريّ، الذي كان يعتمد إلى أنْ يضمّن بعض قصائده المدحيّة أبياتاً شعبيّة قالها الممدوح.

(1) ص 7.

(2) «الشعر الشعبي نبض حياة: محمّد بن مانع الهازمي أنموذجاً»، ص 10.

وإذا كان تضمين القوالب الشَّعرية التَّراثية الفصيحة، يكثر في مطالع قصائد شعراء عسير، فإنَّ تضمين القوالب الشَّعرية المحليَّة على النقيض من ذلك، إذ يكثر في خواتيمها، وهو ما جاءت عليه الدِّراسة في أثناء عرض وتحليل خواتيم القصائد، ولذا فإنَّ هذا المبحث سيقصر على تضمين القوالب الشَّعرية في أثناء القصائد، دون إعادة القول في تضمينها في الخواتيم⁽¹⁾.

ويكاد هذا النوع من التَّضمين ينحصر في بضعة شعراء، أهمهم: محمد زايد الألمعي، وأحمد عبدالله عسيري، وإبراهيم طالع الألمعي، ومريِّع بن علي سوادي، ومحمد بن علي العمري، وآخرون، وإن وُجد عند الشَّاعر يحيى إبراهيم الألمعي، شيءٌ من تضمين كلمات بعض الأغنيات المشهورة، إلا أنَّه يختلف عن هذا النوع من حيث: طريقته، وهدفه، لكونه لا يوجد عنده إلا في حال أراد مجازاة كلمات هذه الأغنيات بقصائد فصيحة⁽²⁾.

ومن المهمَّ الإشارة إلى أنَّ هؤلاء الشَّعراء يختلفون في القدرة على التَّوظيف والإدراج، نتيجة تباينهم في القدرة على المواءمة بين المقاطع المُضَمَّنة ومعاني القصيدة، وتجربتها الشَّعورية، أو عاطفتها الغالبة، ناهيك عن مدى تناغمها موسيقياً مع القصيدة التي باتت تحويها، لأنَّ من البدهيَّ أن يكون المقطع الشَّعبيُّ المُضَمَّن على وزن القصيدة نفسها، وهو ما لم يتنبَّه إلى العمل به قلةٌ من هؤلاء الشَّعراء، في حالاتٍ محدودة.

وليس الانتقال من تفعيلات بحرٍ، إلى تفعيلات بحرٍ آخر، في حال التَّضمين، بدعاً في الشَّعر السَّعوديِّ، فقد سبقهم إلى شيءٍ يشبهه شعراء سعوديون مجدِّدون، ومنهم محمد الثَّبيتي⁽³⁾، في قصيدته: «الأوقات»، حين

(1) انظر: «سهيل اميماني»، ص 21، 81، 82، و: «نحلة سهيل»، ص 62، 106.

(2) انظر: «من روابي عسير»، ص 77.

انتقل من تفعيلة البحر الكامل، إلى ما سمّاه «أغنية»، على تفعيلة البحر المتقارب، ثم يعود بعدها إلى البحر الكامل. يقول⁽¹⁾:

ماذا سمعتُ اليوم؟

أغنيةٌ تقول:

«ولي نجمةٌ حينما لا تغيبُ

تُكلُّ صَدْرَ الفضاءِ الرّحيبِ

فحيناً أراها تطوفُ الشّمالُ

وحيناً تشقُّ صباحَ الجنّوبِ»

وعند النّظر إلى الشّواهد الشعريّة، نجد أنّ بعضاً من تجارب تضمين القوالب الشعريّة المحليّة، كانت ملائمةً للقصيدة من الجهات كلّها، وهو ما كان عند الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، في قصيدة: «العم صبر العسيري»، إذ لم تقف أسباب ملاءمة المقطع المضمّن للقصيدة عند حدود العاطفة الغالبة عليها، بل تجاوزتها إلى مناسبتها للإطار الزّمني الذي تصوّره القصيدة، وهو الماضي بكلّ جماليّاته ومشقّاته الحياتية، والمقطع الشعبيّ جزءٌ من ذلك الماضي، لأنّه شيءٌ من الموروث، فضلاً عن أنّه جاء في مكانه من السّياق السّرديّ في قصيدة ذات روح قصصيّة جليّة، إذ ورد

(1) وُلد في مدينة الطّائف سنة 1371هـ، وهو حاصل على الشّهادة الجامعيّة في علم الاجتماع، من جامعة الملك عبدالعزيز في جدة، ويعدّ أحد أهمّ المجدّدين في الشعر السّعوديّ، حتّى إنّ النّقاد، ومتذوّقي الشعر يرونه رمزاً، صدرت له أربعة دواوين، هي: «عاشقة الزّمن الورديّ»، سنة 1402هـ، و«تهجّيت حلماً تهجّيت وهمّاً»، سنة 1402هـ، و«التّضاريس»، سنة 1406هـ، ثم أصدر نادي حائل الأدبيّ أعماله الكاملة سنة 1430هـ. توفي رَحِمَهُ اللهُ سنة 1431هـ، بعد معاناة مع مرض غيّبه عن المشهد الأدبيّ. (انظر: «قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربيّة السّعوديّة»، ص 187، 188).

(2) «ديوان محمّد الثّبيني: الأعمال الكاملة»، النّادي الأدبيّ بحائل، ودار الانتشار العربيّ، بيروت، ط 1، 2009م، ص 32.

المقطع في أثناء وصف الشاعر لمشهدٍ من حلم «العم صبر العسيري»،
بأناس يغنون ويرقصون ويضربون على الدفوف، ولذا ناسب أن يورد مقطعاً
شعرياً غزلياً لواحد من أشهر الشعراء الشعبيين الذين كان الناس يتغنون
بأشعارهم في أسمار كهذه، إعجاباً برقتها، وبكثرة الجناسات اللفظية التي
يرونها من أهم علامات الإبداع. يقول أحمد عسيري⁽¹⁾:

وَرَأَى فِيمَا يَرَى النَّائِمُ إِيقَاعَ الدُّفُوفِ

وَرِشَاشَ الضَّوءِ فِي السَّاحَةِ يَسَاقُطُ مِنْ فَوْقِ الكُفُوفِ

وَالْمَسَاءَاتُ صَبَايَا وَ«ابن عَشْقَه»

ذَابَ فِي عَيْنَيْهِ شَلَالُ الحُرُوفِ

«قال ابن عَشْقَه وأنت يا ذا يدورِ البنت والله إن أهلها قد دروا

كان⁽²⁾

ماذا يغيضُكَ في زَعْلِهِمْ متى قالوا جرت لخطار ولا جرى أسباب

قال ابن عَشْقَه وأنت يا مَنْ شِفَاتُهُ مثل لَمَحَةٍ بارِقٍ قَدَّرَ أو كان

لكنَّ مَعَهَا شَايِبٍ لا يَغُرُّهُ مَشْيَةٌ فِي القَاعِ ولا جرسُ باب

يا مَنْ على مَعْلَقٍ يَدُهُ فاضَ حِنًا

نَمَّا على الكَفَيْنِ وعلَى قَدَمِهَا

الكَهْلُ لو يدرِي بِنَا فاضِحِنَا

يُوجِبُ نِطْيَ الحَدِّ وعَلاقِ دُمُهَا»

«عم صابن»: هَكَذَا ناداهُ طَيْفٌ فَأَفَاقُ

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 119، 120.

(2) تُستخدم لفظة: «كان» بالسكون على آخرها، في اللهجة العسيريّة، بمعنى «قف»
أو «يكفي»، ويحدّد معناها السّياق، وهي هنا بهذا المعنى، بينما جاءت في
السطر الثالث في مقام «كان» التّامة بمعنى: وُجد.

وَرَأَى الْقَرْيَةَ شَابَتْ فِي الضُّلُوعِ
وَأَطْلَتْ خَلْفَ عَيْنَيْهِ الدُّمُوعُ
سُنْبُلَاتُ الْحَقْلِ فِي الْقَلْبِ تَجُوعُ

ومن الواضح أنّ الشاعر حريص على اختيار المقاطع التي ضمّنها قصيدته، ليقدمها إلى المتلقي بوصفها نماذج لقدرة الشاعر الشعبي على إيجاد الجناسات التامة، بيد أنّه غفل عن أن تكون المقاطع على وزن قصيدته، التي جاء بناؤها الموسيقي على تفعيلة: «فاعلاتن» مكررة، بينما جاءت المقاطع المضمّنة على «متفاعلن»، ولعلّ ذلك ناجم عن حرصه على إيصال الأنموذج، دون النظر إلى اتساقه الموسيقي مع القصيدة، وربما ساع هذا التضمين بسبب مجيئه في سياق سرّد قصصي، وكأنّه قطعة شعريّة تُروى في أثناء الأحداث.

ومثل تضمين أحمد عسيري، يحوّل بناء القصيدة إلى البناء المسرحي، حيث يتداخل أكثر من صوت، لكنّهما لا يختلفان، وإنّما يتفقان في الصوت، وفي الرؤية، وقد سبقه إلى شيء يشبهه الشاعر السعودي سعد الحميد⁽¹⁾، بيد أنّ قصد إنتاج صوتين متناظرين لغويًا، ومتوافقين موضوعيًا، كان عند الحميد أكثر وضوحًا، حيث جعل المقاطع الفصيحة في صفحات مستقلة، تقابلها المقاطع العاميّة، واختار كتابة كلّ نوع بخطّ

(1) وُلد في مدينة الطائف سنة 1367هـ، وحصل فيها على الشهادة الثانوية، ثم احترف العمل الصحفي، وهو يعدّ واحدًا من أبرز شعراء الحداثة والتجديد في المملكة العربيّة السعوديّة، إذ يؤرّخ النقاد بصدور ديوانه الأوّل: «رسوم على الحائط»، سنة 1397هـ، لأوّل ديوان شعريّ سعوديّ من شعر التفعيلة. صدرت له ستّة دواوين، آخرها: «سين بلا جواب»، سنة 2013م. (انظر: «الحداثة في الشعر السعوديّ: قصيدة سعد الحميد نموذجا»، عبدالله أبو هيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002م، و«قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربيّة السعوديّة»، ص 420).

مختلفٍ عن الآخر، على الرّغم من أنّ كلّ واحدٍ من النّصّين صدى للآخر⁽¹⁾.

أمّا الشّاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، فإنّه يضمّن إحدى قصائده مقطعاً شعريّاً شعبيّاً حماسيّاً، ينتمي إلى لونٍ شعبيّ يسمّيه أهالي منطقة عسير «الدّمة»، وهي رقصة حرب، وجاء تضمينه مناسباً للمعنى، لأنّه أورده حين سارت معاني قصيدته نحو تصوير الحرب والاستشهاد وذكرى البطولات الجزائريّة في أثناء الاستعمار الفرنسيّ، كما حرص على أن يكون وزن المقطع الشعريّ الشعبيّ المضمّن متّفقاً ووزن قصيدته التي جاءت على «فاعلاتن». يقول⁽²⁾:

فَسَاهُديكَ ذُرّاً الأُوراسِ تَزْهُو في عَسِيرِ

وَسَاهُديكَ جِبَالاً وَرِمَالاً

ثُمَّ مَلِيونَ شَهِيدُ

فَأَنَا يَا ابْنَ الشَّهِيدِ الحُرِّ جَمْعٌ للشَّهِيدِ..

«يا سلامٍ عليكم رُبْعِ رُبْعِ

وَأَعْلَى حَفْلِكُمْ وَالْاجْنَبِيَّ

يَا هَلْ الدَّوْفُ الْاَزْرَقُ وَالتَّوْى

وَدَنَا الْخَيْلُ تَمْشِي رُبْعِ رُبْعِ

وَالْبِيَارِقُ تَرْدُ حَوْضِ الْمَنِيَّةِ

نُورِ الظَّامِيَةِ حَوْضِ الرُّوْى»

وقد يأتي هذا النوع من التّضمين عنده على هيئة مقول القول، ومن

(1) انظر: «وتنتحر النّقوش.. أحياناً»، ط1، القاهرة، 1991م، ص 3، 5.

(2) «نحلة سهيل»، ص 62.

ذلك أنه يطلب من «سهيل» - وهو الطفل الذي أهدى إليه ديوانه: «نحلة سهيل»، لأن أباه أعلن أن اسمه «سهيل» ليكون سميًا لديوان: «سهيل اميماني» - أن يغني كما كان أبوه وجده يغنيان، ثم يورد الأبيات الشعبية التي يقترح عليه أن يغني بها. يقول⁽¹⁾:

وإن صادفتك من الدهر يومًا سهام من اللوم أو غدر شاني
فأذن أذن أبوك وجد بحب الديار وزين المغاني
«متى ما سهيل اميماني سقانا ودقل الروابغ تقاصف رعوته
فتفسي على خير ياخضر مكني تمسوا على خير والصبح منا»

وقد سبق له أن ضمن المقطع نفسه قصيدة: «سهيل اميماني»، التي حواها ديوانه الصادر قبل ديوان: «نحلة سهيل»، لكنه اختار أن يكتبه هناك موزعًا على الأسطر، لأن القصيدة تفعيلية⁽²⁾، أما هنا، فالمقطع الأخير من القصيدة عمودي، ولذا كتبه كما تكتب الأبيات العمودية، وهو متفق في وزنه العروضي مع وزن القصيدتين كليهما، وملائم للموضوع في الحالين، لأنه متعلق بنجم «سهيل اليماني»، الذي استخدمه - في القصيدة الأولى - رمزًا لامرأة ذات جمال باهر يخطف أبصار الناظرين، مثلما يخطفها نجم سهيل، ثم جعله مدار القصيدة الثانية كلها، بعد أن صار اسم مولود، سمي بذلك ليكون اسمه باسم عنوان القصيدة والديوان الأول.

ويضمن الشاعر محمد زايد الألمعي، إحدى قصائده مقطعًا قصيرًا من أغنية يمنية مشهورة، فيأتي التضمين متسقًا مع السياق، ومتفقًا مع وزن القصيدة، لكنه يزيد على سابقه، بأن يجعل وزن المقطع المضمن لا يقوم إلا باتصاله بما يسبقه؛ ذلك أنه لا يجتزئ مقطعًا كاملاً، وإنما يكتفي بما

(1) السابق، ص 105، 106.

(2) انظر: «سهيل اميماني»، ص 82.

يحقق غرضه، ويؤدّي المعنى الذي أَراده. يقول من قصيدة عنوانها: «أقلُّ من قصيدة.. أكثر من رسالة»⁽¹⁾:

..وَوَارَيْتُ بُؤْسِي لَأَمَلًا لَيْلِكَ بِالْفَرَحِ الْمُسْتَحِيلِ

وَأَشْهَدْتُ فِينَا الْأَغَانِي

وَلَيْلَ «سُهَيْلِ امِّيَمَانِي»

وَفَتَّشْتُ مِثْلَكَ عَنْ

«طَائِرِ امْغَرَبٍ يَفْتَحُ لِقَلْبِي امْكِتَابَ»⁽²⁾

فَقُولِي لَكَ اللَّهُ

مِنْ أَيْنَ تَهْطُلُ هَذِي الْهَوَاجِسُ أُحْمِلُهَا عَنْكَ

مُنْكَسِرًا فَاتِرًا؟!!

والمقطع المضمّن، وهو: «طَائِرِ امْغَرَبٍ يَفْتَحُ لِقَلْبِي امْكِتَابَ» يتّسق موسيقيًا، مع القصيدة التي جاءت على «فعولن فعولن» مكرّرة، وخواتيم الأسطر فيها على: «فعول»، لكنّه لا يتّسق معها منفردًا، وإنّما حين يُقرأ متّصلًا بما سبقه، وتقطيع المقطع مع ما قبله كالآتي:

(وَفَتَّشْتُ/ 0|0| / تُمِثَّلَا/ 0|0|/ كَعْنَطَا/ 0|0| / ثُرْمَعَرُ/ 0|0|/ يَفْتَحُ/ 0|0|/ لِقَلْبِي/ 0|0|/ كِتَابَ/ 00|).

إنّ عدم استقلال المقطع المضمّن موسيقيًا، وضرورة اتّصاله بما قبله ليساير وزن القصيدة، يشي بأنّ الشّاعر حريصٌ على أن يجعله جزءًا من

(1) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 143.

(2) هذا المقطع من قصيدة شعبيّة يمنيّة عنوانها: «عليل امْهَوَى»، لشاعرٍ اسمه علي عبدالرحمن جحّاف، وقد غناها فتّان يمّني اسمه أيّوب طارش، وهي من الألوان الغنائيّة التّهاميّة المشهورة عند أهالي الجنوب الغربي من الجزيرة العربيّة.

القصيدة نفسها، حتّى إن فضله عنها يؤدّي إلى خللٍ واضح، وهو ما لم يكن في الشواهد المماثلة عند الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، على الرغم من حرصه على أن يكون المضمّن على وزن القصيدة التي تحويه، إلا أنّه أشدّ حرصاً على الإتيان به كاملاً، ممّا يجعله قطعة لغويّة مستقلة، يمكن انتزاعها، كما لم يكن مثل هذا عند الشاعر أحمد عبدالله عسيري، لأنّه كان يضمّن مقاطع على وزنٍ مختلفٍ عن وزن القصيدة التي تحويها.

ومن المهمّ الإشارة إلى أنّ ورودَ تركيب: «سهيل اميماني» الذي سبق أن وردَ عند الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، قد لا يكون من التّضمين؛ لأنّه تركيبٌ محلّيّ شائع، وهو في الغالب يستخدم استخداماً مجازياً، وذلك للكناية عن التميّز، سواء أكان ذلك بالذكاء، أم بالجمال، لكنّ الشاعر - هنا - لم يستخدمه الاستخدام المجازيّ المنتشر، وإنّما جاء به في مكانه المعتاد من اللغة، فدلّ به على النّجم المعروف.

وقد سبقت - في التمهيد لهذا المبحث - الإشارة إلى أنّه يوجد عند الشاعر محمّد بن علي العمريّ، شيءٌ من تضمين القوالب الشعريّة المحليّة، لكنّها - في حقيقتها - ليست محلّيّة بالمعنى الدقيق، وإنّما تشترك مع ما سبق في كونها من الشعر الشعبيّ غير الفصيح، فضلاً عن أنّ تضمين هذه القوالب عنده، مرتبطٌ بموضوع المدح، وخاصّاً به؛ إذ كان يعتمد في بعض مدائحه، إلى تضمين أبياتٍ شعبيّة مشهورة قالها الممدوح، وعلى الأخصّ الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز، حتّى إن العمريّ قد يطوّع القصيدة كلّها لهذا التّضمين، فيجعل وزنها وقافيتها متّفقين مع وزن وقافية إحدى قصائد الأمير المعروفة، ليتمكّن بذلك من أن يضمّن قصيدته بيتاً أو بيتين، أو أنّه يبحث جاهداً في قصائد الأمير عمّا يتّفق وموسيقا قصيدته، ثمّ يضمّنه إليها، مشيراً إلى القائل إشارة صريحة، ومن نماذج ذلك قصيدة ألقاها سنة 1419هـ، أمام الملك عبدالله بن عبدالعزيز، وكان الأمير خالد الفيصل حاضراً حينئذ، فخطبه بكنيته، وأشار إلى أنّه سيضمّن قصيدته بيتاً له، معتذراً عمّا فعله

اعتذاراً هياً له المتلقّين، وشوّقهم إلى البيت المختار، على الرّغم من أنّه يعتذر ليخرج نفسه من حرج ذكّر الأمير وشعره، في وجود من هو أكبر منه قدراً وسناً، وهو الملك، ثمّ ختم قصيدته بالبيت المُضمّن. يقول⁽¹⁾:

عُذْرًا أَبَا بَنْدَرٍ قَدْ قُلْتُ رَائِعَةً ضَمَنْتُ شِعْرِي بَيْنًا مِنْ قَوَائِمِهَا
«مِنْ بَادِي الْوَقْتِ هَذَا طَبَعَ الْإِيَّامِ عَذَبَاتِ الْإِيَّامِ مَا تَمْدِي لِيَا لِيَهَا

وفي العام نفسه، ألقى قصيدة أمام الأمير سلطان بن عبدالعزيز رَحِمَهُ اللهُ فاختار أن ينظم على الوزن والقافية نفسيهما، ليستطيع تضمين بيت آخر من قصيدة الأمير خالد الفيصل نفسها، وسار على الطّريق نفسها، فأشار إلى التّضمين، ومهد له، واعتذر عنه، لكنّ سبب الاعتذار في هذه القصيدة كان أكثر وضوحاً، وهو التّحرّج من الإشارة إلى الأمير خالد الفيصل وشعره، برغم وجود الأمير سلطان. يقول⁽²⁾:

عُذْرًا أَبَا بَنْدَرٍ وَالْحَفْلُ مُلْتَهَبٌ بِنُورِ سُلْطَانِ زَاكِي الرُّوحِ
إِنِّي أُجِبُّكَ لَا خَوْفًا وَلَا طَمَعًا تِلْكَ الْمَحَبَّةُ فِي أَسْمَى مَعَانِيهَا
دَعْنِي أُشْرِفُ أَبْيَاتِي أُعْطِرُهَا بِحِكْمَةٍ لَكَ قَدْ دَانَتْ قَوَائِمِهَا
«إِيلا صفا لك زمانك علّ يا ظامي اشرب قبل لا يحوس الطين صافيتها»
وَقَدْ صَفَا زَمَنِي مُذْ أَنْ وَقَفْتُ هُنَا أَشْدُو إِلَيْكُمْ بِأَبْيَاتِي وَأُهْدِيهَا

وواضح أنّه يربط معاني أبياته بمعاني البيت المُضمّن، وذلك بطريقتين: إحداهما؛ ما سبقت الإشارة إليه من التّمهيد للتّضمين بالإشارة إليه، والاعتذار عنه قبل إيراده، والأخرى؛ ربّط البيت المُضمّن بالذي يليه ربّطاً معنوياً، لئلا يكون التّضمين إقحاماً، وكي يصير المُضمّن جزءاً من القصيدة.

وفي قصيدة ألقاها العمريّ أمام الأمير سلطان بن عبدالعزيز رَحِمَهُ اللهُ سنة 1420هـ، تشهد تضميناته تطوّراً موسيقياً وفنياً واضحين؛ إذ لم يعد يلجأ

(1) «الرّيحانة»، ص 69.

(2) السّابق، ص 75.

إلى تضمين بيتٍ كامل، ولم يعد يُخضع وزن قصيدته وقافيتها للبيت الذي ينوي تضمينه، بل إنّه صار يضمّن شطرًا لا يتسق وزنه مع وزن قصيدته إلا بإضافة، فضلًا عن أنّه ليس مأخوذًا من قصيدة يتفق وزنها وقافيتها مع قصيدته، ممّا يشي بأنّه أصبح يتفنّن في هذا النوع من التّضمين، حتّى إنّه يُخضع الشّطر المأخوذ لقواعد الإعراب، على الرّغم من أنّه شطرٌ غير فصيح. يقول⁽¹⁾:

وَلِلشَّعْرِ فِي أَبْهَا أَمِيرٍ مُفَوَّةٌ أَبُو بَنْدَرٍ فِي عَالَمِ الشَّعْرِ كَوَكَبٌ
يَعْلَمُنَا عَشَقَ الْجَمَالِ بِشَعْرِهِ إِذَا قَالَ يَسْقِي النَّاسَ عِشْقًا فَتَشْرَبُ
شَدَا «وَاهْنِي مَنْ كَانَ سُلْطَانُ عَمَّهُ» وَحُقَّ لَهُ هَذَا، فَأَنْتَ لَهُ أَبٌ

وهكذا؛ كان تضمين القوالب الشعريّة المحليّة واحدًا من المظاهر اللغويّة الجديدة التي طرأت على الشعر عند نفرٍ من شعراء عسير، وهو مقصورٌ على المجدّدين منهم، سواء أكانوا من المجدّدين السّائرين على طريق القصيدة العربيّة الجديدة، من حيث: موسيقاها، وتراكيبها، وصورها، ورؤاها، أم من الذين حاولوا التّجديد في الأغراض التقليديّة، بيد أنّ الفريق الأوّل يختلف عن الثاني في كون هذا النوع من التّضمين - عندهم - ناجمًا عن رغبةٍ في إحياء الموروث القوليّ المحليّ الشّفاهي، ومنطلقًا من آراء يؤمنون بها، ويردّدونها في أبحاثهم ومقالاتهم، أمّا الفريق الثاني الذي ينتمي إليه الشّاعر محمّد بن علي العمريّ منفردًا، فإنّ تضمينه ذو أهدافٍ مختلفة، برغم اتّفاقه مع الفريق الأوّل في هيئته العامّة.

ومن المهمّ الإشارة إلى تفاوتِ هؤلاء الشعراء في أساليب التّضمين، وطول المُضمّن، ومدى ملاءمته للمعنى، أو توافقه مع موسيقا القصيدة الآخذة، فضلًا عن اختلافهم في القدرة على جعله جزءًا من نسيج القصيدة، إما بربط معناه بما يسبقه أو يليه، وإما بجعله يمتزج بها امتزاجًا موسيقيًا، فلا يستقيم إلا بما يسبقه، أو يليه.

(1) نفسه، ص 78.

الفصل الثالث

(الصورة الشعريّة)

- المبحث الأول: مصادرها
- المبحث الثاني: أنواعها
- المبحث الثالث: وظائفها
- المبحث الرابع: أنماط جديدة من الصور الشعريّة

الفصل الثالث

(الصورة الشعرية)

- مدخل

يجمع النقاد على أنّ الصورة الشعرية - بمفهومها: القديم؛ المحصور في فنون البيان البلاغية، والحديث؛ الذي يتجاوز بها هذه الفنون - هي أهمّ العناصر التي تجعل اللغة تنتمي إلى الشعر، بل إنّها المقياس الجمالي الأكثر دقة، في التمييز بين ما ينتمي إلى هذا الفن، وما يخرج عنه، فضلاً عن أنّها سبب رئيس من أسباب تأثير الشعر في نفوس المتلقين، وباعث مهم من بواعث الإعجاب به، إن لم تكن السبب الأهم، والباعث الأقوى. ويرى الدكتور إحسان عباس أنّ الصورة في ذاتها، ليست شيئاً جديداً بالنسبة إلى الشعر، على الرغم من جدّة المصطلح؛ ذلك أنّ «الشعر قائم على الصورة منذ أن وُجد حتّى اليوم، ولكنّ استخدام الصورة يختلف بين شاعرٍ وآخر، كما أنّ الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصورة»⁽¹⁾.

وعلى الرغم من هذه الأهمية، فإنّ الباحث يُفاجأ بأنّ الصورة ما تزال ممّا يختلف الباحثون في تحديد مفهومه، وهو ما يعيده الدكتور نصرت عبدالرحمن - وهو أحد أوائل الباحثين في الصورة في الشعر العربي القديم - إلى كون مصطلح «الصورة» جديداً بالنسبة إلى النقد العربي⁽²⁾

(1) «فنّ الشعر»، ص 230.

(2) «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث»، مكتبة الأقصى، عمّان، الأردن، ط 1، 1976م، ص 8.

وعلى الرغم من وجود تعريفات كثيرة، ودراسات متعددة، بعد صدور كتابه، فإنّ المفهوم لم يتحدّد، على الرغم من استقرار المصطلح وانتشاره، وفي ذلك يقول الدكتور علي صبح مقرّرًا عدم نضج مفهومها: «وأما موقف المتأخرين من النقّاد حديثًا في بيان مفهوم الصّورة، فلا شكّ أنّهم قطعوا شوطًا طويلاً، بقدر الزّمن الذي باعد بينهم وبين المتقدمين، ولكنهم أيضًا لم يحدّدوها في إيجازٍ يبغيه المنطق، ولم يعرفوها في تركيز العلوم والرياضة»⁽¹⁾، فهو يؤكّد وجود محاولات، وينفي الوصول إلى مفهوم محدّد يجمع عليه الدّارسون، ويبقون داخل إطاره، وتلك حقيقة يلحظها المتأمّل في الدّراسات التي تناولت الصورة، كما أنّ هناك تباينًا في الآراء حول ما تنعكس عنه الصورة؛ فهل هي صورة للعالم الخارجي تربطنا بالمادّة المحسوسة؟ أم هي صورة للعالم الباطنيّ للشاعر؟⁽²⁾، ممّا يوجد خللاً في معنى: «مصادر الصّورة»، ولا طريق إلى تجاوزه سوى بالإجابة بـ«نعم» عن أحد السّؤالين، أو عنهما معًا، وهي إجابة تحدّد طبيعّة المادّة الشعريّة المدروسة، فإنّ كانت تقليديّة مائلةً إلى الصّور الحسيّة، كانت الصّورة أقرب إلى أن تكون صورةً للعالم الخارجيّ، وإن كانت حديثة ذاتيّة مائلةً نحو التجريد، كانت دراسة الصّورة بوصفها صورة للعالم الباطنيّ للشاعر، أكثر فائدة، وإن كانت المادّة الشعريّة جامعة بين الصّفتين، فالأولى الجمع بين الإجابتين، لأنّهما صالحتان للتّوعين، إذ لا يصلح التّعامل مع الصّورة في الشعر التقليديّ بوصفها صورةً للعالم الباطنيّ، ولذا فإنّ هذه الدّراسة تميل إلى التّعامل مع كل قصيدة بحسب اتجاهاها.

وربّما كان الاختلاف حول مفهوم الصّورة اختلافًا إيجابيًا؛ لأنّه

(1) «الصّورة الأدبيّة: تاريخ ونقد»، د. علي علي مصطفى صبح، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ط1، ص 8.

(2) انظر: «الصّورة الفنّيّة في الشعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث»، د. نصرت عبدالرحمن، ص 8.

يجعل آفاق دراسة الصّورة أبعد من أن تُحدّد بحدود، ممّا يمنح الباحث الحرّيّة في التّقسيم والتبويب، بما يتناسب مع المادّة الشعريّة، كما أنّه يدلّ على تشعّب عناصرها، وكثرة خصائصها، حتّى «إذا أراد الدّارس أن يجمع بين آراء النّقاد ليصل إلى تحديدٍ دقيقٍ للصّورة الشعريّة فإنّه سيظلّ يضرب في التّيه، وربّما أصابته الحيرة لكثرة التّفاسير وتناقضها وغرابتها»⁽¹⁾، وربّما وصل هذا الاختلاف إلى حدود التّعمية، والتّناقض، وتضارب المصطلحات، وكثرة التّفسيّرات، والخلط بين مفهوميّن: أحدهما؛ قديم يحتفي بوجوه البيان المعروفة، من: تشبيه، وكناية، واستعارة، والآخر؛ جديد ينفي علاقتها بتلك الأقسام البيانيّة التقليديّة، ويراها تشابكاً خفياً بين خيوطٍ خفيّة، تتعدّد بينها العلاقات، لتشكّل «البناء الواسع الذي تتحرّك فيه مجموعة من الصّور المفردة بعلاقاتها المتعدّدة، حتّى تصيّر متشابك العلاقات والأجزاء بخيوطٍ دقيقةٍ مضمومةٍ بعضها إلى بعض، في شكل اصطلاحنا على تسميته بالقصيدة»⁽²⁾، بمعنى أنّ الصّورة الشعريّة ذات تشعّباتٍ وعناصر وخصائص تجعلها غير قابلة للحصر في الفنون البلاغيّة العربيّة التقليديّة المعروفة في علم البيان، لتكون هيئّةً مشكّلةً من الكلمات، لها عناصرها ودوافعها وتأثيرها⁽³⁾.

ولعلّ أيسر السّبل إلى الاقتراب من مفهوم الصّورة الشعريّة الحديث، هو عرض بعض تعريفاتها، التي تختلف في صياغاتها، وتتفق في النّأي عن اختزال الصّورة في فنون البلاغة التقليديّة، ومن تلك التعريفات تعريف الدّكتور علي علي مصطفى صبح، الذي عرّفها بأنّها: «التركيب القائم على

(1) «عاشق المجد: عمر أبو ريشة شاعراً وإنساناً»، د. حيدر الغدير، مؤسّسة الرّسالة للنّشر، بيروت، ط1، 1417هـ، ص 149.

(2) «الصّورة الفنيّة في النّقد الشعريّ: دراسة في النّظريّة والتّطبيق»، د. عبدالقادر الرّباعي، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرّياض، ط1، 1405هـ - 1984م، ص 10.

(3) انظر: السّابق، ص 85.

الإصابة في التنسيق الفني الحيّ لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر - أعني خواطره ومشاعره وعواطفه - المنطلق من عالم المُحسّات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار قويّ نام مُحسّ مؤثّر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين⁽¹⁾، وهذا التعريف يركّز على عناصر الصورة، وتأثيرها في المتلقّين.

أمّا الدكتور عبدالقادر الرباعي، فيعرّفها بأنّها: «آية هيئة تثيرها الكلمات الشعريّة بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرةً وموحيةً في آن، لكنّ هذا المفهوم هو المفهوم العام للصّورة، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصّورة تركيبةً عقليةً تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر ظاهريّ وآخر باطنيّ وأنّ جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدّد بعنصرين آخرين هما: الحافز، والقيمة؛ لأنّ كلّ صورة فنيّة تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة»⁽²⁾، ولعلّه أراد بالعنصر الظاهريّ المحسوسات التي تتشكّل منها الصّورة، يؤيد ذلك تفصيله في الأقوال التي ترى أنّ «الصّورة هي كلّ شيء تقوى على رؤيته أو سماعه أو لمسه أو تذوّقه»⁽³⁾. أمّا العنصر الباطنيّ؛ فالأرجح أنّه أراد به نفسيّة الشاعر التي تفضي به إلى طريقة خاصّة في استثمار هذه العناصر وتشكيلها لتصير صورةً شعريّة. وعلى هذا الفهم، يكون قد قصّد بالدافع مصدر الصّورة، وبالقيمة تأثيرها الإيجابيّ المعجب الناجم عن جمالها وجدّتها وقدرة الشاعر على تنظيم ما يتخيّله، أو «هي تنظيم التجربة الإنسانيّة عامّة»⁽⁴⁾، ممّا يجعل الصّورة الرديّة، أو غير المؤثّرة، خارج هذا المفهوم.

وتدلّ بعض التعريفات على أنّ مفهوم «مصطلح الصّورة» لمّا يكتمل

(1) «الصّورة الأدبيّة تاريخ ونقد»، د. علي علي مصطفى صبح، ص 11.

(2) «الصّورة الفنيّة في النقد الشعريّ: دراسة في النّظريّة والتّطبيق»، د. عبدالقادر الرباعي ص 85.

(3) السّابق، ص 86.

(4) نفسه، ص 88.

في الأذهان، ولمّا أصبح واضحاً بالقدر الذي يجعل كلّ لفظة في تعريفه ذات دلالة محدّدة تسهم في تجليته، إذ يعرفها الدكتور علي إبراهيم أبو زيد بأنّها «أداة الشّاعر الفنّية يعبر بها عن تجربته، ويرسم مشاهد من حياته وواقعه»⁽¹⁾، وهو تعريف مختزل جدّاً، يلّمح إلى النّاحية النفسيّة، لكون الصّورة تعبيراً عن التّجربة الذاتيّة، لكنّه لم يباشر الصّورة في ذاتها، وإنّما أتى عليها من حيث المصادر والهيئة الخارجيّة العامّة.

وأمام كلّ هذا، يقف الباحث في الصّورة الشعريّة حائراً بين: الاعتماد على تقسيمات الفنون البلاغيّة التقليديّة، وبين تجاهلها، وذلك بسبب وجود شيء من الخلط بين: الصّورة، والفنون البلاغيّة عند بعض الباحثين، على الرّغم من تأكيد عدد من النّقّاد المعاصرين على الفرق بينهما، إلا أن بعضهم يرون استقلال دراسة الفنون البلاغيّة عن دراسة الصّورة، وأنّ دراسة الصّورة من خلال فنون البلاغة تمثّل اتجاهاً نقديّاً مستقلاً. يقول الدكتور علي البطل: «يتميّز في تاريخ تطوّر مصطلح الصّورة الفنّية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصّورة البلاغيّة... وحديث يضمّ إلى الصّورة البلاغيّة نوعين آخرين هما: الصّورة الذهنية، والصّورة باعتبارها رمزاً، حيث يمثّل كلّ نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث»⁽²⁾، بينما يرى الدكتور عبدالقادر الرّباعي أنّ الفنون البلاغيّة جزءٌ من مفهوم الصّورة، لكنّها ليست «الصّورة» كلّها، وذلك حين يصفها بأنّها لا تعني «ذلك التّركيب المفرد الذي يمثّله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنّها تعني أيضاً البناء الواسع الذي تتحرّك فيه مجموعة من الصّور المفردة...»⁽³⁾، ولفظتا: «فقط»، و«أيضاً»، في هذا الوصف،

(1) «الصّورة الفنّية في شعر دعبل الخزاعي»، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1983م، ص 249.

(2) «الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها» دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م، ص15.

(3) «الصّورة الفنّية في النقد الشعريّ: دراسة في النّظرية والتّطبيق»، ص 10.

تعيان دخول دراسة الفنون البلاغية ضمن دراسة الصورة، بوصفها جزءاً، لا بوصفها الصورة كلّها، ممّا يسوّغ دراسة فنون البيان تحت عنوان: أنواع الصورة، أو أشكالها، وهو ما سيكون في هذه الدراسة.

وممّا سبق، يمكن تعريف الصورة الشعرية بأنّها: الهيئة الذهنية الناجمة عن تجاوز الكلمات في نصّ ما، سواء أكانت من خلال التشبيه والاستعارة والكناية، أم من خلال تركيب الألفاظ.

المبحث الأول

مصادر الصّورة

مصادر الصّورة الشّعريّة ذات دلالات مهمّة على منابع الاستقاء، ومصادر الثقافة، ومدى تفاعل الشّاعر مع ما يحيط به، وعلى اقترابه وجدانيّاً من بيئته، أو ابتعاده عنها؛ ذلك أنّ الصّورة هي خلاصة تفاعل الإنسان مع الحياة، حتّى إنّ مصادرها تفتح الأبواب على دراسة نفسيّة الشّاعر، ونظرته إلى الحياة والأحياء، ولذا دأب الباحثون في تقديم دراسة مصادر الصّورة على غيرها من العناصر؛ لأنّها المبتدأ، بوصفها «منطلقات الخلق الفنّي التي تعكسها مرآة وجدان الشّاعر»⁽¹⁾.

ومن البدهيّ أن تتعدّد المصادر التي استقى منها شعراء عسير صورهم الشّعريّة، ممّا يجعل تفرّيعها إلى أقسام جزئيّة كثيرة ممكناً، لكنّ ذلك قد يؤدّي إلى شيءٍ من الخلط؛ لأنّ مصادر الصّورة الواحدة تتداخل في بعض الشّواهد، وهو ما وُجد عند أكثر من شاعر، ممّا يجعل التركيز على أبرز هذه المصادر أكثر فائدة، وأوفى بالغرض، وهذه المصادر هي: القرآن الكريم، والتّراث الشّعريّ العربيّ، والبيئة، والإنسان.

وسيكون عرض الشّواهد الشّعريّة قائماً على الانتقاء، لا على الاستقصاء؛ لأنّ الشّواهد كثيرة، ولذا فإنّ الأكثر جودة مقدّم على غيره عند الاختيار، ومثله المتفرّد في طريقة الاستمداد، مع الاهتمام بعرض بعض الشّواهد المتقدّمة تاريخيّاً، وإنّ قلّت أسباب جودتها؛ لأنّها تمثّل مرحلتها،

(1) «الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربيّ: مثال ونقد»، د. إبراهيم الغنيم، الشّركة العربيّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1416هـ - 1997م، ص 39.

وتدلّ - بالمقارنة مع الشواهد المتأخرة - على ما آلت إليه الصورة الشعرية من تطوّر، وما كانت عليه عند بعض المقلّدين من استنساخ خال من الإضافة.

1 - القرآن الكريم

ظهر أثر القرآن الكريم على شعراء عسير في: الألفاظ، والتراكيب، والصّور، وهو أثرٌ بدهي؛ إذ يرتبط هؤلاء الشعراء بالقرآن ارتباطين: أحدهما؛ روحي، فكلّهم مسلمون يتعبّدون بتلاوته، والآخر؛ فني، لما يتّسم به كتاب الله من إعجازٍ بلاغيّ لا يتوقّف أثره، ولا تنضب منابعه، ولا تُحد طرائق استرفاده.

الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، أحد شعراء عسير المتقدمين تاريخياً، الذين استمدّوا بعض صورهم من القرآن الكريم، حين يقول من قصيدة وصفية طويلة نظمها على شكل حوارٍ شعريّ بين: مدينة أبها، وجبل تهليل⁽¹⁾:

وَالزَّرْعُ أَخْرَجَ شَطْأَهُ قَدْ مَالَ حَيْثُ الرِّيحُ مَالٌ
والصورة مستمدة من قوله تعالى: ﴿وَمَثَلُ الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا﴾، [سورة: الفتح، الآية: 29] وهو لا يزيد على الاستمداد، ليبقي أصل الصورة كما هو في الآية الكريمة. يقول الطبري في تفسيرها: «وصفتهم في إنجيل عيسى صفة زرع أخرج شطأه، وهو فراخه، يقال منه: قد أشطأ الزرع: إذا فرّخ فهو يشطّي إشطأ، وإنما مثلهم بالزرع المشطّي، لأنهم ابتدأوا في الدخول في الإسلام، وهم عدد قليلون، ثم جعلوا يتزايدون، ويدخل فيه الجماعة

(1) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 294.

بعدهم، ثمّ الجماعة بعد الجماعة، حتى كثر عددهم، كما يحدث في أصل الزرع الفرخ منه، ثمّ الفرخ بعده حتى يكثر وينمي⁽¹⁾، ومن خلال تفسير الآية الكريمة، نلاحظ أنّ الشّاعر نقلَ الصّورة القرآنية كما هي، ولم يستثمرها ليحوّلها إلى معنى آخر، كما كان عند بعض المجدّدين، وهو ما سيّضح عند عرض الشّواهد الشعريّة.

وهو يسير على الطّريق نفسه، في قصيدة نظّمها سنة 1391هـ، حيث يظهر تأثره بالصّورة القرآنيّة واضحاً، لكنّه يأتي بها كما هي سياقها القرآني. يقول⁽²⁾:

يُزْجِي سَحَابَهُ وَيَجْمَعُ بَيْنَهَا يَغْدُو رُكَّامًا بِالرَّخَاءِ يُبَشِّرُ
وَالْوَدْقُ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِ سُجُوفِهِ وَالْبَرْقُ يَضْحَكُ وَالرُّعُودُ تَرْمُجُ

واستمداده من الصّورة القرآنيّة، واضح في تصويره تجمّع السّحاب وتراكمه، حتى يخرج المطر من خلاله، وهي مستمدّة من قوله تعالى: ﴿الَّذِي تَرَى أَنَّ اللَّهَ يُزْجِي سَحَابًا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَّامًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ وَيُنَزِّلُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ جِبَالٍ فِيهَا مِنْ بَرَدٍ فَيُصِيبُ بِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَصْرِفُهُ عَنِ مَنْ يَشَاءُ يَكَادُ سَنَآ بَرْقُهُ يَذْهَبُ بِالْأَبْصَرِ﴾، [سورة: النّور الآية: 43] ولم يكتف الشّاعر بالصّورة في شكلها البصريّ الكلّي، وإنّما شكلها من خلال ألفاظ الآية الكريمة نفسها، من مثل: «يُزْجِي، رُكَّامًا، الودق».

أمّا الشّاعر أحمد بن أحمد مطاعن، فإنّه حين أتى على مدح الملك عبدالعزيز، في قصيدة نظّمها سنة 1391هـ بمناسبة تعيين الأمير خالد الفيصل أميراً على منطقة عسير، استمدّ الصّورة من قوله تعالى: ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ جَحْرِبَهَا وَفُرسَهَا إِنَّ رَبِّيَ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ﴾، [سورة: هود، الآية: 41] فشبه الملك عبدالعزيز بالربّان حين جعله مجري السّفين

(1) «تفسير الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن»، تحقيق: محمود محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط6، ج22، ص267.

(2) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص257.

ومرسيها بأمر الله، وفي الصورة تشبيهه ضمنى آخر، وهو تشبيهه البلاد بالسفينة. يقول⁽¹⁾:

عبد العزيز على التقوى مُشيدها مُجري السفين بأمر الله مُرسيها
وتتخذ الصورة المستمدة من القرآن الكريم منحى يتسم بشيء من الجدة، عند الشاعر محمد بن علي العمري، حين يجعل من ظهور الملك عبدالعزيز ظهوراً للتور، فيستمد صورته الاستعارية التشخيصية من صورة «تنفس الصبح» القرآنية في قوله تعالى: ﴿وَالصُّبْحُ إِذَا نَفَسَ﴾، [سورة: التَّكْوِير، الآية: 18]. يقول⁽²⁾:

تَنَفَّسَ الصُّبْحُ عَنْ عَبْدِ الْعَزِيزِ وَقَدْ طَالَ الظَّلَامُ عَلَيْهَا مِنْ أَعَادِيهَا
فالشاعر لم يقف عند حدود استمداد صورته من الصورة القرآنية، وإنما جاء بها في سياقٍ ملائم؛ لأنه قرن ظهور «تنفس الصبح»، بوجود ظلام آن لهذا الصبح أن يمحوه، ممّا جعل الملك عبدالعزيز يشبه التور، على الرغم من أنه لم يذكر ذلك في هذا البيت، أو الأبيات التي تليه، لكن الربط الحسن هياً له تلك الصورة المرادفة للصورة القرآنية.

وقد ترد الصورة المستمدة من القرآن الكريم، لتصور المعنى الوارد في القرآن نفسه، دون أن يذهب الشاعر بها إلى وجهة أخرى، أو يصور بها معنى آخر، ومن ذلك قول الشاعر مطلق بن شايح عسيري، على لسان أمّ فلسطينية⁽³⁾:

أَشْكُو لِمَنْ وَالنَّاسُ قَدْ صَمَتُوا وَكَأَنَّ فِي آذَانِهِمْ وَقْرًا
فالمعنى المراد في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا نُنَادِي عَلَىٰ عَائِنُنَا وَلَوْ أَنَّ مُسْتَكْبِرًا كَانُ لَمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْرًا فَبَشِّرْهُ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾، [سورة: لقمان الآية: 7]، وقوله سبحانه: ﴿وَقَالُوا قُلُوبُنَا فِي أَكِنَّةٍ مِمَّا نَدْعُونَ إِلَيْهِ وَفِي آذَانِنَا وَقْرٌ وَمِنْ

(1) «ملحمة المجد»، ص 40.

(2) «الريحانة»، ص 74.

(3) «للإسلام تغريدي»، ص 23.

بَيْنَا وَبَيْنَكَ حِجَابٌ فَأَعْمَلْ إِنَّا عَمِلُونَا ﴿٥﴾، [سورة: فصلت، الآية: 5]، هو وجود ثقل في السّمع، والثّقل المقصود ليس حقيقياً؛ فكأنّ في آذانهم ثِقَلًا، لإعراضهم عن الحق، وهو المعنى نفسه في البيت؛ فالنّاس معرضون عن نجدة هذه الأمّ الشاكية، وكأنّهم لا يسمعون استنجاها.

ويأتي الشّاعر علي آل عمر عسيري، في مقدّمة الشّعراء الذين كان القرآن الكريم رافداً مهماً من روافد أخيلتهم، فحين أراد أن يأخذ على بعض الشّعراء أساليبهم الجديدة القائمة على العبث اللغوي، ومعانيهم الجانحة نحو الجرأة على المقدّس، لم يجد أبلغ من أن يشبّه قصائدهم بالمعاصي والدّنوب التي أنذر الله أهلها بـ«نار الحُطمة»، مستمداً الصّورة من قوله تعالى: ﴿كَلَّا لَيُبَدِّلَنَ فِي الحُطْمَةِ ﴿٤﴾ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الحُطْمَةُ ﴿٥﴾﴾ نَارُ اللَّهِ الْمَوْفَقَةُ ﴿٦﴾، [سورة: الهمزة، الآيات: 4، 5، 6]. يقول⁽¹⁾:

كَمْ يَشِيخُ الحَرْفُ غَمًّا عِنْدَمَا يَنْخَرُ التَّسْطِيحُ عَظْمَ الكَلِمَةِ
إِذْ تَخْطُونَ فَرَاغًا شَاحِبًا تَتَدَلَّى فِيهِ نَارُ الحُطْمَةِ

وربّما جاءت الصّورة من نوع التشبيه الضّمني، حيث شبّه ما يكتبه هؤلاء بالمعاصي، التي تستوجب العذاب في النّار، ثمّ إنّ القافية منحتة تخصيص هذه النّار باسم من أسماء نار جهنّم، وهو «الحُطمة». قال ابن كثير في تفسيره: «وهي اسمٌ من أسماء النّار، لأنّها تحطم من فيها»⁽²⁾، وهو تخصيصٌ موفّقٌ عند النّظر إلى كون الوعيد القرآني في الآيات الكريمات موجّهاً إلى الهمّازين اللّمازين، وهما صفتان متعلّقتان بالقول وما يصدر عن اللسان، «قال ابن عبّاس: همزة لمزة: طَعَانٌ مِعْيَابٌ»⁽³⁾، وهذه القصيدة موجّهةٌ إلى أصحاب القول المكتوب من الشّعراء، ويمكن - في حال الاطمئنان إلى هذا الاقتران - أن يكون هناك تشبيه ضمّنيّ آخر؛ وهو

(1) «من قصائدي»، ص 78.

(2) «مختصر تفسير ابن كثير»، د. محمّد بن علي الصّابوني، دار القرآن الكريم، بيروت، ط7، 1402هـ، 1982م، ج3، ص675.

(3) السّابق، ج3، ص675.

تشبيه الشعر الذي يخطّه هؤلاء، بأقوال الهمازين اللمازين الذين يستحقّ أصحابها العذاب الشديد.

والناظر في الصور المستمدّة من القرآن الكريم، عند الشاعر علي آل عمر عسيري، يلحظ أنّها ناجمة عن بحث، ومتخلّقة من أسئلة عن المعاني القرآنيّة، وبرغم ذلك فقد كان يعتمد إلى استثمار الصورة دون أن تبقى على هيئتها الأصليّة، حتّى إنّّه قد يحولها من حسيّة إلى معنويّة، فيكون مصدرها القرآنيّ خفيّاً، لا يصل القارئ إليه إلا بعد التأمل وإعادة النظر، والاعتماد على وجود ألفاظ قرآنيّة، تشي بمصدر الصورة، ومن ذلك تشبيهه القهر الذي يعانيه الفلسطينيون بغليان الماء، أو الصوت الناجم عن الاحتراق، لكنّه لم يستخدم تركيب: «غليان الماء»، أو لفظة: «غليان»، أو ما يشبههما، وإنّما استعاض عنهما بلفظة: «الأزيز»، ومشتقاتها، مستمداً اللفظة والصورة من قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَوَذُّعُهُمْ أَزًّا﴾، [سورة: مريم، الآية: 83]، فتَوَذُّعُهُمْ أَزًّا: أي تُوغِر صدورهم، وتزيد في غليانها وحقدّها على الخير والإيمان، جاء في تفسير ابن كثير لهذه الآية: «قال ابن عباس: تغويهم إغواء، وقال العوفي عنه: تحرّضهم على محمّد وأصحابه»⁽¹⁾. يقول آل عمر⁽²⁾:

وَيَبْزُ «الْقَهْرُ الْمَارِدُ» تَحْتَ الْأَنْقَاضِ.. أَزِيْزَا

تَسْمَعُهُ كُلُّ الدُّنْيَا

صَوْتِي أَقْوَى

صَبْرِي أَقْوَى

لَكِنَّ الصَّبْرَ يَظَلُّ حَبِيْسًا لَا يَقْوَى

(1) «مختصر تفسير ابن كثير»، ج2، ص 465.

(2) «من قصائدي»، ص 18.

قال ابن منظور: «أَزَّتِ الْقِدْرُ تَوَزُّ وَتَيَزُّ أَرَا وَأَزِيرًا وَأَزَارًا وَائْتَرَّتْ ائْتَرَزًا إِذَا اشْتَدَّ غَلِيَانُهَا. . . . وَأَزَّ بِهَا أَرَا: أَوْقَدَ النَّارَ تَحْتَهَا لِتَغْلِي. . . . وَالْأَزِيرُ صَوْتُ غَلِيَانِ الْقَدْرِ»⁽¹⁾. ومن خلال تفسير اللفظة كما وردت في السّياق القرآني، ثمّ معناها المعجميّ المتعلّق بأصل وضعها، يتّضح أنّ الشّاعر يعرف معناها في السّياق القرآنيّ معرفةً تامّةً؛ فجاءت عنده موافقةً لمعناها القرآنيّ، وتحوّلت اللفظة من كونها دالّةً على المحسوس، وهو صوت غليان الماء في القدر، إلى المعنويّ، وهو ما يجيش في الصّدر من غلٍّ وحقدٍ شبيهين بالغليان، ممّا يؤكّد أنّه استمدّ الصّورة من الصّورة القرآنيّة، بعد تأملٍ وتدبّرٍ وبحث، وهي صورةٌ تشبيهيّة، تدخل في التشبيه الضّمّني، إذا عددنا تركيب: «تحت الأنقاض» جزءًا منه، إذ يصير تشبيه هيئةٍ مركّبة، بهيئةٍ مركّبة، وتغيب أداة التشبيه، أو يكون من التشبيه البليغ إذا حصرنا الصّورة في طرفي التشبيه، والمفعول المطلق، وحسب: «القهر يئزّ أزيّرًا».

وممّا يؤكّد القول بتواري مصدر الصّورة المستمدّة من القرآن الكريم، عند علي آل عمر عسيري، أنّها قد لا تأتي إلا من خلال لفظةٍ أو لفظتين، وذلك في تشبيهٍ بليغٍ لا يحضر فيه المشبّه بلفظه، بل بمعناه الذي يكشف عنه موضوع القصيدة، أو سياق الألفاظ، ومن ذلك أنّه شبّه حرب الخليج الثّانية، بـ«بكر عوان»، في قصيدةٍ عنوانها: «العاصفة»، حيث يقول⁽²⁾:

زَحَفَتْ كَغَاشِيَةِ الظُّلَالِ غُبْرَاءُ تُشَبِّهُهَا الرَّمَالُ
بِخُرِّ عَوَانٍ لَمْ تَزَلْ صَمَاءٌ يُخْطِئُهَا الْمِثَالُ
فِي عَيْنِهَا شَرَرٌ وَفِي أَحْشَائِهَا غَضَبٌ غُضَالُ

فهو يشبّه المعركة المسمّاة «عاصفة الصّحراء» في أثناء حرب تحرير

(1) «لسان العرب»: أزر.

(2) «من قصائدي»، ص 153.

الكويت، بالبقرة التي وصفها الله سبحانه في قوله: ﴿قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ﴾، [سورة: البقرة، الآية: 68]، لكنّه جعل لفظة: «عوان» صفةً للبكر، و«العوان من البقر والخيّل التي نُتِجَتْ بعد بطنها البكر»⁽¹⁾، ممّا يعني أنّها ليست صفةً للبكر، وليست البكر، لأنّها جاءت بعد انقطاع الكلام عند لفظة: «بكر»، فهي لا فارِضٌ ولا بَكر، وإنّما هي عوان؛ أي بينهما، وربّما توهم الشّاعر أنّها صفة للبكر في الآية الكريمة، فبنى على ذلك بيته الشعريّ، أو أنّه قصد أن يجعلها كذلك قصداً، ليوحى بالحيرة في حالها؛ وعمّ نتجت، وماذا سينتج عنها. والمهمّ أنّه أراد تشكيل الصورة مستمداً إيّاها من القرآن الكريم، وأنّه يشبّه المعركة بحيوان، هو هنا البقرة، ولذا عمد في البيت الثالث إلى تجسيدها، أو تشخيصها، فذكر بعض أجزائها وصفاتها، مثل: عينها، وأحشائها، وغضبها، وذلك على سبيل الاستعارة المكنيّة، لكنّ هذه الاستعارة ليست إلا جزءاً من الصورة الكلّية التي بدأ بتشكيلها منذ البيت الأوّل.

أمّا الشّاعر محمد زايد الألمعيّ، فإنّه حين يبني الصورة الشعريّة على المعنى القرآني، لا يأتي بها كما هي، وإنّما يستمدّها منها وحسب، ثمّ يوجهها إلى ناحية أخرى، ومن ذلك أنّه حين أراد أن يصف تناقضات آراء صديقه الشّاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، لم يجد أبلغ من أن يستمد من قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا رَأَى السَّمَسَ بَاذِعَةً قَالَ هَٰذَا رَبِّي هَٰذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يُقَوِّمُ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ﴾، [سورة: الأنعام، الآية: 78]، فجعله يصف طلوع الشمس بـ«الغياب»، كناية عن انفراده بالرأي، وأحكامه الغريبة على الآراء والناس والكون. يقول من قصيدة إخوانيّة عنوانها: «إبراهيم»⁽²⁾:

(1) اللسان: عون.

(2) «بيادر»، (دورية فصليّة ثقافيّة إبداعيّة)، ع 49، (محرم 1427هـ)، ص 97، 98.

يَتَشَبَّثُ بِالرَّفْضِ مِلءَ الْقَصِيدَةِ /

بِالْأَرْضِ مِثْلَ التُّرَابِ

رَأَى الشَّمْسَ طَالِعَةً قَالَ: هَذَا الْغِيَابُ

رَأَى الْأَرْضَ يَانِعَةً قَالَ: هَذَا الْمَاءُ

والذي رأى الشَّمْسَ طَالِعَةً فقال: «هذا رَبِّي»، هو نبيّ الله إبراهيم عليه السلام، والموصوف في القصيدة هو الشاعر إبراهيم الألمعي، والجامع بينهما هو الاسم، وكثرة الأسئلة والتأمل ولذا كان استمداد الصورة من المعنى القرآني مناسباً، فضلاً عن أنّ الكناية أدّت المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله، وهو: أنّ الشخصية شخصيّة ذات رأي مختلف وغريب.

وحين أراد الشاعر عبدالله الزّمزمي هجاء أحد الأشخاص الموصوفين بالاستعلاء والغرور، استوحى الصورة من قول الله تعالى: ﴿وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَن تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا﴾، [سورة: الإسراء، الآية: 37] لكنّه لم يأت بالمعنى في صيغة النّفي، وإنّما جاء به في صيغة الإثبات، لجعل فعل ذلك الشّخص مخالفاً للنّهي الإلهي. يقول⁽¹⁾:

يَمْشِي بِبُطْءٍ كَأَنَّ الْأَرْضَ قَدْ صُدِعَتْ مِنْ تَحْتِ رِجْلَيْهِ فَهُوَ الْفَارِسُ الْبَطْلُ
فالشاعر يعتمد على الصورة التشبيهية التمثيلية؛ فيجعل المهجو في بطء مشيته كمن يتوهّم - لفرط غروره بقوّته - أنّ الأرض قد تصدّعت من تحت قدميه، وتلك الحال التي نهى الله عنها في الآية الكريمة، فمصدر الصورة قرآني، لكنّ الشاعر استلهم الآية وحسب، ثم أعاد صوغها بالطريقة التي تحقّق ما أراده.

ومن المهمّ أن التنبّه إلى أنّ المعاني الشائعة في القرآن الكريم، قد تكون مصدر الصورة الشعريّة، دون أن تكون هذه الصورة مرتبطةً بآية

(1) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 74.

محدّدة، ودون أن تحوي لغة القصيدة ألفاظاً أو تراكيب قرآنية يمكن تمييزها، بيد أنّ هذا النوع من الصّور يمكن أن يُرد إلى الثقافة الدينية في إطارها العام، ومن الشّواهد قول الشّاعر أحمد بن علي آل مانع عسيري⁽¹⁾:

شَهِدْتُ بِأَنَّ الْحُبَّ يَخْلُقُ جَنَّةً جَنَاهَا شَجَا قَلْبٍ مُذِئِبٌ لِصُورَتِي
لَنْ كَانَ فِي الدُّنْيَا سَعِيدٌ بِحُبِّهِ فَإِنِّي شَقِيٌّ فِي حَيَاتِي بِحُلُوتِي
فهو حين يجعل السّعادة في الحبّ جنّة ذات جنى، يستحضر الآيات القرآنيّات الكريّمات في وصف الجنّة ونعيمها وقطوفها الدّانية، وحين يربط الحياة الدّنيا بالسّعادة والشّقَاء، يستحضر مسألتين يكثر القول حولهما في الخطاب الوعظي، ممّا يجعل تشبيهه الضّمنيّ للسّعادة بالجنّة، مستمداً من المعاني القرآنيّة، لكنّه غير مرتبطٍ بآية واحدة، وإنّما بآيات كثيرات.

وليس الاستمداد من القرآن الكريم كافياً لمنح الصّورة جمالها؛ إذ يتحمّ أن تكون الصّورة ملائمةً، وغير مبنيّة على خطأ لغويّ أو معرفي، وألا يكون فيما بعدها، أو قبلها، ما يجعلها معيبة، فضلاً عن توافر الشّروط الرئيّسة، من: سلامة اللغة، وإقامة الوزن.

ومن الشّواهد التي شابها شيءٌ من هذه العيوب، بيتٌ للشّاعر علي بن مفرّح الثّوابي، يستمدّ فيه إحدى صوره، من صورة اشتعال الشّيب في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَاؤِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾، [سورة: مريم، الآية: 4]. يقول⁽²⁾:

يَنْحَتُ الدَّهْرُ جَبِينِي مِثْلَمَا تَنْحَتُ الرِّيحُ شَمَارِيخَ الْقِمَمِ
يُشْعِلُ الرَّأْسَ بَيَاضًا مِثْلَمَا يَجْلُو الْفَجْرُ دِيَاغِيرَ الظُّلَمِ⁽³⁾

(1) «مناهاات الحياة»، ص 64.

(2) «وميض الأفق»، ص 82.

(3) الشطر مكسور، لأنّ استقامة الوزن تتطلب تحريك الواو في الفعل: «يجلو»، وذلك غير ممكن.

وعلى الرّغم من أنّ الشّاعر قد استمدّ الصّورة التي عبّر بها عن ذاته، من الصّورة القرآنية، إلا أنّه أضاف إليها تشبيهاً يحسّنها، وليس ذلك ملائماً لموضوع القصيدة، وهو الشّكوى من صروف الدّهر، وهموم الحياة؛ ذلك أنّ ذكر الشيب مقرون بالوهن والعجز، وتلك إحياءاته السّائرة والمعروفة، وهو ما كان في الآية الكريمة، حيث اقترن ذكر الشّيب بالعظم الواهن، وفي المقابل، فإنّ الفجر - في الأذهان - قرين التّور المرتبط بالهدى والعلم والإيمان، وكلّ إحياءات لفظة «الفجر» متعلّقة بالتفاؤل، بينما لفظة «الظلام»، وظلالها، مقرونة بالجهل والحيرة والكفر أيضاً، وليس من المناسب أن يكون انتشار الشّيب في الرّأس مشابهاً لانبلاج الفجر.

2 - التّراث الشّعريّ العربيّ

إنّ النّاطر في نتاج شعراء عسير، يلحظ أنّ الشّواهد التي تحتذي الصّورة في الشّواهد الشّعريّة العربيّة القديمة كثيرة، وبخاصّة في الأغراض التقليديّة، كالمدح، والغزل، والرّثاء؛ إذ بقي الممدوح كالبحر في جوده، وكالأسد في شجاعته وإقدامه، وبقي وجه المرأة كالبدر، وشعرها كالليل، وريقها كالشهد، وجيدها كجيد الريم، وبقيت عناصر الطّبيعة تبكي على الميت، واستمر انهماج الدّموع شبيهاً بانهماج السّيل...

وهكذا اتصلت عند هؤلاء الشّعراء التّشبيهات الجزئية المشهورة في الشّعر العربيّ، لكنّ لبعضهم عليها إضافات حسنة، تخرجها من دائرة التّقليد، إلى دائرة التّجديد، وهو ما سيكون واضحاً من خلال تحليل الشّواهد. وفي المقابل تأتي بعض هذه الصّور غير ملائمة للعصر؛ لأنّ المشبّه به ممّا لم يعد موجوداً أو مُستخدماً، لكنّه باق في ذاكرة الشّاعر ممّا استقاه من صور الشّعر العربيّ القديم.

إنّ النّاطر في الشّواهد المبكّرة لمدائح شعراء عسير، يلحظ أنّ

التشبيهات القديمة تتكرر، ومن ذلك قصيدة عنوانها: «عبدالعزیز المفدّی»،
للشاعر إبراهيم بن علي زين العابدين الحفظي، نظمها سنة 1354هـ،
ومنها⁽¹⁾:

عبدالعزیز المفدّی أبو الرّجال الأسود
حامي حمى الدّين فينا بسيفه والجُنود
فقد شبّه أبناء الملك عبدالعزیز بالأسود، كما فعل قبله، وفي أثناء
عصره، مئات الشعراء.

ومثله الشاعر أحمد بن إبراهيم النّعمي، في قصيدة نظمها سنة
1365هـ، يمدح بها الملك عبدالعزیز، فيشبّه بالأسد في شجاعته،
وبالمطر الغزير في كرمه، يقول⁽²⁾:

أسدٌ من نسلٍ صيدٍ مجدّهم بين قحطانٍ وعدنانٍ اشتَهَرُ
أزيجي النفسِ يحكي جوده الـ مَطَرُ الصّافي الغزيرُ المُنهمِرُ
إلى أن يقول مكرّراً تشبيهه بالأسد:

فهو في شدّته ليثٌ الوغى يُذهلُ الأعداء إذ صالَ وكرَ
ولا يبعد عنه الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، حين يمدح الملك
فيصل بن عبد العزيز، عندما بُيع ملكاً على البلاد سنة 1384هـ، فيشبّه
بالليث الهصور الذي لا يجرؤ أحد على الاقتراب من عرينه، وبالغيث في
كرمه. يقول⁽³⁾:

ليثٌ هصورٌ لا يُرامُ عرينُهُ غيثٌ يلوذُ به المُقلُّ الممحلُّ

(1) «نفحات من عسير»، محمّد بن إبراهيم الحفظي، ص 206.

(2) «شذا العبير من تراجم علماء وأدباء ومتقفي منطقة عسير في الفترة ما بين
1215 إلى 1415هـ»، هاشم النّعمي، ص 31.

(3) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، د. صالح بن عون
الغامدي، ص 245.

وهذا الشّاعر علي بن إبراهيم التركي، يصف دخول الملك عبدالعزيز إلى الرياض، فيشبهه بالضّرغام⁽¹⁾:

وَهَبَّ كَمَا الضَّرْغَامِ يَحْمِي عَرِينَهُ وَيَرْمِي الْأَعَادِي بِالرَّدَى فَيَصِيبُهَا

وتتصل الصّور المستمدّة من الشّعر العربيّ القديم، في غرض المدح، حتّى عند بعض المجدّدين الذين لم ينفصلوا عن التّراث العربيّ، ومن أولئك الشّاعر علي آل عمر عسيري، الذي لم يكن نزوعه إلى التّراث حائلاً بينه وبين التّجديد، كما لم يكن هذا النّزوع «نوعاً من الوهم، أو طريقة من الخيال، أو الهروب من الواقع، ولكنّه توخّد يجعل الماضيّ حاضراً متدفّقاً، والتّراث حيّاً»⁽²⁾، ولذا نجده يكثر من التّشبيهات المستمدّة من التّراث، ويضيف إليها من لغته وخياله، ما يمنحها مساحاتٍ جديدةً، تجعل أذهان المتلقّين تذهب في اتّجاهاتٍ مختلفة، لتمحو شيئاً من الرّتابة النّاجمة عن نمطيّة الصّورة، وربّما كانت الصّور التقليديّة عنده، أكثر وضوحاً في غرض المدح، ومن ذلك أنّه يشبه الملك فهد بن عبد العزيز ﷺ برّبّان السفينة، وأجداده بالأسود، حين يقول⁽³⁾:

**هَذِهِ أُمَجَانُنَا مَوْصُولَةٌ فِي رَحَابِ الْفَهْدِ رُبَّانِ السَّفِينِ
مِنْ مَدَى عَبْدِ الْعَزِيزِ اسْتُلْهِمَتْ سِيرَةُ الْأَجْدَادِ آسَادُ الْعَرِينِ**

وحين يمدح الملك فهد بالكرم، يستعيد الصّورة التقليديّة التي تجعل بياض يد الممدوح كناية عن كرمه، فيقول⁽⁴⁾:

يَا خَادِمَ الْحَرَمَيْنِ كَمْ لَكَ مِنْ يَدٍ بَيْضَاءَ لِلْإِحْسَانِ وَالْإِسْعَادِ

(1) «بيادر»، مشرق الأضواء، نادي أبها الأدبي ع 25، شوال 1419هـ، ص 167.

(2) «العناصر التّراثيّة في شعر علي آل عمر عسيري»، د. محمود عمّار، (بحث أُعد للمشاركة في المؤتمر الثّاني للأدباء السّعوديين بجامعة أم القرى في الفترة من 7:5 شعبان 1419هـ، ص 14).

(3) «قصائد للوطن»، ص 20.

(4) «من قصائدي»، ص 263.

ويقول⁽¹⁾:

أَنْكَرُوهُ وَيَدُ اللَّهِ عَلَى يَدِكَ الْبَيْضَاءِ رُغْمَ الْجَاحِدِينَ

ويجمع في بيت واحد بين «صورة مستمدة من القرآن الكريم، وأخرى من التراث الشعري، فيشبه الممدوح في كرمه بالغيث، لكنه لم يكن كذلك إلا لأنه قد جمع السحاب. يقول⁽²⁾:

أَتَيْتَ تُرْجِي سَحَابًا صَوَّبَ هَامِدَهَا فَكُنْتَ كَالْغَيْثِ - بَعْدَ اللَّهِ تُحْيِيهَا

فصورة جمع السحاب، مستمدة من قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُرْجِي سَحَابًا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَامًا فَتَرَى الْوَدَّكَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ وَيُنَزِّلُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ جِبَالٍ فِيهَا مِنْ بَرَدٍ فَيُصِيبُ بِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَصْرِفُهُ عَنِ مَنْ يَشَاءُ يَكَاذِبُنَا بَرْقُهُ يَذْهَبُ بِالْأَبْصَرِ﴾، [سورة: النور، الآية: 43]، وتشبيهه الكريم بالغيث، صورة متواترة، وليس في الصورة محذور عقدي، لأن الشاعر قد احترز منه، بغرس الجملة الاعتراضية: «بعد الله»، مما يشي بأنه قد تنبه إلى ما يمكن أن تذهب إليه الأذهان، من كون الصورة معيبة بسبب نسبة فعل تجميع السحاب إلى بشر، بينما هو فعل إلهي خالص، لتأتي الجملة المعترضة، فتغلق الأبواب أمام أي قول من هذا النوع.

وبلغ تأثر المقلدين بالتراث الأدبي، حدود أن يصبح التشبيه صدى لهذا التراث، بل ويتجاوز التأثير بالصورة الشعرية في ذاتها، إلى التأثير بما اشتهر في التراث، لتصبح الصورة توظيفاً للعنصر التراثي، واستمداداً منه في الوقت نفسه، ومن الشواهد المبكرة على ذلك أن الشاعر الحسن بن علي الحفظي، حين أراد أن يمدح شاعر جازان محمد بن علي السنوسي، شبهه بسحبان الوائلي، الذي كان يضرب به المثل في الفصاحة والبيان، وورد ذكره عند أكثر من شاعر قديم⁽³⁾. يقول الحفظي من قصيدة نظمها سنة 1378هـ⁽⁴⁾:

(1) السابق، ص 116.

(2) نفسه، ص 124.

(3) ومن ذلك قول حميد بن ثور الهلالي: «أتانا ولم يعدلُ سحبانُ وائلٍ... بيانا وعلمًا بالذي هو قائل». (البيان والتبيين، ج 1، ص 26).

(4) «مجلة المنهل»، ح 8، س 23، (شعبان 1378هـ)، ص 351.

لِلشَّاعِرِ النَّدْبِ فِي أَرْجَاءِ جَازَانَ فَخَرٌ عَظِيمٌ كَفَخَرِ الْفَدِّ سَحْبَانَ

وتكون بعض هذه التشبيهات المستمدة من الشعر القديم غير مناسبة للعصر، حتّى إنّ المشبّه به يكون ممّا لم يعد مُستخدماً، ومن ذلك تشبيه الشاعر علي بن عبدالله مهدي لمضاء أفئدة الشّباب بمضاء السيّف المصنوع في الهند، ومضاء السيّف: قطعه، قال ابن منظور: «مَضَى السَّيْفُ مَضاءً: قطع»⁽¹⁾. يقول⁽²⁾:

يَا بِلَادَ الْجَنُوبِ أَنْ التَّغْنِي بِشَبَابِ الْبِلَادِ أَخْلَى الْأَغَانِي
وَمَضَاتُ الْإِسْلَامِ فِي مُقْلَتَيْهِ وَمَضاءٌ كَمَضاءِ الْهِنْدَاوَنِي

فتشبيه مضاء الأفئدة بمضاء السيّف، في السّريّة، وبالسيّف في الحدّة، صورة موجودة في الشعر العربيّ القديم، بل إنّ المشبّه به دارجٌ في كثير من الصّور القديمة، لأنّه كان مثال السّريّة والحسم والقوّة، أمّا الآن فإنّ الأسلحة الحديثة أقوى من السيّف الهنديّ، وأشدّ فتكاً، لكن سيطرة الصّورة التقليديّة، جعلت الشعراء يعيدونها، كما يردّدون ألفاظاً كثيرة من المعجم الشعريّ العربيّ القديم.

ومثله - في القصيدة نفسها - تشبيه شباب الأُمّة بالليوث في حال الحرب، لكنّه أتبعه بتشبيههم بالريّحان في حال السّلم، ويمكن أن يكون مصدر التشبيه الثاني البيّنة المحليّة، لأنّ الريّحان عند أهل عسير مرتبطٌ بالجمال والرائحة والطّيبة والإيمان أيضاً، حتّى إنّ النّساء يسمّين إضمامته بـ«الشّهادة»، لأنّهن كنّ يردّدن الشّهادة كلّما شممن رائحته. يقول⁽³⁾:

هُم لُيُوثٌ إِذَا أَهَابَ الْمُنَادِي وَهُمْ فِي السَّلَامِ كَالرَّيْحَانِ

ويكون أثر الصّور التقليديّة أكثر وضوحاً في الغزل، حتّى إنّ الشاعر

(1) «لسان العرب»: مضى.

(2) «قصائد من الجبل»، ص 82.

(3) السّابق، ص 82.

يجمع في بضعة أبيات أكثر من صورة جزئية تقليدية، ومن ذلك قول الشاعر زاهر بن عواض الألمعي⁽¹⁾:

وَتَغْرُكَ بِسَاءٍ كَوْمُضَةٍ بَارِقِ تَلَالًا فِي جُنْحِ الظَّلَامِ وَأَشْرَقَا
عِيُونُ الْمَهَا تَبْدُو غِيَارِي لِأَنَّهَا تَرَى الْحُسْنَ فِي عَيْنِكَ أَزْهَى وَأَعْرَقَا
وَحَدِّكَ وَرَدُّ يَنْتَشِي فِي عُرْوَقِهِ رِوَاءُ شَبَابٍ قَدْ سَرَى وَتَدَفَّقَا
وَنَشْرُكَ إِنْ مَرَّتْ هُبُوبٌ تَحَمَّلَتْ وَأَهْدَتْ عَبِيرَ الْمِسْكِ نَشْوَانَ رَيِّقَا
وَجَيْدُكَ جَيْدُ الرِّيمِ زَهْوًا وَرِقَّةً وَطَابَ صَفَاءُ عِبْهَرِيًّا وَرَوْنَقَا

فالشاعر حين أراد أن يصور جمال المرأة، شبه ابتسامة ثغرها بالبرق اللامع في الظلام، ذاكراً طرفي التشبيه وأداته، ثم أتبع ذلك بعددٍ من التشبيهات الضمنية والبليلة؛ فعيناها كعيني المها، وخداها كالورد، ورائحتها كرائحة المسك، وجيدها كجيد الريم، وكلها صورٌ تتكرر كثيراً في الشعر العربي حتى غدا بعضها كالأمثال.

وتسيطر الصورة التقليدية، على مقدمات القصائد، وبخاصة المقدمات الغزلية، إذ يبقى جيد المرأة كغصن البان. يقول الشاعر زاهر بن عواض الألمعي، في مقدمة قصيدة عن انتصار الجيش العربي المصري⁽²⁾:

تَثْنَتْ بِأَعْطَافٍ وَأَلَوَتْ بِمَعْصَمٍ وَرَنْتَ بِأَنْغَامٍ لَتَأْسَرَ لِي قَلْبَا
فَكَانَتْ كَغُصْنِ الْبَانِ لَامَسَ فَرْعَهُ نَسِيمُ الصَّبَا فَاهْتَزَّ مِنْ أُنْسِهِ عُجْبَا

وقريب منه الشاعر علي بن عبدالله مهدي، في إحدى مقدماته، حين يشبه جيدها بعود الخيزران. يقول⁽³⁾:

وَتَثْنَنْتَ ذَاتَ الْهَوَى خَيْزِرَانًا ثُمَّ مَاسَتْ بِثَوْبِهَا الْبَرَّاقِ

ويبدو أنّ الصور التقليدية في وصف المرأة، مرتبطة بالغزل الحسي الذي لا يتعلّق بموقفٍ معيّن، أو امرأةٍ معيّنة، ولذا نجد الشعراء لا يبعدون

(1) «من نفحات الصبا»، ص 57، 58.

(2) «على درب الجهاد»، 183،

(3) «قصائد من الجبل»، ص 93.

عن الصّور التي اعتاد الشعراء القدماء أن يصفوا بها جمال المرأة؛ فهي في تشبيها تشبه غصن البان، أو عود الخيزران، وهي في قوامها ومشيتها كالرّيم، وريقها كالخمر، وخداها كالورد، وشعرها كالليل، وجبينها يشعّ كالذهب، وقد اجتمعت بعض هذه الصّور التقليديّة في هذه المقطوعة للشاعر أحمد عبدالله بيهان⁽¹⁾:

كَمْ تَتَنَنَّى وَلَانَ قَدْأَ فحَاكِي غُضْنَ بَانَ يَمِيدُ بِالنَّسَمَاتِ
قَدْ حَكَى الرِّيمَ بَلْ أَبْرَ عَلَيْهِ وَمِنَ الْإِنْسِ مُخْجِلٌ لِلْمِهَاتِ
وَدَنَا اللَّيْلُ لَا ثَمًّا حَاجِبِيهِ أَيُّ لَيْلَيْنِ مِنْهُمَا عِبْرَاتِي
أَظْلَمَا وَالنَّهَارُ شَعَّ سَنَاءَ مِنْ جَبِينِ مُذْهَبِ الْقَسَمَاتِ
فَبَدَتْ أَنْجُمُ الْجَبِينِ لَعِينِي قَطَرَاتٍ مِنَ النَّدى خَافَتَاتِ
جَلَنَارٌ يَسِيلُ فِي شَفَتَيْهِ وَدَمُ الْوَرْدِ صَبْغَةُ الْوَجَنَاتِ
وَمُدَامُ الشَّفَاهِ يَسْلُبُ لُبًّا يَسْتَقِينِهِ بِبَاهَتِ النُّظَرَاتِ

والمتمأمل في قصائد المقلّدين التي تستمدّ الصّورة من التراث الشعريّ، يلحظ أنّها لا تعدو تكراراً، دون إضافاتٍ شعوريّة أو تصويريّة واضحة، حتّى إن القارئ يشعر بأنّ الخيال قاصر عن تطوير الصّورة، أو استثمارها بطريقة تجعلها مختلفة عن سابقاتها الكثيرات، ولذا بقيت أسنان المرأة كالمرمر، أو كاللؤلؤ، ووجهها كالبدر، وطلعتها كالشمس، وريقها كالشهد، ومن الشّواهد التي تتجلّى فيها هذه السّمات، قصيدة للشاعر يحيى إبراهيم الألمعيّ، نظمها سنة 1390هـ، ومنها-⁽²⁾:

حَسَنَاءَ فِيهَا جَمَالٌ، جَلَّ خَالِقُهَا فَالْوَجْهَ بَدْرٌ وَلَا يَلُوي عَلَى أَحَدٍ
وَالْتَغَرُّ لَوْلُوءٌ كَالشَّمْسِ قَدْ سَطَعَتْ تَبْدُو لَنَاظِرِهَا كَالْمَرْمَرِ الْجَدِّ
وَالرِّيْقُ عَذْبٌ وَطَعْمٌ فِي مَذَاقَتِهِ أَحْلَى مِنَ الشَّهْدِ، بَلْ أَشْهَى مِنَ الْبَرْدِ
وتتصلّ الصّور الجزئيّة التقليديّة في وصف المرأة، عند بعض

(1) «نزيف المشاعر»، ص 135.

(2) «أحاسيس شاعر»، ص 108.

المتأخرين، سواء أكانوا من المقلّدين، أم من المجدّدين، ومن ذلك عند المقلّدين قول الشاعر مطلق بن شايح عسيري⁽¹⁾:

بَدَتْ كَالْبَدْرِ مُؤْتَلِقًا وَجِيْهَا وَضَوْءُ الشَّمْسِ كَانَ لَهَا شَبِيْهَا
فهو يجمع بين تشبيهين تقليديّين هما: تشبيه وجه المرأة بالبدر، وبضوء الشمس، دون أن يضيف إليهما إضافة تُخرجهما عن الإطار المعروف في الشعر العربي القديم.

ومنه عند المجدّدين، قول الشاعر عبدالرحمن بن حسن المحسني في قصيدة عنوانها: «تقاطعات الجمال»⁽²⁾:

أُنَادِيكَ

وَوَجْهُكَ كَالْبَدْرِ

فِي لَيْلَةٍ غَابَ عَنْهَا النُّجُومُ

وهو هنا لا يصف أنثى حقيقية، وإنّما يصف مدينة أبها، ولذا فإنّ التشخيص الناجم عن التشبيه إضافة تُحسب له، على الرّغم من كون الصورة الجزئية تقليدية.

وتتخذ الصورة المستمدة من التراث الشعريّ مسارًا آخر عند الشاعر محمّد العامر الفتحي؛ إذ لا تكون الصورة تكرارًا مجردًا للصورة التقليدية، بل تتحوّل إلى صورة مركّبة جديدة، لكنّ عناصر تشكيلها مستمدة من التراث. يقول⁽³⁾:

عَيْنَاكَ سِلْسِلَاتَا سِحْرِ تَعَلَّقَتَا مَسَابِحًا فِي يَدَيَّ غُولِي وَعُنُقَائِي

فالغول والعنقاء أسطورتان عربيّتان وردتا في الأدب العربي القديم، وقد جاء ذكر الغول بصيغة الجمع عند امرئ القيس في قوله⁽⁴⁾:

(1) «للإسلام تغريدي»، ص 55.

(2) «رموش العاصفة»، ص 73.

(3) «قبلة أولى على وجنة الليل»، ص 43.

(4) ديوانه، ص 125.

أَيَقْتُلُنِي وَالْمَشْرِفِي مُضَاجِعِي وَمَسْنُونَةِ زُرْقٍ كَأَنْيَابِ أَعْوَالِ

والبلاغيّون يستشهدون بهذا البيت على التشبيه الوهمي، وهو ما لا يكون فيه المشبه به مُدرّكاً بإحدى الحواس الخمس.

أما الشّاعر الفتحى، فقد شبه عيني محبوبته في غموضهما، بمساح في يدي غول وعنقاء، وعلى الرّغم من كون مصدر الصّورة تراثياً، إلا أنّه منحها روحاً جديدة، وجعل المتلقّي يتلمّس وجه الشّبه، ليجعل الاستمداد من الصّورة القديمة تجديدًا؛ ذلك أنّه لا وجود للغول والعنقاء إلا في أوهام العرب، ويمكن تصويرهما على كلّ هيئة، وكذلك عينا محبوبته اللتان يصعب تخيلهما، أو إدراك أسرار حلاوتهما، وهذه الصّورة من حيث النمط تدخل في الصّورة الأسطوريّة.

3 - البيئة الطّبيعيّة

تعدّ البيئة الطّبيعيّة أكبر الرّوافد التي استمدّ منها شعراء عسير موادّ صورهم، وقد سبق تفصيل القول في تعلّق هؤلاء الشعراء ببيئتهم وطبيعتها، وظهور أثر هذا التعلّق في شعرهم بغير طريقة؛ سواء أكان من خلال وصف الطّبيعة، أم من خلال الحنين إلى الأماكن بما تحتوي عليه من عناصر طبيعيّة، أم من خلال معجمهم الشعريّ الذي كانت آثار البيئة المحلّيّة فيه واضحة، حتّى إنها كانت مكوّنًا رئيسًا من مكوّناته، أم من خلال تأثر عدد كبير منهم بأشعار الرومانسيين الذين كانت أحضان الطّبيعة ملجأهم، وعناصرها مُشتكاهم.

وأمام هذا الواقع، فإنّ تقسيم المصادر البيئيّة والطّبيعيّة التي استمدّ منها شعراء عسير صورهم، إلى أجزاء صغيرة، تحت عناوانات منفصلة، قد يؤدّي إلى شيءٍ من تداخل الشّواهد، ويفضي إلى الخلط، بسبب تنوّع مصادر الاستمداد البيئيّة وكثرتها، حتّى إنّها تتعدّد في البيت الواحد أحياناً، ممّا يجعل تقسيمها إلى قسمين رئيسين، تتفرّع منهما أجزاءهما الأصغر، أكثر فائدة، وأوضح في الدّلالة على المصادر العامّة؛ لأنّ التعامل - هنا -

مع عدد كبير من الشعراء، وكمية وفيرة من الشعر، فضلاً عن تباين اتجاهات هؤلاء الشعراء، واختلاف مشاربهم، ولو أنّ الدراسة كانت متّجهة نحو شاعر واحد، أو بضعة شعراء، لأمكن تقسيم المصادر البيئية والطبيعية إلى أجزاء صغيرة، تستقصي هذه المصادر كلّها، وتمنح الباحث فرصة تحليل النتائج بالاعتماد على المقارنات الكمية.

وعلى ما سبق؛ تنقسم مصادر الصورة الشعرية المستمدة من البيئة، عند شعراء عسير، إلى قسمين رئيسين، هما: **الطبيعة الصامتة، والطبيعة المتحركة**، ويتفرّع من كلّ قسم أقسام تكوّنه، بحسب العناصر الطبيعية نفسها.

أ - الطبيعة الصامتة

احتلت الطبيعة الصامتة - بوصفها مصدرًا من مصادر الصورة الشعرية - المساحة الكبرى من الشعر العسيري، وكانت مكوناتها الأرضية والسماوية، من: جبال، وأشجار، وسهول، وهضاب، وبحار، ومياه، وأفلاك، وسما، وكواكب، ونجوم، وسحب، حاضرة في جلّ القصائد، وتكاد تستوي في ذلك القصائد التي ترتبط موضوعاتها بعناصر الطبيعة ارتباطًا مباشرًا، والقصائد التي تتناول موضوعات تبتعد عن الطبيعة في ظاهرها؛ وذلك ناجم عن كون المكان بمكوناته، ركنًا رئيسًا في الأركان التي يقوم عليها خيالهم.

وتأتي **السّماء**، في مقدّمة مصادر الاستمداد التصويري عند شعراء عسير، وذلك بما تحتوي عليه من عناصر كثيرة، منها ما يرتبط بالإيمان بالخالق - سبحانه وتعالى - ومنها ما يتعلّق في الأذهان بالخير والغيث والرّحمة والخصب، ومنها ما يرتبط بالزّمن في مستوياته المختلفة، - فيحدّد الأزمنة والمواسم، وبما يعنيه علوّ السّماء من قداسة وسموّ ورفعة، فضلاً عمّا يجده الخيال فيها من مدى يسبح فيه متأملًا ومتصوّرًا، بيد أنّ حضور السّماء، وما تحتوي عليه، لا يكون حضورًا مفردًا في كلّ الحالات، وإنّما تحضر مع السّماء عناصر الطبيعة الأرضية، وبخاصّة الجبال عند حضور السّحب، والماء والبحر عند حضور النّجوم.

والنّاظر في الصّور الشعريّة المستمدّة من العناصر الطّبيعيّة، يلحظ أنّها تميل إلى التّشخيص، وبخاصّة الصّور المستمدّة من العناصر السّماويّة؛ إذ تصبح السّماء، أو ما تحتوي عليه من: نجوم، أو غيوم، أو كواكب، ذات صفاتٍ أو أفعالٍ إنسانيّة، وهي السّمة الواضحة التي لفتت نظر الدّكتور ربيع عبد العزيز، حين قال: «ولا تخطئ العين أن ترى، في الشعر العسيريّ، نزعة واضحة نحو التّشخيص، حيث تتحلّى الأشياء بصفات إنسانيّة»⁽¹⁾.

ولو نظرنا إلى الشّواهد الشعريّة التي تؤيّد هذا الملمح، فإنّنا نجدها تتفاوت في طرائق التّشخيص، وفي وظائفه، لكنّها تتفق في أمور عديدة: أوّلها؛ إشراك عناصر الطّبيعة في هموم الدّات ومشاعرها، وثانيها؛ الإعجاب بها وطريقة تشكّلها أو حركتها، وثالثها؛ استلهاهم خصائصها وصفاتها لإسقاطها على البشر، وبخاصّة في المدح.

ومن الملحوظات الواضحة في الصّور الشعريّة المستمدّة من الطّبيعة، عند شعراء عسير، وجود صورٍ تشخيصيّة متواترة، تتكرّر عند أكثر من شاعر، ومن ذلك: تشبيه وميض البرق بالابتسام، وصوت الرّعد بالقهقهة، وتشبيه قطرات المطر بالدموع المنهمرة من عيون السّحاب، أو تشبيه وقوع هذه القطرات على الأرض باللّثم والقبلاّت، ومثله تشبيه التصاق الضّباب بالأرض بالعناق أو التقبيل، أو جعل السّحب رداءً ترتديه الجبال، أو عمامة تعتمرها قممها، أو تشبيه حركة السّحب بحركة إنسان يرقص طرباً، لكنّ الشعراء يتفاوتون في القدرة على منح هذه الصّور التقليديّة أسباب الجدّة؛ فمنهم من يجعل إحداها جزءاً من صورة كليّة، ومنهم من ينجح في إسقاط تجربته الشعوريّة على الصّورة، وذلك بجعلها صدى لذاته.

وعلى الرّغم من تفنّن بعض هؤلاء الشعراء في الاستمداد التّصويريّ من عناصر الطّبيعة، إلا أن بعض هذه الصّور التشخيصيّة عند المقلّدين، تبقى كما وردت في التّراث الشعريّ، دون إضافاتٍ تربطها بوجدان

(1) «الشعر المعاصر في عسير: الموضوع والفن»، ص 76.

الشاعر، أو تمنحها شيئاً من أسباب الجدة، ومن ذلك تشبيه وميض البرق بالابتسام، وقطرات المطر بالدموع. يقول الشاعر عبدالله بن علي بن حميد في إحدى قصائده الوصفية⁽¹⁾:

يَبْتَسِمُ الْبَرْقُ بِهِ فَتَدْمَعُ السُّحُبُ الثَّقَالُ

وهذا الشاعر سالم بن إبراهيم الشهري، يكرّر صورة بكاء السحاب في قصيدة يصف بها مدينة تُنومة، إلا أنّ الدموع عنده دموع مشتاق. يقول⁽²⁾:

سَلُّوا السَّحَابَ الَّذِي مَا انْفَكَ يَمِطُّهَا شَوْقًا.. وَمَا بَخَلَتْ بِالْدَمْعِ عَيْنَاهُ

ومن الصور التشخيصية المكررة، عند أكثر من شاعر، صورة لثم وتقيل السحاب للأرض، وتحويل حركة عناصر الطبيعة إلى ما يشبه أفعال العشاق. يقول الشاعر عبدالله بن محمد بن حميد في إحدى قصائده الواصفة⁽³⁾:

يُقَبِّلُ الْغَيْمُ مِنْهَا كُلَّ رَابِيَةٍ كَأَنَّهَا غَادَةٌ تَدْنُو لِمُضْنَاهَا
رَقَّتْ مَرَاشِفُهَا فَالْغَيْثُ يَلْتَمُّهَا وَهِيَ لِرَقَّتِهَا يَا صَاحِبِي وَهِيَ

وقريب منه تشبيه اختلاط الغيم العلوي بالضباب، بعناقٍ يصور قصة غرام. يقول الشاعر زايد بن محمد الكناني واصفاً⁽⁴⁾:

تِلْكَ الرَّبَا يَا مُكْثَرَ الْمَلَامِ نَسِيْمُهَا مِنْ مُثْمِلِ الْمُدَامِ
هُنَاكَ يَحْكِي قِصَّةَ الْغَرَامِ تَعَانُقُ الْغَمَامِ بِالْغَمَامِ

والصورة لا تخلو من الجدة، عند إدراك أنّ الشاعر تجاوز تشبيه اقتراب الغمام من الأرض بالعناق، إلى تشبيه اختلاط الغيم بالضباب بالعناق.

(1) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 294.

(2) «تنومة الزهراء في عيون الشعراء»، ص 65.

(3) السابق، ص 103.

(4) «تقاسيم زامر الحي»، ص 39.

وتصبح الجدة أكثر وضوحًا في الصّورة المستمدّة من الغيوم، حين يتجاوز الشّاعر التّشبيّهات التّقليديّة، بإيجاد وجه شبه غير محسوس، وهو ما كان عند الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، حين شبّه الغيوم - في عينيّ المدينة الموصوفة - بالحرائر الأطهار، ووجه الشبه هو البياض والنقاء، وهما صفتان لا تُريان في الحرائر الأطهار، ولكنّهما ملازمتان لهما في العقل. يقول⁽¹⁾:

تَغْشَاكَ أَوْرِدَةُ الْغَيْومِ كَأَنَّهَا فِي مُقْلَتَيْكَ، حَرَائِرُ أَطْهَارٍ
ولأنّ الغيم، عند شعراء عسير، عنصر رئيس في تشكيل الصّورة، بوصفه ظاهرة تتكرّر في بيتّهم، فقد ظهرت لديهم، عند استمداد الصّورة من «الغيوم والسّحاب» ومرادفاتهما، صورٌ جديدة بالنّسبة إلى المألوف في الشّعر العربيّ، إذ لم يعد الماء المنهمر من الغيوم دموعًا عند الشّاعر علي آل عمر عسيري، بل أصبح شبيهًا بحليب الأمّ، وصارت الغيمة كالأمّ المرضع، والرّمال كطفلٍ جائع أو عطشان. يقول من قصيدة بعنوان: «الأطوار»⁽²⁾:

أُنَاجِيكَ يَا غَيْمَةً أَشْرَعَتْ نَدْيَهَا لِلرَّمَالِ

أَقَاسِي هَوَاهَا احْتِرَاقًا..

وَأَشْكُو إِلَيْهَا جَفَافَ السُّؤَالِ

وهنا صورة تشخيصيّة واضحة، إذ باتت الغيمة أمًّا مرضعًا، وهي صورة موحية تتجاوز ظاهرها اليسير؛ إذ تصبح الغيمة واهبة الحياة والحبّ، كما هو الحال مع الأمّ، التي تمنح الحبّ والحياة لمن تهبه ماء ثديها،

(1) «إشراقة الطين»، مخطوط، ص 41.

(2) «من قصائدي»، ص 175، وقد نشر الشّاعر هذه القصيدة في المرة الأولى سنة 1406هـ، في دورية: «بيادر»، مقرونة بنص نثري، ثم أعاد نشرها في ديوانه: «قصائد غاضبة»، و: «من قصائدي».

وهما إعلان حقيقتان يصدران عن المشبه والمشبه به، فضلاً عن أن الصورة تتسم بشيء من الحركة والحيوية، وتستثير خيال القارئ.

ومن التشخيص الناتج عن الإعجاب بعناصر الطبيعة، إلى حدّ التفنن في وصفها، ومنحها الصفات الإنسانية، أن الشاعر أحمد عبدالله بيهان، في إحدى قصائده الواصفة، شخّص العناصر التي يصفها كلّها، وهي: النجم، والجبال، والضباب، وذلك في صورة حركية مركبة؛ فبعد أن شخّص الجبال، التي تشمخ حتى يعجز الضباب عن أن يمسّ رؤوسها، ليكتفي بتقبيل أقدامها، شخّص أيضاً النجم، فجعل له وجنات تقبلها قمم الجبال. يقول⁽¹⁾:

فَوْقَ الْخَيَالِ وَفَوْقَ كُلِّ تَصَوُّرٍ قِمَمُ تَمَسُّ النُّجْمَ فِي وَجَنَاتِهِ
عَجَزَ الضَّبَابُ بِأَنْ يَمَسَّ رُؤُوسَهَا فَأَفَاضَ فِي أَقْدَامِهَا قُبُلَاتِهِ

فالصورة الحركية المركبة في البيتين مستمدة من أكثر من عنصر من عناصر الطبيعة الصامتة، وفيهما أكثر من تشخيص، جاءت كلّها عن طريق الاستعارة المكنية، حيث شبه النجم بإنسان له وجنات، ولم يذكر المشبه به، وإنما أبقى على صفة من صفاته، كما شبه الضباب بإنسان يمارس فعل التقبيل، وجعل للقمم رؤوساً وأقداماً.

ومن التشخيص الناتج عن استلهاهم خصائص عناصر الطبيعة الصامتة، أن توحى حركة النجوم، للشاعر أحمد عبدالله عسيري، بفكرة السّفر والرحيل، لكنّه رحيل النجوم التي تبقى نجومًا على الرّغم من غيابها، وهي الحال التي أراد إسباغها على الممدوح، وأن يوحى علوّ الشّمس ببقائها في مدار الاحترام والتّقدير، كما هو حال الممدوح. يقول من قصيدة ودّع بها الأمير خالد الفيصل بن عبد العزيز، عند انتقال عمله من إمارة منطقة عسير، إلى إمارة منطقة مكة المكرمة⁽²⁾:

(1) «نزيف المشاعر»، ص 184.

(2) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 9.

يَا رَاحِلًا كَالشَّمْسِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَمُسَافِرًا كَالنَّجْمِ فِي لَيْلَاتِهِ
فهو يستمد من الطّبيعة الصّامته صورة الشّمس الباقية فوق الرؤوس،
برغم حركتها الدّائبة بالنّسبة إلى الإنسان الذي يراها تشرق وتغرب، وصورة
النّجم الذي يغيب عن الأنظار، وهو باق في الأذهان لشهرته.

أمّا استلهاهم عناصر الطّبيعة، وإشراكها في الحال، فإنّه يظهر على
أكثر من هيئة، ومنه أن تخجل النجوم والقمر من صوت المرأة، كما يخجل
منه إنسانٌ عاشق. يقول الشّاعر محمّد بن علي العمري⁽¹⁾:

أَسْقَيْتَنِي الْخَمْرَ مِنْ فِيكَ الَّذِي خَجِلْتُ مِنْهُ النُّجُومُ وَبَدَرٌ فِي الدُّجَى سَانِي
ومن التّشخيص القائم على إشراك عناصر الطّبيعة في هموم الذات
ومشاعرها، أن تصبح حركة عناصر الطّبيعة الصّامته شبيهةً بأفعال البشر،
ويزداد الشبه حين تصبح هذه الحركة صدى لشعورٍ مشابه للشعور الإنساني
في حالات الحبّ والاشتياق والحنين، وهو ما كان عند الشّاعر عبدالله
الزّزمي، حين أصبح انعكاسُ ضوء النجوم على صفحة ماء البحر لقاءً بعد
شوق، وصارت حركة الموج رقصةً، تتحوّل إلى نبض يشبه نبض قلب
عاشق، وكانت للبدر ضحكة تشبه ضحكة من يراقب لقاء العاشقين، وكلّ
ذلك مرتبطٌ بوجودان الشّاعر الذي يتمنّى لقاء من يحبّ. يقول⁽²⁾:

عَجَبًا أَرَى. بَحْرٌ يُدَاعِبُ أَنْجَمًا فَتَخِرُّ فِي شَوْقٍ إِلَيْهِ مِنَ السَّمَاءِ
وَكَأَنَّهَا تَهْفُو إِلَيْهِ بَلْوَعَةً تَرُوي فُؤَادًا قَدْ تَقَطَّعَهُ الظُّلَمَاءُ
وَتَرَاهُ حَالَةً مَدَّةً أَوْ جَزْرَهُ تَغْرًا نَدِيًّا لِلْحَبِيبِ تَبَسُّمًا
وَالْبَدْرُ يَضْحَكُ فِي السَّمَاءِ كَأَنَّهُ يُفْضِي بِسِرٍّ كَانَ قَبْلُ مُكْتَمًا
وَالْمَوْجُ يَرْقُصُ تَائِهًا فِي نَشْوَةٍ جَذَلًا كَقَلْبٍ عَاشِقٍ قَدْ تُيِّمًا

فهنا أكثر من صورةٍ جزئيةٍ يجمعها كون مصدرها الطّبيعة الصّامته،
وهي تأتلف لترسم صورةً كلّيةً لعاشقين التقيا بعد طول اشتياق، والعاشقان

(1) «الرّيحانة»، 193.

(2) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 49.

هما: النجوم، والبحر، اللذان تتفاعل مع لقائهما عناصر طبيعياً أخرى، لتصبح اللوحة الكاملة فرحاً يشترك في التعبير عنه أكثر من عنصر.

ومن أشكال استمداد الصورة من عناصر الطبيعة، أن تصبح صفات هذه العناصر، شبيهة بصفات الإنسان النفسية أو الجسدية، وهو نوع آخر من إشراك عناصر الطبيعة في هموم الذات ومشاعرها، ومنه إسقاط الشاعر محمد بن علي العمري، صفات البحر على ذاته، فيصور البحر من خلال ذاته، أو يصور ذاته من خلال البحر؛ ليصير همّه ممتداً كالبحر يقصر الطرف عن أن يرى آخره، وموجه مثل إقدامه، وطوله مثل همّته، وعمقه مثل فكره، وارتفاعه كارتفاع بابه. يقول⁽¹⁾:

وَبَحْرٍ كَهَمِّي يَحْسِرُ الطَّرْفُ دُونَهُ شَبِيهَانِ قَدْ أُغْيَا بَيَانِ يِرَاعِي
فَمَوْجُكَ إِقْدَامِي وَطُولُكَ هِمَّتِي وَعُمُقُكَ فِكْرِي وَارْتِفَاعُكَ بَاعِي
وَلَا تُدْرِكُ الْأَلْبَابُ غُورِي وَرُبَّمَا قُطِعَتْ بَعُودِ يَابِسٍ وَشِرَاعِ
أما الشاعر علي بن عبدالله مهدي، فإنه يجعل من السحاب الأبيض قناعاً يغطي جبالاً أبها، وكأنّ لهذه الجبال وجهاً يغطيه القناع كوجه الإنسان. يقول⁽²⁾:

جِبَالُهَا تَتَوَارَى خَلْفَ أَقْنَعَةٍ بِنِضٍ وَإِنْ شَاءَ مَوْلَاهَا يُجَلِّيْهَا
ويتداخل التشخيص مع التجسيد عند الاستمداد من الطبيعة وعناصر البيئة المحلية، والتجسيد هو نقل المعنوي إلى شيء تدركه الحواس، ومنه أن يصبح العطاء مطراً، وهي صورة تقليدية في ظاهرها، لكنّها جديدة عندما يكون العطاء مرتبطاً بالمحبة، لا بالمدح. يقول الشاعر إبراهيم طالع الألمعي⁽³⁾:

عَطَاؤُهَا

مَطَرٌ يُنْشِئُهُ مَنْ تَهَبُّ

(1) «الريحانة»، ص 189.

(2) «شذا العبير من تراجم علماء وأدباء ومثّقفي عسير في الفترة ما بين 1215 إلى 1415هـ»، هاشم النعمي، ص 247.

(3) «سهيل اميماني»، ص 12.

وَمَخْلُهَا بَارِقٌ

في وَمُضِهِ الطَّرَبُ

وتأتي الجبال، في مرتبة متقدّمة في قائمة العناصر البيئية التي استمدّ منها شعراء عسير صورهم، فهم يجعلون من الجبل معادلاً لكلّ شموخ، ورمزاً لكلّ ثبات وهيبة، ويشبّهون به كلّ كبيرٍ شامخٍ ثابتٍ راسٍ في أعينهم، فضلاً عن حضور الجبل - عرضاً - في الصّورة الشعريّة بوصفه أقرب العناصر إلى الحسّ، وأكثرها وروداً إلى الذّهن، وأصدقها في التعبير عن هويّة المكان، وعن ارتباط الشعر به، وليس أدلّ على ذلك من أنّ عنوان الديوان المشترك الأوّل الصّادر سنة 1404هـ، لستّة من شعراء عسير هو: «قصائد من الجبل»، ممّا يشي بأنّ هؤلاء الشعراء الجبليّين، أرادوا بهذا العنوان أن يقولوا: هذه قصائد تستمدّ من الجبال لغتها وصورتها وهويّتها التي تميّزها من غيرها من القصائد الصّادرة عن شعراء بيئاتٍ أخرى.

ولعلّ من المفيد، قبل عرض الشّواهد التي كانت الجبال فيها مصدر الصّورة، ولكي تتّضح علاقة شعراء عسير بجمالهم، وتظهر أسباب كونها أهمّ العناصر التي استمدّوا منها صورهم، أن نعرض بعض الشّواهد الشعريّة التي تدلّ على تعلّقهم بالجبال، وأنها جزء من أسباب الإلهام، فهذا الشّاعر عبدالله الزّمزمي، يقرّر أنّه يستمد معانيه من قمم الجبال، فيعذب بها الشعر موجراً أو مطوّلاً⁽¹⁾:

وَتَخَذْتُ مِنْ قِمَمِ الْجِبَالِ مَعَانِيَا عَذَبْتُ بِهَا الْإِجَازَ وَالْإِطْنَابَ
أَمّا الشّاعر إبراهيم طالع الألمعي، فإنّه يرى في الجبال قدره المُحبّب، على الرّغم مما توحى به من: الشدّة، والوعورة، وصعوبة الثّقلة، حيث يقول⁽²⁾:

(1) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 36.

(2) «سهيل اميماني»، ص 48.

وَمَا ذَنْبِي إِذَا كَانَتْ حَيَاتِي تُرِيدُ سُهُولَ آخِرَتِي جَبَالًا؟
ويقول عن مراتع صباه في تهامة، مصوّرًا عشق الزّمان
لتلك الجبال⁽¹⁾:

أَعَاقِرُ فِي مَجَاهِلِهَا زَمَانًا تَجْعَدُ عَاشِقًا تِلْكَ الْجِبَالَ
ومن هذا التعلّق، يمكن تفسير أنّ من النزعات الواضحة في تصوير
الجبال عند شعراء عسير، أو حينما يستمدّون منها صورهم الشعريّة، ميلهم
نحو التّشخيص، وهي سمة عامّة في الشعر العسيريّ الواصف⁽²⁾، بيد أنّها
أكثر وضوحًا مع الجبال، ومن المعلوم أنّ تشخيص الجبال ليس طارئًا على
الشعر العربيّ أو جديدًا عليه⁽³⁾، لكنّه يتحوّل - عند المتعلّقين بالجبال من
أبنائها - فيصبح ذا دلالاتٍ مهمّة ترتبط بعلاقة الشعراء بهذا العنصر
الطّبيعي، الذي يحاورونه، ويقولون على لسانه، ويهبونه من صفات الإنسان
التّفسيّة ما يشير إلى عمق العلاقة وشدّة الارتباط.

من أوائل الشعراء الذين شخّصوا الجبال، الشّاعر عبد الله بن علي بن
حميد، في وصفه لجبل تهّلل، حين أدار حوارًا بين: مدينة أبها، وجبل
تهّلل. يقول على لسان الجبل⁽⁴⁾:

يَرْنُو إِلَيْهَا تَهْلَلُ طَوْدٌ سَمَا فَوْقَ الْجِبَالِ
يَقُولُ مَا لِبُنَيَّتِي قَدْ أَغْفَلْتَنِي كَالْمُحَالِ
ثم يواصل الحوار، جاعلاً الجبل يفخر بتاريخه، وبما آل إليه حاله،

(1) السابق، ص 47.

(2) انظر: «الشعر المعاصر في عسير: الموضوع والفن»، د. ربيع عبدالعزيز،
ص 84.

(3) انظر: «الطبيعة في الشعر الجاهلي»، د. نوري حمودي القيسي، ص 242،
و: «ديوان قيس العامري»، ص 192، و: «ديوان ابن خفاجة الأندلسي»،
ص 42.

(4) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، د. صالح بن عون
الغامدي، ص 295.

وكأنّه والدّ يحنو على ابنته المدينة، أو شيخٌ حكيمٌ بلغ من العمر ما يمنحه فرصة التذكّر والتأمّل والتّوجيه والنّصح، والقصيدة كلّها صورةٌ تشخيصيّة، نال الجبل فيها صفات شيخ وقور بليغ.

ولا يتعد عنه في الإطار العام، الشّاعر علي آل عمر عسيري، حين يشخّص الجبل إعجاباً به، فيشبهه بشيخ وقور، ويجعل من الغمّامة عمامةً له، ويصوّره وهو يميّط لثامه محتفظاً بصفة الشّمَم، ثمّ إنه لا ينام، برغم نوم الزّمان واستيقاظه على راحتيه، لأنّه ذو الهيبة الباقي برغم تعاقب العصور. يقول⁽¹⁾:

جَبَلٌ تَعَمَّمَ بِالْغَمَامَةِ، وَأَمَاطَ فِي شَمَمٍ لِثَامَهُ
نَامَ الزَّمَانُ عَلَى مَقَاطِعِ رَاحَتِيهِ وَمَا أَنَامَهُ
فَصَحَا الزَّمَانُ عَلَى مَهَابَةِ نَاطِرِيهِ وَمَدَّ هَامَهُ

فهذا الجبل يتعمّم بالغمّامة، ويميط اللثام شامخاً، وهو ذو راحتين ينام عليهما الزّمان، وذو هيبة يعرفها الزّمان إذا ما استيقظ على عهدٍ من عهود الرّخاء.

ولا يقف تشخيص هذا الجبل عند حدود الصّفات الجسديّة، أو الأفعال المحسوسة، وإنّما يتجاوزها إلى الصّفات النفسيّة، ومكارم الأخلاق؛ فهو ذو زندين تنبت عليهما قامات الرّجال، وهو سيّد الجبال التي تلجأ إليه شاكيةً، وهو ذو الوقار التي يستحقّ الفداء. يقول:

نَبَتَتْ عَلَى زَنْدِيهِ فِي لُغَةِ التَّفَرُّدِ أَلْفُ قَامَةٍ
تَشْكُو الْجِبَالَ إِلَيْهِ لَهْفَتَهَا، إِلَى بَرَدِ الْغَمَامَةِ
أَفْدِيكَ مِنْ جَبَلٍ غَدَا سَمَتْ الْوَقَارُ لَهُ عِلَامَةُ

فالصّورة التشخيصيّة في الأبيات السّابقة، قائمة على تحويل جبل عسير، إلى إنسان ذي صفات نفسية وجسديّة جماعها السّيادة والقوّة والمروءة، وليس أمام الشّاعر من مصدرٍ تصويريّ يعبر به عن فخره بانتمائه

(1) «الشّعْر في رحاب الفهد»، ص 47.

إلى المكان، سوى «الجبل»، بكلّ ما يوحي به من صفات الرّزانة والحكمة والوقار والمهابة.

وهو يسير على الطّريق نفسها حينما يصف جبل أجّا في منطقة حائل، وصفاً يعتمد على التّشخيص، فيجعل من هذا الجبل المهيب «عمّاً»، يخاطبه خطاباً يحوي الكثير من معاني التّوقير والاحترام لهذا «العمّ» المعمر الذي تعاقبت عليه الأجيال، ومَرّت عليه السّنوات، وهو لا يزال باقياً على شموخه ورزاقته، برغم تعاقب الأجيال، وتتابع الأزمان، واختلاف الأحوال. يقول⁽¹⁾:

سَلاماً يا «أجّا» وهوى وبُوركَ رَبُّكَ الْآهْلُ
أراك تُطاولُ الْعَلِيّا كأنّك لَلذُّرّا عائلُ
وكم يا عمّ أذهشني جلالُ شُموخك العاقلُ
هُنا مرّت بِكَ الدُّنيا وأنتَ الشّاهدُ الماثِلُ

وتتنوّع طرائق تشخيص الجبال، حتّى إنّ الشّاعر زايد بن محمّد الكناني يدعو إلى الاحتكام إلى جبل تهلّل، وهو نفسه جبل السّودة، وكأنّه العارف بأسرار الحبّ، وقصص العشّاق، حين يطلب من المخاطب أن يسأل الجبل عن قصّة العشّاق، وعن قصيدة المشتاق، ليكون التّشخيص عن طريق منح الجبل المعرفة والقدرة على الجواب. يقول⁽²⁾:

فَسَلْ إِذَا شِئْتَ جِبَالَ السُّودَةِ وَتَهَلَّلَ الْحُبُّ وَسَلْ وُعودُ
يُنْبِئُكَ عَنْ أَيّامِنَا السَّعيدَةِ وَيُطَرِّبُ الْأَذانَ بِالْقَصِيدَةِ

ويتجاوز تشخيص الجبال الصّفات المحسوسة، والصّفات النّفسية المتوقّعة حين تشتعل نارُ الغيرة بين جبال منطقة عسير، فتؤدّي إلى تطاول جبل نهران، وهو جبل مظلّ على مدينة أبها، وما ذاك التطاول إلا بسبب

(1) «من قصائدي»، ص 255.

(2) «تقاسيم زامر الحي»، ص 38.

شعوره بالغيرة من جبل تهّلل، وهو ما كان في خيال الشّاعر محمّد بن حسن العمريّ، حين قال⁽¹⁾:

وَأَرَى نَهْرَانِ يَزْدَادُ شُمُوكَا وَإِبَاءً غَيْرَةً مِنْ تَهْلَلِ

وقريب منه في التّشخيص النّاجم عن صفةٍ نفسيّة، أن تستطيل جبال أبها عند الشّاعر إبراهيم بن حسن طالع، وهي تفخر بالتحوّل من حياة الفرقة والتنافر القبليّ، إلى الحياة في ظلّ الوحدة الوطنيّة، وكأنّ الجبال إنسانٌ يزهو بما آلت إليه الأحوال، فيرفع رأسه فخراً وسعادة. يقول مخاطباً البلاد السّعوديّة الموحّدة⁽²⁾:

إِنِّي شَبِعْتُ قَبِيلَةً وَتَنَافَرًا حَتَّى تَوَحَّدَ لِي شَتَاتُكَ فَالَا
فَإِذَا تَهَامَةٌ خَصْبُنَا وَنَشِيدُنَا وَجِبَالُ أَبْهَا تَسْتَطِيلُ جَلَالَا

ويذهب الشّاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، إلى أبعد من ذلك، حين يجعل الجبال تشعر بالحنين، وليست الجبال نفسها، وإنّما عروقها، ممّا يوحي بأنّها كالأحياء، أو أنّها حيّة، وهو تشخيص يشي بالامتزاج العاطفي بين الشّاعر والجبال. يقول⁽³⁾:

عُرُوقُ جِبَالِي تَحْنُ إِلَى مُقْلَتَيْكَ
تَذِيبُ السَّنَابِلَ شِغْرًا عَلَى وَجْنَتَيْكَ
فَلَا الْجَهْلُ.....
يَنْهَلُ مِنْ حُبِّنَا
وَلَا الدَّهْرُ بِالصَّدِّ.....
يَكْسُو.....
الْحِمَى سَوْسَنَا

(1) «بيادر»، ع 21، (جمادى الأولى 1418هـ)، ص 87.

(2) «سهيل اميماني»، ص 34.

(3) «سهيل اميماني»، ص 81.

أما الشاعر ظافر بن علي القرني، فقد رثى جبلاً بقصيدة عنوانها: «جبل ثميدة»، أو أنه يرثي بها شاعراً وصف هذا الجبل، فجعل من موت الشاعر الواصف موتاً للجبل، وجعل الشاعر الراحل والجبل الباقي جبلين في شموخهما وبقائهما، لكن بقاء الجبل حقيقي، وبقاء الشاعر مجازي، لأنه باقٍ في عقول وقلوب محبيه. يقول⁽¹⁾:

ثَمِيدَةٌ هَلْ تَبْكِي عَلَى فَقْدِ شَاعِرٍ تَغْنَى بِآيَاتِ الْجَمَالِ الَّتِي بَكَى
تَغْنَى بِطُلُعِ السُّدْرِ وَالسَّلَمِ الَّذِي يُغْطِي وَيُبْدِي حَاجَةً مِنْ جَمَالِكَ
تَغْنَى بِرُجْعِ الصَّوْتِ لَمَّا تُعِيدُهُ شَجِيئًا وَإِنَّمَا صَحَّتْ يَوْمًا سَعَى لَكَ
ثَمِيدَةٌ لَمَّا غَادَرَ الْحَتَفُ بِالَّذِي أَحْبَبَكَ صِدْقًا. كَيْفَ تُخْفِي مُصَابِكَ؟

فالآبيات تشخص الجبل، وتخاطبه خطاب الإنسان العاقل ذي المشاعر والأحاسيس، وهي - في أبيات القصيدة الباقية - تقرن بين الشاعر المتوفى، والجبل الباقي، وذلك يعني أن الجبل بات مشبهاً به، وأن ذلك الشاعر كان مثله في الشموخ والهيبة والوقار، فالجبل هو مصدر استمداد الصورة الكلية، وهو مدارها حين بات مخاطباً بمعاني التعزية والمواساة.

وعند تجاوز الصور التشخيصية التي كانت الجبال مدارها ومصدرها، إلى استمداد الصور الشعرية من الجبال، نجد الجبال حاضرة بأكثر من طريقة، سواء أكانت مشبهاً، أم مشبهاً به، أم رمزاً، أم مداراً تدور فيه صورة لغوية قائمة على السرد القصصي.

والجبل ليس المشبه به في كل الحالات، بل إنه قد يكون مشبهاً، فيتحول بذلك من مصدر تصويري، إلى مادة تصويرية، ومن ذلك أن الشاعر

(1) «خمول في زمن الازدهار»، ص 17، 18. وانظر في المقدمة النثرية على القصيدة، ص 17، لتتضح المناسبة، وتبين بها طريقة الشاعر في تناول الموضوع.

أحمد عبدالله بيهان يشبّه قمّة جبل تَهْلَل حين تعانق الغمام بالحلم الجميل، حتّى إنّها تصير أجمل من الجمال نفسه. يقول⁽¹⁾:

وتجلّت كالحلمِ قمّة تَهْلَل وهي أحلى من الجمالِ وأجمل

فالطبيعة هي محرّك الخيال هنا، وهي - في الوقت نفسه - مصدر الصورة؛ أي أنّها المصدر والمأل، إذ تصير قمّة جبل تَهْلَل كالحلم، بكلّ ما يوحي به الحلم من جمال، أو خروج على العادة، وكأنّ هذه القمّة تتجاوز الواقع، لتصبح كالحلم، وما تجاوزها للواقع إلا لكونها ذات جمالٍ خارق.

وحين أراد الشاعر علي آل عمر عسيري، أن يخاطب أمسيةً شعرية، جعل منها ومن المدينة التي أقيمت فيها سيّدةً سافرة، وخاطبها متغزلاً بصفاتها النفسية والجسدية، كما يخاطب الشعراء النساء الفاتنات ذوات المكانة والعقل والجمال، ثمّ خاطب المدينة جاعلاً إيّاها أميرة الجبل، ليبقى الجبل مركز المعاني ومحورها الأهم، ومصدر الاستمداد التصويري الأكثر وضوحاً. يقول⁽²⁾:

كَمْ تَحْضُنِينَ الشُّوقَ

يا أميرةَ الجبلِ

وتُسْرِفِينَ في الأملِ

تُعَلِّمِينَ..

مَنْ لا تُعْرِفِينَ

العِشْقَ والغَزْلَ

ولمّا كان الجبل عند الشاعر علي آل عمر عسيري، مصدر صورة،

(1) «ملتقى أبها الثقافي»، (كتيّب توثيقي)، 1412هـ، ص 101.

(2) «من قصائدي»، ص 46.

ومركز معنى، لم يجد الشاعر أحمد عبدالله عسيري حين رثاه، أبلغ من أن يصف «عذاب» آل عمر، الذي دوّنه شعراً، بأنه «جبلي»، ليستثمر إحياءات اللفظة، سواء أكانت الصعوبة والمشقة، أم كانت الصبر والصمود، أم كانت الثبات والدوام. يقول⁽¹⁾:

وعلى مَشَارِفِ هذه الطُرُقَاتِ

دَوْنِ صَاحِبِي فَرحِ النَّهَارِ

أَلْقَى على الأفُقِ المُسَافِرِ

مَطْلَعِ الصُّبْحِ الْوَرِيقِ

فوق الطريق:

أثْقَلْتُهَا بِعَذَابِكَ الْجَبَلِيِّ

في غَبَشِ الأَرْقَةِ مِنْ سُلالاتِ التُّرابِ

ولأنّ الجبل هو المستقرّ المجازيّ والحقيقيّ لهؤلاء الشعراء الجبليّين، فقد صار بالنسبة إليهم شبيهاً بمكان إناخة الناقة أو البعير، وهو مستقرّ الذي ترتاح فيه وتحنّ إليه، ولذا جعل الشاعر محمد زايد الألمعي الجبل مكان إناخة صديقه الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، عندما وصفه في قصيدة إخوانية. يقول⁽²⁾:

أناخَ على جَبَلٍ

وتَجَلَّى على نَجْمَةٍ

وتَلَطَّى قِصائدَ مِنْ تَعَبٍ مُسْتَطَابٍ

وعند الشاعر محمّد الألمعي نفسه، يصبح الجبل مسرح الأحداث،

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 18، 19.

(2) «بيادر»، (دورية فصلية ثقافية إبداعية)، ع 49، (محرم 1427هـ)، ص 97، 98.

ومركز الصّورة اللغويّة الكلّيّة، أو ما يُعرف بالصّورة الذهنيّة أو المشهديّة، وهي التي ترسم باللغة صورة ذات زمان أو مكان، وهو ما كان عند الألمعيّ في مقدّمة قصيدة عنوانها: «حين كنتُ صبيّاً»، عندما صدّق أسطورته الطفوليّة الخاصّة، وتوهم أنّه قادرٌ على لمس السّماء بعصاه إذا ما صعد إلى أعلى الجبل. يقول⁽¹⁾:

حِينَ كُنْتُ صَبِيًّا

تَوَهَّمْتُ أَنَّ السَّمَاءَ سَأَلْمُسُهَا

بِعَصَايَ إِذَا مَا عَلَوْتُ الْجَبَلَ

فصعود الجبل هنا، رمزٌ للسعي خلف طموحاتٍ وأحلامٍ كالأوهام تتجاوز الواقع، حتّى إنّ التسلّق لا يؤدي إلى تحقيقها، والشاعر ابن الجبل، ولذا كان الجبل مسرح الحدث، والعنصر الرئيس في تشكيل الصّورة المشهديّة.

ويبقى الجبل قريناً لذوي الهيبة والعلم والوقار والتأثير، ولذا دأب الشعراء في أن يشبّهوا به العلماء والقادة والرّجال المؤثّرين، وهو تشبيه لا يقتصر على شعراء الجبال دون غيرهم، وإنما هو دارج على ألسنة شعراء العربيّة عبر العصور، ومن ذلك تشبيه الشاعر محمّد بن علي العمريّ، للشيخ عبدالعزيز بن باز رَحِمَهُ اللهُ بِالْجَبَلِ، في قصيدة رثاه بها، حيث يقول⁽²⁾:

أَرَأَيْتَ الْجَبَلَ الشَّامِخَ مِنْ فَوْقِ السَّحَابِ؟

إلى أن يقول:

إِنَّهُ بَازُ الْمُلِمَّاتِ وَحَلَالُ الصَّعَابِ

(1) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 143.

(2) «الرّيحانة»، ص 131، 132.

ب - الطَّبِيعَةُ الْمُتَحَرِّكَةُ

عندما يكون استمداد الصُّورة الفنِّية من الطَّبِيعَةِ الْمُتَحَرِّكَةِ، فإنَّ الصُّورة نفسها تتحول إلى لوحة متحرّكة، ذات مشاهد متتابعة، كحركة عناصر الطَّبِيعَةِ، وكأنَّ حركة المصدر، تفرض الحركة على الصُّورة، في تداعٍ بدهي، ويكون هذا حين تكون الصُّورة نوعاً من الرِّسْم بالكلمات، أو ما يُمكن تسميته بـ«الصُّورة اللغويّة، أو الذّهنيّة، أو المشهديّة»، ومن ذلك تشبيه الشّاعر علي آل عمر عسيري، لتداعيات وخيالات وأوهام صمته المؤلم الذي لا ينطق إلا من خلال القلم والمحابر، بريش عقاب سقط منه ذات فزع، ثم حملته الرِّيحُ فألقَتْ به في مكانٍ أجرد بعيد. يقول⁽¹⁾:

الصَّمْتُ الْمُوجِعُ يَحْمِلُنِي

يَرَحُلُ بِي..

وَيُسَافِرُ فِي جَفْنِ مَحَابِرِ أَحْلَامِي..

وَيَتِيهُ..

كَرِيشٍ مَنزُوعٍ

مِنْ إِبْطِ عِقَابٍ مَفْزُوعٍ

أَلْقَتْهُ الرِّيحُ بِنَائِيَةِ

جَرْدَاءَ كَمَهْمِهِ آلَامِي

فالصُّورة الكلّية المركّبة تحتوي على أكثر من صورة جزئية، ومن ذلك أنّه جعل آلامه شبيهة بالصّحراء الجرداء، والتّشبيه لا يُلَمَح إلا من خلال لفظتي: «جرداء»، و«مهمه»، كما أنّ لمحابر أعلامه عيوناً تستدعي التأمّل، وهي صورة تشخيصيّة لا تُلمَح إلا من خلال لفظة: «جفن»، والصّورتان

(1) «من قصائدي»، ص 11.

الجزئيتان كلتاهما جاءتا على سبيل الاستعارة المكنيّة، لكنهما ليستا سوى جزء من الصّورة الكلّية التي يمكن أن تُعاد إلى التشبيه التّمثيليّ، لتكون النتيجة النهائيّة لوحاتٍ متتابعة، تشكّل مشهداً خياليّاً واحداً، يدلّ على أنّ الشّاعر قد ذهب في إعمال خياله إلى مذهب بعيد، ليصل إلى صورةٍ جديدة، وهنا صارت الصّور التشبيهيّة الجزئيّة التي تُلمح من خلال الألفاظ وحسب، ثمّ الصّورة الكلّية التي تشكّلت من الصّور الجزئيّة، مساحة واسعة للتأمّل في هذا الصّمت المؤلم الذي أخذ الشّاعر إلى فضاءٍ آخر، وجرّ معه المتلقّي إلى عوالم تتداخل فيها الأشياء، نتيجة كثرة ما يحيط بها من إحياءات، وذلك هو سرّ التشبيه المفصليّ إلى شحذ الخيال، «فليس التشبيه إلّا دعوة دخول المتلقّي إلى ماورائيات الأشياء، وتوجه إليه ليحتضن في تعاطف مختلف الإحياءات التي تظلّ تحوم على آفاق الصّورة التشبيهيّة، ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المحلّقة»⁽¹⁾.

وقريب من الصّورة السّابقة، في الاستمداد من الطّبيعة المتحرّكة، وفي كون الصّورة رسماً بالكلمات، وفي كثرة الإحياءات المتولّدة من الصّور الجزئيّة، أن يوالي الشّاعر بين ذكر عناصر الطّبيعة المسموعة، ويصوّر حركتها، وأصواتها، تصويراً يقترب من الواقع، ويبتعد عنه في الوقت نفسه، لتتشكّل منها صورة لغويّة مشهديّة، يبتّ الشّاعر فيها «عواطفه وأفكاره التي تنتقل إلى القارئ أو السّامع، فيشعر بشعور الأديب وانفعالاته متعةً ولذّةً، أو أسى وألمًا»⁽²⁾، ومن ذلك قول آل عمر نفسه في قصيدة «استحضار الهطول» التي يصوّر فيها الاستسقاء⁽³⁾:

-
- (1) «فلسفة البلاغة بين التقنية والتّطور»، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، ص254.
- (2) «أحمد قنديل: حياته وشعره»، فاطمة عبدالجبار، نادي جدّة الثقافي الأدبيّ، ط1، 1419هـ، ص134.
- (3) «من قصائدي»، ص213، 214.

حَجَرٌ
 يَنْقُضُ عَلَى حَجَرٍ
 يَنْقُضُ
 عَلَى زَهْرِهِ
 وَشَطَايَا قَطْرَةِ مَاءٍ
 حَطَّتْ لِلنَّوْءِ عَلَى صَخْرِهِ
 وَحَوَارِ طُيُورٍ أَرْبَعَةٍ
 شَذَّتْ عَنْ سِرْبِ الطَّيْرِ
 مَنْ الْكَثْرَةِ
 وَبَقَايَا أَمْشَاجٍ يَابِسَةٍ
 تَارَتْ تَخْتَالُ بِهَا «الْغُبْرَةُ»
 وَعُيُونٌ تَرْقُبُ غَيْمَةً صَيْفٍ
 تَتَنَاءَى حَدَّ الشَّوْفِ
 تُتْبِعُهَا نَظْرُهُ
 وَحَفِيفُ الرِّيحِ
 كَثُغَاءُ الشَّاءِ
 وَالنَّمْلُ يَصِيحُ
 فِي وَادِي الْمَاءِ
 وَنَشِيجُ النَّائِي
 كَالْعُودِ جَرِيحٍ
 تَخْنُقُهُ الْعَبْرَةُ

وهنا أكثر من صورة حسية مستمدّة من الطبيعة المتحرّكة، تأتلف
 لتشكّل الصورة الكلية، وهي لوحة متكاملة تصوّر حالة العطش والجذب

التي شعرت بها المخلوقات كلّها. وقد اعتمد الشّاعر في تشكيلها على حاستي: السّمع والبصر، لكنّه لم يقف فيهما عند المألوف، وإنّما تجاوزه لصناعة مشاهد بصريّة غير مألوفة، وإيجاد أصواتٍ غير معروفة ولا مسموعة، إمعاناً منه في تصوير سوء الحال، وممّا يمكن إدراكه بالسّمع نجد حوار الطّيور الأربعة التي تركت سربها الكبير، وهو صوتٌ مجرد لا تُفهم لغته، لكنها تُستشعر، كما نجد الحفيف بات مضافاً إلى الرّيح التي كانت سبباً فيه، على الرّغم من أنّه ليس صوتها، وهو عنده شبيه بثغاء الشّاء؛ لأنّ الأصوات - في الحال التي يصفها - تتشابه في أداء المعنى المفهوم من واقع الحال، وهو الاستغاثة، حتى إنّ يسمعه صياح النّمل الذي لا يسمعه الإنسان، ولكنه يشعر به لأنّه يشعر باستغاثتها. أما الصّور البصريّة غير المألوفة، فإنّ أوضح نماذجها صورة انقضااض حجر على حجر آخر ينقضّ على زهرة، وهي صورة لا توجد إلا في خيال الشّاعر الذي أراد بها المبالغة في تصوير الصّراع على الحياة، في ظل انحسار ماء الحياة، حتى صارت الأحجار تنقضّ كالوحوش بعضها على بعض، وعلى ما حولها، وذلك ما ليس له وجود في الواقع، إلا أنّه موجودٌ في خيال شاعرٍ يذهب به خياله إلى المدى الأبعد، ويريد إيصال معانيه إلى القارئ بطريقةٍ تتجاوز ما ألفه الحسّ البشريّ، حتّى إنّ أشرك ما ليست له حياة في الصّراع على الحياة، وهو الجماد، وجعل المخلوقات - من أحياء وجمادات - تأتلف وتختلف في وقت واحد؛ تأتلف حول معاناتها، وتتصارع على بقائها.

ولا تأتي كلّ الصّور المستمدّة من عناصر الطّبيعة المتحرّكة، في هيئة صورةٍ حركيّةٍ مركّبة، بل تأتي بعضها على شكل صورٍ جزئيّة، ومن ذلك تشبيه الشّاعر عبدالله بن محمّد الرّمزميّ لذاته وشعره بالطّير المحلّق، حين يقول⁽¹⁾:

يُحَلِّقُ الطَّيْرُ فِي الْعُلْيَاءِ لَا مُتَكَبِّرًا وَلَكِنَّهُ لِلْخَيْرِ يَدْعُو وَيُسْرِعُ

(1) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 36.

والجامع - كما يرى الشاعر - بين الطير، وشعره هو الارتفاع؛ فالطير يحلّق في السماء، وشعره يحلّق في سماء الإبداع، بما يحتوي عليه من جمال التصوير، وسمو المعاني.

ويتجاوز الرّمزيّ في الاستمداد من عناصر الطبيعة المتحرّكة بيئته المحليّة، حين يشبّه محترفي المكر والكيد، بثعلب الثلج القطبي، وهو حيوان أبيض، يعيش وسط الثلوج، فلا يكاد يرى له أثرٌ أو جسدٌ، ومثله أهل المكر والكيد، الذين لا يجد لهم متّبع آثارهم أثرًا يدينهم بفعلتهم، أو دليلاً يدلّ عليهم. يقول⁽¹⁾:

وَبَعْضُهُمْ فِي مَجَالِ الْعَدْرِ مُخْتَرِفٌ كَثَلَبِ الثَّلَجِ لَا يُلْقَى لَهُ أَثَرٌ

وحين هتأ الشاعر علي بن حسن الشّهريّ ابنته الكبرى بمولودتها الأولى، وأراد أن يعبر عمّا يشعر به من بهجة، لم يجد أجمل من بعض العناصر البيئية الصّامته والمتحرّكة، كالزّهر والنّحل والفراش، ليرى في حركتها ما يجعلها تشاركه في سعادته، فرقصت الجفون لمرأى النّحل، وتحلّقت الفراشات مجموعاتٍ على أغصان الزّيزفون. يقول⁽²⁾:

وَتَبَسَّمَ الزَّهْرُ النَّدِيَّ يَتِيَهُ بِاللَّوْنِ الْفَتُونُ
بَثَّتْ ذَوَائِبُهُ الْعَبِيرَ وَرَقَصَ النَّحْلُ الْجُفُونُ
وَتَحَلَّقَتْ زُمُرُ الْفَرَّاشِ عَلَى غُصُونِ الزَّيْزَفُونِ

وكما جمّع الشّهريّ بين عناصر الطبيعة المتحرّكة والصّامته، جمّع بينها الشاعر عائض بن عبدالله القرنيّ، في مقدّمة قصيدة مدح بها الملك فهد رحمه الله، إلا أنّه كالشّهريّ لا يأتي بصورة مبتكرة، وإنّما يكتفي بسرد عناصر الطبيعة وتشخيصها بنسبة الأفعال الإنسانيّة إليها، ليعبر بذلك عن بهجتها بالمدوح. يقول⁽³⁾:

(1) السّابق، ص 126.

(2) «مشاعر من تُمْنِيّة»، ص 55.

(3) «الشعر في رحاب الفهد»، ص 37.

فَالْمَاءُ تَمْتَحُ وَالطُّيُورُ تَرَاقَصَتْ وَالزَّهْرُ ضَوَّعَ وَالنَّسِيمُ قَدْ اِزْتَجَلَ
وَالْأَقْحُوَانُ تَتَابَعَتْ نَظْرَاتُهُ وَالنَّحْلُ يَنْثُرُ فِي خَمَائِلِنَا الْعَسَلَ
ضَحِكْتَ لَكَ الْأَفْنَانُ مَائِسَةً الصَّبَا وَأَتَى إِلَيْكَ الطَّلُّ بِالْبُشْرَى هَمَلُ

والعصافير من عناصر الطّبيعة المتحرّكة التي استمد منها شعراء عسير صورهم، ولكلّ منهم طريقته في الاستمداد، فهذا الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، يربطها بالغناء والعزف والنّشيد، حين يشبّه منطقة عسير بالنّشيد والمزهر، ثم يجعلها عصفورة تغرّد في فمه⁽¹⁾:

هَذَا عَسِيرٌ، نَشِيدِي، مِزْهَرِي، قَمَرِي عُصْفُورَةٌ فِي فَمِي، تَحِيَا عَلَى وَتَرِي
ومثله في الرّبط بين العصافير والكلام، أو بين العصافير والغناء، الشّاعر مريع بن علي سّوادي، عندما رثى الأديب عبدالعزيز مشري، ونسب إليه الكلام الجميل، لتبقى به «عصافير الكلام»، على ما بقي من الأغصان. يقول⁽²⁾:

عَلِمَتْ بَاقِي الْغُصْنِ فِي أَشْجَارِنَا

لِيَعِيدَ نَزْهَتَهُ مَعَ الْأَقْدَارِ..

كَيْ تَبْقَى عَصَافِيرُ الْكَلَامِ

وبعد؛ فإنّ الشّواهد الشعريّة على استمداد شعراء عسير الصّورة من بيئتهم الطّبيعيّة كثيرة، ومثلها الشّواهد التي تستمدّ الصّورة من الطّبيعة في البيئات الأخرى، أو تستمدّها من التّراث الشعريّ العربيّ، بينما هي - في أصلها - مأخوذة من الطّبيعة، حتّى إنّ الباحث لا يكاد يغادر قصيدة إلا وجد فيها صورةً تستحضر العناصر الطّبيعيّة التي تشكّل المكان، من خلال التّشبيه بها، أو توظيفها لتكون مادّة للرّمز، أو مثيرةً للإيحاء، ممّا حثّ الانتقاء، وفرض التركيز على المصادر البيئيّة الأكثر دوراً في الشعر

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 110.

(2) «وشايات قروية»، ص 74.

العسيري، والموجودة عند أكثر من شاعر، ليربط الشعر بالمكان، ويتميز عن شعر البيئات الأخرى، بوصفه صادرًا عن بيئة لها خصائصها التي تركت أثرها في القصيدة، سواء أكان الأثر في اللغة، أم في الصورة، مع إهمال الصور التي اتكأت على التراث الشعري؛ لأنه لا إضافة تُرجى من عرضها، ولا مزية تُتوقع عند تفصيل القول فيها، بل إن ذلك قد يفضي إلى شيء من ضياع هوية القصائد، وذوبانها في نظائرها، وهو ما يخالف واقع الشعر العسيري الذي كان دألاً على المكان، ومحياً إليه، بالكثير من خصائصه الفنية.

4 - الإنسان

إنَّ عدَّ الإنسان في مصادر الصورة، يقود الباحث إلى عملٍ ليست له نهاية؛ ذلك أنَّ الإنسان حاضر في جلِّ الصور الشعرية، وذلك بدهي عند إدراك أنَّ الشاعر إنسان يتفاعل مع المحيطين به بوصفهم بشرًا، ويصوِّر - في موضوعاته كلّها - شعورًا إنسانيًا، فيحبُّ إنسانًا، ويهجو إنسانًا، ويمدح إنسانًا، ويعاتب إنسانًا، ويرثي إنسانًا، ويصف إنسانًا، وللشاعر في كلّ موضوع موقف ممّا يصوّره، سواء أكان قبولًا أم رفضًا، فكلّ تلك الموضوعات تستمدّ صورها من الإنسان جسدًا وروحًا وتعاملًا ومواقف، بل إنَّ حضور الإنسان في الصورة الشعرية، لا يقتصر على الموضوعات المتعلقة به تعلقًا مباشرًا، وإنّما يمتدّ ليشمل كلّ الموضوعات الشعرية، ممّا جعل المُدركات الحسية كلّها تستحيل إلى عالم الإنسان، وهو ما يظهر واضحًا في التشخيص والتجسيد، بوصفهما إضفاء للصفات البشرية الحسية والمعنوية على الحيوان أو الجماد أو المعنويات المجردة التي لا تدركها الحواس.

وأمام هذه الحال، تكون شواهد كثيرة ممّا عُدَّت: الآيات القرآنية الكريمة، أو التراث الشعري، أو الطبيعة، مصادر الصورة فيها، صالحة

لأن تكون شواهد على استمداد الصور الشعريّة من الإنسان، ممّا يحتمّ إيجاد حدّ يفصل هذه عن تلك، ويمنع التكرار والتداخل، ويميّز الشواهد التي استمدّت صورها من الإنسان استمداداً مباشراً عن غيرها، وهو أمرٌ صعبٌ في ظاهره؛ لأنّ كلّ ما يحيط بالإنسان جزءٌ منه، بيد أنّ ذلك ممكنٌ في حال التركيز على طريقة واحدةٍ من طرائق الاستمداد، وترك الطرائق التي يتداخل فيها الإنسان - بوصفه مصدر الصورة - مع غيره، وهي - في الغالب - تلك الصور الجزئية التي تُشبه بالإنسان أو بأجزاء منه، وتكون معتمدة على الوسائل البلاغية التقليديّة المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكنية؛ لأنّها تأتي مكرّرةً، قريبة المأخذ، قليلة التركيب والابتكار، فلا تدلّ على قدرة تصويريّة خاصّة، ولا تشي بخيالٍ خلاق.

أمّا في الصور الذهنية، فإنّ سمات: التكرار، وعدم الابتكار، وقرب المأخذ، تنسحب على الصور الذهنيّة الكلّيّة عندما يكتفي الشاعر بنقل المشهد كما هو في الواقع، دون أن يشحذ خياله للإضافة عليه⁽¹⁾، ممّا يجعل استبعاد الصور الجزئية، والصور الذهنيّة التقريريّة، يؤطر هذا المبحث ويحدّده، بما يمنح فرصة تحليل شواهد ذات خيالٍ بعيد، تحمل دلالاتٍ على أنّ طرائق استمداد الصورة من الإنسان تتطوّر ما بقي الإنسان، وترتبط بالمكان ما بقي ارتباط الشعراء به، وتعلّقهم بمكوّناته الثقافيّة والطبيعيّة.

إنّ كون الصور الشعريّة التي استمدّت مادّتها من الإنسان، أكثر تميّزاً في الصور الكلّيّة، فإنّ ذلك يجعل من الأفضل أن يكون الاتجاه في هذا المبحث نحو الصور الكلّيّة التي صوّرت الإنسان في حالاته المختلفة، وهي تلك القائمة على ما بات يُعرف بـ«الرّسم بالكلمات»، أو «الصورة المشهديّة»، وهما مصطلحان يتداخل مع ما سمّاه الدكتور يوسف نوفل

(1) انظر: «الصورة الفنيّة في الشعر العربي»، إبراهيم الغنيم، الشركة العربيّة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1416هـ، ص 176.

«التشكيل»⁽¹⁾، أو أنهما هو، ومثله عند آخرين مصطلح «الصورة الوصفية»⁽²⁾، لكنّه غير شائع وغير مستقر، ولذا فإنّ مصطلحي: «الرسم بالكلمات»، و«الصورة المشهدية»، هما الأقرب إلى المقصود هنا؛ لأنّ النصوص المختارة ذات تفاصيل ثريّة، سواء تحقّق ذلك الثراء من خلال الدلالة الوضعية للألفاظ المتجاورة، أم من خلال الصور الجزئية.

وعند الانتقال إلى انتقاء الشواهد الشعرية التي استمدّت من الإنسان صورتها المشهدية الكلية، أو التي رسمت الإنسان بالكلمات، فإنّ الباحث يقف على نماذج متنوعة من حيث: زمن المشهد ومكانه، وكونه سلبياً أم إيجابياً، بمعنى؛ أهو أليف محبوب مُحبّب، أم مرفوض مُستهجن؟ ومدى تعاطف الشاعر مع الإنسان الذي يصوّره، وهل تتناول الصورة شخصاً معروفاً بوصفه فرداً، أم تتناول الفرد بوصفه أنموذجاً بشرياً لأشباه كثيرين؟ وهل الإنسان الذي يصوّره الشاعر انعكاسٌ له، أم أنّه هو في طفولته أو شبابه أو زمنه الراهن؟

وبناء على تنوّع الصور المشهدية المستمدة من الإنسان، بحسب التقسيمات السابقة، يكون اختيار الشواهد، لثلاث تشابه، فتؤدّي إلى حكم خاطئ، يجعلها في مسار واحد، بينما هي ذات مسارات متعدّدة، وهو ما سيبيّن عند عرض الشواهد.

ومن الصور المشهدية التي كان الإنسان مادّتها الرئيسة، تلك التي تتناول الموصوف بالرفض، وهي - من ناحية الموضوع - داخلة في النقد الاجتماعي، الذي قد يتّسم بالمباشرة، لكنّها - من ناحية الفنّ - تتجاوز الوعظ المباشر حين تعتمد على التصوير اللغوي الذي يشكّل أمام القارئ

(1) انظر: «الصورة الشعرية والرمز اللوني»، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995م، ص 41.

(2) انظر: «الصورة الشعرية في النقد الحديث»، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 120.

صورةً ذهنيّةً كاملةً، ومن شواهد ذلك قصيدة عنوانها: «معسل»، للشّاعر أحمد عبدالله عسيري، يصوّر فيها امرأةً جميلةً تتعاطى «شيشة المعسل»، فيرسم حالها، مبرزاً التناقض بين جمالها، وقبح ما تتناوله، ليضع القارئ أمام مشهدٍ يمكن تخيّلها، معتمداً على حشد عددٍ من الصّور الجزئية التي تبرز التناقض، وتزيد في رفض المتلقّي للمشهد والفعل. يقول⁽¹⁾:

يَا حُلُوةَ الشَّفَتَيْنِ أَنْتِ حَمِيلَةٌ نَعَسَ الْجَمَالَ عَلَى ثَرَاهَا السُّنْبُلِي
مَنْ عَلَّمَ الثَّغَرَ الْوَرِيْقَ غَوَايَةً تَقْسُو عَلَى هَذَا الْحَرِيرِ الْمُسْدَلِ؟
مَنْ بَدَّلَ الْمَطَرَ الضُّحُوكَ عَوَاصِفًا كَرَّتْ عَلَى مُهَجِّ الْحُقُولِ بِمَنْجَلِ؟
مَنْ أَشْعَلَ الشَّفَقَ الطُّرُوبَ عَلَى الرُّبَا رَفَقًا فَدَيْتُكَ بِالْجَرِيحِ الْمُثْكَلِ
النَّارُ تَصْفَعُ وَجَنَّتِيكَ بِكَفِّهَا صُونِي جَمَالِكَ يَا مَلِيحَةً وَأَعْدِلِي
وَتَسْلُلِي عِطْرًا يَضُوعُ أَرِيْجُهُ فَعَلَى اللَّظَى الْمَوَارِ كَانَ تَسْلُلِي
حَطَبَ اللَّهْيَبِ عَلَى شِفَاهِكَ رَاعِنِي وَعَلَى حُدُودِ الضَّيْمِ طَالَ تَأْمُلِي

والشّاعر لم يذهب بخياله إلى أبعد من تصوير ما رآه بعينه، لكنّه أضاف إلى المشهد ما يحدّد موقفه منه، كالاستفهامات الإنكارية، والتعبير عن الألم، وتصوير التنافر بين الجمال الأنثوي ولهب «الشيشة»، فضلاً عن أنّ المشهد مكوّن من صورٍ جزئيةٍ تقليديّةٍ أو مبتكرةٍ في جوانب منها؛ فهذه المرأة كالخميلة الجميلة التي يرتاح الجمال على ثراها، وشعرها كالحرير، وهي كالمطر، والعواصف كحاصدٍ يكرّ على الحقول، والحقول نفسها ذات مهجٍ تجعلها تشعر بالألم، وشفة المرأة كالشفق، والنّار كإنسان له كفٌّ يصفّع بها، لكنّ هذه الصّور الجزئية تتضمّن شيئاً من أضدادها، فالمطر صار عواصفٍ كحاصدٍ يفسد الزّرع بمنجله، وشفة اللتان تشبهان الشّفق اشتعلتا بلهيب «الشيشة»، ونار «الشيشة» تصفّع وجنتيها الجميلتين، كما أنّ الصّور الجزئية مستمدة من البيئة المحليّة التي ترى في الحقول والمزارع رمزَ الجمال والخصب، ولذا كان ثرى الخمائل سنبلياً، وكان

(1) «إشراقة الطّين»، مخطوط، ص 13.

المطر الذي استحال إلى عواصف خير ما رأى الشاعر أنه يعبر به عن التحول من الجمال إلى ضده، أو عن إفساد الجمال وتشويهه. وكل هذه الصور تأتلف لترسم مشهداً كاملاً، وذلك عن طريق تكثيف التشبيهات والاستعارات لشيء واحد، حتى تشكّلت الصورة الكلية لذلك الشيء، وهي إحدى طرائق رسم الصور الكلية، تُضاف إليها طرائق أخرى، مثل الاعتماد على الأسلوب الدرامي أو القصصي، أو تتابع الأفعال والحركات، مما سيأتي في الشواهد اللاحقة.

والشاعر أحمد عبدالله عسيري، يعتمد على هذه الطريقة في قصائده التي تتناول السلبيات المجتمعية كلها، ومن ذلك قصيدة أخرى عنوانها: «راقصة»، يصوّر فيها القبح الذي آل إليه حُسن المرأة الراقصة التي باتت مفاتنها سبباً في الغواية الجماعية، ويصوّر المحيطين بهذه الراقصة من السكارى، ومنها⁽¹⁾:

والمُظْلِمُونَ عَلَى أَنْفَاسِهِ وَثَبُوا	مِصْبَاحُ رُؤُوسِكِ مَغْلُولٌ وَمُكْتَتَبٌ
غَيْبُوبَةٌ مِنْ سَعِيرِ الطِّينِ تَنْسَكِبُ	تَغْشَاهُمْ النَّشْوَةُ الْحَرَى وَتَلْفَحُهُمْ
عَلَى الْخَطِيئَةِ يَمْخُو صَخُوهَا الْحَبَبُ	زَوَاحِفٌ مِنْ حُوَاةِ اللَّيْلِ عَاكِفَةٌ
حَمَقَاءُ يَبْصُقُ فِيهَا الرَّيْفُ وَالْكَذِبُ	هَذِي خُطَاكِ غَوَايَاتٌ مُبْعَثَرَةٌ
مَحْمُومَةٌ مَلُوهَا الْإِغْرَاءُ وَالطَّرَبُ	تَلَوْنِي الْعَوَاصِفُ بِالسَّاقِينَ فِي وَلَهٍ
قَوَافِلُ عَضَّهَا الْبَارُودُ وَاللَّهَبُ	وَلَا مَسَتْ حَضْرَكَ الْمَمْسُوحِ فِي ظِلْمٍ

فهذه الأبيات تنقل لنا صورة حيّة للفعل الذي تمارسه هذه الراقصة، والمكان الذي تدور فيه الأحداث، وعلى الرغم من أنها تحاول وصف شيء من أجزاء الممارسة، إلا أنها تتجاوز ذلك، فتذهب إلى تحديد موقف الشاعر من المشهد، وتصوير رفضه لما يصفه، وهو ما أدته بعض الألفاظ، من مثل: «مغلول، مكتتب، غيبوبة، زواحف، حواة الليل، الخطيئة»، فضلاً عن أنّ الصور الجزئية نفسها تشي بموقفه الرافض، لتتشكّل - في

(1) السابق، ص 12.

النهاية - صورة كاملة يكاد القارئ يراها ألوّناً ومشاهد، بل ويسمع ما يدور فيها من صخب صادر عن السّكّارى، وأحاديث ذات صوت عال، فعلى الرّغم من غياب الصّور الصّوتيّة، إلا أنّ الصّور البصريّة توحى بها.

ومما يلفت النّظر، وجود شيءٍ من التّشابه - عند شاعرين من شعراء عسير - في بعض الأفكار العامّة للقصائد التي تتشكّل فيها الصّورة الكليّة أو الصّورة المشهديّة، لتعبّر عن آلام الذات ومواجهها، أو تحولاتها بمرور سنوات العمر، وهو ما وُجد عند الشّاعرين: علي آل عمر عسيري، وتركّي الزّميلّي، عندما صار انعكاس الوجه على «المرأة» سبب الشّكوى، ومدار الصّورة والحدث، بيد أنّهما يختلفان من جانبين: أحدهما أسلوبيّ وهو؛ أنّ آل عمر عسيري اتكأ على أدوات السّرد بشكلٍ واضح، بينما ظهرت روح السّرد وحسب عند الزّميلّي، والآخر موضوعي وهو؛ أنّ قصيدة آل عمر تضمّنت شكوى مباشرة، أو حدّدت الذات بشكلٍ بيّن، بينما لم تتضمّن قصيدة الزّميلّي شكوى مباشرة، أو تحيل إلى الذات بشكلٍ واضح، حتّى إنّ مقطوعته تكاد تكون نوعاً من التّجريد البلاغي، يقول الشّاعر تركّي الزّميلّي، مصوّراً ملامحه هو، وهو ينظر إلى المرأة، حيث تتألف صوراً جزئيّة غريبة، لتكوّن مجتمعةً صورة إنسانٍ مُجهّد⁽¹⁾:

في زاويةِ العُرفَةِ.. مرآة

عَتَمَها المشهَدُ!

تفرّشُ عَيْنَايَ فُضُولُهُمَا..

وتُطْلَآنِ عَلَيَّ!

الرّعْدَةُ في الأَطْرَافِ..

وهَذَا اللّوْنُ القَمْحِيّ

(1) «مدد»، ص 174، 175.

وسُهُومُ الطَّرَفِ المُوَوِّغِ..

في.. أَعْمَاقِ المَجْهُولِ

وَقَتَامَةُ إِجْهَادٍ.. حَتَّى

لَكَأَنَّ المِرَاةَ تَذَوَّبُ..

كُلَّ مَلَامِحِهَا..

بِمِدَادِ أَسْوَدَ

وَتَشِفُّ الصُّورَةُ:

في أَعْلَاهَا..

عَيْنٌ تُفْلِتُ دَمْعَئَهَا

في عُمُقِ كَابِتِهَا..

إِنْسَانٌ مُجْهَدٌ!

والقطعة السابقة هي القصيدة كلها، ممّا يعني أننا أمام قصيدة مشهدية، أو أمام أنموذج لما بات يُعرف عند النقاد بـ«القصيدة المشهد»، وهي تلك التي تعتمد على رسم الصورة كاملة منذ البدء حتى النهاية، بطريقة تتنامى فيها الأحداث، إن كانت قائمة على السرد، أو يتتابع فيها تشكّل الأجزاء إن كانت قائمة على الرسم باللغة، وقد يتخلّلها شيء من السرد القصصي، أو الروح اللغوية للسرد، وهو ما كان في هذه المقطوعة التي لم تكن قصّة شعرية كاملة، لكنّها لم تخل من الأفعال التي تصوّر حدثاً، مثل: «عتمّها المشهد، تفرش عيناى فضولهما، وتطلّان عليّ، المرأة تذوب كلّ ملامحها، تشفّ الصورة»، وبرغم ذلك، فإن المكوّن الأوّل للصورة الكلية الموحية بألم الذات هو الصّور الجزئية، التي راوحت بين الصّور البلاغية، والصّور اللغوية، لتأثلف مكوّنة صورةً كاملة؛ فحين يقول: «الرّعدة في الأطراف.. وهذا اللون القمحي»، فإنّه

يمزج الصّورة الحركيّة، بالبصريّة، ليجعل القارئ في داخل الحالة، ويصرّ على الصّورة اللونيّة، حين يجعل ملامح المرأة تغيب بعد أن غشّاها مدادٌ أسود، وليس ذلك المداد سوى القتامة التي يشعر بها الشّاعر نفسه، وهو ما عبّر عنه بقوله: «وقتامة إجهاد»، ليصل - في نهاية القصيدة - إلى أن كلّ هذه الألوان القتامة التي صبغت المرأة ليست سوى وجهه هو في حال شعوره بالإجهاد، وهو إجهادٌ نفسيّ لا بدنيّ، ودليل ذلك أنّ المشهد احتوى على «عينٌ تفلّت دمعَها».

أمّا الشّاعر علي آل عمر عسيري، فقد كان أكثر مباشرةً، سواء أكانت مباشرةً لفظيّة، من خلال استخدام الألفاظ في سياقات لا تبتعد بها عن دلالاتها المعجميّة، أم مباشرةً في الحديث عن الذات دون موارد أو تجريد، كما ظهر اعتماده على الحوار وسرد الأحداث والانفعالات بشكل واضح، ولا جامع يجمع قصيدته وقصيدة الزّميل سوي حضور المرأة بوصفها قادح الفكرة ومدار الحدث. يقول⁽¹⁾:

في فناء الدّار كانت «عاكسَه»

لمعة البلور فيها حليّة

تُبهِجُ النَّفْسَ وتستهوي العُيُونَ النَّاعِسَه

خُلْسَة مَدَّتْ يَدَيَّ كَفَيَّ لَهَا

فَانْتَنَتْ بِالْكَفِّ أَطْرَافُ الْأَنَامِلِ

والتَّوْتُ فِيهَا شَعِيرَاتُ رِقَاقٍ عَابِسَه..!

قُلْتُ يَا الله.. هذي...؟

واعترّنتني هَزَّةٌ فَضَّتْ دُمُوعِي الْيَابِسَه...!

(1) «من قصائدي»، ص 231.

قُلْتُ يَا اللَّهِ هَذَا لِمَتِي..؟
 كَيْفَ شَابَتْ دُونَ عِلْمِي..؟
 كَيْفَ حَتَّتْ لَوْنَهَا اللَّيْلِي سِرًّا دُونَ عِلْمِي؟
 مَنْ تَرَى صَفَى لَهَا الْأَصْبَاغَ مِنْ أَلْوَانِ هَمِّي؟
 كَيْفَ أَقْصَى الْحِسُّ طَوْعًا حَارِسَهُ؟
 شَكَّ عَقْلِي فِي وَرِيدِي
 فَانْتَحَى نَبْضِي وَأَنْسَانِي خُدُودِي
 وَاسْتَشَاطَتْ فِي شَرَائِينِي بَقَايَا نَشْوَةٍ..
 وَعَكَّنِي.. رَعَشْتَنِي.. ثُمَّ أَلَقَتْ بِي حَسِيرًا..
 كَجَوَادٍ تَلَّ عَمْدًا فَارِسَهُ

ثمَّ يمضي في تصوير الأفكار اليائسة التي تواردت إلى ذهنه، بعد أن كَشَفَتْ له المرأة عما لم يكن قد تنبَّه له من قبل، لينهي القصيدة بمقطوعة عمودية وعظيمة مباشرة، لا تتسق والسرد القصصي الذي بدأها به.

غير أنَّ المهمَّ - هنا - أنه استطاع تصوير الحال، فرسم المشهد بالألفاظ معتمدًا على إبراز الانفعالات بكثرة الاستفهامات وتتابعها، وامتكنًا على القليل من الصور البلاغية التي كان دورها في تشكيل المشهد أقلَّ من دور الألفاظ الواصفة، والأهمَّ أنَّ الإنسان هو محور الصورة الرئيس، فليس الشيب سوى تجربة إنسانية صوّرها الشعراء عبر العصور، بطرائق متباينة، واختار الشاعر أن يصوّرها من خلال صورة لغوية مشهدة قصصية، حاول فيها التدرج من الإشارة إلى مكان الحدث، ثمَّ انتقل إلى الحدث نفسه، مؤجِّلًا تصوير سبب الصدمة التي أصابته، ليكون أكثر تشويقًا، حيث يقول: «قُلْتُ يَا اللَّهِ.. هَذَا...؟ واعتَرَّتْنِي هَزَّةٌ فَصَّتْ دُمُوعِي الْيَاسَ..! قُلْتُ يَا اللَّهِ هَذَا لِمَتِي..؟ كَيْفَ شَابَتْ دُونَ عِلْمِي..؟»، وهو أسلوب قصصي

خالص، ألجأ الشّاعر إلى التّكرار، والعودة إلى السّوابق التركيبيّة غير مرة، وتكرار السؤال الواحد بأكثر من صياغة لفظيّة، ليكون المشهد «درامياً» بالمعنى الفنّي.

ويمكن أن يُضاف إلى هذه الشّواهد، الجزء الأكبر من الشّواهد التي عُرضت في أثناء الحديث عن تحقيق الوحدة الفنّية، من خلال الاعتماد على الأسلوب القصصيّ؛ ذلك أنّ هذا الأسلوب يجعل معاني القصيدة تسير مجتمعةً وناميةً ومتتابعةً، حتّى تشكّل لوحةً فنيّةً تحتوي على جزئيات الواقع، كلّها أو جلّها، لتكوّن صورةً مشهديّةً كاملة، فضلاً عن وجود شواهد أخرى تعتمد على تكثيف الوسائل التّصويريّة، سواء أكانت بيانيّة قائمة على التّشبيه والاستعارة والكناية، أم حسّية تقوم على إظهار الحركة أو اللون في تشكيل الصّورة الكلّيّة، وسيأتي عرضها عند تحليل الشّواهد الخاصّة بأنواع الصّورة.

المبحث الثاني

أنواع الصورة

- مدخل

خلصت مقدمة مبحث: مصادر الصورة، إلى أهميّة «دخول دراسة الفنون البلاغية ضمن دراسة الصورة، بوصفها جزءاً، لا بوصفها الصورة كلّها، ممّا يسوّغ دراسة فنون البيان تحت عنوان: أنواع الصورة، أو أشكالها»، وبما أنّ دراسة الفنون البيانية، لا تعني دراسة الصورة كلّها بوصفها «كلّ شيء تقوى على رؤيته أو سماعه أو لمسه أو تذوّقه»⁽¹⁾ أو الشعور به، ولأنّنا «قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز»⁽²⁾، فقد انتهى البحث في مفهوم الصورة إلى أنّها: الهيئّة الذهنيّة الناجمة عن تجاوز الكلمات في نصّ ما، سواء أكانت من خلال التشبيه والاستعارة والكناية، أم من خلال تركيب الألفاظ.

ولمّا كان مبحث: مصادر الصورة، قد أتى على طرفي هذا التعريف؛ فاحتوى على كثيرٍ من الصّور البيانيّة الجزئيّة، والصّور المشهديّة الكلّيّة، فإنّ من الأولى تجاوز هذا التقسيم؛ لأنّ الاعتماد عليه سيكون تكراراً، يفضي إلى الخلط والتّداخل، ويجعل الشّواهد صالحةً لأيّ مبحث، ولأنّ طرفي التعريف أقرب إلى وسائل الصورة، منهما إلى أنواعها، حتّى إنّ يمكن

(1) «الصورة الفنيّة في النقد الشعريّ: دراسة في النظريّة والتّطبيق»، د. عبدالقادر الرّباعي، ص 86.

(2) «الصورة والبناء الشعريّ»، د. محمّد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1998م، ص 27.

تفريعهما إلى فرعين رئيسين هما: الوسائل التّقليديّة، والوسائل الحديثة.

يُضاف إلى ذلك أنّ تقسيم الصّورة بحسب الأفراد والتركيب، يعيدنا إلى التّقسيم نفسه؛ فالأفراد ضدّ التّعدّد، والصّور المفردة - في الغالب - تقليديّة قائمة على تشبيه أو استعارة أو كناية، فيما تكون الصّور المركّبة مشهديّة حركيّة مشكّلة من صفاتٍ متتابعة، ولذا يصبح هذا التّقسيم عودةً إلى تفريع الصّور بحسب أحاديّة الصّفة، أو تعدّد الصّفات، وذلك ما لا يؤدّي إلى تحقيق الغرض، وهو الابتعاد عن الخلط، والتّداخل، والتّكرار.

وأمام هذه الحال، يكون تقسيم الصّورة بحسب عناصرها أوفى بالغرض، وأكثر ملاءمةً لطبيعة الصّورة بوصفها نتيجةً لغويّةً، يصل إليها الشّاعر دون أن تكون جِدّة الوسائل أو تقليديّتها حاضرتين في ذهنه، بقدر حضور الهيئة الدّهنية التي تنجم عن تجاوز الألفاظ في بيتٍ أو سطر أو مقطوعة أو قصيدة.

ونعني بعناصر الصّورة؛ المحرّكات الأساسيّة للحواسّ في الإنسان، من: لون، وصوت، ورائحة، وذوق، مع أهميّة الاحتراز من أنّ التّقسيم بحسب هذه العناصر لا يعني الاهتمام بالصّور الحسيّة دون غيرها، وإنّما يعني الاعتماد عليها في التّقسيم وحسب؛ لأنّ الصّور الدّهنية التي لا تعتمد على الحواس بشكل مباشر، تعود إليها بطريقةٍ أو بأخرى، على الرّغم من أنّها تُصنّف في مجموعة الصّور العقليّة، أو الدّهنيّة، مثلما هو الحال في كون بعض المفردات تكون مشبّعةً بعنصر ما، بما يجعله لافتاً أكثر من غيره، لكن ذلك لا ينفي وجود عنصر آخر توحى به اللفظة نفسها مفردةً، أو توحى به متجاوزةً مع لفظةٍ أو ألفاظٍ أخرى، وبالرّغم من ذلك، فستكون دراسة الصّورة الدّهنيّة مستقلّة في مبحث عنوانه: أنماط جديدة من الصّورة الشّعريّة، لأنّها مرتبطةٌ بالتّجديد، وقائمة على إيجاد علاقاتٍ جديدة بين الأشياء، والاحتفاء بالمعاني العقليّة المجرّدة، وتلك أهم سمات القصيدة الحديثة.

أمّا هذا المبحث فسيكون الاهتمام فيه موجّهًا نحو عناصر الصّورة المحرّكة لحواسّ الإنسان، أو المنبثّة منها، مع التركيز على الشّواهد التي تكون الصّورة فيها أكثر جودةً بإيحائها أو رمزها أو جدّتها، دون إغفال الشّواهد التّقليديّة المتقدّمة زمنيًا، لدلالاتها على مرحلتها من جانب، وعلى التطوّر الذي طرأ على الصّورة الفنّيّة عند شعراء عسير، عبر ثمانين عامًا.

أولاً: الصّورة البصريّة

يعتمد الشعراء على البصر أكثر من اعتمادهم على غيره من الحواس، وذلك بدهي عند النّظر إلى كونه «أدقّ الحواس وأكملها وأمتعها، فهو يمدّ العقل بأكبر قدرٍ من الأفكار، وأكثرها تنوعًا، ويلتقط الأشياء من بُعدٍ شاسع، ويظلّ ينقل ما يمتع من غير كلّ أو ارتواء»⁽¹⁾، ولا يمكن الاعتداد بإبداع العميان في الصّور البصريّة، لنقض هذا القول، إذ ليس أدلّ على طغيان الاعتماد على البصر، من بروز الصّورة البصريّة حتى عند الشعراء العميان، باعتمادهم على صورٍ بصريّة أبدع فيها المبصرون، ولطغيان اعتماد الشعراء على البصر، أسبابٌ نفسيّة واجتماعيّة⁽²⁾، تدلّ في مجموعها على أنّ البصر هو معين الشعراء الأوّل، والمحرّك الرئيس لخيالاتهم.

وتكشف تجارب شعراء عسير - على اختلافها - عن استثمارهم الكثير من المدركات البصريّة، سواء أكانت ساكنة أم متحرّكة، وذلك هو الحدّ الفاصل بين الصّور الساكنة والمتحرّكة، وهو المُميّز بين قدرات الشعراء على استثمار ما تدركه الأبصار، ومنح تلك المدركات إichاءات تتجاوز حقيقتها؛ لأن دلالات المحسوسات البصريّة تتباين بحسب سياقاتها اللفظيّة، وما يسبقها أو يتبعها من ألفاظ.

(1) «في النّقد الحديث»، د. نصرت عبدالرحمن، مكتبة الأقصى، عمّان، الأردن، ط1، 1979، ص 22.

(2) انظر: «الصورة البصريّة في شعر العميان: دراسة نقدية في الخيال والإبداع»، د. عبدالله أحمد الفيّفي، نادي الرّياض الأدبيّ، ط1، 1417هـ - 1997م.

أ - الصّورة البصريّة اللونية

تأتي الألوان في مقدّمة المدركات البصريّة، ولذا كان استثمارها في الصّورة الشّعريّة سمّة ظاهرة، وطريقة شائعة عند الشعراء في كلّ العصور والبيئات، «فاللون أحد المحسوسات المكوّنة للصّورة، لكنّه يتقدّم غيره من المحسوسات، وتكون له من بعد دلالات وإيحاءات ورموز تفوق ما عداه من سائر المحسوسات»⁽¹⁾، بيد أنّ استثمار الألوان، وتحويلها إلى رموز، والاتكاء على ألوان معيّنة، ظاهرة أكثر بروزاً عند شعراء عسير، منها عند غيرهم من شعراء البيئات السّعوديّة الأخرى؛ وذلك عائداً إلى أسباب بيئية وثقافيّة متألفة؛ فهؤلاء الشعراء يعيشون في جبال زانها الله بألوانٍ مختلفة من النباتات، ويسكنون في بيوت مزينة بألوانٍ بديعة ذات أشكالٍ وتدرجاتٍ تسرّ الناظرين، وهي في أصلها مأخوذة من بيئتهم نباتاً وجماداً، إذ «استخدم أهالي منطقة عسير في تلوين رسومهم ووحداتهم المنزليّة الصّبغات الطبيعيّة المأخوذة من بعض النباتات، والطّيّنات الخاصّة، أو الأكاسيد الحجريّة»⁽²⁾، فضلاً عن أنّ شعراء عسير يرون في كلّ هذا التلون الطبعي، أو التلوين الحياتي جزءاً من ثقافة المكان، ومحدّداً من محدّدات هويّته، ممّا حمل الألوان إيحاءاتٍ كثيرة، وحول بعضها إلى رموز؛ لأنّ «دلالات الألوان تتراوح بحسب السياقات التي ترد فيها»⁽³⁾، ولبعض الألوان في المخيلة الجماعيّة دلالة معلومة.

وعند شعراء عسير، يأتي اللون الأخضر قبل الألوان كلّها؛ لأنّه مرتبطٌ بالخصب والمطر والخير وجمال الطّبيعة، حتّى إنّ اللون المفضّل في

(1) «الصّورة الشّعريّة واستيحاء الألوان»، د. يوسف حسن نوفل، دار النّهضة العربيّة، القاهرة، ط 1، 1405هـ - 1985م، ص 225.

(2) «فنّ زخرفة العمارة التقليديّة بعسير: دراسة فنيّة وجماليّة»، د. علي عبدالله مرزوق، ص 66.

(3) «تشكيل الخطاب الشعري»، د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 1420هـ - 2000م، ص 45.

طلاء جدران منازلهم وعرصاتها⁽¹⁾، ولذا فإنه يحضر في الصورة الشعرية موازياً لهذه المعاني، ويتحوّل - عند بعض الشعراء - إلى رمز للسعادة والحب والسّماحة، ممّا يجعل طبيعته البصرية تذهب - عند بعض الشعراء - إلى حواس أخرى، فما يُعرف بـ«تراسل الحواس»، وهو يعتمد - كما يتّضح من المصطلح نفسه - على تبادل الوظائف والسّمات بين الحواس، فيصبح المُبصر مشمومًا أو مسموعًا أو ذواقًا، ممّا يعني أنّه كسرٌ للقواعد المعروفة في وظائف الأعضاء، وفي العلاقات بين ألفاظ اللغة، وهو يحتاج إلى الدقّة، إذ لا يكفي فيه أن ينسب الشاعر فعل حاسة ما إلى أخرى، دون أن يكون هذا التّبادل مؤدّيًا إلى إضافة معنوية، أو إحياء دلاليّ، وهو ما كان عند الشاعر أحمد عبدالله عسيري، حين يقول واصفًا مدينة أبها⁽²⁾:

واخضرار اللوز في حلقي بديع ومذاق التّين أطباقي الشّهية
فاخضرار اللوز صار بديعًا في حلقة، ممّا جعل المرثي، وهو اللون، يتحوّل إلى ذواقٍ ذي طعم لذيذ، وثمر اللوز ممّا يؤكل، وممّا تبهج العين رؤيته في آن، وهو مرتبطٌ بمدينة أبها التي كانت المزارع المحيطة بواديها زاخرة به، وقد وردت لفظة «اللوز» عند أكثر من شاعر من الشعراء المنتمين إلى المدينة نفسها⁽³⁾، ولذا فإنّ التحوّل من حاسة إلى أخرى مُبرّرٌ باشتراك الموصوف فيهما، وبكونه رمزًا من رموز جمال المكان وخصوبته، حتّى إنّه يُحسّ بأكثر من حاسة.

(1) اعتاد أهالي عسير دهن جدران منازلهم وأرضياتها باللون الأخضر المستخرج من نبات البرسيم، وهو الفعل المعروف عندهم بـ«التّخضير أو الخضار»، كما أنهم كانوا يستخدمون اللون الأخضر في طلاء الثلث الأسفل من جدران المجالس والغرف الداخليّة، ويسمّونه «وزرة». (انظر: «فنّ زخرفة العمارة التقليديّة بعسير: دراسة فنيّة وجماليّة»، د. علي عبدالله مرزوق، ص 68).

(2) «المجلة العربيّة»، ع 93، (شوّال 1405هـ)، ص 112.

(3) انظر: «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 76. ويقول الشاعر محمد زايد الألمعي في قصيدة يصف بها أبها: «للّبساتين، يفضّحها اللّوز، والياسمينه توشك إغواءها...». (أوراق حصل عليها الباحث من الشّاعر).

وتأتي لفظة الاخضرار، مقرونة بالبهجة والسّعادة والجمال والحبّ، ليصبح ورودها في أيّ سياقٍ صورةً فنّيةً، ومن ذلك أنّ الشّاعر محمد عبدالرحمن الحفظيّ، في قصيدة متعدّدة القوافي، بعنوان: «أسطورة الحلم الجميل»، يجعل الاخضرار بقيّة من بقايا الرّؤى الجميلة التي سافرت مع الرّيح. يقول⁽¹⁾:

وَتَلَاشَى الحُلْمُ الجميلُ وَأَضْحَى مُسْتَحِيلًا فِي عَالَمِ المُسْتَحِيلِ
حَمَلَتْهُ الرِّيحُ يَمْرُحُ فِي الأر ضٍ وَيَبْكِي أُسْطُورَةً مِنْ رَحِيلِ
مِنْ بَقَايَا رَوَافِدٍ وَضِيَاءٍ وَاخْضِرَارٍ وَهَمْسَةٍ وَذُهُولِ

فالاخضرار ليس لوناً مجرداً وحسب، بل هو سعادة وحبّ وأحلام جميلة، ممّا يعني أنّ إحياءات اللون تتجاوز معناه المباشر، إلى معانٍ يثيرها، وظلالٍ يشكّلها، بما وقرّ في الأذهان عن اللون نفسه، وذلك يحوّل إلى صورة ذهنيّة آتية من الصّورة البصريّة؛ إذ تتكوّن نتيجة ذكره هيئة ما، أو دلالة هامشيّة هي الصّورة الفنّية.

ولا يبتعد عنه الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، حين يقرن الاخضرار بسنوات السّعادة في حياته، وذلك في قصيدة صدرها بقوله: «إلى زوجتي العزيزة أمّ محمّد»، وفيها جعل من الزّوجة سبباً في «اخضرار» السّنات⁽²⁾:

أَنْتِ نَبْعُ الحَنَانِ يَمَلَأُ قَلْبِي وَاخْضِرَارُ السَّنِينَ وَالذِّكْرِيَّاتِ

فالسّنات والذّكريات الموصوفة بالاخضرار، هي سنوات وذكريات السّعادة، ممّا يعني أنّ اللفظة الدّالة على اللون قد استحالّت إلى الدلالة على معانٍ متعدّدة، وكلّها متعلّقة بالطمأنينة وراحة النّفس، ليصير المُدرك بالبصر، وهو اللون، مُدرّكاً بالوجدان، ويتحوّل من حسيّ خالص، إلى معنويّ؛ ذلك أنّ السّعادة والتفاؤل والأمل، وجماع الدلالات التي يشي بها الاخضرار معنوية غير محسوسة.

(1) «لحظة يا حلم»، ص 135.

(2) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 164.

وهو يكثر من الاعتماد على إحياءات اللون الأخضر في قصائده الواصفة، مكتفياً باللفظة في كثيرٍ من السياقات، لأنها كافية في تشكيل الصورة. يقول من قصيدة يصف بها مدينة الطائف⁽¹⁾:

هَنَا رَكَضَ الْجَمَالُ عَلَى ثَرَاهَا وَفَوْقَ جِبَالِهَا اخْضَرَتْ دُرُوبُ

كما أنه لا يقف في الاتكاء على دلالات لفظة الاخضرار عند القصائد التي تصف الطبيعة، بل يستثمرها في قصائد ذات موضوعات بعيدة عن الطبيعة، ومن ذلك بيت من قصيدة: «ريحانة الموت»، التي يرثي بها طياراً سعودياً كان آخر ما نطق به: «أستغفر الله»، حيث يقول⁽²⁾:

«أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ» فَوْقَ الْكَوْنِ وَالْأَبَدِ تَخْضَرُ كَالْعُشْبِ تَكْسُو طَاهِرَ الْجَسَدِ

فجملته: «أستغفر الله»، تَخْضَرُ كَالْعُشْبِ، والاخضرار - هنا - صفة من صفات المشبه به، وهو العشب، لكن وجه الشبه غير ظاهر إلا من خلال استحضار الدلالات الهامشية التي ترد إلى الأذهان عند ذكر المفردة في هذا السياق، وهي متعلقة بالإيمان والخير، وربما تعلقت باخضرار لباس أهل الجنة⁽³⁾، يؤيد ذلك ربطها بالفعل: «تكسو»، بيد أنها أقرب إلى الارتباط الذهني الدائم بين: الاخضرار، والجمال المطلق، سواء أكان حسيّاً أم معنوياً. والصورة التي يوحى بها اللون في البيت السابق تتجاوز التشبيه، لعدم وضوح وجه الشبه، إلا من خلال ظلال اللفظة، وذلك ما يدفع القارئ إلى التأويل الذي تتعدّد معه الاحتمالات، على الرغم من اقتضاب الصورة على المستوى اللفظي، وتلك ميزة من مزايا الصورة الشعرية الخارجة على المألوف، والداعمة لرؤية الشاعر، التي من «أهم سماتها أنها تنبض بإشارات تدفعك إلى تجاوز حدودها، حيث يتخلّق خلف تلك

(1) السابق، ص 81.

(2) «نفسه، ص 130.

(3) قال تعالى: ﴿عَلَيْهِمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٌ خُضَرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا﴾. [الإنسان: 21].

الحدود عوالمٌ جديدة لا تستطيع أن تقبض عليها داخل مصفوفات الذّهن، ولكنّك تحس بها وتعايشها»⁽¹⁾.

ولمّا كان اللون الأخضر موحياً بالسّعادة والتفاؤل والعيش الرّغيد، فإن ذكر اللفظة الدّالة عليه، يصير مُغنياً عن ذكر ألفاظ كثيرة، وهو ما كان عند الشّاعر أحمد عسيري نفسه في موضوع مختلف، بعيدٍ عن العاطفة الدّاتيّة المحضّة، وذلك في قصيدة وطنيّة، عنوانها: «وطن الشّمس»، حيث جعل «الاخضرار» مقابلًا وضدًا لـ«الغُبرة»، والـ«سّواد»، و«الاخضرار» - عنده - يعني التّنمية والبناء. يقول⁽²⁾:

فَمُ تَلَفَّتْ إِلَى الْجِبَاهِ وَحَدَّقْ فِي عُيُونٍ وَسَاعِدٍ مَمْدُودِ
تُبْصِرِ الرَّمْلَ كَيْفَ عَادَ اخْضَرَارًا بَعْدَ غُبْرِ مِنَ السَّنِينَ وَسُودِ

فالتّنمية جعلت الرّمْل القاحل، يعود إلى الاخضرار، وهذا استثمارٌ لإحياء اللون، وما يشي به من النّماء والرّغد، في مقابل لونين يوحيان بالشّظف، والجوع، والتخلّف التّنموي، وهنا تحولات لونيّة، هي في واقعها تحولات تنمويّة، لكنّ الألوان وسيلة صورة، وأقرب إلى طبيعة الشّعر، و«عندما تتداخل ألوان الأشياء وأشكالها في الصّورة الشّعريّة، تطالعنا الحقيقة شيئاً فشيئاً، لا تكون صارخةً كما هي في العلم باهتة ومجرّدة، وإنما تسيطر عليها مسحة حلم وغفوة إبهام في أجواء غريبة»⁽³⁾.

ومثله في ربط الاخضرار بالنّماء، الشّاعر أحمد عبدالله بيهان، في قصيدة يمدح بها الملك فيصل بن عبدالعزيز رَضِيَ اللهُ عَنْهُ سنة 1391هـ، حيث يجعل الاخضرارَ ثمرةً من ثمار التّماسك والحبّ المتبادلين بين الحاكم والمحكوم. يقول⁽⁴⁾:

(1) «فلسفة البلاغة بين التقنية والتّطور»، د. رجاء عيد، ص 406.

(2) نفسه، ص 112.

(3) «الصّورة الشّعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس»، د. ساسين عسّاف، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1986م، ص 29.

(4) «هيكل الحياة»، ص 10.

العاهل العربي الفد همتُهُ مَشْبُوبَةٌ ما لها نَدُّ يُكافيها
الغارس الود في أعماق أنفُسنا فائتمر الحُب واخضرت فيافيها

وإذا كان الاخضرار تحوُّلاً من حالٍ سابقةٍ غير مرغوب فيها، إلى حالٍ تاليةٍ محبوبة، فإنه قد يكون تحوُّلاً من صورة جميلة، إلى صورةٍ أجمل منها، حين يكون الاخضرار جزءاً من صورةٍ حركيةٍ أكبر، إلا أنه يبقى تحوُّلاً إلى الجمال، وهو ما كان عند الشاعر غيثان بن حمدان العمري، في قصيدةٍ يصف بها مدينة تُنومة. يقول⁽¹⁾:

وترى الغيوم إذا أتت من فوقها رفعت لها كف النسيم لتقظرا
مر السحاب محملاً بعطائه فتلقفت برداً تحوّل أخضرا

فقد أضاف خيال الشاعر إلى حركة السحاب ما يجعلها تمطرُ بفعلٍ غير مألوف، وغير حقيقي، إذ استدنت الأرض كف النسيم، لتنهمر الغيوم على الأرض مطراً وبرداً تتلقفهما الأرض بياضاً، فيصيران مساحةً من الاخضرار، والصورة قائمة على التحوّل اللوني من البياض إلى الاخضرار، بما فيهما من بهجة، لكن بهجة الاخضرار، هي البهجة الكبرى، بالنسبة إلى شاعرٍ ينتمي إلى مدينةٍ اعتادت الاخضرار حتى بات سمةً من سماتها، ومحدداً من محددات هويتها الجغرافية والثقافية.

أمّا زوال الاخضرار، فإنه سببٌ في التحسّر، ومثيرٌ للأسئلة التي تستنكره؛ ذلك أنه يعني التحوّل من الجمال إلى ضده، ويعني زوال أسباب الحياة والبهجة، وهو ما كان عند الشاعر عبدالله الزمزمي، حين وصف شجرةً زالت خضرتها، ولم يعد قادراً على أن يأوي إليها، ليثتها همومه، ويبشّرها بأفراحه، بعد أن فقدت أوراقها الخضراء. يقول مخاطباً إيّاها، في قصيدةٍ بعنوان: «وقفه مع شجرة»⁽²⁾:

لم أصدق. وكيف حصل هذا؟ أين ضيّعت خضرة الأوراق

(1) «تنومة الزهراء في عيون الشعراء»، عبدالله بن عبدالرحمن الشهري، ص 135.

(2) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 55.

فخضرة أوراقها، هي حياتها، وهي أهمّ ما يجب أن يبقى لها، ولذا كان زوال الاخضرار، إضاعةً، والقصيدة كلّها تعتمد على النّاحية البصريّة في تصوير مآل هذه الشّجرة، وما طرأ عليها من تحولات جعلتها مصدر كآبة، بعد أن كانت سببَ تفاؤل، وكلّ ذلك عائد إلى التحوّل اللونيّ الذي أفضى إلى الألم والحزن والتحرّس؛ بمعنى أن الصّورة البصريّة القائمة على اللون وتحولاته، ذات أثرٍ نفسيّ في القارئ والشّاعر معاً.

ونلمح عند الشاعر عبدالله بن محمّد بن حميد، في إحدى قصائده الوصفية، نوعاً من مناقلة الوظائف بين: الألوان، والموصوفات، حين يجعل الغيث رداءً تتدثر به الهضاب الخضراء، حيث يقول⁽¹⁾:

حيث أبها قد تبدّت وزدّة ترتدي الغيث على خضر الهضاب

فقد جرت العادة التعبيرية، في الشعر والنثر، على تشبيه الاخضرار بالرداء، لكنّ الشاعر شبّه الغيث برداءٍ يعلو الاخضرار، عن طريق الاستعارة المكنية، ممّا يتيح للدّهن أن يتخيّل اكتساء الأرض بالماء الذي تتخلّله مساحات خضراء لم يغمرها الماء/الرداء؛ لأنّها هضاب ترتفع عن الأرض.

وفي منطقة عسير، دون غيرها من الأماكن، تصبح دلالات بعض الألوان، مختلفةً عنها في البيئات الأخرى، أو مختلفةً عن الدلالة العامّة للون نفسه حين يرتبط بالطبيعة أو الإنسان، ونعني - هنا - الدلالة الهامشية؛ وهي تلك الظلال والإيحاءات التي توحى بها الفظة، أو التي تتولّد في الدّهن عند ورود المفردة الدّالة على اللون في سياقٍ ما، ومن ذلك أنّ اللون الأصفر حين يُذكر - عند شعراء عسير - في مقام الغزل بوصفه لون غطاء رأس الفتيات العذراوات، يأتي ممثلاً بإيحاءات الجمال والصّبا، وذلك على النقيض من إيحاءاته العامّة التي ترتبط بالشّحوب والجفاف

(1) «فارس الإمارة والإبداع: قصائد محبّة»، ص 25.

واليبوسة والتَهَشُّم⁽¹⁾، وفي الإنسان يوحى بالمرض⁽²⁾؛ ذلك أَنَّ الصَّبَايا العسيريَّات اللاتي لَمَّا يتزوجن، كنَّ يضعن على رؤوسهن المنديلَ الأصفر ذا اللون الفاقع، ويخرجن به في المزارع والمراعي والأسواق، ليُعرفن فيُخطبن، فإذا تزوّجت المرأة تركته وغطت رأسها بغطاءٍ أسود، أو جعلت على المنديل الأصفر نفسه غطاء ذا لون آخر، ثم صار هذا المنديل رمزاً للجمال والأنوثة عند الشعراء وكتاب القصّة والرواية المنتمين إلى منطقة عسير، ولهذا كان المنديل الأصفر موحياً بالشباب، والجمال، والحب، والتفاؤل بانتظار زوج المستقبل، والابتهاج بالأيام القادمة بما فيها من بنين وبنات وسعادة، يقول الشاعر محمد زايد الألمعي⁽³⁾:

كَلَامٌ حَبِيبَتِي سَكَّرَ وَعَيْنَاهَا عَسِيرِيَّةُ
وَفِي مَنَدِيلِهَا الْأَصْفَرُ نَمَاقِمُرٌ وَجُورِيَّةُ
فهذا المنديل الأصفر، مكان نموّ القمر والورد، وهما هي، فوجهها كالقمر، وهي كوردة الجوريّ.

أمّا الشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، فإنّه يربط المنديل الأصفر بصفةٍ نفسيّة لا جسديّة، وهي الوفاء، حتّى إنّ هذا الوفاء يتساقط منه. يقول⁽⁴⁾:

فَهْزِي إِلَيْكَ...

بِجَذْعِ الْوَفَاءِ

يُسَاقِطُهُ مَنَدِيلُكَ الْأَصْفَرُ

(1) قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنبِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَنُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطْلًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرًا لِأُولِي الْأَلْبَابِ﴾. [الزمر: 21]. وقال سبحانه: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَّأَوْهُ مُصْفَرًّا لَّا تُلْوَ مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ﴾. [الروم: 51].

(2) يقول ابن الرومي في قصيدته المشهورة في رثاء ابنه الأوسط محمد:

أَلَجَّ عَلَيْهِ النَّزْفُ حَتَّى أَكَالَهُ إِلَى صُفْرَةِ الْجَادِيِّ عَنْ حُمْرَةِ الْوَرْدِ

فصفرة الجسد دالة على المرض. (ديوانه، تحقيق: حسين نصار، ج2، ص 524).

(3) «قصائد من الجبل»، ص 139.

(4) «سهيل اميماني»، ص، 78 79.

فدلالة اللون هنا تتجاوز الشّباب والجمال الأنثويين، إلى الوفاء، فضلاً عن أنّ الصّورة مستمدّة من القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿وَهَزَىٰ إِلَيْكَ بِجُنْعِ النَّخْلَةِ تَسْقُطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا﴾، [سورة: مريم، الآية: 25]، لكنّ الشّاعر نقلها إلى المعنويّ، حين جعل الجذع جذع وفاء، كما أنّ الصّورة مكوّنة من حركة متخيّلة، تظهر في تساقط الوفاء من المنديل الأصفر، بعد أن تهزّ المرأة «جذع الوفاء»، وهي صورة غامضة أو قاصرة في ظاهرها؛ إذ الهزّ للجذع، والتّساقط من المنديل، لكنّها أدّت المعنى، ولو أنّ الشّاعر استبدل لفظة: «جذع»، بلفظة ذات دلالة معنويّة، كان أبلغ، وربّما كان حرصه على وضوح اقتفاء المعنى القرآني، سبباً في اختيار هذه اللفظة دون غيرها.

ويتحوّل المنديل الأصفر إلى رمز، حين يصرّ إبراهيم طالع الألمعيّ على أن يجعله زياً تاريخيّاً في جنوب الجزيرة العربيّة، فينسبه إلى الملكة اليمنيّة بلقيس في قوله من قصيدة عنوانها: «هجرة وضّاح»⁽¹⁾:

لَمْ أُدْبِرْتُ وَبَلْقِيسُ هَنَا..

يَخْطُبُ الدَّهْرُ حِمَاهَا لِلْبَقَاءِ؟

شَهَرْتُ مَنْدِيلَهَا الْأَصْفَرَ حُبًّا

وَاعْتِزَّازًا

وَعَزَاءً..

إنّ الإيحاء البصريّ للون في مثل هذه النّصوص، إيحاء ثقافيّ قائم على الاعتزاز بممارسة خاصّة، وتحميلها من الدلالات ما يهبها جمالاً خاصّاً مرتبطاً بالمحيط الاجتماعيّ الأضيق، ممّا يربطها بالمكان وأهله، ويخلق رموزاً شعريّة محلّيّة، بل ويضيف إلى اللغة والصّورة ما لا يتهيأ عند

(1) السّابق، ص 120.

النَّظَرُ إِلَى التَّصَوُّصِ بوصفها جزءاً من كلِّ تشبيهه في كلِّ الخصائص والسمات، وتلك واحدة من فوائد دراسة الشعر بحسب البيئات؛ لأنَّ التَّوظِيفَ الفَنِّيَّ للون يقوم على مرجعيَّات معرفيَّة تتباين بحسب بيئات الشعراء وثقافتهم.

أمَّا الشاعرة فاطمة القرني، فإنَّها تجعل الأصفر لونَ ثوب طفولتها الذي كانت تزهو به يوم العيد، حين تذكر «الكُرْتَةَ» الصفراء، وهي نوعٌ من الملابس النسائيَّة التي كانت شائعةً في منطقة عسير. تقول⁽¹⁾:

..و«كُرْتَةً» صفراءَ يَوْمَ الْعِيدِ..

أُسْحَبُهَا.. أُمِيرُهُ!!

واختيارها اللون الأصفر - على الرَّغْمِ من أنَّ الوزن العروضيَّ يمكِّنها من استبدال لفظة: «صفراء»، بـ«خضراء»، أو «حمراء»، أو «زرقاء» أو غيرها من ألفاظ الألوان - يعني أنَّها أرادت هذا اللونَ دون غيره، لأنَّ الأصفر - عند بعض الشعوب - «من الألوان الفاتحة القريبة من النَّفس»⁽²⁾، والمرتبطة بالبهجة والسرور، والعيد والطفولة هما زمنهما، فاختيار الشاعرة للون الأصفر دون غيره، في هذا السياق، ينمُّ عن وعيٍ بدلالات الألوان، ويشي بإدراكها أثر الصُّورة البصريَّة القائمة على اللون في نفوس المتلقين، فضلاً عن أنَّ وجود اللون المحدد لنوع معلوم من الألبسة، ووجود الزَّمن المخصوص، قد رسَّما صورةً حركيَّةً بصريَّةً لتلك الطفلة المختالة بما ترتديه، وتحقَّقت الحركة من خلال فعلٍ واحد هو: «أُسْحَبُهَا».

واللون الأبيض رمزٌ «للصفاء ونقاء السَّريرة والهدوء والأمل»⁽³⁾، وهو

(1) «احتفال»، ص 98.

(2) «الصُّورة الشعريَّة ونماذجها في إبداع أبي نواس»، د. ساسين عسَّاف، ص 130.

(3) «علم عناصر الفنِّ»، عبو فرج، دار دلفين للتَّشْرِ، ميلانو، إيطاليا، ط1، 1982م، ج1، ص 137.

من الألوان التي لا تتفاوت دلالتها وإيحائها تفاوتًا كبيرًا بحسب الشّعوب والثّقافات، ولذا فإنّ إيحاءاته لا تبعد عن هذه المعاني، عند شعراء عسير.

فهذا الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، في رثائه لرفيق دربه الشّاعر علي آل عمر عسيري، يربط بياضَ لحية الرّاحل، بالطّهارة والنّقاء، حين يقول⁽¹⁾:

هذا المَسَاءُ

والذّاهِلُون على كَثيبِ الرَّمْلِ

والجَسَدِ المُمَدَّدِ في العِراءِ

واللّحية البَيضاءِ تَقْطُرُ

بالطّهارة والنّقاء

فالصّورة البصريّة الكلّية التي رسمت مشهد الحزن على الفقيّد، تتشكّل من عناصر مختلفة، تجمع بين الجثمان والمذهولين الواقفين إلى جانبه، لتلمع في ذاكرة الشّاعر اللّحية البيضاء، وكل ما يوحي به بياضها من دلالات متعلّقة بالخير المطلق، وصفاء النّيّة، ودوام الأمل، لتكون هذه المعاني - في خيال الشّاعر - شبيهةً بقطراتٍ نقيّة تتحدّر من تلك اللّحية النّاصعة، وفي الصّورة نوعٌ من التّجسيد؛ إذ تحوّل المعنويّ إلى حسيّ، وهو ما تحقق من خلال الفعل: «تقطر».

ومن الارتباط الخفيّ بين: اللون المحسوس، والمعاني المجرّدة، ما كان عند الشّاعر عبدالرحمن بن حسن المحسنيّ، في قصيدة يصف بها مدينة أبها، حيث صبّغَ آفاقها باللون الأبيض، ولم يربط ذلك بوجود السّحب أو الضّباب ربطًا مباشرًا، وإنّما جعله بياضًا معنويًا داعيًا

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 18، 19.

إلى التفاؤل؛ لأنّه يشكّل لوحة الحياة المكوّنة من عنصري: الألق، والنور. يقول⁽¹⁾:

آفاقها البيضاء

ترسم الحياة

لوحة من ألقٍ

ونور

فالآفاق البيضاء، هي التي تحوّل الحياة إلى لوحة مرسومة مكوّنة من النور والألق، وهما محسوسان في أصلهما، لكنهما يتحوّلان في سياقات كثيرة إلى معنيين مجردين؛ لارتباط النور بالمعرفة والإيمان والخير، وارتباط الألق بالتفوّق والبروز. كما أنّهما - هنا - ليسا سوى نتيجتين من نتائج البياض المرتبط بالنقاء.

وعلى الرغم من حضور اللون الأبيض في سياقات يمكن أن تُوصف بالجدّة، لا لجدّتها في ذاتها، وإنّما لأنّها غير تابعة للسائد النمطيّ المشهور من استخدامات اللفظة، فإنّها تحضر في السياقات التقليديّة المتواترة، ومن ذلك وصف يد الكريم، أو وجهه، أو أفعاله بالبياض، وهو الغالب في المدائح، وفيه اتكاء واضح على دلالات اللون. يقول الشاعر علي آل عمر عسيري مادحاً الملك فهد بن عبدالعزيز⁽²⁾:

يا خادِمَ الحَرَمَيْنِ كَمْ لَكَ مِنْ يَدٍ بَيضاءَ لِالإِحْسانِ والإِسعادِ

فهو يستعيد الصّورة التقليديّة التي تجعل بياض يد الممدوح كنايةً عن كرمه، وهي صورة بصرية في جوهرها، بيد أنّ كثرة ورودها على ألسنة الشعراء، جعلتها تمرّ على الأذهان مسرعةً، دون أن تكون موضع تأمل،

(1) «رموش العاصفة»، ص 70.

(2) «من قصائدي»، ص 263.

فضلاً عن أنّ بياض اليد، أو الكفّ، ليس موجوداً في الواقع، لكنّ ارتباط الفضل بالبياض، جعل بياض اليد مقروناً بالكرم.
ومثلها قوله⁽¹⁾:

أَنْكَرُوهُ وَيَدُ اللَّهِ عَلَى يَدِكَ الْبَيْضَاءِ رُغْمَ الْجَاحِدِينَ

ويذهب الشّاعر أحمد عبدالله بيهان، في التّقليد إلى ما هو أبعد من ذلك، حين يستخدم لفظة: «البّيض»، للدلالة على السيّوف، وذلك في قصيدة يمدح بها الملك فيصل بن عبدالعزيز، سنة 1391هـ. يقول⁽²⁾:

مَلِيكَ إِذَا مَا قَالَ فَالذَّهْرُ شَاهِدٌ وَإِنْ صَالَ أَرَوَى ظَامِي الْبَيْضِ بِالذِّمِّ

وهو استخدام يؤدّي إلى مرور الصّورة والمعنى، دون أن يثيرا في المتلقّي فضول اكتشاف سرّ اختيار اللفظة، ودون أن يكون اللون مؤثراً؛ لأنّ الدلالة مكرّرة إلى الحدّ يجعل الحسّ أمامها جامداً، ويجعل القول حولها تكراراً يماثلها.

وإذا كان أحمد بيهان، قد أعاد طريقة استثمار اللون في الصّورة إلى واحدة من أقدم طرائقه في الشّعر العربيّ، فإنّ الشّاعر مطلق بن شايح عسيري، عندما صوّر الطريقة التي قُتلَ بها الطّفل الفلسطينيّ محمّد الدرة، يعود إلى الطريقة الأولى، ويبتعد عنها في الوقت نفسه؛ ذلك أنّه قابل بين صفتي: بياض الكفّ، وسوادها، معيذاً اكتساب الكفّ لون البياض إلى كونها لم تصافح الأعداء، لتقابلها كفوف سوداء، يُفضي السّياق إلى أنّها تلك الكفوف التي صافحت العدو، ولذا احتّمى الطّفل بها من الرّصاص، لإصرارها على الرّفص. يقول⁽³⁾:

لَمْ يَجِدْ مَنْ يُظْلُهُ غَيْرَ كَفٍّ لَمْ تُصَافِحْ يَدَ الْعَدُوِّ اللَّدُّودِ
تِلْكَ كَفٌّ سَمَتْ عَلَى أَلْفِ كَفٍّ مَنْ يُسَاوِي بَيْضَ الْكُفُوفِ بِسُودِ؟

(1) السّابق، ص 116

(2) «هيكّل الحياة»، ص 15.

(3) «فيض الرّعود»، (مخطوط)، ص 15.

وإحياء اللون البصريّ - هنا - تقليديّ، إلا أنّ الشاعر منحَ الصّورة شيئاً من الحيويّة، وأضاف إليها شيئاً قليلاً من عوامل الجدّة، بذكره سبب البياض، ويكون بياض الكفّ مرتبطاً بسببٍ جديدٍ غير السبب التقليديّ المشهور، وهو الكرم أو صنائع المعروف.

ب - الصّورة البصريّة الحركيّة

وعند تجاوز الصّورة البصريّة القائمة على الألوان إلى الصّورة البصريّة الحركيّة، وهي تلك التي تتشكّل من خلال المزج بين: أفعال البصر، وأفعال الحركة، أو من خلال تتابع أفعال الحركة، فإنّنا نجد شواهد متباينة من حيث: الجودة، والجدّة، واليسر، والتّركيب؛ ذلك أنّ بعضها يرسم صورة جزئيّة خاطفة، وبعضها يرسم لوحةً متكاملة، كما أنّها تصوّر الحركة في جميع الاتجاهات، سواء أكانت أفقيّة، أم عموديّة، أم موضعيّة لا تبرح المكان، وهي متشابهة إلى حدّ كبير، فضلاً عن أنّ بعضها صالحٌ للاستشهاد به في مواضع أخرى من مباحث دراسة الصّورة، ممّا يجعل الاستقراء الكامل يفضي إلى الخلط والتّدخل، ولذا سيقصر التّحليل على ثلاثة شواهد متباينة، قام اختيارها على تمايزها من حيث: التّقنية، والهدف، والتّأثير؛ أحدها: تصوّر الحركة المتعلّقة بوجودان الإنسان، والآخر: يخلق للحركة أسباباً خياليّة ويحرّك ما لا يملك الحركة في اتجاهاتٍ من صنع الخيال، والثالث: لا تكون فيه الصّورة الحركيّة البصريّة فيه هدفاً، وإنما هي وسيلة للتّعبير عن معنى يتوارى خلفها.

ومن الشّواهد التي لامست فيها الصّورة البصريّة الحركيّة الوجدان؛ لأنّها تصوّر فعلاً إنسانياً متعلّقاً به، قول الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، في قصيدة عنوانها: «رثاء عمر»⁽¹⁾:

(1) «سهيل اميماني»، ص 91.

حانَ وقتُ الرّحيلِ يا لقلوبٍ طارحتُها دماؤها السّوداءُ!
 حينَ ودّعتِ في الحياةِ حياةً ألفتها قلوبُنَا والرّجاءُ
 نظرةً ما، غرسَتْها في عرينٍ أنتِ يا مَنْ بنيتِه.. ثمّ جاؤوا
 فالشّاعر يصوّر لحظة وداعٍ أخير⁽¹⁾، وهو وداعٌ ينهي حياةً داخل
 الحياة؛ أي أنّه ينهي حياةً زوجيّةً مملوءةً بالحبّ والسّكن، ولذا جعله وداعاً
 لحياةٍ في الحياة؛ لأنّ رحيلها ليس موتاً، وإنّما هو رحيلٌ قسريٌّ لا عودةً
 بعده، وتركز الصّورة البصريّة الحركيّة في البيت الأخير، حيث نظرتها
 الأخيرة إلى بيتها الذي بنته، وقد اختار الشّاعر للتعبير عن عمق هذه النظرة
 الفعل: «غرس»، ممّا يوحي للمتلقّي بأبعاد هذه النظرة على المستوى
 التّفنسيّ، وما تكتنزه من الحسرة والألم والغبن، وهو المشاعر التي تتنامى
 وتتكاد بقوله: «أنتِ يا مَنْ بنيتِه»، لينتهي البيت بالفعل: «جاؤوا»، وهو فعلٌ
 عاديٌّ في غير هذا السّياق، بيد أنّه - هنا - بات يوحي بشيءٍ من العنف
 التّفنسيّ، لأنّ المجيء يعني اللحظة الحاسمة، والخطّ الفاصل بين حياتين،
 إذ إنّ مجيئهم يعني أخذها، وأخذها يعني انتزاع شيءٍ من قلبه.

لقد استطاع الشّاعر من خلال فعلين هما: «غرسَتْها، وجاؤوا»، أن
 يرسم صورةً حركيّةً بصريّةً تتجاوز هيئتها التي تتشكّل في الذّهن ابتداءً،
 لتدخل إلى عمق الشّعور الإنسانيّ؛ لأنّها تحوي الكثير من المعاني
 الوجدانيّة، وتذهب بخيال المتلقّي إلى مدى بعيد، بل تجعله يعيش الألم
 والحسرة كما شعر بهما الشّاعر نفسه، وكما شعرت بهما تلك المرأة، وهي
 تغرس نظرتها الأخيرة في بيتها الذي بنته، ثمّ تودّعه مرغمةً، غير مختارة،
 ليكون المجيء عنفاً وانتزاعاً، لا مجيئاً عادياً كأيّ مجيء، ولذا يمكن أن تعدّ
 هذه الصّورة في الصّور التي تجاوزت حدودها⁽²⁾، ممّا سبقت الإشارة إليه.

(1) يعلم العارفون بالشّاعر أنّه نظم هذه القصيدة في وداع زوجته الأولى، بعد أن صار
 الفراق بينهما طريقاً لا بدّ من السّير فيه، ويعلمون أنّ لها في قلبه مكاناً، ولذا
 سيطرت على القصيدة عاطفة الحزن الممزوج بالغبن.

(2) انظر: «فلسفة البلاغة بين التقنية والتّطور»، د. رجاء عيد، ص 406.

وقد تكون الصورة البصريّة قائمة على ابتكار الحركة، وليس على تصوير حركة المتحرّكات في أصلها؛ ذلك أنّ «ثمة فرقاً بين الصورة المتحرّكة، والصّور الحركيّة: فالأولى ترصد حركة الجسم المتحرّك، في حين تحرّك الثّانية الجسم الثّابت الذي لا يملك حركته، إلا في خيال المتلقّي، وهي تتكئ على الخيال الخلاق، وعلى الرؤية المتداخلة للمتقلّبات، إذ يمتزج الضّوء بالظلام، والحياة بالموت، والزّمان بالمكان»⁽¹⁾، ومن القصائد التي قامت فيها الصورة البصريّة الحركيّة على خلق أسباب خياليّة للحركة، قصيدة: «بحر وسخاء»، للشّاعر عبدالله الزّزمي، حيث صوّر انعكاس ضوء النّجوم على صفحة ماء البحر بأنّها لقاء بين عاشقين، وجعل سقوطها من السّماء إلى البحر، ركضاً إليه كركض مشتاق إلى مشتاق، وشبّه البحر في حالتي: المدّ والجزر، بثغرٍ مبتسم، والبدر يرقبهما ويضحك كمن عرف بلقاء العاشقين، وأضمر البوح بسرّهما، أو أنّ ضحكته هي البوح. يقول⁽²⁾:

عَجَبًا أَرَى. بَحْرٌ يُدَاعِبُ أَنْجَمًا فَتَخِرُّ فِي شَوْقٍ إِلَيْهِ مِنْ السَّمَاءِ
وَكَأَنَّهَا تَهْفُو إِلَيْهِ بِلَوَعَةٍ تَرُوي فُؤَادًا قَدْ تَقَطَّعَهُ الظَّمَا
وَتَرَاهُ حَالَةً مَدَّةً أَوْ جَزْرَهُ تَغُرُّ نَدِيًّا لِلْحَبِيبِ تَبَسُّمًا
وَالْبَدْرُ يَضْحَكُ فِي السَّمَاءِ كَأَنَّهُ يُفْضِي بِسِرٍّ كَانَ قَبْلُ مُكْتَمًا

إنّ البدء بفعلٍ من أفعال الرؤية، وهو: «أرى»، قد منح الصورة هويّتها البصريّة منذ الشّطر الأوّل، ولذا تهيأ الذّهن لرسمها، لكنّ الشّاعر صرّح بخياليّة ما هو مقدّم على تصويره، من خلال مفردة: «عجباً»، ولو أنّه استعاض عنها بغيرها، لكان ذلك أدعى إلى تحفيز خيال المتلقّي، ولعلّ شعوره بهذا الخلل جعله يختار الوقف بعدها وبعد فعل الرؤية، ليكون

(1) «مجلة جامعة دمشق»، الصّورة الشّعريّة عند المعتمد بن عبّاد، د. حسناء أقدهح، مج 28، ع 2، (2012م)، ص 56.

(2) «المجموعة الشّعريّة الكاملة»، ص 49.

الكلام على الاستئناف، وتبدأ الصّورة البصريّة الحركيّة الخياليّة بدايةً مستقلةً عن بداية القصيدة.

وحينما يعمد الشّاعر أحمد عبدالله بيهان إلى تشخيص الجبال والضّباب الذي يغشاها، فإنّه يرسم صورة حركيّة مستوحاة من حركة الضّباب، وشموخ الجبال، فيتخيّل أنّ شموخ الجبال قد أدّى إلى عجز الضّباب عن أن يمَسَّ رؤوسها مقبلاً، فقبّل أقدامها التي استطاع الوصول إليها. يقول⁽¹⁾:

فَوْقَ الْخَيَالِ وَفَوْقَ كُلِّ تَصَوُّرٍ قِمَمٌ تَمَسُّ النُّجْمَ فِي وَجَنَاتِهِ
عَجَزَ الضُّبَابُ بِأَنْ يَمَسَّ رُؤُوسَهَا فَأَفَاضَ فِي أَقْدَامِهَا قُبُلَاتِهِ

والصّورة بصريّة حركيّة بيانيّة، قائمة على الاستعارة المكنيّة المؤدّية إلى التّشخيص، إذ جعل فعل التّقبيل يصدر عن الضّباب، ومنح الجبال أقدامًا، والنجوم وجنات، وكلّها من لوازم الإنسان الذي لم يُذكر بوصفه مشبّهًا به، وهي صورة متخيّلة تأخذ ذهن المتلقّي إلى هيئة الضّباب عندما لا يعلو على قمم الجبال، وإنّما يكون محاذيًا لسفوحها وأسافلها، وكأنّه عجز عن الارتفاع إلى القمم لارتفاعها الشّاهق، فاكتفى بمعانقة السّفوح وما دونها، وذلك ما صوّره خيال الشّاعر تقبيلاً متّصلاً لأقدام الجبال. وهنا استثمار لحركة موجودة في واقعها، بنقلها إلى مدارٍ خيالي، وليس تصويراً مجرداً للحركة المعتادة.

وإذا تجاوزنا الصّورة البصريّة الحركيّة التي تصوّر حركة الأشياء المتحرّكة كما هي، أو تحرّك الجامد الذي لا يملك حركته إلا في خيال الشّاعر، ومعه خيال المتلقّي، أو تعتمد على التّشخيص، أو التّجسيد، نجد الصّور البصريّة الحركيّة عند الشّاعر محمد زايد الألمعي - في قصائده كلّها - تخرج عن إطار الرّسم اللغويّ المجرّد، لتصبح تعبيراً عن حالةٍ من:

(1) «نزيف المشاعر»، ص 184.

الرّفص، أو النّقد، أو الاستهجان، أو مجازًا يحترز من الخطاب المباشر، حيث تتأزر الأفعال والصفّات والأحوال، لترسم صورةً بصريةً حركيةً ما، بيد أن الصّورة في ذاتها ليست مراد الشّاعر، وإنما هي وسيلةٌ يوصلُ بها كلامًا غيرها، ولذا فإنّ كلّ لفظةٍ من الألفاظ التي تشكّل الصّورة، يمكن أن تكون رمزًا لمعنى آخر، لا تنهيًا معرفته إلا من خلال قراءةٍ متأنّيةٍ في إنتاجه الشعريّ كلّ. يقول من قصيدةٍ بعنوان: «يتهجّى الطفل مراثيه»⁽¹⁾:

كَانَ الطِّفْلُ جَمِيلًا فِي مَشِيَّتِهِ وَحَزِينًا
عَرَفَتْهُ الْأَحْيَاءُ الْإِسْمَنْتِيَّةُ وَالطَّرَقَاتُ السُّود
صَافَحَهَا فِي شَكٍّ، كَانَ يَعِدُّ خُطَاهُ عَلَيْهَا
كَمْ كَانَ يَخَافُ الْإِسْمَنْتَ / الْأَعْمَدَةَ النَّارِيَّةَ،
وَالْمَاءَ الْخَاطِرَ فِي الْإِسْفَلْتِ..

فهذه المقطوعة المجتزأة، ترسم صورةً بصريةً حركيةً ظاهرها طفلٌ ريفيٌّ يشعر بالوحشة أو الاغتراب في طرقات المدينة، وقد تشكّلت الصّورة من خلال تتابع الصفّات والأفعال، فمن الصفّات: «جميلًا، حزينًا، السّود، الإسمنتيّة، النّارية، الخاطر»، وكلّها صفات تتجاوز معانيها المباشرة، فالطفل جميل، وذلك ممّا يستدعي السّرور، لكنّه لم يكن كذلك، وإنّما كان حزينًا، والطّرقات سوداء، في استثمارٍ لإيحاءات هذا اللون المرتبط بالظلام والحزن، والأحياء إسمنتيّة، في إيماةٍ إلى جمودها، وهذه الصّفة كناية عن كون هذه الأحياء لا تتشكّل من الأحياء، وإنّما من الجماد، والأعمدة التي تضيء أعمدةً ناريةً، وليست نوريةً، ممّا يشي بشعوره نحوها، إذ يرى نورها نارًا، والماء الذي يبقى على الإسفلت يأخذ صفةً من صفات الدّم، فهو خاثر، لأنّه ليس كالماء الذي تشربه الطّرقات في قريته، وفي الصّفة نوع من التّقييح.

(1) قصيدة مخطوطة حصل عليها الباحث من الشّاعر.

وإلى جانب هذه الصّفات، تأتي الأفعال لتكمل رسم الصّورة الحركيّة: «عرفته، صافحها، يعدّ خطاه، يخاف»، ولكلّ فعل دلالة هامشيّة، فالشّوارع عرفته، لكنّه لم يعرفها، وهو حينما صافحها كان غير واثق بقدرته على التّعايش معها، ولذا لم تكن المصافحة سوى شكلٍ أو ادّعاء، لأنها مشوبة بالشّك، وله ذلك وهو يشعر في أثناء سيره عليها بالملل الذي يجعله يعدّ خطاه، كنايةً عن الشّعور بأقصى درجات الرّتابه، ثمّ إنّّه يخاف من هذه المكوّنات كلها، خوف الغريب العاجز عن الشّعور بالاثلاف معها، ولذا منح كلّ عنصرٍ صفةً تصوّر موقفه منه.

لقد رسم الشّاعر صورةً بصريةً حركيّة، أتت على التفاصيل الدّقيقة للأشياء والحركات، لكنّ الصّورة كلّها، ليست سوى جملةٍ شعريّة تعني: الرّفص النّاجم عن الشّعور بالغربة والوحشة، أو تعني الرّفص الحضاريّ أو الثّقافيّ، لتحوّل الصّورة البصريّة الحركيّة إلى تقنيةٍ فنيّة تهدف إلى تجنّب الخطاب المباشر، بما يجعلها نوعاً من المجاز الجديد، لتكون - في ذلك - شبيهةً بـ«تقنية القناع»، القائمة على استدعاء رمزٍ شخصيّ تاريخيٍّ أو غير تاريخيٍّ، يتحدّث الشّاعر من خلاله عن تجربته الدّاتيّة، فيتحصّن وراء الشّخصيّة ليبوح بما في نفسه، حيث «يذوب صوت الشّاعر في صوت الشّخصيّة»⁽¹⁾، وهنا لم يتحقّق ذلك بشكلٍ كامل، وإنّما شابه «تقنية القناع»، في كون الشّاعر واقعاً في ظلّ شخصيّة الطّفّل.

وإذا كان الشّاعر محمد زايد الألمعي في المقطوعة السّابقة، قد رسم للطّفّل صورةً بصريةً حركيّة، لها ما وراءها، فإنّ الشّاعر علي آل عمر عسيري، حين يرسم صورةً مشابهةً في هيئتها العامّة، وفي كونها تصوّر طفلاً، لا يذهب إلى شيءٍ أبعد من الصّورة نفسها؛ ذلك أنّه لم يكن يهدف إلا إلى التّأثير في النّفس الإنسانيّة، من خلال رسم صورةٍ تفصيليّة مركّبة

(1) «القصّ الشعريّ في الإبداع السّعوديّ المعاصر»، د. لطيفة بنت عبد العزيز المخضوب، الرياض، ط1، 1416هـ - 1997م، ص 103.

لطفلٍ جائع، وقد نجح في تحقيق التأثير بتركيزه على تفاصيل الجسد وتعبيراته كلّها، بادئًا بأجزاء وجه الطفل، ومنتهيًا إلى قدميه. يقول من قصيدة عنوانها: «قصيدة خبزٍ لطفلٍ جائع»⁽¹⁾:

مَعْرُوقُ الْجَبْهَةِ

مَحْمُومٌ.. يَنْتَهَدُ

غَارَتْ عَيْنَاهُ إِلَى الدَّاخلِ

وَعَدَتْ تُقْبًا.. لَا أَكْثَرَ

فِي القَاعِ بَقِيَّةُ ماءٍ

خَذَاهُ..

كَتَجَوَيْفِ الصَّدْفِ..

الْمَلْفُوظِ

عَلَى هَدَبِ المَوْجِ..

هَيْكَلُهُ يَنْدَاعِي..

تَحْذِلُهُ قَدَمَاهُ

لَمْ يُبْقِ لَهُ المَوْتُ سِوَى نَبْضِ الرُّوحِ

الْمُنْقَطِعِ..

فالمقطع صورةٌ بصريةٌ مركّبة قائمة على وصف التفاصيل البائسة، ومكوّنة من عددٍ من الصّور البلاغية الجزئية، كالتشبيه الضمّني في قوله: «غَارَتْ عَيْنَاهُ إِلَى الدَّاخلِ.. وَعَدَتْ تُقْبًا.. لَا أَكْثَرَ»، والتشبيه في قوله: خَذَاهُ.. كَتَجَوَيْفِ الصَّدْفِ.. الْمَلْفُوظِ.. عَلَى هَدَبِ المَوْجِ»، تُضاف إليها الصّور اللغوية، أو الدّهنية، أو المشهدية، لتتشكّل لوحة للطفولة البائسة، ويتحقّق التأثير الذي أراده الشاعر باتكائه على أمرين: أحدهما؛ كون

(1) «من قصائدي»، ص 65.

الموصوف طفلاً، والآخر؛ كونه بائساً بؤساً حقيقياً ناجماً عن الجوع، إلى الحدّ الذي جعله قريباً من الموت، فلم يبق له من الحياة سوى التّبض المتقطّع.

ثانياً: الصّورة السّميّة

حين يعرف ابنُ جنّي اللغة بأنّها «أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم»⁽¹⁾، فإنّه يؤكّد على الطّبيعة السّميّة للغة في أصل نشأتها، ويشير - بطريقة غير مباشرة - إلى أنّ الصّوت من أوائل ما يثير الإنسان، وذلك بدهي عند تخيل حياة الإنسان الأوّل الذي كان يسمع أصوات الحيوانات وعناصر الطبيعة، فيخاف من بعضها، ويألف بعضها الآخر، ويضطرب لأصواتٍ أخرى، وربّما حاول تقليد بعض هذه الأصوات، ممّا يعيدنا إلى سميّة اللغة في أصلها الأوّل.

وإذا كان الإنسان يضطرب لبعض أصوات الطبيعة، كخريف الماء، وزقزقة العصافير، وهديل الحمام، فقد هداه ذلك إلى النّغمات والموسيقا والإيقاع، التي باتت العلامة الفارقة بين ما يقوله شعراً، وما يقوله نثراً، ممّا يجعل الجانب السّميّ ركناً أساساً قامت عليه القصيدة، فضلاً عن أنّ الإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق السّماع الكثير من الأفكار التي لا يدركها بالبصر⁽²⁾، ممّا يعني أنّ السّمع يعوّض عن النّظر عند تعلّق المحسوس بالعقل والفكر والإبداع، ودليل ذلك أن فقدان البصر، لا يحول دون التعلّم والتفوّق في مجالات كثيرة، بينما يكون فقدان السمع حائلاً

(1) «الخصائص»، أبو الفتح عثمان بن جنّي، تحقيق: محمّد علي النّجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 1، ص 46.

(2) يرى الزمخشري في معرض تفسيره لقوله تعالى في سورة القصص: ﴿قُلْ أَزِيدُكُمْ أَمْ أَزِيدُكُمْ﴾، أنّ الله - سبحانه وتعالى - قرن بالضياء (أفلا تسمعون)؛ لأن السّمع يدرك ما لا يدركه البصر من ذكر منافعه ووصف فوائده. (انظر: الكشاف، ج 3، ص 429).

دون إدراك كثير من الأفكار، ومعيقاً عن مواكبة الوعي الإنساني؛ ذلك أنه «يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكاراً أرقى وأسمى ممّا قد يدركه بالنظر، الذي مهما عبّر فتعبيره محدود المعاني غامضها»⁽¹⁾، وربما كان هذا سبباً في غلبة تقديم السّمع على البصر في القرآن الكريم⁽²⁾، حتّى انقسم المفسّرون إلى فريقين: أحدهما يرى فضل البصر على السّمع، والآخر يرى فضل السّمع على البصر، واسترعى هذا انتباه الباحثين في الإعجاز العلميّ في القرآن الكريم، فذهبوا يعلّلون - علمياً - غلبة تقديم السّمع على البصر في القرآن الكريم⁽³⁾.

وليست مهمّة البحث هنا، التأكيد على أهميّة السّمع ووظيفته في تشكيل وعي الإنسان، أو تأكيد الطّبيعة السّمعية للشعر العربيّ، وإنّما كان ذلك تمهيداً للقول في الصّورة السّمعية، بوصفها استثماراً وتوظيفاً لما يتعلّق بحاسة السّمع، سواء أكان ذلك من خلال رسم الصّورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها على الأذن، أم من رسمها عن طريق توظيف أصوات الحياة بكل عناصرها: الطّبيعية، والإنسانية، والمُبتكرة.

ومن المهمّ أن نلاحظ أنّ الصّورة السّمعية لا تنفكّ عن البصريّة إلا في حالات قليلة؛ لأنّ الشّاعر غير معنيّ بنوع الصّورة، أو مصدرها، أو بالحاسة التي تتعامل معها، وتستقبلها، وإنّما هو معنيّ برسمها وحسب، ولذا فإنّ إحداها قد تكون جزءاً من الأخرى، أو مكملّة لها، وهو امتزاج

(1) «الأصوات اللغوية»، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1975م، ص 15.

(2) انظر: «تفسير أبي السّعود أو إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم»، أبو السّعود العمادي محمّد بن محمّد بن مصطفى، تحقيق: عبدالقادر أحمد عطا، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ج 1، ص 38.

(3) انظر: «الإعجاز العلميّ في آيات السّمع والبصر في القرآن الكريم»، د. صادق الهاللي، ود. حسين رضوان الليدي، ط3، 1427هـ - 2006م، ص 16 وما بعدها.

بدهي؛ لأنّ الإنسان لا يحدّد حاسّة، ويعتمد على أخرى وحيدة، إلا في حالات قليلة، ممّا يعني أن وجود شواهد شعريّة تستقلّ فيها الصّورة السّمعية عن البصريّة استقلالاً تامّاً أمرٌ نادر، وإن وُجدت الصّورة البصريّة مستقلةً، فهي - في الغالب - صورةٌ جزئية لا تعدو أن تكون عنصراً من عناصر صورة كلّية تمتزج فيها أنواع من الصّور تتفرع بحسب الحواس، فضلاً عن أنّ استثمار الصوت - أحياناً - يكون من أجل رسم الصّورة البصريّة.

ومن جانب آخر، يكون الجرّس الصّوتيّ للحروف والألفاظ ذا دور مهم في التأثير، وهو ذو علاقةٍ وطيدة بالموضوع الذي يتناوله الشّاعر، وبالأثر النّفسيّ الذي يودّ الشّاعر إيجاده في نفوس المتلقّين، ممّا يعني وجود علاقة بين جرّس الألفاظ، والصّورة الذهنيّة المتشكّلة عنها في سياقاتها، وهي علاقةٌ أقلّ عمقاً من علاقة الجرّس الصّوتيّ بالعاطفة أو الإيقاع⁽¹⁾، لكنها ممكنة عند التّظر إلى الصّورة بوصفها هيئةً ذهنيّةً ناجمةً عن تجاوز الألفاظ في تركيبٍ معيّن، واختيار تلك الألفاظ بما يحقّق رؤية الشّاعر، ويرسم الصّورة، ذلك أنّه «ليس للصّورة الشّاعريّة طرقٌ محدودة، بل هي تنبعث من نظرة الشّاعر وعبقريّته، من غير أن تكون محدودةً بأنواع معيّنة»⁽²⁾، أو بأدواتٍ معيّنة دون أدواتٍ أخرى.

وعلى هذا يقوم رأي النّقاد المعاصرين القائلين بأنّ أصوات الشّعريّة ذاتها معنى مستقل⁽³⁾، ممّا يعني أنّها بذاتها تشكّل صورةً فنيّةً قائمةً على السّمع؛ لأنّ عمادها هو الجرّس الصّوتيّ للحروف التي تكوّن الألفاظ عند

(1) انظر: «الهمس في الشّعريّة الحديث»، د. عبدالرحمن بن عثمان الهليل، الرّياض، ط1، 1426م - 2005م، ص 54.

(2) «النّقد التّطبيقي والموازنات»، د. محمّد الصّادق عفيفي، مؤسّسة الخانجي، مصر، ط1، 1398هـ - 1978م، ص 170.

(3) انظر: «التّحليل الّلّساني للأدب»، د. محمّد عزّام، وزارة الثقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، دمشق، ط1، 1994م، ص 130.

نطقها، وهذه الرؤية مؤسّسة على كون اللغة أصواتاً؛ ولذا فإنّ «أصوات الكلمة العربيّة حينما تُخصّص في إطار التركيب يستقلّ كلّ صوتٍ من أصواتها ببيان معنى خاص، ما دام يستقلّ بإحداث صوتٍ معيّن، وكلّ صوتٍ له ظلّ وإشعاع»⁽¹⁾، وما الظلّ والإشعاع إلا الهيئة الذهنيّة التي تعرّف بها الصّورة الفنيّة.

ولمّا كان مبحث أنواع الصّورة قائماً على تقسيمها بحسب عناصرها، ناسب أن يكون تقسيم الصّورة السّميّة، بحسب أنواع تلك العناصر.

أ - صورٌ سمعيّة مُستمدّة من الطّبيعة

عند الإقرار بأنّ المؤثر الأوّل في نتاج شعراء عسير، هو ما أدركته حواسّهم في بيئتهم الطّبيعيّة من جامدٍ أو متحرّكٍ، ألحظ أنّ أصوات الطّبيعة هي المكوّن الأبرز للصّورة السّميّة عند هؤلاء الشعراء، وهي لا تعتمد - في الغالب - على منافذ القول المعروفة، مثل: أقول، تقول، أسمع، أحدث، أنادي، أصيح، أصرخ... الخ، وإنّما تعتمد في شكلها التّقليديّ على تصوير هذه الأصوات، وقد تتطوّر إلى استيحاء صوت الطّبيعة، وتشكيل الصّورة من خلاله، أو بنائها عليه، أو صنع عالم مُتخيّل تشكّل فيه. وسيكون انتقاء الشّواهد مبنياً على ملاحظة اختلاف الأجيال والمدارس الشعريّة في أساليب استيحاء أصوات الطّبيعة لرسم الصّورة الفنيّة، لما في ذلك من دلالة على التّطور الفنيّ، ولما يحقّقه من الشّموليّة التي لا تغفل جيلاً أو اتجاهاً.

ومن الملحوظ قلة اعتماد الشعراء - في الصّور السّميّة المستوحاة من الطّبيعة - على أدوات التوجّع والتفجّع والتحسّر، أو على الجرس الصّوتيّ للألفاظ، وما يمكن أن تشكّله من هيئة ذهنيّة تمثّل الصّورة الفنيّة بمفهومها

(1) «البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث»، د. مصطفى السّعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1987م، ص 52.

الحديث، كما أنهم يتفاوتون في القدرة الإضافة والتجديد، وفي جعل الصورة جزءاً من التجربة الشعرية.

وتأتي الصورة السمعية المكوّنة من أصوات الطبيعة، في موضوع الوصف، وفي المقدمات الوصفية، صورةً جماليةً متفائلةً مسالمةً في الغالب؛ لأنها تصوّر الطبيعة تصويراً قائماً على الإعجاب بعناصر المكان، أو تجعل عناصر الطبيعة تشارك بأصواتها المبهجة في التعبير عن السعادة بحدث ما، كبيعة حاكم، أو قدوم زائر، أو ولادة مولود، ولذا فإنّها لا تصوّر أي نوع من أنواع الصراع مع الطبيعة، ولا تشوّهها، أو تخوّف من مظاهرها، وذلك بخلاف الصورة السمعية في الموضوعات الأخرى، حيث تهدف الصورة السمعية إلى التشويه في موضوع الهجاء، أو استدرار العطف في الشكوى، أو التحسين في موضوعي: الغزل والمدح، ممّا يجعل وظائف الصورة السمعية تختلف بحسب الموضوع.

ومن شعراء عسير الذين وجدت الصورة السمعية في مقدماتهم الوصفية، الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، وهي لا تعدو أن تكون تعبيراً مجازياً عمّا تقوله الطبيعة أو تفعله ابتهاجاً بقدوم الممدوح، أو بدء ولايته، ولذا يكون الوصف ومكوّناته التصويرية فيها لإضفاء البهجة على الحدث، من خلال صورٍ تقليديةٍ تفتقر إلى التجديد والابتكار، لكنّ نوعها يشفع لها بإيراد بعضها، لتكون شواهد على الصورة السمعية، عند شعراء عسير، في العقود المبكرة من العهد السعودي. يقول ابن حميد من مقدمة قصيدة نظمها سنة 1384هـ، بمناسبة مبايعة الملك فيصل ملكاً على البلاد⁽¹⁾:

وَتَمَائِلَ الْغُصْنِ الرَّطِيبِ تَرْنُحًا مِنْ صَوْتِ شَخْرُورٍ تَلَاهُ الْبُلْبُلُ
تَشْدُو بِأَلْحَانٍ تَرَدَّدَ رَجْعُهَا عَبْرَ الْجَزِيرَةِ حِينَ بُوِيعَ فَيَصِلُ
وهنا صورة سمعية عمادها إحضار الصوت إلى ذهن المتلقّي، وقد

(1) نفسه، ص 245.

شكّلتها ألفاظ دالة على الصوت، وهي: «صوت، تشدو، بألحان، تردّد رجّعها»، وكلّها تأتلف لتكوّن صورة سمعيّة مألوفة من جانبيين: فهي مألوفة في الشعر الواصف، ومألوفة في الواقع، دون أن تكون ذا رمزٍ بعيد، سوى كونها تعبيراً عن الابتهاج. والشاعر يمزج بين الصورتين: البصريّة والسمعيّة؛ حيث يتمايل الغصن طرباً لأصوات الشحارير والبلابل التي تشدو ابتهاجاً بمبايعة الملك. وهنا نوع من المبالغة، إذ يتردّد صدى أصوات هذه الطيور عابراً كثبان الجزيرة العربية، وهي مبالغة مقبولة عند النظر إلى أصداء الحدث وأهميته بالنسبة إلى البلاد السعوديّة على امتدادها، وإلى ساكني الجزيرة كلّهم.

وللمقارنة التاريخيّة، ومن أجل النظر السريع في بعض ملامح تطوّر القصيدة، عند شعراء عسير، نقفز تاريخياً، لننظر في أبياتٍ مشابهة للبيتين السابقين من وجوه عديدة، هي: الإطار العام، والمكوّنات، والمصادر، والهدف من الإنشاء، وهو الترحيب، وتصوير الابتهاج بزائرٍ قادمٍ إلى المكان، وقد نظمها قائلها بعد ما يقرب من أربعة عقود من تاريخ نظم قصيدة ابن حميد، وفيها نلاحظ وجود شيءٍ من التطوّر على طريقة الشعراء في الاستمداد من أصوات الطبيعة، سواء أكان ذلك في: طريقة تصويرها، أم في استثمارها لتصوير الشعور الإنسانيّ، أم في توظيفها لخدمة المعاني، أم في مستوى الشاعرية الذي يلمح بالذائقة، من خلال وجود شيءٍ من الحميميّة بين الشاعر والعناصر الطبيعيّة والإنسانية التي تتشكّل منها الصورة، وظهور كالشاعر كالمتمنصر لها، فلم تعد الأصوات، عند الشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، تعبيراً مجازياً عن البهجة، كما هو الحال عند ابن حميد، وإنّما صارت البهجة توازي العدد التكراريّ الدائم للأصوات. يقول معبراً عن كثرة الترحيب⁽¹⁾:

(1) «سهيل اميماني»، ص 125

مَرْحَبًا مَا أَفْتَرَّ زَهْرٌ

لَثَمْتُهُ

مُعْدَقَاتُ الْمَزْنِ

حَتَّى فَاحَ طَيْبُهُ

وَشَدَا الْبَلْبَلُ لَحْنًا شَاعِرًا

فَتَهَادَى بِالْنَدَى

عُصْنٌ يُجِيبُهُ

وَشَجَا الرَّاعِي نَائِي

وَانْتَشَى

فَوْقَ غَسَّانَ طَرُوبٍ وَطَرُوبُهُ⁽¹⁾

وعند تجاوز الصّورتين: البصريّة، والشّميّة، في البيت الأوّل، نلاحظ أنّ الصّورة السّميّة لا تبتعد في مكوّناتها وفكرتها العامّة عن نظيرتها عند الشّاعر عبدالله بن علي بن حميد، إذ يتمايل الغصن طربًا لشدو البلبل، لكنّ توظيفها مختلف؛ فهي عند ابن حميد تسير على النهج التّقليديّ المعروف في المقدّمات الوصفية على المدائح، أما عند إبراهيم الألمعيّ، فإنّها تتّجه نحو اتّجاه آخر، وهو جعل مرّات التّرحيب بعدد تكرار أصوات البلابل، وصوت ناي الرّاعي، ممّا يجعل الصّورة جديدةً بسبب التّجديد في طريقة التّوظيف. وفي الصّورة نوعٌ من التّداعي، وشيءٌ من التّناظر الخفيّ؛ فكما يتمايل الغصن طربًا لغناء البلبل، يشعر الرّاعي بالشّجن من صوت نايه، ويتنّشي عاشقان طربان على جبل غسّان.

(1) اشتهرت هذه المقطوعة عند أهالي منطقة عسير، حتى باتت تُكتب على اللوحات والأقواس الترحيبية في الشّوارع، ويردّدها مقدّمو الاحتفالات والمناسبات الرّسمية.

وبالعودة إلى الشاعر عبدالله بن علي بن حميد، بوصفه أنموذجاً للشعراء المقلّدين، نجده - في صوره السّميّة كما في صوره البصريّة - يسير على الطّريق نفسها؛ إذ تبقى الصّورة موصوفاً خارجياً، فلا يلمح القارئ لها علاقةً واضحةً بالذّات، أو بالتّجربة الشعوريّة، ولا يجد فيها إضافةً فنيّةً تجعلها تباين نظائرها عند سابقه من الشعراء، فضلاً عن أنّها ليست مقصودةً لذاتها، وإنّما هي تمهيد أو تقديم يحوي تعبيراً مجازياً عن السّعادة والابتهاج بالحدث أو الزّائر. يقول من مقدّمة وصفيّة على قصيدة ألّقاها بمناسبة افتتاح سدّ مدينة أبها سنة 1391هـ⁽¹⁾:

والطّيْرُ في الأغصانِ تصدّحُ بالغِنَا أينَ الرّبابَةِ أينَ منه المِزْهُرُ؟
وربّما كان استفهامه عن الربابة والمزهر، ليواكبا غناء الطّير، إضافةً فنيّةً في ظاهرها، لكنّها - عند التّمعّن وإعمال الدّائقة - لا تعدو أن تكون محاولةً مجرّدة لإكمال البيت، الذي لم تلحقه أبياتٌ تتّم الصّورة، أو تصوّر أجزاء أخرى منها.

وفي مقدّمة له على قصيدة إخوانيّة، يستعرض ابن حميد قدراته اللغويّة والشّعريّة، من خلال الإسهاب في وصف الطّبيعة، الذي يفضي إلى التّفصيل في الصّورة الفنيّة، ومنها السّميّة، وذلك من خلال الحوار مع حمامة خاطبها منذ البيت الأوّل، طالباً منها أن تشدو، لتنشر البهجة. يقول⁽²⁾:

فوقَ ما طالَ غرّدي يا حمامة منْ ذُرَى تَهْلَلْ سَقْتُهُ⁽³⁾ الغَمَامَةُ
وتَنَاعِي مَعَ الشّحَارِيرِ شَدَوْا فوقَ أغصانِ بانه والبشَامَةُ
واصدحي فالْمُنَاخُ مَسْرُحٌ لَهُوَ وانشراحِ وبَهْجَةٍ وابتِسَامَةُ
وليست في الصّورة زيادةً فنيّةً، سوى أنّها شاهد على وجود شيءٍ من

(1) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 257.

(2) نفسه، ص 301.

(3) في المصدر: «سَقْتُهُ»، وهو خطأ واضح.

الاستقصاء والتّفصيل في الصّورة السّمعية المستقاة من الطّبيعة، عند المقلّدين، من شعراء عسير، في أواخر القرن الرّابع عشر الهجريّ، وذلك واضح في تكراره الأفعال الآمرة بالغناء، مثل: غرّدي، تناغي، اصدحي، فضلاً عن أنّ ربطه بين: أصوات الطّبيعة، والانشراح، يؤكّد على القول بأنّ الصّورة السّمعية المستوحاة من عناصر الطّبيعة، تتسم بالتّفاؤل، وتدعو إليه.

ومهما يكن شكل التّطوّر الفنيّ الطارئ باختلاف المراحل الزمنية، ومشارب الأجيال، فإنّ الشعراء يتفاوتون في هذا التطوّر بين: مستوعب له عامل به، وبين باقٍ على الأساليب القديمة؛ لأنّ الزّمن ليس السبب الأوحد في اتّجاه الشعراء نحو التّجديد، وليس المحدّد الثابت الذي يفصل بين: المقلّدين، والمجدّدين؛ ولذا بقيت الصّور السّمعية المشكّلة من أصوات الطّبيعة، في موضوع الوصف، تقليدية عند بعض الشعراء، على الرّغم من تأخّرهم الزّمني، ومن ذلك قول الشّاعر عبدالله بن محمّد بن حميد، من قصيدة يصف بها مدينة أبها، حيث يصوّر خرير الماء⁽¹⁾:

وَحَرِيرُ الْمَاءِ فِي جَدْوَلِهِ شَنْفَ الْأَسْمَاعِ مِنْ جَرَسِ الْحَبَابِ

والصّورة لا تحتوي على أيّ نوع من الابتكار، أو أيّ شكلٍ من أشكال تراسل الحواس، كأنّ يكون لخرير الماء طعمٌ لذيذ، أو بريقٌ باهر، ولذا فإنّ الاستشهاد بها هنا، لم يكن إلاّ لأنّها شاهدٌ على الصّور السّمعية، على الرّغم من أنّها لم تزد على أن أحضرت صوت خرير الماء إلى ذهن المتلقّي، بوصفه صوتاً ذا جرسٍ تطرب له الأذان، وفي ذلك استثمارٌ للأصوات التي تفضّلها أذن الإنسان؛ لأنّ «أوتار السّمع مزدوجة الوظيفة، فكما تنقل المسموع، تفرز ما بين المسموعات من الفروقات الجماليّة الدّقيقة»⁽²⁾.

(1) «فارس الإمارة والإبداع: قصائد محبة»، ص 25.

(2) «بلاغة أرسطو بين العرب واليونان»، د. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1371هـ - 1962م، ص 91.

وقريبٌ منه الشاعر علي بن إبراهيم التركي، حين يصف مشروع تحلية المياه المالحة، حتّى صارَ خريزُ الماء ملهَمًا للشُّعراء⁽¹⁾:

وَعَدَا خَرِيْزُ الْمَاءِ يُرْسِلُ لَحْنَهُ فَتَهَيَّمُ فِي أَلْحَانِهِ الشُّعْرَاءُ
فهو يكرّر لفظة: «لحن»، مفردةً ومجموعةً، للتأكيد على جمال الصوت الصادر عن الماء المناسب، وأنّه ممّا تستلذه الأذان، حتّى إنّهُ يُعدّ في أسباب الإلهام الشعريّ، وهي صورةٌ سمعيّةٌ مجردةٌ كسابقتها، إذ لا يزيد فيها الشاعر على إحضار الصوت إلى الذهن.

وممّا يمكن أن يُعدّ إضافةً في طريقة تشكيل الصورة السمعيّة، أن يكون المكان الذي تصدر منه الأصوات مُتخيلاً، وأن تصبح هذه الصورة جزءاً من ذات الشاعر، وأن تتردّد الأصوات في صدره، وأن يكون له معها تفاعلٌ وجدانيّ يصل إلى البكاء، وهو ما كان عند الشاعر عبدالله الرزمي في صورةٍ مركّبةٍ من تلك التي اعتاد أن يرتمي بها في أحضان الطبيعة، كما يفعل الرومانسيّون، حيث يشبه حبّه، في صدقه، وفي تجذّره في أعماقه، بأغصانٍ نابتةٍ في القلب والوجدان، ثم يصوّر غناء الطيور على تلك الأغصان، وكيف يصير شدوها دمعاً منسكباً من عينه⁽²⁾:

جَدِيرَةٌ أَنْتِ بِالْحُبِّ الَّذِي نَبَتَتْ أَغْصَانُهُ فِي حِمَى قَلْبِي وَوَجْدَانِي
أُورَاقُهُ غَضَّةٌ خَضْرَاءُ مَا شَرِبْتُ مِنْ نَبْعِ كُرْهِ وَلَا مَالَتْ لِنِسْيَانِ
تَشْدُو عَلَيْهِ طُيُورُ السَّعْدِ فِي طَرَبٍ فَيَصْبِحُ الشَّدْوُ دَمْعًا عَبْرَ أَجْفَانِي

وإضافته في استثمار أصوات الطبيعة تكمن في أنّه لم يجعلها موصوفاً يقع خارج شعوره، وإنما هي جزءٌ منه، فضلاً عن أنّها ليست أصوات الطيور الحقيقيّة، في حديقَةٍ واقعيّة، بل هي أصوات الطيور المتخيّلة في حديقَةِ قلبه التي لم تشرب أغصانها من ماء ينبوع الكره. والصورة مزيجٌ من الصورتين: البصريّة والسمعيّة، وتلك سمّةٌ بدهيّة عامّة، بيد أنّ الناظر في هذه الصورة، يتوهم - للوهلة الأولى - أنّها تحتوي على ما أطلق عليه

(1) «الشعر في رحاب الفهد»، ص 45.

(2) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 40.

الدكتور علي عشري زايد: «تنافر عناصر الصورة»، الناتج من عدم التوافق النفسي بين طرفيها، أو أطرافها، وهو يتمثل في «أن يكون الوقع النفسي لأحد طرفي الصورة مناقضاً لوقع الطرف الآخر الذي مفروض فيه أن يدعمه ويقويه»⁽¹⁾، وهذا الوهم ناجم عن التنافر بين: «شدو طيور السعد في طرب»، وبين أن «يصبح الشدو دمعاً»، لكنّ الزمزمي يتصدى لرسم صورة في داخله هو، حيث تجتمع المتنافرات؛ فهو يحب حباً جميلاً كالحديقة الخضراء التي تشدو بها الأطيّار، إلا أن كلّ هذا الجمال يصطدم بحرمانه من السعادة بهذا الحب، ولو أنّه الحديقة وأصوات طيور السعد كانت واقعية، لجاز القول بعجز الصورة وتنافر عناصرها.

ب - صورٌ سمعيةٌ مُستمدّة من الإنسان

يلحظ الناظر في الصورة السمعية التي تُستمدّ من أصوات الإنسان، أو تصوورها، عند شعراء عسير، أنّها تراوح بين: أن تكون مرتبطة بمنافذ القول المعروفة، مثل: قال، صرخ، صدح، غنى... الخ، وهو ما يكثر في القصائد التي يتخلّلها الحوار، وفي تلك القائمة على الأسلوب القصصي، وبين أن تردّ في أثناء الكلام، فلا تكون هي الهدف، في الحالات جميعها، بل قد تكون خادمةً للفكرة، أو للصورة الكلية، كما أنّها تتباين من حيث: الجهر، والهمس، ولكلّ منهما وظيفته الفنية التي تناسب الموضوع، وإن كان الهمس أقرب إلى الوجدان، وإلى طبيعة الشعر؛ لأنّه يبتعد به عن الخطابية، وبخاصّة في القصائد الحديثة التي يكون تلقّيها بالقراءة، لا بالسماع⁽²⁾.

ويأتي تصوير الصّوت الصّادر عن إنسانٍ يقرأ القرآن أو يُنشد أو يغني أو يترنّم أو يتحدّث، في مقدّمة الصّور السمعية المستمدّة من الإنسان، لكنّ وظائفها تتباين بحسب موقعها في النصّ، وبحسب الحال

(1) «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص 95.

(2) انظر: «الهمس في الشعر الحديث»، د. عبدالرحمن بن عثمان الهليل، ص 159، 160، 161.

التي تصوّرها القصيدة، وبحسب تجربة الشاعر الشعوريّة، والأجواء العامّة المحيطة به وبقصيدته؛ فقد يكون حضور الصورة السّمعية تعبيراً عن الحزن والألم، وقد يكون تأكيداً على السّعادة، وإعجاب الشاعر بالصّوت وصاحبه، أو صاحبتّه، وقد يكون جزءاً مكّملًا لصورةٍ مشهّدية حركيّة ذات عناصر متعدّدة، ومن النّادر أن يقف الشاعر موقفًا محايدًا من الصّوت الذي يصوّره.

ومن الصّور السّمعية التي جاءت متّمةً لصورة مشهّدية متحرّكة، صورةٌ صوت غناء «فتاة الغدير»، عند الشّاعر علي آل عمر عسيري، وهي جزء من قصّة شعريّة، تتجاوز فيها الأفعال والأصوات والصفّات، لتشكّل لوحةً لغويّةً متكاملةً تصوّر هذه الفتاة الرّيفيّة الجميلة⁽¹⁾:

وَمَضَتْ تُغَنِّي وَهِيَ لَا تَذَرِي بِمَنْ خَلْفَ الصُّخُورِ
لَحْنًا شَجِيًّا يَبْعَثُ الْإِحْسَاسَ بِالْحُبِّ الْكَبِيرِ
أَصْغَتْ لَهُ الْأَطْيَارُ وَالْأَزْهَارُ وَاسْتَعْصَى الْخَرِيرُ

فالصّورة السّمعية تجمع بين: تصوير الصّوت مباشرة، وتصوير أثره، من أجل تصوير جماله عن طريق غير مباشرة، وهو صوتٌ شجيٌّ صادر عن إنسانٍ يغنّي لنفسه؛ لأنّ هذه الفتاة لا تدري بأنّ أحدًا يستمع إليها، وهو غناء عن الحبّ، أصغت له العناصر المحيطة بهذه الشّادية، وغلب جماله على جمال صوت خرير الماء، ولذا كان وصف الأثر المتخيّل، المائل في إصغاء الأزهار والأطيّار واستعصاء سماع الخرير، تصويرًا لجمال الصّوت، وعذوبة الغناء.

ويتّصل تصوير غناء المرأة، عند الشّاعر عبدالله الزّزمي، حين يستحثّها على الغناء، جاعلاً ممّا تردّده ملاحم أسطوريّة، وقصائد مطربة، ومقامات موسيقيّة. يقول⁽²⁾:

(1) «من قصائدي»، ص 217.

(2) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 105.

غَنِّي فِي شَفَتَيْكَ لَحْنٌ آسِرٌ وَمَلَجِمٌ وَقَصَائِدٌ وَمَقَامٌ

وحين أسبغ الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، على صديقه الشّاعر إبراهيم طالع الألمعي - في قصيدة مدح إخوانيّة - الكثير من صفات الجمال التي يُوصف بها شاعر، جعل «غناء الصّبايا» مصدرًا من مصادر إلهامه. يقول⁽¹⁾:

وَمِنْ غِنَاءِ الصَّبَايَا صُغْتُ قَافِيَةً فِيهَا ابْتِسَامَةٌ تَغْرِ وهو مُكْتَتَبٌ

فالصّوت هو الذي يوحي إليه بالقصائد المتفائلة؛ لأنّ هذا الغناء الأنثويّ يطغى على اكتئاب الشّاعر، فتظهر قصائده مبتسمةً، على الرّغم من أنّه مكتتب في داخله وحقيقته، وهنا، توحى الصّورة بجمال غناء الصّبايا، إلى حدّ قدرته على إخفاء أسباب الألم والحزن عمّا يصدر عن شاعر.

وإلى جانب تصوير غناء المرأة، وُجد تصوير صوتها المجرّد، وما يثيره في نفوس العاشقين من أسباب الميل نحوها، وهو ما كان عند الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، حين جعل من صوتها سبب سعادة، ومصدر إلهام، وشبّهه بكلّ جميل حوله، بل إنه فضّله على كثير من عناصر الجمال المحيطة به. يقول⁽²⁾:

صَوْتُهَا نَهْرٌ وَعِطْرٌ وَأَسَاوِرُ

وَبَرِيقٌ مِنْ ضِيَاءِ الشَّمْسِ فِي اللَّيْلِ الْمُسَافِرُ

صَوْتُهَا إِبْرِيْقُ شَهْدٍ

يَسْكُبُ النُّورَ عَلَى دَفءِ الْمَشَاعِرِ

صَوْتُهَا مِنْ سَنَبِلَاتِ الْحَقْلِ أَحْلَى

وَمِنْ النِّعْنَاعِ أَشْهَى

إِنَّهَا مِيلَادُ شَاعِرٍ

(1) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 76.

(2) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 162.

وهنا تتداخل الصور المعتمدة على الحواس، وتختلط معطياتها، لتخدم الصورة السمعية، إذ يكثر الشاعر من تراسل الحواس؛ فيصبح صوتها كالنهر المدرك بالعين، وكالعطر المدرك بالشم، وكالأساور المدركة بالعين، وكإبريق الشهد، لتتحول الصورة إلى ذوقية، كما أنه أحلى من «سنبلات الحقل»، وليست الحلاوة الصفة الغالبة على السنبال، إلا في عيني الشاعر أو ذائقته، وهو أشهى من التنعاع، وليس التنعاع ممّا يُشتهي في كل حال، إلا في وجدان الشاعر الذي أراد أن يقرن صوتها بكلّ جميلٍ ومبهجٍ.

والقول والاستفهام والدعاء والتحية المباشرة، ومقول القول المجرد من فعل القول، منافذ تعبيرية نحو تكوين الصورة السمعية، وهي كثيرة إلى حدّ وجوب الاكتفاء منها بما يقتضيه سياق البحث، ومن ذلك - في تصوير صوت المرأة - أنّ الشاعر زاهر بن عوّاض الألمعيّ، يقرن تصوير صوتها بمقول القول على لسانها، وهو الأسلوب الغالب على القصائد التي تقوم على الأسلوب القصصيّ، ويتخلّلها الحوار، وهو كثير عند الشاعر زاهر الألمعيّ، وبخاصّة في مقدّماته الغزليّة⁽¹⁾، وفي قصائد ديوانه: «من نفحات الصّبا». يقول في أثناء حوار دار بينه وبين «مضيفة طائفة»⁽²⁾:

قالت وفي نبراتِ الصّوتِ عاطفةً: وفي ملامحها شجوّ وتحنّانٌ
أتشربُ الشّايَ حُلُواً في تَذوّقه؟ أم قهوةً للمزاجِ الحُرِّ ميزانٌ؟

ويذهب الشاعر زايد بن حاشد الكناني، إلى أبعد من ذلك، حين يقرن الصورة السمعية القائمة على مقول القول، بالتشخيص، وذلك عندما أسبغ صفات المرأة كلّها على الطّبيعة، وشخص السّحابة التي أغرته

(1) انظر مثلاً: «على درب الجهاد»، ص 183، و: «مراثي الألمعيّ»، ص 16، و: «الشعر في رحاب الفهد»، ص 31.

(2) «من نفحات الصّبا»، ص 149.

حركتها، مشبّها إيّاها بأنثى تتراقصُ نشوةً، وتتثنّى دلالاً، وتبكي حزناً، وتتكلّم بصوت هامسٍ مطربٍ كصوت عذراء. يقول⁽¹⁾:

قالت وفي همسها العذريّ أغنيةً لا، لا تلومنّ حتّى تعرف السببا
إنّي هنا في انتظار لا أضيّق به لعاشق صادق الوعد ما كذباً

ويرى الشاعر أحمد عبدالله بيهان في صوت المرأة الهامس معاني الجمال، والحبّ، وأسباب الجذب، فيطلب منها ترديد الصوت وتكراره، كي يحمله على جناح طائر الهزار، ذي الشيد العبقريّ. يقول⁽²⁾:

أستشفّ الغرام في همس صوت شاعريّ فردديهِ وزيدي
أحمليني على جناح هزار طائر الشوق عبقريّ النشيد

وهذه الصورة تتشكّل في ذهن المتلقّي، من خلال تركيب الألفاظ وتتابعها، لا من خلال الصورة البيانيّة المعروفة؛ إذ يذهب الذهن إلى رسم الصورة السّمعية لصوت تلك المرأة الهامسة التي أحدثت في الشاعر هذا الأثر، وفي ذلك استثارة للخيال السّمعّي عند المتلقّي، إذ يمكن أن تتكوّن الصورة السّمعية من دلالات الألفاظ، كما تتكوّن من موسيقاها وجرسها الصوتي⁽³⁾، وهنا تكوّنت الصورة من معاني الألفاظ مجتمعة.

ويحدث أن يكون صوت المرأة ممّا يُدرك بالبصر، أو يصدر عن العينين، والمعتاد أنّ الكلام وظيفة اللسان، إلا أنّ هذه الوظيفة تنتقل إلى العينين عند الشاعر أحمد عبدالله بيهان، حين يقول⁽⁴⁾:

قولي: أحبك قبل أن تُدلي بها عيناك كلّ صبيحة ومساء

(1) «تقاسيم زامر الحي»، ص 23، 24.

(2) «نزيف المشاعر»، 78، 79.

(3) انظر: «فائدة الشعر وفائدة النقد»، ت. س. اليوت، ترجمة: د. يوسف نور عوض، مراجعة: د. جعفر هادي حسن، دار القلم، بيروت، ط 1، 1402 هـ - 1982 م، ص 18، 19.

(4) «نزيف المشاعر»، ص 60.

وهنا، جعلَ المُدركَ بالسَّمعِ، وهو لفظة: «أحبّك» التي يريدُها منطوقاً، مُدركاً بالبَصَرِ، لأنّه يرى عينيها تقولانها كلّ صباح ومساءً، وهو نوعٌ من تراسل الحواس، إذ وصفَ مُدركاتِ حاسة السَّمعِ بمُدركاتِ البصرِ.

ويجعل الشاعر محمد زايد الألمعي صوتها معزفاً خاصّاً به، قارناً إيّاه بعينيها في الأثر والأهميّة⁽¹⁾:

هَلْ يَسْكُبُ الشّعراءُ فِي عَيْنَيْكَ أَحْرَفُهُمْ؟

وَتَسْكُتُ أَحْرَفِي!

عَيْنَاكَ نَبْعُ الْخُبِّ - يَا وَجَعِي -

وَصَوْتُكَ مَعَزَفِي

ولفظة معزفي، وهي المشبّه به، توحى بأنّه يلجأ إلى صوتها ويرتاح إليه، أو يهرب إليه من وجعٍ هي السب فيه، فضلاً عن أنّ اللفظة توحى بأنّ صوتها يلهمه الشعر.

أمّا الشاعر محمّد بن علي العمريّ، فإنّه لا يبتعد عن الصّورة التّقليديّة التي تجعل الصّوت سبباً في العشق، حين يَصوّر اشتعال نيرانه في قلبه إثر سماع صوت المرأة⁽²⁾:

أَرْسَلْتُ أَعْدَبَ صَوْتِ مَرِّ بِي سَحَرًا فَشَبَّ فِي الْقَلْبِ نِيرَانًا بِنِيرَانِ

وقد تكون الصّورة السّمعية مستمّدة من الإنسان، ومن صفات السَّمع والكلام وأدواتهما عنده، لكنّها تصوّر شيئاً غيره، وذلك من خلال التّشخيص، وهو ما كان عند الشاعر أحمد عبدالله بيهان، في قصيدة إخوانيّة أنشأها في أواخر الثمانينات، من القرن الرّابع عشر الهجريّ،

(1) «قصائد من الجبل»، ص 122.

(2) «الرّيحانة»، 193.

ووجهها إلى أحد أصدقائه شاكياً، حيث يقول عن الأيّام⁽¹⁾:
 خَرَسَاءُ أَسْمَعْتُهَا شَكْوَايَ مُؤَلِمَةً يَبْكِي لَهَا الصَّخْرُ إِشْفَاقًا فَمَا نَطَقْتُ
 فالأيّام خرساء لا تنطق، ولا تستجيب للشكوى، أو تشعر بالألم،
 والخرس والصمت صفتان بشريّتان في العادة، لكنّه وصف بهما الأيّام
 مشبّها إيّاها بإنسانٍ سلبيٍّ جامدٍ صامتٍ غير آبهٍ أو متفاعلٍ، وذلك على
 سبيل الاستعارة المكنيّة، فالمشبّه به محذوفٌ، وبعض لوازمه مذكورة.

وقد يكون تصوير الصّوت الصّادر عن الإنسان، أو النّاجم عن فعله،
 قائماً على الاستهجان والسّخرية، وهو ما يغلب في فنّ الهجاء، ومن ذلك
 تصوير الشّاعر مطلق بن شائع عسيري، للشّعراء وجمهورهم في أمسيةٍ
 شعريّة لم تعجبه، حيث سخر من تصفيق الحاضرين، وشبّههم بالخبّازين،
 وهم يلقون أكفّاً على أكفّ. يقول⁽²⁾:

وَحَوْلَكَ الصَّحْبُ بِالتَّصْفِيقِ قَدْ شَغِلُوا كَأَنَّهُمْ مَاهِرٌ بِالْخُبْزِ قَدْ شَغِلَا
 يَا وَيْحَهُمْ صَفَّقُوا مِنْ كُلِّ مَا سَمِعُوا وَمَا سَمِعْتُ سِوَى مَا يُورِثُ الْمَلَا

والصورة سمعيّة بصريّة في الوقت نفسه؛ ذلك أنّه يصوّر حركة
 الكفوف في أثناء التّصفيق، وبها يرتبط الصّوت الصّادر عنها، لتتشكّل في
 ذهن المتلقّي الصورة السّميّة من خلال تكرار لفظة: «التّصفيق»، وما توحى
 به دلالتها، وجرسها الصّوتي، إذ تنتهي بحرف القاف، وهو حرف شديد
 مجهور، فضلاً عن أنّه حرف قلقة، ممّا يزيد في وقع اللفظة على الأذن،
 ويجعل صوت التّصفيق أكثر وضوحاً.

أمّا الشّاعر عبدالله الرّمزمي، فإنّه حين يستمدّ الصورة الصوتيّة من
 الإنسان، يركّبها تركيباً يعيد آخرها إلى أولها، ويربط أولها بآخرها،
 بأسلوبٍ يحوّل الصورة إلى مزيجٍ جديد، حيث يضيف الهمس إلى القوافي،

(1) «هيكل الحياة»، ص 138.

(2) «وميض البروق»، (مخطوط)، ص 28.

مشبهاً إيّاه بهمس إنسانٍ ودّع أحبابه، وكلّ ذلك يأتي في أثناء تصوير إنسانٍ يبكي حزناً، لتتعلّق لديه الصّورة السّمعية، وتتداخل فيها الأصوات ومصادرهما، يقول⁽¹⁾:

يَبْكِي وَهَمْسُ الْقَوَافِي فِي تَنَهْدِهِ كَهَمْسٍ مَنْ وَدّعَ الْأَحْبَابَ وَازْتَحَلَ

فهذه الصّورة البيانية القائمة على التشبيه، مركّبة تركيباً يدخل طرفي الصّورة أحدهما في الآخر، فضلاً عن أنّها تصوّر أكثر من صوتٍ بشريّ، هي: الهمس، والتنهد، والبكاء؛ إذ يجعل الشاعر المشبّه به، وهو همس من ودّع الأحباب راحلاً، صفةً من صفات المشبّه، وكأنّها ليست له في الأصل، بينما هي أصيلةٌ فيه؛ ذلك أنّ الصّورة السّمعية مستمدة من الإنسان في حال بكائه، وهي تصوّر الإنسان أيضاً، وفيها خيالٌ شاعريّ خاص بالشعراء وتابعيهم؛ لأنّه لا يسمع همس القوافي سوى شاعرٍ، أو محبٍّ للشعر، والهمس - في أصله - صوتٌ خفيّ، وصدوره عن القوافي يجعله أكثر خفاءً، إذ لا همس لها في الواقع، ولذا أمعن في جعله خفياً، باختياره الهمس دون غيره ليكون مضافاً إلى القوافي، فضلاً عن أنّ هذا الهمس يخالط التنهد، والتنهد صوتٌ كذلك، كما أنّه يأتي في أثناء البكاء، وكلّ ذلك يجعل الصّورة السّمعية مزيجاً من أصواتٍ ذات مصدر واحد في الواقع، لكنّ مصدرها في خيال الشاعر، ليس واحداً، فالبكاء والتنهد صادران عن إنسان، بينما الهمس صادر عن القوافي، لكنّ هذا الهمس يشبه همساً صادراً عن إنسانٍ مودّع، وليس ذلك المودّع إلا الشاعر نفسه في واقع الأمر، وكما يدلّ سياق أبيات القصيدة، ممّا جعل تجسيد القوافي بنسبة الهمس إليها يتوارى خلف أكثر من صوت. وإنّ مثل هذه الصّورة - على الرّغم من قيامها على المدركات الحسية لا العقلية - تؤكّد - بتعقيدها وتداخلها وبعد خيال شاعرها - على «ما قال به أكثر من ناقدٍ من أنّنا يمكن أن نتعرّف على عناصر البناء الشعريّ بالتّحليل، ولكن

(1) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 139.

ستبقى هناك - دائماً - بقيّة رائعة لا تخضع للشرح أو التحليل»⁽¹⁾.

وممّا صوّره شعراء عسير، من الأصوات المستمّدة من الإنسان، والصادرة عنه، صوت الطفل، والأصوات التي يوصف بها الكلام إليه، حيث صوّروا تأتأة الطفل، ومناغاته. يقول الشاعر محمد زايد الألمعي⁽²⁾:

في طُفُولَتِهِ غَادَرَ امْرَأَةً

أَرْضَعَتْهُ رَحِيقَ الْغِنَاءِ

ورائحة الشُّيْحِ

حيثُ يُنَاغِي الْفَصَاحَةَ بِالتَّأْتَاءِ

وهنا صورتان سمعيتان؛ أولاهما: أنّه شبّه الغناء الذي يتعلّمه الطفل صغيراً، برحيق يرضعه، وفيه نوع من تراسل الحواس، حيث جعل الغناء وهو مُدرك سمعيّ من المذوقات؛ لأنّ الطفل يرضعه، عوضاً عن أن يسمعه، والأخرى: تصويره تأتأة الطفل، في مقابل فصاحة المرأة، وكيف أنّه يحاول «مناغة» هذه الفصاحة بتأتأته، ودلالة الصّورة تتّجه نحو محاولة التعلّم، والتعثّر في الفهم؛ لأنّ التّخاطب بنوعين مختلفين من الكلام.

وقد تقوم الصّورة السّمعية المستمّدة من الإنسان، على ترديد المقول، وتكرار ما ينطقه فردٌ أو مجموعة أفراد، في موقف ما، دون أن تسبقه أفعال القول أو منافذه المعروفة، ومن ذلك ترديد الشاعر علي آل عمر عسيري جملة: «أحسنَ اللهُ عزاءك»، والعبارات التي اعتاد المعزّون أن يقولوها لذوي المتوفّى. يقول في مطلع قصيدة، يرثي بها أمّه، عنوانها: «بكائيّة طفل»⁽³⁾:

(1) «الصّورة والبناء الشعريّ»، د. محمّد حسن عبدالله، ص 178.

(2) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 145.

(3) «قصائد من الجبل»، ص 59.

«أَحْسَنَ اللَّهُ عَزَاءَكَ.. أَحْسَنَ اللَّهُ عَزَاءَكَ»

هذه الدنيا جراحات وآلام وقد شابت صفاءك

فغلها ألمنا.. ألمنا..

رغم أنا ذات يوم سوف نلقى ما أساءك»

فالشاعر يضع القارئ أمام الحال، بطريقة تشبه طريقة كتاب القصة والرواية، لكنه لم يُجَلِّ إلى القائل، أو يحدده قبل أن يورد المقول، لأنَّ الصوت هدفه الأول، ولكي يرسم به الصورة الذهنية التي توحى بها عبارات تتكرر على أسماع الفاقدين في مقام العزاء، وهو لا يقف عند إيراد العبارات منتهية بضمير المخاطب، وإنما يكررها كما تتكرر على السنة المعزين في كلِّ عزاء، وفي عزاء أمه، فيكرر جملة: «أحسنَ الله عزاءك»، ولفظة: «ألمنا»، ليضيف بالتكرار عناصر شعورية، تزيد من وضوح الصورة السمعية في أذهان المتلقين، فضلاً عن أنَّ العاطفة السائدة في أيِّ قصيدة رثائية هي الحزن، ومن أسباب التكرار الحيرة الناجمة عن فجاعة الفقد⁽¹⁾، ممَّا يجعل التكرار الصوتي معاضداً قوياً للعاطفة الحزينة، ومتلائماً مع آثارها، ومسهماً في رسم الصورة السمعية، وزيادة تأثيرها في النفوس.

وإذا كان الشاعر علي آل عمر عسيري، قد رسم الصورة السمعية من خلال ترديد الصوت الذي يُقال، فإنَّ الشاعر محمد زايد الألمعي، يعتمد في رسمها على تكرار الفعل الدال على الصوت، ليتشكّل به في ذهن المتلقي صخبٌ بشريّ، هو الصورة السمعية المستمدة من الإنسان، والمصوّرة له، بطريقة تؤكّد ما فطن إليه ابن سنان الخفاجي، حين قال: «إنَّ الأصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر»⁽²⁾.

(1) انظر: «التكرار في شعر الخنساء: دراسة فنيّة»، د. عبدالرحمن بن عثمان الهليل، ص 25.

(2) «سر الفصاحة»، عبدالله بن محمد بن سنان الخفاجي، تحقيق: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1414هـ - 1994م، ص12.

يقول الألمعيّ من قصيدة أنشأها سنة 1407هـ، وعنوانها: «في لا وقت لا أين»⁽¹⁾:

في البدء ينطلقون من لا أين
في لا وقت يجتمعون
حين يشدّهم ضجرُ التّواجدِ
في الزّمان يخاصرون ضياعهم ونكاتهم
ويقهقهون
يُقهقهون
يُقهقهون...

وهنا، لم تتشكّل الصّورة السّميّة من خلال الألوان البيانيّة على الرّغم من وجودها في تجسيد «الضياع» و«الضّجر»، وتشخيص «النّكات»، وإنّما تشكّلت من خلال تتابع تكرار لفظة: «ويقهقهون»، بدلالاتها اللغويّة، وجرسها الصّوتي؛ ذلك أنّ حرف القاف يتكرّر فيها، وهو حرفٌ شديدٌ مجهور، كما أنّها تنتهي بحرف النّون، وهو حرف مجهور كذلك، فضلاً عن تكرار حرف الهاء، وعلى الرّغم من كونه حرفاً مهموساً، إلا أنّه الحرف الأبرز - إن لم يكن الأوحّد - الذي يصدر عن الإنسان في حال الضّحك والقهقهة، وكلّ تلك الأسباب الصّوتيّة في اللفظة - متعاضدةً مع تكرارها - رسّمت في ذهن المتلقّي صورةً سمعيّةً مملوءةً بالصّخب والضّحك الناجمين عن حالةٍ من التّشوّث النّفسيّ، والشّعور بالضياع، حيث لا يشعر أولئك المقهقهون بالزّمان أو المكان، ومثل هذه الصّورة تؤكد الرّأي القائل بأنّ موسيقا الألفاظ، وجرسها، قرينا الخيال في إثارة العواطف⁽²⁾، وفي رسم الصّورة الفنيّة بمفهومها الذي يتجاوز الصّور البيانيّة، إلى الهيئّة الذهنيّة الناجمة عن الألفاظ.

(1) أوراق حصل عليها الباحث من الشّاعر.

(2) «الصّورة بين البلاغة والنّقد»، د. أحمد بسّام ساعي، دار المنارة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط 1، 1398هـ - 1978م، ص 28.

ويجمع الشاعر أحمد عبدالله عسيري، في صورة سمعية بين: «تراسل الحواس»، وترديد مقول القول، في ختام قصيدة عنوانها: «حلم»، حيث يكرّر مقول القول، أو لسان الحال، ليؤكد⁽¹⁾:

سَمِعْتُ بَرِيقَ هَذَا الصَّوْتِ

يَخْرُجُ مِنْ إِنَاءِ الْمَوْتِ

وَيَصْرُخُ فِي دَمِي هَوَلاً:

أَعِيدُوا فَرَحَتِي الْأُولَى

أَعِيدُوا فَرَحَتِي الْأُولَى

وهنا، سمعَ بريق الصوت، فجعل له بريقاً، وكأنّه رآه بعينه، كما سمعه بأذنيه، ليجمع خياله حاستين تدركان الصوت، على الرغم من أنّه يُدرك بالسمع في الواقع، وهو صوت صارخ، يردّد: «أعيدوا فرحتي الأولى.. أعيدوا فرحتي الأولى»، لكنّه لا يصدر خارج الشاعر، وإنما داخله، بل إنّ في دمه، ممّا شكّل صورة سمعية قاعدتها منفذٌ من منافذ القول، وهو الفعل: «يصرخ»، وهيكلها القول الصادر عن الصّارخ مكرّراً، للدلالة على إصرار الشاعر على المعنى، وللتأكيد على وجود الصوت وأهمّية مضمونه، في إشارة إلى الضجر من الواقع الجديد، وحنين قويّ - كقوّة الصوت نفسه - إلى واقع كان.

ثالثاً: الصّور الشّميّة

وهي أكثر وجوداً من اللّمسية والدّوقية، إلا أنّها تكاد تنحصر في المحبّب إلى النفوس من الروائح، كرائحة الأزهار، والأشجار، والنباتات العطريّة، أو روائح العطور، كالمسك، والعود، والعنبر، وعلى الرغم من كونها تكاد تنحصر في الروائح المحبّبة، إلا أنّها كثيرة ومتشابهة إلى الحدّ

(1) «إشراقة الطين»، (مخطوط)، ص 125

الذي يصعب عنده إيراد وتحليل الشّواهد الشّعريّة كلّها، إذ يندر أن تخلو قصيدة، أو مقدّمة وصفية، أو مقطوعة واصفة من صورة شميّة متفائلة، وجلّها مستمدّة من المشمومات الطّبيعيّة في البيئة المحليّة، كما تكثر الصّور الشّميّة في قصائد الغزل، ولذا كان لزاماً على الباحث إيجاد معيار يبنى عليه اختيار بعض الشّواهد، واختيار طريقة يرتّب بها عرضها.

وأمام تشابه الشّواهد وكثرتها، يمكن القول: إنّ كلّ مجموعة متشابهة منها، قد شكّلت ظاهرة فنيّة، أو اتّجهاً شعريّاً، أو مساراً من مسارات المعاني والصّور، ممّا يجعل تقسيمها بحسب الاتّجاه الفنيّ، من حيث: التقليد، والتّجديد، ثمراً، ثمّ يكون عرضها وتحليلها - داخل القسمين - متدرّجاً ومتجاوزة، بحسب علامات الشّبه، أو بحسب أسبابه؛ للخلوص إلى نتائج حول تعلق الصّورة الفنيّة بالمكان وعناصره، وصدورها عنه، وحول المكوّنات المرتبطة بالوجدان، ممّا تعلّقت به نفوس الشعراء، فاستمدّوا منه صورهم، فضلاً عن دلالة ذلك على وحدة المؤثرات التي شكّلت أساليب شعراء عسير، مع الأخذ في الاعتبار، أنّ التشابه، أو انتماء أكثر من شاعر إلى اتّجاه واحد، لا يعينان التّطابق الكامل، سواء أكان ذلك من حيث: القدرة على التّوظيف، أم رسم الصّورة، أم التّجديد فيها، وإنّما يعني وجود علاماتٍ مشتركة، تمكّن من إعادة مجموعة من الصّور إلى حقلٍ واحدٍ، أو اتّجاهٍ فنيّ واحدٍ، وعليه، سيكون تقسيم الصّور الشّميّة إلى: تقليديّة، وجديدة، وستظهر الفروق الجوهرية بين القسمين عند تحليل الشّواهد الشّعريّة المختارة.

أ - الصّور الشّميّة التقليديّة

وهي تأتي يسيرةً ناقلةً للواقع كما هو، وليس للشّاعر فيها سوى هذا النّقل، وإحضار الرائحة إلى الدّهن، دون أن تكون الصّورة مرتبطةً بغير سياقها الذي ترد فيه في العادة، ودون أن يكون ارتباطها بالذّات وبالتّجربة الشعوريّة جليّاً، ودون أن توحى أو ترمز إلى معنى غير وجودها بوصفها

صورة، ودون أن تعتمد على «تراسل الحواس»، أو تنقل المعنوي إلى محسوس، أو المحسوس إلى معنوي، أو تصوّر عنصراً جديداً من المشمومات، ممّا طرأ على الحياة نتيجةً لتطوّر صناعة العطور، أو اختلاف طريقة الإنسان في التعاطي مع المشمومات، بما يجعل الإحساس بها يخلق شيئاً من تداعي المعاني، أو الذكريات، فضلاً عن اعتماد بعضها على الألفاظ والتراكيب التقليدية، ومن ذلك قول الشاعر الحسن بن علي الحفظي، من قصيدة إخوانية أهداها إلى شاعر جازان محمد بن علي السنوسي، ونشرها سنة 1378هـ⁽¹⁾:

مَنِّي عَلَيْهِ سَلَامٌ نَشْرُهُ عَبَقٌ كَنَشْرِ فَاغِيَةٍ فِي جَوْفِ بُسْتَانٍ
والصورة الشّميّة - هنا - بيانية قائمة على الاستعارة في الشطر الأوّل، وعلى التشبيه في الشطر الثاني، والمشبّه به هو الرائحة الطيبة في الحالين، فالسلام ذو رائحة زكية، تشبه «نشر فاغية في جوف بستان»، وهو تعبير متواتر في الشعر العربي، يُطلق على كلّ نبت ذي رائحة طيبة، ممّا يجعل الصورة حليةً أسلوبيةً فقط.

وقريب منه في كون الصورة الشّميّة حليةً أسلوبيةً، قول الشاعر زاهر بن عوّاض الألمعي، في مطلع قصيدة يحتفي فيها بإنشاء سدّ أبها، ويصفه⁽²⁾:

أَيُّهَا الْوَافِدُونَ مَرْحَى بِيَوْمٍ فَاحَ نَشْرًا بِالرُّوحِ وَالرَّيْحَانِ
فاليوم الذي فاحت فيه رائحة الرّيحان، يمكن أن تغرّد فيه الأطيّار، أو تتفتّح الأزهار، أو تخضرّ الأرض ابتهاجاً بالحدث والآتين، ولذا فإن الصورة الشّميّة لا تعدو أن تكون جرياً على عادة الشعراء في مطالع ومقدّمات القصائد المدحيّة وقصائد المناسبات، حيث التّمهيد بشيء من وصف الطّبيعة المبتهجة كبهجة الشاعر والحاضرين.

(1) «مجلة المنهل»، ح 8، س 23، (شعبان 1378هـ)، ص 351.

(2) السّابق، ص 209، 210، 211.

وهو في قصيدة أخرى يصوّر المشمومات الطيّبة في الطّبيعة، حين يهجو شاعراً عابَّ أبها، التي تفوح من جبالها روائح النّباتات العطرة⁽¹⁾:

فِيهَا عَبِيرُ الشَّدَا يُغْرِى بِنَشْوَتِهِ وَلِلأَرِيحِ بِهَا نَفْحٌ وَعِرْفَانُ
وَلَوْ تَدَرَّجَتْ فِي أَعْلَى مَشَارِفِهَا أَتَاكَ مِنْ نَفْحِهَا رُوحٌ وَرِيحَانُ

والجديد في هذه الصّورة، أنّ الشّاعر يخاطب بها الشّاعر المهجّو، ممّا جعلها مختلفة من حيث طريقة التّركيب، فضلاً عن تكثيف الألفاظ الدّالة على الروائح الزكيّة، ممّا يوحي بكثافة المشموم، إذ يذكر: «عبير، الشّذا، للأريج، نفح، عرفان، نفحها، ريحان»، وكلّها مجتمعةً تفضي إلى صورة مشمومة، إلا أنّها تنقل واقعاً وحسب.

وإذا كان الشّاعر زاهر الألمعيّ، قد اعتمد في تشكيل الصّورة الشّميّة على تكثيف الألفاظ الدّالة على الرّائحة، والمتعلّقة بها، فإنّ الشّاعر أحمد بن عليّ آل مانع عسيري، يعمد إلى طريقة مشابهة، مع اختلاف الأدوات، إذ يذكر الأشجار والنّباتات ذوات الروائح الطيّبة، مكتفياً بتأثير أسمائها، وما ترسمه في أذهان المتلقّين من صورٍ شميّة. يقول من قصيدة واصفة⁽²⁾:

أَرِيحُ رُبَاهَا عَزَعَرٌ حَوْلَ عِثْمَةٍ وَشِيحٌ وَطَبَاقٌ وَنَفْحٌ أَزَاهِرِ

فأشجار: العرعر، والعِتم، ونباتات: الشّيح، والطّباق، ذوات روائح معروفة يميّزها أهل المكان، ويميلون إليها، وذكرها متتاليةً يشكّل صورةً شميّةً، حتّى إنّ المتلقّي العارف بها، يكاد يشمّ روائح هذه الأشجار والنّباتات عند سماع أسمائها، مستعيداً إيّاها من ذاكرته، وبرغم ذلك تبقى الصّورة تقليديّة؛ لأنّها لم تتجاوز النّقل إلى الأثر، أو تنقل الإحساس من حاسة إلى أخرى، أو تحضر المعنويّ إلى جانب المحسوس.

(1) «الألمعيّات»، ص 152.

(2) «بقايا المناهات»، ص 43.

ويصدق القول بأنّ الصّور الشّميّة عند المقلّدين ناقلةٌ للواقع وحسب، على كثيرٍ من قصائدهم الوصفية، فلا يتجاوزونها إلى ما يمكن أن ينتج من الخيال، أو أثر المسموم في نفس الشاعر أو المتلقين. يقول الشاعر يحيى إبراهيم الألمعي من قصيدة بعنوان: «على ضفاف ربي السّودة»⁽¹⁾:

والزّهرُ في أزجائها عبقتُ به تلكَ الرّوابي، زانهُ ظلُّ السّماءِ
وليس في البيت ما يشي بتصوير المسموم سوى لفظتي: الزّهر، وعبقتُ، بما توحى به الأولى من الرّائحة الزكيّة، وما تدلّ عليه الثّانية من انتشار الرّائحة.

وهناك صورٌ شميّة تقليديّة تتواتر على السّنة شعراء عسير بلفظها، وذلك عائداً إلى كونها متعلّقة بالطّبيعة التي هاموا بها، وتفنّوا في وصفها، ومن ذلك صورةٌ شميّة لأحد شعراء عسير في القرن الثّالث الهجريّ، وهو مداوي بن محمّد بن أحمد المتحمي، الذي اشتهر له بيت من قصيدة نظّمها سنة 1234هـ، وهو أسير في مصر-⁽²⁾. وهو قوله⁽³⁾:

ديارُ إذا شمتُ من الغيثِ نفحةً تضوّعَ فيها طيّبُ النّبتِ بالعطرِ
ليكرّر الشاعر أحمد عبدالله بيهان الصّورة نفسّها بعد قرن ونصف، حين يقول⁽⁴⁾:

«تضوّعَ منها طيّبُ النّبتِ» بالشّدَى وهُمْتُ بها، ويحي، نرَحْتُ ولن أروى
وهي صورةٌ بصرية، سبقت الإشارة إليها في مبحث التّضمين، في الفصل الثّاني من هذا الباب.

ولا تنحصر الصّورة الشّميّة التّقليديّة في أشعار الجيل المتقدّم من شعراء عسير، بل تمتدّ إلى نفر من شعراء من الجيل التّالي، من الذين

(1) «أحاسيس شاعر»، ص 35.

(2) انظر: «تاريخ عسير في الماضي والحاضر»، ص 123.

(3) «تاريخ عسير في الماضي والحاضر»، ص 123.

(4) «هيكَل الحياة»، ص 99.

نظموا قصائد وصفية تقليديّة تنقل المحسوس كما هو، ومن ذلك قول الشاعر عبدالله بن عبدالرحمن الشّهريّ في وصف مدينة تنومة⁽¹⁾:

ورجّع الطيرُ بالأفنانِ مُشتَعِلًا وضوَعَ الزهرُ يندى بالشذا العطرِ

والصورة الشّميّة محصورة في الشطر الثاني، وهي لا تزيد على تصوير شذا الأزهار، دون ربطه بالذات، أو استثماره للتعبير عن حالة نفسيّة، أو بيان أثره في النّفس.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الصورة الشّميّة التقليديّة، عند شعراء عسير، لم تعتمد على أي من التقنيات الجديدة ولو عفو الخاطر، ولم تكن رامزة أو رمزيّة، إذ لم تزد على إحضار المشموم كما هو، سواء أكان ذلك من خلال الصّور البيانيّة، أم من خلال الصّور اللغويّة الدّهنيّة التي كان بعضها يتشكّل بذكر النّباتات العطريّة وحسب.

ب - الصّور الشّميّة الجديدة

وعماد جدّتها طريقة الشّاعر في رسمها بما يجعلها مختلفة عن نظائرها وسابقتها، سواء أكان ذلك من خلال قيامها على تركيب لغويّ يضيف إليها، كالاستفهام، والتّعجب، أم من خلال ربطها بالذات، أم عبر اعتمادها على تراسل الحواس، أم نتيجة جمّعها بين الحسيّ والمعنويّ، أم بسبب مزجها بنوع آخر من الصّور الحسيّة، مزجاً يجعلها جزءاً من صورة مشهديّة متحرّكة، أم بسبب استمدادها من مشمومات جديدة.

الشّاعر محمد زايد الألمعيّ، يشكّل الصّورة الشّميّة، لتكون ذات إيحاءات أبعد من الصّورة نفسها، وذلك من خلال إسقاطه روائح الطّبيعة على المرأة، عن طريق التشبيه البليغ، حين يقول⁽²⁾:

(1) «تنومة الزّهراء في عيون الشعراء»، ص 16.

(2) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 146.

وقال: سأنخبُ منهنَّ واجدةً

وأعتقُها في خوابي المدينة

حتى نفوح كصيفٍ

وتعبق ريحانةً

وتسيل برْد

ففي قوله: «نفوح كصيف»، صورةٌ شميّة خفيّة تحفّز المتلقّي على اكتشافها؛ ذلك أنها تمنح الخيال فرصة رسم الصورة الذهنيّة لامرأة مُنتخبة عتقت حتى نفوح كصيفٍ، ممّا يثير السؤال: هل يرتبط هذا الفوح برائحة محبّة؟، والبحث عن إجابة يؤدّي إلى شحذ الخيال، وتحريك حاسة الشم، التي يعيدها إلى واقعها، ويجيبها عن سؤالها بقوله: «وتعبق ريحانة»، لتتحرك الحاسة مرّة أخرى، محاولةً رسم صورة المرأة التي نفوح كالصيف حرارةً، وتعبق كالريحانة طيباً، فتكون أنثى ذات جمالٍ باهر تشي به رائحتها، وكأنّها أنثى الأمنيات التي تمنّاها الشاعر طفلاً، أو رسمها الشاعر/ الطفل في خيالاته الأولى.

ويُداخل الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، بين: المحسوسات الشميّة من جهة، والمعنويّات والمعارف من جهة أخرى، فيجعل رائحة النباتات العطريّة جلالاً، أو أنّها واهبة الشعور بالجلال، أو مانحة هذه الصفة للمكان، ويعطف رائحة الفلّ المدركة بالشم، على الهويّة، وهي العروبة، المدركة بالذهن بوصفها جزءاً من المعارف، جامعاً بين متباعدين في حقيقتهم، وذلك بسبب سيطرة المسألة المعرفيّة على ذهنه، وإصراره على التأكيد على عروبة المكان الموصوف لغةً وهويّةً⁽¹⁾،

(1) تظهر هذه النزعة من خلال بعض مقالات الشاعر ومؤلفاته التي تفصل القول في لغة أهله في تهامة عسير، للتأكيد على فصاحتهم، ومن ذلك بعض فصول كتابه: «الموت إلى الدّاخل»، ومقدّمته على كتابه: «الشعر الشعبي نبض حياة: محمّد بن مانع الهازمي أنموذجاً».

ويجعل التّاريخ عبقاً يفوح من صدر المكان. يقول من قصيدة يصف بها تهامة⁽¹⁾:

يَفِيضُ هَجِيرُهَا شَيْخًا وَبِرْكًَا وَبِالكَادِي يُعْطِرُهَا جَلالًا
تَنْوُءُ عُروْبَةٌ وَتَفُوحُ فُلا وَتَنْقُشُ فِي عَصَائِبِهِ الرِّجَالَا
وَيُعْبِقُ صَدْرُهَا تَارِيخَ حُبٍّ فَتَسْمُو فِي دُجْنَتِنَا هِلَالَا

وتتشكّل الصّورة الشّميّة منذ البيت الأوّل، حيث يكون اشتداد لهيب الشّمس، وقت الهاجرة، مثيرًا للنبّاتات العطريّة، فتنتشر روائحها انتشارًا كثيفًا يشبه الفيضان، وهو ما يشي به استخدام الفعل: «يفيض»، عوضًا عن الأفعال المعبّرة - في العادة - عن انتشار الرّائحة؛ لأنّ الشّاعر أراد تكثير الرّوائح، وتكثيفها، وتنويعها، ولذا سردّ في البيت الأوّل ثلاثة أنواع من هذه النّبّاتات هي: الشّيح، والبرّك، والكادي، وأضاف إليها الفلّ في البيت الثاني، مشيرًا بفخر إلى عصائبه التي تميّز الرّجال، ثم عبّر عن عراقة حبّ المكان بـ«يعبق صدرها تاريخ حبّ»، ليبقى المتلقّي في دائرة المشمومات. والصّورة الشّميّة في هذه الأبيات تنقل الواقع، مرتبطًا بذات الشّاعر، وباهتماماته التي عُرف بها، فظهر إصراره على عروبة المكان الموصوف، حتّى إنّ «ينوء»، بسمات العروبة، كما تجلّى ذلك في جعله الحبّ تاريخًا طويلاً ذا عقب يفوح من صدر المكان. وجماع الصّور الشّميّة في الأبيات تتجاوز أن تكون الصّورة هدفًا في ذاتها، إلى التعبير عن العمق التّاريخي للمكان الموصوف، وهو ما يظهر الفرق الجوهريّ بين الصّور: التّقليديّة، والجديدة، وهذا التّجاوز ونظائره من أهم سمات الصّورة الجديدة التي تتضافر مع رؤية الشّاعر وفلسفته، وتقدّمها في قالبٍ شعريّ، وتتجاوز ذاتها لتخلق معانيّ جديدة⁽²⁾.

ويمزج الشّاعر علي بن عبد الله مهدي، بين الصّور: البصريّة،

(1) «سهيل اميماني»، ص 48.

(2) انظر: «فلسفة البلاغة بين التّقنيّة والتّطوّر»، د. رجاء عيد، ص 406، 407.

والشَّمِيَّة، واللَّمْسِيَّة، حين يصف مدينة أبها، مخاطبًا إيَّها بوصفها أنثى. يقول⁽¹⁾:

وَلِخَدِّكَ الْوَرْدِيَّ جُلُّ قَصَائِدِي وَبَثْغُوكِ الزَّاكِي الْحَيَاةَ أَشْبَبُ
وَبِكُلِّ مُزْهَرَةٍ أُعْطِرُ رَاحَتِي وَلِكُلِّ غُصْنٍ طَائِرِي يَتَوَثَّبُ

وهو في البيت الأوَّل، يشخِّص المدينة، فيهبها خدًّا وردِّيًّا، وثغْرًا زاكِيًّا، وهنا صفتان: إحداهما بصريَّة؛ وهي اللون الوردِيّ الذي توصف به الخدود في الغزل الحسِّي عادةً، والأخرى شَمِيَّة؛ وهي رائحة الثَّغر الزكيَّة التي يتغزَّل بها طوال حياته. أما في البيت الثاني، فإنَّ الصُّور: البصريَّة، والشَّمِيَّة تمتزج في مشهد واحد، إذ يعطِّر راحته بالنبَّاتات المزهرة، فتكون الصُّورة الشَّمِيَّة، وتعطير راحته لا يكون إلا من خلال حركة لمس هذه النَّباتات المزهرة، فتكون الصُّورتان: اللَّمْسِيَّة والبصريَّة.

أمَّا الشَّاعر أحمد عبدالله عسيري، فإنَّ أهمَّ ما يميِّز الصُّورة الفنِّيَّة عنده - ومنها الصُّورة الشَّمِيَّة - هو اعتمادها الدائم على ما يُعرف بـ«تراسل الحواس»، حيث يؤدِّي تبادل وظائف الحواس، إلى تبادل خصائص العناصر المتعلِّقة بها، فتقترب الصُّورة من المشاعر الإنسانيَّة اقتربًا يتجاوزه في حال خلوها من هذه السِّمة؛ لأنَّ «اللغة في أصلها رموز اصطلاح عليها، لتثير في النَّفس معاني وعواطف خاصَّة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجالٍ وجدانيٍّ واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض، يساعد على نقل الأثر النَّفسيِّ كما هو أو قريبًا ممَّا هو»⁽²⁾، ومن ذلك أنَّ ثورق الأطياب، أو يُوصف العطرُ بأنَّه عشبيٌّ، فيتحوَّل من مدركٍ بالشَّم، إلى مدركٍ بالبصر. يقول واصفًا مدينة الطَّائف⁽³⁾:

لِوَجْهِهِ مَلِيحَتِي يَهْمِي الْغُرُوبُ وَثُورِقُ فِي ضَفَائِرِهَا الطَّيُّوبُ

(1) «مجلة الجنوب»، ع 11، (1404هـ)، ص 45.

(2) «عن بناء القصيدة العربيَّة الحديثة»، د. علي عشري زايد، ص 90.

(3) «إشراقة الطين»، مخطوط، ص 81.

تُسَافِرُ فِي عُيُونِ الشَّمْسِ دُفْنًا وَمَوَالًا لَهُ شَدُوْ طَرُوبُ
وَتَنْثُرُ عِطْرَهَا الْعُشْبِيَّ حَتَّى يَذُوبَ بِعِطْرِهَا الْكَوْنُ الرَّحِيبُ

وقد شَخَّصَ الشّاعِرُ المدينةَ الموصوفة، فجعلها أنثى، بمنحها العطر، والصفائر، ووصفها بالمليحة، ممّا منحه فرصة الدّهاب إلى مدى أبعد في الخيال، ومكّنه من الاعتماد على «تراسل الحواس»، دون أن يشعر القارئ بتكلّفه ذلك، أو تظهر الصّورة ناتئة عن السّياق؛ لأنّ «التّشخيص يعطي الشّاعر القدرة على الانطلاق في عالم الخيال والأحلام. بل إنّ من التّعريفات القديمة للخيال، ما يشبه تعريف التّشخيص»⁽¹⁾، ثمّ جعل المسموم يورق في صفائرها، فصار مُبَصَّرًا تكاد العين تراه، ووصف عطر المدينة/ الأنثى بأنّه عشبيّ، ليذهب الدّهن إلى نباتاتها عوضًا عن أن يشمّ عطر أنثى حقيقيّة، و«تراسل الحواس»، في هذه الأبيات، متّسقٌ مع قيام القصيدة كلّها على التّشخيص؛ ذلك أنّ الصّفات صالحةٌ للأنثى، وصالحةٌ للمدينة، وكما تكون خاصّة بالمدينة، كانت مناقلة الحواس طريقًا إلى ذلك، وكما يتأكّد التّشخيص، وتمتدّ الصّورة التّشخيصيّة على امتداد القصيدة كلّها، كان «تراسل الحواس» - أيضًا - المُمهّد لتحقيق ذلك الهدف.

وعوضًا عن أن يكون عبير الشّيح مسمومًا، جعله كسوة تُرى بالعين، ثمّ إنّّه يمعن في مبادلة الوظائف بين الحواس، فيجعله يكسو عينيّ المدينة الموصوفة، التي أنابها عنه في وصف جمالها، حيث يقول على لسان مدينة أبها⁽²⁾:

قِمَمِي الْخَضْرَاءُ فِي حُضْنِي تُغْنِي وَعَبِيرُ الشَّيْحِ يَكْسُو مُقْلَتَيْهِ

إنّ كون عبير النّبات العطريّ يكسو عينيّ المدينة، يجعل المُدرك بالشّم، مُدركًا بالبصر، لكنّ الصّورة الشّميّة، لا تقف عند الحد، بل تذهب إلى جعل العين التي تبصر الشّيح، هي التي تكتسي به، يضاف إلى ذلك أنّ

(1) «أسس النّقد الأدبيّ عند العرب»، د. أحمد بدوي، ص 509.

(2) «المجلّة العربيّة»، ع 93، (شوّال 1405هـ)، ص 112.

الصورة اللغوية مرسومة بكلمات صادرة عن المدينة الموصوفة، وتلك درجة عالية من «تراسل الحواس»، حيث تتعقد الصورة، وتصير مركباً لغوياً جديداً.

ولما كان أحمد عسيري يقطف مفرداته من النباتات العطرية قطعاً، فإنه يكثر من تشخيص هذه النباتات، فيجعل للريحان شفاهاً، وينسب الكلام إلى العطر. يقول واصفاً مدينة أبها، في قصيدة عنوانها: «معشوقة الشمس»⁽¹⁾:

قَطَفْتُ مِنْ شَفَةِ الرِّيحَانِ أُغْنِيَتِي وَصُغْتُ مِنْ زَهْرَةِ الرُّمَّانِ أَبْيَاتِي
شَلَّالٌ عِطْرٍ عَلَى كَفِّي يُسَائِلُنِي أَهْكَذَا الْعِشْقُ فِي أَرْضِ المَرْوَةِ؟

وهنا تحوّلت المسمومات إلى مُلهِماتٍ تهبه الشعر، وتملي عليه الغناء، وهما: نبات الريحان، وزهرة الرِّيحان، ولما كثرت هذه المسمومات، صارت شلالاً من العطر يسأله عن سرِّ حبِّ الأرض، وهو في الواقع يوحى له بذاك السرِّ، وكأنَّ هذه الرِّوائح الطَّيبة سرٌّ من أسرار التعلّق بالمكان.

وفي رثاء صديقه الشاعر سعد الثّوعي الغامدي، يرسم صورةً شميّة مبنيةً على الواقع، لكنّه لا ينقلها كما هي، وإنّما يضيف إليها ما يجعلها جديدةً، من خلال ربطها بشخصيّة المرنّثي. يقول⁽²⁾:

هَذَا بَدَوِيٌّ عَلَّمَنَا

عَزَفَ الْقَيْنَارَ

وَالْحَبَقُ النَّائِمُ فِي فَمِهِ

عَبَقُ الْأَمْطَارِ

(1) «إشراقة الطين»، مخطوط، ص 87.

(2) السابق، ص 39.

فنبات الحبق، ذو الرائحة العطريّة، نائمٌ في فم الشّاعر الرّاحل، في إشارةٍ إلى ما كان يصدر عنه من فنّ قوليّ محبّبٍ إلى النّفوس كالرائحة الرّكيّة، وهو كرائحة الأمطار، ومن المعروف أن رائحة نبات الحبق تكون أكثر انتشاراً في أثناء المطر وبعده، ممّا يجعل المتلقّي العارف بهذه السّمة، يخرج من إطار الشّاعر المرثيّ، إلى فضاء الطّبيعة، فضلاً عن أنّه جعل الحبق نائماً، وهو تشخيص قائم على «تراسل الحواس»، إذ تحول به المُدرِك بالشّم إلى مُدرِكٍ بالبصر.

أمّا الشّاعر أحمد عبدالله بيهان، فإنّه ينسب الحركة إلى العطر الذي يفوح مع النسائم، حين تصوّر حالة السكر التي تتنابه أمام خطرات العطر. يقول⁽¹⁾:

رَقَّ النَّسِيمُ وَفَاحَ مِنْ نَسَمَاتِهِ عِطْرٌ.. سَكِرْتُ.. سَكِرْتُ مِنْ خَطَرَاتِهِ
وفي البيت نوع من التّشخيص الخفي القائم على «تراسل الحواس» أيضاً؛ إذ جعل للعطر خَطَرَاناً، وهو - عند الإنسان - مشيئة ذات اهتزاز وتبختر. جاء في لسان العرب: «.. وَخَطَرَانُ الرَّجُلِ: اهْتِزَازُهُ فِي الْمَشْيِ وَتَبَخُّثُهُ»⁽²⁾، وبه صار المُدرِك بالشّم، وهو العطر المتطاير مع النّسيم الرّقيق، مُدرِكاً بالبصر، وفي الصّورة إيحاءً بشدّة أثر العطر في النّفس، حتّى إنّ الشّاعر يسكر من حركته مع النّسيم، لأنّه يراه في خياله يخطر متبخّراً.

ومن الصّور الشّميّة ما تكون قائمة على تشبيه المعنويّات بالمشمومات، ومن ذلك تشبيه الحبّ بالوردة ذات الأريج عند الشّاعر محمّد بن حسن العمريّ، حيث يقول⁽³⁾:

مَا الْحُبُّ إِلَّا وَرْدَةٌ فَوَاحَةٌ لَوْلَا شَذَاهَا، النَّاسُ أَشْبَهُ بِالْدُّمَا

(1) «نزيف المشاعر»، ص 184.

(2) مادة: خطر.

(3) «شروق الشّوق»، ص 23.

وقد تتحقّق جدّة الصّورة الشّميّة، باعتمادها على نوع جديد من المشمومات، وهو ما كان عند الشّاعر علي آل عمر عسيري، في قصيدة نقدٍ أخلاقيّ عنوانها: «عولماتيون»، حيث يقول⁽¹⁾:

وَانْعَطَفَتْ كَمْهَرَةً جَمُوحٌ

وَعَبَقُ «الشَّانِيلِ» مِنْ ثِيَابِهَا يَفُوحُ

وعلى الرّغم من كون عطر «الشّانيل» محبّب إلى النفوس، بوصفه نوعاً ممتازاً من العطور، إلا أن مجيء الصّورة في سياق نقد المرأة السّافرة، قد سلّبه بعض أفضليّته، لكنّه لم ينقله من المحمود إلى المذموم. وفي الصّورة سِمَةٌ حركيّة ناجمة عن ارتباط انتشار رائحة العطر بحركة هذه المرأة، وكأنّ انتقال الرائحة إلى الأنوف نتيجةً لحركتها المقصودة التي أرادت بها إثارة الحواس مجتمعة.

ومن الصّورة الشّميّة أنماطٌ تعتمد في تشكّلها، وفي تأثيرها، اعتماداً كاملاً على الصّورة الذهنيّة التي تتشكّل نتيجةً للسياق العام في القصيدة كلّها، ويكون وضوحها مبنيّاً على الصّور التي تسبقها، أو تليها، أو تمتزج بها، فتكون ملائمةً للموضوع، ومحقّقة لمراد الشّاعر، سواءً أكان تقبيح المذموم، أم تزيينه، ومن ذلك قول الشّاعر محمد زايد الألمعيّ، في مقطع من قصيدة عنوانها: «غزاة»⁽²⁾:

عندمَا يَهْبِطُ البَدْوُ

يَغْدُو الرِّجَالُ مُسُوخًا عَلَى الشُّرَفَاتِ

وَنَغْدُو النِّسَاءُ كُؤُوسًا مُتَقَبَّةً بِالْحَنِينِ إِلَى وَسَخِ السَّابِلَةِ

إنّ تركيب: «وسخ السّابلة»، يشكّل - في جانبٍ منه - صورةً شميّة

(1) «من قصائدي»، ص 273.

(2) أوراق حصل عليها الباحث من الشّاعر.

مقرّزة، هي امتدادٌ لصورٍ بصريةٍ وصوتيةٍ كثيرةٍ سبقتها، وجماعها مشهدٌ قبيح للحال التي تلي الغزو في العصور كلّها. والصّورة - هنا - ليست مقصودة لذاتها، وإنّما هي رамزةٌ إلى التردّي الأخلاقيّ الذي يلي الغزو، حيث تشتدّ الحاجة، وتكثر أسباب الذلّ، فتقع النساء في حل الرذائل وقوعاً يشبه الاختيار لا الإجبار.

وهكذا - من خلال الصّورة الشّميّة - تتّضح الفروق بين الصّورتين: التقليديّة، والجديدة، إذ يغلب على الأولى اعتمادها على الوسائل البلاغيّة البيانيّة المعروفة، من: تشبيه واستعارة وكناية، وإنّ تجاوزتها إلى الصّورة الذّهنيّة، فهي لا تزيد على نقل الواقع كما هو، فضلاً عن أنّها - في الغالب - ممّا درج على الألسن، وكثر استخدامه في التراث الشعريّ.

أمّا الصّورة الجديدة، فإنّها تعتمد على تقنياتٍ حديثة، وتشكّل بتراكيب لغويّة فجائيّة، وغير متوقّعة، أو مسبّقة، وتمتاز بالتكثيف والابتكار، كما أنّها تأتي معاضدة لرؤية الشّاعر، فتزيل عن الشّعْر سمات العقل، وتبقي الرؤية، في الوقت نفسه، دون أن يطغى العقل على الشّاعريّة، فيحوّلها إلى فكرة جافة، وما ذاك التّوازن إلا بفضل الصّورة الفنّية بوصفها المقياس الأهم والأصدق لجمال الشّعْر، بل والفاصل الحقيقيّ بينه وغيره من أنواع الكلام.

رابعاً: الصّور اللمسيّة

وحضورها قليل، عند شعراء عسير، فضلاً عن أنّها لا ترد مستقلةً بشكل واضح، وهي متعلّقة بدلالات محدّدة، كالنعومة، والخشونة، والشّعور المعنوي بالاحتراق، أو الاكتواء، أو البرد، بسبب الهجر، أو البعد، والشّعور بالدفء في حال القرب، كما أنّ بعضها لا تعدو أن تكون تقريراً للحقيقة الملموسة، ممّا يجعل جزءاً من الصّور اللمسيّة غير ذي أهميّة، عند دراسة الصّورة الفنّية، ومثلها - في عدم الأهميّة - الصّور اللمسيّة التي صارت قوالب لفظيّة جاهزة؛ لكثرة دورانها على الألسنة، من مثل: «العيش الناعم، والعيش الخشن».

وعلى الرغم من وجود صورٍ لمسيّة عمادها «تراسل الحواس»، إلا أنّها جزئية - عند أغلب شعراء عسير - إذ يأتي «تراسل الحواس» فيها عفو الخاطر، دون أن يُعْمِلَ الشّاعر خياله لرسم صورة لمسيّة متجاوزة، فلا يجد المتأمل فيها إضافة ذات بال، باستثناء بعض الصّور عند الشعراء: أحمد عبدالله عسيري، وعلي آل عمر عسيري، ومحمد زايد الألمعي، وعبدالله الزّزمي، إذ تتأزر الصّور اللّمسية عند هؤلاء، مع سياقات القصائد، فتُهب المتلقّي فرصة الاستنتاج والرّبط.

ومن الشعراء المتقدّمين الذين نلمح عندهم صورةً لمسيّة غير مقصودة لذاتها؛ لأنّها لم تكن إلا من خلال وجود الدّالّ اللّغويّ: «لمس»، الشّاعر عبدالله بن علي بن حميد، حين يقول من قصيدة نظّمها بمناسبة افتتاح سدّ أبها، سنة 1391هـ، وفيها يشيد بالملك فهد بن عبدالعزيز، وزير الداخلية حينئذ، بوصفه نائباً عن الملك فيصل - رحمهما الله - في حضور حفلة افتتاح السدّ⁽¹⁾:

أَسْدَى إِلَيْهَا السَّدَّ يَرَوِي أَرْضَهَا وَيَبْلُ صَادِيهَا زُلَّالٌ كَوَثَرُ
لَيْثٌ أُنَابَ الْفَهْدَ فِي إِبْرَازِهِ لَمَسُ الْيَدَيْنِ حَقِيقَةٌ لَا تُنْكَرُ

فلمسّ اليدين هنا، ليس سوى تعبيرٍ عن كون المحسوس الماثل غير قابلٍ للإنكار، ممّا يجعل الصّورة الذهنيّة كغيرها من الكلام، ناهيك عن كونها تقريرية، وغيرها أولى بالمعنى، كأنّ يجعل الصّورة بصريّة، ويربط الموصوف التّنمويّ بالمرئي؛ لأنّ السدّ، وغيره من علامات التّنمية، تُرى أكثر من أن تُلمس، أو يفيد من الصّورة القرآنيّة في قوله تعالى: ﴿وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَابًا فِي قِرْطَاسٍ فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ لَقَالُوا أَلَّيْنِ كَفَرُوا إِنَّ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُّؤَيَّنٌ﴾، [سورة: الأنعام، الآية: 7]، فقد جعل الله - سبحانه وتعالى - اللمس باليدين دليلاً ناصعاً على الحقّ الذي ينكره الكافرون، تكبراً على المحسوس، حتّى وإن هم «عاينوه ورأوا نزوله وباشروا ذلك»⁽²⁾، لكنّ

(1) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 258.

(2) «مختصر تفسير ابن كثير»، د. محمّد بن علي الصّابوني، ج1، ص 569.

الشّاعر استسهل النّظم، فلم يعمد إلى أيّ من الطريقتين، أو سواهما، ممّا يسوّغ القول بعدم وجود صورة فنّية حقيقية، إلا في حال التّجوّز بالنّظر إليها من زاوية وجود «هيئة ذهنيّة» مشوّشة ترتسم في ذهن المتلقّي، لكنّ السبب التّاريخي، فرض إيرادها - هنا - بوصفها شاهداً على طريقة المتقدّمين، من شعراء عسير، في التّعامل مع المجاز، ومع «الرّسم بالكلمات»، إذ لم تكن تلك السّمات المهمّة في الشّعر من اهتماماتهم، فلم يكونوا يهتمّون بالصّورة الفنّية بأنواعها، بقدر اهتمامهم بالمعاني.

أمّا الشّاعر مطلق بن شايح عسيري، فإنّه حين يفصّل القول في تصوير شعوره بالحنين إلى أبها، يصوّر شيئاً من ماضيه فيها، ومن ذلك لمسه الأنامل المزيّنة بالخضاب. يقول من قصيدة نظّمها في أثناء دراسته في مدينة الرياض، سنة 1404هـ⁽¹⁾:

وَكَمْ لَمَسْتُ يَدَيَّ بوقتِ أنْسٍ أناملَ زينتُها بالخضابِ

ولا يستطيع المتلقّي تحديد هويّة ذات الخضاب هنا، فتاء التّانيث في قوله: «زينتُها»، يمكن أن تعود على مدينة أبها، ويمكن أن تعود على امرأة، وليس في سياق القصيدة ما يشير إلى أيّ منهما بوضوح، ممّا يجعل القول بوجود استعارة مكنيّة، والقول بتشخيص المدينة، غير دقيقين، إلّا أنّ الصّورة اللّمسية موجودة، ومبنية على لمس الأنامل، وهي من أكثر أجزاء جسم الإنسان إحساساً باللمس، بل إنّها أداة اللّمس الرئيسة، على الرّغم من كون حاسة اللّمس عامّة، أدواتها جلد الإنسان بما أودع الله فيه من أعصاب، قال تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا يَتَايَنَتُنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّكَ اللَّهُ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾، [سورة: النّساء، الآية: 56] إلّا أنّ جلد اليد، ورؤوس الأصابع بخاصّة، تبقى الأكثر قدرة على الإحساس بالألم، والنّشوة الجسديّة، والحرارة،

(1) «للإسلام تغريدي»، ص 11.

والبرودة. فهنا صورة لمسيّة ذهنيّة لم يتّضح فيها وجود المجاز، لعدم وضوح هويّة المقصود.

وتأتي الصّور اللّمسية - عند الشعراء الذين فرضت الطّبيعة المحليّة عليهم جمالها فرضاً تحوّل إلى سطوة⁽¹⁾ - مملوءة بالإيحاءات، ومتكئة على «تراسل الحواس»، حيث تصبح بعض الموصوفات المدركة بالبصر أو السّمع مدركة باللمس، سواء أكان ذلك عن طريق التّعبير المباشر عن لمس هذه العناصر، أم عن طريق وصفها بصفة متعلّقة باللمس في العادة.

والشّاعر أحمد عبدالله عسيري، من أكثر شعراء عسير استمداداً من الطّبيعة، في موضوعاته الشعريّة كلّها، حتّى إنّه حين يخاطب المرأة، في إحدى قصائده، يطلب منها، بأفعال أمرٍ متتابعة، أن تكون سنابل وماءً وعشباً وربيعاً ومطرّاً، ثمّ يختم المقطوعة باستفهام يشخص فيه المطر، ويصفه بالتّعومة، حيث يقول⁽²⁾:

سَيِّدَتِي

أَسْأَلُكَ الْآنُ

مَنْ أَطْفَاءَ دِفْءَ الْكَلِمَاتِ؟

مَنْ أَشْعَلَ حُزْنَ الطُّرُقَاتِ؟

وَالْمَطَرُ النَّاعِمُ.. هَلْ مَاتَ؟

وهنا يمكن أن يشكّل المضاف والمضاف إليه في المركّب اللغوي: «دفع الكلمات»، صورةً لمسيّة؛ لأنّ الدفع ممّا يُدرك ابتداءً بأداة الإحساس اللّمسية، وهي الجلد، إلا أنّ الصّورة اللّمسية الأكثر وضوحاً، تظهر في قوله: «وَالْمَطَرُ النَّاعِمُ.. هَلْ مَاتَ؟»، إذ شخّص المطر بأنّ منحه

(1) انظر: «معركة نقدية حول شعراء عسير»، عبدالله السّمطي، ص 35.

(2) «إشراقة الطّين»، مخطوط، ص 29.

حالاً من الحالات المحتّمة على الإنسان، وعلى الأحياء كلّها، وهي الموت، ثمّ وصّف المطر بالنّعومة، وهو وصّف ملائم للسياق العامّ في قصيدة تُخاطب أنثى؛ لأنّ النّعومة من صفاتها المُفضّلة، والمطر في المقطوعة ليس إلا مطرها هي، وهو معادلٌ لحنانها وقربها، وما يفضيان إليه من الشّعور بالخصب وجمال الحياة.

وتنسحب صفة النّعومة عنده، لتشمل الغيم، الذي يصبح أرجوحة ناعمة في الحقل. يقول من قصيدة واصفة، عنوانها: «عسير»⁽¹⁾:

والغيمُ أرجوحةٌ في الحقلِ ناعمةٌ تشكو إلى المنحنى من قسوة المطرِ

وهذه الصّورة اللمسيّة المتشكّلة نتيجة لوجود دالّ واحد هو لفظة: «ناعمة»، جزء من لوحة خياليّة تتداخل فيها العناصر، وتتبادل الأدوار والأماكن، وتمتزج فيها حاستا: البصر، واللمس؛ فالغيمة لم تعد في سمائها، وإنّما صارت في الحقل لارتفاع المكان، وهي تتحوّل إلى أرجوحة ناعمة، وليست النّعومة - في هذا البيت - صفةً مُدرّكة باللمس إدراكاً حقيقياً، ولكنّها صفة خياليّة ناجمة عن تأرجح الغيم ببطء، حتّى صار ذلك البطء شبيهاً بالنّعومة، ممّا يعني أنّها النّعومة من خلال إحساس الشّاعر بها، أو هي النّعومة في خياله، ثمّ إنّ الغيمة، وهي مصدر المطر، باتت تشتكي من قسوته إلى منحنى الوادي؛ لأنّها جاثمة على الأرض، حتّى صار المطر يأتيها من أعلاها، كما يأتي العناصر الطّبيعيّة الأرضيّة الأخرى.

ولمّا كان كلّ ما يحيط بالشّاعر أحمد عبدالله عسيري يمثّل مادّة التّصويريّة، فإنّه حين يخاطب زوجته، يلمس الفجر دفئاً في عينيها، عوضاً عن أن يراه. يقول⁽²⁾:

ألمسُ الفجرِ في عُيونكِ دفئاً حينَ أشكو من بارِدِ الظُّلُماتِ

(1) السّابق، ص 110

(2) نفسه، ص 164.

وليس الفجر ممّا يُوصف بالدفء في العادة، إلا أنّ الدفء الذي يحسّ به الشاعر في عيني زوجته، قد سوّغ ذلك؛ بمعنى أنّه دفءٌ على مستوى الإحساس، والصّورة مُستحسنةٌ في هذا السياق؛ لأنّ اقتراب الإنسان ممّن يحبّ، يمنحه دفئًا معنويًا، وفي الشّعور الإنساني العام، يكون القرب قرين الدفء، فيما الهجر والبعد قرينا البرد، وهو ما دأب الشعراء في تصويره في قصائد الحنين إلى الأحبة والأوطان، أو في القصائد التي تصوّر السعادة بقرب الأهل والأحبة. وحين جعل الشاعرُ دفءَ الفجر مدرّكًا باللمس، جاء تحوّل المدرك البصريّ، إلى مدركٍ لمسي، ملائمًا للطريقة التي اتبعها في رسم الصّورة؛ إذ الدفء نفسه ممّا يدرك بحاسة اللمس: وهي يد الإنسان، ونحوها، على الرّغم من أنّه - هنا - دفءٌ معنوي، لكنّ وجود اللمس والدفء معًا أبعد الصّورة عن شبهة التكلّف.

ومن الصّور اللمسيّة المتواترة عند شعراء عسير، صورة الاكتواء بالنّار، وهو - في الغالب - اكتواء معنويّ، كالشّعور بالبرد في أثناء البعد، والدفء عند القرب، ومن ذلك قول الشاعر أحمد عبدالله بيهان في مطلع قصيدة له في الحنين⁽¹⁾:

فؤادٌ بنارِ البُعدِ مُحترقٌ يُكوى ونفسٌ أسليها ولم تعرف السّلو
والاكتواء ممّا يدرك باللمس، ونقله إلى التعبير عن الشّعور، يعيد الصّورة إلى المسار العاديّ المكرّر، إذ لم تعد صورة احتراق القلب لافتة؛ لكثرة دورانها على ألسنة الشعراء.

وربّما كان الشاعر عبدالله الزّمزمي، أكثر إبداعًا في استثمار صورة الاكتواء، حين أضاف الجمر إلى المعاني، وجعل يراعه يُكوى به، في حال صمت القوافي⁽²⁾:

لَسْتُ أدري ما سرُّ صمّتِ القوافي ويَراعي يُكوى بِجَمْرِ المَعاني؟

(1) «هيكل الحياة» ص 99.

(2) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 183.

فالقلم يشعر بالحرقة، ويودّ الكتابة، والمعاني محرقة كالجمر، لكنّ القوافي تصمت، ممّا دعا الشاعر إلى التساؤل عن سرّ هذا الصّمت. والبيت مجتزأ من قصيدة تصوّر آلام الفراق، وكأنّ تلك الآلام هي الجمر الذي يكوي قلمه، ولذا كانت الصّورة متّسقة مع موضوع القصيدة.

خامساً: الصّور الدّوقية

يلحظ المتأمّل في الشّواهد الشعريّة التي تحتوي على صورٍ فنيّةٍ ذوقية، أنّها - في الغالب - تتشكّل نتيجة لوجود دوالّ لغويّة محدّدة، كالأفعال المتعلّقة بالذّوق، أو الطّعم، أو لوجود أسماء بعض المذوقات الشّائعة وصفاتها، مثل: «العسل، والسكر، والشّهد، والحالي»، كما يلحظ أنّ منها صوراً حسيةً بالمعنى المباشر للحسية، ومنها صورٌ ينتقل فيها الحسيّ إلى المعنويّ، فيصبح الطّعم مثلاً، منسوباً أو مضافاً إلى معنويّ، كالغربة، والهجر، وغيرهما من أنماط الألم المعنويّ، فضلاً عن أنّ طعم المرارة مقرونّ - في الغالب - بالشّكوى من الآلام النفسيّة التي اعتاد الشعراء تصويرها في حالات التّعبير عن الألم الدّاتيّ، أو الجمعيّ.

وتأتي الصّورة الدّوقية عند شعراء عسير المقلّدين، مكرّرةً لنظائرها في الشعر العربيّ، فيبقى طعم ريق المرأة أحلى من العسل أو السكر، وطعم الظلم كالعلقم، دون أن تتجاوز الصّورة حسيّتها الكاملة، بأنّ تُربط بمعنويّ، أو تقوم على تقنية فنيّة جديدة.

ومن الملحوظ أنّ اجترار الشعراء للقبالب اللفظيّة الجاهزة، قد أفضى ببعض الصّور إلى أنواعٍ مختلفةٍ من الخل، وهو نتيجة يصل إليها الشعراء دون وعيٍ منهم بوجودها؛ لأنهم يعيدون الصّياغات اللغويّة المحفوظة السائدة، في سياقاتٍ جديدة، لتظهر الصّورة - عند التأمّل - ذات عناصر متنافرة، أو تتنافر مع الصّور المجاورة.

أمّا عند المجدّدين، فإنّه توجد صور ذوقية مشوّشة لا تشكّل في ذهن

المتلقّي هيئةً ذهنيّةً واضحةً، ولا تفتح الباب على احتمالات ذات طريق بيّنة، كما تُوجد صورٌ خفيّة، يستوي وجودها مع عدمه؛ لأنّ شعراءها يتجاوزونها مسرعين، دون أن يهبوها العناية المؤدّية إلى جذب حواس القارئ، ومنحه الشّعور بأنّه أمام صورةٍ فنيّةٍ حقيقيّة.

ومن الشّواهد التّقليديّة، التي تظهر استسهال النّظم، وبناءً على المحفوظ المكرّر من القوالب اللفظيّة، فتختلّ بذلك الصّورة، قول الشّاعر يحيى إبراهيم الألمعي، من قصيدة غزليّة نظمها سنة 1390هـ⁽¹⁾:

والرّيقُ عَذْبٌ وَطَعْمٌ فِي مذاقَتِهِ أحلى من الشّهد، بل أشهى من البردِ
وعند تجاوز عدم التّناسب بين: لفظة القافية، والسيّاق، نجد الشّاعر لم يزد على أن شبه ريقها ضمناً بالشّهد، مفضلاً إيّاه عليه، وهي صورة مكرّرة، لكنّه جعله أشهى من البرد، في صورة مجاورة، ليتّم البيت وحسب، ممّا أوقعه فيما يُعرف بـ«تنافر الصّور»، نتيجة عدم وجود توافق بين الصّورتين⁽²⁾؛ ذلك أنّ طعم الشّهد مغاير لطعم البرد، فكيف يجتمع الطّعمان في مذوقٍ واحد؟

وقريب منه في يسر الصّورة الذّوقيّة، وتكرارها، ووجود تنافر بين عناصرها، قول الشّاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن، موجّهاً خطابه إلى العالم الغربيّ، من قصيدة عنوانها: «أصحب الشّمس»⁽³⁾:

أيّها الغربُ لو وعيت المعاني في حياة الشّعوبِ ما رُمّت غيّاً
أو طعّمت المالَ حُلُواً ومُرّاً أو تعلّمت أن تكونَ وفيّاً
لالتقى الكونُ في سلامٍ وأمنٍ وتبنّى تعايشاً سلّماً

(1) «أحاسيس شاعر»، ص 108.

(2) انظر نماذج لتنافر الصّور في: «فنّ الشعر»، د. إحسان عبّاس، ص 240، و: «الرّمز والرّمزيّة في الشعر العربيّ المعاصر»، د. محمّد فتوح أحمد، ص 256، 257، و: «عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة»، د. عليّ عشريّ زايد، ص 95، 96.

(3) «أصحب الشّمس»، ص 17.

والهدف من إدراج الأبيات الثلاثة كاملة هنا، هو إيضاح الخلل الذي يسم الصّورة؛ فعلى الرّغم من اشتراك أكثر من دالّ في تشكيل الصّورة الذّوقية، وهي: «طعمت، حلّوا، مرّاً»، إلا أنّها لم تخرج عن القوالب المكرّرة في ظاهرها، فضلاً عن أنّ الصّورة تشي بشيء من استسهال النّظم؛ لأنّ المنطقيّ أن يُوصف المال - في السّياق الشرطيّ الذي تدلّ عليه الأبيات السّابقة واللاحقة - بإحدى الصّفتين: الحلاوة، أو المرارة، وليس بهما معاً، لكنّ الوصف بهما معاً جعلهما يستويان، فتساوى النتائج، ويكون جواب الشرط واحداً، برغم اختلاف الحالين، وذلك غير منطقي.

وربّما حُسنت الصّور الذّوقية التّقليدية، لسببٍ أو لآخر. ومن الذين أكثروا من الصّور الحسّية المكرّرة، الشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعي، وبخاصّة في مقدّماته الغزليّة؛ ذلك أنّه لم يكن يتجاوز المعاني الجاهزة للغزل، إلا أنّه يجتهد في إضافة ما يمنح الصّورة القبول. يقول من مقدّمة قصيدة يمدح بها الرسول ﷺ، وقد ألقاها في مؤتمر الأدباء بمكّة المكرمة، سنة 1394هـ⁽¹⁾:

لولا ارتياعي من مغبات الهوى لقطفت زهر الورد من جنباتها
ولسرت أمتاح الرياض وأجتلي منها رصاب الشّهد من زهراتها

والزّهرات مشبه به، والمشبه هو النّساء؛ لأنّ البيتين في سياق الغزل. وفي البيت الثّاني، شبه ما يمتعه من المرأة بالشّهد، وهي صورة ذوقية جزئية تقليدية، إلا أنّها جاءت ضمن صورة كلية، حيث شبه الحياة كلّها بحديقة غناء، وشبه النّساء فيها بالأزهار، ممّا جعل الصّورة الذّوقية مقبولة، برغم تقليديّتها، إذ صارت جزءاً يسيراً من بناء تصويريّ أكبر.

ومن الصّور الذّوقية التي تشكّلت من خلال إضافة لفظة: «طعم»، إلى

(1) «على درب الجهاد»، ص 35.

لفظة أخرى، قول الشاعر علي بن عبدالله مهدي، في مقدمة غزلية على إحدى قصائده⁽¹⁾:

ذُقْتُ طَعْمَ الْهُدَى وَشَهِدَ الْمَعَالِي بَعْدَ خَمْرِ الْهَوَى وَنَارِ الْفِرَاقِ

وهو في هذا البيت، يحاول الاعتذار عن الغزل بطريقة لا تباشر المعنى، ليتخلص منه إلى موضوع القصيدة، وهو هموم الأمة. وقد تشكلت الصورة الذوقية، بإضافة لفظة: «طعم»، إلى لفظة: «الهدى»، وهي أقرب لأن تكون معنوية، ثم إنه جعل للمعالي شهداً، وهي معنوية، والشهد من المذوق المحبب، فكأنها كالشهد، أو أنّ الشعور بها كالعسل، ليأتي بالمذوق المقابل، وهو الخمر، مضيفاً إياه إلى الهوى، ليصبح الهوى ممّا يذهب العقل، ويعذب النفس، وعليه فإن الصورة الذوقية لم تأت عفواً، وإنما قصدها الشاعر قصداً؛ إذ أورد أكثر من لفظة دالة عليها، وهي: «طعم، شهد، خمر»، فضلاً عن أنّ الصورة قائمة على المفارقة، التي صارت تعد «تكنيكاً» فنياً، يلجأ إليه الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين⁽²⁾، ولم تعد حلية لفظية بديعية مجردة، بل باتت ترسم صوراً فنية، لها طرائقها وأنواعها، لكن الشعراء يتفاوتون في القدرة على استخدام هذه الطريقة لخدمة المعاني، أو تحويلها إلى رموز، وأكثر الذين يعتمدون عليها هم شعراء النقد الاجتماعي والسياسي، لتصوير فجاجة الواقع، وتأكيد تناقضاته، وكيلا يخرج الشعر من دائرة «أدبيته»، بسبب تناوله لأفكار احتجاجية، ولذا يتآزر إيقاعه مع التصوير في إبقائه داخل إطار الأدب⁽³⁾، إلا أنّ الشاعر علي مهدي، لم يذهب بعيداً في استخدام تقنية: «التصوير بالمفارقة»، ممّا يحول دون إدراجها تحت نوع من أنواع التصوير بالمفارقة

(1) «قصائد من الجبل»، ص 94.

(2) انظر: «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، د. علي عشري زايد، ص 137.

(3) انظر: «أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة»، د. نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1993م، ص 174.

التي ذكرها «ميومك»⁽¹⁾، على الرّغم من وضوح استيعاب الشّاعر لكونه يرسم صورة ذوقية قائمة على التّقابل بين متناقضين، ولكلّ منهما عناصر وآثار مغايرة لعناصر الآخر وآثاره، فالهدى والمعالي، نقيضان للهوى المنفلت، ومختلفان عن الشّوق المؤلم، مثلما أنّ العسل ذو طعم مناقض لطعم الخمر، ومختلف في الشّعور المصاحب لتذوّقه، عن الشّعور بالاحتراق النّفسيّ في حال الفراق.

وحين تأتي الصّورة الذوقية التّقليدية، في حلّة جديدة، تتحوّل تقليديّتها إلى جذّة، ويبتعد الذّهن عن نظائرها السابقة، ومن ذلك تشبيه كلام المرأة بالسكر في بيت سبق عرضه، للشّاعر محمد زايد الألمعي⁽²⁾:

كلام حبيبتني سكر وعيناها عسيريّة
وهنا تشبيه بليغ، حيث جعل كلامها سكرًا، والكلام مسموع، بينما المشبّه به مذوق، وبـ«تراسل الحواس» هذا، خرج الشّاعر من عباءة القوالب الجاهزة، كأنّ يقول: لسان حبيبتني سكر، أو ريقها، أو لماها، أو ما شابه ذلك.

وقد تكون الصّورة الذوقية ذات تشكيل عشوائي، أو متعجّل، فلا هي تكون هيئة ذهنيّة محدّدة، ولا هي تنفتح على أكثر من هيئة، ومن ذلك إضافة «الشّهد»، إلى «الأغنيات»، في قول الشّاعر طراد بن ناصر الأسمرّي، من قصيدة يحنّ فيها إلى سوق السّبت بمدينة تنومة⁽³⁾:

(1) ركّز «ميومك» في تقسيمه لأنواع المفارقة، على صاحب المفارقة نفسه، فقسمها إلى أنواع، منها: المفارقة اللاشخصية، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة الفجاجة، ومفارقة الكشف عن الذات، ومفارقة التنافر البسيط، والمفارقة الدرامية، ومفارقة الأحداث. (انظر: «موسوعة المصطلح النّقدّي: المفارقة»، د. سي. ميومك، ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤة، دار الرّشيد للنّشر، العراق، ج13، ط1، 1982م، ص 82، وما بعدها.)

(2) «قصائد من الجبل»، ص 139.

(3) «تنومة الزهراء في عيون الشعراء»، عبدالله بن عبدالرحمن الشّهري، ص 85.

لم تَزَلْ في مُقْلِي... أَغْنِيَاتُ الشَّهْدِ..

والرُّبَى.... و«السَّبْتُ»

... فَرَحَةٌ تَرْقَى الْأَمَانِي... كُلَّ سَبْتٍ

وليس في الصّورة ما يُلمح سوى حلاوة الأغنيات.

وقد تحضر الصّورة الذّوقية حضوراً يشبه غيابها، حين لا يهبها الشاعر اهتماماً يبرزها، ومن ذلك قول الشاعر عبدالرحمن بن حسن المحسنّي، مصوراً حزنه لموت أبيه، حيث يدعو له بالجنة مخاطباً إيّاها بأفعال الأمر، ومتكئاً على الإيمان بأنّ ما أصاب والده في حياته، تكفيرٌ عن ذنوبه في أخراه⁽¹⁾:

أُطْعِمِيهِ الرَّاحَةَ الْكُبْرَى

لقد ذاق الأنينُ

فهو يجعل أنين أبيه - في أثناء مرضه - مذوقاً، لكنّه لم يقف عند تصوير الألم، ولم يفصل القول فيه، فتوارت الصّورة، وصار وجودها مساوياً لعدمه.

ومثلها إضافة لفظة: «الطّعم» إلى «الغربة» في قول الشاعر علي بن مفرّح الثّوابي⁽²⁾:

تَجَرَّعَ طَعْمَ غُرْبَتِهِ تَأْمَلَ أَمْسَهُ فَقَسَا

ولعلّ وجود الفعل: «تجرّع»، إلى جانب المضاف والمضاف إليه، قد منح الصّورة معنى مرارة الغربة، الذي أراده الشاعر، لكنّ الصّورة بقيت شبيهةً بسابقتها، وإن كان ظهورها أشدّ وضوحاً.

ولا تبعد عنهما صورة ذوقية للشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، في بيت

(1) «رموش العاصفة»، ص 15.

(2) «وميض الأفق»، 141.

من قصيدة حين يحنُّ فيها إلى دياره في تهامة، وهو في مصر، حيث يتحوّل الحنين إلى نوع من السخوط على البلاد التي يحنُّ إليها، والبلاد التي يحنُّ منها. يقول شاكياً إلى مصر⁽¹⁾:

يا مصرُ أبكي والحياةُ مريرةً والنَّيلُ آسٍ في جراحٍ عاتي
فوصف الحياة بأنّها مريرةٌ، وصفٌ مكرّرٌ، لا يسترعي النظر، ولا يجعل الذّهن يرسم صورة ذوقية.

وإنّ كانت الشّواهد الأربعة السابقة، وأشباهها⁽²⁾، قاصرة وغير محقّقة للصورة الذوقية الفنيّة، بسبب اعتمادها على الصّفات والأفعال المتواترة في الشّعْر العربيّ، دون زيادات أسلوبية تهبط الاستقلال، فإنّ من المهمّ البحث في الصّور المشابهة التي أضاف إليها شعراؤها ما يشفع لها لتسترعي الانتباه، وتقبل التحليل، بوصفها صوراً فنيةً ذوقيةً مستقلةً، وذات سمات تمنحها شيئاً من الجِدّة.

إنّ من الطّواهر العامّة التي يلحظها الباحث، عند الاستقراء، اعتماد الصّورة الذوقية عند جلّ شعراء عسير، على الدّال «مريّر»، ومشتقاته، وهو في دلالته المعجميّة متعلّق بالتذوّق، إلّا أنّهم يحولونه إلى الكناية عن حالات الألم الدّاتي، وإلى الشّكوى النفسيّة، وهو استخدامٌ كنائيٌّ شائعٌ في اللغة العربيّة شعراً ونثراً، لكنّ لبعض هؤلاء الشّعراء عليه إضافاتٌ تحسّنه، سواء أكانت بجعل المرارة صفةً أو مضافاً إلى أمرٍ معنويّ غير محسوس، أم بإدراج لفظة: «المرارة»، وما يشتقّ منها، في سياقٍ يمنح الكناية حلّةً قشبيّةً تتجدّد بها، أم بجعلها صفةً لما لا يُوصف بها في العادة. الشّاعر عبدالله الزّمزمي، في قصيدة عنوانها: «وقفة مع شجرة»،

(1) «هجير»، ص 39.

(2) انظر شواهد مشابهة عند الشّاعر أحمد بيهان في: «خمسون طليقة في وجه العدوان»، ص 17، وفي «هيكل الحياة»، ص 64، وعند الشّاعر أحمد عسيري في ديوانه المخطوط: «إشراقة الطّين»، ص 4.

يجعل المرارة صفةً للسانه هو، وكأنّها نتيجة لما رآه من حال تلك الشجرة التي آلت إلى اليباس بعد اخضرار⁽¹⁾:

حَدَّثْنِي مَاذَا جَرَى فِي غِيَابِي؟ فَلَسَانِي صَارَ مُرَّ الْمَذَاقِ
إنّ كون المرارة باتت صفةً للسانه، قد أحلّ الصورة الذوقية في سياق مخالف للسائد، فضلاً عمّا توحى به من عدم الرغبة في الكلام، بسبب ما آل إليه حال تلك الشجرة.

أمّا الشاعرة فاطمة القرني، فإنّها تجعل الشعور بالمرارة أبدياً، على لسان مدينة القدس، بسبب خلاف الأحزاب الفلسطينية، وتنافسها على المناصب، ونسيان قضيتها. تقول⁽²⁾:

عَلَى أَبَدِ الْمَرَارَةِ وَيَحْ أَهْلٍ بِأَيْدِيهِمْ سُقِيْتُ أَمْرَ كَاسٍ
وقد اتّسمت الصورة الذوقية بأكثر من سمة، منها: أنّ المرارة متصلة لا تُرجى نهايتها، وأنّها كانت بسبب الأقربين من الأهل، أهل المكان والقضية، وأنّها الحدّ الأقصى في المرارة، وذلك من خلال صيغة أفعل في قولها: «أمر»، فضلاً عن أنّ الصورة مشكّلة بوجود أكثر من دالّ، وهي: «المرارة، سُقيْتُ، كاس»، كما أنّ مجيء الصورة على لسان المدينة، لا لسان الشاعرة، يعدّ سمةً إضافيةً تخرجها قليلاً عن حدود دائرة الصور المشابهة في الشعر العربيّ، قديمه وحديثه.

ويجعل الشاعر علي آل عمر عسيري، تجرّع المرارة فعلاً تكرارياً، في قصيدة بعنوان: «من أنت يا قاتلي؟»، فيقول⁽³⁾:

مَنْ أَنْتَ يَا قَاتِلِي؟ جَرَّعْتَنِي غُصَّصًا مِنْ الْمَرَارَةِ. إِنَّ الدَّاءَ مَنْ بَدَنِي
والخطاب موجّه إلى الإرهابيين العابثين بأرواح أهلهم وإخوتهم في

(1) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 55.

(2) «مطر»، ص 27.

(3) «من قصائدي»، ص 279.

الدّين والوطن، وهو قائمٌ على الاستفهام الإنكاريّ الذي يوحى بالتّوبيخ الشّديد، إذ القاتل جزء من المقتول، وفيه صورة ذوقيّة تشكّلت بتجاور أكثر من دالّ لغويّ، وهي: «جرّعتني، غُصَصًا، المرارة»، وهي تتّسم بمزجها بين الاستفهام والتّقرير الإنشائيّ، وعلى كون فعل تذوّق المرارة يتكرّر بسبب تكرار الأفعال المشينة، أو بلوغها حدًّا قصيًّا في السّوء، بالإضافة إلى كون مصدر المرارة ومتجرّعها واحدًا، ممّا جعل الصّورة الذّوقيّة تُستحسن بسياقها الذي وهبها شيئًا من الجدّة، برغم تقليديّتها.

وقد يكون ورود الصّورة الذّوقيّة المعتمدة على دالّ: «مرير»، مقام المدح جديدًا، وهو ما كان عند الشّاعر مريع بن علي سوادي في قصيدة من المدح الإخواني، وجّهها إلى معلّمه عند تقاعده، ومنها يقول⁽¹⁾:

وَرَشَفْتُ مِنْ وَجَعِ السَّنِينِ مَرَارَةً فَوَلَجْتُ مِنْ رَحِمِ الدَّوَاةِ مُهَابَا

وفعل الرّشف لا يُستخدم - في الغالب - إلا للتّعبير عن شرب ما يرغبه الشّارب، ويحبّه، إلا أنّ استخدامه سائغٌ في هذا السّياق؛ لأنّ الممدوح معلّم، يحبّ مهنته، ويعاني صعوباتها في الوقت نفسه، مهنته، ولذا جاءت الصّورة الذّوقيّة مختلفةً بوجود الفعل: «رشف»، وإيحاءاته المتّسقة مع السّياق، والموضوع، والمقصود، يضاف إلى ذلك جمال النّتيجة المترتبة على «رشف المرارة من وجع السّنين»، واختلافها عن السّائد، فقد جرت العادة أن تكون نتيجة تجرّع المرارة حزنًا مضاعفًا، ويأسًا، وألمًا، إلا أنّ النّتيجة - هنا - كانت خروج هذا المعلّم من عمله بهيئته كاملة.

وتبلغ الصّورة الذّوقيّة حدًّا بعيدًا في الجدّة، عندما تعتمد اعتمادًا كاملاً على الإيحاء المحليّ للألفاظ التي تشكّلها، وهو ما كان عند الشّاعر علي آل عمر عسيري، حين صوّر الماضي، بما كان فيه من صعوبات

(1) «وشايات قروية»، ص 63، 64.

العيش، وجمال الحياة. يقول من قصيدة تفعيلية مقطعية طويلة عنوانها:
«مقاطع من تعب الطفولة»⁽¹⁾:

كان لي..

ذكريات مع الجوع والكسوة البالية

والدروب انتعلت تضاريسها

واعتيلت بجسمي النحيل شناخيها!

وأصبت القليل القليل من الحظ والخبزة الحالية

فهو يصف الخبزة بأنها حالية، وهو وصف محلي خالص، وليس المراد به أن تكون ذات طعم حلو؛ لأن «الخبزة الحالية» في اصطلاح سكان منطقة عسير: وصف للخبز الذي لا تُخمّر عجنته، فيُخبز على عجل في حالات الجوع، وعدم القدرة على الانتظار، وبهذا الوصف نالت الصورة الدوقية سمة الجدّة، الناجمة عن الاستمداد من دلالات الألفاظ الخاصة بالمجتمع المحلي، وقد أفرد لفظة: «خبزة»، ولم يأت باسم الجنس الجمعي، وهو: «خبز»، لما في الأفراد من التقليل الموحى بالفقر، وعدم توافر الطعام.

وهكذا، تنوّعت العناصر الحسية للصورة الفنية، عند شعراء عسير، وجلّها صور بصرية، أو سمعية، كما تفاوتت طرائق الشعراء في التصوير، بين: صور جزئية يسيرة، وصور كلية مركبة، وبين: صور لا تضيف إلى نقل المحسوس شيئاً ذا بال، وأخرى تستمدّ منه، فتعيد تصويره، بما يعبر عن مراد الشاعر، ويخدم معانيه.

وفي مقابل كثرة الصور البصرية، والسمعية، تقل الصور الشمية، واللمسية، والدوقية، وذلك بدهي؛ لأنّ حضورها في الشعر العربي كلّ،

(1) «من قصائدي»، ص 168.

ومنه الشّعـر العسيريّ، أقلّ من الصّـور: البصريّة، والسّـمعيّة، ولعلّ ذلك عائد إلى كون إدراك المحسوس بالشّم، واللمس، والذوق، يتطلّب قريباً حقيقياً من: المشموم، والملموس، والمذوق، ممّا يفسّر ندرة تصوير ما يكرهه الإنسان من المُدركات بأيّ من هذه الحواس الثّلاث؛ فالشّعراء - في الغالب - لا يصورون منها إلا ما يطيب لهم، ويجمّل قصائدهم، بينما يبتعدون عن تصوير الرّائحة الكريهة، والملمس الخشن. أمّا المذوق المكروه، فإنّهم يعتمدون في تصويره على دالّ: «المرارة»، بوصفه دالّاً لغويّاً مرتبطاً بالكدر، والهمّ، والضّيق، والحزن، والتشاؤم، وأمّثالها من الحالات النّفسية التي اعتاد الشّعراء تصويرها، أو الشّكوى منها.

المبحث الثالث

وظائف الصورة

هناك وظيفة رئيسة بدهية للصورة الشعرية، وهي إدخال الكلام في دائرة الشعر، إذ يجمع النقاد على أنها أهم عناصر النص الشعري، وأن كينونته لا تتحقق إلا في حال وجودها، وكنهه لا يُعرف إلا من خلالها، فهي سر وجوده، إذ «لا يكون الشعر شعراً إلا بها»⁽¹⁾؛ لأنها روحه التي بها ينال حياته بوصفه فناً لغوياً ذا خصائص تميزه من غيره من الأجناس اللغوية الأخرى، ولذا فإن دراستها من جوانبها كلها، تعني «الاتجاه إلى روح الشعر»⁽²⁾، وإلى مكونه الأهم، الذي تُبنى عليه المكونات الباقية، فتكون تابعة له، وامتكئة عليه؛ بمعنى أن الصورة هي التي تمنح العناصر الفنية الأخرى وجودها، فإن لم توجد الصورة الشعرية، غابت العناصر الباقية، وأصبح النظر إليها، والبحث فيها، ضرباً من العبث؛ لأنه بحث عن الغائب بغياب الصورة.

وأمام كون الصورة الفنية تمثل «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة»⁽³⁾ الشعورية من مرحلتها النفسية السابقة للإنشاء، إلى المرحلة اللغوية التي تحوّلها إلى تجربة شعرية، وكونها الوسيلة التي «يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه»⁽⁴⁾، تكون وظيفتها

(1) «في الشعر الأوروبي المعاصر»، د. عبدالرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1، 1995، ص 72.

(2) «فن الشعر»، د. إحسان عباس، ص 238.

(3) «النقد الأدبي الحديث»، د. محمد غنيمي هلال، ص 417.

(4) «أصول النقد الأدبي»، أحمد الشايب، ص 242.

الرئيسة هي: تمثيل التجربة الشعريّة، وإخراج ما يكمن في ذات الشّاعر، من داخله إلى المتلقّين، بأسلوبٍ يحقّق أموراً مركّبة هي: جوهر الشّعر، والإمتاع به، وإيصاله، لأنّ للفنّ - وعلى رأسه الشّعر - دافعين متوازيين متلازمين هما: «رغبة الفنّان في أن ينقّس عن عاطفته، ورغبته في أن يضع هذا التنفيس في صورةٍ تثير في كل من يتلقّاها»⁽¹⁾، ولذا لا يمكن الحديث عن وظائف الصّورة الفنّية، مع إغفال المتلقّي، وشروط التلقّي، والأفعال الذهنيّة والإدراكيّة التي تصحبه، أو تنتج منه، وهو ما سيّضح عند عرض وظيفتي: التحسين، والتّقييح.

ومن البدهيّ - بناء على ما سبق - أن يكون الإمتاع سبباً رئيساً في الإقبال على القصيدة، وأن يكون وجود الصّورة سرّ المتعة الملازمة لتلقّي القصيدة، بما فيها من تشكيلاتٍ مستوحاةٍ من الخيال الذي «يضاعف المتعة بالشّعر، إذ يتحول الشّاعر بوساطته من مجاز إلى مجاز، ومن استعارة إلى استعارة، وكأنّنا نقفز معه في سمائه من أفقٍ إلى أفقٍ، فنشعر بغير قليل من البهجة»⁽²⁾، بيد أن هذه الوظيفة عموماً، تصلح لها الشّواهد الشعريّة كلّها، ممّا يحتمّ على الباحث إيجاد وظائف فرعيّة، يستطيع بها فرز الشّواهد، ثمّ يذهب إلى تحليلها ناظراً إليها من زاوية الوظائف وحسب، لا من زاويتي: مصادر الاستمداد، والعناصر المحرّكة للحواسّ.

وفي المقابل، تصطدم محاولة تشعيب وظائف الصّورة بصعوبتين كبيرتين: إحداهما؛ الطّول الزائد في حال الاستقصاء بإدراج الوظائف جميعها، كما فضّل القول فيها الباحثون على اختلافهم في مفهوم الصّورة الفنّية، والأخرى؛ صعوبة الحصر النّاجمة عن كثرة الوظائف، وتداخلها،

(1) «وظيفة الأدب بين الالتزام الفنّي والانفصام الجمالي»، د. محمّد النّوبهي، منشورات معهد البحوث والدراسات العربيّة، القاهرة، ط1، 1996م، ص 27.

(2) «في النّقد الأدبي»، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966م، ص 15.

وتشابهها، ووجود أكثر من وظيفة للصورة الواحدة، وكون الوظيفة الرئيسة - المتمثلة في نقل التجربة بالإمتاع - تسيطر على البقية، وتغشى - على الدوام - الوظائف الفرعية، وكون بعض الوظائف صالحة للتطبيق على الصور البيانية وحسب؛ مما يفرض اختيار بعض الوظائف، اختياراً مبنياً على كونها الأبرز عند المجيدين من شعراء عسير خلال فترة البحث، وعلى شمولها الصورة عند المقلّدين والمجدّدين، مع إدراك أنّ استخراج وظيفة ما، من صورة ما، عملٌ استنتاجيٌّ اجتهدائيٌّ، قوامه الذائقة، والمعرفة بالشاعر؛ ولذا فإنّ الوظيفة التي يرى باحثٌ ما، أنّها مقرونةٌ بصورةٍ ما، قد تكون أخرى عند غيره، وذلك بدهيٍّ عند النظر إلى تعدّد الاحتمالات، ولعلّ هذا ما جعل بعض الباحثين يلجؤون إلى استخدام مصطلح: «مقترح الصورة»، أو «ما تقترحه الصورة»، عوضاً عن: «وظيفتها»، إدراكاً منهم لهذه السمة، واحترازاً من الجزم الذي يتنافر وطبيعة الشعر⁽¹⁾.

وبناء على ما سبق، اختار الباحث من وظائف الصورة الفنية أبرزها عند شعراء عسير، وهي: الإقناع بأدواته وطرائقه، ونصطلح عليه بـ«الإقناعية»، والمبالغة، والتّحسين، والتّقيب، والرمز والإيحاء، مع مراعاة جمعها بين: الممارسات التّقديّة البلاغيّة القديمة، والحديثة؛ إذ كان النقاد القدماء يوجدون وظائف للفنون البيانية كالتّشبيه، والاستعارة، والكناية⁽²⁾، وربّما كان ابن الأثير أقربهم إلى مفهوم الخيال، وأكثرهم وعياً بالصورة الشعرية، وعلاقتها بالتلقّي، حين قال: وأما فائدة التّشبيه من الكلام، فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنّما تقصد به إثبات الخيال

(1) ممن يستخدمون مصطلح: «ما تقترحه الصورة»، في قراءاتهم التّقديّة، الدكتور سعد البازعي، انظر مثلاً قراءته لإحدى قصائد الشاعر محمود درويش في كتابه: «أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشعر»، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 38.

(2) انظر: «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والتّقدي»، د. الولي محمّد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص 13، 14.

في النَّفس بصورة المشبَّه به أو بمعناه»⁽¹⁾، وعلى الرَّغم من أنَّه يحصر كلامه في التَّشبيه، إلا أنَّه كان يعي مسألة التَّلقي.

ولمَّا كانت الكثير من الشَّواهد الشَّعريَّة الصَّالحة لتبيان وظائف الصَّورة، قد وردت في أثناء عَرْض: مصادرها، وأنواعها، ومعها إشارات إلى وظائفها، كلِّما اتضحَتْ، فسُيكتفى في هذا المبحث ببعض الشَّواهد التي تكون فيها الوظيفة أكثر وضوحًا، مع الحرص على إيراد الشَّواهد التي تظهر التطوُّر الذي طرأ على هذه الوظائف، بما يكشف الفروق بين الشعراء المقلِّدين، والمجدِّدين، ويكون دالًّا على ما آلت إليه الصَّورة الفَنِّيَّة عند شعراء عسير.

1 - الوظيفة الإقناعية

حين يكون الإقناع من وظائف الصَّورة الشَّعريَّة، فإنَّه قد يُلمح من خلال صورة غير مرَّكبة، ولا معقَّدة، ومن ذلك قول الشاعر عبدالله بن محمَّد الزَّمزَميَّ مشبَّهًا ذاته وشعره بالطَّير المحلَّق⁽²⁾:

يُحَلِّقُ الطَّيْرُ فِي الْعَلْيَاءِ لَا مُتَكَبِّرًا وَلَكِنَّهُ لِلْخَيْرِ يَدْعُو وَيُسْرِعُ

فهو يريد إيصال فكرة التَّحليق المعنويَّ بالشَّعر، في مقابل التَّحليق الحقيقي عند الطَّير؛ ولذا صارت الصَّورة التَّشبيهيَّة اليسيرة، شبيهةً بالاحتجاج للشَّعر الذي يحلَّق في سماوات الإبداع، بما يتضمَّن من معانٍ سامية، وهي - على الرَّغم من وجود جامع بين المشبَّه، والمشبَّه به، وهو الارتفاع - ليست ذات قوَّة في الإقناع، وإنَّ أراد الشاعر.

وقد لا يكون الإقناع من خلال الاعتماد على الصَّورة الشَّعريَّة، إقناعًا عقليًّا منطقيًّا في الحالات كلِّها، بل إنَّ الإقناع الشَّعريَّ - في حقيقته - إقناعٌ نفسيّ، برغم اتكائه - أحيانًا - على الحجج، أو المسائل المعرفيَّة، إذ قد

(1) «المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر»، ج2، ص 130.

(2) «المجموعة الشَّعريَّة الكاملة»، ص 36.

يكون إقناعاً بفكرة خيالية خارجة عن الواقع، أو تهوية مجازية أرادها الشاعر، ومن ذلك أن الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، في قصيدة: «نحلة سهيل»، التي وجهها إلى طفل سماه أبوه باسم ديوانه: «سهيل اميماني»، أراد أن يجعل الشعر أباً لهذا الطفل، ولذا نفى عنه أبوة أبيه الحقيقي، وأمومة أمه الحقيقية، محتجاً بما في المكان من أسباب الشاعرية التي تسوغ نسبة هذا الطفل إلى الشعر، حيث يقول⁽¹⁾:

أُبوكَ هُوَ الشعرَ ليسَ أبَاكَ..

وَجَدُّكَ تِلْكَ النَّوَاصِي التي أُنْبَتَتْ مِنْ طُرُوقِ الرُّعَاةِ الحُفَاةِ مَزَامِيرِ
دَاوُدَ نُوحِي

بِأَلْوَا حِ ما في الزُّبُورِ..

وَأُمُّكَ بِنْتُ الأَسَاطِيرِ..

بِنْتُ الخُلُودِ تَعَالَتْ مَقَادِيرُهَا في دِيَارِ

أُعدَّتْ بِتَارِيخِهَا لِلخُلُودِ..

فالصورة الشعرية في جماعها، تهدف إلى الإقناع بشاعرية المكان الذي ينتمي إليه هذا الطفل، ليكون ابن الشعر، في مكان يمارس رعايته الحفاة الغناء، وهو ما عبر عنه الشاعر بـ«الطُروق»، رافعاً إيّاها إلى مستوى ما في مزامير داود عليه السلام، وما في ألواح الزبور، وهي مبالغة ناجمة عن الحرص على خلق الحجة، وذلك استمداً من التاريخ يهدف إلى إضفاء شيء من الهيبة والعراقة، على الشعر، وعلى المكان، ليكون الشعرُ جديراً بالأبوة، والمكانُ جديراً بالشاعرية؛ لأنه ضارب في أعماق التاريخ، حيث تزدهم الأساطير التي أنجبت أم الطفل، وهي ليست سوى الأرض التي يخلدها تاريخها. وهذا كله نوع من الاحتجاج التصويري لفكرة تعلق

(1) «نحلة سهيل»، ص 56.

المكان وأهله بالشّعر، وعراقة ذلك فيه وفيهم، حتّى سمّى أحدهم ابنه باسم ديوانٍ شعر.

2 - المبالغة

المبالغة، - بأنواعها البلاغيّة - ⁽¹⁾ إحدى أهمّ وظائف الصّورة في التّراث النّقديّ العربيّ، وعلى الرّغم من أنّ القدماء عدّوها في فروع التّحسين المعنويّ، إلاّ أنّها مقرونةً بالمجاز، وبخاصّة التشبيه، حتّى إنّ ابن سنان الخفاجي جعلها نصيف إيضاح المعنى، حين حصر أغراض التشبيه فيهما، حيث يقول بعد أن ذكر إيضاح المعنى: «... أو يمثّل الشيء بما هو أعظم وأبلغ وأحسن منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلوّ والمبالغة» ⁽²⁾، ومنها - عند شعراء عسير - مبالغاتٌ تقليديّة كثرت في الشّعر العربيّ، إلى الحدّ الذي لم تعد عنده ذات أثر، بسبب اعتيادها، ومبالغاتٌ مباشرة تظهر من خلال الصّورة ابتداءً، دون عناء، ومبالغاتٌ خفيّة تلمح من خلال الأثر العامّ للصّورة المركّبة، وتحتاج إلى شيءٍ من التأمّل، وإعادة النّظر.

ومن المبالغات التّقليديّة المكرّرة، في موضوع الرّثاء، أن تبكي الجبال، والكثبان، والمساجد، والمصاحف، والمنابر، والكتب على المتوفّي، وهو ما وُجد في كثيرٍ من مراثي الشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعيّ، ومن ذلك مرثيته في الشّيخ محمّد بن إبراهيم آل الشّيخ، مفتي الدّيار السّعوديّة الأسبق، حيث يصوّر الخطب وقد عمّ أرجاء بلاد المسلمين، فيغبرّ وجه الأرض، وتسود السّحب. يقول ⁽³⁾:

(1) يقسّم البلاغيون المبالغة إلى أقسام بحسب درجتها، ومنها: التّبليغ، والإغراق، والغلوّ، والاستحالة، والتّفريط، وإيقاع الممتنع، وغيرها. (انظر: «البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد»، د. بكرى شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 2004م، ص 87).

(2) «سرّ الفصاحة»، ص 273.

(3) «مراثي الألمعيّ»، ص 62.

نَجْمٌ هَوَى فارتجبت البيداء وتَفَجَّعت من هوله الأزجاء
واغبر وجه الأرض وانداحت به سحب جهام كُلهَا دَهْمَاء
ودهى الجزيرة خطب هول فادح برزيرة عمت بها البلواء
أضعت لها بغداداً واضطربت لها في الشام، في أزدننها العلماء
وعلى ضفاف النيل دوت صيحة من هول فاجعة لها أضدَاء

يقول ابن قتيبة عن مثل هذه الصورة: «تقول العرب إذا أرادت تعظيم مهلك رجل، عظيم الشأن، رفيع المكان، عام النفع، كثير الصنائع، أظلمت الشمس له، وكسف القمر لفقده، وبكته الرياح، والبرق، والسماء، والأرض، يريدون المبالغة في المصيبة به، وأنها قد شملت وعتت، وليس ذلك بكذب لأنهم جميعاً متواطئون عليه، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه»⁽¹⁾، ولا شك في أن أنماط التجسيد، والتشخيص، الموجودة في مثل هذه الصورة، تهدف عامدة إلى المبالغة؛ لبيان مكانة المتوفى، وفضله على الأمة في كل مكان.

وربما تجاوزت المبالغة حدود ما اعتاده المتلقون، من إشراك عناصر الطبيعة، والبلدان، في الحزن، إلى تهويل حدث الوفاة بجعله، أعظم من أي حدث، وهو ما كان عند الشاعر أحمد عبدالله بيهان، في رثائه للأديب المكي عبدالله عريف، إذ لجأ إلى مبالغة متجاوزة، فجعل وفاة الراحل أدهى من قيام القيامة، وهي مبالغة غير مقبولة مهما كان حجم الفاجعة. يقول⁽²⁾:

صُعِقْتُ مَكَّةً وَضَجَّ بَنُوهَا قلت: وا ويلتأه تلك القيامة
قيل لي: بل أشدُّ منها وأدهى قلت: مات العريف يا للندامة
فمن المقبول أن تُصعق مكة وبنوها بالنبا، ومن المقبول أن يتوهم

(1) «تأويل مشكل القرآن»، شرح: السيّد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1393هـ - 1973م، ص 167، 168.

(2) «نزيف المشاعر»، ص 199.

الشّاعر أنّ فجيعتهم شبيهةٌ بفجيعة النّاس من قيام السّاعة، بل ومنه أن يشبه هذه بتلك، أمّا أن تكون وفاة إنسانٍ أدهى من القيامة على النّاس وأشدّ، فتلك مبالغةٌ تصل إلى حدود الاستحالة، أو الغلوّ، فضلاً عن أنّها غير مقبولةٍ ديناً، وعرفاً، وعادةً، وذوقاً. وهي صورةٌ صوتيّةٌ عمادها مقول القول.

ومن المبالغات التّقليديّة، مبالغاتٌ مقبولة عند النّظر إلى مناسبات القصائد التي تضمّنتها، ومن ذلك قول الشّاعر عبدالله بن علي بن حميد، مصوّراً أصوات العصافير المبتهجة، في مقدّمة القصيدة التي نظّمها سنة 1384هـ، بمناسبة مبايعة الملك فيصل ملكاً على البلاد⁽¹⁾:

تَشْدُو بِالْحَانَ تَرَدَّدَ رَجْعُهَا عَبْرَ الْجَزِيرَةِ حِينَ بُوَيَعَ فَيَصِلُ
فأصداء تغاريد هذه الطّيور، تعبر الجزيرة العربيّة، وهي صورةٌ قائمةٌ على المبالغة في جوهرها، لكنّها تكاد تكون واقعاً، عند ربطها ذهنياً بأصداء الحدث، وأهمّيته، وشمول أثره، لا بأصداء أصوات الطّيور. وهي ليست جديدةً، أو مُبتكرة.

ويؤدّي خروج الصّورة عن الدوائر التّقليديّة، إلى قبول المبالغة، برغم استحالتها، أو إدراجها تحت ما يُعرف بـ«إيقاع الممتنع» أو «التّبلغ»، وهو ما كان عند الشّاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، حين أراد أن يصور تعلّقه الشّديد بجبال أرضه، فجعلها رفيقته حتّى في آخرته، حيث يقول⁽²⁾:

وَمَا ذَنْبِي إِذَا كَانَتْ حَيَاتِي تُرِيدُ سُهُولَ آخِرَتِي جِبَالاً؟
فالشّاعر يقرّر باستفهامه، أنّ سهول آخرته ستكون جبّالاً؛ لأنّ حياته في جباله تريد ذلك، بعد أن علّقته بالجبال، ولم يقرن كلامه بلفظة تدلّ على عدم وقوع الفعل المتخيّل عقلاً وعادةً؛ لأنّه من علم الغيب، إذ لم

(1) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد (1326 - 1399هـ)»، ص 245.

(2) «سهيل اميماني»، ص 49.

يضمّن البيت ألفاظاً مثل: كاد، أو لو، ونحوهما، ممّا يجعل المبالغة أقرب إلى «الغلو» المقبول، منها إلى «إيقاع الممتنع»، أو «التبليغ»، وبرغم ذلك، فإنّ الصورة مقبولة في شكلها العام، بسبب جدّتها، وتصويرها الدقيق لعلاقة الشاعر بجغرافيّة المكان.

ويؤدّي التطوّر في طرائق تشكيل الصورة الشعريّة، إلى أن تصبح المبالغة خفيّة، تحتاج إلى تأمل، وإعادة نظر، لتكون احتمالاً، قد يختلف حوله متلقّيان؛ لأنّ الكشف عنها يحتاج إلى شيء من الحدس، وهو ما وُجد عند الشاعر علي آل عمر عسيري، في مطلع قصيدة: «استحضار الهطول» التي تصوّر فيها الاستسقاء، حيث يقول⁽¹⁾:

حَجَرٌ
يَنْقُضُ عَلَى حَجَرٍ
يَنْقُضُ
على زَهْرَةٍ

وليس في الصورة نفسها غموضٌ أو تغامض، لكنّ المبالغة التي تلمح منها هي الغامضة، إذ صوّر الشاعر مشاهد بصرية غير مألوفة، ليذهب إلى المدى الأبعد في تصوير سوء أحوال المخلوقات، عند الجفاف؛ ذلك أنّ انقضاخ حجر، على حجر آخر، ينقضّ هو الآخر على زهرة، صورة بصرية لا تقع في العادة، ولا يمكن أن تقع عقلاً، حيث شارك الجماد في الصراع، وهو ليس من الأحياء، ممّا يسوّغ القول بأنّ الصورة تهدف إلى المبالغة في تصوير الصراع على الحياة، في ظل انحسار الماء، حتى صارت الأحجار تنقضّ بعضها على بعض، وعلى ما يحيط بها من نباتٍ بديع.

(1) «من قصائدي»، ص 213.

3 - التحسين

تأتي وظيفة التحسين، على رأس وظائف الصَّورة، من حيث: وفرة الشَّواهد، ووضوح هدفها التَّصويري، حتَّى إنَّها تسيطر على الكَمِّ الأكبر من الصُّور التي تصف الطَّبيعة، أو تصف جمال المرأة، تستوي في ذلك الصُّور الجزئية البيانية التي تشبه جمال الطبيعة، أو جمال المرأة، بكلِّ جميلٍ من المعنويَّات، أو الحسيَّات، والصُّور الكلِّية التي ترسم - بالكلمات، وألوان البيان مجتمعة - مشاهد مكتملة.

وليس التَّحسين خاصًّا بالقبيح في أصله، ممَّا يجمع النَّاس على قبحه، إذ قد يكون بذكر محاسن الحسَن في قالبٍ لغويٍّ جاذب، وربَّما الزَّيادة عليها، ليكون الجميل في أبهى صورة، وفي ذلك نوعٌ خفيٌّ من الإقناع المُتوسَّل بملكة الخيال، وهو إقناعٌ يعتمد على الأثر النَّفسيِّ والشَّعوريِّ؛ لأنَّه يخاطب الوجدان، وممَّا يدلُّ على أنَّ التَّحسين بالصُّورة الشَّعرية، عند البلاغيِّين، لا يختصُّ بالقبيح، وإنَّما هو تحسينٌ للحسَن، قول ابن الأثير عن وظيفة التَّشبيه: «أترى أنَّك إذا شَبَّهت صورةً بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مُثبتًا في النَّفس خيالًا حسنًا يدعو إلى التَّرجيب فيها»⁽¹⁾.

وعلى ما سبق، فإنَّ من الملحوظ، عند تتبُّع وظيفة التَّحسين، بوصفها إحدى وظائف الصُّورة، كثرة الشَّواهد التي تربط جمال المرأة بجمال الطَّبيعة، عند شعراء عسير⁽²⁾، وعلى الرَّغم من هذه الكثرة، إلَّا أنَّ هذا النَّوع ليس مقصورًا عليهم، بل إنَّه موجود عند أكثر الشعراء السَّعُوديِّين،

(1) «المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر»، ج2، ص 131.

(2) انظر أمثلة على ذلك في: «هيكل الحياة»، ص 116، و«قصائد من الجبل»، ص 139، و«نزيف المشاعر»، ص 116، و«هجير»، ص 52، و«من نفحات الصِّبا»، ص 56، 57، 58، 59، و«أحاسيس شاعر»، ص 59، و«من قصائدي»، ص 55، 216، 217، و«بعض شعري ونثري»، ص 139، و«إشراقة الطَّين»، (مخطوط)، ص 162.

الذين يعمدون إلى «إشراك الطبيعة في إبراز الصورة المثالية للمرأة؛ إذ يمزج الشاعر بين المرأة والطبيعة، فيجمع بين جماليهما»⁽¹⁾، جاعلاً حسن كل منهما ينسحب على حسن الآخر، ويستمد منه، لتكون هذه الطريقة إمعاناً في التحسين، وذهاباً فيه إلى المدى الأقصى.

وأمام كثرة الشواهد، ولكون أكثرها قد عُرضت في مباحث سابقة، يتحتم الاكتفاء بما يؤدي الغرض، ولذا نكتفي بشاهدين مختارين يظهران هذه الوظيفة، جمع أحدهما بين الطبيعة والمرأة، فجعل جمال هذه مرتبطاً بتلك، وجمال تلك نتيجة لجمال هذه، وعمد الآخر إلى تصوير الفعل الطفولي العفوي، تصويراً يهبه من أسباب الجمال ما يجعله - في عيون المتلقين - أنموذج الحسن، ومثال الإبداع.

أما تصوير الجمالين: جمال المرأة، وجمال الطبيعة، تصويراً يربطهما معاً، فهو الواضح في قول الشاعر علي آل عمر عسيري⁽²⁾:

أَنْتِ مِنْ أَبْهَا

وَمَنْ كَانَتْ لَهُ أَبْهَا بِلَادًا

كَرُمًا..

تَسْكُنُ الْقِمَّةَ...

تَسْتَشْرِقُهَا الشَّمْسُ..

وَتَسْتَسْقِي السَّمَاءَ..

يَسْبِغُ الْغَيْمُ إِلَيْهَا

دُفْعًا.. فَإِذَا

(1) «صورة المرأة في شعر غازي القصيبي»، أحمد اللهيبي، ص 36.

(2) «رماد الوجه الحنطي»، ص 54.

جلَّلها الغيثُ

هَمَى

يا لها في باطنِ الرُّوحِ..

هوى...

لو سرى في يابسِ العُشبِ

نَمَا

لا تلومي ولعي

يا فتنتي..

إنني استسقيتُ

بالحُبِّ الظَّمَا

فالشاعر يصوّر المرأة التي يوجّه الخطاب إليها في بداية المقطع، ثم يربط حسنّها، وصفاتها النفسية، بالمكان، ليذهب إلى تصوير المكان والمرأة تصويراً مزجياً، فالمرأة تسكن القمّة، وأبها كذلك، وهي من تستشرق الشّمس من القمّة، أو تطلب الشّمس منها إشراقها، كما هي أبها، وفي ذلك مبالغة هدفها مضاعفة أسباب الجمال في المرأة والمكان معاً، ممّا يعزّز الهدف الرئيس من الصّورة الكلية، وهو التّحسين المقصود قصداً، ليبرّر به افتتانه بهما معاً، إلى الحدّ الذي مزج ألفاظ الحبّ، بألفاظ الطّبيعة، فتداخلت مفردات: «الولع، والفتنة، والحب»، بمفردات: «القمّة، والشّمس، والعشب»، وكلا الحقلين اللغويين يفضيان إلى تشكيل صورتين، تجتمعان في لوحةٍ واحدةٍ، ليكون الشّعور نحوهما واحداً، حتّى إن القارئ يذهب بالصّورة في الاتجاه الذي يروقه؛ فإن هو أرادها تصوّر امرأة، كان له ذلك، وإن هو أرادها ترسم لوحةً طبيعيّةً، جاز له ذلك، والجامع هو الحسّن المتجاوز، النّاجم عن مزج جمالين.

أما الشاعر تركي الزميلي، فإنه يصور رسومات طفلة الصغيرة، ويسمّيها خربشات، ثم يسبغ عليها من الأوصاف ما يحولها إلى لوحة فنية؛ لأنه يراها كذلك. يقول⁽¹⁾:

خَرَبَشَاتُكَ هَذِي الصَّغِيرَةُ..

نَهْرٌ عَلَى مَفْرِقِ الضَّوءِ..

يَغْسِلُ أَرْدَانَ عُمْرِي!

وَيَزْرَعُ بَيْنَ لَيَالِيهِ..

مَنْظُومَةً مِنْ نُجُومٍ..

فَيُزْهِرُ شِعْرِي!

تُلَوِّنُ يُمْنَاكَ فِي دَفْتَرٍ..

يَاسْمِينًا وَقُلًّا..

فَتُجَرِّبِي.. فِي جَدَاوِلِ عَطْرِي!

تَرْتَوِي مِنْ دُمُوعِي..

كَمَا يَحْضُنُ الْغُصْنُ عُقُودَ زَهْرٍ!

فالتحسين يتجلى في كون الشاعر وصف ما ترسمه طفلة بأنها خربشات، وبرغم ذلك، راح يرسم بالكلمات لوحة لغوية تجعل هذه الخربشات مجمع الجمال، معتمداً على ابتكار الصور الجزئية القائمة على التشبيه البليغ؛ فهذه الخربشات «نهرٌ على مفرق الضوء»، ممّا يذهب بالخيال إلى مدى بعيد، ليحاول رسم مفرق الضوء، والنهر الذي يعلوه، فيغسل بمائه أردان حياة الشاعر كلّها، ليكون اغتساله الخيالي بماءٍ من خيالٍ، يجري في بقعةٍ من خيال، حيث يأتلف الضوء والماء.

إنّ هذه الصورة الجزئية، ونظائرها التي يتباعد فيها طرفا التشبيه،

(1) «مدد»، ص 25، 26.

تستحثّ خيال المتلقّي على الدّخول إلى عمقها، لأنّها تزيد لديه الإحساس بغير المتوقّع، وهي من الصّور التي يصدق عليها قول عبد القاهر الجرجاني: «... وهكذا إذا استقرت التشبيهات، وجدت التّباعّد بين الشّيئين كلّما كان أشدّ كانت النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيّة أقرب»⁽¹⁾، فكيف بها، وقد بنيت - هنا - من خيال، على قاعدة خياليّة أيضًا، إذ لم يحتفظ أيّ من طرفي التشبيه البليغ بدلالته المعجميّة الواضحة والمعروفة، مما يصعب الإمساك بالصفة المشتركة بينهما، ويجعل الصّورة تحلّق بالقارئ في سماوات بعيدة، أو تأخذه إلى أماكن ذات عناصر غريبة، فيتحقّق مراد، وهو جعل خربشات الطّفلة لوحة إبداعيّة ليس كمثّلها إبداع.

وهذه الخربشات - بالنّسبة إلى الأب الشّاعر - تشكّل في ليالي النّهر منظومةً ضويّةً مكوّنةً من نجوم يُزهر بها شعر الشّاعر، ثمّ تتحوّل الصّورة البصريّة، إلى شميّة، حين تكون رسومات الطّفلة ياسمينًا وفلاً، ثمّ تصوير جداول من عطر، يبحر فيها، ويرويها بدموعه الحانية كغصنٍ يحتضن عنقود زهر، وليس الاحتضان من أفعال الأغصان في الواقع، كما أنّ إرواء جداول العطر ليس من نتائج انهماك الدّموع، لكنّ الشّاعر ذهبَ بخياله إلى مدى قصيّ، ليمعن في تحسين خربشات طفلة، وليحوّلها إلى شيءٍ خارق؛ لأنّه يشعر بها كذلك، ويريد إيصال شعوره إلى المتلقّي، ممّا يحوّل التّحسين إلى وظيفة نفسيّة، وشعوريّة وجدانية.

4 - التّقييح

ويأتي مقابلًا للتّحسين، وهو ما عبّر عنه صاحب: «المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر»، في أثناء كلامه عن وظيفة التشبيه، بقوله: «... وكذلك إذا شَبَّهتها بصورة شيءٍ قبيحٍ منها، كان ذلك مُثَبِّتًا في النّفس

(1) «أسرار البلاغة»، ص 132.

خيالاً قبيحاً يدعو إلى التّنفير منها»⁽¹⁾، ممّا يعني أنّ الصّورة الفنّية، تخلق لدى المتلقّي موقفًا نفسيًا مؤسّسًا على الخيال، سواء أكان ذلك الموقف رغبةً في الشيء، وحبًّا له، أم نفورًا منه، وكراهيةً له، وكأنّ الصّورة تستدرج القارئ بجمالها الفنّي، إلى موقفٍ عاطفيّ تجاه ما يقدّمه إليه الشّاعر.

ومن التّقبيح ما يكون للحسن في العادة، وهو ما كان عند الشّاعر صالح العمريّ، حين صوّر فرسًا امتطأها، ولم يحسن ركوبها، فسقط عنها، ثمّ حاول تشويهها، فرسم لها صورةً قبيحةً لم يعتد النّاس رؤية الخيال في مثلها، ولم يعتد الشّعراء تصوير الخيل بمثلها. يقول⁽²⁾:

**غَبَاءٌ بَيْنَ عَيْنَيْهَا دَفِينٌ وَقَبْحٌ بَيْنَ خَدَيْهَا وَفِيهَا
وَسُقْمٌ بَيْنَ أَضْلُعِهَا مَرِيْعٌ وَرَقْصٌ مِنْ هُزَالٍ يَعْتَرِيهَا**

فهو يرسم بكلماتٍ متتابعةٍ صورةً ذهنيّةً مغايرةً للواقع، إذ يجمع في هذه الفرس: الغباء، والقبح، والسّقم، والهزال، مضيفًا إلى كلّ صفةٍ من هذه الصّفات صفةً تؤكّدها، إمعانًا منه في التّقبيح، والتّشويه؛ لحرصه على خلق أثرٍ جديديّ في نفس المتلقّي، يبعد عنه تهمة عدم إجادة ركوب الخيل، ويحوّل أسباب فشله في ذلك، منه إليها. وهو لا يعتمد في تشكيل الصّورة على أيّ من الفنون البيانيّة، وإنما يرسمها من خلال الألفاظ، ناقلًا إلى المتلقّي صورةً يريدها، لا صورة الواقع.

وإذا كان الشّاعر صالح العمريّ، قد قبّح الحسن في العادة، غير معتمدٍ على الفنون البيانيّة المعروفة، فإنّ الشّاعر عبدالله الزّمزميّ، يقبّح القبيح بإجماع النّاس، معتمدًا على التّشبيه، بوصفه صورةً جزئيّةً، تُضاف إلى أخرى مثلها، فتشكّل صورةً كاملةً لرجلٍ مغرورٍ غبيّ واهمٍ مخدوعٍ بنفسه. يقول⁽³⁾:

(1) ج2، ص 131.

(2) «ريش من لهب»، ص 97.

(3) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 74.

يَمْشِي وَيُثْقِلُهُ فِي خَطْوِهِ الْفَشْلُ كَأَنَّهُ بِحَدِيدِ الْأَرْضِ يَنْتَعِلُ
يَمْشِي يُرَاقِبُ كُلَّ النَّاسِ مُنْشَغِلًا وَيَحْسِبُ النَّاسَ مِنْ جَهْلٍ بِهِ شَغْلُوا
يَمْشِي بِبُطءٍ كَأَنَّ الْأَرْضَ قَدْ صُدِعَتْ مِنْ تَحْتِ رِجْلَيْهِ فَهُوَ الْفَارِسُ الْبَطْلُ
فالزّزمي يعتمد في تصوير ذلك المغرور، على الصّورة التشبيهية اعتمادًا كبيرًا؛ فهو في مشيته البطيئة كمن ينتعل الحديد، وكأنّ الأرض - من غروره - قد تصدّعت تحت قدميه، في إشارة إلى الآية القرآنية الكريمة في سورة الإسراء⁽¹⁾، ممّا يزيد في تقبيح صورة هذا المهجور؛ لأنّه يفعل ما نهى الله عنه نهياً صريحاً، كما يضيف إلى التشبيهات، مفرداتٍ، وتراكيب لغوية، توحى بقبح أفعال ذلك المغرور، كالجهل القائم على التّوهم، والشّعور الوهمي بالقوّة، ممّا تظهر آثاره على حركاته، وبخاصّة على مشيته، التي تشي بأنّه يهبط ذاته مكانةً ليست لها، فضلاً عن وصفه بأوصافٍ عمادها المفارقة، «فهو الفارس البطل»، وليس كذلك، ولكنّه يتوهم نفسه على تلك الصّفة، وذلك كلّه ناجم عن أوهام أفضت به إلى الإعجاب بنفسه، ممّا زاد في قبح صورته الجامعة بين صفتين مذمومتين هما: الغرور، والغباء.

ومن تقبيح القبيح، تصوير الشّاعر علي آل عمر عسيري، لزوج امرأة عارية على أحد الشواطئ. يقول بعد أن صوّر المرأة التي لا تعبأ بالقيم⁽²⁾:

وَيَقْفَهُ خَلْفَ مَنَاجِبِهَا بَعْلٌ يَصْغُرُ أَوْ يَكْبُرُ

لَا فَرْقَ لَدَيْهَا

يَمْتَدُّ وَيَرْتَدُّ

وَيَضْطَاطُ صِغَارَ النَّمْلِ بِسَبَابَتِهِ الْوُسْطَى

وَيَهْرُ الْغَبْنُ رُجُولَتَهُ فَيَفْجُ وَيَخْتَلِسُ النَّظْرَةَ مِنْ تَحْتِ ذِرَاعَيْهَا

(1) قال تعالى: ﴿وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَنْ تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَنْ تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا﴾. 32.

(2) «من قصائدي»، ص 103.

لِيَرَى سَافِرَةً أُخْرَى

فهذا الزوج لا يمثل بالنسبة إلى هذه المرأة العارية شيئاً، حتّى صار - عندها - بلا عُمرٍ أو حجمٍ أو إحساسٍ بالغيرة؛ لأنّه يضحك مقهقهاً، ويصطاد النمل بأصبعه، غير أنّه لما هي عليه من العري، كما أنّه لا يحترمها؛ لأنّه يختلس النظرات إلى أخرى تشبهها في سفورها. والصورة تعتمد على رسم الهيئة الذهنيّة رسماً دقيقاً، يأتي على التفاصيل الدّقيقة، من أجل تجميع عناصر القبح، لتألف مشكّلة صورةً مرفوضةً، ومن الدّقة في التصوير، تصويره اصطلياد النمل بالسّبابة الوسطى، دون غيرها، للدّلالة على عدم المبالاة، إذ تكون السّبابة الطّارفة هي المستخدمة في حال اكتمال وعي الإنسان، وتصويره اختلاس النّظر إلى امرأةٍ أخرى، من تحت ذراعي الزّوجة السّافرة، للتأكيد على تفشّي الخيانة واستسهالها، وعدم الاهتمام بمشاعر الزّوجة، فضلاً عن انعدام الغيرة. وكلّ تلك العناصر التصويريّة تسهم في تقييح المشهد بمن فيه، وما فيه، لرغبة الشّاعر في التّنفير منه، ومن فاعلي الأفعال التي تضمّنّها، عن طريق التأثير الوجدانيّ القائم على استحضار القيم، والمثل، والأخلاق، فيكون الأثر النّفسيّ مؤسّساً على رفض العقل للمشهد، رفضاً مبنياً على نفورٍ نفسيّ شعوريّ.

5 - الرّمز والإيحاء

ليس المقصود بالرّمز - هنا - الرّمزيّة بوصفها مذهباً أدبيّاً، وإنّما المعنيّ هو الرّمز الذي يُعرّف في اللغة بأنّه: «الإشارة بالشفّتين، أو العينين، أو الحاجبين، أو اليد، أو الفم، أو اللسان»⁽¹⁾، قال تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾، [سورة: آل عمران، الآية: 41]. جاء في تفسير الطّبريّ: «وأما «الرّمز»، فإنّ الأغلب من معانيه عند العرب: الإيماء بالشفّتين، وقد يستعمل في الإيماء بالحاجبين والعينين أحياناً، وذلك غير كثير فيهم. وقد يقال للحفّي من

(1) «القاموس المحيط»: رمز.

الكلام الذي هو مثل الهمس بخفض الصّوت»⁽¹⁾، والمعنى اللغويّ، وتفسير الآية الكريمة، يتّفقان على اتّسام الرّمز بصفة الخفاء، ممّا يعني أنّ فهمه يحتاج إلى شيءٍ من التأمّل والذكاء.

أما في الشّعْر والأدب، فهو: «الإشارة بكلمة تدلّ على محسوس، أو غير محسوس، إلى معنى غير محدّد بدقّة، ومختلف حسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك مداه، بمقدار ثقافتهم، ورهافة حسّهم، فيتبيّن بعضهم جانباً منه، وآخرون جانباً ثانياً، أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقّف بيسر»⁽²⁾، والكلمة قد تكون رامزةً عن طريق الصّورة التي ترسمها، أو بكونها علامةً على معنى ما، في ثقافة ما، كما أنّ الرّمز قد يكون من خلال صورةٍ كلّية تشكّل من مقطوعةٍ، أو قصيدةٍ كاملة، وله أنماط: دينيّة، وتاريخيّة، وأسطوريّة، وشعبيّة⁽³⁾، لكنّها ليست مدار هذا المبحث المقصور على الرّمز بوصفه وظيفةً من وظائف الصّورة الشعريّة.

وعلى ما سبق، فإنّ جوهر الرّمز في الشّعْر هو عدم التّعبير عن الفكرة تعبيراً مباشراً، وله أسبابه الاجتماعيّة والسّياسيّة والفنّية⁽⁴⁾؛ لأنّه محاولةٌ مقصودةٌ لإخفاء المعنى، خوفاً من الجهر به، وليكون أمام المتلقّي أكثر من احتمال، هي - في حقيقتها - مخارج للشّاعر، يهرب عبرها من الحرج، أو المساءلة، أو المسؤوليّة، وفي الوقت نفسه، يكون قد عبّر عن تجربته الشعوريّة، دون أن يصادم، أو يباشر، ممّا يعني إسهام الرّمز في تعميق المعنى، لزيادة أسباب التّشويق والإدهاش والتأثير، وكلّها عناصر تزيد في جمال الشّعْر، على الرّغم من أنّ الكشف عن الرّمز يحتاج إلى معارف

(1) «جامع البيان عن تأويل آي القرآن»، ج 6، ص 385.

(2) «المعجم الأدبي»، جبر عبد النور، ص 124.

(3) انظر تفصيل القول في هذه الأنماط، وشواهد شعريّة عليها، في: «الرّمز والرّمزيّة في الشّعْر العربيّ المعاصر»، د. محمّد فتوح أحمد، ص 185: 201.

(4) انظر: «الشّعْر العربيّ المعاصر: قضاياها وظواهره الفنّية والمعنويّة»، د. عزّ الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت، ط 1، 1972م، ص 169، وما بعدها.

تاريخية ولغوية، ويتطلب «التعرّف على أشكال الوعي التي تأسست من داخل التراث...»⁽¹⁾.

ومن المهم، قبل عرض النماذج الشعرية، الإشارة إلى أنّ العلاقة بين: الصورة الفنية، وما ترمز إليه علاقةً حدسية، وليست علاقةً حسية؛ ذلك أنّها لا تُكتشف بوجود شبه محسوس بينهما، ممّا يجعل التماثل الحسي غير مطلوب؛ لأنّ خلق رمزٍ من خلال الصورة الشعرية، يعتمد على إيجاد علاقاتٍ داخلية غير منظورة، بين الصورة وما ترمز إليه، وعماد ذلك المعرفة بالشاعر من حيث: ثقافته، وبيئته، ونفسيته، وتوجهاته الفكرية والأدبية، فلا يمكن تحميل صورةٍ فنية عند شاعر مقلد ما لا تحتمله من رموز وإيحاءات لا تتفق ورؤيته للشعر، ولا تتناسب مع مصادر استمداده. ومن المهم عند استكناه مرموزٍ إليه، من خلال الصورة وجود تشابه في الواقع النفسي، بينها وما ترمز إليه. وعلى الرغم من ذلك، فإنّه لا يحقّ للقارئ أن يقول عن صورةٍ شعرية ما: إنّها تعني معنى محدّدًا، ولا تعني غيره؛ لأنّ ذلك ينفي عنها صفة الإيحاء المرتبطة بالرمز، إذ لو صارت تعني معنى واحدًا، لما بقيت موحية⁽²⁾.

إنّ الناظر في الشواهد الشعرية التي تهدف الصورة فيها إلى الرمز، يلحظ أنّ شعراء عسير يتفاوتون في القدرة على خلق المعاني المرادفة للصورة، وفي وضوح المعاني التي يمكن أن توحى بها الصورة، وأنّ الرمز بالصورة مقصورٌ على مجموعة من المجدّدين، أمثال: محمد زايد الألمعي، وعلي آل عمر عسيري، ومحمد عابس، وإبراهيم طالع الألمعي، وعبدالرحمن المحسني، وعبدالله الخشرمي، وعبدالرحمن الشهري، ومحمد العامر الفتحي، وغيرهم.

(1) «شعرية الكتابة والجسد: دراسات حول الوعي الشعري والنقدي»، محمد الحرز، ص 75.

(2) انظر: «الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر»، د. محمد فتوح أحمد، ص 306.

ومن الشَّواهد الشَّعريَّة التي أدَّت وظيفة الرَّمز، وجمعت في مصادر صورتها، بين: القرآن الكريم، والأسطورة، قصيدة عنوانها: «وقفة مع شيطان الشَّعر»، للشَّاعر إبراهيم طالع الألمعي، يَصوِّر فيها فئة ما، تدَّعي الأخلاق، والدِّفاع عن حقوق الإنسان، وتكتب الشَّعر الحديث، لكنَّه لا يحدِّد هذه الفئة، وإنَّما يجعل أفرادها شياطين. يقول⁽¹⁾:

شياطينُنا

لَمْ يَعدْ طَلَعُها

غريبًا علينا

رؤوسُ الشياطينِ أضحتْ لنا مَوردا

تعارضُ عَنَّا

وتحمي حقوقَ البَشَرِ

وتغزِلُ فينا منَ الشَّعرِ بيتًا

حديثَ العَرُوضِ...

طليقًا منَ القافيَةِ

فهو يستمدُّ الصَّورة من قوله تعالى عن شجرة الرِّقْم: ﴿طَلَعُها كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾، [سورة: الصَّافَّات، الآية: 65]، وهو التَّشبيه العقلي الذي أفاض البلاغيون القدماء في الكلام حوله، وحول جريانه إلى كلام العرب⁽²⁾، ومن الأسطورة القائلة بأنَّ لكلَّ شاعرٍ شيطانًا، ليحيل إلى شياطين جدد، يتكلَّمون باسم الناس، ويدَّعون حماية الحقوق، ويقولون الشَّعر الحديث، بينما هم في حقيقتهم شياطين، يعرف ذلك عنهم من يدرك

(1) «سهيل اميماني»، ص 25.

(2) انظر: «الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع»، الخطيب القزويني، ص 208.

أسرار أساليبهم، ممّا يحيل أذهان المتلقّين على أكثر من فئة، لتعدّد الاحتمالات، وتصبح الصورة موحيةً بهذا التعدّد، إذ ترمز إلى أولئك دون أن تحدّدهم، متكئةً على مكوّنات الصورة القرآنية ألفاظًا وإيحاءات وتشكيلاً، فنتاج أولئك يقابل «طلعهم»، ونتاج فكرهم يقابل محتوى «رؤوس الشياطين» التي باتت مورد الأفكار، في زمنٍ ساد فيه من يخدع الناس خداعاً شيطانيّاً، يوحى بالخبث والذهاء والإغواء. وفي عدم التصريح بأولئك، هروبٌ ممّا يمكن أن يلقاه الشاعر منهم، أو من تابعيهم، من أذى، ولذا كان الرّمز ملجأه، والطريق الأكثر سلاماً إلى التعبير، فضلاً عن كونه مخرجاً من المباشرة التي يمكن أن يقع فيها شاعرٌ يصوّر موضوعاً ذا علاقةً بالعقل والفكر.

وقد تقوم الصورة الهادفة إلى الرّمز، على العنصر الأسطوريّ المُستقى من أساطير الأمم الأخرى، «ومن بين أهمّ الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربيّ المعاصر، تمّوز، أدونيس، عشتار، إيزيس أو زيرس»⁽¹⁾، ولم يكن شعراء عسير بعيدين عن واقع القصيدة العربيّة الحديثة، فاستمدّوا من هذه الرموز، ووظّفوها في خدمة معانيهم، ومن ذلك قول الشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ، في قصيدةٍ عنوانها: «الشاعرة»⁽²⁾:

خَلَقُوا (فِينُوسَ) مِنْ أَرْبَابِهِمْ

حِينَ لَمْ يَجِرْ عَلَى الْأَرْضِ صَبَاكُ

وَأَتَتْ (عَشْتَارُ) تُهْدِي حَبَّهَا

قَبْلَ أَنْ تَدْرِيَ مَا مَعْنَى هَوَاكُ

و(أَبُولُلو) لَمْ يَكُنْ يَعْرِفُ مَنْ

(1) «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث»، سلمى الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، بيروت، 2001م، ص 87.

(2) «سهيل اميماني»، ص 61، 62.

حَلَّ في واديك فاحتلَّ سواك
وأخيراً:
جفَّت الأَقلامُ والأَصنامُ
والرَّمزُ انتَهَى
لَمْ يَعدْ في الأرضِ رمزٌ
صِرَتْ أَنْتِ الرَّمزُ فيها...
والحقيقة

فالشاعر يتجاوز تسجيل الرّمز الأسطوريّ، أو الإشارة إليه وحسب، إلى جعله جزءاً من النصّ؛ لأنّه استطاع إيجاد رابطٍ فنيّ بين الرّموز الأسطوريّة اليونانيّة الثلاثة المرتبطة بالحبّ والشعر، وبين المرأة التي يخاطبها، فألغى تلك الرّموز كلّها، وأبقى هذه المرأة، لتكون هي الرّمز والحقيقة في وقتٍ واحد، وذلك يعني تفوّقها - عنده - على كلّ الرّموز المتعلقة بالشعر والحبّ، وتفضيله إيّاها - بحبّها وذاتها - على ما وقرّ في الأذهان من أساطير العشق والشعر، حتى كأنّ تلك الأساطير لم تكن. والصّورة تعتمد على الرّمز، لتؤدّي رموزاً، أهمّها الاعتزاز بالثقافة المحليّة، والأنا العاشقة، وهو ما تُوحى به ضمائر الغائب، مثل: «خلقوا، أفيائهم»، كما تؤدّي معنى تقوّق تلك المرأة الشاعرة المعشوقة، على إحياءات تلك الرّموز كلّها، تفوّقاً يلغيها، ويخلق رمزاً جديداً، هو هذه «الشاعرة»، فضلاً عن أن المقطوعة تكاد تقول: إنّ تلك الأساطير كلّها وهمّ، وأنّ الحقيقة، وربّما كان مثل هذا هو ما عناه الدكتور محمّد فتوح أحمد، بقوله مفسّراً مقابلة الأسطورة التاريخيّة، بالمعاصر المعيش: «ونعني بذلك اتخاذ الأسطورة، قالباً رمزيّاً يمكن فيه ردّ الشخصيّات والمواقف الوهميّة إلى شخصيّات وأحداث عصريّة، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية»⁽¹⁾.

(1) «الرّمز والرّمزيّة في الشعر العربيّ المعاصر»، ص 288.

وحين يذهب الشعراء المجددون، في الاعتماد على الصورة، إلى أفق بعيد، تصبح كل صورة ذات مغزى، ويصير ممكناً إيجاد وظيفة رمزية، بدون وجود علامات رمزية تاريخية، أو معاصرة، والشواهد على ذلك - عند المجددين - كثيرة، ومنها قول الشاعر عبدالرحمن الشهري، في قصيدة عنوانها: «لا أبدو مُهْتَمًّا»⁽¹⁾:

الشارعُ مُزْدَحِمٌ بالسَّيَّاراتِ

مَرَّ صَبِيٌّ لَا أَعْرِفُهُ

مَرَّتْ امْرَأَةٌ..

مَرَّ كَثِيرٌ مِمَّنْ أَعْرِفُ،

أَوْ لَا أَعْرِفُ،

مَرَّتْ سَنَوَاتُ

وهنا، يصعب على القارئ الوصول إلى رمزٍ توحى به القصيدة، دون أن يكون دخوله إليها من بابها، وهو العنوان، بوصفه العتبة التي يتحتم عبورها للوصول إلى بهو القصيدة⁽²⁾، ولأنه صار عنصراً عضوياً في القصيدة⁽³⁾، ثم الانطلاق منه للتخليق في فضاءات ترتفع، كلما أغرق الشاعر في الرمز، وأكثر من الصور الشعرية.

والعنوان: «لا أبدو مُهْتَمًّا»، هو الضوء المسلط على الزاوية المعتمدة من النص، إذ به يصل القارئ إلى احتمال عدم المبالاة بالأحداث، المفضي إلى سرعة مرور الزمن، وبذا تكون الصورة المشهدية القائمة على السرد، والمشكلة من لغة قريبة المأخذ، رامية إلى انقضاء العمر مسرعاً،

(1) «أُسْمَرُ كَرغيف»، ص 19.

(2) انظر: «تشكيل المكان وظلال العتبات»، د. معجب العدوانى، ص 13.

(3) انظر: «قراءة في ديوان الشعر السعودي»، د. يوسف حسن نوفل، 195.

بسبب عدم الاكتراث لتفاصيل ومشاهد إنسانيّة، كان ينبغي الوقوف عندها بالنسبة إلى شاعر، لكن التّزاحم، وتسارع وتيرة الزّمن، حالا دون ذلك، لتكون الصّورة رمزًا لصفة السّرعة التي يُوصف بها العصر، حتّى إنه يُضاف إليها في قالبٍ لغويٍّ مُكرّر، هو: «عصر السّرعة».

المبحث الرابع

أنماط جديدة من الصور الشعرية

يحفل نتاج المجددين من شعراء عسير، بصور مبتكرة، تختلف في جودتها، من شاعرٍ إلى آخر، بحسب اختلاف طاقات الخيال، من شاعرٍ إلى آخر، إلا أنَّ هناك مُشتركين يجمعان بين هذه الصور المبتكرة، هما: تحوّلها من سمّتها البلاغية، إلى «المشهدية»⁽¹⁾، معتمدة في ذلك على «العدول بالكلمات عن علاقاتها المألوفة»⁽²⁾، وكون أكثر هذه الصور - عند شعراء عسير - مستمدة من البيئة الطبيعية المحلية، وسيكون النظر في بعض الأنماط الجديدة من الصورة، من خلال ثلاثة محاور، هي: تراسل الحواس، والصورة الإمتاعية، أو الشكلية، وصورٌ جديدةٌ في ذاتها.

أ - تراسل الحواس

يصبح «تراسل الحواس»، نمطاً جديداً عند النظر إليه من زاوية ارتكاز القصيدة عليها، وذلك ما يبرّر إيرادها هنا. وقد كان ما يُعرف بـ«تراسل الحواس»، المظهر الأولي، للعدول بالألفاظ عن العلاقات المألوفة بينها، إذ تتبادل المُدركات الحسية الصفات، فتُعطى صفات المُدرك بالسَّمع مثلاً، للمُدرك بالبصر⁽³⁾، ثم إنَّ تراسل الحواس نفسه، يذهب إلى مرحلة أكثر تعقيداً، حين يكون بين: مُدرك بحاسةٍ ما، ومعنويٍّ، أو

(1) انظر: «حادثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية: قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي»، د. عبدالله بن أحمد الفيقي، ص 79.

(2) السابق، ص 79.

(3) أنظر: «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، د. علي عشري زايد، ص 37.

روحي⁽¹⁾، وليس «تراسل الحواس» ، نمطًا تصويريًا جديدًا في ذاته، إلا أن كثرت هي الجديدة، وقد كثر كثرة لافتةً، عند شعراء عسير المتأثرين بالنزعة الرومانسيّة، مثل: أحمد عبدالله عسيري، ومحمد عبدالرحمن الحفظي، وعبدالله بن محمد الزّمزي، كما وُجد عند آخرين، وجودًا متفاوتًا في الكم، إلا أنه أقلّ من كمّ وجوده عند الثلاثة السابقين، وهؤلاء من أمثال: محمد زايد الألمعي، وعبدالله الخشمي، ومحمد بن عابس الشّهري، ومريّع بن علي سوادي، وتركّي الزّميلي، وعبدالرحمن البارقي، وعائض بن علي القرني. وعند بعض المتأخرين الذين أصدروا دواوينهم بعد سنة 1430هـ من أمثال: حسن القرني⁽²⁾، ومحمد بن عبدالله البارقي⁽³⁾.

وما يُلاحظ في الصّور الشعريّة القائمة على «تراسل الحواس» ، عند شعراء عسير، أنّ مكوّنات الصّورة مُستمدّة - في الغالب - من البيئة المحليّة، ومن الشّواهد على هذا النمط التّصويري، أن يصير نهار السّعادة، سنوات خضراء عند الشّاعر محمد عبدالرحمن الحفظي، وكأنّه يستلهم تفسير السّنبلات الخضر الواردة في سورة يوسف⁽⁴⁾. يقول⁽⁵⁾:

نَهَارٌ مِنَ الْخُضْرِ السَّنِينِ يَضُوعُنِي وَلَيْلٌ بِجَوْفِ اللَّيْلِ يَلْتَمِسُ الدُّعَا
فقد تحوّل اللون الأخضر إلى مشموم يتضوّع بالرائحة الزكيّة، في

(1) انظر: «التّشكيل بالصّورة في الخطاب الرومانسيّ: شعر عبدالقادر القط أنموذجًا»، د. حافظ المغربي، نادي الباحة الأدبي، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011، ص 39.

(2) في ديوانه: «ما لم أقل»، دار إفريقية للنّشر، تونس، ط1، 2012م.

(3) في ديوانه: «فينيق الجراح»، نادي أبها الأدبي، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013هـ.

(4) وذلك في قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَنَعَبَقَرَاتٍ سَمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَنَعَبَجَافٌ وَسَنَعَبُ سُبُلَاتٍ خُضِرٍ وَأَخْرَجَ يَابِسَتٍ بَيَاضًا أَلَمَّا أَفْتُونِي فِي رُءُوبِي إِن « ﴿يُؤْتِيهِمُ اللَّهُ مِمَّا يُرِيدُ﴾ 43].

(5) «تباهي»، ص 12.

شكل من أشكال تراسل الحواس، وتحول اللون الأخضر المُدرَك بالبصر، إلى مُدرَك بالشَّم، بدهي عند النَّظر إلى ارتباط الاخضرار بالنبات والزَّرع، وناسبه وجود الفعل: «يضوعني»، على الرَّغم من غرابة استخدامه بهذه الصَّيغة، إذ المعروف استخدامه بتشديد العين: «تضوَع».

ويفضي «تراسل الحواس»، عند نسبة الصِّفات إلى ما لا تكون له - في الواقع - إلى التَّجسيد، ومن ذلك أن ينسب الشَّاعرُ الأصوات إلى ما لا يصدر عنه صوتٌ في الواقع، فتصبح الصُّورة مستمَّدة من الطَّبيعة بوصفها محيطًا بالإنسان، ومن الإنسان أيضًا بوصفه فاعلًا في إصدار الصَّوت عن أدوات تحيط به، لتتبادل الأفعال، وتتغيَّر العلاقات اللغويَّة المعتادة بين الألفاظ، فالرَّنين مثلاً صوتٌ مقروُنٌ بالمعادن، وعلى الأخص الذهب، والفضَّة، لكنَّ الشَّاعر أحمد عبدالله عسيري، سمع للمجد رنينًا، ورأى للنَّور نشوَّة، في قوله من قصيدة يصف بها مدينة نجران⁽¹⁾:

هنا سَمِعْتُ رَنِينَ الْمَجْدِ فِي أُذُنِي وَنَشَوَةُ النُّورِ فِي حَسِّي وَوَجْدَانِي

وهنا تتجاوز صورتان بيانيتان: سمعيَّة، وبصريَّة؛ أمَّا السَّمعيَّة فهي في تحوُّل المعنوي، وهو: «المجد»، إلى حَسِّي له رنينٌ مسموع، وذلك نوعٌ من التَّجسيد، وقريبٌ منه الصُّورة البصريَّة الماثلة في إضافة النَّشوة إلى النَّور؛ لأنَّ النَّشوة شعورٌ ينتاب الإنسان، وفي نسبته إلى النَّور المحسوس تشخيص، أمَّا عندما يكون النَّور معنى مجازيًا دالًّا على الهدى أو العلم أو المعرفة، فإنَّ هنا تجسيدًا.

ويكون «تراسل الحواس» متَّسقًا مع الصُّورة العامَّة، حين تصوِّر القصيدة كلُّها صوتًا، أو لونًا، ومن ذلك قصيدة الشَّاعر أحمد عبدالله عسيري، في رثاء إمام الحرم المكيِّ الشَّيخ علي بن عبدالله جابر رَحِمَهُ اللهُ وهي لا تعدُّ مناقب الرَّاحل، كما هو المعتاد في الرِّثاء، وإنَّما تصوِّر جمال

(1) «إشراقة الطَّين»، (مخطوط)، ص 49.

صوته في أثناء قراءة القرآن الكريم، تصويرًا يعتمد على العناصر الطّبيعيّة الموجودة في بيئة الشّاعر، ومنها يقول⁽¹⁾:

فِي صَوْتِهِ غَابَةُ الرِّيحَانِ مُعْشَبَةٌ يَبْتَلُ مِنْ عِطْرِهَا الْوَرْدِيُّ جُلْمُودُ
فِي صَوْتِهِ قَطَرَاتُ الطَّلِّ رَاعِشَةٌ نَسِيْمُهَا الرِّخْوُ حَفَّتُهُ الْأَمَالِيدُ

وهنا تشبيهان بليغان، إذ شبّه صوت القارئ الرّاحل بغابة الرّيحان، وقطرات الطلّ، ناقلاً المُدرِك بالأذن، إلى مُدرِكٍ بالأنف، ومدرِكٍ بالعين، ليجمع بـ«تراسل الحواس»، بين ثلاث مُدرِكات، وهي كلّها ممّا يحبّه الشّاعر، ويرى فيه الجمال كاملاً، فضلاً عن كونها مستمدّة من بيئته المحليّة، وهي المثل - عنده - في الإلهام والجمال، وقد حرص الشّاعر على أن يمنح الصّورة شيئاً من الحركة الملائمة لصوت قارئ القرآن الكريم، في ارتفاعه وانخفاضه، فوصف غابة الرّيحان بأنّها معشبة، وذلك يوحي بالنّماء، كما جعلها غابة، ولم يجعلها حديقة، ليضفي المهابة على المشبّه، ووصف قطرات الطلّ بأنّها راعشة، ليناسب ذلك تهدّج الصّوت وخشوعه الدّال على تأمل المعاني القرآنيّة. وجماع الصّورة هو أثر ذلك الصّوت في نفس الشّاعر، وما يوحي به من عناصر الجمال التي أودعها الله في الكون.

ومنه أن تكون الصّفة المتبادلة غير محسوسة، كنسبة الذّكاء إلى الغيم، عند الشّاعر عائض بن علي القرنيّ، في قوله⁽²⁾:

رَأَيْتُكَ نَجْمَةً يَخْتَالُ فِيهَا ذِكَاؤُ الْغَيْمِ فِي الزَّمَنِ الْيَبُوسِ

فالذّكاء غير مُدرِكٍ بأيّ من الحواسّ المعروفة، بل إنّهُ يحتاج إلى دراساتٍ لإدراك نسبته، وقد نسبهُ الشّاعر إلى الغيم، في صورة تتعدّد احتمالات المراد منها، وتثير الأسئلة؛ ذلك أنّه جمع بين محسوسين سماويين، هما: النّجمة، والغيم، ونسب الذّكاء إلى الغيم، في حال

(1) السّابق، ص 21.

(2) «ظليّ يشبهني»، ص 40.

مخصوصة، وهي وقت الجذب، فهل تلك التي رأى الشاعر ذكاء الغيم يختال فيها، تتخير مكان إمطارها، لكونها ذكية؟

ب - الصورة الإمتاعية

ومن الأنماط الجديدة في الصورة الشعرية، ما يمكن أن نطلق عليه: الصورة الإمتاعية، وذلك حين يكون التصوير نفسه هو الهدف، دون أن تكون الصورة موحية بمعنى محدد، أو مؤديةً لوظيفة يمكن تلمسها، ولعل هذا ما أراده النقاد المحدثون، حين ذكروا أن من الوظائف الجديدة للصورة الشعرية، الإيحاء بمعان جديدة⁽¹⁾، وذلك من خلال «خلق إدراك متميز للشيء، وخلق رؤيته، وليس التعرف عليه»⁽²⁾، مما قد يحقق المتعة الشكلية، وحسب⁽³⁾، وهي ما عبر عنها الدكتور علي علي صبح بقوله: «الصورة تدفع إلى الإثارة والشعور باللذة، فتحقق السعادة التي ينشدها الإنسان»⁽⁴⁾.

يمكن القول إن الشواهد الشعرية القائمة على الصورة الشعرية، صالحةٌ كلها لأن تكون ضمن هذا النمط؛ لأن الإمتاع هو السبب الرئيس في الإقبال على القصيدة، والهدف الأهم بالنسبة إلى الشاعر الذي يعي أن مضامين قصيدته لن تصل، إذا لم تأت في هيئة لغوية ممتعة وجاذبة، فضلاً عن أن الصورة لا تكون جيدة إذا لم تكن ممتعة، بيد أن عدم وضوح وظيفة الصورة في بعض الشواهد، يجعل من السير تمييز الصور التي لا تهدف إلى شيء سوى المتعة، وتحلية القصيدة بالصورة، بوصفها لازماً من لوازم الشعر، والأساس في التأثير الجمالي للقصيدة... وهي واسطة الشعر،

(1) انظر: «مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة»، شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م، ص 366.

(2) السابق، ص 366.

(3) انظر: «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي»، د. جابر عصفور، ص 403، وما بعدها.

(4) «الصورة الأدبية: تأريخ ونقد»، ص 176.

ووسيلة الشَّاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله، وإيصاله إلى غيره؛ ذلك لأنَّ ما بداخله من مشاعر وأفكار، يتحوَّل بالصُّورة الشَّعرية إلى أشكال، وُصِّفت بأنَّها أشكال رُوحية⁽¹⁾؛ ولذا فإنَّ نفرًا من الشعراء يعمدون إلى حشد الصُّور الشَّعرية حشدًا، تتداخل فيه الألوان، وتتراسل فيه الحواس، حتَّى تصبح القصيدة تمثالًا لغويًا يعجب القارئين شكله، لكنَّه لا ينطوي على معنى محدَّد، أو يرسم - بالضرورة - صورةً واضحة الأبعاد والمعالم والألوان.

وعند النِّظر في نتاج شعراء عسير، نلاحظ أنَّ هذه السَّمة غالبيةً على كثيرٍ من قصائد الشَّاعر محمد عبدالرحمن الحفظي، إذ يرسم صورًا بديعةً في شكلها، وممتعة عند قراءتها، لكنَّها صالحةٌ لأيِّ نصٍّ، وأيِّ موضوع؛ لأنَّها تأتي دون إطارٍ يحدها بحدود، ودون أن تكون الوشيجةً بينها، والفكرة، محسوسةً، ومن الشَّواهد على ذلك قوله من قصيدة عنوانها: «... وغداً أغيب»⁽²⁾:

وَعَدًا..

برغم نقاوة اللون الجميل

وظهوره بين ارتعاشات المدى

أبقى هنا..

وأسيرُ أترك في الشفافيات

صوتًا لا يخون

وشعور قلب لا يموت

(1) «وج»، (مجلة ثقافية يصدرها النادي الأدبي بالطائف)، إبداع الصُّورة الشَّعرية بين الصَّيخان والحريي والسميح والبوق، د. فوزي خضر، ع 8، (فبراير 2013م)، ص 61.

(2) «لحظة يا حلم»، ص 44.

ففي القطعة أكثر من صورة، لكنّها تتماوَجُ كألوانٍ متحرّكة تتبادل أماكنها، تابعةً تناقض الأفعال والصفات، فلا تقبُضُ العينُ من الصّورة على لون في مكانه، أو صوتٍ ذي سمةٍ واضحة، إذ تتجاوز: «نقاوة الصوت، وارتعاشات المدى، والشفافيّات التي يُترك فيها الصوت الذي لا يخون»، فتبهر القارئ، دون أن تضع ذهنه على وظيفة واضحة للصّورة، فضلاً عن أن تحدّد أطرها، أو تضع كلّ لونٍ في مكانه، أو تسير كلّ صوتٍ في مسارٍ يوصله، إذ جاء العنوان مفيداً بالغياب المرتبط بالذهاب، ثم حوت القطعة الفعل المناقض لهذا المعنى، وهو: «أبقى»، ليليه إعلان يوحيان بالرحيل، أو الغياب، هما: «أسير، وأترك»، ممّا يسوّغ القول بأنّ الصّورة لم تكن إلا من أجل الإمتاع، وتحلية النصّ بالصّورة.

ت - صور جديدة في ذاتها

يقود الحديث عن الأنماط الجديدة من الصّور الشعريّة، إلى شواهد تحتوي على صُورٍ شعريّةٍ جديدةٍ في ذاتها، لا في تقنيّاتها، فقد تكون القصيدة قائمةً على: تشبيه، أو استعارة، أو كناية، لكنّها جديدةٌ من حيث: طرفيها، إن كانت تشبيهاً، أو من حيث: علاقاتها إن كانت استعارة، أو من حيث: ما تؤدّيه إن كانت كنايةً، أو من حيث: مشهديّتها المشكّلة بأقلّ عددٍ ممكنٍ من الألفاظ، وهذا النوع من الصّور، يمتاز بالوضوح النسبيّ، بخلاف الصّور الإمتاعية، لكنّه يتجاوزها في حجم الإمتاع؛ لأنّه يتوزّع دهشةً على القارئ كلّهم، ولأنّ صناعة الاحتمالات من خلال الصّورة ممكنة، ومن ذلك قول الشاعر عبدالله بن محمّد الزّمزمي⁽¹⁾:

عَطْشَانُ وَالْمَاءُ يَجْرِي مِثْلَ قَافِيَةٍ حَرِيرُهُ شَاعِرٌ. كَمْ غَازَلَ الْجُمَلَا

فقد شبّه الماء في حال جريانه بالقافية، وليست في التشبيه - ذاته - مزية، بل إنّه قد يكون معيياً، إذا لم يرد في السياق اللغويّ الذي

(1) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 190.

صاغه الشّاعر، وإنّما يكمن تفرّده، في كون أكثر من مفردة لا تعني معناه المعجمي، بل تعني معنى مجازياً، فالماء - في هذا السياق - قد يكون كنايةً عن شعرٍ غزير القوافي، ذي خريّرٍ شاعرٍ اعتاد بصوته على مغازلة الجُمْل، وقد يكون امرأة ملهمةً، و«الجُمْل» بمفردها المؤنّث: «جملة»، قد يكتّن نساءً أو امرأة، كما أنّ وجود لفظة مفردة: «عطشان»، أعطى الصّورة بُعداً آخر؛ لأنّها لا تعني العطش الحقيقي، وإنّما تعني العجز عن القول الشعري، فضلاً عن أنّ البيت كلّ قائم على القرن بين أكثر من نظير: فـ«الماء» نظير «عطشان»، و«يجري»، و«خريره»، فيما «قافية» نظير «شاعر»، و«غازل»، و«الجُمْل»، وذلك سرّ استحسان الصّورة في سياقها، وجدّتها في ذاتها.

وتتحقّق الجِدّة - أحياناً - من خلال رسم صورةٍ مشهديّةٍ كاملةٍ، بأقلّ عددٍ من الكلمات، وتجتمع فيها أكثر من ميزة، كإيجاد علاقاتٍ مفاجئةٍ بين الألفاظ، بالاعتماد على «انزياح لغويّ»، ملائم للصّورة، وللمعنى، وللسياق، بمعنى أن يكون انزياحاً غير معتسف، أو إسقاط الذات على الجمادات، أو تعديد الاحتمالات، دون غموضٍ أي منها، ومن ذلك قول الشّاعر تركي الرّميلي، من قصيدة عنوانها: «زرقاء»⁽¹⁾:

وَعَلَى صَقِيْعِ الرَّمْلِ تَنْشُجُ جَمْرَةٌ وَالرَّيْحُ تَلْطُمُ وَجْهَهَا وَتُعَانِي
والبيت مجتزأ من قصيدة عمادها الرّمز، وهي مكوّنة من ثمانية أبيات، تصوّر شعور الكبت الذي يحس به الشّاعر، بسبب كثرة القيود النّاجمة عن حدّة بصر مُراقبيه، الذين شبّه عيونهم بعيون «زرقاء اليمامة»، في استخدام رمزيّ لقوّة بصر الرّقيب، أمّا الصّورة الجزئيّة التي يرسمها هذا البيت، فهي جزء من صورةٍ كليّة، جامعها: الكبت، والألم، لكنّ الصّورة الجزئيّة نفسها، تحوّلت إلى صورةٍ مشهديّة كليّة، فالجمرة الحارقة، تبكي على صقيع الرّمْل، والريّح كامرأة تلطم وجهها ذهولاً ممّا تراه.

(1) «مدد»، ص 81، 82.

وليس في تشخيص الجمرة والريح إضافةً جديدةً، وإنّما الجديد هو كون الرّمل باردًا إلى الحدّ الذي جعل الشّاعر يضيفه إلى «الصّقيع»، والصّورة المعتادة عن الرّمال، هي أن تُوصَف بأنّها حارقة، أو تُضاف إليها مفردة اللهب، فيقال: لهيب الرّمل، أو لهيب الرّمال، ويقال: الرّمال الحارقة، أو الرّمل المحرق.

وأزعم أنّ الشّاعر بتركيب: «صقيع الرّمل»، قد أوجد علاقةً جديدةً بين لفظتين، وذلك داخلُ فيما يُعرفُ بـ«الانزياح اللغوي»، وهو «انزياح بسيط»، عند التّظر إليه بمفرده، و«انزياح مركّب»، عند ربطه بالسياق، وهو انزياح غير مُعتسَف، كما نرى في كثير من القصائد الحديثة، وإنّما هو انزياح مقبول، على الرّغم من أنّ إضافة «الصّقيع»، إلى «الرّمل»، توحى بشيءٍ من التّضاد، وكأنّهما جوهراّن مختلفان، أو عقلاّن متباينان؛ وحين يربط القارئ - ذهنيًا - التّضادّ والتّنافرَ الموجودين بين دلّاتي لفظتي: الرّمل، والصّقيع، بالتّباين بين عقلي: الرّقيب، والشّاعر، يجد نفسه أمام صورةٍ جديدةٍ، لها هيئةٌ ذهنيّة ذات امتدادات تشبه خيوطًا ملوّنةً طويلةً تقود إلى أهدافٍ غير منظورة، ولا مُنتظرة؛ فالجمرة هي الشّاعر ذو الرّوح الملتهبة، والرّمل هو الرّقيب، سواء أكان إنسانًا عاديًّا، كزوجة، أو أب، أو قريب، أم كان رقيبًا رسميًا يؤدّي عمله. والمهمّ هو وجود المفارقة والاختلاف، التّاجمين عن تركيبٍ يسير، هو: «صقيع الرّمل».

الفصل الرابع

(الموسيقا والإيقاع)

- المبحث الأول: الموسيقا الخارجيّة

- المبحث الثاني: الموسيقا الداخليّة

المبحث الأوّل

الموسيقا الخارجيّة

- مدخل

يهتمّ دارسو الشّعر بالموسيقا الخارجيّة اهتمامًا يربطها بأثرها في المتلقّي؛ لأنّها «عامل كبير من عوامل التأثير في نفس القارئ والسماع»⁽¹⁾، فضلًا عن كونها جزءًا مهمًّا من مكوّنات جوهر الشّعر، بل إنّها - كما يرى أكثر الباحثين - هي المكوّن الرئيس لجوهر الشّعر، وهم يبنون ذلك على التّتبّع التاريخيّ، وعلى طبيعة اللغة العربيّة، وراثتها الصّوتيّة، وعلى التأمّل في دور الإيقاع في إيصال تجربة الشّاعر؛ ذلك أنّه رديف الصّورة، ومساعدتها الأقوى على تحقيق الصّفة الجماليّة.

والناظر في تعريفات الشّعر، وأوصافه، عند القدماء، وعند أكثر نقّاد العصر الحديث، يلحظ أنّهم يستحضرون - على الدّوام - الإيقاع بوصفه العنصر الأكثر أهمّيّة في تمييز الشّعر من غيره، وإن لم يكن الوحيد، إلا أنّه يبقى العلامة الأولى.

ولعلّ جُمع بعض المنقولات عن باحثين ذوي اتّجاهات أدبيّة مختلفة - ممّن عرّفوا الشّعر، أو وصفوه - يكشف عمّا يشبه الإجماع على أنّ الموسيقا الخارجيّة هي الحدّ الفاصل بين: الشّعر، وغيره من أنواع الكلام، المكتوبة أو المنطوقة؛ إذ تحضر لفظة: «الموسيقا»، في أكثر تعريفات الشّعر، وتبرز - مقدّمةً على غيرها - من صفاته، ومن ذلك قول

(1) «نظرات في أصول الأدب والنقد»، د. بدوي طبانة، شركة مكّبات عكاظ،

جدة، ط1، 1403هـ - 1983م، ص 41.

الدكتور حسين نصار: «الشعر - في جوهره - موسيقا، لا يؤدي إلى ذلك القول التفكير النظري وحده، بل التبع التاريخي أيضاً»⁽¹⁾، وهو قول يؤكد على أن الموسيقى هي جوهر الشعر، ويؤكد ذلك بعاملين، مما يشي بإصرار الدكتور نصار على أن الشعر موسيقا. أما الدكتور طه وادي فإنه يعرف القصيدة بقوله: «القصيدة تشكيل جمالي بلغه ذات إيقاع موسيقي»⁽²⁾، فالإيقاع الموسيقي - عنده - سمة رئيسة في اللغة الجمالية التي تكون القصيدة، ويذهب الدكتور حسني عبدالجليل إلى الربط بين إيقاعية القصيدة العربية، وطبيعة اللغة العربية، وكأنه يرى أن موسيقا الشعر العربي، توافق بدهي مع سمة أصيلة في اللغة العربية، إذ يقول: «اللغة العربية لغة الوزن في أصلها ومنشئها، وفي معناها ومبناها، كما أنها لغة التوافق الصوتي والإيقاعي، فالحروف تبدل وفقاً لقانون التماثل والتوافق الصوتي»⁽³⁾.

ومما يلحظه الباحث عن حضور لفظة: «الموسيقا»، ومرادفاتها، في تعريفات الشعر وأوصافه، عند النقاد من ذوي الاتجاهات الأدبية المتباينة، أن هناك إجماعاً على كون الموسيقى هي جوهر الشعر، وأن الآراء التي شذت عن هذا الإجماع نادرة، حتى إن أحد أهم دعاة التجديد، تنظيراً، وتطبيقاً، وهو الشاعر السوري أدونيس، يرى أن ثرية القصيدة وهم من أوهام المثقفين العرب الذين فهموا الحداثة فهماً خاطئاً، ؛ ولذا أورد رأيه هذا في الفصل الرابع من كتابه عن الشعرية العربية، وهو الفصل الخاص بالشعرية والحداثة، وقد ضمنه أوهام الحداثيين العرب، والمقصود بهذا الوهم - كما يصفه - توهم بعضهم أن تمرّد الشاعر على الإيقاع الخليلي، والاعتماد على الكتابة النثرية، هو ما يخلق لقصيدته الحداثة الشعرية، ولذا فإنه يدحض هذا

(1) «في الشعر العربي»، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، مصر، ط1، 1421هـ - 2001م، ص 55.

(2) «جماليات القصيدة المعاصرة»، ص 41.

(3) «موسيقا الشعر العربي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989م، ج1، ص 12.

الوهم بتأكيدِه على أنّ هناك نصوصًا إيقاعيّة أكثر حداثة من القصيدة النّثرية، والعكس صحيح كذلك⁽¹⁾، وليس في كلام أدونيس رفضُ قاطعٍ للتمرد على الإيقاعات الخليليّة، لكنّه ذو دلالة مهمّة على إيمانه بالإيقاع، وأنّ التخلّص منه ليس شرطًا من شروط حداثة القصيدة، وهو إيمانٌ قائمٌ على قوله بأنّ الحداثة ليست مرتبطةً بزمن معيّن، وذلك ما أطلق عليه في الكتاب نفسه: «وهم الزمنية»⁽²⁾، الذي مهّد له بالقول إنّ الحداثة العربيّة بدأت منذ وقت مبكر، عند أبي نواس، وأبي تمام، وأبي حيّان التّوحيدي⁽³⁾.

وللتأكيد على شدوذ الآراء التي لا تعتدّ بالموسيقا، ننظر في وصفين للشّعر: أحدهما لمشتغل بالتّقد، يميل إلى التّقليد، ويهتمّ بالمضامين، وهو سيّد قطب، والآخر لشاعرة مجدّدة، اهتمّت بجماليّات الشّعر، وكانت لها آراؤها المهمّة في موسيقا القصيدة العربيّة الحديثة، وهي نازك الملائكة. يقول سيّد قطب: «الشّعر في الأدب العربيّ متميّز الطّبيعة عن النثر، بحكم ظهور الإيقاع الموسيقيّ المقسّم، وبحكم القافية»⁽⁴⁾، وتقول نازك الملائكة: «الصّور والعواطف لا تصبح شعريّة بالمعنى الحقّ، إلا إذا لمستّها أصابعُ الموسيقا، ونَبَضُ في عروقتها الوزن»⁽⁵⁾، والوصفان يتّفقان في أهميّة الموسيقا، وأنّها ركنٌ أساسٌ في الشّعر، على الرّغم من اختلافهما في تحديد عناصرها، إذ يرى سيّد قطب القافية عنصرًا رئيسًا، فينصّ عليه، فيما لم تشر إليها نازك، وهو اختلاف لا قيمة له في الاستشهاد بقوليهما على أهميّة الموسيقا الشعريّة، والأهمّ هو اتفاق أصحاب المشروعات التجديديّة، مع غيرهم، في أنّ الموسيقا الشعريّة ركنٌ

(1) انظر: «الشّعريّة العربيّة»، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص 93، 94.

(2) انظر: السّابق، ص 84.

(3) انظر: نفسه، ص 80، 81.

(4) «النّقد الأدبي: أصوله ومناهجه»، دار الشّروق، القاهرة، ط 8، 1424هـ - 2003م، ص 62.

(5) «قضايا الشّعر المعاصر»، ص 225.

رئيس، وأنَّ عَرَوْضَ الخليل بن أحمد هو المنطلق، وهو ما أكّدت عليه نازك الملائكة بقولها: «إنَّ شعرنا الجديد مُستمدٌّ من عَرَوْض الخليل بن أحمد، قائمٌ على أساسه»⁽¹⁾.

وتتصل هذه الرؤية، حتى عند بعض الباحثين الغربيين، ممّا يؤكّد على أنّ موسيقا الشعر هي عنصره الأهمّ في اللغات المختلفة. يقول «جان كوهن»: «إنّه يمكن للشعر أن يستغني عن النّظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفنّ الكامل هو الذي يستغلّ كلّ أدواته. والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو - دائماً - كما لو أنّها شعر أبتّر»⁽²⁾.

ويمكن القول إنّ من الأسباب التي جعلت الإيمان بالإيقاع الشعريّ - في القصيدة العربية - يتحوّل إلى تشبّث وتمسّك، أنّ للموسيقا في القصيدة العربية دوراً مهماً في التأثير الوجدانيّ، وحشد العواطف، عن طريق تأثيرها في الأسماع؛ ذلك أنّ الشعر عند العرب «يتشكّل من لغة ذات إيقاع موسيقيّ، يأسر العقول، ويجذب القلوب من خلال تركيب يعتمد الإيجاز والمجاز وسيلة للإقناع والإمتاع»⁽³⁾، وهو ما يفسّر استمتاع بعض النّاس بالشعر، ولو لم يدركوا المعاني التي تحملها القصيدة؛ أي أنّ الإيقاع وحده يؤثر ويجلب الإعجاب، وهو ما عناه الدكتور رجاء عيد بقوله: «نؤكد بأنّ الموسيقى في الشعر تستطيع أن تقيم بناءً متكاملًا، يجمع بين التّأليف القائم في أعماق الفنّان، والغائر في نفسه. وبين غيره من المتلقّين في قدرة على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين، بواسطة النّغم الشعري الذي تُعطي مذاقه موسيقا الشعر»⁽⁴⁾.

وتواجه الباحث في الموسيقى الخارجيّة، مشكلة اختيار المصطلحات

(1) السابق، ص 7.

(2) «بنية اللغة الشعرية»، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، المملكة المغربية، ط1، 1986م، ص52.

(3) «جماليّات القصيدة المعاصرة»، د. طه وادي، ص 294.

(4) «التّجديد الموسيقيّ في الشعر العربيّ»، منشأة المعارف، مصر، ط1، ص 12.

المناسبة؛ لأنّ هناك أكثر من مصطلح للتّفريق بين: القصيدة الموزونة المقفّاة، وقصيدة التّفعيلة، إذ يستخدم بعض الباحثين - للدلالة على القصيدة الموزونة المقفّاة - مصطلح: القصيدة العموديّة، فيما يستخدم آخرون مصطلح: القصيدة الخليليّة، ويستخدم فريق ثالث مصطلح: القصيدة البيّتيّة، ويفضّل آخرون مصطلح: القصيدة التّناظريّة، والذي أراه أنّ هذين المصطلحين مرجوحان بمصطلح: القصيدة الموزونة المقفّاة؛ لأنّ مصطلح: القصيدة العموديّة، قد يذهب بالأذهان نحو مصطلح: «عمود الشّعر»، وهو قضية نقدية أخرى⁽¹⁾؛ ذلك «أنّ مفهوم العموديّة يتجاوز الاستمساك بالوزن والقافية، إلى طرائق التّعبير والتّصوير»⁽²⁾، ومعنى هذا أنّ «مفهوم الشّعر العموديّ يشمل - مع الوزن - الأسلوب والصّورة والمضمون»⁽³⁾، ومعنى هذا أنّه متعلّق بمجموعة من الخصائص الفنّية، والتّقاليد الشّعريّة التي يرثها الشّاعر العربيّ اللاحق عن سابقه⁽⁴⁾، ولأنّ مصطلح: القصيدة الخليليّة، يمكن أن يشمل قصيدة التّفعيلة، التي لم تخرج في أوزانها من حيث ترتيب التّفعيلات، لا عددها، عمّا وضعه الخليل بن أحمد الفراهيديّ، كما أنّ وتفعيلاتها الأصليّة، هي نفسها التّفعيلات المعروفة في القصيدة الموزونة المقفّاة، حتّى إنّ دارسي الموسيقى الخارجيّة في قصيدة التّفعيلة، اعتادوا -

(1) انظر: «الموازنة بين الطائيين»، الحسن بن بشر الأمدي، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، سلسلة: ذخائر العرب، ط2، 1965م، ج1، ص4، وانظر مقدّمة المرزوقي على: «شرح ديوان الحماسة»، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1411هـ - 1991م، وانظر تعليلاً لوضع نظريّة: «عمود الشّعر»، في: «تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب»، د. إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص150.

(2) «حادثة النصّ الشعري في المملكة العربيّة السّعودية: قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي»، د. عبدالله بن أحمد الفيّفي، ص122.

(3) «الشّعر في منطقة جازان من 1351 - 1418هـ / 1932 - 1998م: دراسة موضوعيّة وفنّية»، د. حسن بن أحمد إبراهيم النّعمي، ص1183.

(4) انظر: «قضية عمود الشّعر العربيّ القديم»، د. وليد قصاب، المكتبة الحديثة، العين، ط2، 1985م، ص11.

عند تحديد تفعيلة قصيدة ما - على نسبة التفعيلة إلى البحر الذي سادته، حتى بات يُعرف بها، وتُعرف به.

أمّا مصطلح القصيدة البيّية، فهو يوهّم بتكوّنها من بيت واحد، كما أنّ الأبيات الشعريّة ذات الشّطرين، قد تكون جزءاً أو مقطعاً في قصيدة تفعيليّة، وذلك في حال المزج بين الطّريقتين، وهو كثير، ممّا يفقد المصطلح دقّته، عند وصف القصيدة كلّها بأنّها تفعيليّة، تتضمّن مقاطع بيّية، أو بيّية تتضمّن مقاطع تفعيليّة، وبأيّ من الوصفين تضع الهوية الموسيقيّة للقصيدة.

ويقلّ استخدام مصطلح: القصيدة التناظريّة؛ لأنّه لا يحدّد الطّرفين المتناظرين، ولذا وقع الاختيار على مصطلح: القصيدة الموزونة المقفّاة، للدلالة على القصيدة ذات الوزن الواحد، والقافية الواحدة، لتمييز عنها القصائد التي تختلف فيها القافية أو حرف الرّوي باختلاف المقاطع، بمصطلح: القصيدة المقطعيّة، وتشمل القصائد ذات القوافي المزدوجة، والموشّحات، والمخمّسات، والقصائد التي مزج شعراؤها بين أبيات موزونة مقفّاة، وأسطر تفعيليّة، وغيرها ممّا يعد خروجاً على النّمط السائد في القصيدة العربيّة الموزونة المقفّاة، لتمييز عن هذين التّوعين بأقسامهما، قصيدة التّفعيلة، التي خرجت بكاملها خروجاً تامّاً عن نظامي: الأبيات، والأشطر، واستبقت نظام التّفعيلات، واستحدثت أصواتاً وطرائق، لتعويض النقص الموسيقيّ الناتج من غياب القافية في شكلها التّقليديّ المعروف في القصيدة الموزونة المقفّاة.

وعلى ما سبق، تكون دراسة الموسيقى الخارجيّة - عند شعراء عسير - من خلال ثلاثة أقسام، هي: **القصيدة الموزونة المقفّاة⁽¹⁾، والقصيدة**

(1) يعتمد بعض الباحثين إلى عطف إحدى اللفظتين على الأخرى، فيقولون: القصيدة الموزونة والمقفّاة، وقد اخترت حذف حرف العطف؛ لأنّهما صفتان، وتعاقب الصفات موجود في اللغة بدون عطف إحداها على الأخرى، وهو مستخدم =

المقطعيَّة، وقصيدة التَّفعية، ويتضمَّن كلَّ قسم دراسةً مدعومةً بالشَّواهد، في العيوب العروضيَّة التي وُجدت في كلِّ شكل، وعلى الأخصَّ، عيوب الأوزان في الأقسام الثلاثة، وعيوب القوافي في القسمين: الأوَّل، والثَّاني، كما يتضمَّن القسم الأوَّل جداول إحصائيَّة، مبنيةً على مجموعات شعريَّة مختارة بوصفها عيَّنات، لتبيِّن بها البُحور الأكثر شيوعاً، والقوافي الأكثر استخداماً عند شعراء عسير.

1 - القصيدة الموزونة المقفَّاة

يشتمل هذا العنوان على قسمين، هما: الأوزان، والقوافي، وسيدرس كل منهما تحت عنوان مستقل.

أ - الأوزان الشعريَّة

إنَّ من فضلة القول، أن يُبنى على المقدَّمة السابقة، القولُ بأنَّ شعراء عسير قد أدركوا العلاقة بين الأوزان الشعريَّة، والموضوعات، وأنَّهم يستوعبون العلاقة بين: الشَّكل الشعريِّ، والمضمون، ويدركون أنَّ للجرس أثراً يعادل أثر المعاني والصُّور؛ لأنَّهم - في ذلك - ليسوا بدعاً، وإنَّما هم يقتفون آثار سابقيهم؛ ولذا تتَّجه الدِّراسة إلى مباشرة دراسة الأوزان دراسةً تعتمد على الإحصاء، وتحدِّد النسبة المئويَّة لاستخدام كلِّ بحر، عند المجموعة المختارة من الشعراء.

ولمَّا كان عدد دواوين شعراء عسير الصَّادرة خلال فترة البحث كبيراً، إذ يتجاوز اثنين وتسعين ديواناً، ولأنَّه ليس في الاستقصاء الكامل مزية يمكن أن تفضي إلى تغيير النتائج، فقد كان لزاماً على الباحث انتخاب

= في القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَأْبَىٰ اسْتَجِرَّةً إِنَّكَ خَيْرٌ مِّنْ اسْتَجِرَتِ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ.﴾ (القصص: 26)، فضلاً عمَّا في العطف من الثقل الذي لا يلائم المصطلحات؛ لأنَّها تتكرَّر، ولما في عدم وجود حرف العطف من دلالة على الاقتران والتَّلازم، وهما المقصودان هنا.

مجموعة محدّدة من الدواوين، لتكون عينةً يمكن - من خلال توزيع قصائدها على البحور - الإجابة عن سؤال: هل واصل شعراء عسير الإكثار من استخدام البحور الشائعة في الشعر العربيّ قديمه وحديثه، أم أنّهم خالفوا السائد، باستخدام البحور الأقلّ شيوعاً؟

ويحتاج اختيار الدواوين أيضاً إلى ضوابط دقيقة تحكمه؛ كي تكون العينة ممثلةً لموسيقا الشعر العسيريّ، من حيث: الأجيال، والاتجاهات، ولتكون النتائج صالحةً للأحكام؛ ولذا فقد وقع الاختيار على ستّة دواوين، لستّة شعراء، بالضوابط الآتية:

- أن يكون الشاعر ممّن تمّ الاستشهاد بشعرهم - في هذه الدّراسة - غير مرّة، وفي غير موضوع.
- ألا يتكرّر للشاعر الواحد أكثر من ديوان، ليكون الديوان الواحد أنموذجاً يعطي مؤشرات على الأوزان التي تكثر أو تقلّ عنده، ومدى ملاءمتها للموضوعات، وخضوعها للنسق المعروف في تاريخ الشعر العربيّ.
- أن تمثّل هذه الدواوين الأجيال الشعريّة الثلاثة، وهي: التقليديّون، وأكثر قصائدهم أنشئت في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الرّابع عشر الهجريّ، وجيل المجدّدين الأوّل، وهم الذين نشروا قصائدهم منذ مطلع القرن الخامس عشر الهجريّ، وجيل المجدّدين الثّاني، وهم الشعراء الذي نشروا دواوينهم بعد سنة 1410هـ.

وقد اختير من الجيل الأوّل الشعراء: عبدالله بن علي بن حميد، من خلال شعره المنشور في كتاب: «علم من عسير»، وأكثره نُظم في أوائل العقد الأخير من القرن الرّابع عشر الهجريّ، وزاهر بن عوّاض الألمعيّ، من خلال ديوانه: «الألمعيّات»، الصّادر سنة 1391هـ، واختير من الجيل الثّاني الذي يمثله الشعراء المشاركون في ديوان: «قصائد من الجبل»، الصّادر سنة 1404هـ، الشعراء: علي بن عبدالله مهدي، من خلال

ديوان: «الحقيقة»، الذي ضمّه ديوان: «قصائد من الجبل»، وأحمد عبدالله بيهان، من خلال ديوان: «نزيف المشاعر»، الصّادر في العام نفسه، ومن الجيل الثالث اختير الشّاعران: إبراهيم طالع الألمعيّ، من خلال ديوانه: «سهيل اميماني»، واختير الديوان السّابع، لشاعر من المنتمين - زمنياً لا فنياً - إلى الجيل الثّالث، وهو عبدالله بن محمّد الحميد، من خلال ديوانه: «نبض الفؤاد»؛ ليتبيّن به وجود فرق عن الجيل الأوّل من التّقليديّين، أو عدمه، وليكون مدار المقارنات، وموضع احتراز من الأحكام المعمّمة الناتجة من وجود سماتٍ غالبية على شعر كلّ جيل، لكنّها ليست شاملة، ممّا يحتمّ إيجاد عينة تمثّل الأقلّ في زمنها، وفي جيل الشّاعر⁽¹⁾.

أمّا دراسة عيوب القوافي، وهنات الأوزان، فستعتمد على دواوين شعراء عسير الصّادرة خلال فترة البحث جميعها؛ لأنّها تقع في حقلٍ آخر من حقول الدّراسة، ولما في إظهارها من دلالات تتعلّق بمستوى الشّعراء المعرفيّ، وثقافتهم، ومدى تمكّنهم من أدواتهم اللغويّة والعروضيّة.

وفيما يلي جداول تبيّن البحور التي نظم عليها كلّ شاعر من الشّعراء السّتّة، مقرونةً بموضوع كلّ قصيدة، دون النّظر إلى موضوعات المقدمات:

(1) استبعد الباحث عامداً، شاعرين مهمّين، من جيلين مختلفين؛ لأنّه سبقت دراسة الموسيقى الخارجيّة في شعرهما، في بحثين مستقلّين، وهما: علي آل عمر عسيري، الذي أحصت أوزانه الشّعريّة الباحثة شيمة الشّمري في كتابها: «شاعر الجبل»، وعبدالله الرّمزيّ، الذي أحصت أوزانه الشّعريّة الباحثة فاطمة الألمعي في كتابها: «الشّاعر الإنسان عبدالله الرّمزيّ: دراسة في الخطاب الشّعري»، وسيتمّ الاستئناس بالنّسب والأرقام الواردة في هاتين الدّراستين عند تحليل النّائج.

1 - البحور التي نظم عليها الشاعر عبدالله بن علي بن حميد
قصائده المنشورة في كتاب: «علم من عسير»

عنوان القصيدة	بحرها	موضوعها
تحية أبها	الكامل	المدح
مرحباً بالفيصل	البسيط	المدح
ما مات فيصل	مجزوء الكامل	الرثاء
مرحباً بالفهد	الكامل	المدح
أفراح الباحة	الطويل	المدح
ترحيب	الخفيف	المدح
قائد الجيش	الرمل	المدح
تحية وترحيب	الطويل	المدح
عيد الأعياد	الكامل	التهنئة
البلبل الغريد	البسيط	التهنئة
حي شبل الميلى	الخفيف	المدح
رثاء صديق	البسيط	الرثاء
يوم الجامعة	الكامل	المدح والتهنئة
حوار بين مدينة أبها وجبل تهليل	مجزوء الكامل	الوصف
المدره الصمّامة	الخفيف	المدح الإخواني

2 - البحور التي نظم عليها الشاعر زاهر بن عواض الألمعي
قصائده المنشورة في ديوان: «الألمعيّات»

عنوان القصيدة	بحرها	موضوعها
مراقبي الفضاء	الرمل	الاستنهاض
ثورة المجد	الرمل	الاستنهاض، والمدح
في ربوع الجنوب	الخفيف	الوصف، والمدح
في ربوع القصيم	الكامل	الوصف
نجم هوى	الكامل	الرثاء
مؤتمر الحجّ الأكبر	الوافر	المدح، والاستنهاض
من رحاب البيت	الطويل	المدح، والاستنهاض
في ذرى نجران	الوافر	الوصف

جحافل المجد	الطّويل	الفخر، والاستنهاض
خواطر	الطّويل	إخوانيّة
مجد الشّباب	المتقارب	الاستنهاض
مواكب المجد	الكامل	المدح، والفخر
دولة الإسلام في ماضيها المجيد	الرّمّل	الفخر، والمدح
تحية بغداد	الطّويل	الوصف
رسالة العيد	الكامل	الحنين
من رُبى أمّ القرى	مجزوء الكامل	الاستنهاض
صيحة الجهاد	الرّمّل	الاستنهاض
بطولة وفداء	الكامل	مدح الجزائريين
فرحة ولقاء	الطّويل	المدح
صرخة العرب	الطّويل	الاستنهاض
رائد نهضة	الكامل	المدح، والفخر
صدى المؤتمر	الطّويل	المدح
دهى الخطب	الطّويل	الرّثاء
نجدة الإسلام	الطّويل	الاستنهاض
ترحيب وأمل	المتقارب	المدح، والاستنهاض
إشراق الأمل	الكامل	الوصف
تعزية ومواساة	الطّويل	الرّثاء
فقيد العلم	الكامل	الرّثاء
تحية جلال وتقدير	الطّويل	المدح
فقيد الإسلام	الوافر	الرّثاء
أسفر الصّبح	الرّمّل	المدح
وحدة العرب	البسيط	الاستنهاض
أمّتي	الرّمّل	النّصح، والاستنهاض
حماة المجد	الرّمّل	المدح
زلة القول	الكامل	الهجاء
يا قادة الدّين	البسيط	الاستنهاض
تحية نجران	البسيط	الوصف

3 - البحور التي نظم عليها الشاعر علي بن عبدالله مهدي
قصائده المنشورة في ديوان: «الحقيقة»

عنوان القصيدة	بحرها	موضوعها
جزيرتي	الكامل	الفخر
أمتي	الخفيف	الفخر، والتهنئة
الحقيقة	الكامل	الفخر
هموم قلب	الخفيف	الغزل

4 - البحور التي نظم عليها الشاعر أحمد عبدالله بيهان
قصائده المنشورة في ديوان: «نزيف المشاعر»

عنوان القصيدة	بحرها	موضوعها
اعتراف	الكامل	الحنين، والغزل
لهيب المشاعر	الطويل	الغزل
إلى جزيرتي	الكامل	الفخر، والمدح
العاجزون	الرمل	الشكوى
صدّ وصبر	الكامل	الغزل
هوان	المديد	الغزل
إلى شاعرة	الكامل	الغزل
بارقة تمنّي	الوافر	الغزل
شهيد العفاف	المديد	الغزل
سؤال	الطويل	الغزل
شدّي قيودي	المديد	الغزل
صدى الهاتف	مجزوء الرمل	الغزل
أنت معي	الطويل	الغزل
عد حيث جئت	الكامل	الغزل
آمال يائس	الكامل	الشكوى، والغزل
حديث العيون	السريع	الغزل
أمنية قبل رؤيا تونس	مجزوء الرمل	الوصف
مصرع وصال	السريع	الغزل

الغزل	الوافر	قبل الوداع
الغزل	الخفيف	ذهول
الغزل	مجزوء الرّمل	لم أنم
الشّكوى، والغزل	الخفيف	عندما يصبح المدى كالثواني
الشّكوى	البسيط	ذكريات ومخاوف
الغزل	الرّمل	وادعيني
الغزل	الرّمل	الهوى والعفاف
الغزل	مخلّع البسيط	فوق احتمالي
الشّكوى، والمدح	الوافر	عبد الإحسان
الغزل	مجزوء الكامل	عاشقة وعاشق
الشّكوى، والمدح	الخفيف	دمعة في يوم عيد
المدح الإخواني	الوافر	غرام والد
الوصف	مجزوء الرّمل	نغمة بابا
الوصف	الكامل	إلى أبها
الوصف	الكامل	صور من كشمير
الرّثاء	الكامل	عند قبر الحبيب
المدح الإخواني	المديد	عبقريّ الحجاز
الرّثاء	مجزوء الرّمل	رحيل في ليلة عرس
الشّكوى، والاستنهاض	المديد	رحم الله أمتي

5 - البحور التي نظم عليها الشاعر إبراهيم طالع الألمعيّ قصائده المنشورة في ديوان: «سهيل اميماني»

عنوان القصيدة	بحرها	موضوعها
لا خلاف	الكامل	وطنية
تهامة	الوافر	الوصف
الشّاعرة	مجزوء الرّمل	الغزل
أفياء ساق	الكامل	المدح الإخواني
غيث	مجزوء الوافر	الوصف
سهيل اميماني	المتقارب	الغزل

عيد المدائن والقرى	الكامل	الشكوى
رثاء عمر	الخفيف	الشكوى، والغزل
القبلة الخالدة	الرمل	الغزل
أبو محجن في سجنه	الكامل	التأمل، والشكوى
حادي الشجن	البسيط	الشكوى
وداع	مجزوء الكامل	الشكوى

6 - البحور التي نظم عليها الشاعر عبدالله بن محمد الحميد
قصائده المنشورة في ديوان: «نبض الفؤاد»

عنوان القصيدة	بحرها	موضوعها
تحية إلى جازان	الكامل	الوصف
دلائل التوحيد	الطويل	التأمل، والزهد
خواطر رمضانية	الكامل	التهنئة، والوصف
مناجاة وذكرى	البسيط	المدح النبوي
صلى عليك الله يا علم الهدى	الكامل	المدح النبوي
تضرع تائب	البسيط	الزهد
مغتاب الموتى	المتقارب	العتاب والنصح
صنائع المعروف	البسيط	الوعظ
الصديق	المتقارب	النصح
آفاق المجد	الكامل	الفخر، والمدح
قبس من الذكرى	الكامل	المدح، والوصف
حمدت الله لما أن شفاكا	الوافر	التهنئة
ليهنك النصر	البسيط	التهنئة
حملة الخير	المجتث	المدح
مواكب السعد	البسيط	الوصف، والمدح
الذكرى الخالدة	الطويل	المدح
طيب الشذى	الرمل	المدح
صورة من مجزرة مسجد الخليل	المتقارب	الوصف، والشكوى
تأملات حزينة في جامع قرطبة	الطويل	الوصف

رسالة إلى الشاب المسلم	الكامل	النّصح
صرخة مستغيث	الطّويل	الشّكوى، والنّصح
بناة المجد	الطّويل	المدح
آلام وآمال	الرّمّل	الشّكوى
يا آل علوان صبراً في مصابكم	البسيط	الرّثاء

وقد أفضى إحصاء البحور المستخدمة في الدّواوين الستّة بوصفها عيّنة، إلى النتيجة الآتية:

م	البحر	عدد القصائد	النّسبة المئويّة	الموضوعات الغالبة
1	الكامل	34	44,2%	مدح. وصف. رثاء. غزل. وصف. هجاء. حنين. شكوى. نصيح. استنهاض
2	الطّويل	22	28,6%	مدح. رثاء. غزل. وصف. زهد
3	الرّمّل	14	18,2%	مدح. غزل. شكوى. استنهاض
4	البسيط	13	16,9%	مدح. رثاء. استنهاض. شكوى. رثاء. وعظ.
5	الخفيف	10	13%	مدح. غزل. شكوى. وصف
6	الوافر	8	10,4%	مدح. غزل. رثاء. وصف. شكوى
7	مجزوء الرّمّل	6	7,8%	الغزل. الوصف. الوعظ
8	المتقارب	6	7,8%	غزل. مدح. وعظ. شكوى
9	المديد	5	6,5%	غزل. مدح. شكوى
10	مجزوء الكامل	5	6,5%	رثاء. وصف. غزل. شكوى
11	السّريع	2	2,6%	غزل
12	المجتث	1	1,3%	مدح
13	مجزوء الوافر	1	1,3%	وصف
14	مخلّع البسيط	1	1,3%	غزل

ويتّضح من الجداول السابقة، أنّ ستّة من شعراء عسير، ممّن يمثلون ثلاثة أجيالٍ شعريّة، قد أكثروا من استخدام البحور الشائعة في الشعر العربيّ، قديمه، وحديثه، وأكثرها شيوعاً: الطويل، والكامل، والبسيط، والخفيف، والوافر، وهي «البحور الخمسة التي ظلت في كلّ العصور موفورة الحظّ، يطرقها كلّ الشعراء- ويكثرّون النّظم فيها، وتألّفها آذان النّاس»⁽¹⁾، ويمكن أن نضيف إلى هذه البحور الخمسة بحر الرّمل، في القصائد الموزونة المقفّاة، والبحر المتقارب، في قصيدة التّفعيلة؛ لأنّهما صارا ضمن البحور الشائعة في العصر الحديث، والرّمل شائع عند شعراء عسير؛ لاعتیاد آذانهم تفعيلاته، بوصفها المفضّلة عند شعراء الأهازيج الشّعبيّة العسيريّة.

ويأتي شيوخ بحري: الرّمل، والمتدارك، عند شعراء عسير، على الرّغم من أنّ الدّكتور إبراهيم أنيس، ينفي شيوعهما في العصور كلّها، حين يقول: «إنّ الشعراء لم يكونوا يكثرّون من الرّمل والمتقارب، لا في القديم، ولا في الحديث، على السّواء»، إلا أنّ الدّراسات الإحصائيّة، قد أثبتت خلاف قوله، فهما بحران شائعان في أكثر من عصر، وفي غير بيئة⁽²⁾. كما لو توجد - في الدّواوين التي شملها الإحصاء - قصائد على: المقتضب، والمضارع، والمنسرح، والمتدارك، والرّجز، والهجج، وهي كلّها أبحر ذات استخدام نادر في الشعر العربيّ، ممّا يشي بأنّ شعراء عسير لم يتعدوا بأوزانهم الشّعريّة، عن حال الشعر العربيّ العامّة؛ إذ كثرّت - عندهم -

(1) «موسيقا الشعر العربي»، د. إبراهيم أنيس، ص 192.

(2) انظر مثلاً: «حركة الشعر في منطقة القصيم من عام 1351هـ إلى عام 1420هـ»، د. إبراهيم بن عبدالرحمن المطوّع، ج2، ص 818. و«الشعر في منطقة جازان من 1351 - 1418هـ / 1932 - 1998م: دراسة موضوعيّة وفنّيّة»، د. حسن بن أحمد إبراهيم النّعمي، ص 1186. و«المرأة بعيون شعراء عسير»، حليلة أحمد حسن العسيري، نادي أبها الأدبيّ، أبها، ودار الانتشار العربيّ، بيروت، ط1، 2014م، ص 491.

البحور الشّائعة كما هي في الشّعر العربيّ، وقلّت البحور النّادرة، فبقي الشائع شائعاً، والنّادر نادراً.

وقبل عرض الشّواهد التي تفصّل القول في الأوزان الشّائعة عند شعراء عسير، تحسن مناقشة أسباب شيوع بعض الأوزان في الشّعر العربيّ، وندرة بعضها الآخر، إذ تقود هذه المسألة إلى أسئلةٍ مختلفة، وقضايا غير محسومة، وأهمّ الأسئلة سؤالان هما: هل شيوع أوزانٍ بعينها متعلّق بالموضوعات، أم بطبيعة الأوزان نفسها؟ وهل تختلف نسبة الشّيع باختلاف العصور والبيئات؟

السؤالان السابقان، يقودان إلى مناقشة صلاح بعض الأوزان لموضوعاتٍ معيّنة، وعدم صلاحها لآخرى، وإلى البحث في العلاقة بين: الشّيع، والندرة، وارتباط الأوزان بالموضوعات من جهة، بالتقليد، والتّجديد من جهة أخرى؛ إذ ربّما كان السبب في ارتباط أوزانٍ معيّنة، بموضوعات محدّدة، هو ميل المقلّدين اللاحقين، إلى السّير في طريق سابقهم، وحسب، ولعلّ هذا يفسّر إكثار شعراء المدح من النّظم على البحر الطّويل، ممّا يجعل النّظر في خروج المجدّدين على ذلك، طريقاً إلى نقض التّوجّهات السّائدة.

وعليه، فربّما كان شيوع بحرٍ معيّن، لدى شاعرٍ ما، ناجماً عن الاعتياد والاستسهال، وحسب، وهو ما وُجد عند بعض شعراء عسير، إذ يكثر الشّاعر زاهر بن عوّاض الألمعيّ، من النّظم على البحر الطّويل⁽¹⁾، كما يكثر الشّاعر علي بن مفرّح الثّوابيّ، من النّظم على البحر الكامل، تامّه ومجزؤه⁽²⁾، بينما يميل الشّاعر محمد بن حسن

(1) انظر شواهد على ذلك في: «الألمعيّات»، ص 45، 57، 61، 81، 101، 110، 113، 115، 127، 131.

(2) انظر شواهد على ذلك في: «وميض الأفق»، ص 50، 59، 64، 77، 86، 91، 100، 110، 125، 130، 137.

غريب الألمعيّ إلى الأوزان المجزوءة في أغلب قصائده المنشورة⁽¹⁾.

والذي أميل إليه، أنّ شيوع بعض الأوزان ناجمٌ عن طبيعتها في ذاتها، وعن الوفرة الموسيقية التي تمتاز بها، وعن يسر النظم عليها، لا عن صلاحها لموضوعاتٍ دون أخرى، فضلاً عن عدم تداخلها مع غيرها عند سماع بيتٍ منظوم عليها للوهلة الأولى، وربّما كانت هذه الصفات، هي ما جعل كلاً من: «الكامل، والطويل»، أكثر شيوعاً من غيرهما؛ إذ يتوافران على موسيقا عالية، وينفردان بهوية صوتية لا تخطئها الأذن، ولعلّ هذا ما جعل الدكتور عبدالله المجذوب يصف البحر الكامل بقوله: «كأنّما خُلِقَ للتغني المحض، سواء أُريد به جدُّ أو هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السّامع مع المعنى والعواطف والصّور، حتّى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال، ولهذا السّبب فإنّ الشعراء المتفلسفين أو المتعمّقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمّل، قلّ أن يصيبوا فيه أو ينجحوا»⁽²⁾، وهو قولٌ يمكن أن يصيب مع هذا البحر، ومع البحر الطويل على الخصوص، برغم أنّ هذا النوع من الأحكام يُنقض - في بعض الأحيان - بالإحصاءات والأرقام التي تظهر أنّ الشعراء المعاصرين، لم يعودوا ملتزمين بمثل تلك التوجّهات، أو التّوجيهات؛ لأنّهم باتوا يؤمنون بأنّ الشّاعر المجيد، يستطيع إيصال تجربته وعاطفته، دون أن يتخيّر البحر الذي قال النّقاد بصلاحه لموضوعاتٍ دون أخرى، وهذا الرّأي هو ما استقرّ عليه بعض الباحثين الأوائل في موسيقا الشعر العربيّ، من أولئك الذين حاولوا جاهدين، وجادّين، ومعتسفين أحياناً، إيجاد علاقاتٍ بين: الأوزان، والموضوعات، والعواطف التي تسود فيها، ومنهم الدكتور إبراهيم أنيس الذي نقض غزله، بعد أن أنهك ذاته في

(1) انظر شواهد على ذلك في: «قصائد من الجبل»، ص 99، 101، 105، 109، 111، 113.

(2) «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها»، مصر، ط 1، 1955م، ج 1، ص 264.

نسّجه، وخضع لكون اختيار البحر العروضي عفويًا عند أغلب الشعراء، حين قال: «ويحسن بعد كلّ هذا، ألا نفرض قواعد معيّنة يلتزمها الشاعر في تخيّر وزنٍ من الأوزان، تحت تأثير عاطفةٍ خاصّة»⁽¹⁾.

وللتدليل على أنّه لا جدوى من إجهاد النفس، في البحث عن علاقة بين: بحور الشعر، وموضوعاته، ننظر في مرثيّة جاءت على واحدٍ من الأوزان القصيرة الرّاقصة التي كثرَتْ عند المجدّدين من شعراء عسير⁽²⁾، إذ استطاع الشاعر أحمد عبدالله عسيري، أن يكون مؤثّرًا، وأن ينقل عاطفته الحزينة، وتجربته المريرة، في قصيدة: «أمّاه لا ترحلي»، التي يرثي بها أمّه، وهي من مجزوء الوافر، ومطلّعها⁽³⁾:

هَـنَا عَيْنَاكِ يَا أُمّاه هُ تَحْفَرُ وَجْهَ ذَاكِرَتِي

فقد استطاع أحمد عسيري، في هذه القصيدة، أن يجعل المتلقّي يرافقه في الشّعور بالحزن، على الرّغم من أنّها جاءت على وزنٍ مجزوءٍ لم يعدّه النّقاد في الأوزان الصّالحة للرّثاء. يقول الدّكتور محمّد فتوح أحمد: «مشاعر الجزع واليأس تقتضي - عادة - وزنًا طويلًا كثير المقاطع، فإذا استطار الهلع بتلك المشاعر، تطلّبت بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعة التّنفس وازدياد ضربات القلب، أما الحماسة الثّائرة، والفخر الجارف، فيتبعهما النّظم من بحورٍ قصيرةٍ أو متوسطةٍ، فإذا هدأت الحماسة واتّزن الفخر، جاء في أوزانٍ طويلةٍ كثيرة المقاطع»⁽⁴⁾، وفي مقابل مثل هذا الرّأي، تظهر آراء مناقضة ترى أنّه لا يوجد ارتباطٌ ملموس بين الأغراض والأوزان، ومن

(1) «موسيقا الشعر العربي»، ص 180.

(2) ربّما عاد انتشار الأوزان القصيرة عند المجدّدين من الجيل الثاني من شعراء عسير، إلى تأثرهم بشعراء المهجر، وهو الملحوظ عند الشعراء: أحمد بن علي آل مانع عسيري، وعلي آل عمر عسيري، وأحمد عبدالله عسيري، ومحمد بن حسن غريب الألمعي.

(3) «قصائد من الجيل»، ص 13.

(4) «شعر المتنبي: قراءة أخرى»، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988م، ص 56.

ذلك رأي الدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد، حين رأى أنّ استيعاب الوزن الواحد لأغراض القصيدة المختلفة، دليلٌ على أنّ الأوزان قادرة على استيعاب تجارب الشعراء، وتصوير عواطفهم المتغيرة، بموسيقا خصبية، ومتغيرة بتغير الأغراض، وليس بتغير الأوزان، وأنه لا يوجد ارتباط واضح بين: الأوزان نفسها، ومعاني القصائد وأغراضها⁽¹⁾، ودليل ذلك أنّ شعراء عسير، كانوا ينظمون على البحر الواحد شعراً ذا عواطف مختلفة، وموضوعات متباينة، فلم تقتصر البحور الراقصة والقصيرة على الغزل، كما يرى عدد من النقاد القدماء والمحدثين⁽²⁾.

وبالعودة إلى الجداول السابقة، يتبين أنّ البحر الكامل جاء أولاً، وأنّ الموضوعات التي نُظمت عليه متنوعة، حتّى إنّها تكاد تكون موضوعات الشعر كلّها؛ ذلك أنّه من البحور اليسيرة التي تستوعب تجارب متباينة، إذ يطرأ الخبن على تفعيلاته، دون أن تشعر الأذن بخلل، فتصير: «متفاعِلن»، التي تتوالى فيها ثلاثة أصوات متحرّكة «مستفعلن»، في حقيقتها، وهي - عند العروضيين «متفاعِلن»، بتسكين الصّوت الثاني، ممّا يجعله قريباً من بحر الرّجز، وهو البحر المشهور بسهولة النّظم عليه، وربّما كان «الكامل» أيسر منه؛ لما يمنح الشاعر من حريّة في تتابع ثلاثة أصوات متحرّكة، أو الفصل بينها بساكن، وذلك يجعل استخدام حروف العطف، والأفعال، في بدايات الأبيات يسيراً.

والناظر في استخدام شعراء عسير للبحر الكامل، يلحظ أنّهم استخدموه بأشكال استخدامة المعروفة عند السابقين كلّها، فنظموا على

(1) انظر: «مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث»، مكتبة لبنان، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، الجيزة، ط1، 1997م، ص 342.

(2) انظر: «مناهج البلغاء وسراج الأدباء»، حازم القرطاجني، ص 266. و«الشعراء وإنشاد الشعر»، د. علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1404هـ - 1984م، ص 100، وما بعدها، و«المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها»، د. عبد الله المجذوب، ص، 74، وص 264.

تأمّه، ومجزوئه، ومن التّأم، بعروضٍ صحيحة «متفاعِلن»، وضرب مقطوع «فعلاتن»، قول الشّاعر محمد زايد الألمعيّ، من قصيدةٍ عنوانها: «الغيبة»⁽¹⁾:

أَخْضِرْ غِيَابِي بَيْنَ غَفْلَتِهِمْ وَقَدْ أَلْفُوا الْحَنَّا وَتَعَوَّدُوا التَّمْجِيدَا
ومثله قول الشّاعر علي بن مفرّح الثّوابي⁽²⁾:

هَذَا فُؤَادِي فِي كُفُوفِ مَلِيحَةٍ رَعْبُوبَةٍ مَلَكَتْ عَلَيَّ عَنَانِي
كما استخدموه تأمّا، بعروضٍ حذاء «فعلن»، وضرب أحدّ «فعلن»، ومنه قول الشّاعر محمد زايد الألمعيّ، من بائيّةٍ عنوانها: «القادمون»⁽³⁾:

وَنَمْدُ أَيْدِينَا لِمَنْ قَدِمُوا يَتَحَدَّرُونَ كَأَنَّهُمْ شُهْبُ
ومثله قول الشّاعر مطلق بن شايح عسيري، على لسان أمّ فلسطينيّة⁽⁴⁾:

وَلَدَيَّ سِهَامُ الْبَغْيِ ظَالِمَةٌ مَا غَادَرَتْ مِنْ أَرْضِنَا شِبْرًا
وكان الشّاعر محمد بن حسن غريب الألمعيّ، يكثر من النّظم على مجزوئه، وعلى مجزوء الوافر أيضًا، ومن مجزوء الكامل - عنده - قوله في قصيدة عنوانها: «أمّ اللغات»⁽⁵⁾:

تَعُدُّو الذُّنُوبَ إِذَا رَأَتْ أَنَّ الشَّيْءَ بِلَا رُعَاةٍ⁽⁶⁾
وقوله في قصيدة عنوانها: «وطني»⁽⁷⁾:

(1) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 146.

(2) «وميض الأفق»، ص 77.

(3) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 147.

(4) «للإسلام تغريدي»، ص 21.

(5) «قصائد من الجبل»، ص 111.

(6) أُثْبِتَتْ نَقَطَتَا التّاءِ الْمَفْتُوحَةِ فِي آخِرِ الْبَيْتِ، بِخِلَافِ مَا انْتَهَجَهُ الْبَاحِثُ فِي كِتَابَةِ حُرُوفِ الرَّوِيِّ الَّتِي تَتَوَرَّعُ بَيْنَ: الْهَاءِ، وَالتّاءِ؛ لِأَنَّ حُرْفَ الرَّوِيِّ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ هُوَ التّاءُ، وَلَيْسَ الْهَاءُ.

(7) السّابِق، ص 107.

وَالسَّخْرُ حَوْلِي رَاقِصٌ وَالنُّورُ يَلْتُمُ زَهْرَتِي
ومثلهما قصيدته: «ظلّ الثّمامة»⁽¹⁾، و«رجع الصّدى»⁽²⁾.

كما جاء البحر الطّويل ثانيًا، وربّما كان ذلك عائداً إلى كثرة عدد قصائد المقلّدين الموجودة في العينة المختارة، بينما نسبته أقلّ من ذلك عند المجدّدين، حتّى إنّ النّظر السّريع في بعض دواوين المجدّدين، يكشف أنّ منها دواوين لا تضمّ قصائد منظومة عليه على الإطلاق⁽³⁾، وبعضها لا تضمّ سوى قصيدة واحدة⁽⁴⁾، فضلاً عن أنّ ترتيبه يأتي متأخراً عند الشعراء الذين غلب الغزل على شعرهم، من مثل: عبدالله بن محمّد الزّمزمي، الذي لم تضمّ مجموعته الكاملة سوى خمس قصائد، أربع منها ليست في الغزل، وهي خمس من اثنتين وتسعين قصيدة ومقطوعة موزونة ومقفّاة، تشكّل نصوص المجموعة كلّها.

وفيما جاء على البحر الطّويل، من قصائد شعراء عسير، وُجدت أشكال استخدامه كلّها، فجاء بعروض مقبوضة، وضرب محذوف عند الشاعر زاهر بن عوّاض الألمعي، في بعض قصائده الغزليّة التي ضمّها ديوانه: «من نفحات الصّبا»، ومنها قصيدة بعنوان: «أطلّت»⁽⁵⁾:

أَطْلَتْ بَوَجهِ الْخَيْرِ وَالْبَرَكَاتِ وَتَغَرَّ لَطِيفِ مُشْرِقِ الْبَسَمَاتِ
وَقَدْ يَمِيسُ الْحُسْنُ فِيهِ تَدَلُّلاً وَيَعْبُقُ مِنْهُ النَّشْرُ بِالنَّفَحَاتِ

كما جاء بعروض وضرب مقبوضين «مفاعِلن»، وهو الاستخدام الأكثر

(1) انظر: نفسه، ص 111.

(2) انظر: نفسه، ص 113.

(3) مثل: «الجمر ومفارش الرّوح»، لمحمد عابس، و«وشايات قروية»، لمريّع سوادي.

(4) مثل: «قبلة أولى على وجنة الليل»، لمحمّد العامر الفتحي، و«من قصائدي»، لعلي آل عمر عسيري.

(5) ص 140.

شيوخاً فيما تمّ إحصاؤه عند شعراء عسير، كما في قول الشاعر عبدالله الرّمزي⁽¹⁾:

وَيَجْرَحُنِي وَأُدُّ الْمَشَاعِرِ عَنُوءَ وَإِغْفَالُ بَوَحِ الْحَرْفِ إِذْ يَتَعَذَّبُ

وجاء بعروض مقبوضة على «مفاعِلن»، وضرب صحيح على «مفاعيلن»، وهو استخدام شائع فيما تمّ إحصاؤه عند شعراء عسير، ومنه قول الشاعر أحمد عبدالله بيهان⁽²⁾:

قَضَى اللَّهُ أَنْ أَشْقَى فَغَابَتْ وَخَلَفَتْ فُوَادًا ذَبِيحَ الْبُعْدِ فِي مَيْعَةِ الْعُمْرِ

أمّا بحر الرّمل، فقد جاء ثالثاً، وربّما عاد شيوخه - عند شعراء عسير - إلى كون آذانهم اعتادته في أشعارهم وأهازيجهم الشعبيّة الشّفاهيّة، التي يردّدونها في أثناء أداء رقصاتهم الشعبيّة، إذ تغلب تفعيلات هذا البحر المكررة: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن»، على أشعار الشعراء الشعبيين؛ لملاءمتها لإيقاعات الفنون الشعبيّة الرّاقصة⁽³⁾، ممّا جعل النّظم عليه يسيراً، سواء أكان ذلك في القصائد الموزونة المقفّاة، أم في قصائد التّفعيلة؛ لأنّ الشعر الشعبيّ العسيريّ قائم على اختلاف عدد التّفعيلات من شطرٍ إلى آخر، وهو في الغالب يأتي على ثلاث تفعيلات، تليها ثلاث، ثم اثنتين فقط، أو يزيد عدد تفعيلات الخاتمة، عن الشّطرين الأوّلين، فتكون مكوّنة من أربع تفعيلات، وذلك ما جعله قريباً - في تقنيات موسيقاه - من قصيدة التّفعيلة، وقد لاحظ الباحثون في شعر التّفعيلة أنّ بحر الرّمل يتصدر أكثر الجداول الإحصائيّة، برغم اختلاف الموضوعات⁽⁴⁾، وعلّلوا

(1) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 79.

(2) «نزيف المشاعر»، ص 88.

(3) انظر نماذج من هذه الأشعار الشعبيّة في كتاب: «الشعر الشعبي نبض حياة: محمّد بن مانع الهازمي أنموذجاً»، لإبراهيم طالع الألمعي، ص 107، وما بعدها.

(4) انظر مثلاً: «شعر التّفعيلة في السّعوديّة من البنية إلى الدّلالة: القضية الفلسطينيّة أنموذجاً»، د. عبدالرحمن بن حسن المحسني، ص 429.

ذلك بكونه بحرًا قابلاً للحركة، ولكون تفعيلاته قابلة للانشطار على أكثر من سطرٍ شعريٍّ⁽¹⁾.

وعلى هذا، فإنَّ ما وُجد عند شعراء عسير، من تقدّم بعض البحور في الترتيب، تقدّمًا يخالف السائد، وعلى الأخصّ تقدّم ترتيب بحر الرّمل، فهو ناجم عن أسباب بيئية، ولعلّ في سبب تسمية هذا البحر، تفسيرًا إضافيًا لتقدّمه في الترتيب، إذ يقول العروضيون إنه سمّي بذلك لسرعة النطق به، بسبب تتابع التفعيلة «فَاعِلَاتُنْ»⁽²⁾، ومعلوم أن الرّمل في اللغة هو: الهرولة، وهي فوق المشي ودون العدو⁽³⁾، وفي الهرولة نوعٌ من المناظرة مع إيقاعات الفنون الشعبية الأدائية في منطقة عسير، ومع طريقة أدائها، ممّا جعل بحر الرّمل أكثر ملاءمةً للأشعار الشعبية التي يرددها الرّاقصون، وذلك كرّسه في أذهان شعراء المكان، فصارت نسبة حضوره أعلى من نسبة حضور الوافر على سبيل المثال.

وقد جاء تامّ الرّمل على صورته الثلاث، وهي: عروض محذوف وضرب مقصور، وعروض محذوف وضرب تامّ، وعروض وضرب محذوفان، ومما جاء بعروض محذوف، وضرب مقصور قول الشاعر إبراهيم بن طالع الألمعي، من قصيدة عنوانها: «الشاعرة»⁽⁴⁾:

وَأَتَتْ (عَشْتَارُ) تُهْدِي حَبَّهَا قَبْلَ أَنْ تَدْرِي مَا مَعْنَى هَوَاكَ
والبيت من قصيدة مقطعية، مزج فيها الشاعر بين أبياتٍ موزونةٍ مقفاة، وأسطرٍ تفعيلية، إلا أنّها جاءت كلّها على تفعيلة «فاعلاتن»، وفي

(1) انظر: «موسيقا الشعر العربيّ قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق على شعر الشطرين والشعر الحر»، د. عبد الرّضا علي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997م، ص 91.

(2) انظر: «ميزان الذهب في صناعة شعر العرب»، السيّد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1399هـ - 1979م، ص 66.

(3) اللسان: رمل.

(4) «سهيل اميماني»، ص 61.

الأبيات الموزونة المقفّاة أتى العروض محذوفًا: «فاعلن»، والضرب مقصورًا: «فاعلات».

أمّا البحر البسيط، فقد جاء رابعًا، وتفعيلاته تجمع خصائص متعدّدة؛ ف«مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن»، متنوّعة، ومتقاربة، وممتدّة، ومكرّرة بانتظام، ممّا جعله بحرًا ملائمًا للتعبير عن الوجدان، وتصوير معاني الحزن والألم والشكوى؛ ولذا كان أكثر شيوعًا عند الشعراء المعروفين بالتعبير عن الذات، من أمثال: أحمد عبدالله عسيري، ومحمد عبدالرحمن الحفظي، وعبدالله بن محمّد الرّزمي، وأكثر استخدامهم له يكون بعروض تامّة مخبونة «فعلن»، ويندر استخدامها مقطوعة «فعلن»، وربّما كان ذلك بسبب اشتراط وجود حرف الرّدف⁽¹⁾، عند استخدام «فعلن»؛ بمعنى أنّ السبب موسيقيّ خالص، ومن البسيط ذي العروض التّامة المخبونة «فعلن»، قول الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، في قصيدة عنوانها: حادي الشّجن⁽²⁾:

أزويتني شجنًا يا حادي الشّجنِ العُمُرُ يَجْري ومغنى العُمُرِ لم يَجِنْ
وإذا كان من البدهيّ حضور وتقدّم البحور العروضيّة المشهورة، كالكمال، والطّويل، والبسيط، فإنّ تقدّم البحر المتقارب، لافتٌ للنظر، فضلًا عن أنّ الشعراء لم يحصروا استخدامه في الموضوعات التي تلائم خفّته وسرعة تتابع تفعيلاته، كالغزل، ووصف المباحج، بل استخدموه في الموضوعات التّقليديّة كالمدح، والرّثاء، والموضوعات التي تستنهض الأُمّة⁽³⁾، وهي المرتبطة في الأذن العربيّة بالبحور ذات التفعيلات الممتدّة والمتنوّعة، وليس هناك تعليل منطقيّ لذلك، كما هو الحال في معظم المظاهر المتعلّقة بالأوزان العروضيّة، إلا أنّ ربط ذلك بالشّكل الموسيقيّ الجديد، وهو قصيدة التّفعيلة يمكن أن يقود إلى تفسير؛ ذلك أنّ تفعيلته

(1) هو حرفٌ لّين يكون قبل حرف الرّويّ.

(2) «سهيل اميماني»، ص 108.

(3) أنظر مثلاً: «الألمعيّات»، ص 64، و120.

المكررة والقصيرة: «فعولن»، باتت من التفعيلات المفضلة لدى شعراء التفعيلة؛ ولذا أصبح الشعراء الذين يراوون بين: القصائد الموزونة المقفاة، وقصائد التفعيلة، ميالين إلى هذا البحر، في القصائد الموزونة المقفاة، إلى جانب إكثارهم من استخدام تفعيلته في قصائدهم التفعيلية، ومما يؤيد هذا الحدس، وجود هذا البحر في قصائد مزجت بين الشكليين: الموزون المقفى، والتفعيلة، كقصيدتي: «سهيل اميماني» و«نحلة سهيل»، للشاعر إبراهيم طالع الألمعي⁽¹⁾.

ومن شعراء عسير الذين أنشأوا على المتقارب أكثر من ثلاث قصائد: محمد زايد الألمعي، وأحمد عبدالله عسيري، وعلي آل عمر عسيري، ومعيض البختان، ومحمد عبدالرحمن الحفظي، وإبراهيم طالع الألمعي، وعبدالله بن محمد الزمزمي، وغيرهم، وهؤلاء كانوا يراوون بين الشكليين: الموزون المقفى، والتفعيلي، باستثناء الشاعر عبدالله الزمزمي.

وقد تعددت صور استخدام البحر المتقارب عند شعراء عسير، ومنها أن يكون بعروض صحيحة على «فعولن»، وضرب مقطوع على «فعولن»، حيث يتتابع فيها ساكنان، أولهما حرف لين، كقول الشاعر عبدالله الزمزمي⁽²⁾:

وَعَادَ السُّؤَالُ كَشَيْخٍ جَرِيحٍ يُحَاوِلُ إِخْفَاءَ لَوْنِ النَّجِيعِ
وهنا يجوز - عروضياً - قبضُ العروض، لتتحول من «فعولن»، إلى «فعول»، بساكنين متتابعين، لكن الشاعر لم يلجأ إلى ذلك إلا في المطلع مضطراً، بسبب التصريع، وفي بيت آخر يسبق هذا البيت، وهو قوله⁽³⁾:

أَتَلَقَيْنِي بِغُصُونِ الْخَرِيفِ وَقَدْ جِئْتُ أَهْدِيكَ زَهْرَ الرَّبِيعِ

(1) انظر: «سهيل اميماني»، ص 79، و«نحلة سهيل»، ص 100. وقد سبق إيراد مقاطع من القصيدتين في مباحث فنية وموضوعية سابقة.

(2) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 96.

(3) السابق، ص 96.

ومهما يكن من أمر، فإنّ جدول ترتيب بحور الشّعر بحسب نسب استعمالها، عند شعراء عسير، لا يبعد كثيراً عن الجداول المناظرة في بيئات أدبيّة أخرى، إذ تقدّمت وحضرت أشهر البحور المعروفة، وندرت وغابت البحور الأقلّ استعمالاً؛ ممّا يعني انقياد المشهورة لهم، بوصفها الأشهر، والأكثر وجوداً في أشعار السّابقين، حتّى اعتادتها الأذان وألّفثها، وفي ذلك دلالة على أنّ صلة هؤلاء الشّعراء بمنابع موسيقا الشّعر العربيّ وثيقة، وأنّهم لم يتدعوا، سواء أكان ذلك على مستوى الشّيوخ والنّدر، أم على مستوى إيجاد أوزان مبتكرة، بيد أنّ هناك اختلافاً يسيراً في ترتيب نسبة استخدام بعض البحور، وهو ما استدعى النّظر والتّعليل؛ ذلك أنّ هذا الاختلاف عن السّائد في الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، وعن نتائج الدّراسات المناظرة، في بيئات أدبيّة سعوديّة أخرى، يعني أنّ للمكان أثراً أو دوراً، ولذا كانت محاولات التّعليل منطلقةً من عنصرين، هما: الزّمان، والمكان؛ فمن الزّمان بوصفه عصر تجديد، ومن المكان بوصفه بيئة جامعة ومؤثّرة، ثمّ من الفنون المتعلّقة بالشّعر عند ساكنيه، وهي أيضاً من نتاج المكان، ثمّ كان الزّمان عند تعليل تقدّم البحر المتقارب، بأثر قصيدة التّفحيلة في القصيدة الموزونة المقفاة.

وعند البحث في الطّواهر الموسيقيّة العامّة، ممّا يتعلّق بالأوزان العروضيّة - عند شعراء عسير - نلاحظ وجود التّدوير عند أكثر الشّعراء، لكنّ وجوده في ذات الوجود، ليس مزيّة، وإنما المزيّة شيوعه عند فئة من الشّعراء، من أمثال: أحمد بن عليّ آل مانع عسيري، وعليّ آل عمر عسيري، وأحمد عبدالله عسيري، حتّى إنّنا نجد للشّاعر عليّ آل عمر عسيري، قصائد كاملة أبياتها كلّها، أو جلّها مدوّرة، ومن ذلك قوله، في مقدّمة وصفيّة، يصوّر فيها جبل عسير⁽¹⁾:

نام الزّمان على مقاطع راحتيه وما أنامه

(1) «الشّعر في رحاب الفهد»، ص 47.

فَصَحَا الزَّمَانُ عَلَى مَهَابَةٍ نَاطِرِيهِ وَمَدَّ هَامَهُ
هَذَا الَّذِي أَلْفَ النُّجُومِ وَصَدَّ إِعْصَارَ الْقَتَامَةِ

وقد يفضي التدوير إلى بيتٍ مكوّنٍ من عددٍ فرديٍّ من التفعيلات، والمعروف أنّ التفعيلات في القصيدة الموزونة المقفّاة تكون ذات عدد زوجي، لقيامها على شطرين متوازنين، لكنّ التدوير الذي يشمل أبيات القصيدة كلّها، يحيل الشّطرين، إلى شطرٍ واحدٍ ممتدّ، وهو ما كان عند الشّاعر عليّ آل عمر نفسه في قصيدة عنوانها: «القتلة». يقول⁽¹⁾:

عَلِّمُونَا أَيُّهَا الْأَبْرَارُ مَعْنَى صَحْوَةِ الْجِيلِ الْجَدِيدِ
إِنَّ رُوحَ الْمُسْلِمِ الْحَقَّ بِهَا تَحْيَا وَإِنْ كَانَتْ عَمِيدُهُ
وَتُرَابُ الْأَرْضِ يَهْتَرُ لَهَا شَوْقًا وَإِنْ ظَلَّتْ بَعِيدُهُ

فكلّ بيتٍ مكوّنٍ من خمس تفعيلات، من تفعيلات بحر الرّمل الصّحيحة: «فاعلاتن»، وتقطع أوّل الأبيات، على النحو الآتي:

عَلِّمُونَا / 0|0|0|0 / فاعلاتن. أَيُّهَا الْأَبْرَارُ / 0|0|0|0 / فاعلاتن. رَأَى
مَعْنَى / 0|0|0|0 / فاعلاتن. صَحْوَةُ الْجِيلِ / 0|0|0|0 / فاعلاتن. لِي
الْجَدِيدِ / 0|0|0|0 / فاعلاتن.

ومن الملحوظات الشّكلية على طريقة كتابة الأبيات المدوّرة، عند أغلب شعراء عسير، أنّهم لا يحرصون على الفصل بين الكلمات التي تنقسم على شطري البيت الواحد، في حال كون البيت المدوّر وحيداً في القصيدة، وهو ما حاول الباحثُ تلافيه، بالإشارة - في الهوامش - إلى تصرّفه في طريقة كتابة بعض الأبيات، وإثبات هيئتها الأصلية في مصادرها، ومن الشّواهد على هذه الطّريقة، قول الشّاعر محمّد بن حسن العمريّ، من قصيدة نظّمها سنة 1405هـ⁽²⁾:

(1) «من قصائدي»، ص 95.

(2) «شروق الشّوق»، ص 42.

لا تَسْأَلُونِي كَيْفَ غَلَبَ لَبْتُ عَلَى الْيَأْسِ الرَّجَاءُ
فالقصيدة من مجزوء الكامل، وفي الديوان كُتِبَتْ لفظة: «غَلَبْتُ»، في
الشّطر الأوّل كاملة: «لا تَسْأَلُونِي كَيْفَ غَلَبْتُ»، على الرّغم من أنّ البيت
مدوّر، وكان الأولى فصلها؛ لئلا يتوهّم القارئ وجود كسرٍ عروضيٍّ.

وربّما عاد مثلُ هذا إلى استمرار فكرة شفاهيّة القصيدة، في أذهان
الشّعراء، وهو ما يُفسّر كون عدم الحرص على الفصل بين شطري البيت
المدوّر، غير محصورٍ في جيلٍ من الشّعراء، أو في شعراء اتّجاه من
الاتّجاهات، إذ يستوي - في ذلك - المقلّدون، والمجدّدون، وربّما امتدّ
مثل هذا - عند بعض المجدّدين - إلى أبياتٍ غير مدوّرة، لأسبابٍ غير
ظاهرة، فهذا الشّاعر محمد زايد الألمعي، يقول⁽¹⁾:

يُقْصِي كَابَتَهُمْ وَيَمْلَأُ لَيْلَهُمْ بِغِنَائِهِ، وَيَزِيدُهُمْ تَسْهِيدًا
والبيت من قصيدةٍ موزونةٍ مقفّاه، وهي على البحر الكامل، وعلى
الرّغم من ذلك، فقد كُتِبَتْ لفظة: «بِغِنَائِهِ» كاملةً في الشّطر الأوّل، ولم
يُكْتَبْ في الشّطر الثاني سوى لفظتي: «ويزيدُهُم تَسْهِيدًا»، والصّحيح -
عروضيًّا - بحسب نظام البيت الشعريّ ذي المصراعين، أن تكون لفظة:
«بِغِنَائِهِ»، معهما في الشّطر الثاني، بوصفها تمثّل التّفعيلة الأولى منه:
«متفاعلن». ومثل هذا يتكرّر عنده في أكثر من قصيدة⁽²⁾، وربّما تمثّلت
بواعث هذا الفعل - عند محمد الألمعي - في كونه أصبح يطرح الشّكل
جانبًا، ويهتمّ بإقامة موسيقاه، دون تفريقٍ بين الطّريقة المعتادة في كتابة
القصيدة الموزونة المقفّاه، والطّريقة التي تُكْتَبْ بها قصيدة التّفعيلة، حتّى
باتت إحداهما تُكْتَبْ بطريقة كتابة الأخرى، والعكس، وهذا ما عناه
الدّكتور محمد غنيمي هلال، حين قال - في أثناء حديثه عمّا تخلّى عنه
المجدّدون، عندما قال: «.. ولم يهتمّوا كذلك بأن يكون للبيت مصراع، بل

(1) «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 146.

(2) انظر: السّابق، ص 147.

يكون وحدةً كلّهُ»⁽¹⁾، وهو ما سيأتي عليه القول مفصلاً، عند تناول قصيدة التفعيلة.

أمّا ما وُجد عند شعراء عسير، من مآخذ على الأوزان، فهي نادرة، عند استثناء الشاعر يحيى إبراهيم الألمعي؛ لأنّ مظاهر الخلل العروضي عنده كانت كثيرة، فيما تندر هذه المآخذ عند الشعراء الباقين، سواء أكانوا من المقلّدين، أم من المجدّدين، بيد أنّ الباحث يجد - في بعض الأحيان - تبريراً فنياً، أو تفسيراً تاريخياً، أو سبباً طباعياً ظاهراً، لأنواع محدّدة من الخلل العروضي، باستثناء الكسور الواضحة، وهو ما سيّضح من خلال عرض بعض الشّواهد.

ويقع بعض الشعراء في الخلل العروضي بسبب اعتيادهم النّظم على نظام المقطّعات، وتأثّرهم بموسيقا الشعر العربيّ في المهجر، ومن ذلك لجوء بعضهم إلى تذييل الأبيات بتفعيلة إضافية، على تفعيلات البحر نفسه، وهو ما وُجد عند الشاعر أحمد بن علي آل مانع عسيري، في أكثر من قصيدة، وربّما كان ذلك هو ما أوقعه في خلل عروضي ناجم عن زيادة تفعيلة كاملة على تفعيلات بيت من قصيدة على مجزوء الرّمل، عنوانها: «عيد بلا اجتماع»، حيث يقول⁽²⁾:

ذَابَ جِسْمِي يَا حَبِيبِي وَأَنَا أَرْنُو لِيَوْمٍ مِنْ تَلَاقِي
فقد زاد على الشّطر الثاني تفعيلة ثالثة، هي الخامسة في البيت، مخالفاً الأبيات الباقية، ولذا لا تشعرُ الأذن بوجود كسر، وإنما تستشعر وجود خللٍ عند قراءة البيت ضمن أبيات القصيدة كلّها، وتفسير هذا هو كثرة نّظم هذا الشاعر على أنظمة موسيقية جديدة، وذلك قبل أن تنضج قصيدة التفعيلة في الشعر السّعودي؛ لأنّ جلّ قصائده التي ضمّها ديوانه الأوّل، أنشئت في أواخر الثّمانينات الهجرية من القرن الرابع عشر

(1) «النّقد الأدبي الحديث»، ص 446.

(2) «في متاهات الحياة»، ص 53.

الهجريّ، ثمّ كان صدور الديوان سنة 1393هـ. ولتأييد القول بأنّ مثل هذا الخلل ناجم عن الاعتياد، ننظر في قصيدة له عنوانها: «يا عالمي»، تسير على نظام عروضيّ عُرف عند شعراء المهجر، حيث يزيد تفعيلة واحدة مستقلةً، بعد كلّ بيت، والبيت في واقعه ليس سوى شطر؛ لأنّ الشّاعر كان يكثر من النّظم على هيئة المخمّسات، حتّى سيطر نظامها الذي يجعل الشّطر بيتاً على معظم قصائده. يقول⁽¹⁾:

يَا عَالَمِي إِنِّي هُنَا أَبْكِي الْمَصِيرُ

أَلَا تَرُونُ؟

دَمْعًا مُرَاقًا.. نَمَّ جَوْعٌ وَالْفَقِيرُ

أَوْ تَرْحَمُونُ

ومثل هذا كثير عنده؛ لأنّه - كما يقول عنه الدّكتور علي مصطفى صبح - : «شاعر ثائر، ومتجدّد متحرّر في تجديده، ولا غرابة في ذلك، فقد تحرّر في تجديده، فخرج على الموسيقى الخليلية في العروض والقافية بعض الخروج في بعض قصائده»⁽²⁾. وتكمن أهميّة التّجديد الموسيقيّ عند أحمد آل مانع عسيري، في كونه بدأ ذلك مبكّراً.

ويمكن أن تكون الأخطاء الطّباعيّة مفسّرة لأنواع محدّدة من الخلل العروضيّ، وعلى الأخصّ عند الشّعراء الذين عُرفوا بإقامة الوزن على الدّوام، ومن ذلك قول الشّاعر محمّد بن أحمد الرّيدانيّ، من قصيدة على البحر السّريع⁽³⁾:

أَضُمُّ لَا، بَلْ أَشْمُ التِّي فَارَقْتُهَا ضَاحِكَةً بَاكِيهُ

(1) نفسه، ص 27.

(2) «المذاهب الأدبيّة في الشّعر الحديث لجنوب المملكة العربيّة السّعوديّة»، ص 310.

(3) «من أشجان الغربة»، ص 40.

والخلل واضحٌ في صدر البيت؛ ذلك أنّ تفعيلات السّريع هي: «مستفعّلن مستفعّلن فاعلن»، والصّدر جاء على: «مستفعّلن فاعلن فاعلن»، ويبدو أنّه كان هناك تكرارٌ لمفردة النّفي: «لا»، المكوّنة: من متحرّك، وساكن، ثمّ حذف إحداهما من راجع الديوان متوهّمًا أنّها مكرّرة بالخطأ، أو أنّها البرنامج الحاسوبيّ حذفها آليًا؛ لأنّ الخلل ناتجٌ من نقص متحرّك وساكن، جعل: «مستفعّلن»، الثّانية، تتحوّل إلى «فاعلن»، ليصير الشطر سليماً هكذا:

أَضُمُّ لَا لَا، بَلْ أَشُمُّ التّي

وسبقت الإشارة إلى كثرة الخلل العروضي، عند الشّاعر يحيى إبراهيم الألمعي، في دواوينه كلّها، وعلى الأخصّ ديوانه الأخير: «أحاسيس شاعر»، الصّادر سنة 1423هـ، وليس في استقصاء الشّواهد إضافة، إذ يكفي منها إيراد أحدها، للدّلالة على خللٍ يتجاوز الكسر النّاجم عن تغيير طفيف في تفعيلة، إلى مخالفة تفعيلات البحر مخالفة واضحة، وهو قوله من قصيدة على بحر الرّمل نظمها سنة 1422هـ⁽¹⁾:

سَاحَ مِنْ مُقَلَّةٍ شَيْخٍ فِي الْكَرَى فِي ظِلَامِ اللَّيْلِ يَرْنُو لِلْقَمَرِ
وَتَذَكَّرْتُ جِبَالاً عَمَّهَا خَيْرٌ بِهِ يُسْقَى الشَّجَرُ
وتفعيلات القصيدة هي: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»، لكنّ الشطر الثّاني، من البيت الثّاني، جاء على: «مستفعّلن مستفعّلن»، فخالف نظام البحر، وموسيقاه مخالفة تامّة.

ومما تحسن الإشارة إليه، في ختام مبحث الأوزان العروضيّة، وقوع بعض شعراء عسير، فيما يُعرف بـ«الانزلاق» من بحرٍ عروضيّ إلى آخر، وهو ما يحدث بين بعض البحور ذات التفعيلات التي ينجم عنها وقعٌ موسيقيّ متشابهٌ عند غنائها، وأكثر ما يقع الانزلاق بين بحري: الكامل، والبسيط، وهو لا يعني الخلط المفضي إلى الكسر بين التّفعيلات، وإنّما

(1) «أحاسيس شاعر»، ص 134.

يعني التّحوّل - في أثناء إنشاء القصيدة، ودون إدراك من الشّاعر - إلى بحرٍ آخر غير الذي بدأ النّظم عليه، وذلك ما وقع فيه الشّاعر أحمد عبد الله عسيري، حين بدأ إحدى قصائده على البحر الكامل، ثمّ فوجئ - على ما يبدو - بعد منتصف القصيدة، بأنّه صار ينظم على البحر البسيط، ولذا اختار الفصل بين قسمي القصيدة، بأنّ وضع عنواناً مستقلاً لكلّ قسم، وأثبت اسم البحر في العنوان، فجاء القسم الأوّل، بعنوان: «إيقاع العمر الكامل»، وجاء القسم الثّاني، بعنوان: «إيقاع العمر البسيط»، وفي إثباته اسم كلّ بحرٍ في عنوان المقطع الذي نُظم عليه، اعترافٌ، واحتراز: اعترافٌ بحدوث انزلاقٍ خارجٍ عن الإرادة، من البحر الكامل، إلى البحر البسيط، واحترازٌ من أمرين: أحدهما، أن يُتّهم بجهل وجود الانزلاق العروضي لو أنّه نشر القصيدة دون الفصل بين قسميها، والثّاني، أن يجعل القصيدة قصيدتين، برغم وحدتهما الشعوريّة والموضوعيّة، وهو ما لم يرده أو يفعله. يقول في مطلع الجزء الأوّل من القصيدة⁽¹⁾:

أَغْفَى الْحَرِيفُ وَنَامَتِ الشَّجَرُ وَعَلَى الْجَبِينِ تَقَرَّحَ الزَّهْرُ
وَلَمَحَتْ فِي صَحْرَاءٍ ضَحَكَتِهَا لَيْلًا يَنْوُحُ بِسَقْفِهِ الْقَمَرُ

ويقول في مطلع الجزء الثّاني⁽²⁾:

هَلْ كُنْتَ قِصَّةَ بَحَارٍ يُرَدِّدُهَا مُسَافِرٌ مَلَّ مِنْ تَرْحَالِهِ السَّفَرُ
هَلْ كُنْتَ نَهْرًا عَلَيْهِ الرِّيحُ نَائِمَةٌ فِي عُيُونِكَ يَشْدُو الطَّلُّ وَالثَّمَرُ

ومهما يكن من أمر، فإنّ وجود مآخذ على الأوزان العروضيّة عند بعض شعراء عسير، لا يعني شيوعها، فهي مآخذ بدهيّة قلّ أن يسلم منها شعر شاعر، والمهمّ أن تبقى في دائرة النّدرّة، وهو واقع نتاج شعراء عسير، عند النّظر إليه بوصفه كتلةً إبداعيّةً كاملة، وليس شيوع هذه المآخذ عند شاعرٍ، أو اثنين، باعثاً على القول بضعف شعراء هذه الجهة؛ ذلك أنّ

(1) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 154.

(2) السّابق، ص 154.

نتاج الأعم الأغلب منهم كان سالمًا من هذه العيوب، فضلًا عن أن بعضها يعود إلى أسباب طباعية، أو فنية، وقد سبقت الإشارة إلى نماذج منها.

ب - القوافي

يحسن قبل دراسة القوافي، عند شعراء عسير، النظر فيما طرأ عليها في الشعر الحديث من تطورات، سواء أكان ذلك من خلال آراء النقاد، أم من خلال نتاج الشعراء، للوصول إلى فهم التطورات من حيث ماهيتها، وهل هي تغيير مجرد في مفهوم القافية وحسب، أم أنها تغيير جذري أفضى إلى الاستغناء عن القافية، وهل الاستغناء عن حرف الروي، يعني الاستغناء عن القافية؟

وقد حاولت فئة من الباحثين نفي وجود الاستغناء عن القافية، بإيجاد مخارج فنية تنفي «الاستغناء» الكامل، إيمانًا منها بعلاقة القافية بطبيعة اللغة العربية، وجوهرها، وخضوعًا لآراء القدماء الذين كانت القوافي - عندهم - ركنًا رئيسًا من أركان الشعر، أو عمادًا لا يقوم البيت منه إلا بها، ولا ينال الشعر هويته إلا في وجودها؛ ولذا حضرت - عندهم - في تعريفاته بوصفها قرينة الوزن، إذ ارتبطت لفظة: «موزون»، بلفظة: «مقفى» ارتباطًا وثيقًا، يشبه تلازمهما في تحديد جنس الشعر بالمفهوم القديم، بوصفهما علامة فارقة بينه، وصنوه النثر، حتى إنهم أكدوا على أن الكلام الذي يخلو من القافية لا يُسمى شعرًا، وفي ذلك يقول ابن رشيق: «القافية شريكة الوزن في الاختصاص، ولا يُسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية»⁽¹⁾.

وتبع ذلك الرأي أوائل باحثي ونقاد العصر الحديث، محاولين ربط أهمية القافية بطبيعة اللغة العربية، وثنائها، ووفرة المتناظرات الصوتية فيها، ومؤكدين على القيمة الموسيقية التي تتوافر عليها القافية، وجازمين بأن الاستغناء عنها غير ممكن، يقول الأستاذ أحمد الشايب: «والعربية لا

(1) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، ج1، ص 151.

يصلح شعرها بدون قافية؛ لأنّها لغةٌ قياسيةٌّ رنّانة، يجب أن يُراعى فيها القياسُ والرّثّة، وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذّر وجود نظيره في سائر اللغات، فلا يسوغ لها أن تبرز عطلاً مع توافر ذلك الحلي الشّائق⁽¹⁾.

وقريبٌ من القول السّابق، ميلُ الدّكتور محمد غنيمي هلال، إلى أنّ الاستغناء عن القافية غير ممكن، لكنّه يشير إلى ذلك، دون نفى جازم، ولذا ترك الدّفاع عنها، واتّجه إلى الخصائص التي تحقّق جودتها، والطّرائق التي تجعلها غير مجلوبة، أكثر من اهتمامه بالتّأكيد على أهمّية وجودها، وفي ذلك يقول، بعد أن ذكر صفات القافية الجيّدة: «ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهايةً طبيعيّةً للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها»⁽²⁾. وربّما كان تراخي رأي الدّكتور محمد غنيمي هلال، عائداً إلى أنّه بات يطلّع على آراء ونتائج النّقاد والشّعراء الذين باتوا ينظرون إلى القافية بوصفها قيداً، ويحاولون الاستغناء عنها بغيرها، وهو ما أشار إليه إشارةً من لم ترقه هذه التحوّلات، حين يقول: «وأما القافية فقد هوّن بعض الرّمزيّين من قيمتها، فنادوا بإهمالها، أو اكتفوا بتقارب الأصوات الأخيرة في الأبيات التي تتوافق فيها»⁽³⁾.

ولقد حاول الدّكتور طه وادي أن يربط القافية باللغة، ربطاً قائماً على كون القافية نظاماً صوتياً عربياً خاصّاً، تنفرد به العربيّة عن اللغات الأخرى. يقول: «إنّ الوزن العروضي الذي يكفل للشّعر العربيّ طبيعةً موسيقيّةً خاصّة، والقافية التي تنتظم إيقاع القصيدة من البدء إلى الختام؛ لأنّ أشعار الآداب الأخرى تعتمد على المقاطع المتساوية، أو غير المتساوية، أو المقاطع المنبورة، أو المضغوطة. وإذا كانت أشعار الآداب

(1) «أصول النّقَد الأدبيّ»، ص 325.

(2) «النّقَد الأدبيّ الحديث»، ص 443.

(3) السّابق، ص 446.

الأخرى يمكن أن نتلمّس لها قاعدة في مجال الوزن، فإنّه يصعب أن نجد لها نظامًا موحدًا في القافية، كما هو الحال في قافية الشعر العربي⁽¹⁾.

ويبدو أنّ استيعاب نقاد العصر الحديث للاستغناء عن القافية في شكلها التقليديّ، كان متدرّجًا، فمع مرور الوقت، بدأت تظهر آراء تؤكّد على أهميّة القافية في القصيدة العربيّة، وعلى أنّها باقية، برغم غرابتها في ثيابها الجديدة، وتحاول إيجاد مفاهيم جديدة لها، لتتحوّل من قيدٍ قاهر، إلى أفقٍ واسع، بعد أن تخلّت عن تكرار حرف الرّويّ بوصفه علامةً على القافية، وحسب، وعن ذلك يقول الدكتور عزّ الدين إسماعيل: «لم يكن الشعر ليستغني عن القافية، لكنّه يستطيع أن يستغني عن الرّويّ المتكرّر في نهاية السّطور، ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم، لكنّه ألزم نفسه - مقابل ذلك - بنوع من القافية المتحرّرة، تلك التي لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام وتآلف، دون اشتراك ملزم في حرف الرّويّ»⁽²⁾، ومعنى هذا أنّ نهاية السّطر الشعريّ في قصيدة التّفعية، هي قافيته، وأنّها قد تتأخّر، في حال امتداد الموسيقى.

وقد حاول نقاد آخرون تفسير معنى القافية المتحرّرة، وأشاروا إلى أدوار جديدة تنهض بها، مؤكّدين على بقائها، في أشكالٍ مختلفة، وعلى أنّ «كلّ ما قيل عن تخلي الشعر الحديث عن القافية نهائيًّا، لأنّ القصيدة الحديثة لم تعد في حاجة إليها، يعد من قبيل الكلام الذي يطلق على عواهنه دون استقرار كامل للنصوص، فالقافية ما زالت موجودة، وتقوم بوظيفتها خير قيام، إلّا أنّ الشعر الحديث حرّرها من شكلها، ومن رتابتها، وحوّلها إلى مجموعة من الأنماط، بعد أن كانت نمطًا واحدًا، كما أسند إليها أدوارًا كثيرة، علاوة على دورها القديم»⁽³⁾.

(1) «جماليّات القصيدة المعاصرة»، ص 296.

(2) «الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنيّة والمعنويّة»، ص 67.

(3) «الخطاب الشعريّ عند محمّد عفيفي مطر»، د. عبدالسلام حسن سلام، ص 145.

يُقال ما سبق كلّهُ، عمّا آلت إليه القافية في الشّكلين الموسيقيّين: التّفصيليّ، والمقطعيّ الذي يمزج الموزون المقفّي بالتّفصيليّ؛ لأنّه مهمّ في معرفة الزوايا التي بات النّقاد والمبدعون ينظرون منها إلى القافية؛ ذلك أنّ بعض الشّعراء المجدّدين، والنّقاد المحدثين، باتوا ينظرون إلى القافية بوصفها جزءاً من التّراث الشّعريّ، على الرّغم من أنّها باقية على الاحتفاظ بهيئتها وأصالتها، في القصيدة الموزونة المقفّاة، وليس وجودها أو عدمه مقياساً يضع الحدود الفاصلة بين: التّقليديّ، والجديد، وإنّما تفصل بينهما معايير كثيرة، بعضها متعلّق بالصّورة، وبعضها الآخر متعلّق باللغة تراكيب ومفردات.

والنّاظر في قصائد شعراء عسير الموزونة المقفّاة، يلحظ أنّ حروف الرّويّ في قوافيهم، متوافقة مع المألوف في القصيدة العربيّة على اختلاف أغراضها، وعصورها، إذ كانت حروف: الميم، اللام، الرّاء، الباء، النّون، الدّال، السين، والعين، أكثر الحروف رويّاً، وهي نفسها التي جعلها الدّكتور إبراهيم أنيس، في المرتبة الأولى، بوصفها الأكثر شيوعاً واستخدماً في رويّ القصائد العربيّة، حيث يقول: «ويمكن أن تُقسّم حروف الهجاء التي تقع رويّاً إلى أربعة أقسام، حسب نسبة شيوعها في الشّعر العربيّ:

- 1 - حروفّ تجيء رويّاً بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الرّاء، اللام، الميم، الباء، الدّال، السين، والعين.
- 2 - حروفّ متوسّطة الشّيوع، وتلك هي: القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، والجيم.
- 3 - حروفّ قليلة الشّيوع، وتلك هي: الضّاد، الطّاء، الهاء، التّاء، الصّاد، والثّاء.
- 4 - حروفّ نادرة في مجيئها رويّاً، وهي: الدّال، الغين، الحاء، الشّين، الرّاي، الطّاء، والواو.

وبالنظر إلى نسبة صحة المراتب التي ذكرها الدكتور إبراهيم أنيس، فقد أحصى الباحث حروف الروي في عشرين ديواناً مختارة من دواوين شعراء عسير، تضم 498 قصيدة، كلها موحدة القافية، مع استبعاد القصائد المقطعية، وقصائد التفعيلة، لينبي على نتائج الإحصاء، حكماً يتوافق مع ترتيب الدكتور أنيس، أو يختلف معه، أو يعيد بعض الحروف إلى أماكنها في الترتيب، وجاءت نتيجة الإحصاء على النحو التالي:

م	حرف الروي	عدد القصائد
1	الميم	58
2	الراء	55
3	النون	51
4	الذال	47
5	اللام	46
6	الهمزة	39
7	الباء	38
8	العين	31
9	الكاف	30
10	الحاء	26
11	القاف	26
12	الفاء	16
13	السين	9
14	التاء	8
15	الهاء	7
16	الجيم	3
17	الياء	2
18	الغين	2
19	الضاد	2
20	الزاي	1
21	الشين	1

ويمكن أن تُبنى على الجدول السّابق، التّائج التّالية:

- 1 - أنّ عشرين شاعراً من شعراء عسير، نظموا على واحدٍ وعشرين حرفاً من حروف الهجاء، ولم ينظموا على: الثّاء، والحاء، والظّاء، والذّال، والواو، والصّاد، وكما لم يُوجد حرف الألف بداهةً؛ لأنّه لا يكون رويّاً.
- 2 - ظهر أنّ معظم القصائد التي شملها الإحصاء، جاءت على الحروف الأكثر شيوعاً، حسب ترتيب الدّكتور إبراهيم أنيس، ولا يعني اختلاف ترتيبها في المقدّمة، عن التّرتيب الذي ذكره شيئاً ذا بال؛ لأنّ الفروق بين الأرقام قليلة.
- 3 - تقدّم حرف الهمزة، على حرف الباء، وذلك مخالف لتّرتيب الدّكتور أنيس، فالهمزة عنده في مرتبةٍ ثانية، وهي الحروف ذات الشّيع (المتوسّط، بينما الباء - عنده - ضمن الحروف التي تجيء رويّاً بكثرة، وربّما كان تقدّم الهمزة، بسبب وجود ديواني: «نزيف المشاعر»، لأحمد بيهان، و«إشراقة الطّين»، لأحمد عسيري، ضمن الإحصائية، وهما يكثران من الهمزيّات.
- 4 - صنّف الدّكتور إبراهيم أنيس، حرف السّين، ضمن الحروف التي تجيء رويّاً بكثرة، وبرغم ذلك لم يُستخدم هذا الحرف رويّاً عند عشرين شاعراً، من شعراء عسير، سوى ثماني مرّات، من أربعمئة وثمان وتسعين مرّة، وربّما عاد ذلك إلى اعتماد الدّكتور أنيس على الشّعر العربيّ القديم الذي كثرت فيها السينيّات، بتأثير من سينيّة البحريّ.

ويقود التأمّل في نتائج الإحصاء، وربطه بالشّعراء، إلى أنّ الشّاعرين: محمد عبدالرحمن الحفظيّ، ومعيض البخيتان، كانا من أكثر شعراء عسير استخداماً للحروف ذات الاستخدام النّادر، وذات الاستخدام القليل، بينما لم يخرج الشّعراء: زاهر بن عوّاض الألمعيّ، وأحمد بن إبراهيم مطاعن،

ويحيى إبراهيم الألمعي، وعبدالله بن محمد الحميد، وعبدالله بن محمد الزمزمي، وإبراهيم طالع الألمعي، ومحمد بن علي العمري، عن الحروف الأكثر شيوعاً، والحروف ذات الشيوع المتوسط، ومن القوافي النادرة عند محمد الحفظي، قافيةً رويها حرف الشين، حيث يقول⁽¹⁾:

صَعَّدَ الْخَوْفُ مَا وَشَى وَدَنَا اللَّيْلُ وَانْتَشَى
لَمْ يَقِفْ بَيْنَ أَضْلُعِي غَائِرُ الْجُرْحِ لَوْ مَشَى
ومن قوافيه التي جاءت على روي قليل الشيوع، قوله على حرف الضاد⁽²⁾:

شَقِيتُ بَعْدَكَ حَتَّى هَاجَنِي أَلْمِي وَلَيْسَ بَعْدَكَ مَنْ أَخْتَارُهُ عِوَضًا
وعند الشاعر معيض البخيتان، نجد حرف الغين رويًا، وهو من الحروف التي ينذر استخدامها. يقول⁽³⁾:

ثَرْتَرِي يَا حُلُوهَا مِنْ لَثْغَةٍ تُوقِظُ الْحِسَّ وَتُذَكِّي أَبْلَغَهُ
ومهما تكن قدرة الشاعر على استخدام حرف ليس من «الحروف الذلل»، فإنَّ الحرص على الإتيان بالقافية الغريبة، يجعله يلجأ إلى ألفاظ معجمية، فيضعها في غير أماكنها، ليتَّمَّ البيت باستيفاء موسيقاه وحسب، ومن ذلك عند الشاعر محمد عبدالرحمن الحفظي، قوله من قصيدة يرثي بها أمه⁽⁴⁾:

فُجِئْتُ فِيكَ.. كَأَنَّ الْكَوْنَ يَعْصِرُنِي طِفْلًا يَشِيخُ وَوَقْعًا مَوْلِمًا رَزَحًا
وقد اختار حرف الحاء ليكون رويًا لقافيته، وهو صوتٌ يوحي بالاختناق، لكنَّ الشاعر اضطرَّ إلى إتمام البيت - وأبياتٍ أخرى من القصيدة - بألفاظٍ غير متناسبة مع المعنى؛ لأنَّ القافية كانت تعوزه، فيلجأ

(1) «اشتعال الرَّمق»، ص 181.

(2) السابق، ص 123.

(3) «ثرى الشُّوق»، 261.

(4) «اشتعال الرَّمق»، ص 57.

إلى ألفاظٍ معجميّة غريبة لإتمام البيت، وربّما لجأ إلى المعجم المدوّن نفسه، وهنا، حين استخدم الفعل «رَزَحَ» للتعبير عن هزاله، لم يضعه في السّياق الذي يجعل معناه يسهم في تصوير الألم والهزال. يقول ابن منظور: «رَزَحَ يَرْزُحُ رَزْحًا: سَقَطَ مِنَ الْإِعْيَاءِ هُزَالًا»⁽¹⁾، لكنّه نسبَ الفعل إلى الوقّع المؤلم، ولم ينسبه إلى ذاته الحزينة على فراق أمّ، وهذا استخدامٌ غير ملائمٍ.

واعتساف القوافي، يوقع الشعراء في صورٍ غريبة، وناشزة، وغير متلائمة مع الصّور الجزئيّة التي تسبقها، أو تليها، وقد وُجد شيءٌ من ذلك عند المجدّدين، والمقلّدين على السّواء، ومنه قول محمّد الحفطيّ، في مطلع القصيدة السّابقة نفسها:

تَرَكْتُ فِي مَهَجِ الْبَاكِينَ مَا ذَبَحَا وَمِنْ شَطَايَا الدَّمُوعِ الْجَمْرِ صَوْتٌ رَحَى
فقد اضطرّ إلى إتمام البيت بلفظةٍ غير متناسبة مع المعنى، فصارت شظايا الدّموع صوتٌ رحى، وهي صورة غريبة وغامضة يمكن أن تدخل في «تنافر الصّور»؛ لأنّ الجامع بين المشبّه والمشبّه به غير واضح، فضلًا عما تتسم به من فجائيّة الورود، بعد الصّورة التي رسمها تركيبُ: «شظايا الدّموع».

وعدم ملائمة القافية لمعنى البيت، أو الصّور التي رسمها، كثيرٌ عند الشّاعر يحيى إبراهيم الألمعيّ، ومن ذلك قوله من قصيدة غزليّة نظّمها سنة 1390هـ⁽²⁾:

وَالرَّيْقُ عَذْبٌ وَطَعْمٌ فِي مذاقَتِهِ أَحلى مِنَ الشَّهْدِ، بل أَشهى مِنَ البَرْدِ
فقد ألجأته القافية إلى جعل ريق المرأة أشهى من البَرْد، فوقع في ما يُعرف بـ«تنافر الصّور»؛ ذلك أنّه لا يوجد جامعٌ بين طعم العسل، وطعم البَرْد، ولا يمكن اجتماع الطّعمين في مذوقٍ واحد، فضلًا عن أنّ وصف طعم البَرْد بأنّه شهّيّ، وصفٌ غريب.

(1) اللسان: (رَزَحَ).

(2) «أحاسيس شاعر»، ص 108.

ولم تخل قوافي قصائد شعراء عسير، من أن تكون القافية تتمّة مجردة لموسيقا البيت، دون أن تكون لبنّة مهمّة في بنائه، حتّى إنّه يمكن - في بعض الأبيات - الاستغناء عنها، فلا يختلّ المعنى، ولا تضعي الصورة، وإن اختلّ الوزن، وإمكان الاستغناء عنها، يكون حين تسبقها كلمة تعني معناها نفسه، ومن ذلك قول الشاعر مطلق بن شايح عسيري، في قصيدة عنوانها: «من الجاني»⁽¹⁾:

تَنَكَّرَ الْمَأْفُوقُ فِي لَحْظَةٍ وَاجْتَرَّ مَاضِيَهُ وَاسْتَرْجَعَهُ
 لفظة: «اجترّ»، تؤدّي معنى لفظة: «استرجعه»، ومعنى البيت مكتمل عند لفظة: «ماضيه»، لكنّ وجوب إكمال البيت، اضطر الشاعر إلى لفظة «استرجعه»، فجاءت القافية حشوًّا؛ لأنّ كلمة سبقتها قد سدّت مسدّها، وأدّت معناها، وهو ما عناه الدكتور محمّد غنيمي هلال، حين قال عن القافية: «وتكون كذلك نهايةً طبيعيّة للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها»⁽²⁾.

ومثل هذا، قول الشاعر عبدالله الرّمزميّ⁽³⁾:

وَتَصِيرُ الرِّيَاضُ ثَغْرًا نَدِيًّا يَتَغَنَّى بِرِفْنَا وَقُرَانَا
 فقد انتهى معنى البيت بكلمة «بريفنا»، ولكنّ العروض لم يستوف حقّه؛ لذلك اضطر الشاعر إلى كلمة «قرانا» التي أكرهت على التّزول بمكانها، والتي لا حاجة بالمعنى إليها؛ لأنّ كلمة «ريفنا» تتضمن معنى «قرانا» وتغني عنها»⁽⁴⁾.

وقد وقع بعض شعراء عسير في الأنواع المعروفة من عيوب القافية، كالإقواء، والإيطاء، وستتجاوز ما كان يُعرف بعيب تضمين الإسناد، وهو

(1) «للإسلام تغريدي»، ص 87.

(2) «النقد الأدبي الحديث»، ص 443.

(3) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 52.

(4) «الشعر المعاصر في عسير: الموضوع والفن»، ص 83، 84.

ألا يتمّ معنى القافية إلا بما يأتي بعدها في البيت اللاحق؛ لأنّ هذا العيب لم يعد عيباً في ظلّ انحسار مفهوم وحدة البيت، وسيطرة مفهوم وحدة القصيدة، فضلاً عن أنّ القدماء أنفسهم لم يكونوا مجمعين على أنّه عيب، وقد أورد ابن منظور إشارة لطيفة إلى كون الأخفش لا يعدّ التّضمين في القوافي عيباً، حين قال: «والمُضمَّن من أبيات الشعر، ما لم يتمّ معناه إلا في البيت الذي بعده، وليس بعيب عند الأخفش»⁽¹⁾.

أمّا عيباً: الإقواء، والإيطاء، فهما يكثران عند قلّة من شعراء عسير، من مثل: يحيى إبراهيم الألمعيّ، بنسبة كبيرة، ومحمّد بن حسن العمريّ، بنسبة أقلّ، وأحمد بن إبراهيم مطاعن، في ديوانه: «وخز الوله وعطر الصّلة».

ومما يلفت النّظر، أنّه لم يسلم من هذه العيوب شعراء عُرفوا بتمكّنهم من أدواتهم اللغويّة نحوّاً وصرفاً وعروضاً، ولعلّ ذلك يعود إلى توهم بعضهم أنّ جملة سيبويه المشهورة: «اعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام»⁽²⁾، تشمل مسائل اللغة كلّها، بينما هي تتعلّق بضرورات محدّدة ومعدودة⁽³⁾.

ومن الشعراء الذين وقعوا في عيب الإقواء مرّة واحدة وحسب، علي آل عمر عسيري، عندما نصّب ما حقّه الرّفْع، لتتفقّ لفظة القافية، مع نظام القافية المنصوبة الذي سار عليه في القصيدة كلّها. يقول من قصيدة عنوانها: «رسالة من عانس»⁽⁴⁾:

لا تَجْعَلَنَّ مِنَ الْمُهُورِ غَنِيْمَةً إِنَّ الْغِنَى بِالْمَهْرِ بئْسَ الْمُطْمَعَا

(1) اللسان: (ضمن).

(2) «الكتاب»، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط7، 1990م، ج1، ص26.

(3) انظر: «في الضرورات الشعريّة»، د. خليل بنیان الحسون، ص4.

(4) «من قصائدي»، ص195.

ويقع بعض الشعراء في هذا العيب حتّى حين تكون القوافي مقيدة، ومن ذلك قول الشاعر عبدالوهاب آل مرعي، في قوله⁽¹⁾:

حَيَاتِي.. أَنْتِ سَوْسَنَةٌ نَشَرْتَ حَوْلَهَا الظِّل
وَهَبْتَ الحُبَّ طِفْلَيْنَا وَهَبْتَ حَبَّ الكُلِّ

فليس تقييد القافية مبرراً لعدم نصب لفظتي: «الظل، والكل»، بوصفهما مفعولين؛ ذلك أنّ للقافية المقيدة أيضاً ضوابط وشروطاً تنبغي مراعاتها، وليست كلّ قافية صالحة لأن تكون مقيدة، ومردّ التّمييز بين: القوافي الصّالحة للتّقييد، وغير الصّالحة، هو الجمع بين: القدرة اللغويّة، والذّاتقة القادرة على اختيار الألفاظ التي لا يكون غياب علامة الإعراب عن أواخرها مفضياً إلى الخلل⁽²⁾.

أمّا عيب الإيطاء، وهو: «إعادة كلمة الرّوي»⁽³⁾ بلفظها ومعناها، بعد بيتين أو ثلاثة، إلى سبعة أبيات⁽⁴⁾، فقد وُجد عند بعض شعراء عسير، بيد أنّ الملحوظ هو وجوده في القصائد التي نظمها في بداياتهم الشعريّة الأولى؛ ولذا وجدناه - غير مرّة - عند الشاعر أحمد عبدالله بيهان، في ديوانه الأول: «هيكَل الحياة»، الذي نشره وهو طالب في المرحلة الثّانويّة، سنة 1391هـ، فيما لم يعد هذا العيب موجوداً في ديوانيه اللاحقين، ومن ذلك قوله⁽⁵⁾:

(1) «جرّح ينزف بالمسك»، ص 54.

(2) انظر: «موسيقا الشعر العربي»، د. حسني عبدالجليل، ص 65.

(3) لاحظ الباحث وجود شيء من الخلط، أو التداخل، أو التبادل، بين مصطلحي: القافية، والرّوي، ويبدو أنّه خلطٌ قديم، فقد كان بعض الأقدمين يطلقون على الرّوي قافية، ومنهم: ثعلب، وفي كثير من الدّراسات الحديثة، صار هذا التبادل الاصطلاحي شائعاً، على الرّغم من أنّ لكلّ منهما مفهومه الواضح والمحدّد.

(4) «علم العروض والقافية»، د. عبدالعزيز عتيق، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت، ط2، 1407هـ - 1987م، ص 167.

(5) «هيكَل الحياة»، ص 25.

جَلَّ الأسي بتعاقبِ الأعيادِ يا عيدُ عُدتَ وما بَلَغْتَ مُرادي
أبكي ويُضنّيني النّحيبُ ولن تَرى في الأرضِ قلبًا هائمًا كفؤادي
فَكَرْتُ أُستدني السّعادةَ بعدما وَلَّتْ سويِعُتها وَحَابَ مُرادي
فقد كرّر الشّاعر لفظة: «مرادي»، بلفظها ومعناها، في قافيتي بيتين،
لا يفصل بينهما سوى بيتٍ واحد.

والملاحظ عند الشّاعر يحيى إبراهيم الألمعي، أنّ ديوانه الأخير
«أحاسيس شاعر»، أكثرُ دواوينه عيوبًا وأخطاءً، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّه
أصدره في شيخوخته على عجل⁽¹⁾، ومن أكثر عيوب القوافي في قصائد
هذا الدّيوان، الإقواء، الذي قد يجتمع - في بعض الأبيات - مع خللٍ
عروضيّ، ولا تكاد تخلو منه قصيدة، ومن ذلك نصب ما حقّه الجرّ، في
قوله من قصيدة مدح بها الأمير سلطان بن عبدالعزيز رَحِمَهُ اللهُ سنة 1423هـ⁽²⁾:

أبَا خَالِدٍ عَفْوًا فَإِنِّي وَجَدْتُني أَسِيرَ أَمِيرٍ عبقريٍّ مُجاهدا
ففي السّطر الثاني، نصب ما حقّه الجرّ؛ لأنّ حروف الرويّ في
قصيدته منصوبة كلّها، ولفظة: «مجاهدا» صفة ثانية للممدوح، وهي لفظة:
«أمير» المجرورة بالإضافة.

وكان يحيى الألمعي رَحِمَهُ اللهُ يستسهل النّظم، ولا يعيد النّظر في بعض
قصائده؛ مما جعلها تتفاوت في الجودة تفاوتًا لافتًا، فبعضها يخلو من
العيوب والأخطاء، وبعضها الآخر يمتلئ بها، حتّى إنّ القافية الواحدة
تجمع أكثر من عيب، فيأتي الإقواء، إلى جانب كون القافية مجلوبةً، وقلقةً
في سياقها، فضلًا عن أنّها دخيلةٌ على لغة الشعر والأدب، وقد أشار إلى

(1) يتذكّر الباحث - في أثناء عمله رئيسًا للجنة الطّباعة والنّشر في نادي أبها الأدبيّ - أنّ الشّاعر تقدّم بهذا الدّيوان إلى النّادي لطبعه، وحين طلب منه محكّمو الدّيوان بعض الإصلاحات والتّعديلات، غضب، وطبع الدّيوان طباعةً خاصّة، ممّا جعله يمتلئ بالأخطاء الطّباعيّة والعروضيّة والنّحويّة.

(2) «أحاسيس شاعر»، ص 77.

هذه العيوب الدكتور زاهر بن عواض الألمعي، في مقدمته لديوان يحيى الألمعي الأول: «عبير من عسير»، حين قال بعبارات لطيفة: «على أن الحق لا يمنعني أن أعترف - على ما فيه من محاسن وفنون - أنه لا يخلو من بيت شعر مكسور، أو شطر مطرور، غير أن ذلك لا يحول بين القارئ، وبين جمال التعبير، ورائحة العبير»⁽¹⁾. ومن قوافيه التي جمعت أكثر من عيب، قوله عن مأساة الشعب العراقي، من قصيدة نظمها سنة 1411هـ⁽²⁾:

أَعَانَهُ اللَّهُ فِي دَحْرِ الْبُغَاةِ وَمَنْ أَذَاقَهُمْ كُلَّ شَيْءٍ لَيْسَ مُحْتَرَمٌ
فالقافية مرفوعة رفعا تابعا لنظامها في القصيدة كلها، على الرغم من أن حقها النصب، بوصفها خبرا لـ«ليس»، كما أنها تتمم موسيقية مجردة للبيت، إذ ليس هناك رابط واضح يربطها بما سبقها، سوى كونها تنتهي بحرف الميم.

ومن إقوائه القائم على الوهم الصوتي، قوله من قصيدة نظمها سنة 1388هـ⁽³⁾:

صَبَرْتُ عَلَى مَا نَالَنِي صَبْرَ زَاهِدٍ يَرَى فِي ثَوَابِ اللَّهِ خَيْرَ شِفَاءٍ
وَفَوَّضْتُ مِنْ أَمْرِي إِلَى اللَّهِ ذِي الْعُلَا وَأَيَّقَنْتُ أَنِّي لَسْتُ فِيهِ مُرَائِي
فحرف الروي في القصيدة كلها هو الهمزة المكسورة، وقد توهم الشاعر أن لفظة: «مرائي»، صالحة لأن تكون رويًا، لكونها تتوافق صوتيًا مع سابقاتها، بينما هي هنا خبر «ليس» المتصلة باسمها، وهو تاء المتكلم، وحق «مرائي»، هو النصب.

وكانت أكثر قوافي شعراء عسير مطلقة، وتلك سمة عامة في الشعر العربي عبر عصوره؛ لأن الامتداد الصوتي الناجم عن حركات الإعراب، يمنح القصيدة الموزونة المقفاة، مدى واسعًا يلائم غنائيتها. يقول الدكتور

(1) «عبير من عسير»، ص 21

(2) «أحاسيس شاعر»، ص 93.

(3) «عبير من عسير»، ص 25.

ربيع عبدالعزيز عن القوافي عند شعراء عسير: «القوافي المطلقة تفوق في عددها القوافي المقيّدة، وهو ملحظ يمكن ربطه برغبة الشعراء في الاستفادة بإطالة الصّوت الذي توفّره الفتحة والضّمة والكسرة في نهاية كلمة القافية، والذي يعينهم على بلوغ أقصى مدى في البوح والنّوح، كما أنّ إطلاق القافية يوفّر لهم أكبر عدد من الكلمات التي تتشابه صوتيا في نهاياتها، وهو ما لا تحقّقه القافية المقيّدة»⁽¹⁾.

وقد أجاد نفرٌ من شعراء عسير، في بعض القوافي المقيّدة، وعلى الأخصّ قافية الكاف المقيّدة، التي تعتمد على كاف المخاطب، وتحتاج إلى قدرة على استثمار الضّمير، بما لا يجعله محتاجاً إلى حرفٍ لين يسبقه، كما أنّ هذه القافية ملائمة لمواقف العتاب الغزليّ، والقصائد التي تعتمد على الحوار بين عاشقين، ومن ذلك قصيدة: «مصرع وصال»، للشاعر أحمد عبدالله بيهان، ومطلعها⁽²⁾:

عُدْ لي وإلاّ قلْتُ: ما أَظْلَمَكَ يا طُلَسَمًا أَعْيَيْتُ أَنْ أَفْهَمَكَ

والملاحظ أنّ الشّاعرين: علي آل عمر عسيري، وزايد بن محمّد الكناني، أكثر شعراء عسير، قدرةً على توظيف القوافي المقيّدة في خدمة الموضوعات، وهي تكثر عندهما في حال النّظم على الأوزان المجزوءة، إلا أنّ جودة القوافي المقيّدة ليست على الإطلاق، إذ جاءت بعضها غير ملائمة للموضوع؛ لأنّها لا تهب الشّاعر الامتداد الصّوتيّ الذي تحتاجه بعض الموضوعات التي تصوّر الألم والحزن، ومن ذلك قول الشّاعر زايد بن حاشد الكناني، في قصيدة يرثي بها أحد أصدقائه⁽³⁾:

سَلِّ الْفُؤَادَ بِمَا يُكَفِّفُ أَدْمَعَهُ وَارْحَمْ نُحُولَ الْجِسْمِ مِمَّا رَوَّعَهُ
وَابْعَثْ سَلَامًا لِلْحَبِيبِ وَإِنْ نَأَى عَنِّي وَأَلْبَسَنِي الْهُمُومَ مَنَوَّعَهُ

(1) «الشّعر المعاصر في عسير: الموضوع والفن»، ص 82.

(2) «نزيف المشاعر»، ص 112.

(3) «تقاسيم زامر الحي»، ص 69.

ومما يُلاحظُ على طريقة شعراء عسير في اختيار حروف الرّويّ، خضوعُ الاختيار - في بعض الأحيان - لاسم الممدوح، أو للعنوان، أو اسم المدينة الموصوفة، ومن الأمثلة على ذلك، وجود أكثر من دالية، ترثي مدينة بغداد، وذلك يوحي بأنّ اختيار حرف الدالّ، تابعٌ لوجوده في آخر لفظة: «بغداد»، يقول الشاعر محمد زايد الألمعيّ، من قصيدة يرثي بها بغداد⁽¹⁾:

يَا حُرْمَةَ الظُّلْمِ هَارُونَ الرَّشِيدُ بَكَى فِي قَبْرِهِ وَبَكَتْ فِي الْقَيْدِ بَغْدَادُ
كَأَنَّ بَغْدَادَ مَاتَتْ فِي دَفَاتِرِهَا وَمَاتَ فِي نَهْرِهَا النَّارِيخُ وَالضَّادُ

وعلى الوزن والقافية نفسيهما، يقول الشاعر معيض البخيتان⁽²⁾:

بَغْدَادُ لَزِلَتْ وَالنَّارِيخُ بَغْدَادُ وَلَمْ يَزَلْ فِيكَ لِلثَّارَاتِ إِنْشَادُ
بَغْدَادُ هَلْ يَذْكُرُ الْمَوْتَى بِمَا سَلَحُوا عَلَيْهِ أَمْ أَنَّ بَعْضَ الْمَوْتِ آمَادُ

ويكاد توافق حرف الرّويّ مع اسم الممدوح، أن يكون طريقة ثابتة، عند الشاعر محمد بن علي العمريّ، وعلى الأخصّ في قصائده الإخوانيّة، فحين هنا صديقه الدكتور سالم بن محمّد الوهّابي بزواج أحد أبنائه، قال⁽³⁾:

طَرَقَ السُّرُورُ قَرَائِعَ الْأَبْوَابِ مُتَبَسِّمًا فِي مُلْتَقَى الْأَحْبَابِ

وما اختياره لحرف الباء، إلا بسبب توافقه واسم: «الوهّابي».

وعندما هتأ صديقاً له، اسمه علي بن محمّد البسامي بزواجه، استثمر اسم «البسامي»، ليجانس بينه وبين صيغة المبالغة «البسام»، معتمداً على ملائمة الابتسام للموقف والمناسبة، وجعل قافيته تتلاءم صوتياً مع اسم المُهنّا، حيث يقول⁽⁴⁾:

(1) «خمسون طلقة في وجه العدوان»، ص 81.

(2) السابق، ص 95.

(3) «الرّيحانة»، ص 176.

(4) السابق، 177.

الشّعر طَلَّ بِثَغْرِهِ الْبَسَامِ مُتَهَلِّلاً فِي سَاحَةِ «الْبَسَامِي»
ومن الواضح أنّ ربط القافية بالممدوح، أو الموضوع، يعين الشّاعر
على إيجادهما في القصيدة، وعلى الأخَصّ حين تكون القصيدة ذات معان
عامّة، تصلح لأيّ شخص، ولأيّ موضوع.

وهكذا؛ لم يبتعد شعراء عسير - في استخدام القوافي - عن الأصوات
المألوفة في الشّعر العربيّ عبر تاريخه، بيد أنّ بعض هذه الأصوات خالف
السائد، بتقدّم أو تأخّر في التّرتيب، وهي نتيجة حاول الباحث إيجاد
أسبابها ما أمكنه ذلك، معتمداً على المنهج التّاريخيّ القائم على ربط نتاج
الشّعراء ببيئتهم، وعلى المنهج الأسلوبيّ، في حالات وجود التّشابه، أو
حالات وجود خطأ، أو خلل، أو عيب، عند شاعرٍ لم يُعرف عنه وجود
شيءٍ من ذلك في شعره، كما اتضح من خلال دراسة الأوزان والقوافي،
أنّ الصّحة والسّلامة، هما الغالبتان على نتاج شعراء عسير، وأنّ مظاهر
الخلل لم تكن عامّة.

2 - القصيدة المقطعيّة

نعني بالقصيدة المقطعيّة، تلك القصيدة التي يختلف فيها حرف
الرّوي، باختلاف المقطع، وهي - في الغالب - تلتزم وزناً واحداً، إلا أنّ
بعض الشّعراء كانوا يعمدون إلى تغيير الوزن، في كلّ مقطع، ممّا يُحيل
القصيدة، إلى قصائد، بسبب اختلاف الوزن والقافية وحرف الرّوي؛ ذلك
أنّ الانتقال من بحرٍ عروضيّ، إلى آخر، يقود إلى اختلاف أثر النّصّ،
ويفضي بالشّاعر إلى أجواء جديدة دون أن يعي.

والمتملّ في الشّعر العربيّ - عبر عصوره، وفي بيئاته المختلفة -
يدرك - بيسر - أنّ القصيدة المقطعيّة، ليست ابتكاراً حديثاً، وأنّها موجودة
منذ العصر العباسيّ، وأنّ الشّعراء الأندلسيّين كانوا يكثرّون منها، وينوّعون
في طرائقها، حتّى وُجدت مصطلحات تُفرّق بين أشكالها بحسب عدد أبيات
أو أشر المقاطع، ومصطلحات خاصّة بالخواتيم، ومن المصطلحات التي

تصنّف القصائد المقطعية تصنيفاً عددياً: المربعات، والمخمّسات، والمسمّطات، وهي - على الإجمال - تلك الأَشْطَر التي لا تقوم على مصراعين، وتُنظَّم على رويٍّ واحد، ثُمَّ تُخْتَمُ بِشَطْرِ له رويٌّ مختلف، يلتزم الشّاعر به، في نهاية كلّ مقطع، فإن كان عدد الأَشْطَر أربعة، وكان الشَّطْرُ ذو الرّويِّ المخالف خامساً، سمّيت مخمّسة، وإن كانت دون ذلك في العدد، سمّيت مربّعة، أو مسمّطة. وقد عرّف ابن رشيق المخمّسة بقوله: «أن يؤتى بخمسة أقسمة⁽¹⁾ على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها، على قافية غيرها، كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة»⁽²⁾.

وقد شاعت هذه الأنواع في الشعر العربي الحديث، وكثرت عند شعراء المهجر، ومن تأثر بهم في مرحلة مبكرة، وانتشرت عند الشعراء السّعوديين الذين واكبوا بواكير نهضة الأدب في المملكة، ومنهم عددٌ من شعراء عسير، من أمثال: أحمد بن علي آل مانع عسيري، وعلي بن حسن آل شعيب الشّهريّ، ويحيى إبراهيم الألمعيّ، ومعيض البخيتان، وأحمد عبدالله عسيري، ومحمد عبدالرحمن الحفظيّ، في ديوانه الأوّل، ومحمد زايد الألمعيّ، في نصوصه التي أنشأها في نهاية القرن الرابع عشر الهجريّ، وعلي آل عمر عسيري، في قصيدتين وحسب.

وعند استثناء الشّاعرين: زايد بن حاشد الكنانيّ، وعلي بن مفرّح الثّوابي، نلاحظ أنّ القصيدة المقطعية، لا تُوجد عند أهمّ شعراء عسير الذين نضجت تجاربهم، ونشروا دواوينهم، بعد مرور العقد الأوّل من القرن الخامس عشر الهجريّ، من أمثال: إبراهيم طالع الألمعيّ، ومحمّد بن عابس الشّهريّ، ومريع بن علي سوادى، وعبدالله بن محمّد الزّمزميّ، ومحمّد بن علي العمريّ، وعبدالله بن محمّد الحميد، وصالح بن سعد العمريّ، ومطلق بن شايع عسيري، وغيرهم. كما لم تُوجد على الإطلاق

(1) يريد بـ«أقسمة» الأَشْطَر الشّعريّة؛ لأنّها قسيمة البيت الكامل ذي المصراعين.

(2) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، ج1، ص 180.

في النتاج المنشور لأهم شعراء عسير التقليديين، من أمثال: عبدالله بن علي بن حميد، وأحمد عبدالله بيهان، وزاهر بن عواض الألمعي.

والملاحظ الأهم، أن هذا الشكل الشعري، قد اختفى، أو كاد، عند بعض الشعراء الذين نظموا عليه في بداياتهم الأولى، وأنه لم يعد يوجد في قصائدهم التي نظموها بعد سنة منتصف العقد الأول من القرن الخامس عشر الهجري، ومن هؤلاء: محمد زايد الألمعي، ومحمد عبدالرحمن الحفظي، وأحمد عبدالله عسيري، مما يسوغ القول بأن القصيدة المقطعية شاعت في المرحلة التي سبقت نضج قصيدة التفعيلة، ثم لما انتشرت قصيدة التفعيلة، وتمكن الشعراء منها، انحسرت نسبة شيوع القصائد المقطعية انحساراً جزئياً، ولم يبق عليها سوى الشعراء الذين لم يكتبوا قصيدة التفعيلة؛ ومرد ذلك الانحسار، هو أن القصيدة المقطعية كانت نوعاً من التخلص من قيد القافية، وبانتشار قصيدة التفعيلة، ونضجها، وتمكن الشعراء منها، وجدوها أكثر قدرة على تحرير قصائدهم من قيد القافية، فضلاً عن أن القصائد المقطعية باقية على قواعد وزنية، تحدّد عدد التفعيلات، فتحد من حرية الشاعر، مما يحول بين الشاعر والانطلاق في تصوير التجربة، وهو ما تخلصت منه قصيدة التفعيلة، مستعيضة عنه بدائل صوتية مختلفة⁽¹⁾.

ومما يؤيد هذا القول، أن المحاولات الأولى لكتابة قصيدة التفعيلة في الشعر السعودي، لم تكن - في حقيقتها - سوى قصائد مقطعية، كتبت على هيئة قصيدة التفعيلة؛ بمعنى أن قصيدة التفعيلة شكل متقدم من القصائد المقطعية، ولذا حكم الدكتور عبدالله الغدّامي على قصيدة: «خطوة إلى

(1) انظر: «موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور»، د. صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1413هـ - 1993م، ص 62. و«الإيقاع والزمان»، جودت فخر الدين، دار الحرف العربي، ودار المناهل، بيروت، ط1، 1995م، ص 43. و«موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق على شعر الشطرين والشعر الحر»، د. عبدالرضا علي، ص 32، وما بعدها.

الاتحاد العربي⁽¹⁾، للشاعر محمد حسن عواد - التي عدّها بعض الباحثين السّعوديين، والعواد نفسه، سبقاً عربياً إلى كتابة قصيدة التّفعية - بأنّها «ليست شعراً حُرّاً على الإطلاق... وإنما هي من شعر المقطوعة المتأثّر بالموشّحات، وبالشّعر المُرسَل»⁽²⁾، وتقطيع أشطر تلك القصيدة، يثبت ذلك.

ولمّا كانت القصائد المقطعيّة، عند شعراء عسير، كثيرة، ومتنوّعة، من حيث: عدد الأبيات، والأشطر، وطريقة التّفعية، وأسلوب ختام المقاطع، فإنّ اختيار الشّواهد، سيعتمد على أساسين: تاريخيّ، وفنّي، يمكن من خلالهما الكشف عن أسباب النّظم على الشّكل المقطعيّ، والوصول إلى نتيجة حول انحساره، بعد نضج قصيدة التّفعية، وانتشارها.

وبناءً على التّاريخيّ، يُكتفي بعرض شواهد للشّاعرين: يحيى إبراهيم الألمعيّ، وأحمد بن علي آل مانع عسيري، بوصفهما السّابقين إلى نّظم القصائد المقطعيّة، أمّا الفنّي فيُبنى عليه عرضُ شواهد لشّاعرين: أحدهما؛ أحمد عبدالله عسيري، بوصفه جامعاً بين الأشكال الثلاثة: القصيدة الموزونة المقفّاة، والقصيدة المقطعيّة، وقصيدة التّفعية، ولأنّه لم يتوقّف عن النّظم على أيّ منها، عبر مسيرته الشّعريّة، والآخر؛ محمد عبدالرحمن الحفظيّ؛ لكونه نّظم القصائد المقطعيّة في بداياته الشّعريّة، ثمّ تخلّى عنها، بعد أن وجد بغيته في قصيدة التّفعية.

وأوّل قصيدةٍ مقطعيّة، وقعت بين أيدينا، لشاعرٍ من عسير، قصيدة عنوانها: «ظهران الجنوب»، للشّاعر يحيى إبراهيم الألمعيّ، وقد نّظمها سنة 1382هـ⁽³⁾، ويبدو أنّه لم يكثر من الشّكل المقطعيّ إلا في أواخر ذلك

(1) انظر: «خواطر مصرّحة»، محمد حسن عواد، مطبعة المدني، مصر، ط2، 1380هـ - 1961م، مقدّمة الكتاب.

(2) «الصّوت القديم الجديد»، سلسلة كتاب الرّياض، مؤسّسة الإمامة الصّحفيّة، ط1، 1420هـ، ص 39.

(3) انظر: «من روابي عسير»، ص 42.

العقد، إذ لم يُوجد في قصائده التي نظمها بين عامي: 1376هـ، و1388هـ⁽¹⁾، سوى هذه القصيدة، وهي ليست ذات نظام محدّد، حيث تطول المقاطع وتقصّر، فيبلغ بعضها ستّة أشطر، ولا يتجاوز بعضها شطرين، كما أنّ أشطر الختام، أو التّذييل، تحضر أحياناً، وتغيب أحياناً، ممّا يشي بأنّه كان يجرب الكتابة على الشّكل المقطعي.

وأولى قصائده المقطعيّة، ذات النّظام الواضح، مخمّسة يتفق رويّ شطر ختام كلّ مقطع مع الأشطر الأربعة التي تسبقه، لكنّها لم تخل من أسباب الضّعف التّصويريّ، وتكلّف القوافي، والأخطاء النّحويّة. ومنها⁽²⁾:

فِيكَ يَا ظَهْرَانُ قَدْ هَمْتُ بِرُوحِي فَأَثَارْتُ شَجْنَ الذِّكْرِ جُرُوحِي
وَأَسَالِ الدَّمْعَ «نَكَاتٍ» الْقُرُوحِ إِنَّ قَلْبِي فِيهِ نَارٌ مِنْ طُمُوجِي
نَحْوِ ظَهْرَانٍ وَذِكْرَاهَا الْمُرُوحِ
فِيكَ يَا ظَهْرَانُ مَاوَى لِلْحَزِينِ فِيكَ آيَاتٌ وَأَنْوَارٌ تُبَيِّنُ
سَجَلَ التَّارِيخِ أَسْرَارَ الْعَرِينِ حَلَّةُ قَوْمٍ لَهُمْ ذِكْرٌ قَمِينُ
مِنْ بَنِي قَحْطَانٍ وَضَاءِ الْجَبِينِ

ولنتبيّن مدى وجود تطوّر على قصائد الألمعيّ المقطعيّة، ننظر في مخمّسة أخرى، نظمها سنة 1422هـ، أي بعد أربعة وثلاثين عاماً، من نظم مخمّسته الأولى، فلا نجد تطوّرًا يستحقّ الإشارة، وفيها لم يلتزم بحرف رويّ محدّد في الشّطر الخامس، فلم يكن متّفقاً مع الأشطر الأربعة التي تسبقه، في المقاطع كلّها، كما أنّه لم يكن موحّداً في القصيدة كلّها، وإنّما اكتفي باتّحاد الوزن، كما اتخذ من حرف الألف رويّاً في المقطع الأوّل، وهو غير صالح. يقول⁽³⁾:

(1) يعود تاريخ أول قصيدة منشورة له إلى عام 1376هـ. (انظر: «عبير من عسير»، ص 23).

(2) «عبير من عسير»، ص 157.

(3) «أحاسيس شاعر»، ص 132.

لَا تَلْمَنِي فِي صُدُودِي وَالْجَفَاءِ وَتَحْمَلْ مَا تُلَاقِي مِنْ عَنَاءِ
وَصُدُودٍ مِنْ تَلَاقٍ وَلِقَاءِ وَعَنَاءٍ وَنَحِيْبٍ وَبُكَاءِ
فَلَاكَ اللَّهُ عَلَى هَذَا الْعَنَاءِ
أَنْتَ سَلَوَايَ وَخُبِّي فِي الْوُجُودِ وَأُنَيْسِي فِي دُجَى اللَّيْلِ السَّعِيدِ
كُنْتُ دَوْمًا أَلْتُمُ الْخَدَّ الْجَدِيدَ وَنُنَاجِي الْبَدْرَ فِي اللَّيْلِ الْبَعِيدِ
فَمَتَى نَحْظِي بِأَيَّامِ الْخُلُودِ؟

وله على هذا الشكل قصائد كثيرة، نظمها كلها بعد سنة 1388هـ، وفيها تنوع طريقته في التقفية، وتختلف أعداد أشطر كل مقطع، ومنها قصيدة مدحية نظمها سنة 1389هـ، وسار فيها على النظام الذي اتبعه في القصيدة السابقة⁽¹⁾، كما أن بعض قصائده المقطعية، تصبح قصيدة واحدة ذات قوافٍ متعددة، إذ يعتمد إلى توحيد القافية في أربعة أشطر، أو أكثر، ثم ينتقل إلى قافية جديدة⁽²⁾، وقد يكتفي بتوحيد القافية في شطرين متقابلين وحسب، لتصير القصيدة شبيهة بالأراجيز، أو المنظومات العلمية المعروفة في التراث العربي⁽³⁾، وقد لا يلتزم بنظام معين، وإنما يغير القافية كلما أعوزته⁽⁴⁾.

أما الشاعر أحمد بن علي آل مانع عسيري، فقد أصدر ديوانه الأول: «في متاهات الحياة»، سنة 1393هـ، وهو يحتوي على عدد غير قليل من القصائد المقطعية؛ ذلك أن الديوان يضم إحدى وعشرين قصيدة، منها تسع قصائد مقطعية، وإحدى عشرة قصيدة موزونة مقفاة، وقصيدة تفعيلية واحدة، ومعنى ذلك أن نحو نصف الديوان قصائد مقطعية.

وقصائده المقطعية تنوع في طرائق تجزئتها، وأساليب تقفيها؛ فمنها

(1) انظر: «عبير من عسير»، ص 134، 135، 136، 137، 138.

(2) انظر: «أحاسيس شاعر»، ص 48، 49، 50، 51، 52.

(3) انظر: «من روابي عسير»، ص 44، 45.

(4) انظر: «أحاسيس شاعر»، ص 26، 27، 28، 29، 79، 80، 81، 82، 83.

ما يحتفظ بوزن عروضي واحد، مع اختلاف القافية، وحرف الرّويّ، ودون تذييل المقاطع بأشطر ذات تفعيلات أقلّ من تفعيلات الأبيات التي تسبقها⁽¹⁾، ومنها ما يتضمّن تذيلاً، يكون - في الغالب - مكوّناً من تفعيلات عددها أقلّ من تفعيلات أشطر، أو أبيات المقطع⁽²⁾، وقد يكون التّذييل بشطرين أو ثلاثة، ومن ذلك قوله في قصيدة عنوانها: «خاطر إنسان تائه»⁽³⁾:

أَيُّهَا الْإِنْسَانُ لَا تَطْغَ عَلَيَّ
 إِنَّ ظُلُمِي قُوَّةٌ مِثْلُكَ يَدَيَّا
 دَعْوَةٌ فِي اللَّيْلِ لَا تُبْقِيكَ حَيًّا
 لَا تَلُمْنِي إِنْ دَعَوْتُ
 عَصْرُنَا يَسْعَى، وَلَكِنْ لَلْخَطَرِ
 يَا أَخِي إِيَّاكَ أَنْ تُورِيَ الشَّرَّ
 يَا أَخِي إِيَّاكَ أَنْ تُفْنِي الْبَشَرَ
 أَنْتَ مِنْهُمْ وَأَنَا
 آدَمُ جَدُّ لَنَا
 فَلْنُقَدِّسْ جَدَّنَا

وهكذا تسير القصيدة المكوّنة من تسعة مقاطع، ذات قوافٍ متعدّدة، وكلّ قطعة تتشكل من ثلاثة أشطر، مختومة بتذييل مكوّن من شطرين، أو ثلاثة، ومن عددٍ أقلّ من التّفعيلات، ففي القطعتين السّابقتين، جاءت الأشطر الرئيسة مكوّنة من ثلاث تفعيلات على بحر الرّمل: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»، فيما أتت أشطر التّذييل على تفعيلتين من البحر نفسه، وهما: «فاعلاتن فاعلاتن»، في التّذييلة الأولى، و: «فاعلاتن فاعلن» في

(1) انظر: «في متاهات الحياة»، ص 25، 46، 69، 120.

(2) انظر: السّابق، ص 31، 34، 39.

(3) نفسه، ص 31، 32.

الثانية، وكأن الشاعر بهذه الطريقة، يتلمس خطاه نحو قصيدة التفعيلة، وهي التي خاض تجربتها في قصيدة واحدة⁽¹⁾، لكنه واجه - حينئذ - هجوماً نقدياً، سيأتي القول عليه، عند الحديث عن قصيدة التفعيلة.

ومن قصائده المقطعية التي عدّ فيها قوافيه، واحتفظ بالوزن نفسه، دون الفصل بين المقاطع بأشطرٍ مستقلة، قصيدةً عنوانها: «أنا قيس»، وفيها لا يساوي بين عدد أبيات المقاطع، بل يكتب ما أراد على قافيةٍ ما، ثم ينتقل إلى أخرى متى شاء. يقول⁽²⁾:

كَلَّمُوا حَسَنَاءَ شِعْرِي وَانْشِدُوها⁽³⁾ نَعْمَةً مِنْ خَافِقِي تُهْدِي إِلَيْهَا
وَانْثُرُوا دَمْعِي عَلَى الْأَلْحَانِ عِطْرًا فَعَسَى عِطْرِي يُنَاغِي رَاغِبِيهَا
فَدُمُوعُ الْحُبِّ تَقْدِيسُ لَيْلِي إِنَّ هَذَا الشَّعْرَ مَرْهُونٌ لَدَيْهَا



قَدْ نَفَثْتُ الْهَجَرَ فِي قَلْبِي وَقَلْتِ: حَسْبُكَ الْأَوْهَامُ فِي هَذَا الْحَيَاةِ
إِنَّمَا قَلْبِي لِمَنْ يَرُويهِ تَبْرًا هَكَذَا الدُّنْيَا وَأَحْلَامُ الْفَتَاةِ
ففي المقطع الأول، اختار الهاء المطلقة رويًا، مُتَبِعًا إِيَّاهَا بِالْأَلْفِ،
وجاءت الياء ردفًا قبلها، وفي الثاني، اختار الهاء الساكنة، وجعل ردفها
ألفًا، مكتفياً ببيتين، ثم واصل قصيدته على هذا النهج، لنجد بعد كل بضعة
أبيات قافيةً مختلفة، ولعلّ السبب في اختلاف عدد أبيات المقاطع عائدٌ إلى

(1) انظر: نفسه، ص 49.

(2) نفسه، ص 120، 121.

(3) تحتم على الشاعر تحويل همزة القطع، إلى همزة وصل، ليستقيم وزن البيت، وكان يمكنه الاستغناء عن هذه الضرورة بحذف واو العطف، والضرورات الشعرية تبيح تسهيل الهمز، لكن - هنا - قد يؤدي التسهيل إلى تغيير معنى اللفظة، فمراد الشاعر: «أنشدوها»، بدليل أنّ المفعول الثاني لفعل الأمر هو: «نعمّة»، وعدم وجود الهمزة، قد يجعل قارئاً يتوهم أنّ المراد: أنشدوها، بمعنى: أسألوها شيئاً. انظر: «في الضرورات الشعرية»، د. خليل بنیان الحسون، ص 46.

حذفه بعضُها عند مراجعة الديوان، بسبب ضعفها، أو تجاوزها على ثابتٍ عقديٍّ، أو اجتماعيٍّ.

ومن الشعراء الذين نظموا القصيدة المقطعيّة، في بداياتهم الشعريّة، محمد عبدالرحمن الحفظيّ، وله من ذلك، قصيدة عنوانها: «السّفر»، جاءت على البحر المتدارك، وقد ضمّها ديوانه الأوّل: «لحظة يا حلم»، الصادر سنة 1404هـ، وهي تتكوّن من مقاطع ذات قوافٍ مختلفة، وفي كلّ مقطع أربعة أبيات. يقول منها⁽¹⁾:

يَوْمٌ يَتَرَقَّبُ فَرْحَتَنَا	فَتَضِيْعُ بِأَسْفَارِ السَّاعَةِ
يَوْمٌ.. لَا نُذَرِكُهُ قَهْرًا	وَالصَّرْخَةُ تُدْرِكُ أَوْضَاعَهُ
يَأْتِي كَالْحُلْمِ.. فَيُمَزَّقُنَا	فِي الْعُمُقِ، وَيَتْرُكُ أَوْجَاعَهُ
وَيُذَارِي تَغْرِيدًا مَرَحًا	وَيَغُوصُ بِرُوحٍ مُلْتَاعَهُ



وَجَعَّ يَا تَزْدِيدَ السَّاعَا	تِ فَقَدْ أَغْيَاكَ التَّنْهِيدُ
وَجَعَّ الْمَآسَاةَ بِقَلْبِ اللَّيْلِ	وَقَلْبُ الشَّاعِرِ مَفْقُودُ
يَا صَوْتًا كَانَ عَلَى الْأَهْدَا	بِ يُغْنِّي وَهُوَ الْمَنْكُودُ
يَا وَجْهًا تُخْفِيهِ الْأَسْفَا	رُ وَطَيْفًا يُضْنِيهِ الْعِيدُ

وله - ضمن قصائده المنشورة في العقد الأوّل من القرن الخامس عشر الهجريّ - أكثر من قصيدة مقطعيّة، اعتمد في بعضها على تذييل المقاطع بشطرٍ على قافية الأَشْطَر التي تسبقه، وقد تكون تفعيلاته أقلّ، كما هو الحال في قصيدته: «السّماح»، المنشورة سنة 1404هـ⁽²⁾.

أمّا الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، فإنّ قصائده المقطعيّة يمكن أن تكون أنموذجًا للشّكل الموسيقيّ الذي سبق نضج قصيدة التّفعيلة، في

(1) «لحظة يا حلم»، ص 89، 90.

(2) انظر: «قصائد من الجبل»، ص 157: 161.

أذهان، وأذان، ونتاج شعراء عسير، حيث تتعدّد القوافي دون انتظام، ويتساوى - في الوقت نفسه - عدد تفعيلات الأَشْطَر، فلا هو التزمَ بنظامٍ محدّد، ولا هو زاد في عدد تفعيلات الأَشْطَر، لتصبح القصيدة أقرب إلى الشّكل التّفعلِيّ، وفي ذلك ما يوحي بوجود تدرّج في استيعاب الشّكل التّفعلِيّ، ثم إجادة النّظم عليه؛ لأنّ شعراء عسير - في أواخر الرّابع عشر، والعقد الأوّل من القرن الخامس عشر الهجريّين - لم يستطيعوا التخلّص من سيطرة موسيقا القصيدة الموزونة المقفّاة، برتابتها وتكرار تفعيلاتها ذات العدد المحدّد، وقافيتها التي تهبطها هويّتها، وذلك أمرٌ بدهيّ؛ لأنّ يصعب - في تلك المرحلة - الانعتاق من قيود تراثٍ شعريّ ضخم، ممّا يصلح أن يكون موضوع بحثٍ مستقلّ، يجمع بين المنهجين: التّاريخيّ، والأسلوبيّ، ويمزجهما بموسيقا الشّعر.

وقد نظم أحمد عسيري قصائد مقطعيّة على أشكالٍ متنوّعة، والنّاظر في ديوانه المخطوط يلحظ أنّه لم يتوقّف عن كتابة القصائد المقطعيّة، حتى بعد أن لانت له قصيدة التّفعيلة، وربّما كان عدم تحديد تاريخ نظم عدد كبير من قصائده، سبباً في الرّيبة من هذا الحكم، إلا أنّ الديوان يحتوي على قصائد مقطعيّة مرتبطة بأحداثٍ متأخرة زمنياً⁽¹⁾.

وممّا يجعل القصائد المقطعيّة عند أحمد عسيري، تمثّل مرحلة موسيقيّة ممهدةً لنضج، وإتقان قصيدة التّفعيلة، عند شعراء عسير، أنّه كان - في بعضها تلك القصائد - يتّبع أكثر من طريقة، في قصيدة واحدة، فيجمع فيها بين ما يشبه الثنائيات، أو ما أطلق عليه الدّكتور محمّد غنيمي هلال: «القافية المتعانقة»⁽²⁾، وهي اتّفاق قافية البيت مع الذي يليه، ثم تغييرها بعد بيتين، لكنّه لا يلتزم بذلك التزاماً تامّاً، وإنّما يغيّر بحسب ما يتيسّر له من

(1) من ذلك قصيدته المقطعيّة في رثاء إمام الحرم الشّريف الشّيخ علي جابر رَضِيَ اللهُ عَنْهُ. (انظر: «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 21.

(2) انظر: «النّقد الأدبيّ الحديث»، ص 468.

القوافي، وذلك يوحي بأنّ هذا الشكل من القصائد نُظم في مرحلة تذبذب الشّاعر بين: القصيدة الموزونة المقفّاة، وقصيدة التّفعية، ومن ذلك قوله من قصيدة عنوانها: «غناء السّندباد الضّرير»⁽¹⁾:

أَغْنِي لَأَملاً هَذَا الطَّرِيقُ بُرُوقاً تُهْذَهُدْ مَجْرَى الرِّيَّاحِ
تُقَايِضُ بِالْحُلُمِ جُوعَ المَصِيرِ وَتَدَهْنُ بِالْبُرءِ حُمْرَ الجِرَاحِ
وَتُنْبِتُ تُفَاحَةً فِي السَّمَاءِ لَتَمْتَدَّ فَوْقَ الشَّمُوسِ الجِبَاهُ
تَحُطُّ عَلَى غَيْمَةٍ كِي تُفِيقُ وَتَسْتَقْبِلُ الفَجْرَ فَوْقَ الشِّفَاهِ

فقد جعل لكلّ بيتين قافية، ممّا يُدخل القصيدة في الشّكل الثنائي، لكنّه - أيضاً - وحدّ القافية بين المصراعين الأولين في بيتين، ممّا يعني أنّه لم يسر على نظام محدّد في التّفعية، وهو ما يتّضح من خلال النّظر في مقطع آخر من القصيدة نفسها، حيث يقول⁽²⁾:

أَغْنِي لِأَقْبِيَّةٍ مِنْ رُفَاتٍ تُسَيِّجُ أَحْلَامَهَا بِالْوُحُولِ
وَتَشْبِعُهَا قَبْضَةً مِنْ رَمَادٍ وَتُمَعِنُ فِي صَفْتِهَا كَالْجِرَادِ
وَتَفْسَحُ فِي الدَّرَبِ كِي تَسْتَفِيقُ وَخَوْشُ الضُّوَارِي وَخَيْلُ المَغُولِ
وَبَغْدَادُ هَلْ مَرَّهَا السَّنْدُبَادُ وَهَلْ أَعْشَبَتْ فِي العِرَاقِ الحُقُولِ

ففي حين وحدّ قافيتي مصراعي البيت الثاني، لم يوحدّها في الأبيات الباقية، إلا أنّه وحدّ قافية عجز ثلاثة أبيات، وصدر بيتين، وذلك كلّه يؤيّد القول بأنّه أنشأ هذا الشكل من قصائده المقطعية، في مرحلة تذبذبه بين شكلي: القصيدة الموزونة المقفّاة، وقصيدة التّفعية، وممّا يعضد ذلك أنّه كان يكتب قصائده المنظومة على هذا الشّكل، كتابة تشبه كتابة قصيدة التّفعية، وهو ما كان في قصيدته الرّثائيّة: «أمّاه لا ترحلي»، التي ضمّها ديوان: «قصائد من الجبل»⁽³⁾. ومثل هذا الشّكل يمكن أن يُصنّف فيما أطلق عليه بعض النّقاد - في مرحلة ما - مصطلح: «الشعر المرسل»،

(1) «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 2.

(2) السّابق، ص 3.

(3) انظر: ص 23 : 17.

اعتمادًا على أنَّ أوصافه - عندهم - غير متطابقة مع أشكال القصائد المقطعية، ولا مع خصائص قصيدة التفعيلة، ومن ذلك قول الدكتور محمد أبو الأنوار: «جوهر الفكرة التي يقوم عليها الشعر المرسل هو التحرر من القافية، والاتجاه إلى إثراء الموسيقى الداخلية، من تنوع النبر، والوقف أو الوقفات الناتجة عن تقسيم البيت والقصيد إلى فقرات»⁽¹⁾، ويُفهم من هذا القول، وأمثاله، أنَّ صرامة الكم التفعيلي باقية، وأنَّ ما يُسمَّى بـ«الخضوع للدفقة الشعرية»، لم يوجد إلا في جزء يسير، هو التحرر من القافية، أو تحريرها.

أمَّا قصيدته المقطعية: «أبواب الحلم»، فإنَّها تُعدّ - دون تردد - في «الثنائيات»، أو «المثنيات»، أو ذوات «القافية المتعانقة»، إذ تتشكّل من أربعة مقاطع، ويتكوّن كلّ مقطع من بيتين لهما قافية واحدة. يقول⁽²⁾:

لَوْ كَانَ قَلْبِي مِنْ ضِيَاءٍ أَوْ كَانَ مِنْ بَوَحِ الْعَبَقِ
لَغَمَزْتُ حَقْلَكَ بِالضِّيَاءِ وَدُبْتُ فِي عَطْرِ الْحَبَقِ



لَوْ كَانَ قَلْبِي مِنْ غَيُومٍ أَوْ كَانَ مِنْ مَاءِ السُّحُبِ
لَأَطَّلَ وَجْهُكَ فِي الْعَرَاءِ وَفِي مَوَاوِيلِ الطَّرَبِ



لَوْ كَانَ قَلْبِي مِنْ أَنْيُنٍ أَوْ كَانَ مِنْ قِصْفِ الرُّعُودِ
لَنَسَجْتُ ظِلَّكَ فِي الْجُذُورِ وَفَوْقَ تَيْجَانِ الْوُرُودِ

ولأحمد عسيري قصائد مقطعية ذات نظام محدّد، كقصيدة: «ريحانة الموت»، المكوّنة من أربعة مقاطع، لكلٍّ منها قافية، وفي كلّ مقطع أربعة

(1) «الحوار الأدبي حول الشعر»، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987م، ص 490.

(2) «إشراقة الطين، (مخطوط)، ص 22.

أبيات⁽¹⁾، وقصيدة: «تحدّ» التي تتكوّن من مقطعين طويلين، في كلّ منهما عشرة أبيات، وكان حرف الرّويّ في العشرة الأولى الرّاء، المسبوق بالألف ردّفاً، بينما كان في العشرة الثّانية، الدّال، المسبوق بالألف ردّفاً⁽²⁾، ومثلها في عدد المقاطع والأبيات، قصيدته الرّثائيّة: «بستان الرّوح»⁽³⁾، المكوّنة من مقطعين، بقافيتين مختلفتين.

والواضح من محاولات شعراء عسير، في كتابة القصيدة المقطعيّة، أنّ قسمًا كبيرًا منها، يشكّل - في جوهره - تجارب في الابتداع، وتلمّس الطّرق المؤدّية إلى مواكبة القصيدة العربيّة الحديثة؛ ذلك أنّ هذه المحاولات تشفّ عن بحث فنيّ من هؤلاء الشعراء عن طريقةٍ يعيدون بها هندسة القصيدة، وهي ضالّتهم التي وجدوها بعد اطلاعهم على التّجارب العربيّة النّاضجة، في كتابة قصيدة التّفعية، إذ عرفوا بها أساليب الخروج على الوجدتين الموسيقيّتين التّمطيّتين في: البيت، والشّطر.

3 - قصيدة التّفعية

ليس من شأن هذا البحث عرض المسيرتين: التّاريخيّة، والفنّية، لقصيدة التّفعية، سواء أكان ذلك في الشعر العربيّ الحديث، أم في الشعر السّعوديّ، فقد أفاض الباحثون في ذلك، بيد أنّ من المهمّ الإشارة إلى التّعالق التّاريخيّ، بين: آراء معارضي هذا الشّكل الموسيقيّ، في الشعر العربيّ كلّ⁽⁴⁾، وآراء معارضيّه في نتاج شعراء عسير؛ ذلك أنّ منطقة عسير، ومدينة أبها، على وجه الخصوص، كانت المدار المكانيّ لعدد من

(1) انظر: السّابق، ص 130، وقد سبقت دراسة هذه القصيدة في مبحث الوحدة الفنّية.

(2) انظر: السّابق، ص 6، 7.

(3) انظر: نفسه، ص 21.

(4) انظر مثلاً: «نقض أصول الشعر الحر»، إسماعيل جبرائيل، دار الفرقان، الأردن، ط1، 1986م. و«الشعر المتفلّت بين النثر والتّفعية وخطره» د. عدنان النّحويّ، دار النّحويّ، الرّياض، ط1، 2001م.

الخصومات الأدبية المتعلقة بقصيدة التفعيلة، بل إنَّ أهمَّ كتابين معارضين، في مطلع القرن الخامس عشر الهجري، كانا ذا علاقةٍ بمنطقة عسير؛ إذ كان أحدهما صادرًا عن نادي أبها الأدبي، وهو كتاب: «جناية الشعر الحر»، لأحمد فرح عقيلان⁽¹⁾، الصادر سنة 1403هـ، فيما كان مؤلف كتاب: «الحداثة في ميزان الإسلام»، الصادر سنة 1408هـ، أحدَ المنتميين إلى منطقة عسير، وهو الدكتور عوض القرني، فضلًا عن أنَّه كان للصراع بين: أنصار قصيدة التفعيلة، ومعارضيه، أثرٌ سلبيٌّ مباشر في حركة النشر الشعري، في منطقة عسير، في النصف الثاني من العقد الأول من القرن الخامس عشر الهجري، وأكثر الأدلة على ذلك وضوحًا، هو أنَّ صدور العدد الأول من دورية بيار الثقافية الأدبية سنة 1406هـ - وكان يحتوي على عدد كبير من قصائد التفعيلة التي لم يألُفها النَّاسُ حينئذٍ - قد أحدث ردود فعلٍ عنيفة، أدت إلى توقُّف هذه الدورية عن الصدور ثلاث سنوات، فلم يصدر عددها الثاني إلا سنة 1409هـ⁽²⁾.

ولم تعد لمثل هذه الصراعات أهميَّة، سوى دلالاتها التاريخية؛ لأنَّ قصيدة التفعيلة باتت أمرًا واقعيًا، حتَّى إنَّ الخلاف حولها يتلاشى بالتدرج،

(1) ذكر الأستاذ محمد بن عبدالله الحميد، رئيس نادي أبها الأدبي الأسبق، أنَّهم دعوا الأستاذ أحمد فرح عقيلان، إلى القاء محاضرة عن الشعر الحر، وتبنوا طبع كتابه، بعد أن تعرَّض النادي إلى هجوم إعلامي ومنبري قوي، بسبب تنظيمه أمسية شعرية لعدد من الشعراء المجددين، ذكر منهم: سعيد السريحي، ومحمد زايد الألمعي، وعلي آل عمر عسيري، وشاركهم الشاعر عبدالله بن إدريس، وذلك في صيف عام 1403هـ، في حديقة «أبو خيال»، في مدينة أبها. (مقابلة شخصية معه في أثناء رحلة إلى الأحساء في 23 / 3 / 1433هـ).

(2) يذكر الشهود على تلك المرحلة، من أهل أبها، مواقف وخطبًا ومنشورات ومحاضرات كثيرة، كانت تحذّر من الشعر الجديد، وقد ذكر الشاعر محمد زايد الألمعي، أنَّ أحد معارضي قصيدة التفعيلة، كان يحمل معه العدد الأول من دورية: «بيادر»، في الأماكن العامة، وقاعات الأفراح، ويقرأ منه على النَّاس محذّرًا إياهم من هذا التهج. (مقابلة شخصية معه في 12 / 9 / 1430هـ، في منزله بأبها).

بعد أن صدرت عليها مئات الدّواوين، وكُتبت على نهجها آلاف القصائد، واستقرّ المصطلح الدّالّ عليها، بعد تذبذب بين: الشّعر الحرّ، والشّعر المنثور، والشّعر المنفّلت، إلا أنّ رُفضها في بداياتها الأولى، يمكن أن يكون قد أثر في تجارب الشّعراء في هذا الشأن، فتوقّف بعضهم عن المضيّ إلى الأمام في تجربة الكتابة على الشّكل التّفعيليّ، بعد أن كانت له محاولات مبكّرة جدّاً، ومنهم: علي بن حسن آل شعيب الشّهرازي⁽¹⁾، وأحمد بن علي آل مانع عسيري، وإنّ كانت لعلّي آل شعيب الشّهرازيّ محاولات لاحقة، إلا أنّها لا تدلّ على تطوّر أدواته، كما أعرض آخرون عنها إعراضاً تامّاً، على الرّغم من أنّهم كتبوا قصائدهم، ونشروا دواوينهم، في مراحل زمنيّة متأخّرة، ومنهم: مطلق بن شايح عسيري، وعبدالله بن محمّد الرّزمي، وعبدالله بن محمّد الحميد، وظافر بن علي القرني، ومحمّد بن عائض القرني، وغيرهم.

وللربط بين المقدّمة السّابقة، وواقع قصيدة التّفعيلة في منطقة عسير، ننظر في التّقدّم الموجه إلى أوّل قصيدة تفعيليّة ينشرها شاعرٌ من عسير، وهو أحمد بن علي آل مانع عسيري، في ديوانه: «في متاهات الحياة»، الصّادر سنة 1393هـ، فنجدّه نقدًا حادّاً، ممّا جعل الشّاعر يحجم عن نشر قصائد تفعيليّة أخرى، وربّما عن محاولة كتابة قصائد على هذا الشّكل، وما ذاك إلا بسبب حدّة الرّفض، التي وصلت إلى اتّهامه بنقص الموهبة. يقول الدّكتور علي مصطفى صبح عن قصيدة التّفعيلة اليتيمة التي ضمّها ديوان: «في متاهات الحياة»: «وكنّت أود أنّ هذا النّمط الموسيقيّ، والقالب النّثريّ، لا الشّعريّ، لا يدخل فنّ الشّعر، ويجد منزلةً من نفس العسيريّ، ومن ديوانه الجيّد، إلا إنّ كان الشّاعر يريد أن يعرفنا بنثره المشعور،

(1) ذكر الشّاعر أحمد عبدالله عسيري، أنّ الشّاعر علي الشّهرازي، نشر في مجلّة الدّعوة، قصيدة تفعيليّة، في منتصف التّسعينات من القرن الرّابع عشر الهجريّ. (مقابلة شخصيّة معه في 2/ 9/ 1430هـ، بجمعية الثّقافة والفنون في أبها).

وأحسب أنّ العسيري لا يقصد ذلك، فهو يريد أن يجاري من يجعل التفعيلة شعراً بلا قافية، ولا بحر عروضي. وفي رأيي أنّ شعر التفعيلة، هو معبر الخطأ والخلل السريع، فاليوم يكون على تفعيلة وزن واحد، وغداً بلا تفعيلة ووزن... وهو أيضاً معبرٌ سريع إلى العامية، والقضاء على الفصحى لغة القرآن الكريم، وإننا اليوم لنرى بعض الشعراء من شعراء التفعيلة، ينظمون نثرهم المشعور بالعامية لا بالفصحى، وهذا أخطر وأشدّ لأنّها حربٌ ضدّ الفصحى، ولغة القرآن، وليست حرباً ضدّ القصيد العمودي...»⁽¹⁾.

وواضح - من خلال الفقرة السابقة - أنّ النقد الموجّه إلى قصيدة التفعيلة، وإلى شعرائها، كان يتجاوز القلب الموسيقي، إلى قضايا حفظ اللغة العربية، والاحتراز من انزلاق لغة الشعر، إلى العامية، وغيرها من الأسباب التي لم تباشر موسيقا القصائد في ذاتها، وهو ما يجعل أيّ نقد - من هذا النوع - صالحاً لنقد قصيدة التفعيلة بوصفها نوعاً، وغير صالح لنقد النصّ الذي استدعى النقد، ممّا أسهم في تأخر اعتناق الشعراء، وانطلاقهم نحو الشكل التفعيلي، وجعل بعضهم متذبذبين حائرين.

وعند النظر في قصيدة: «العاصفة» لأحمد آل مانع، بوصفها أوّل قصيدة تفعيلة لشاعر من عسير، نجدها يسيرة الألفاظ، مرتبكة الوزن، في بعض المقاطع، فضلاً عن أنّ بعض أماكن الوقف صالحاً للوصل، بتدوير التفعيلة، وهو ما لم يفعله الشاعر بتعمّده التّفقية بعد كلّ تفعيلتين، أو أقلّ. ومنها يقول⁽²⁾:

في القدس عاصفه

تُحطّم الجسور

(1) «المذاهب الأدبية في الشعر الحديث لجنوب المملكة العربية السعودية»، ص 311، 312.

(2) «في متاهات الحياة»، ص 49.

وتَهْدُمُ الْقُبُورُ
على الغزاه



عشرونَ عامٌ
الْقُدْسُ فِي خَطَرٍ
عشرونَ عامٌ
والْقُدْسُ فِي الْقُبُورِ
وعيشُنَا على الوَعُودِ

ومن الواضح أنّ الشّاعر يتلمّس الطّريق، بمحاولة تقليد نماذج تفعيليّة قليلة اطلع عليها في الفترة التي سبقت نظم ونشر هذه القصيدة⁽¹⁾، ولذا لم يستطع تحقيق واحدٍ من أهمّ الشّروط الموسيقيّة الواجب توافرها في قصيدة التّفعيلة، وهو وحدة التّفعيلة، أو كونها جامعة بين تفعيلاتٍ، تجتمع في بحرٍ من البحور الستّة عشر، والأفضل، والأيسر هو أن تكون القصيدة على واحدة من تفعيلات البحور الصّافية، ولا تجتمع معها من التّفعيلات، سوى تلك المتحوّلة عنها بـ«عَضْبٍ»، أو «خبينٍ»، أو «إضمّارٍ». تقول نازك الملائكة: «نظم الشعر الحرّ بالبحور الصّافية، أيسر على الشّاعر من نظمه بالبحور المزدوجة؛ لأنّ وحدة التّفعيلة هناك تضمن حريّة أكبر، وموسيقاً أيسر، فضلاً عن أنّها لا تتعب الشّاعر في الالتفات إلى تفعيلة معيّنة لا بدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كلّ سطر»⁽²⁾. وبتقطيع سطور القصيدة نجد أنّها جاءت على تفعيلة بحر الرّجز: «مستفعلن»، التي تتحوّل في بعض

(1) رسالة غير مؤرّخة، بخط يد الشّاعر، وجهها إلى الباحث، تعقيباً على أحد مقالاته المنشورة، وقد سرد فيها شيئاً من سيرته الذاتيّة، ومعلومات عن قراءاته الأولى، في أثناء إقامته في دار الأيتام في مكة المكرمة.

(2) «قضايا الشعر المعاصر»، ص 47.

المواضع إلى: «متفعّلن»، ونجدها في بعض السطور مذيّلةً بمتحرّكين وساكن: «فَعِلْ»، كقوله: «في القُدسِ عاصِفُهُ»، وتقطيع السطر: في القُدسِ عا: 0|0|0 - صِفهُ 0|، ليصبح على: «مستفعّلن فَعِلْ»، بينما نجده في أسطر أخرى يذيلها بمتحرّكين، وساكنين: «فَعُولْ»، كقوله: «تُحَطِّمُ الجُسُورُ»، وتقطيعه: تُحَطِّمُ ال: 0|0|0 - جُسُورُ: 00|، ليصبح على: متفعّلن فعول، وفي سطور أخرى يزيد ساكنًا واحدًا على تفعيلة: «مستفعّلن»، كقوله: «عشرونَ عام»، وتقطيعه: 00|0|0|، ليصبح تفعيلة هجينة، وكلّ ذلك لا يقلّل من أهميّة التجربة تاريخيًا، وإن لم تكن ناضجةً موسيقيًا، إلا أنّ هذا هو حال البدايات، فالتجارب الفنيّة لا تولد ناضجة، والفرق بين شاعرٍ وآخر، يكمن في الجرأة على النشر قبل النضج، أو عدمها.

وعند النّظر في قصائد التّفعيلة التي تجاوزت مراحل التّجريب، إلى أن صارت قصائد ناضجةً، سواء أكان ذلك من حيث الموسيقى، أم من حيث الرؤية، فإننا نجد قصائد كثيرة قامت على المزج بين شكلي: القصيدة الموزونة المقفّاة، والشّكل التّفعيليّ، ممّا يعني بقاء الأوزان التّقليديّة، في أذهان الشعراء، كما نجد قصائد موزونة مقفّاة، كُتِبَت على الشّكل التّفعيليّ، فضلًا عن أنّ أكثر دواوين شعراء عسير الذين كتبوا قصيدة التّفعيلة، تحوي قصائد موزونة مقفّاة، إلى جانب قصائد تفعيليّة.

وللمقارنة الكميّة بين الدّواوين التفعيلية الخالصة، والدّواوين التي جاورت بين الشّكلين: التّفعيليّ، والموزون المقفّي، ننظر في أربعين ديوانًا من دواوين شعراء عسير، مستبعدين أيّ ديوانٍ لا يحتوي على قصائد تفعيليّة، ثم نقسمها إلى قسمين: دواوين ضمّت قصائد تفعيليّة، إلى جانب أخرى موزونة مقفّاة، ودواوين تفعيليّة خالصة، ثم نستعرض عنوانات كلّ قسم، ونحاول تفسير غلبة أحدهما على الآخر، وسنستخدم - لتيسير الدلالات وإيجازها - مصطلحين، هما: المجاورة؛ ونعني به تجاور قصائد موزونة مقفّاة، وقصائد تفعيليّة، في ديوانٍ واحد، والمزج؛ ونعني به وجود الموزون المقفّي، والتّفعيليّ، في قصيدة واحدة.

وباستعراض الدَّواوين الأربعين، نجد من الشُّعراء الذين ضُمَّت دواوينهم قصائد جاورت بين الشُّككين: أحمد عبدالله عسيري، في ديوانه المخطوط: «إشراقه الطَّين»، وعلي آل عمر عسيري، في دواوينه كلّها، وفي ديوانه المجموع: «من قصائدي»، ومحمد زايد الألمعي، في قصائده التي حواها مجموع: «قصائد من الجبل»، وفي ديوانه: «المغني الخائف»، الذي نشرته دورية: «غيمان» اليمينية، وإبراهيم طالع الألمعي، في دواوينه الثلاثة: «هجير»، و«سهيل اميماني»، و«نحلة سهيل»، ومريع بن علي سوادي، في ديوانه: «وشايات قروية»، ومحمد عابس الشَّهري، في ديوانه: «الجمر ومفارش الرّوح»، و«ثلاثية اللذة والموت»، ومحمد عبدالرحمن الحفظي، في دواوينه الخمسة: «لحظة ياحلم»، و«أولى تجاوزات لا»، و«غبار الجسد الباقي»، و«اشتعال الرّمق»، و«تباهي»، وفاطمة القرني، في دواوينها الثلاثة: «عندما غنى الجنوب»، و«مطر»، و«احتفال»، وإبراهيم بن محمد شحبي، في ديوانه: «وجهك البحث الدِّيمومة»، و«قوافل الهجس»، وتركّي الرّميلي، في ديوانه: «مدد»، وعبدالله الخشرمي، في ديوانه: «ذاكرة لأسئلة التّوارس»، وزايد بن حاشد الكنانيّ، في ديوانه: «تقاسيم زامر الحيّ»، وعند معيض البخيتان، في دواوينه: «ثرى الشّوق»، و«الهجير»، و«يا مساء النّضال»، و«رقص الفطرة»، وعلي بن مفرّح الثّوابيّ، في ديوانه: «وميض الأفق»، ومحمد العامر الفتحي، في ديوانه: «قبلة أولى على وجنة الليل»، وصالح بن سعد العمري، في ديوانه: «نغم الأرض»، و«ريش من لهب»، وعائض بن علي القرني، في ديوانه: «ظلي يشبهني»، وعبدالرحمن بن حسن البارقي، في ديوانه: «رقوم على حواشي العمر»، بينما يندر أن نجد دواوين تفعيلية خالصة، ومن ذلك النّادر، ديوانا عبدالرحمن بن حسن المحسني، «رموش العاصفة»، و«إنفلونزا المدينة»، وديوانا عبدالله الخشرمي: «خارطة المرايا»، و«الملحمة الخشرمية»، وديوان عبدالرحمن الشَّهري: «أسمّر كَرغيف».

ومن خلال العرّض السّابق، يتبيّن أن خمسةً وثلاثين ديواناً، من أربعين ديواناً، لشُعراء من عسير، قد جاورت بين: قصائد

موزونة مقفأة، وقصائد تفعيلية، وأن خمسة دواوين، احتوت على قصائد تفعيلية، وحسب.

ولعل أهم النتائج التي يدل عليها هذا العرض، أن النسبة الكبرى من شعراء عسير، لم يكتبوا قصيدة التفعيلة، إلا بعد القصيدة المقفأة، وأن قصيدة التفعيلة، كانت تالية ولاحقة، ولم تكن قصيدة البدايات عند أكثر شعراء عسير، وذلك يفسر ندرة الخلل، وكثرة الجودة - عروضياً - عند أكثر هؤلاء الشعراء، فضلاً عن دلالة على أن اليسر الظاهري، الذي يتوهمه بعض الشعراء في قصيدة التفعيلة، لم يكن مغرياً، إلى الحد الذي يجعلها المبتدأ، وما بعده كله، ويحول دون الشاعر والتمرس بالكتابة على الشكل الخليلي الموزون المقفى، ويتأكد هذا القول، إذا علمنا بأنه عرفت قصائد موزونة مقفأة، لاثنتين من الشعراء الذين أصدروا دواوين تفعيلية خالصة، وهما: عبدالله الخشرمي، وعبدالرحمن بن حسن المحسني، ولم يكتب على التفعيلة منذ البداية، سوى عبدالرحمن الشهري.

وتختلف نسب المزج، والمجاورة، بين: القصائد الموزونة المقفأة، وقصائد التفعيلة، في هذه الدواوين، بيد أن وجود المزج، والمجاورة نفسيهما - في الكم الأكبر - من دواوين شعراء عسير - يدل على أن قصيدة التفعيلة، لم تزح القصيدة الموزونة المقفأة عن مكانها، أو مكانتها، وإنما أخذت مكاناً في جوارها، سواء أكانت هذه المجاورة من خلال تجاور نصوص جاءت على الشكلين الموسيقيين، في ديوان واحد، أم من خلال المزج بينهما، في نص واحد، وذلك يشي بأن الصراع الذي وُجد بين أنصار الشكلين - في البدايات الأولى لقصيدة التفعيلة - لم يكن - في حقيقته - صراع وجود، كما توهم أنصار القصيدة الموزونة المقفأة، الذين «كانوا يرون في هذا الشكل مروقاً»⁽¹⁾.

(1) «شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة: القضية الفلسطينية أنموذجاً»، د. عبدالرحمن بن حسن المحسني، ص 19.

ولهايتين السمتين: المزج، والمجاورة، دلالة على أنّ المهم في القصيدة العربية هو التماثل الصوتي الذي تحقّقه التفعيلات العروضية، سواء أكان عددها منتظماً، كما هو الحال في القصيدة الموزونة المقفاة، أم مختلفاً، كما هو الحال في قصيدة التفعيلة، وعليه يكون هذا التماثل الصوتي مسوّغ: المزج والمجاورة؛ لأنّه «عمدة المؤثرات الصوتية النوعية في حدوث الإيقاع الموسيقي في النص الشعري، ويرجع هذا إلى أنّ الكمية الصوتية التفعيلية الواحدة، تحوي أكثر من مقطع صوتي عندما تتماثل هذه التفعيلات، فيحدث تماثل صوتي لأكثر كمّ مقطعي في قصيدة»⁽¹⁾، ولعلّ هذا التماثل الصوتي، يفسّر بقاء المزج والمجاورة، عند أكثر شعراء عسير، وعند أكثر الشعراء العرب، ويعلّل - أيضاً - وجودهما الغالب، على دواوين شعراء ذوي اتجاهات شعرية وفكرية مختلفة، وبيئات أدبية متباينة⁽²⁾. ممّا يعني وحدة الجوهر الصوتي، برغم قيام قصيدة التفعيلة على «تخطيم فكرة البيت والشطر تخطيطاً تاماً»⁽³⁾.

وحين نتجاوز الظواهر العامة، والأحكام المبنية على الإحصاءات الكمية، بوصفها أساساً، ونلج إلى خصائص موسيقا قصيدة التفعيلة عند شعراء عسير، نجد أنّ أكثر التفعيلات حضوراً هي تلك التي تتشكّل منها البحور الصافية، ذات التفعيلة الواحدة مكرّرة، وإن لم تكن هذه البحور، من البحور التي شاع استخدامها في القصائد الموزونة المقفاة، كما هو الحال في تفعيلتي بحري: المتقارب، والمتدارك، اللتين شاعتا في قصيدة

(1) «النظرية النقدية من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري»، د. مراد عبدالرحمن مبروك، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1434هـ - 2012م، ص 65.

(2) انظر: «شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة: القضية الفلسطينية أنموذجاً»، د. عبدالرحمن بن حسن المحسني، ص 28، 29.

(3) «فصول في الشعر ونقده»، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط1، 1970م، ص 298.

التفعيلة، عند شعراء عسير، وليس بحراهما شائعين عند شعراء عسير، وليس من البحور الخمسة ذات الحظّ الموفور، عبر العصور⁽¹⁾.

ومن خلال الاستقراء العامّ، للشواهد الواردة في هذا البحث جملةً، والشواهد المختارة في هذا المبحث خاصّةً، كانت أبرز التفعيلات التي نظّم عليها شعراء عسير، قصائدهم التفعيلية - على الترتيب بحسب كثرة الشّيوع - : تفعيلة البحر الكامل: «متفاعلن»، وتفعيلة بحر الرمل: «فاعلاتن»، وتفعيلة بحر المتقارب «فعولن»، وتفعيلة بحر الوافر: «مفاعلتن»، وتفعيلة بحر الرجز: «مستفعلن»، وتفعيلة البحر المتدارك: «فاعلن»، وأكثر استخدام الأخيرة - فيما وقع تحت نظر الباحث من قصائد - يأتي على: «فَعْلُن» بحذف الساكن الثاني، وهو ما يُعرف بـ«زحاف الخبن»، باستثناء قصيدة عنوانها: «أقلّ من قصيدة.. أكثر من رسالة»، للشاعر محمد زايد الألمعي، حيث غلبت: «فاعلن»، على «فَعْلُن»⁽²⁾، وبضع قصائد للشاعر عبدالله الخشرمي⁽³⁾.

والملاحظ أنّ الزّحافات - سواء أكانت بالحذف، أم بالتسكين، أم بالتحريك - تطرأ على هذه التفعيلات، بشكل يفوق - في كمّيته - وجودها في القصيدة الموزونة المقفّاة، حتّى إنّ كثرتها وتتابعها، توصلان القارئ إلى حدّ توهم وجود كسرٍ، أو خلل. ويبدو أنّ كثرة الزّحافات ظاهرة عامّة في قصيدة التفعيلة العربيّة، ولذا فُسّرت كثرتها تلك، تفسيراً يعيدها إلى التجربة والعاطفة، وإلى طبيعة العصر الذي تغلب عليه السرعة؛ ذلك «أنّه كلّما اشتدّ الانفعال، وتغيّرت الحال النفسيّة، كلّما بدأت الأبيات بأكثر عدد من التفعيلات الزاحفة، أما شيوع الزّحاف بشكل عام، في المواقف المميّزة، أو المنفصلة في الحالة النفسيّة، فيمكن تفسيره بأنّ شدّة الانفعال

(1) انظر: «موسيقا الشعر العربي»، د. إبراهيم أنيس، ص 192.

(2) انظر: «غيمان»، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 142، 143.

(3) انظر: «الملحمة الخشرميّة»، ص 35، 67، 71.

يرافقها في الأداء اللغويّ أو الموسيقيّ نوعٌ من السَّرعَة الملموسة، أي سرعة في الأداء، ورغبة في توصيل المعنى والتَّنْفيس عن الحالة بشكلٍ أسرع من الشكل العاديّ الهادئ وغير المنفعل، ولأنَّ الرِّحاف - بتعريفه العروضيّ - هو كل تغيير يتناول ثواني الأسباب، ويقوم بتسكين المتحرِّك، أو حذفه، أو حذف الساكن، فإنَّه يؤدي إلى اختصارٍ في عدد الأحرف، وتقليص عدد المتحرِّكات، أي أنَّه من ناحية الأداء الصَّوتيّ يعمل على اختصار الزمن؛ ولهذا فهو يتَّفِق وحالة الانفعال التي تتطلب السَّرعَة، كما يتلاءم مع الحالة الجديدة المتميِّزة عما سبقَ أن قدَّمه الشَّاعرُ من حالاتٍ في مقاطع أخرى⁽¹⁾.

ومن الذين أجادوا قصيدة التَّفعيلة، حتَّى بات المبتدئون يحاولون ترسِّم خطاه، الشَّاعر محمد زايد الألمعيّ، إذ تمتاز قصائده التَّفعيليَّة بسلاسة موسيقيَّة، وإيقاعات داخلية عالية، وكثرة التَّدوير الذي يحيل القصيدة إلى كتلة موسيقيَّة واحدة، ومن ذلك قصيدته: «أقلَّ من قصيدة.. أكثر من رسالة»، حيث يقول⁽²⁾:

فلاؤكنَّ عابثاً عابِراً
أو قياساً على سوء ظنِّك بي
كافراً بالصَّداقة،
أو ناكراً للجَميلِ
ولاؤكنَّ أَرَداءَ النَّاسِ
في أَرَداءِ الوقتِ جاء
ولا بدَّ أن ينتهي طيفُهُ بالذُّبولِ

(1) «دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنيَّة في الشَّعر العراقي المعاصر»، محسن أطيّمش، وزارة الثَّقافة والإعلام العراقيَّة، بغداد، ط1، 1982م، ص 306.

(2) «غيمان»، المغنِّي الخائف، ع 12، 2010م، ص 143.

ولأُكُنْ كَاذِبًا حِينَ قَلْتُ: أَحَبُّكَ
أَوْ فَلَأُكُنْ غَامِضًا مِثْلَ جَيْبِ الْبَخِيلِ
ولأُكُنْ كُلَّ بؤْسٍ أَتَاكَ
بِخَيَّاتِهِ سَافِرًا....

وبتقطيع جزء من المقطع السابق، نلاحظ انسياب التفعيلات على الأَشْطَر، وقلة أماكن الوقف في نهاياتها:

فلأُكُنْ: 0||0 - عَابَثَا: 0||0 - عَابِرًا: 0||0 - أَوْ قِيَا: 0||0 - سَا
على: 0||0 - سُوءَ ظَنٍّ: 0||0 - نِكَ بِي: 0||0 - كَافِرًا: 0||0 -
بِالصَّدَا: 0||0 - قَةِ أَوْ: 0||0 - نَاكِرًا: 0||0 - لِلْجَمِيلِ: 00||0 -
ولأُكُنْ: 0||0 - أَرْدَاكَ النَّد: 0||0 - نَاسٍ فِي: 0||0 - أَرْدَاكَ ال: 0||0 -
وَقَتِ جَا: 0||0 - ءَ وَلَا: 0||0 - بُدَّ أَنْ: 0||0 - يَنْتَهِي: 0||0 - طَيْفُهُ:
0||0 - بِالذُّبُولِ: 00||0.

وهكذا تنساب القصيدة، دون أن تتحكم التفعيلات في الشاعر، ودون أن تفرض عليه النهايات الوقفية، إلا حينما يشعر بحاجة إلى التقفية، وهي - في قصيدة التفعيلة - حاجة شعورية نفسية، وليست ضرورة موسيقية، كما هو الحال في القصيدة الموزونة المقفاة؛ ولذا لم توجد القافية إلا عند نهايات ما يُعرف بـ«الدَّفَقَاتِ الشَّعُورِيَّةِ»، ولذا تكون غير منتظمة، وهو ما أطلق عليه الدكتور عبدالرحمن المحسن: «التقفية الارتكازية»، ويعني بها: التقفية الحاضرة في تلك القصائد التي تركز بنيتها الفنية على تقفية، أو عدة تقفيات محددة ظاهرة، لكن غير منتظمة، بحيث يكون ارتكاز النص بجملته على تقفيات وأصوات تتكرر⁽¹⁾، والدليل على عدم حرص الشاعر على انتظام القافية، وإخضاعها للمعنى، أن التفعيلة الواحدة كانت تنشطر على

(1) «شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة: القضية الفلسطينية أنموذجاً»، ص 494.

أكثر من سطر بسلاسة، لتساير المعنى، وتسير مع الدّفات الشعوريّة، بمعنى أنّ التّفعيلات كانت تخضع للمعنى، عوضاً عن أن تُخضعه لها، وبرغم ذلك فإنّ التدوير لم يكن موهماً بوجود خلل، كما لم يأخذ القصيدة إلى السّمات التّثريّة، بل بقي الإيقاع واضحاً، دون تكلفه، لإثبات وجوده، بالحرص على الوقفات، أو كثرة القوافي. وكون نهايات الأسطر ليست - على الدّوام - هي نهايات التّفعيلات، يعني أنّ تقنيات القصيدة الموزونة المقفّاة، لم تسيطر على الشّاعر وقصيدته، وأنّه قادرٌ على الاستفادة من المساحات الصّوتيّة التي توفرها قصيدة التّفعيلة.

ويعتمد بعض الشعراء إلى الانتقال من تفعيلة بحرٍ، إلى آخر، ويمكن أن يكون الانتقال سائغاً حينما يكون في حال الانتقال من فكرة إلى فكرة، أو من مقطع إلى مقطع، لكنّها تكون - أحياناً - بطريقةٍ يمكن وصفها بأنّها فوضويّة؛ لأنّها انتقالات فجائيّة، لا مُبرّر لها سوى أنّ الشّاعر انزلق دون وعيٍ منه، من تفعيلةٍ، إلى أخرى، ثم سار على الجديدة، غير آبهٍ، أو متنبّهٍ للتّفعيلة التي بدأ بها، وذلك داخلٌ في الأخطاء العروضيّة، بلا شكّ، ومنه قول عبدالله الخشرمي، في قصيدة عنوانها: «عُصاة»⁽¹⁾:

لَمْ تَزَلْ فِي دَمِي

شَعْلَاتُ الْبَنَادِقِ

قُل:

ما الذي ظلّ في قريتي:

قُتْرَةٌ بَاحَ⁽²⁾ دُخَانُهَا

(1) «الملحمة الخشرميّة»، ص 71.

(2) القُتْرَة في اللهجة المحليّة: النّافذة التي تُوضع في سطح المنزل، ليخرج منها دخان النّار، وتكون دائريّة من الفخار، وتطلق أيضاً على النّافذة المعروفة. وباح تُستخدم في اللهجة المحليّة بمعنى: انتهى.

حُزْنُهَا فِي شُقُوقِ الْبُيُوتِ

بَقَايَا نَوَافِدَ

يَسْكُنُهَا الْعَنَكُبُوتُ

وَمَاذَا اقْتَرَفْنَا؟!!

فِي غَفْلَةٍ مِنْ زَمَانٍ صَمُوتٍ

فقد انتقل الشاعر انتقالًا فجائيًا من تفعيلة البحر المتدارك: «فاعلن»، إلى تفعيلة البحر المتقارب: «فعولن»، دون أن يكون موضع الانتقال مقطعًا جديدًا، وليتبيّن موضع الخلل، تتحتّم إعادة كتابة القصيدة، مقرونةً بتقطيعها، على النحو التالي:

لَمْ تَزَلْ / فِي دَمِي

0||0| / 0||0|

شَعْلًا / تُ الْبِنَا / دِقْ

/|| / 0||0| / 0||0|

قُلْ: /

0|

مَا الَّذِي / ظَلَّ فِي / قَرِيَّتِي: /

/0||0| / 0||0| / 0||0|

قُتْرَةٌ / بَاحَ دُخَا / خَانُهَا

/0||0| / 0||0| / 0||0|

حُزْنُهَا / فِي شُقُوقِ / قِ الْبُيُوتِ /

/00|| / 0||0| / 0||0|

بَقَايَا/ نَوَافٍ/ ذَ

|| 0 || 0 / || 0 ||

يَسْكُ/ نُهَا العن/ كَبُوتُ/

|| 0 || 0 / || 0 || 0 / || 0 ||

وماذَا أَفُ/ تَرَفُّنَا/ هُ؟!!

|| 0 || 0 / || 0 || 0 |

في غَفْ/ لَ لَ مِنْ/ زَمَانٍ/ صُمُوتُ/

|| 0 || 0 / || 0 || 0 / || 0 || 0

فمنذ قوله: «بَقَايَا نَوَافِذَ»، انتقل من تفعيلة المتدارك: «فاعِلن»، إلى تفعيلة المتقارب: «فعولن»، وهو - في شعره على الإجمال - يكثر من النظم عليها، فربما توهم - لذلك - أنَّ قصيدته تسير في مسارٍ موسيقيٍّ سليم، والدليل على ذلك أنَّ القصيدة خاليةٌ من الكسور العروضية، قبل الانتقال، وبعده، بيد أنَّ فجائية الانتقال غير مبررة فنيًا، ولم تجر بها عادة الشعراء الذين عُرفوا بإجادة قصيدة التفعيلة، إلا في حالاتٍ نادرة جدًا، ابتدع الدكتور عبدالله الفيقي لها مصطلح: «قصيدة التفعيلات»⁽¹⁾، وهي ليست من أنواع المزوجة المعروفة بين تفعيلات البحور⁽²⁾، فضلًا عن أنَّ مثل هذا الانتقال ليس من المزوجة.

ومن شعراء عسير، مَنْ يمزج، في القصيدة الواحدة، بين الشكّلين:

(1) «حادثة النصّ الشعري في المملكة العربية السعودية: قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي»، ص 123.

(2) انظر: «قضايا الشعر المعاصر»، نازك الملائكة، ص 64. و«موسيقا الشعر العربيّ قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق على شعر الشّطرين والشّعر الحرّ»، د. عبدالرضا علي، ص 63. و«موسيقا الشعر العربيّ بين الثّبات والتّطور»، د. صابر عبدالدايم، ص 92، وما بعدها.

التفعيليّ، والموزون المقفّى، وهو مزجٌ لا يخرج عن تفعيلات البحر نفسه، وممن نظم بهذه الطريقة: علي آل عمر عسيري⁽¹⁾، ومحمد عبدالرحمن الحفظي⁽²⁾، وإبراهيم طالع الألمعي⁽³⁾، وأحمد عبدالله عسيري⁽⁴⁾، وعلي بن مفرح الثوابي⁽⁵⁾.

وكان الشاعر محمد الحفظي، أكثرهم مزجاً بين الشكّلين، وأكثرهم استمراراً في فعل ذلك، عبر ما يقرب من ثلاثين عاماً، وربما كان أسبقهم، إذ سار على هذه الطريقة، منذ ديوانه الأوّل: «لحظة يا حلم»، حتّى ديوانه الأخير: «تباهي»، ومن ذلك قصيدة وطنيّة، نظمها على مجزوء الوافر، بدأها بأبياتٍ موزونة مقفّاة على هذا النحو⁽⁶⁾:

سَكَنْتُ ثَرَاكَ يَا وَطَنَا وَمِنْ مَاضِيكَ جِئْتُ أَنَا
وَزَنْتُ الْعُمَرَ ثَقُلَ يَدَيَّ وَعَشَقِي فِيكَ مَا وَزَنَّا

وبعد ستّة أبيات، ينتقل إلى مقطع تفعيليّ على تفعيلة الوافر نفسها: «مفاعلتن»، حيث يقول:

فَدَيْنُكَ..

هَلْ أَبُوحُ؟ وَكَمْ سَأَزِدُ شَاخِصًا؟

وَدَمِي.. عُرُوقٌ نَبَضُهَا وَطَنٌ

وَمَوَالٌ كَضَوْءِ الشَّمْسِ يَصْدَحُ مُشْعِلًا رَمَقِي

(1) انظر: «من قصائدي»، ص 15، 90.

(2) انظر: «اشتعال الرّمق»، ص 151، 152، 153، 154، 155. و«تباهي»، ص 96، 97، 98.

(3) انظر: «سهيل اميماني»، ص 17، 18، 20، 21. و«نحلة سهيل»، ص 101، 102، 103، 104، 105، 106.

(4) انظر: «إشراقة الطّين»، (مخطوط)، ص 115، 116، 117، 118.

(5) انظر: «وميض الأفق»، ص 15، 16، 17، 18.

(6) «اشتعال الرّمق»، ص 151.

لِصَوْتِ الْأَرْضِ
لِلطَّيْنِ الَّذِي شَاغَلَتْهُ زَمَنًا
بِكُلِّ طُفُولَتِي الْمُثَلَّى

وبعد نهاية المقطع التفعيليّ، يورد - مرّةً أخرى - مقطعاً موزوناً مُقَفًّى، على مجزوء الوافر نفسه، وبالقفافية نفسها، التي بدأ بها، ليتلوّه بمقطع تفعيليّ آخر، ثم أربعة أبيات موزونة مقفّاة. وليس هناك من سببٍ فنيّ يُمْكِنُ أن يفسّر مثل هذا المزج، سوى أنّ الوزن المجزوء، برويّ النّون، المتبوعة بالألف، قد حوّل القصيدة إلى ما يشبه النّشيد، وضيّق على الشّاعر مساحات القول، فلجأ الشّاعر إلى المقاطع التّفعيليّة لتمنّحه مساحاتٍ أوسع للتّعبير، والتّصوير، ومن أجل إيجاد إيقاع مختلف. «والجمع بين الشّكلين التّقليديّ والجديد في عمليات التّطعيم الإيقاعيّ التي لجأ إليها كثيرٌ من الشّعراء من أجل خلق إيقاعٍ قائم على التّناقض، يجمع بين النّظام وخرق النّظام معاً»⁽¹⁾.

ومن المزالق الموسيقيّة التي ينحرف إليها شعراء قصيدة التّفعيلة، أنّهم قد يقعون في الكسر العروضيّ، أو يوقعون القارئ في وهم وجوده، دون أن ينتبهوا إلى ذلك، بسبب انشطار التّفعيلات على الأسطر، أو عدم تحديد أماكن الوقفات، أو كثرة الزّحافات، فضلاً عن أنّ عدم ضبط القصيدة بالشّكل، يجعل القارئ يتوهم وجود الكسر، لأهميّة الشّكل في تحديد أماكن الوقفات، ونهايات الأسطر، ومثل هذا الكسر الموهوم قليل، عند شعراء عسير، لكنّه موجود، ممّا يحتمّ على شعراء هذا الشّكل، الاهتمام بعلامات التّرقيم، والضّبط بالشّكل التّام، ومن الشّواهد التي تجمع بين: الكسر العروضيّ، والإيهام به، قول الشّاعر عبدالرحمن المحسنيّ، من قصيدة رثائيّة، على تفعيلة بحر الرّمل: فاعلاتن⁽²⁾:

(1) «الخطاب الشّعريّ عند محمد عفيفي مطر»، د. عبد السلام سلام، ص 115.

(2) «رموش العاصفة»، ص 15.

فِي سَمَائِي أَلْفُ غَيْمَةٍ
 غَيْمَةٌ سَوْدَاءُ تَبْكِي
 وَأَرَى أَلْفَ غَيْمَةٍ أُخْرَى تُزْغَرِدُ
 وَأَرَى الطَّيْرَ يُبَاكِينِي فَأَبْكِي
 صَوْتُهُ مِنْ تَحْتِ أَنْقَاضِ التُّرَابِ
 يَبْعَثُ الرُّوحَ الزَّكِيَّ
 فِي حَنَائِي خَافِقِي

ففي السطر الثالث، اختلّ الوزن ظاهرياً على الرغم من سلامته؛ ذلك
 أنّ السطر الأول يتشكّل من تفعيلتين كاملتين: «فاعلاتن فاعلاتن»:

فِي سَمَائِي / أَلْفُ غَيْمَةٍ

/0|0||0| /0|0||0|

ومثله السطر الثاني:

غَيْمَةٌ سَوْدَاءُ تَبْكِي

/0|0||0| /0|0||0|

وحين يأتي السطر الثالث، تكون تفعيلته الأولى على: «فاعلاتن»، ثم
 تليها تفعيلة مكونة من: متحرّكين، وساكن، ومتحرّكين، فساكن، لتضع بقية
 تفعيلات السطر الشعري كلّها، ويصبح تحديدها صعباً، إذ تجمع بين:
 «مستفعلن»، بعد متحرّك، وساكن، وتقطع السطر على النحو التالي:

وَأَرَى أَلْفَ غَيْمَةٍ أُخْرَى تُزْغَرِدُ

0|0||0|0| 0||0|| /0|0||

ويبدو أنّ الشاعر قد أضاف هذا السطر بعد فراغه من كتابة القصيدة،
 أو أنّه استبدل لفظة آخرها متحرّك، في السطر الذي يسبقه، ممّا أوقعه في
 هذا الكسر.

وأزعم - أيضًا - أنّ انتظام التّفعيلات عدديًا، وخلوّها من الرّحافات، في السّطرين: الأول، والثاني، يجعل الأذن تُفاجأ بالسّطر الرّابع، في حال استبعاد السّطر المكسور الثالث، ومفاجأة الأذن آتيةً من تتابع وجود زحاف الخبن، بحذف الساكن الثاني من التّفعيلتين: الأولى، والثانية، اللتين جاءتا على: «فعلاتن»، عوضًا عن: «فاعلاتن»:

وأرى الطّيء/ رَ يُباكي/ نبي فأبكي

/0|0||0| /0|0||| /0|0|||

وبعد؛ فإنّ الناظر في قصيدة التّفعيلة، عند شعراء عسير، يلحظ أنّها وصلت إلى مرحلة النّضج الموسيقيّ، منذ النّصف الثاني، من العقد الأخير، من القرن الرّابع عشر الهجريّ، وأنّ شعراء عسير، سايروا - تاريخيًا وفنيًا - التّجربة السّعوديّة في ذلك، كما ظهرت قصائد التّفعيلة - عند أغلبهم - مغايرةً للقصيدة الموزونة المقفّاة، من حيث: اللغة، والإيقاع، وأساليب التّصوير، وهو ما ظهر من خلال النّصوص التي عُرضت في أبواب وفصول الدّراسة كلّها، كما تبين أنّ شعراء عسير، فضّلوا نظم قصائدهم على تفعيلات البحور الصّافية، واتسمت قصائدهم بسلامة الوزن، ووحدّة التّفعيلات، باستثناء شواهد يسيرة، نبّه البحث إلى شيءٍ منها، محاولاً تحليل الخلل، وإيجاد أعذار للشّعراء الذين عُرف عنهم التّمكّن من أدواتهم اللغويّة والعروضيّة.

المبحث الثاني

الموسيقا الداخلية

يقول الجاحظ: «إنَّ من الصَّوت ما يسرُّ النَّفوس حتَّى يفرط عليها السَّرور فترقص، ومنها ما يُكمد»⁽¹⁾، وهو قول يشي بمعرفة النقاد القدماء بالموسيقا الدَّاخلية وإدراكهم أنَّ لها أثرها، على الرَّغم من أنَّه لم يوجد عندهم مصطلح ثابت يدلُّ عليها، ويجمع تحته أسبابها، فهم يدركون أنَّ للنَّغم الخفيِّ في المتلقِّي أثرًا، سواء أكان سرورًا أم كآبة، كما أنَّ بعض الفنون البديعية اللفظية التي حدَّدها البلاغيون، وفصلوا القول فيها، تدخل في العناصر التي تحقِّق الموسيقا الدَّاخلية، ومن ذلك: الجنس بأنواعه، والتقسيم، وردِّ الأعجاز على الصِّدور، ويضيف بعض الدارسين إليها التَّصريح، على الرَّغم من كونه متعلِّقًا بالقوافي، وحروف الرويِّ، وهما - عند أكثر الباحثين - يعدَّان في عناصر الموسيقا الخارجيّة، وربَّما أنَّ أثرهما الصَّوتيَّ سوَّغ لفريق آخر عدَّهما في عناصر الموسيقا الدَّاخلية، فضلًا عن أنَّها - في تأثيرها - لا تنفصل عن نظيرتها الخارجيّة انفصالًا كاملاً⁽²⁾، وإنَّما هي إضافةٌ إليها، وهو ما عناه الدُّكتور إبراهيم أنيس بقوله - في معرض حديثه عن الظواهر التي تتجلَّى فيها الموسيقا الدَّاخلية - : «... يجمعها جميعًا أمرٌ واحد، وهو العناية بحسِّن الجرس، ووقَّع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النَّوع في الشعر يزيد من موسيقاه»⁽³⁾.

(1) «الحيوان»، ج4، ص 191.

(2) انظر: «الشعر في منطقة جازان من 1351 - 1418هـ/ 1932 - 1998م: دراسة موضوعية وفنية»، د. حسن بن أحمد إبراهيم النعمي، ص 1227.

(3) «موسيقا الشعر»، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م/ ص 43.

وحين تكون الموسيقى الداخلية إضافةً إلى الخارجية، وسواء أتت عفواً، أم عمدًا - كما هو الحال عند تكلف البديع - فإنها تضيف إلى الأنغام الأصلية أنغامًا أخرى، مما يجعلها مدار تمايز بين الشعراء؛ إذ «تجلى الفروق للأوزان المتشابهة بالفروق الداخلية، فكم من قصائد تتماثل في البحر والقافية، كالطويل والبسيط والوافر والكامل وغيرها، لكننا لما نقارن بين تلك القصائد المتشابهة، نرى التفاوت النسبي في الإيقاع، والنبر، والجرس، والموسيقا، فبعضها يعلو إلى قمة التأثير، وأخرى دون ذلك»⁽¹⁾، ذلك أن الأوزان الخليلية - بتفعيلاتها كلها - قوالب جاهزة ومحدودة ومحددة، والالتزام بها واجب فني، أما الإضافات الصوتية التي تحققها الموسيقى الخارجية، فهي تختلف من شاعرٍ إلى آخر، بحسب الذائقة والقدرة الفنية.

وعلى هذا، فإن الموسيقى الداخلية لا تفرض على الشاعر سيطرتها، ولا تلزمه بنظام رتيب كالموسيقا الخارجية، بل تنبع - عند الشعراء المجيدين - من التجربة الشعرية نفسها، وتساورها في الشدة والارتفاع، وفي الهدوء والخفوت، بوصفها مكونًا رئيسًا من مكوناتها، وليس أدل على ذلك من حرص الشعراء على اختيار الألفاظ، والتميز بين المترادفات منها، وتفضيل لفظة على أخرى تتفق معها في الوزن؛ لأن الشاعر المجيد يبني اختياراته - في هذه الحال - على أسس صوتية، متحررًا انتقاء اللفظة الأبلغ في التعبير عما يجيش به وجدانه، والأكثر وقعًا في نفس المتلقي؛ لأن للجرس - في الشعر - أثرًا يوازي أثر الصور والمعاني، وقد يفوق أثره أثريهما في القصيدة العربية التي لما تتخلص من سماتها الشفاهية.

ولما كانت الموسيقى الداخلية إيقاعًا كافيًا، لا كمًّا ذا عدد معلوم من الحروف الساكنة والمتحركة، باتت - ومعها الإيقاع، وهو جوهرها - عصية

(1) «الاتجاهات الفنية في الشعر إبان الحروب الصليبية»، د. مسعد العطوي، دار التوبة، الرياض، ط 1، 1417هـ، ص 535.

على الوصف والتّحديد⁽¹⁾، وصارت نغمًا خفيًا تتحسّسه الأذن، وتحسّه النفس، في حالي: سماع الشعر، أو قراءته؛ ولذا فإنّ كلّ قصيدة تحتوي من عناصر الموسيقى الدّاخلية، على شيء أو أشياء، يمكن الكشف عنها بالتأمّل، وإعادة النّظر، وربطها بالصّور، والمعاني، والتّجربة الشعورية؛ لأنّ «تأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان، ثمّ ينعكس على الحواسّ... ومن ثمّ لا بدّ أن يتحقّق نوعٌ من الفهم لما في الشعر من معانٍ»⁽²⁾، إذ هي - في جوهرها - نوعٌ من الانفعالات التي تظهر عفوًّا، أو هي شكلٌ من أشكال الدقّة في اختيار الألفاظ، والدقّة - هنا - لا تعني دقّة الألفاظ في أداء المعاني، وحسب، وإنّما تتجاوز ذلك إلى دقّتها في التعبير عن وجدان الشّاعر، وفي التأثير، وإيصال التّجربة؛ وذلك لكون «الإيقاع يعكس حسّ الشّاعر لحظة اختياره مفردته، ولا يكون هذا الاختيار متأتّيًا من مجرد مطابقة اللفظة للمعنى المراد؛ إذ لا معنى للمفردة في الشعر، وإنّما هناك دلالة تؤدّيها عوامل مجتمعة في المفردة، أحدها الإيقاع المُستكنّ في أصواتها، صوائتها وصوامتها»⁽³⁾، وهذا يجعل التّوسّع في استظهار الموسيقى الدّاخلية يقود إلى دراسة كثير من خصائص وسمات اللغة، وذلك مستحيلٌ مع كثرة الشّواهد؛ لأنّه يحتمّ تناول الصّوت اللغويّ من جهاته كلّها، ولعلّ هذا ما جعل الدّارسين يقنّنون طريقة دراسة الإيقاع الدّخلي، برصد مجموعة من الظواهر الصوتيّة المشتركة بين الشّعراء، ودراسة الموسيقى الدّاخلية من خلالها، وحسب.

ومن هنا، تكون الشّواهد التي يكون فيها الإيقاع الدّخلي أكثرَ

(1) انظر: «حلم الفراشة: الإيقاع الدّخلي والخصائص النّصيّة في قصيدة النثر»، د. حاتم الصكر، وزارة الثقافة والسياحة اليمنيّة، صنعاء، ط1، 2004م، ص 12، 13.

(2) «موسيقا الشعر العربي»، د. حسني عبدالجليل يوسف، ج1، ص 15.

(3) «غيمان»، فصلية تُعنى بالكتابة الجديدة، تجلّيات الإيقاع في قصيدة ترتيلة البدء لمحمد الثبتي: دراسة أسلوبيّة، علي محمّد الأمير، ع 12، 2010م، ص 38.

وضوحًا، أولى بالعرض؛ لوضوح دلالتها على قدرة الشاعر، ولأنّها تضع أمامنا معالم الموسيقى الدّاخلية - عند شعراء عسير - واضحة، غير محتاجة إلى اجتهاداتٍ قد يجانبها الصّواب؛ ممّا يحتم اختيار شواهد بعينها، تجلّت فيها الموسيقى الدّاخلية، مع الاهتمام بأن تكون هذه الشّواهد عائدة إلى أكثر من جيلٍ شعريّ، ومحقّقة لتنوّع الأسباب، ومشمّلة على: قديمها، كالجناس، والتّقسيم، وردّ الأعجاز على الصّدور، والتّكرار، والمطابقة⁽¹⁾، وجديدها المتمثّل في التّشكيل البصريّ لألفاظ القصيدة المكتوبة، بغية توجيه القارئ إلى أدائها صوتيًا بطريقة معيّنة، وهو يتفرّع - أيضًا - إلى أجزاء صغيرة، بحسب علاقته بالمعنى، وإسهامه في تشكيل الصّورة، ومدى ملائمتها لهما، أو نفوره منهما.

ولم يكن ممكناً أفراد دراسة كلّ باعٍ من بواعث الموسيقى الدّاخلية، تحت عنوانٍ خاصّ؛ لأنّه لا توجد - عند الشعراء - حدودٌ تفصل سبباً عن آخر، وتلك حالٌ بدهية؛ فمقصّد الشاعر هو إحداث النّغم الصّوتيّ، دون نظرٍ منه إلى باعته، بوصفها مصطلحاً ذا تعريفٍ محدّد، وخصائص معلومة؛ لأنّ الشاعر يعمد إلى شيءٍ من التّنظيم الصّوتيّ، غير آبهٍ لتفصيلات القول في أسبابه ومصطلحاتها⁽²⁾، ممّا جعل هذه الأسباب تتداخل، حتّى إنّها يجتمع منها في البيت الواحد، أو السّطر الواحد، ثلاثة أسباب، وذلك حتّم انتقاء شواهد تمثّل الأجيال الشعريّة الثلاثة، ثمّ تفصيل القول فيما حوته من: تجنيس، أو طباق، أو تقسيم، مع الإشارة إلى معاضداتها، من مثل: تكرار الألفاظ، أو الأصوات، وردّ الأعجاز على الصّدور، وغيرها.

(1) تمّت دراسة التّصريح في مبحث: مطالع القصائد، ولا فائدة في تكرار دراسته هنا، كما تضمّن مبحث: خواتيم القصائد، دراسة شواهد مختلفة على التّكرار في الخواتيم، ممّا حتّم الاكتفاء - هنا - بشواهد على التّكرار في مقدّمات القصائد وأواسطها.

(2) انظر: «في البحث عن لؤلؤة المستحيل: دراسة لقصيدة أمل دنقل»، د. سيّد البحراوي، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص 91.

وذلك كله يأتي مراعيًا التّمييز بين: القصيدة الموزونة المقفّاة، والقصيدة التفعيليّة؛ لاختلاف بنيتيهما الموسيقيّة، إذ يستشعر الشعراء - في قصيدة التّفعيلة - نوعًا من النقص الموسيقيّ النّاجم عن غياب حرف الرويّ المكرّر، فيسعون إلى تعويضه بتكثيف أسباب الموسيقى الداخليّة.

وعند تتبّع نتاج شعراء عسير، نجد الجنس بنوعيه: التّام، والنّاقص، يأتي على رأس قائمة أسباب الموسيقى الداخليّة، يستوي في ذلك المقلّدون والمجدّدون، بينما تكون الفروق في قدرة الشّاعر على جعل اللفظتين المتجانستين مضيفتين إلى المعنى، وملائمتين للسياق، ومسهمتين في تشكيل الصّورة الشعريّة، كما تظهر الفروق في ابتكار جناسات جديدة، بين ألفاظ لم تُعهد المجانسة بينها في التّراث العربيّ شعره ونثره.

ومن المقلّدين الذين منح الجنسُ بعض قصائدهم، إيقاعاتٍ داخلية ملائمة للمعاني المدحيّة والوطنية التي طغت على شعر هذه الفئة، الشّاعر عبدالله بن علي بن حميد، ومن ذلك قوله في قصيدة نظمها سنة 1393هـ، بمناسبة افتتاح سدّ أبها⁽¹⁾:

أَسْدَى لَهَا السَّدَّ يُرَوِي أَرْضَهَا وَيَبْلُ صَادِيَهَا زُلَالٌ كَوَثَرُ
فقد جانس بين لفظتي: «أسدى، والسدّ»، فجاء الجنس محققًا للإيقاع الداخلي، وكان ملائمًا للموضوع، والحدث، إذ إنّ الفعل: «أسدى»، مناسب لمقام الشكر في مناسبة احتفاليّة بمنجز تنموي، ولفظة: «السدّ»، في مدار القصيدة والحدث؛ ممّا يجعل الجنس هنا متّسقًا مع الموضوع.

وإذا كان الجنس السابق غير خارج عن إطار الموضوع، فإنّ الشّاعر نفسه يلجأ إلى الجناسات الجاهزة المشهورة في التّراث الشعريّ العربيّ،

(1) «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد 1326 - 1399هـ»، د. صالح بن عون الغامدي، ص 258.

وبخاصَّة في مقدّماته الوصفية، والمدحية، وذلك بدهي عند النظر إلى مرحلته، وإلى كونه شاعرًا مقلدًا لا يذهب بعيدًا عن المصادر الشعرية التقليدية التي استمد منها معجمه الشعري، ومن ذلك قوله مادحًا في القصيدة نفسها⁽¹⁾:

يسقي العدا كأس الردى بحسامه وبفيضه يُثري المُقلّ المُعسر
فهو يجانس بين لفظتي: «العدا، والردي»، وهما تحقّقان إيقاعًا داخليًا، لكنّهما تفتقران إلى الجدة، فضلًا عن مجيئهما في سياق صورة تقليدية.

ومثله مجانسته بين لفظتي: «مُسخ، ومُلح»، في وصف الوابل، حين يقول من مقدّمة وصفية على قصيدة نظّمها سنة 1391هـ⁽²⁾:

أستنشق الشَّيخَ والحُودانَ بأكْرَه وبُلّ مُسحّ مُلحّ من غَوادِيها
فعلى الرّغم ممّا أحدثته اللفظتان من إيقاع داخلي، إلا أنّ وصف الغيث ومرادفاته، بأنّه مسحّ ملحّ، موجود حتّى في أدعية الاستسقاء.

ويكثر شعراء عسير من المجانسة بين لفظتي: عسير؛ في معنى صعب غير يسير، وعسير الدّالة على المكان، وعلى الأخصّ في القصائد التي تصف مظاهر التّسمية، وهم - في الغالب - يجمعون هذا الجناس، بالطّباق، أو المقابلة، ومن ذلك قول الشاعر علي بن إبراهيم التّركيّ⁽³⁾:

حتّى لقد باتَ العَسيرُ مُيسرًا لم يبق - حتمًا - في عسير عناء
فقد جانس بين مفردتي: العسير، من العسر والصّعوبة، وعسير، اسم المكان، وطابق بين لفظتي: العسير، وميسرًا، ممّا أوجد شيئًا من الموسيقى الخفية، المدعومة بتكرار صوت السين في المفردات الثلاث.

(1) السّابق، ص 258

(2) نفسه، ص 248.

(3) «الشّعر في رحاب الفهد»، ص 45.

والتقسيم أحد أسباب الموسيقى الداخلية التي توافرت عند المقلّدين والمجدّدين من شعراء عسير، على السواء، وليس المهمّ - هنا - أن يكون التقسيم متوافراً على شروطه البلاغية، وأهمّها أن يكون تفصيلاً لمجملٍ مذكور، وإنّما المهمّ هو الأثر الصوتي الذي ينتج منه، وذلك يتحقّق - في أغلب الشواهد - عند اجتماعه مع أسبابٍ أخرى من أسباب الموسيقى الداخلية.

والمتمّثل في بعض الشواهد التي احتوت على التقسيم - عند شعراء عسير - يلحظ وجود فروق لغوية، وفوارق تركيبية، وتباين في القدرة على استثماره في رسم الصور الشعرية، وفي إحداث الموسيقى الداخلية، وهي فروق دقيقة تبدّى عند المقارنة بين: المقلّدين، والمجدّدين، إذ لا يخلو التقسيم - عند المقلّدين - من أثر التراث الشعريّ العربيّ، فيما لا يكاد القارئ يلمح هذا الأثر عند المجدّدين. ومنه عند المقلّدين قول الشاعر عبدالله بن علي بن حميد⁽¹⁾:

الشَّوْقُ يَجْذِبُهَا، وَالْوَدُّ يَقْرِبُهَا وَالْحُبُّ يَغْمُرُهَا، وَالْعَدْلُ يُدْنِيهَا
إنّ ذاكرة قارئ هذا البيت، ستعود به إلى نظائره الكثيرة في تراثنا الشعريّ، وأقربها مثلاً قول الخنساء⁽²⁾:

حَمَالُ أَلْوِيَةِ هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ شَهَادُ أُنْدِيَةِ لِلْجَيْشِ جَرَارِ
والتقسيم في بيت ابن حميد، تقسيم مسجوع، وهو أحد فروع التقسيم عند البلاغيين⁽³⁾، وفيه يؤدي اجتماع السجع والتقسيم، إلى تكثيف الأنغام، وتوازنها، والبلاغيون يطلقون عليه الترصيع، في حال توازن الألفاظ،

(1) نفسه، ص 249.

(2) «شعر الخنساء»، تحقيق وشرح: كرم البستاني، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1982م، ص26.

(3) انظر: «دراسات منهجية في علم البديع»، د. الشّحات محمّد أبو ستيت، نشر: المؤلّف، ط1، 1414هـ - 1993م، ص 244.

وأتّفاق الفواصل⁽¹⁾، يقول عنه الدّكتور محمد عبدالمطلب إنّه: «لون تعبيريّ يتّصل بالسّجع، ويعتمد على طبيعة التّوازن التي تتمّ من خلال الأوزان الصرفيّة، أي أنّ حقيقته تؤوّل إلى عمليّة التّوفيق بين الوزن العروضيّ والوزن الصّرفيّ، والعمليّة التّوفيقية بين البنية العروضيّة والصّرفيّة، تؤدي إلى تناغم مدهش يدعم الإيقاع ويجعله متوازنًا حيث توجد بنية التّرصيع»⁽²⁾، لكن مثل هذا التّقسيم - على الرّغم من جماله في ذاته - يُعدّ استنساخًا لأساليب الأوائل، وهي سمّةٌ مهيمنة على المقلّدين من شعراء عسير، برغم أنّهم شهدوا بدايات تجديد القصيدة العربيّة.

ويأتي التّقسيم ممزوجةً بما يمكن أن يكون نتيجة تأمل، أو مشوبًا بدعوة خفية إليه، عند الشّاعر علي بن عبد الله مهدي، وهو يصوّر عجبه - معتمدًا على الاستفهام الإنكاريّ - من انقسام البحر إلى نصفين: مالح، وعذب، وذلك في قصيدة يصف بها مشروع تحلية مياه البحر، حيث يقول⁽³⁾:

وَمَنْ يَظُنُّ بَأَنَّ الْبَحْرَ مُنْشَطِرٌ فَبَعْضُهُ رَائِقٌ، وَالبَعْضُ مُنْكَدِرٌ؟
فالتّقسيم لا يعدو أن يكون نقلاً للواقع الجديد، لكنّه أدّى إلى تنعيم داخليّ، على الرّغم من كون اللفظتين المختارتين للتّعبير عن: العذوبة، والملوحة، غير دقيقتين في أداء المعنى، إلا أنّ التّقسيم قد أوجد مساحةً زمنيّةً للسّكوت عند نهاية القسم الأوّل، ممّا منح الشّطر نغمًا إضافيًا.

ولنتبيّن التّطور الذي طرأ على الجنس عند شعراء عسير، بوصفه عنصراً مهمّاً من عناصر «غنائيّة» القصيدة العربيّة، وسبباً رئيساً من أسباب الإيقاع الدّاخليّ، نذهب إلى شاعرين من جيلين تالين لابن حميد، حافظا في قصائدهما كلّها على شكل القصيدة الموزونة المقفّاة، وهما: علي بن

(1) انظر: السّابق، ص 244، وما بعدها.

(2) «بناء الأسلوب في شعر الحداثة»، دار المعارف، مصر، ط2، 1995م، ص 384.

(3) «الشّعر في رحاب الفهد»، ص 57، 58.

عبدالله مهدي، من الجيل الثاني، وعبدالله الزمزمي، من الجيل الثالث، فنلاحظ وجود شيء من الجهد في تطويع الجناس للتجربة الشعرية، وللصورة، ومن ذلك قول الشاعر علي مهدي في وداع ابنته ليلة زواجها⁽¹⁾:

أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ فَجْرًا وَدَعَ السَّكْنََا أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ بَدْرًا أَيْنَمَا سَكْنَا
أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ قَلْبًا هَاجَ مَا سَكْنَا وَالرَّيْحُ تَهْزَأُ مِنْ قَلْبِي إِذَا سَكْنَا

وتتجلى الموسيقى الداخلية في هذين البيتين لأكثر من باعث؛ فهنا جناس تام مداره الجذر اللغوي: «سكن»، حيث جاء به في الشطر الأول اسمًا دالًا على مكان الإقامة، وأورده في الشطر الثاني فعلًا، في معنى أقام، أو حلّ، ثم جاء بالفعل منه في الشطر الثالث منفياً، في معنى عدم الهدوء والطمأنينة، ليورده في الشطر الرابع بالمعنى نفسه مثبتًا، في معنى وجود الارتياح والهدوء والطمأنينة، لتتنوع المعاني بالنفي والإثبات، ويتوزع الجذر اللغوي على نوعين من أنواع الكلم هي: الأسماء، والأفعال، وقد جاءت الجناسات كلها مؤثرة في المتلقي، ومتلائمة في الحزن الذي يشيع في قصيدة موضوعها وداع أب لابنته، فضلاً عن أنها كانت في القافية المطلقة التي اتفقت مع حزنه، حيث تردّد النون وكأنّها أنين موجع مكثوم. كما أنّ الجناس جاء في قوافي المطلع، ليكون التصريح سبباً في إيقاعات إضافية، يؤازرها التكرار اللفظي للجملة الفعلية: «أستودع الله»، بكلّ إيحائها، ودلالاتها الهامشية، فيصير التكرار سبباً ثالثاً، وذلك كلّه متوافق مع التجربة الشعورية، ممّا جعل الإيقاعات الداخلية والخارجية تسير نحو هدف واحد هو تصوير التجربة، والتأثير فيها.

أمّا الشاعر عبدالله الزمزمي، فله بيت جانس فيه بين: الفعل المضارع من الجذر «سكن»، واسم الفاعل. يقول⁽²⁾:

(1) «الآثار الشعرية للأديب علي بن عبدالله آل مهدي»، عبد الخالق محمّد أحمد جمعان، (مخطوط)، ص 38.

(2) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص 144.

يَا دَارٌ يَسْكُنُنِي الْحَنِينُ وَسَاكُنٌ أَنَا فِي الْحَنِينِ فَكُلُّنَا أَغْرَابُ

ويبدو للوهلة الأولى أنّ المعنى والصّورة يختفيان خلف تلاعب لفظيٍّ، هدفه استجلاب البديع، بينما النّداء موجّه إلى الدّار، وهي مرتبطة بالـ«سكن»، وبـ«الحنين» أيضًا، في حال البعد عنها، فضلًا عن أنّ الشّعور بالحنين مرتبط بالشّعور بالغربة، إذ لا يكون الحنين إلا في حال الغربة، أو الاغتراب مكانيًا أو زمنيًا، وهو النتيجة المنطقية التي خلص إليها الشّاعر في آخر البيت، حيث صار الحنين وطنًا بديلًا عن الوطن، أو دارًا بديلة عن الدّار، ممّا يفضي إلى الشّعور بالغربة، وكأنّه يقول: لي حنينٌ يسكنني وأسكنه، عوضًا عن أن يقول: لي وطنٌ يسكنني وأسكنه.

وعند العلم بأنّ الرّمزيّ لم يكن من المغرمين بالبديع، فإنّ حكم الباحثة فاطمة الألمعيّ، على هذا الجنس، بأنّ الشّاعر «لم يخدم به المعنى، وإنّما أقحمه استجلابًا للبديع، وحرصًا على سلامة الوزن»⁽¹⁾، ليس حكمًا منصفًا؛ لأنّ في البيت ألفاظًا ذات معانٍ متلائمة ومتداعية، تسوّغ هذا الجنس، وتجعله في خدمة المعنى والصّورة، حتّى أنّه ينطبق عليه سبب الاستحسان في قول عبد القاهر الجرجاني: «أمّا التّجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا»⁽²⁾.

وربّما اجتمع عند الرّمزيّ أكثر من سببٍ في إحداث الإيقاع الدّاخليّ، ومن ذلك جمعه بين: الجنس، والتّقسيم، في قوله⁽³⁾:

فَاتَّهَا الْآسِي فَمَا عَادَتْ عَلَى الْأَلَامِ تَقْوَى
وَدَوَاءُ الرُّوحِ إِيْمَانٌ وَإِخْلَاصٌ وَتَقْوَى

(1) «الشّاعر الإنسان عبدالله الرّمزيّ: دراسة في الخطاب الشعريّ»، دار الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ونادي أبها الأدبيّ، ط1، 2014م، ص 360.

(2) «أسرار البلاغة»، ص 7.

(3) «المجموعة الشعريّة الكاملة»، ص 32.

فهو يجانس بين لفظتي: «تقوى»، في معنى: تستطيع، أو تقدر، و«تقوى»، في معنى: مباحدة المعاصي واجتنابها، ويضيف إليه التقسيم، حين يعمد إلى تجزئة البيت الثاني إلى أجزاء يمكن السكوت عند نهاية كل منها، مما منح البيتين بعداً موسيقياً غير متكلف.

وحين يختار المجددون شكل القصيدة الموزونة المقفأة، تظهر لهم لمسات خاصة على الجناس، والطباق، والتقسيم، وغيرها من منجزات الإيقاع الداخلي، فتبدو هذه الفنون البديعة التقليدية، كالمنقطعة عن نظائرها في التراث الشعري العربي، وتصبح أدوات مهمة لفهم النص، وسبر أغواره؛ لأن الأصوات المكونة للألفاظ، إما أن تكون ناجمة عن احتراق داخلي يلهب صدر الشاعر، أو عن راحة نفسية وسعادة، ولكل من الحالين أثرها في الألفاظ، اختياراً وترتيباً، وارتفاعاً وخفوتاً، ومن الشواهد التي نطقت بالتجربة الشعورية، وكشفت عن قدر كبير من الغضب والتبرم، قصيدة: «مرثية الخونة»، للشاعر محمد زايد الألمعي، حيث يتحول الغضب إلى تجليات صوتية تزيح الأستار عن أي هدوء مخبوء، ومن مظاهر ذلك الجناس الاشتقاقي في قوله⁽¹⁾:

تَبْكِي عَلَيْهِمْ وَتَبْكِي مِنْ تَعْلَتِهِمْ هُمْ سَالِبُوكَ وَمَسْلُوبُوكَ وَالسَّلْبُ
فقد جانس بين مفردات ثلاث هي: «سالبوك، ومسلوبوك، والسلب»، على الرغم من كونها كلها مشتقة من جذر لغوي واحد، هو: «سلب»، فيما يُعرف بالجناس الاشتقاقي، إلا أن تنويعها بين: اسم الفاعل، واسم المفعول مجموعين، وما يُسلب، وهو السلب (بفتح اللام)⁽²⁾، جعلها مدار تأمل من ناحيتي: الصورة، والمعنى، وما تشيان به من تناقض وقلق، ومدار إطراب من الناحية الصوتية.

(1) «بيادر»، (دورية فصلية ثقافية إبداعية)، نادي أبها الأدبي، ع41، (محرم

1425هـ)، ص84

(2) انظر: اللسان: سلب.

وتصبح الموسيقى الدّاخلية - عند المجدّدين من شعراء عسير - معيّنة على دراسة التّجربة الشعوريّة، وفهم الإطار العامّ للنصّ؛ ذلك أنّ كثرة الطّباق والمقابلة، في سياقات الهجاء، أو العتاب، مثلاً، تدلّ على اضطرابٍ وحيرةٍ وقلق، وعلى الأخصّ، حين تكون المتضادّات في المعاني، صفاتٍ لشيء واحد، أو أفعالاً تصدر عن الفاعل نفسه، وهو ما يتجلّى عند محمد زايد الألمعيّ، في أكثر من قصيدة، ومن ذلك قوله، في مطلع القصيدة السّابقة نفسها⁽¹⁾:

مِثْلُ الْقَصِيدَةِ تَأْتِي دُونَمَا يَجِبُ يَذْنُونَ مِنْكَ وَفِي إِقْدَامِهِمْ هَرْبٌ
فبالإضافة إلى ما أحدثه الطّباق المركّب، أو المقابلة، من أثرٍ إيقاعيٍّ - إذ كان الإقدام في حال الاقتراب مشوباً بالرغبة في الهرب - نجد نوعاً من التّناقض في فعل هؤلاء المقدّمين الهاربين، المقترّبين المبتعدين، في الوقت نفسه، ممّا يحيل - منذ المطلع - إلى مفارقاتٍ ناجمة عن علاقاتٍ متوتّرة، أساسها عدم الثّقة، المؤدّية إلى القلق، وهو ما سيطر على القصيدة كلّها، حيث يقول في بيتٍ آخر⁽²⁾:

مَنْ حَارِبُوكَ وَهُمْ مِنْ أَجْلِكَ اخْتَرَبُوا وَخَوَّنُوكَ وَقَدْ خَانُوكَ وَأَنْسَحَبُوا
فهو يكرّر الجناسات القائمة على تنويع الاشتقاقات من الجذر الواحد، مثل: «حاربوك، واحتربوا»، و«خوّنوك، وخانوك»، ليعاضدها تكرار واو الجماعة، خمس مرات، فينتج من الجناس، والتكرار، وتشابه الصّيغ الصّرفيّة، موسيقا عالية، وليس ذلك هو الأثر الوحيد لهذه الأسباب الموسيقيّة، بل إنّها تساعد على استنطاق القصيدة؛ فالأصوات الصّائتة والصّامتة، مشحونة بالغضب من تناقض الأفعال والأقوال، وعدم الثّبات على مبدأ، حتّى تصير القصيدة ناطقة بما لم تنطق به. وهو ما يتبدّى بوضوح في قوله⁽³⁾:

(1) السّابق، ص 84.

(2) نفسه، ص 84.

(3) نفسه، ص 84.

مَنْ رَافَقُوكَ لَكِي تَشْقَى بِصُحْبَتِهِمْ فَهُمْ خَطَايَاكَ خَانُوا مَثَلَمَا صَحِبُوا
فالمقابلة بين: الصَّحبة، والخيانة، تجعل الخيانة في أعلى مراتبها،
ولم تكن كذلك - في ذهن المتلقي - إلا بسبب الإيقاعات الخفية التي
أحدثتها الضمائر، ووقعتها الأصوات، من مثل تتابع مفردتين أولهما صوت
الخاء، وهما: «خطاياك، وخانوا»، ممَّا يجعل الأذن، لا العقل، تدرك
سوء فعل أولئك، وحجم خطيئتهم.

وإذا كان محمد الألمعي، في القصيدة السابقة، قد حشد أسباب
الموسيقا الداخلية حشداً يشف عن قصدٍ ووعي، ويدل على عناية كبيرة
بوقع الألفاظ، وإدراكٍ لأثرها، فإن هذه الأسباب نفسها، تظهر في
مقطوعاته وقصائده الغزلية الموزونة المقفاة، شبيهة بالترديد الصوتي،
وترجيع الألفاظ، في حال الغناء، حتى إن القصيدة كالأهزوجة الشفاهية
العذبة، يرددها حافظها تلذذاً بسماتها الصوتية المطربة، ومن ذلك قوله⁽¹⁾:

قُلْ لِمَنْ رَاحَ قُلْ لَهُ كَانَ أُولَىٰ لَوْ أَنْتَ ظَنَرُ
رَاغِبٌ فِيهِ رَغْبَتِي رَغْبَةُ الْأَرْضِ لِمَ ظَنَرُ
رَاحِلٌ عَنْهُ مُثْعَبٌ مُثْعَبٌ مِنْهُ لَا مَفَرُ

فهو يكرر الألفاظ، تكررَ مَنْ لا يريد استبدالها بغيرها، ويجانس
بينها اشتقاقياً، مجانسةً مَنْ يرى في تنويع الاشتاقات - من جذرٍ واحدٍ -
غناءً لذيذاً، وغناءً صوتياً، لتصير القصيدة شبيهةً بأغنية ذات مفرداتٍ قريبة
المأخذ، ومعانٍ غير معقدة، وتلك ظاهرة شفاهية واضحة في الغناء
الشعبي، حيث يكثر تكرار التراكيب نفسها، أو تكرارها مع تغيير طفيف،
بتحويل الظاهر إلى مضمَر، أو استبدال الاسم الموصول بضمير الغائب،
وهو ما فعله الشاعر في هذه الأبيات، حين كرّر المعنى، مع تغيير طفيفٍ
في المبنى، في قوله: «قُلْ لِمَنْ رَاحَ قُلْ لَهُ»، ثم كرّر معنى «الرغبة» تكررًا
غير لفظي، وإنما من خلال التجنيس بين: «راغب، رغبتني، رغبة»، ليكرر

(1) «قصائد من الجبل»، ص 131.

مفردة: «متعب»، في البيت الأخير تكراراً لفظياً، يؤكّد معناها، ويتّسق مع الفضاء الصّوتي الذي تدور القصيدة في فلكه، وذلك كلّه أوجد موسيقاً ذات أنغام واضحة، حوّل الأبيات إلى أغنية؛ لأنّ دور التّكرار الأكثر وضوحاً - هنا - لم يكن تأكيد المعاني، بقدر ما كان «تقوية جانب الإيقاع والانسجام الصّوتي»⁽¹⁾.

ويظهر الجناس عند الشّاعر علي آل عمر عسيري، في قصائده الموزونة المقفّاة، فيحسن في مواضع، وتبدو عليه آثار التكلّف في مواضع أخرى، ومن جناساته الحسنة التي شكّلت نغماً موسيقياً، نتيجة اجتماع: التّجنيس، والتّقسيم، وتشابه الضّمائر، قوله في قصيدة عنوانها: «حماة الهدى»⁽²⁾:

فَبَاعُوا الْجَوَارَ وَصَدُّوا الْحَوَا رَ وَخَانُوا - امْتِهَانًا - جَمِيعَ الْغُهْوَدِ
فبيرة الموسيقى الدّاخلية ترتفع في هذا البيت إلى الحدّ الذي يصبح فيه شبيهاً بالتّشديد الحماسيّ المعدّ لتردّده جموع من النّاس، وذلك نتيجة أكثر من عامل؛ فهنا، جناس ناقص بين مفردتي: الجوار، والحوار، وثلاثة أفعال تتبعها واو الجماعة في محلّ رفع فاعل، وهي: باعوا، وصدّوا، وخانوا، ممّا أثّر في موسيقا البيت، دون أن يشعر القارئ بأنّ الجناس مُتكلف.

وعلى النقيض من السّلاسة التي اتّسم بها الجناس في البيت السّابق، يقول في قصيدة عنوانها: «عصف الإحساس»⁽³⁾:

خَوْفٌ خَجَلٌ رَيْثٌ عَجَلٌ أَلَمٌ أَمَلٌ أَخْذٌ رَدٌّ
وهنا تراكمت المحسّنات، حتى باتت الصّورة مشوشة، فاقدة

(1) «التّكرار في شعر الخنساء: دراسة فنيّة»، د. عبدالرحمن بن عثمان الهليل، ص 5.

(2) «من قصائدي»، ص 156.

(3) السّابق، ص 126.

الجمال، على الرغم من ملاءمة ذلك - في الظاهر - لحالة «عصف الإحساس» التي يصورها، إلا أنّ تتابع الألفاظ المتجانسة، والمتضادة، دون روابط، أو أفعال، جعلها تبدو متكلفّة، وأفقدتها روح الشاعر، لتحلّ مكانها روح اللغويّ، فضلاً عن أنّه يمكن تقديم بعض الألفاظ، وتأخير أخرى، دون أن يختلّ وزن البيت، ممّا يعني عدم تماسكه بوصفه بناءً لغويّاً.

ويكون دور الموسيقى الداخليّة في إحداث التنغيم الصوتي، أكثر وضوحاً في القصائد التفعيليّة؛ وذلك لتعويض النقص الموسيقيّ الناجم عن غياب تكرار حرف رويّ واحد، يحدث نغماً مكرّراً، وعدم اتّحاد عدد التفعيلات في شطرين متناظرين، ممّا يجعل الشاعر حريصاً على إيجاد أسباب أخرى تحقّق نوعاً من الجرس الصوتي، وهو ما لاحظته الدكتور ربيع عبدالعزيز عند ثلاثة عشر شاعراً من شعراء عسير، إذ يقول: «أما الشعراء الذين كتبوا قصيدة التفعيلة فقد حاولوا بإخلاص ملحوظ، لا مجرد تعويض النواقص الإيقاعيّة الناشئة عن غياب صوت القافية، بل لقد أثروا موسيقيا الحشو بكل الأدوات المتاحة، من: جناس، إلى تكرار حروف، إلى تكرار كلمات، إلى تكرار جمل»⁽¹⁾.

والناظر في نتاج شعراء عسير الذين اختاروا الشكل التفعيليّ، يلحظ أنّه لا تكاد تخلو قصيدة من أحد أسباب الموسيقى الداخليّة، لكنّها تبدو أكثر وضوحاً عند نفرٍ منهم، من أمثال: محمد زايد الألمعيّ، وعلي آل عمر عسيري، وفاطمة القرنيّ، حتّى إنّ القارئ يشعر بأنّ هؤلاء الشعراء يضطّفون الكلمات التي تحتوي على أصواتٍ معيّنة اصطفاً، ويتخيرون المفردات المتجانسة لفظياً تخييراً، عامدين إليها دون غيرها، مستلذين بغنائها أولاً، ثم بما يتوقعونه من أثرها في المتلقين، فضلاً عن أنّها - في الغالب - تأتي غير ناتئة عن الألفاظ التي تجاورها، أو التراكيب والجمال

(1) «الشعر المعاصر في عسير: الموضوع والفن»، ص 86.

التي تحتويها، ومعنى ذلك أنّها غير فائضة عن حاجة القصيدة، بل إنّ وجودها يضيف إلى المعاني، ويسهم في رسم الصّور.

وليتبيّن القول السّابق، نسوق بعض الشّواهد التي تؤيّد، ومنها قول الشّاعر علي آل عمر عسيري، مصوّراً قسوة خبر وفاة أمّه على نفسه⁽¹⁾:

كَانَ شَرْخًا فِي جِدَارِ الصَّمْتِ

وَهُنَا فِي عِظَامِ الْبَحْتِ

زِلْزَالًا.. إِزَالَةً..

فقد جانس بين مفردتي: «زِلْزَالًا، وَإِزَالَةً»، وهما لفظتان تهزّان الوجدان هزًّا، بمعنييهما قبل صوتيهما، فالأولى؛ تعني حدثًا عظيمًا يهابه الإنسان، لارتباطه بالموت والدّمار، والأخرى؛ ترتبط - في الأذهان - بالمحو والفقد وضياع أسباب الذّكريات، بالإضافة إلى ما في تركيبهما الصّوتيّ من إحياء بالاهتزاز الحسّي والمعنويّ، وهو ما يتلاءم مع معنييهما؛ ولذا أدّينا مراد الشّاعر التّعبيريّ، وهو تصوير هول مأساته الذّاتية، وحقّقنا هدفه التّأثيريّ، وهو إشراك المتلقّي في حزنه.

وإذا كان الشّاعر علي آل عمر عسيري، قد جعل كلّاً من: المعنى، والصّوت، يخدم الآخر، فإنّ الشّاعر محمد زايد الألمعيّ، يفعل الشيء نفسه، لكنّه يسلك إليه طريقًا أخرى، حين يقول⁽²⁾:

هَلْ يَسْكُبُ الشّعْرَاءُ فِي عَيْنِكَ أَحْرَفُهُمْ؟

وَتَسْكُتُ أَحْرَفِي!

فهنا جناس ناقص لطيف بين مفردتي: «يسكب»، و«يسكت»، بيد أنّ الجناس يتآزر مع طباقٍ خفيّ، ومقابلةٍ حيّة، يدلّ عليهما السّياق، لا معنى

(1) «من قصائدي»، ص 15.

(2) «قصائد من الجبل»، ص 122.

اللفظتين؛ إذ إنهما ليستا متضادتين في معنييهما الأصليين؛ فـ«السكب»، ليس مضاداً لـ«السكت»، لكنهما جاءتا متضادتين؛ لأنَّ إحداهما تعني - في سياقها - البوح والكتابة، والأخرى تعني عدمهما، وكأنَّ الشاعر قد اختار لفظة: «يسكب» اختياراً، مفضلاً إيّاها على: «يكتب» مثلاً، وذلك لما تحدثه مع نظيرتها: «تسكت»، من أثر صوتيٍّ يثري الموسيقى الداخلية. وعلى الرغم من وضوح وجود الاختيار، إلا أنَّه شبهة التكلّف غائبة.

ويمكن القول: إنَّ أثر الألفاظ الصوتي، أصبح هاجساً عند بعض الشعراء المجدّدين، حتّى إنهم يطوّعون المعنى للنغم والجرس، ويكيّفون لأجلهما الصورة، فتأتي المعاني والصّور تابعة، بل إنَّ الإطار العامّ للقصيدة يصبح تابعاً للألفاظ، حين يحرص الشاعر على رفع نبرات الإيقاع، لتكون هذه النبرات هي ما يحدّد الأبعاد الدلالية العامة للنصّ، ومن ذلك أن يكون تداخل معاني الألفاظ المتجانسة، وتقاربها الصوتي موحياً بالغموض، أو التشتت، أو عدم الاستقرار مثلاً، وكأنَّ الشاعر يرسم خريطةً تحاكي الواقع، أو تدلّ على المعنى الخفي، لكنّ هذه الخريطة ليست الواقع، وليست المعنى في ذاتيهما وحقيقتيهما، وإنّما هي دالٌّ عليهما؛ بمعنى أنَّ جرس الألفاظ، يسهم في إنتاج دلالات متعدّدة، ويمنح القارئ فرصة البحث عنها، وترجيح إحداها.

وليُتضح القول السابق، نسوق قطعةً من قصيدةٍ للشاعر محمد زايد الألمعي، حشدَ فيها مجموعة متداخلة ومتتابعة من أسباب الموسيقى الداخلية، حشدًا يشي بأنّه يختار - عامداً - ألفاظاً بعينها، ويدلّ على اهتمامه الكبير بجرس الألفاظ وإيقاعاتها، لا للتّحسين البديعي الظاهر، وإنّما لإنتاج دلالاتٍ إضافية موازية للدلالات الأصلية، والهامشية معاً. يقول في قصيدة عنوانها: «الشّنفرى»⁽¹⁾:

(1) «غيمان»، فصلية تُعنى بالكتابة الجديدة، المغنّي الخائف، ع 12، 2010م،

كَأَنَّهُ يَسِيرُ نَحْوَ مَوْتِهِ
مُقْتَرِحًا قَصِيدَةً لِمَيِّتَتِهِ
لُغَاتُهُ لِذَاتِهِ وَذَاتُهُ
لِذَاتِهِ..

تَرَوِي دُبُولَ سِيرَتِهِ
يَكَادُ أَنْ يُكَدِّرَ الْكَلَامَ بِالظَّلَامِ كَيْ يَكْفَ عَنْ مَكِيدَتِهِ
فَيَا لَهُ مِنْ وَالِهِ مَوْلَاهُ لِذَاتِهِ
يَقُودُهُ الْكَهْلُ عَلَى خُطَى طُفُولَتِهِ
فَمَا مَشَى وَلَا انْتَشَى كَمَا يَشَاءُ مَا يَشَاءُ مِنْ نُبُوءَتِهِ!

إنَّ هذه القصيدة وأمثالها، قابلةٌ لدراسةٍ كاملةٍ عن تجليات الإيقاع الداخلي فيها؛ ذلك أنَّ البنيتين: الصَّوتِيَّة، والصَّرْفِيَّة، تحتويان على متشابهات كثيرة، يمكن بها الخلوص إلى نتائج متعلِّقة بالدلالة العامَّة في القصيدة، وعلاقة ذلك بما بات يسمَّى بـ«تقنية القناع»، التي يمكن أن تكون القصيدة قائمةً عليها، ويمكن أنَّها تصوِّر شاعرًا آخر. أمَّا على مستوى الموسيقى الداخليَّة، فقد تجاوزت الجناسات، وتوالى، ودقَّت، حتى بات الكشف عنها محتاجًا إلى إطالة التأمُّل، وإعادة النَّظر، وربط النصِّ بشاعرين، هما: قائله، والشَّنْفري، إذ يجانس بين لفظتي: «موته، وميتته»؛ لأنَّ الثَّانية اسم هيئة. والجناسات - في هذا النصِّ - جناسات متعدِّدة، تتجاوز أن تكون بين مفردتين وحسب؛ إذ يجانس بين: «لذاته، وذاته»، ولذاته»، معتمدًا على ما يحدثه الجرُّ والرفع من فرق طفيف في المعنى بين لفظتي: «لذاته، وذاته»، ثم يضيف إليهما مفردة: «لذَّاته»، خبرًا لـ«ذاته»، ثم يجانس جناسًا ناقصًا بين: «واله، ومؤلَّه»، مسبوقتين بالجار والمجرور: «له»، ليصبح القارئ أمام ما يشبه ثلاث كلمات متجانسة، ثمَّ يجانس بين

لفظتي: «مشى، وانتشى»، غير مكتف بما بينهما من تشابه صوتي ناجم عن صوت الشين، وإنما يضيف إليهما - في السطر نفسه - مفردة تحتوي على صوت الشين أيضاً، وهي تبدو مكررة في الظاهر، بينما هي مفردتان متجانستان في سياقهما، وهما: «يشاء، ويشاء»؛ فالأولى جاءت تابعة لسياق نفي المشي والنشوة، بوصفهما هدفين لم يتحققا، والثانية جاءت بالمعنى نفسه، وهو: يريد، لكنها وردت في سياق يجعل تأويلها بالمصدر ممكناً معنوياً لا نحوياً، ليصبح السطر على هذا النحو: «فَمَا مَشَى وَلَا انْتَشَى كَمَا يَشَاءُ المرید مِنْ نُبوءَتِهِ!»، وذلك على القول بأن اختياره «ما» - وهي لغير العاقل - مُتعمد، ليوحي بها إلى أن كل إرادات الشنفرى، أو المختفي تحت وجهه، لم تكن إرادات عاقلة، ويمكن أن تكون جملة: «ما يَشَاءُ مِنْ نُبوءَتِهِ!»، استفهامية، تتضمن معنى الإنكار، لكن الشاعر لم يفصلها عما يسبقها بأي من علامات الترقيم، لتكون استئنافية، ولم يتبعها بعلامة استفهام، بل بعلامة تعجب، مما يؤكد على أن الإيهام مقصود، أو أن هناك أخطاء طباعية⁽¹⁾.

وتُضاف إلى هذه الجناسات أشكال أخرى من محققات الإيقاع الداخلي، كالسجع في لفظتي: الكلام، والظلام، والطباق بين لفظتي: «الكهل، وطفولته»، فضلاً عن شيوخ أصوات معينة في بعض الأسطر، كصوت الكاف الذي تكرر ست مرّات، في تسع كلمات فقط، في قوله: «يَكَادُ أَنْ يُكْدَرَ الْكَلَامَ بِالظَّلَامِ كَيْ يَكْفَ عَنْ مَكِيدَتِهِ»، وصوت التاء الذي تكرر ست مرّات في سبع كلمات فقط، في قوله: «لُعَاتُهُ لِدَاتِهِ وَذَاتُهُ لِدَاتُهُ». تروى دُبُول سِيرَتِهِ»، ومعه - في السطر نفسه - تكرر صوت الدال خمس مرات، وصوت الشين الذي تكرر أربع مرّات في السطر الأخير.

ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الشاعرة فاطمة القرني التفعيلية من

(1) اشتكى الشاعر من بعض الاجتهادات الخاطئة لمحرري ديوانه المضمّن في مجلة: «غيمان». (مقابلة شخصية معه في 13/5/1434هـ، في منزله في أبها.

موسيقا داخلية ذات نبراتٍ عالية، تتشابك أسبابها، لتحدث إيقاعاتٍ خلف إيقاعات التفعيلات، ومن ذلك إيجادها ما يشبه القوافي الداخلية، ممزوجةً بالجناسات الناقصة والطباقات، ومقرونة بمجيئها مجزأة إلى أجزاء يمكن السكوت عند نهاية كل لفظة، في مثل قولها⁽¹⁾:

... عَنْ أَحَدٍ مَا...

أَحَدٍ يُذَكِّي لُغَةً اسْتِثْنَاءً

مَا بَيْنَ سُكُونِي.. وَجُنُونِي

مَا بَيْنَ يَقِينِي.. وَظُنُونِي

أَحَدٍ يَبْعَثُ فِي أَشْيَائِي..

مَعْنَاهَا..

يُرْجِعُهَا أَشْيَاءُ!

فبين مفردتي: «سكوني، وجنوني»، جناس ناقص، وهما ذات معنيين متقابلين في سياقهما هذا، فضلاً عن استقلال كلٍّ منهما، فلم تكن إحداهما مضافةً إلى الأخرى، أو خبراً لها، وإنما عطففت أخراهما على أولاهما، عطفاً يشي بالمفارقة الزمانية، لا التزامن؛ لأنَّهما مسبوقتان بـ«بين»، الفاصلة بين زمنين، أو مكانين. ومثلهما مفردتا: «يقيني، وظنوني»، المتقابلتين المفترقتين. يُضاف إلى ذلك تكرار بعض الألفاظ، والتراكيب، والأصوات، فقد تكرر صوت النون إحدى عشرة مرة، وهو ذو أثرٍ تنغميٍّ واضح، وعلى الأخصّ عندما يتكرر في اللفظة الواحدة، مثل: «جنوني، وظنوني»، وتكرار تركيب: «ما بين»، ولفظة: «أحد» مجرورة، وقد تكرّرت أربع مرّات، ممّا أحدث شيئاً من الترابط الذي يتجاوز المعنى، إلى الموسيقا، برغم كون القطعة لم تعتمد إلا على عددٍ قليلٍ جدّاً من ألفاظ اللغة.

(1) «مطر»، ص 52.

ولمّا بات الشاعر العربيّ الحديث يهتمّ بالتشكيل البصريّ في قصيدته، انطلاقاً من سعيه «إلى المغامرة، وابتكار طرائق جديدة للتشكيل، وإثراء نصّه بإمكاناتٍ جديدةٍ تتواءم وتحولات الذائقة الشعريّة»⁽¹⁾، فقد بات يكتب قصيدته بطريقةٍ تسهم في رسم الصورة -، أو تفرض على القارئ طريقةً معيّنةً في أداء صوتٍ، أو لفظةٍ، أو جملةٍ، ممّا يمكن أن يُعدّ «بحثاً عن بلاغةٍ جديدةٍ»⁽²⁾، وتعاملاً معاً مع اللغة، فرضته الثقافة البصريّة، وحثّته غلبة الكتابة على الشفاهيّة.

وقد وُجدت عند شعراء عسير أنواعٌ من التشكيل البصريّ الذي يجسّد بالحروف مدوداً، أو وقفات، ممّا يمكن أن يكون جزءاً من الموسيقى الداخليّة، وهو - عند النظر إليه من زاوية الصوت الناجم عن التشكيل - دليلٌ على أنّ القصيدة العربيّة الحديثة باقية على سماتها الشفاهيّة، برغم كونها مكتوبة؛ وبرغم كون تلك السمات الصوتيّة الجديدة، لا تبدى إلاّ أمام متلقٍ قارئ، لا أمام متلقٍ سامع، إلاّ أنّه لا يمكن إخراجها من أسباب الموسيقى الداخليّة، فهي ذات علاقةٍ بالتشكيل البصريّ من جانب، وداخله في الأداء الصوتي من جانب آخر، وذلك ما جعل الباحثين يدرسون هذه السمة البصريّة دراسةً صوتيّة، منطلقين من أنّ أنواعاً من التشكيل البصريّ للقصيدة المكتوبة، تمثّل صفةً صوتيّةً مناظرة لصفات الأداء الصوتيّ الشفهيّ، حين «يجسّد الشاعر سمةً من سمات الأداء الشفهيّ الحركيّة عند كتابة نصّه الشعريّ على الورق»⁽³⁾، سواء أكان ذلك بتقطيع حروف

(1) «الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر: الشعر اليمنيّ نموذجاً»، د. عبدالحמיד الحسامي، ص 195.

(2) «الشكل والخطاب»، د. محمّد الماكريّ، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1991م، ص 7.

(3) «تجويد الشعر العربيّ الحديث: بحث في المحاقلة بين تجويد القرآن الكريم والنقد الأدبيّ»، د. محمد الصّفرانيّ، نادي المدينة المنوّرة الأدبيّ، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 1432هـ - 2011م، ص 11.

الكلمات، أم بتكرارها، وهو ما سيتبيّن من خلال اختيار شواهد شعريّة، حرص شعراؤها على إشباع حرف أو آخر من حروف العلة بتكرار كتابتها، وكأنّ الواحد منهم يوجّه القارئ إلى مدّها بحسب مرّات التّكرار، فيما يشبه المدّ في علم تجويد القرآن الكريم.

ومن المهمّ عند تناول الموسيقى الداخليّة من خلال التّشكيل البصريّ، التّفريق بين: ما يكون هدفه صوتيّاً خالصاً، وما يكون هدفه الإسهام في رسم الصّورة، وما يكون تقليدًا مجردًا، لا يضيف إلى الموسيقى، أو الصّورة، أو المعنى، فليست نتيجة كلّ تشكيل بصريّ صوتيّة، وليس كلّ تشكيل بصريّ مفضيًّا إلى هدف، ممّا حتمّ الاختصار - في هذا المبحث - على الشّواهد التي تكون نتيجة التّشكيل البصريّ فيها صوتيّة واضحة.

وتعدّ الشاعرة فاطمة القرنيّ، أكثر شعراء عسير اعتمادًا على التّشكيل البصريّ الذي يهدف إلى تجسيد الأداء الصوتيّ، وربّما كان لتخصّصها في النّقد والأدب دورٌ في ذلك، إذ هيأ لها الاطلاع على تجارب مماثلة، فحاولت محاكاتها عن وعي منها بذلك، وقد علّلت ذلك باهتمامها بالقارئ «العاديّ»، حيث تقول في المقدّمة الموحّدة على ثلاثة من دواوينها: «يقف السبب نفسه [الاهتمام بالقارئ العاديّ] وراء إصراري على ما أستطيع تسميته: الكتابة المسموعة. . أي كتابة النّصّ الشعريّ تمامًا كما يتمنّى مُبدِعه أن يُقرأ، بتطابقٍ يوافق صورة انبعائه ميلادًا في خاطره، وهي آليّة مُتّبعة، لا أنفرد بها عن كثير من الشعراء»⁽¹⁾.

ومن الشّواهد الدّالة على أنّها تهدف إلى توجيه القارئ نحو الطريقة التي تريد أن يُقرأ بها النّصّ، قولها في ختام إحدى قصائدها⁽²⁾:

(1) «عندما غنّي الجنوب»، ص 9.

(2) «احتفال»، ص 38، 39.

..أُفِيقُ.. كُلَّ يَوْمٍ..
 فِي فَمِي..
 لَحْنُ ابْتِسَامٍ وَاوَدٍ..
 بِالرَّغْدِ مِنْ حُلْمِي.. يُطِلُّ..
 يَسْنَهُلُّ.. الْعَابِرِينَ..
 بِالرَّضَا..
 مُنْغَمًا..
 مُنْغَمًا..

مُنْغَمًا!..

فهي تكرر مفردة: «مُنْغَمًا»، تكررًا يشي بأنها تتلذذ بتخيّل النغم الذي تمنّته، أو حلمت به، فزادت على معنى التنغيم بالتكرار، وبذلك تكون قد صوّرت أمنيّتها الصّوتيّة من خلال معنى اللفظة أولاً، ثمّ أوجدته ماثلاً من خلال تكرارها، ثمّ جعلت القارئ أيضًا يعيشُ الأمنية هامسًا، أو جاهرًا، من خلال التشكيل البصريّ للّفظّة التي كُتبت مُتدرّجة كأنّها سلّم، لتوحي بتصاعد النغم، حتّى يبلغ أعلاه في التكرار الأخير الذي امتدّت فيه حروف اللفظة نفسها، لتختلف هيئتها الكتابيّة عن سابقتها، ولتنطق دون التنوين الذي لم تثبته الشاعرة، كما أثبتته في المرّتين السابقتين، لتصير لفظّة: «منغما» غير المنوّنة، خاتمة التنغيم، وذروته الصّوتيّة، وخاتمة القصيدة أيضًا، ليبقى صداها في أذن القارئ.

وقريب من هذا الشاهد من حيث التّقنية اللغويّة المؤدّية إلى نغم داخليّ، قول الشاعر علي آل عمر عسيري، في قصيدة عنوانها: «الملكأن»⁽¹⁾:

(1) السابق، ص 111.

يَا سَيِّدِي خَفِّفَا مِنِّ الْمَلَامِ وَاَعْطَفَا

كَفَى..

كَفَى..

كَفَى..

كَفَى..

فقد كرّر لفظةً واحدة، هي: «كفى»، أربع مرّات، لتؤدّي معنى الاكتفاء من الآثام، بالإقلاع عنها، وهو ما دلّ عليه سياق القصيدة، لكنّه لا يكتفي بالتكرار، وإنّما يكتب اللفظة متدرّجَةً على أسطر متتابعة، راسماً بها ما يشبه السّلم، ليجعل معنى التّوسّل ماثلاً أمام المتلقّي، يُقرأ ويُرى في الوقت نفسه، ويجعل المتلقّي يتدرّج في الأداء الصّوتي من الصّوت المرتفع، إلى المنخفض، حتى يكون الصّوت همساً في المرّة الرّابعة؛ لأنّ القارئ يبدأ بالقراءة من الأعلى، ثم يبدأ بنزولٍ تدريجيّ، على سُلّم افتراضيّ، فيكون مع الهبوط القرائيّ، هبوطٌ صوتيّ متدرّج، ليصير انخفاضه الأخير - عند التّكرار الرّابع - صمّاً هو نهاية القصيدة، فضلاً عن أنّ اللفظة المكرّرة هي مدار موضوع القصيدة العام، وهو التّوبة والاكتفاء من الذّنوب، ممّا جعل التّكرار الصّوتي يعضد المعنى.

وإذا كان الشّاهدان السّابقان، قد اعتمدا في إحداث النّغم الدّاخليّ، على تكرار المفردات، وكتابتها على هيئةٍ تمنحها بُعداً صوتيّاً يتجاوز ما تمنحه أصواتها في ذاتها مجتمعةً، فإن تكرار كتابة الأصوات نفسها، وعلى الأخصّ حروف العلة، يوجّه القارئ أيضاً إلى مدّ الكلمة بمقدار مرّات التّكرار، وهو ما أطلق عليه الدّكتور محمد الصّفراني، تشكيل المدّ⁽¹⁾، وعرفه بأنّه: «إطالة وزيادة الخطّ بالحرف الممدود، لتوجيه المتلقّي إلى

(1) انظر: «تجويد الشّعْر العربيّ الحديث: بحث في المحاقلة بين تجويد القرآن الكريم والنّقد الأدبيّ»، ص 27.

إحداث المدّ في الكلمة التي يتشكّل فيها تشكيل المدّ⁽¹⁾، وقد قسّمه إلى نوعين، هما: «تشكيل الجمع والنسخ»⁽²⁾، ويعني به تكرار كتابة الحرف الواحد، لإحداث المدّ، و«تشكيل التفريق»⁽³⁾، ويعني به تفريق حروف الكلمة، من أجل إحداث المدّ الصوتي، فالاختلاف بين النوعين، وما يُدرج تحتها، يكمن في طريقة التشكيل، أمّا الهدف فلا اختلاف فيه، وهو توجيه القارئ نحو أداء اللفظة صوتياً بطريقة معيّنة.

ومن الشواهد التي جمعت بين النوعين، قول الشاعرة فاطمة القرني⁽⁴⁾:

طويـ - - لآ.. كان هذا الصّيفُ

... يا الله!

.. ما أُنْدَى... ليالي صيفنا يا «نَجْدُ»..

لولا.. ولولاك

ويتجلى تشكيل التفريق حين رسّمت الشاعرة مفردة: «طويلاً»، مفرّقةً، على هذه الهيئة: «طوي - - لآ»، ووضعت علاماتٍ تفصل بين أجزائها، فملأت بها الفراغ الناتج من التفريق، لتوجّه القارئ إلى مدّ الياء عند الإلقاء، كي يكون المدّ موازياً للامتداد الزماني الماثل في طول الصّيف، وكأنّ صوت الشاعرة قد وصل إلى سمع القارئ، وهي تلقي نصّها، بينما صوتها غائبٌ في الواقع. أمّا تشكيل الجمع والنسخ، فيظهر في رسم كلمة: «يا الله»، حيث جمعت الشاعرة حروف اللفظة التي لا تريد مدّها، ونسخت حرف الألف، فكرّرتّه أربع مرّات؛ لتوجّه القارئ إلى مدّه، فينتج من ذلك أمران: أحدهما؛ موسيقا خفيّة خارجة على الموسيقا

(1) السّابق، ص 27.

(2) نفسه، ص 31.

(3) نفسه، ص 37.

(4) «احتفال»، ص 28.

الأصليَّة، والآخر؛ دلالة تتجاوز النداء العاديّ، وتتمثّل في النداء الممزوج بالشَّكوى إلى الله من طول زمن الصَّيف.

وقد يحتاج بيان الدّلالة المُنتجة من المدّ النّاجم عن تفريق حرف من حروف الكلمة، وجمّع الحروف الباقية، أو عن نسخ وتكرار أحدها، إلى قراءة القصيدة بوصفها كتلةً واحدةً، وربّما احتاج إلى معرفة مناسبتها، لتصل إلى القارئ النّعمة الدّاخلية بانفعالاتها كاملة، وتكون دالةً على بغية الشّاعر منها بوضوح، ومن القصائد التي تعين معرفةً مناسبتها على بيان أثر الصّوت الناتج من التّشكيل البصريّ في المعنى، قصيدة عنوانها: «استشارة»، للشّاعرة فاطمة القرنيّ، إذ تقول عن مناسبتها: «كتبت هذه القصيدة ردّاً على تساؤل وردني من إحدى قارئات زاويتي بمجلة اليمامة مفاده: كم أقتاضى أجراً مادّيّاً على ما أطلعُ القراء به»⁽¹⁾. تقول على لسان تلك القارئة⁽²⁾:

وَيَرُوقُ لِي سُوقُ الْكَلَامِ..

فَشَجَّعِينِي..

حَدِّدِي..

كَمْ تَرُ بَحْدَ - يِن؟!

فالشّاعرة أرادت تصوير إصرار تلك القارئة على معرفة أجرها، فعمدت إلى التّشكيل البصريّ الذي يُنتج صوتاً إضافياً، وذلك بالتّفريق بين حرفي: الحاء، والياء، في مفردة: «تربحين»، فجاءت على هذا الشّكل: «تُرُ بَحْدَ - يِن»، وفي المدّ هنا إحياء بالإصرار على السّؤال رغبةً في الحصول على إجابة، كما أنّه يوحي بما يتّسم به السّؤال من غباء ضاعف مقداره الإصرار، فضلاً عمّا يؤدّيه من إضافة صوتيّة تشري موسيقاً القصيدة الدّاخلية.

(1) السّابق، ص 80

(2) نفسه، ص 81.

وتفريق الحروف لإنتاج الصوت، قد لا يكون بنثرها على السطر نفسه وحسب، بل بنثرها على أكثر من سطر، ومن الشواهد على ذلك، ما كان عند الشاعر عبدالرحمن المحسني، في قصيدة عنوانها: «الكلمة الضائعة»، يصوّر فيها مفاوضات السلام بين العرب وإسرائيل، معتمدا على حروف مفردة: «السلام»، نفسها، لتبدأ الكلمة الأولى من كل مقطع بأحدها، فيكرّر، ويقدم، ويؤخر، حتى تضع اللفظة، على الرغم من وضوح كونها المقصودة، لكنه أراد بذلك الإيحاء بأن السلام ضائع، برغم وجوده الظاهري، لا الجوهرى، وهو أحد المعاني التي أراد الشاعر رسمها أمام العين، حين عمّد إلى تفريق الحروف، المؤدى إلى تفريق اللفظة عند الإلقاء، أو القراءة، لتشارك صورة اللفظة البصريّة، مع طريقة نطقها، في إنتاج دلالة إضافية توازر معاني اليأس المتمثلة في مفردات: «سئنا، ونثن»، وغيرها. يقول في أحد المقاطع⁽¹⁾:

سين..

سئنا من مفاوضة اللئام

ودماؤنا تجري

ونحن نئن من عام لعام

كي نستظل بفيء أروقة

ال

س

ل

ا

م

(1) «رموش العاصفة»، ص 48.

فتفريق حروف الكلمة كلّها، يؤدّي إلى شيءٍ من البطء عند قراءتها وإلقائها، وهو ما لا يكون عند رسمها مجموعةً؛ وذلك لأنّ مدار القصيدة كاملةً، هو هذه اللفظة بحمولاتها الدّلالية كلّها، ولذا اختار الشّاعر منح الدّلالة إضافةً تثيرها، بتفريق الأصوات وتباعدها، وذلك كلّ يشكّل موسيقاً خارجة على تفعيلات النّص الظّاهرة، ولو لم تكن لفظة: «السّلام»، هي الكلمة الضّائعة، لما وُجدت إضافةً في تفريقها، ولأصبح التفريق تقليدًا مجردًا من الغاية.

الخاتمة

بعد حمد الله - سبحانه وتعالى - على أن أمدني بعونه، خلال رحلة طويلة وشاقّة، مع الشعر في عسير، عبر ثمانين عامًا، ومع أكثر من سبعين شاعرًا، وأكثر من مائة ديوان مطبوع، وسبعة دواوين مخطوطة، وستّة مصادر تاريخيّة رئيسة، وأكثر من مائة قصيدة مخطوطة، وعشرات الوثائق المطبوعة والمخطوطة، ومئات الصّحف والمجلّات، ظهرت نتائج تاريخيّة، وموضوعيّة، وفنيّة، أزعّم أن بعضها مهمّ، ومن أهمّها:

1 - ناقشَ البحثُ أصل اسم منطقة عسير، ورجّح أن يكون اسم قبيلة ذات مساحة صغيرة جدًّا، ورد ذكرها في كتب البلدان، منذ القرن الرابع الهجريّ، لكنّ الظروف السياسيّة تعاضدت، فهيأت له الانتشار، والاستقرار، حتّى أصبح الاسم - في فترات تاريخيّة مختلفة - دالًّا على إقليم واسع، ليستقرّ - بعد ذلك - دالًّا على منطقة إداريّة سعوديّة، هي المقصودة في هذا البحث، بوصفها إطارًا مكانيًّا.

2 - تبيّن للباحث أنّ المتوافر من الشعر في عسير، قبل عام 1380هـ، قليل جدًّا، إذ لا يتجاوز بضعة وثلاثين قصيدة، أكثرها مخطوطة لم تُنشر، وبعضها منشور في: كتب تراجم، أو كتب تاريخيّة، أو مجاميع شعريّة، لأهداف تاريخيّة، أو توثيقية، وأنّ عدد الشعراء في الفترة الممتدة بين عامي: 1351هـ، و1380هـ، لا يتجاوز ستّة شعراء، ثلاثة منهم، ينتمون إلى أسرة واحدة، هي أسرة آل الحفظيّ، فضلًا عن أنّه لم يُعثر لبعضهم سوى بيت أو بيتين، ممّا يرجّح

أن الحركة الشعرية في عسير، خلال العقود الثلاثة الأولى، من العهد السعودي، لم تكن نشطة بالقدر الذي يجعلها منافسة للبيئات الأدبية السعودية الأخرى، وعلى الأخص: الحجاز، ونجد، وجازان، والأحساء.

3 - أظهر البحث تأخر شعراء عسير، في نشر أشعارهم في الصحف والمجلات، إذ نشرت أول قصيدة لشاعر من عسير، في دورية أدبية، في شعبان من عام 1378هـ، وذلك على النقيض من نشر المقالات، الذي بدأه أدباء وكتاب عسير، في السنوات الأولى من دخول منطقة عسير، في الحكم السعودي، وذلك سنة 1342هـ، منذ سنة 1371هـ، ولعلّ عدم حرص شعراء العقدين: الأول، والثاني، من العهد السعودي، على النشر، يعود إلى كون أكثر قصائدهم محصورة في غرضي: الإخوانيات، وقصائد المناسبات، التي تُقال في وقتها، لغرض معلوم، فضلاً عن عدم وجود بيئة شعرية نشطة، تحفز على التنافس بين الأقران، وتدعوهم إلى البحث عن منافذ النشر، وأسباب الانتشار.

4 - أكد البحث - بالمقارنة بتاريخ نشر دواوين شعراء البيئات المناظرة، كجازان، والقصيم، والأحساء - على تأخر شعراء عسير في إصدار دواوينهم الشعرية، إذ لم يصدر أول ديوان، لشاعر منهم، إلا سنة 1391هـ. كما كشفت الدراسة عن مفاصل تاريخية مهمة في حركة نشر الدواوين، فقد كان صدور ديوان مشترك سنة 1404هـ، انطلاقة حقيقية، لحركة نشر الدواوين.

5 - بين السرد التاريخي، والرصد الإحصائي، أن صدور مجلّتين محليتين، في مطلع القرن الخامس عشر الهجري، كان ذا أثر كبير في حركة النشر الشعري، إذا باتت هاتان المجلّتان مصدرين مهمين من مصادر شعر عسير، وضممتا قصائد لا توجد في غيرهما، حتى إن

بعض القصائد المنشورة فيهما، لا تُوجد في دواوين الشعراء أنفسهم، وأكد البحث على دلالات وجود المجلّتين الثقافية، ودلالات تركيزهما على الشعر.

6 - أظهرت الدراسة، أنّ أشهر شعراء عسير وأبرزهم، لم يصدروا دواوين شعرية مستقلة على الإطلاق، وحاولت تحليل ذلك، معتمدة على أقوال هؤلاء الشعراء أنفسهم، سواء أكانت واردة في حواراتهم المنشورة، عبر ثلاثين عامًا، أم في مقابلات شخصية أجراها الباحث معهم، ورأت أهمية استحداث هؤلاء على نشر دواوينهم، من خلال المؤسسات الثقافية، أو الجامعات.

7 - تبين للباحث، أنّ الحنين من الموضوعات التي يمكن إفرادها بدراسات مستقلة، إذ اتضحت له سيطرة هذا الموضوع على جزء كبير من الشعر العسيري، وبدا أنّ كثرته، عند شعراء عسير، في العهد السعودي، امتداد لها عند سابقينهم من شعراء المكان، في القرن الثالث عشر الهجري، والنصف الأول من القرن الرابع عشر الهجري. وقد علل البحث ذلك، في الفترات التي تسبق العهد السعودي - من خلال رصد سير الشعراء - بأسباب سياسية تاريخية، وتقاليد علمية معلومة، تجبران على الاغتراب، وعلله - في العهد السعودي - بتأخر فتح الجامعات، وبهجرة أبناء المكان لطلب الرزق، كما أتى على الاغتراب النفسي، وبين أسبابه التي يتفق معظمها مع أسباب الاغتراب في الشعر العربي الحديث، وعرج على الحنين إلى الزمن الماضي، رابطًا إيّاه بالغربة النفسية، وبدا أنّه شائع عند الشعراء المجدّدين، ممّا يفتح الباب أمام الباحثين، لدراسة هذه الظاهرة، بالاعتماد على المنهج النفسي.

8 - بدا للباحث أنّ موضوع الوصف، أكثر الموضوعات الشعرية التي طرّقها شعراء عسير، يستوي في ذلك: المقلّدون، والمجدّدون، إذ

صارت المقدمات الوصفية نهجاً شائعاً عند كثير من المقلّدين، وعلّل البحث كثرة موضوع الوصف بطبيعة المكان، وارتباط الشعراء وجدانياً به، معتمداً على أقوال الباحثين، وعلى أقوال الشعراء أنفسهم، ولاحظ البحث أنّ حضور الطبيعة، عند فئة كبيرة من شعراء عسير المجدّدين، يشبه - إلى حدّ بعيد - حضورها عند الرومانسيين العرب، حتّى باتت مظاهر الطبيعة انعكاسات للحالات النفسية، وصار المعجم اللغويّ ممثلاً بألفاظ الطبيعة، وأمست الطبيعة مصدر استمداد أكثر الصور الشعرية، وكأنّ الشاعر العسيري لا يرى القصيدة شعراً، إلا من خلال تداخلها مع الطبيعة، وجعل عناصرها تشاركه في الحزن أو الفرح. وإلى جانب وصف الطبيعة، وُجدت قصائد كثيرة تصف مظاهر التنمية، وعناصر الجذب السياحي، ممّا يُعدّ جديداً، فرضه واقع المكان، وتحولاته.

9 - أتى موضوع الغزل، في المرتبة الثانية، بعد الوصف، من حيث الكمّ الشعريّ، وقد أظهر البحث أنّ الجزء الأكبر، من شعر الغزل، أو الشعر الذي يصوّر العلاقة بالمرأة، كان يتجافى عن الحسية، ويميل إلى النظر إليها بوصفها روحاً، وعقلاً، لا بوصفها جسداً، وإنّ ظهرت فيه بعض المعاني الحسية، فهي حسية رشيدة، لا تذهب بعيداً في تصوير مفاتن المرأة؛ ممّا جعل موضوع عفة المرأة يطغى على القضايا المتعلقة بالمرأة، فيما قلّت قضايا المرأة الأخرى، كالعنوسة، وتعليم المرأة، وعملها. كما بيّن البحث أنّ المقدمات الغزلية، والغزل التقليديّ، لم يخرجوا عن المعجم الشعريّ العربيّ القديم، وأنّه لا يعدو أن يكون غزلاً للغزل، وأنّ المحبوبة هي أكثر النساء حضوراً، تليها الزوجة بدرجة أقلّ بكثير، بيد أنّ الأهمّ، هو حضور المرأة بوصفها رمزاً، وهو ما وُجد بكثرة، عند المجدّدين، إذ لم يعد حضورها في الشعر مقصوداً بذاته، وإنّما صار للتعبير عن شيء آخر، والغالب في الشعر العسيريّ، أن تكون المرأة رمزاً لمعنى

يراه الشّاعر جميلاً، كمدينة جميلة، أو فكرة عميقة، أو اللغة العربيّة التي تعلّق بها، أو قصيدة محلّقة، أو لحظات الكتابة، أو الكتابة نفسها، وهذا موضوع صالح لدراسة مستقلة.

10 - اتّضح للباحث من خلال التأمّل في معاني قصيدة المدح، عند شعراء عسير، أنّ قصيدة المدح باتت تختلف عنها، في الشّعر العربيّ القديم؛ ذلك أنّها صارت ممزوجةً بالحبس الوطنيّ، والحبّ النابع من الوجدان، بل إنّها - في الغالب - قصيدة وطنية تستحضر إيجابيات الواقع في ظلّ الوحدة الوطنيّة، وظهر له أنّ أغلب قصائد المدح، كانت للملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن رَحِمَهُمُ اللهُ وأبنائه وأحفاده، من الملوك والأمراء، وأنّ الملكين: فيصل، وفهد - رحمهما الله - استأثرا بالتّصيب الأوفر، من مدائح شعراء عسير، وقد حاول الباحث تحليل ذلك، تعليلاً مفصّلاً، معيداً إيّاه - على الإجمال - إلى: الشّخصيتين، وعهديهما. وكشف البحث عن أنّ المدح أكثر شيوعاً عند الشعراء المقلّدين، فيما يندر عند المجدّدين، وإنّ وُجد، فإنّه يكون من خلال قصيدة الوطن، لا بمباشرة المدح. كما ظهر للباحث أنّ الباعث على المدائح المتأخّرة زمنياً، هو الارتباط الوجدانيّ بالمدح؛ ذلك أنّها صارت تترك المعاني المدحيّة العامّة، وتتّجه نحو ما يكتنه صدرُ الشّاعر تجاه ممدوحه، من مودّة وتقدير.

11 - يُعد الرّثاء في الموضوعات التي أكثر منها شعراء عسير، إلا أنّه أقلّ من موضوعي: الوصف، والغزل، وربّما عادت كثرته، إلى إكثار شعراء بعينهم منه، من أمثال: زاهر بن عوّاض الألمعيّ، ويحيى إبراهيم الألمعيّ، وعبدالله بن محمّد الحميد، وقد تنوّعت ألوان الرّثاء، عند شعراء عسير، بحسب المرثيّين، بين: رثاء الملوك والأمراء، ورثاء العلماء والأدباء، ورثاء الأصدقاء، ورثاء الأقارب، وألوان أخرى من الرّثاء، مثل: رثاء المدن، والشهداء، ورثاء

الأشياء، أو المعاني، كثرأء مكتبة، أو زمن، وامتاز كل لونٍ بسماتٍ عامّة، كما اشترك مع الألوان الأخرى في بعض السمات، وفي طرائق التناول، بيد أن هذه الألوان لم تبتعد - من حيث المَرثيَّين - عن الألوان المعروفة في هذا الفنّ عند شعراء الأقاليم السّعوديّة الأخرى؛ ومردّد ذلك هو أنّ هؤلاء الشعراء يصدرون عن همٍّ مشترك، هو الهمّ الوطنيّ العام، ويتكثّون على تراثٍ شعريٍّ واحد، فيتحدّون مع إخوانهم شعراء الأقاليم الأخرى، في الأشخاص الذين يشعرون بفقدانهم من: القادة، والعلماء، والأدباء، ويشتركون معهم في همّ الأمّة كلّها، فيرثون الشّهداء في كلّ مكان، ويبكون على رموز الأمّة في مشرقها ومغربها. ومهما تكن أسباب التشابه ومظاهرها؛ فإنّ رثاء شعراء عسير - عند التأمّل - يمتاز بسمات خاصّة، سواء أكان ذلك من حيث المعاني والصّور المستمدّة من البيئة المحليّة، أم من حيث بعض الألفاظ الآتية من المنطوق الشّفاهي البيئيّ، لكنّ هذه السمات، لم تجعل موضوع الرّثاء، يختلف اختلافاً كبيراً، عنه في الشعر السّعوديّ، أو الشعر العربيّ الحديث كلّّه، ويبدو أنّ طبيعة هذا الموضوع، تفرض هذا التشابه، وإنّ وُجد شيءٌ من التّجديد الموسيقيّ، إلاّ أنّه يأتي ضمن تجديد موسيقا الشعر العربيّ الحديث، في موضوعاته كلّها.

12 - لاحظ البحث أنّ الهجاء من الموضوعات التي لم يطرقها شعراء عسير كثيراً، حتّى إنّ الهجاء الشّخصيّ نادر جدّاً، إذ لا يكاد الباحث يعثر منه سوى على بضع قصائد، بينما جاء أكثر الهجاء سياسيّاً، أو اجتماعيّاً، ممّا جعله يتحوّل من الهجاء الفرديّ الخالص، إلى هجاء الموقف، سواء أكان موقفاً وطنيّاً، أم قوميّاً، أم دينيّاً، وإلى دفاع عن الحقّ والمبادئ، وهجوم على الباطل، ونصرة للمظلومين، أو نقدٍ لاذعٍ عن طريق ذمّ بعض المظاهر الحيائيّة السّلبيّة، وعلى الأخصّ في الهجاء الاجتماعيّ، ليصير الهجاء انتصاراً للقيم، واحتفاءً بها،

عوضاً عن أن يكون سلباً للفضائل النفسية الفردية، أو شتماً وسباً مجردين. وقد وُجد - عند شعراء عسير - ما أطلق عليه الباحث «الهجاء الثقافي»، كهجاء الشعر، أو الشعراء، أو المتلقين ذوي الذائقة الرديئة، أو بعض الاتجاهات الأدبية، أو الفكرية، كما وُجدت مقطوعات في هجاء غير الإنسان، من: حيوان، أو جماد، أو مُخترعات حديثة، وكلها موضوعات صالحة لدراسات جزئية.

13 - كثرث - عند شعراء عسير - القصائد الإخوانية، كثرة لافتة للنظر، وكان أكثرها موجّهاً من شاعرٍ، إلى شاعرٍ، وجاءت هذه الكثرة، مناقضةً لأقوال بعض الباحثين، الذين يرون أن هذا الموضوع الشعري يزدهر في ظلّ عدم توافر أسباب الثقل والاتصال، فيلجأ الشعراء والأدباء إلى الرسائل والقصائد الإخوانية تعويضاً عما يشعرون به من التباعد، مما جعل الباحث يحاول تحليل كثرة الإخوانيات، معتمداً على عاملي: المكان، والزمان؛ أما المكان، فهو عائدٌ إلى السمة الريفية الغالبة على منطقة عسير؛ ذلك أن الشعراء يشعرون نحو بعضهم، ونحو أصدقائهم، وأقاربهم، ومحبيهم، بنوع خاص من الودّ والحميمية اللتين تفرضهما بيئة الاستقرار والتقارب الجغرافي، فضلاً عن أن بعضهم كان يشعر بشيء من الاغتراب النفسي عن المجتمع، وليس له إلا أمثاله من الشعراء. وأما عامل الزمان؛ فقد طرأت أسبابٌ معاصرةٌ لازدهار التواصل، إذ يسّرت الوسائل التقنية الحديثة للشعراء التراسل السريع، فباتوا يتبادلون القصائد، والمقطوعات، عبر هواتفهم، وعبر البريد الإلكتروني، ومواقع التواصل الاجتماعي على الشبكة العنكبوتية. وقد تداخلت القصائد الإخوانية - عند شعراء عسير - مع موضوعات الشعر العربي جلّها، إذ لا يُوجد فرقٌ جوهريٌّ بينها وبين الموضوعات الأساسية، سوى أنها موجّهةٌ إلى الإخوان توجيهاً مباشراً، فوُجدت فيها: المواساة، والتعازي، والعتاب، والمدح،

والشكوى، والتّهاني، وبعض الوجدانيات الذاتية. ومن الملحوظات المهمة، على القصائد الإخوانية، عند شعراء عسير، قلة القصائد التي تمتاز بالفكاهة، وتصوّر المواقف الطريفة، بين الأصدقاء، باستثناء قصائد قليلة، عند الشاعر علي بن حسن الشّهراني، وأكثرها ليس من الإخوانيات؛ ولعلّ ذلك يعود إلى عدم إقدام الشعراء على نشر هذا النوع من القصائد.

14 - اتّضح للباحث من خلال التأمّل في عنوانات قصائد شعراء عسير، أنّ تطوّر طرائق العنونة مرتبطٌ بعاملين، هما: التاريخ، والاتّجاه الأدبي، وأنّ تاريخ عنونة القصائد عند شعراء عسير، يتطابق مع تاريخ العنونة، في الشعر السّعودي؛ إذ لم يكن أوائلهم يهتمّون بالعنونة، على الرّغم من أنّها موجودة، لكنّها لا تعدو أنّ تكون تسمية للتسمية، وحسب، دون أن يجتهد الشاعر في اختيار عنوانٍ جديد، أو موح، أو مخاتل، حتّى إنّ المجموعات الشعرية، والمصادر التاريخية والأدبية التي جمعت، أو احتوت على قصائد لشعراء عسير - عبر الفترة من سنة 1351هـ، حتى سنة 1391هـ - تتضمّن عنوانات يشعر القارئ بأنّها اعتباطية، لأنّ جلّها يعتمد على انتزاع لفظتين من مطلع القصيدة، ممّا يرجّح أن جامعي تلك الأشعار هم الذين وضعوا تلك العنوانات، وأنّ قائلها لم يعنونها، وبمرور الزّمن بدأ اهتمام الشعراء بالعنوانات، بعد إدراكهم أهمّيّتها، بوصفها عتبات النّصوص، والدّالة على مضمونها، وعلى مستواها الفنّي، فوجدت عنوانات مرّبة، بعضها يشكّل صوراً شعريّة، وبعضها يرمز، وتلك أنواعٌ معروفةٌ في القصيدة الحديثة، بيد أنّ الأهمّ هو تميّز شعراء عسير، بكثرة العنونة بأسماء الأماكن، يستوي في ذلك المقلّدون، والمجدّدون. والجديد وجود أنواع مُستحدثة من العنوانات، مثل: أن يكون العنوان رقماً، ويكتب رقماً، أو أن يكون صامتاً، بوجود فراغٍ بين قوسين، أو مجموعة

من النّقاط المتجاوزة، أو إحدى علامات التّرقيم، أو مجموعة منها، أو أن يكون العنوان بلغةٍ أجنبيّةٍ نطقًا وكتابةً.

15 - تباينت مطالع القصائد الموزونة المقفّاة، عند شعراء عسير، من حيث: القوّة، والفتور، والعلاقة بموضوع القصيدة، والقدرة على جذب اهتمام المتلقّي، والاهتمام بالتّصريح، أو إغفاله، كما تنوّعت بين: الخبر، والإنشاء، وظهرت عند عددٍ منهم كثرة استيحاء مطالع القصائد العربيّة المشهورة، إلا أنّ الملحوظة الأهمّ، هي أنّ المطلع مفهوميًا وخصائص، اختلف باختلاف الشّكل الموسيقيّ للقصيدة؛ ذلك أنّه في قصيدة التّفعيلة، يختلف عنه في القصيدة الموزونة المقفّاة، حتّى إنّ المطلع يذوب في المقدّمة، فلا تبقى له تلك الأهميّة الموسيقيّة المعلومة في الشّكل التّقليديّ، ولا يصبح المطلع بيتًا مستقلًّا لافتًا، وإنّما يصبح أسطرًا عديدة، تمتدّ - أحيانًا - لتكون مقطعًا كاملاً؛ ولذا بات تحقيق جودة المطلع منوطًا بسماتٍ يحرص الشّاعر عليها في مبتدأ قصيدته، لتحقيق له ما يحقّقه المطلع المكوّن من بيتٍ واحد، وهو ما حرص عليه أكثر المجدّدين من شعراء عسير.

16 - فرّق البحثُ بين نمطين مختلفين من المقدّمات؛ أحدهما: التّقليديّ الذي يصرّ على وجود المقدّمة، سواء أكانت غزليّة، أم وصفيّة، ممّا أوجد مقدّماتٍ قليلةٍ غير ملائمةٍ لموضوع القصيدة، وثانيهما: التّجديديّ الذي يتجاوز المقدّمة، ويباشر الغرض الرئيس دون تقديم أو تهيئة، وإنّ كانت هناك مقدّمة، فإنّها تكون ذات علاقةٍ واضحةٍ بموضوع القصيدة، لكنّ الغالب على قصائد المجدّدين هو اختفاء المقدّمة، والدّخول مباشرةً في الموضوع، ولعلّ أهمّ ملحوظة على المقدّمات التّقليديّة، هي غلبة الوصف على هذه المقدّمات، إلى الحدّ الذي جعله يُوجد في قصائد غير مدحيّة، كالإخوانيّات، وبلغ

الأمرُ حدود التّقديم للغزل، بشيءٍ من وصف الطّبيعة، وهو ما علّله الباحث بتعلّق الشعراء ببيئتهم الطّبيعية، مستعينًا بنقولاتٍ كثيرة، وعلى الرّغم من ذلك، بقيت المقدّمات الوصفية، أقلّ من الغزليّة، من ناحية الكم. أمّا قصائد المجدّدين، فقد غلب على مقدّماتها نوعٌ يهدف إلى تهيئة المتلقّي نفسيًّا، وهناك مقدّماتٌ سرديّةٌ كثيرة، ومقدّماتٌ مُبتكرةٌ ذات أساليب مختلفة.

17 - احتكم الباحث في دراسته للوحدة الفنّية، عند الشعراء المقلّدين، إلى مفهوم الوحدة عند القدماء؛ لأنّ ذلك أدعى إلى الإنصاف، فوجد أنّها متوافرة كما يراها النّقاد القدماء، في جلّ نتاج هؤلاء، إذ تحقّق الانسجام، والتّناسب بين كلّ بيتٍ ولاحقه، وكانت معظم القصائد مستقلّة، إلا أنّ ذلك لا ينفي وجود قصائد تتعدّد فيها الموضوعات، وتكثر فيها الاستطرادات، إلى الحدّ الذي يصعب عنده تحديدُ موضوعها الرئيس. وكان تركيز الباحث على أثر كلّ من: طول القصيدة، وقصرها، في وحدة القصيدة، ودور الأساليب الحكائيّة والقصصيّة في تحقّقها، وأهميّة التّكرار والروابط اللغويّة في الرّبط بين أجزاء القصائد، فوجد أنّ طول القصيدة، يؤثّر في وحدة القصيدة، عند شعراء، ولا يكون له أثرٌ عند الآخرين، وذلك ناجمٌ عن تفاوت القدرات، كما لاحظ أنّ الأساليب القصصية، كانت أهمّ اسباب توافر الوحدة، وأنّ بعض الشعراء، قد أجادوا استخدام التّكرار، والروابط، فتحوّلت قصائدهم إلى كتلةٍ لغويّة واحدة، لا يمكن فصلُ جزءٍ منها عن آخر.

18 - لاحظ البحث وجود فروقٍ كثيرة، بين خواتيم القصائد، عند كلّ من: المقلّدين، والمجدّدين؛ إذ كانت الخواتيم الدّعائيّة، والختم بالصّلاة على النّبي ﷺ، هي الشائعة عند الشعراء المقلّدين، وهي لا تدلّ على شيءٍ سوى مصادر الاستمداد، ومنابع التّأثير؛ لأنّ هؤلاء

يحتذون القصائد العربية التي سادت في بعض فترات الضعف، أو الرّكود الأدبي، كما تشفّ عن وجود وعي ظاهريّ بأهميّة الخواثيم، لكنّها خالية من الابتكار، حتّى إنّ بعضها صالح لأنّ يكون في ختام أيّ قصيدة تتفق وزناً وقافيةً مع القصيدة التي خُتمت بها، ممّا يجعلها خارجةً عن إطار النصّ، وكأنّها ذيلٌ له، أو إضافةٌ إليه، يمكن الاستغناء عنها، دون أن يشعر المتلقّي بنقص أو خلل. أمّا المجدّدون، فقد وُجدت عندهم، علاماتٌ فنيّةٌ واضحة تدلّ على الاهتمام بالخواثيم، وذلك من حيث: علاقتها بموضوع القصيدة، أو عودتها إلى مطلعها، أو كونها ملخّصةً للموضوع، أو جامعةً للتجربة، أو محيلةً إلى ما يريد الشّاعر إيصاله إلى المتلقّي. كما لاحظ الباحث وجود شيءٍ من التشابه بين خواثيم بعض الشعراء، وعلى الأخصّ في طرائق التّكرار، كما وُجدت خواثيم جديدة نابعة من البيئة المحليّة، كتلك التي تعتمد على إيراد أشعارٍ وأهازيج شعبيّة محليّة ممّا حفظه النّاس، وتغنّوا به في مناسباتهم المختلفة، وأكّد الباحث على أنّ هذا النّوع من الخواثيم تعبيرٌ عن الشّغف بالغناء المغروس في نفوس النّاس، ومحاولة تهدف إلى جذبهم نحو القصيدة الفصيحة التي بات متلقّوها محصورين في أصحاب الاهتمام، وذوي الثّقافة، واستنتج أنّها مظهرٌ أسلوبيّ ناجمٌ عن حالة ثقافيّة عامّة؛ إذ أدرك بعض الشعراء أنّ القصيدة الحديثة بغموضها، وكثرة رموزها، صارت بعيدة عن وجدان عامّة النّاس، ممّا جعلهم يبتكرون طرائق تعيدهم إليها.

19 - ظهر للباحث أنّ أكثر الشعراء المقلّدين، كانوا يسيرون على طرائق الأوائل في استخدام ألفاظٍ بعينها، في سياقات محدّدة. أمّا على مستوى ظلال الألفاظ وإيحاءاتها، فقد وجد أنّ اختلاف زاوية نظر شعراء عسير إلى الأشياء - بوصفهم أبناء جبال - جعلت إيحاءات بعض الألفاظ عندهم، مختلفة عن إيحاءاتها عند غيرهم، إلى الحدّ الذي يتغيّر عنده الأثر النّفسيّ للفظة، عن أثرها المعتاد عند شعراء

بيئاتٍ أخرى، كما وُجدت عندهم ظواهر لفظية خاصة ناجمة عن التأثر باللهجة المحلية، وبالموروث الشعري العامي المحلي، وشاعت ألفاظ تتعلق بحقول دلالية معينة، كألفاظ الطبيعة، وأسماء الأماكن، وكان الجديد، في استخدام بعض الألفاظ الأجنبية، أو استخدام ألفاظ جديدة في سياقاتها، أو تصرفاتها، وهو ما وُجد عند قلة من المجددين، الذين ابتكروا أفعالاً، أو مصادر، لا تُوجد في المعاجم العربية. كما وُجدت عند شعراء عسير، ألفاظ باقية من اللغة الحميرية، وألفاظ تمثل مصطلحات محلية خالصة، أو ألفاظ توصف بها الأشياء، أو تُسمى بها في اللهجة المحلية، مسميات الأشياء وأوصافها، بالإضافة إلى اتباع بعض الشعراء الطريقة المحلية في نطق بعض الألفاظ، وكتابتها على تلك الطريقة، في دواوينهم، كما وُجدت عند بعضهم ألفاظ فصيحة مندرجة، لم تعد مستخدمة في لغة الكتابة العربية، إلا أنها بقيت عند أهل بعض الأماكن في عسير، وقد توصل البحث إلى أنّ هذه المظاهر اللغوية، هي أهم ما ميّز القصيدة الحديثة في عسير، عن غيرها، في البيئات الأخرى. والملحوظة الأهم، أنّ استخدام الألفاظ المحلية، سواء أكانت فصيحة في أصلها، أم عامية صرفة، ينحصر في عددٍ محدودٍ، لا يتجاوز عشرة شعراء، وجلهم من ساكني مدينة أبها، أو الأرياف القريبة منها، وقد أعاد الباحث ذلك - موثقاً تعليقه - إلى كون شعراء الحاضرة الكبرى في عسير، أكثر اطلاعاً على التجارب الجديدة في العالم العربي، وعلى النظريات الجديدة التي ترى أنّ لغة الشعر يجب أن تكون لغة الناس، فضلاً عن أنّهم أكثر تواصلًا، ممّا يجعلهم يديرون حوارات مرتبة أو عفوية، حول لغتهم الشعرية، وفصاحتها، ومدى ارتباطها بالمكان، وتعبيرها عنه، فيتأثر بعضهم ببعض، ويحاولون إيجاد سمات لغوية متشابهة تميّز شعرهم من غيره.

20 - كشف البحث عن أنّ تضمين القوالب الشعرية التراثية والمعاصرة، لا

ينحصر في فئة من الشعراء، ذات اتجاه أدبيّ معيّن، إذ يوجد عند فئتي: المقلّدين، والمجدّدين كليهما، إلا أنّ بعض المجدّدين أبدعوا في طريقة التّضمين، وأضافوا إليها إضافاتٍ جديدةً تجعلها جزءاً من القصيدة، وتمزجها بالطرائق الحديثة في التّشكيل البصريّ، فيما وجد أنّ تضمين الشعر الشّفاهيّ المحليّ، وتضمين مقاطع من الأغنيات المشهورة، محصوران في المجدّدين فقط، ممّا يُعدّ في المظاهر اللغويّة الجديدة، وقد أثبت البحث - من خلال أقوال الشعراء، ونقولات عن بعض مؤلّفاتهم - أنّها ليست عفويّة، وإنّما هي ناتجة من رغبة في إحياء الموروث القوليّ المحليّ الشّفاهيّ.

21 - ظهرَ للباحث أنّ مصادر الصّورة الفنّيّة، عند شعراء عسير، تكاد تنحصر في: القرآن الكريم، والتّراث الشعريّ العربيّ، والبيئة، والإنسان، وأنّ الطّبيعة كانت المصدر الأكثر إمداداً لشعراء عسير، حتّى تحوّلت بعض القصائد، إلى ما يشبه الصّورة الفوتوغرافيّة، أو اللوحة التّشكيليّة، التي تتزاحم فيها عناصر الطّبيعة. كما تنوّعت الصّور الفنّيّة، بحسب المحرّكات الأساسيّة للحواسّ في الإنسان، من: لون، وصوت، ورائحة، وذوق، فضلاً عن وجود صور ذهنيّة، لكنّها قليلة. وأهم نتائج دراسة الصّورة الفنّيّة، هو شيوع ألوانٍ بعينها، في الصّور البصريّة اللونيّة، كاللون الأخضر، وكون الدّلالات الهامشيّة لبعض الألوان، مختلفةً عنها في أيّ بيئة أخرى، أو مختلفةً عن الدّلالة العامّة للون نفسه حين يرتبط بالطّبيعة أو الإنسان، ومن ذلك أنّ اللون الأصفر حين يُذكر - عند شعراء عسير - في مقام الغزل، بوصفه لون غطاء رأس الفتيات العذراوات، دون غيرهنّ من النّساء، يأتي ممثلاً بإيحاءات الجمال والصّبا، وقد جلت الشّواهد الشعريّة هذه الفكرة. أمّا الصّور السّمعيّة، فقد كان أكثرها مستمدّاً من أصوات الطّبيعة، وقد لاحظ الباحث، في هذا النّوع، قلة اعتماد الشعراء على أدوات التوجّع والتفجّع والتحسّر، أو على الجرّس

الصوتيّ للألفاظ، أو على منافذ القول المعروفة، وأنّ أكثرهم يعمد إلى تصوير هذه الأصوات، أو رسم الصور الشعريّة من خلالها، أو بنائها عليه، أو صنع عالم مُتخيّل تتشكّل فيه الأصوات. أمّا وظائف الصورة، فقد تعدّدت، ولم تخرج عن وظائفها المعروفة، باستثناء، إكثار شعراء بعينهم من الوظيفة الإمتاعية. كما لاحظ الباحث كثرة تراسل الحواس، عند الشعراء الذين يكثرون من استمداد صورهم من الطبيعة، ووجود صور جديدة في ذاتها، لا في تقنيات.

22 - بينت الدراسة - من خلال إحصاءات معتمدة على عينة مختارة من الدواوين - أنّ شعراء عسير قد أكثروا من استخدام البحور الشائعة في الشعر العربيّ، قديمه، وحديثه، وأكثرها شيوعاً خمسة، هي: الطويل، والكامل، والبسيط، والخفيف، والوافر، وقد وضعت نتيجة الإحصاء بحر الرمل في المرتبة الثالثة، متقدّماً على بحر أكثر شيوعاً في الشعر العربيّ، وهو ما علّله الباحث باعتياد آذان شعراء عسير على تفعيلاته، بوصفها المفضّلة عند شعراء الأهازيج الشعبية العسيريّة. وحاول الباحث - بالشواهد الشعرية - نفي القول بصلاحيّة بعض الأوزان الشعرية لموضوعاتٍ دون أخرى، معيّداً شيوع بعض الأوزان إلى طبيعتها الموسيقية في ذاتها، لا إلى كثرة الموضوعات الصالحة لها. كما كشف البحث عن محاولاتٍ مبكّرة لبعض شعراء عسير، في كتابة قصيدة التفعيلة، تعود إلى سنة 1393هـ، وربط بين اهتمام شعراء عسير بقصيدة التفعيلة، وأنّ مدينة أبها كانت مدار حواراتٍ صاخبة حول القصيدة الجديدة، موثقاً ذلك كلّ، ليصل إلى أنّ شعراء عسير باتوا - منذ مطلع القرن الخامس عشر الهجري - يكتبون قصيدة تفعيلة ناضجةً موسيقياً.

23 - اتّضح من خلال أسماء الشعراء، خفوت الصوت النسائيّ، إذ لم تُوجد سوى شاعرة واحدة يُمكن الاستشهاد بشعرها، وذلك متسق مع

الحال، في أكثر المناطق السَّعوديَّة؛ لأنَّ النِّساء يفضِّلن الفنون النَّثريَّة، وتندر فيهنَّ القادرات على إقامة الوزن، وضبط الإيقاع، بيد أنَّ ذلك لا يعني عدم وجود شاعرات، ذوات نتاج جيِّد، إلاَّ أنَّهنَّ مقلَّاتٍ في النَّشر، فضلًا عن أنَّهنَّ لم ينشرن دواوينهنَّ حتَّى إنَّجاز هذه الدِّراسة.

والله أسألُ أنْ يجعلني أقرب إلى الصَّواب، وأبعد عن الزَّلل، وأنْ ينفع بهذا العمل.

الفهارس

- ثبت المصادر والمراجع
- الكتب المطبوعة
- المخطوطات
- المقالات، والحوارات، والموضوعات الصحفية
- الكتيبات التوثيقية، والتقارير السنوية، والنشرات
- الرسائل الجامعية
- المقابلات الشخصية

ثبت المصادر والمراجع

بعد القرآن الكريم، وكتب الحديث الشريف:

- أولاً: الكتب المطبوعة:

- 1 - «أبها حاضرة عسير، دراسة وثائقية»، د. غيثان بن علي جريس، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط1، 1417هـ - 1997م.
- 2 - «أبها في التاريخ والأدب»، علي آل عمر عسيري، نادي أبها الأدبي، ط1، 1403هـ.
- 3 - «أبها في مرآة الشعر المعاصر»، (مجموع شعري)، علي خضران القرني، ط1، 1410هـ - 1990م.
- 4 - «أبها»، هاشم بن سعيد علي النعمي، الرئاسة العامة لرعاية الشباب، سلسلة: هذه بلادنا، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1416هـ - 1996م.
- 5 - «ابن السروي وذاكرة القرى»، جمعية الثقافة والفنون بالباحة، ط1، 1999م.
- 6 - «ابن عثيمين الإمام الزاهد»، د. ناصر بن مسفر الزهراني، دار ابن الجوزي للطباعة والنشر، ط1، 1422هـ.
- 7 - «أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشعر»، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.
- 8 - «الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث إلى بداية التسعينات الهجرية»، د. محمد بن حمود حبيبي، إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، 1417هـ - 1997م.
- 9 - «الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث»، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1988م.
- 10 - «اتجاهات الشعر المعاصر في نجد»، د. حسن بن فهد الهويمل، نادي القصيم الأدبي، ط1، 1404هـ.

- 11 - «اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري»، د. يوسف حسين بكار، دار المعارف، مصر، ط3، 1980م.
- 12 - «الاتجاهات الفنية في الشعر إبّان الحروب الصليبية»، د. مسعد العطوي، دار التوبة، الرياض، ط1، 1417هـ.
- 13 - «اتجاهات وآراء في النقد الحديث»، د. محمد نايل، مطبعة الرسالة، القاهرة، بدون تاريخ.
- 14 - «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر»، د. عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1407هـ - 1978م.
- 15 - «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث»، سلمى الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، بيروت، 2001م.
- 16 - أثر دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في الفكر والأدب بجنوبي الجزيرة العربية»، د. عبدالله بن محمد أبو داهش، مطابع الشريف، الرياض، ط1، 1405هـ، 1985م.
- 17 - «أحاسيس شاعر»، (ديوان)، يحيى إبراهيم الألمعي، مطابع مازن، أبها، ط1، 1423هـ.
- 18 - «احتفال»، (ديوان)، فاطمة القرني، نادي تبوك الأدبي، ط1، 1430هـ - 2009م.
- 19 - «أحمد قنديل: حياته وشعره»، فاطمة عبد الجبار، نادي جدّة الثقافي الأدبي، ط1، 1419هـ.
- 20 - «أخبار عسير»، عبدالله بن مسفر، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1398هـ - 1978م.
- 21 - «الإخوانيات في الشعر الأحسائي»، عبدالله بن أحمد الشباط، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، ط1، 1428هـ - 2007م.
- 22 - «الإخوانيات في الشعر العباسي»، د. محمد بن عبدالله الملا، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، ط1، 1412هـ.
- 23 - «الإدارة التعليمية في المملكة العربية السعودية، الكتاب الثاني: تطوّر التعليم»، د. حمد بن إبراهيم السلوم، ط1، 1406هـ - 1985م.
- 24 - «الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة»، د. منجد مصطفى بهجت، مديرية دار الكتب، الموصل، ط1، 1987م.

- 25 - «الأدب العربي الحديث»، د. محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، حائل، ط1، 1413هـ - 1992م.
- 26 - «الأدب المقارن»، د. محمد غنيمي هلال، دار سبل العرب، القاهرة، ط3، بدون تاريخ.
- 27 - «الأدب وفنونه»، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، ط6، 1996م.
- 28 - «أدب اليمن في القرنين الأول والثاني الهجري»، د. أحمد عبدالله السومحي، المطبعة العربية، جده، ط1، 1405هـ - 1985م.
- 29 - «أديب من عسير: عبدالله بن علي بن حميد»، محمد بن عبدالله الحميد، مطابع عسير، أبها، ط1، 1980م.
- 30 - «ارتباط عسير بالدعوة الإصلاحية»، د. عبدالمنعم إبراهيم الجميعي، دار جرش للنشر والتوزيع، خميس مشيط، ط1، بدون تاريخ.
- 31 - «الأرض والحب»، (ديوان)، أحمد البهكلي، نادي جازان الأدبي، ط2، 1400هـ ت 1980م.
- 32 - «أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»، د. أحمد المعداوي، الشركة المغربية للطباعة، الرباط، ط1، 1993م.
- 33 - «استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث»، د. محمد بن عبدالله منور، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1428هـ - 2007م.
- 34 - «الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي»، د. ياسين النصير، دار نينوى، دمشق، ط2، 1993م.
- 35 - «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة»، د. مصطفى سوييف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1969م.
- 36 - «أسس النقد الأدبي عند العرب»، د. أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1983م.
- 37 - «أسمار الوطن»، (ديوان)، زاهر بن عواض الألمعي، ط1، 1424هـ - 2003م.
- 38 - «أسمر كرغيف»، (ديوان)، عبدالرحمن الشهري، ط1، 1423هـ.
- 39 - «اشتعال الرّمق»، (ديوان)، محمد عبدالرحمن الحفظي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1418هـ - 1998م.
- 40 - «أشريعة الصمت»، (ديوان)، حسين سهيل، نادي جازان الأدبي، ط1، 1411هـ - 1990م.

- 41 - «أشواق وحكايات»، (ديوان)، منصور الحازمي، دار العلوم للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 1401هـ - 1981م.
- 42 - «أصحاب الشمس»، (ديوان)، أحمد إبراهيم مطاعن، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1426هـ - 2005م.
- 43 - «الأصوات اللغوية»، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 5، 1975م.
- 44 - «الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر»، د. عدنان قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط 1، 1980م.
- 45 - «أصول قبائل عسير»، محمد حسن غريب، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1426هـ - 2005م.
- 46 - «إضاءات في أدب السيرة الذاتية: بحوث ومقالات وحوارات»، د. عبدالله الحيدري، مطابع الحمضي، الرياض، ط 1، 1427هـ - 2006م.
- 47 - «الإعجاز العلمي في آيات السمع والبصر في القرآن الكريم»، د. صادق الهاللي، ود. حسين رضوان الليدي، ط 3، 1427هـ - 2006م.
- 48 - «الأعلام»، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 9، 1990م.
- 49 - «الإعلام السعودي: النشأة والتطور»، د. ساعد خضر العرابي الحارثي، القمم للإعلام، الرياض، ط 1، 1419هـ - 1998م.
- 50 - «الأعمال الكاملة»، أحمد فرح عقيلان، بيت الأفكار الدولية، الرياض، بدون تاريخ.
- 51 - «أعوام في رجال ألمع: ذكريات ومواقف»، ممدوح القديري، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2002م.
- 52 - «الاعتراب في شعر بدر شاكر السيّاب»، أحمد عودة الشقيرات، دار عمّار، عمان، ط 1، 1407هـ - 1987م.
- 53 - «إغواء العتبة: عنوان القصيدة وأسئلة النقد»، د. سامي بن عبدالعزيز العجلان، نادي أبها الأدبي، ودار الانتشار العربي، ط 1، 2015م.
- 54 - «الاقتباس أنواعه وأحكامه: دراسة شرعية بلاغية من القرآن والحديث»، د. عبد المحسن العسكر، دار المنهاج، الرياض، ط 1، 1425هـ.
- 55 - «الإكليل من أنساب اليمن وأخبار حمير»، الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمداني، تحقيق: محب الدين الخطيب، 1407هـ - 1987م.
- 56 - «الألمعيّات»، (ديوان)، زاهر بن عوّاض الألمعي، ط 3، 1403هـ.

- 57 - «إله التدمير: دراسة نقدية يليها النص الكامل لـ«الإرهابي20» لعبدالله ثابت»، حامد بن عقيل، دار طوى للثقافة والإعلام والنشر، لندن، ط1، 2010م.
- 58 - «إمتاع السامر بتكملة متعة الناظر»، شعيب بن عبدالحميد بن سالم الدوسري، تعليق: محمد بن عبدالله الحميد، وعبدالرحمن بن سليمان الرويشد، وأبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، دار الملك عبدالعزيز، ط1، 1419هـ - 1998م.
- 59 - «الأمراء اليزيديون: عسير.. تاريخ لم يكتب»، علي عوض آل قطب، دار طوى للنشر والإعلام، لندن، ط1، 2013م.
- 60 - «أنا والشعر»، شفيق جبري، الشركة المتحدة للتوزيع، دمشق، ط2، 1406هـ.
- 61 - «الانتماء والاغتراب: دراسة تحليلية»، حسن عبدالرزاق منصور، دار جرش، خميس مشيط، ط1، 1409هـ - 1989م.
- 62 - «انحراف الفهم... انحراف المعنى: مقالات في الأدب»، علي فايع الألمعي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1424هـ - 2003م.
- 63 - «إنفلونزا المدينة»، (ديوان)، عبدالرحمن المحسني، نادي الأحساء الأدبي، ط1، 1430هـ - 2009م.
- 64 - «أهل السرة في الجاهلية والإسلام حتى نهاية القرن الرابع الهجري»، د. عبدالله بن محمد بن حسين أبو داهش، نادي أبها الأدبي، ط1، 1427هـ - 2006م.
- 65 - «أولى تجاوزات لا»، (ديوان)، محمد عبدالرحمن الحفظي، مطابع دار البلاد، جده، ط1، 1407هـ - 1987م.
- 66 - «أولمبياد الجسد»، (ديوان)، جاسم الصحيح، مطابع الابتكار، الدمام، ط1، 1421هـ - 2001م.
- 67 - «أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة»، د. نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1993م.
- 68 - «الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع»، الخطيب القزويني، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ - 2003م.
- 69 - «الإيقاع والزمان»، جودت فخر الدين، دار الحرف العربي، ودار المناهل، بيروت، ط1، 1995م.

- 70 - «بحوث في تاريخ عسير الحديث والمعاصر»، د. غيثان بن علي بن جريس، جده، ط1، 1423هـ - 2002م.
- 71 - «البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع»، محمد بن علي الشوكاني، تحقيق: حسين عبدالله العمري، دار الفكر، دمشق، ط1.
- 72 - «البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن»، كمال الدين بن عبدالواحد بن عبدالكريم الزمليكاني، تحقيق، د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديشي، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1947م.
- 73 - «بعض شعري ونثري»، (ديوان) علي بن حسن الشَّهراني، ط2، 1430هـ - 2009م.
- 74 - «بلاغة أرسطو بين العرب واليونان»، د. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1371هـ - 1962م.
- 75 - «البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد»، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 2004م.
- 76 - «بناء الأسلوب في شعر الحداثة»، د. محمد عبدالمطلب، دار المعارف، مصر، ط2، 1995م.
- 77 - «البناء الفني في القصّة السّعوديّة المعاصرة، دراسة نقدية تحليلية»، د. نصر محمد عباس، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1403هـ - 1983م.
- 78 - «بناء القصيدة في النقد العربي القديم»، د. يوسف حسين بكّار، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982م.
- 79 - «البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث»، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1987م.
- 80 - «بنية اللغة الشعرية»، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط1، 1986م.
- 81 - «البيان في تاريخ جازان وعسير ونجران»، عبدالواحد محمد راغب دلال، ط1، 1416هـ - 1995م.
- 82 - «بيدر النصّ.. قصص من عسير»، تقديم: د. عاطف أحمد الدرايسة، نادي أبها الأدبي، جماعة السرد في عسير، ط1، 1426هـ - 2005م.
- 83 - «بين العامية والفصحى: مسألة الازدواجية في اللغة العربية في زمن العولمة والإعلام الفضائي»، إيمان ريمان وعلي درويش، شركة رايتسكوب المحدودة، ملبورن، أستراليا، ط1، 2008.

- 84 - «تاريخ آداب العرب»، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1974م.
- 85 - «تاريخ الأدب العربي»، كارل بروكلمان، ترجمة: د. عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط 5، دون تاريخ.
- 86 - «التاريخ الأدبي لمنطقة جازان»، محمد بن أحمد العقيلي، نادي جازان الأدبي، ط 1، 1413هـ.
- 87 - «تاريخ عسير في الماضي والحاضر»، هاشم بن سعيد النعمي، دار الملك عبدالعزيز، 1419هـ - 1999م.
- 88 - «تاريخ النقد الأدبي عند العرب»، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 1، 11971م.
- 89 - «تأويل مشكل القرآن»، ابن قتيبة، شرح: السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط 2، 1393هـ - 1973م.
- 90 - «تباهي»، (ديوان)، محمد عبدالرحمن الحفظي، مطابع المستقبل، أبها، ط 1، 1427هـ.
- 91 - «التجديد الموسيقي في الشعر العربي»، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، مصر، ط 1، بدون تاريخ.
- 92 - «التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية: دراسة نقدية، رؤية وشهادة»، د. محمد صالح الشنطي، نادي حائل الأدبي، ط 1، 1423هـ - 2003م.
- 93 - «تجويد الشعر العربي الحديث: بحث في المحاقلة بين تجويد القرآن الكريم والنقد الأدبي»، د. محمد الصفراني، نادي المدينة المنورة الأدبي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 1432هـ - 2011م.
- 94 - «التحليل الألسني للأدب»، د. محمد عزّام، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط 1، 1994م.
- 95 - «تحليل الخطاب الشعري»، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1986م.
- 96 - «تحليل النصّ الشعري»، مهدي نقدي، ترجمة: محمد فتوح، نادي جدة الثقافي الأدبي، ط 1، 1420هـ.
- 97 - «تراثيل حارس الكلاّ المباح»، (ديوان)، صالح بن سعيد الزهراني، نادي الباحة الأدبي، ط 1، 1419هـ - 1998م.

- 98 - «التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، 1950 - 2004م»، د. محمد الصفراني، نادي الرياض الأدبي، والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008.
- 99 - «التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي: شعر عبدالقادر القط أنموذجاً»، د. حافظ المغربي، نادي الباحة الأدبي، ودار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011.
- 100 - «تشكيل الخطاب الشعري»، د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1420هـ - 2000م.
- 101 - «تشكيل المكان وظلال العتبات»، د. معجب العدواني، نادي جدة الأدبي الثقافي، ط1، 1423هـ - 2002م.
- 102 - «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870 - 1938م»، د. عبدالمحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط4، دون تاريخ.
- 103 - «تطور الشعر الحديث والمعاصر»، د. عمر الدقاق، د. محمد نجيب التلاوي، د. مراد عبدالرحمن مبروك، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة.
- 104 - «تطور الغزل في الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة»، د. شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1982م.
- 105 - «التعريف في الأنساب والتنبؤيه لذوي الأحساب»، تحقيق: د. سعد عبدالمقصود ظلام، نادي أبها الأدبي، ط1، 1407هـ.
- 106 - «تفسير أبي السعود أو إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم»، أبو السعود العمادي محمد بن محمد بن مصطفى، تحقيق: عبدالقادر أحمد عطا، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1987م.
- 107 - «تفسير الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن»، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط6، بدون تاريخ.
- 108 - «تقاسيم زامر الحي»، (ديوان)، زايد حاشد الكناني، نادي أبها الأدبي، ط1، 1422هـ - 2001م.
- 109 - «التكرار في شعر الخنساء: دراسة فنية»، د. عبدالرحمن بن عثمان الهليل، دار المؤيد، الرياض، ط1، 1419هـ - 1999م.
- 110 - «التكرار في الشعر السعودي المعاصر»، د. عبد الرحمن بن عثمان بن عبدالعزيز الهليل، الرياض، ط1، 1424هـ - 2003م.

- 111 - «تنومة الزهراء في عيون الشعراء»، (مجموع شعري) عبدالله بن عبدالرحمن الشّهري، ط 1، 1421هـ.
- 112 - «توظيف التقنية في العمل الشعري السّعودي: شعراء منطقة الباحة نموذجاً»، د. عبدالرحمن بن حسن المحسنّي، نادي الباحة الأدبي، ط 1، 1433هـ.
- 113 - «ثرى الشّوق»، (ديوان)، معيض البخيتان، مطابع الشّرق الأوسط، ط 1، 1413هـ - 1993م.
- 114 - «ثقافة الصّحراء: دراسات في أدب الجزيرة العربيّة المعاصر»، د. سعد البازعي، الرّياض، ط 2، 1412هـ - 1991م.
- 115 - «ثلاثيّة اللّذة والموت»، (ديوان)، محمّد عابس، دار الكفاح للنّشر والتّوزيع، الدّمّام، ط 1، 1431هـ - 2010م.
- 116 - «ثمار الإنهاك»، (ديوان)، ظافر بن علي القرني، مطابع الحميضي، ط 1، 1423هـ - 2002م.
- 117 - «جدليّة الخفاء والتّجلي»، كمال أبوديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1979م، ص 263.
- 118 - «جدلية المكان والزمان والإنسان في الرّواية الخليجيّة»، د. عبد الحميد المحادين، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط 1، 2001م.
- 119 - «جراح اللّيل»، (ديوان)، إبراهيم بن محمّد الرّيد، نادي الطّائف الأدبي، ط 1، 1420هـ.
- 120 - «جرح ينزف بالمسك»، (ديوان شعر)، عبدالوهاب آل مرعي، مؤسّسة الرّسالة، دمشق، ط 1، 1422هـ - 2001م.
- 121 - «الجغرافيا الزراعيّة لمنطقة عسير»، أحمد محمّد حيدر، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1407هـ - 1987م.
- 122 - «جماليّات القصيدة المعاصرة»، د. طه وادي، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، الجيزة، مصر، ط 1، 2000م.
- 123 - «جماليّات المكان في الرّواية العربيّة»، د. شاكر النّابلسي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط 1، 1994م.
- 124 - «جماليّات المكان»، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط 3، 1407هـ - 1987م.

- 125 - «الجمر ومفارش الرّوح»، (ديوان)، محمّد عابس، دار المفردات للنّشر والتّوزيع، ط2، 1430هـ.
- 126 - «الجوائز الأدبيّة، الحدود والأقنعة»، حسين بافقيه، نادي أبها الأدبيّ، ط1، 1420هـ - 1999م.
- 127 - «جوانب مضيئة من الشّعر العربي»، محمّد عبدالغني حسين، مكتبة الإنجلو المصريّة، القاهرة، ط1، دون تاريخ.
- 128 - «الحبّ العذريّ نشأته وتطوّره»، أحمد عبدالستّار الجوّاريّ، دار الكتاب العربيّ، مصر، ط1، 1367هـ - 1948م.
- 129 - «حدائق الزّهر في ذكر الأشياخ أعيان الدّهر»، الحسن بن أحمد عاكش الضّمديّ، تحقيق: د. إسماعيل بن محمّد البشريّ، ط1، 1413هـ.
- 130 - «الحداثة في الشّعر السّعوديّ: قصيدة سعد الحميديّ نموذجاً»، عبدالله أبو هيف، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 2002م.
- 131 - «الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر: الشّعر اليمنيّ نموذجاً»، د. عبدالحميد الحساميّ، دار التّوير، الجزائر، ط1، 2012م.
- 132 - «الحداثة في ميزان الإسلام»، د. عوض القرني، دار هجر للطباعة والنّشر، ط2، 1408هـ - 1988م.
- 133 - «حداثة النّصّ الشّعريّ في المملكة العربيّة السّعوديّة: قراءة نقديّة في تحولات المشهد الإبداعيّ»، د. عبدالله بن أحمد الفيّفيّ، نادي الرّياض الأدبيّ، ط1، 1426هـ - 2005م.
- 134 - «حداثة مؤجّلة»، محمّد العباس، مؤسّسة الإمامة الصّحفيّة، الرّياض، ط1، 1419هـ - 1998م.
- 135 - «الحركة الأدبيّة في المملكة العربيّة السّعوديّة»، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1985م.
- 136 - «حركة الشّعر في منطقة القصيم من عام 1351هـ إلى عام 1420هـ»، د. إبراهيم بن عبدالرحمن المطوّع، نادي القصيم الأدبيّ، ط1، 1428هـ - 2007م.
- 137 - «حلم الفراشة: الإيقاع الدّاخلي والخصائص النّصيّة في قصيدة النّثر»، د. حاتم الصّكر، وزارة الثّقافة والسّياحة اليمنيّة، صنعاء، ط1، 2004م.
- 138 - «الحنين إلى الوطن في الشّعر العربيّ حتّى نهاية عصر بني أميّة»، محمّد إبراهيم حور، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة، دون تاريخ.

- 139 - «الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث»، د. ماهر حسن فهمي، دار القلم، الكويت، ط2، 1401هـ - 1981م.
- 140 - «الحوار الأدبي حول الشعر»، د. محمد أبو الأنوار، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987م.
- 141 - «الحياة الفكرية والأدبية في جنوبي البلاد السعودية، 1200 / 1351هـ - 1785 / 1932م»، د. عبدالله بن محمد بن حسين أبو داهش، نادي أبها الأدبي، ط2، 1406هـ - 1986م.
- 142 - «الخصائص»، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، بدون تاريخ.
- 143 - «الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر»، د. عبدالسلام حسن سلام، ط1، 1995م.
- 144 - «خطاب الـ SMS الإبداعي: دراسة في تشكلات البنية»، د. عبدالرحمن بن حسن المحسني، دار المفردات، الرياض، ط1، 2008.
- 145 - «خمول في زمن الازدهار»، (ديوان)، ظافر بن علي القرني مطابع الحميضي، الرياض، دون تاريخ.
- 146 - «خواطر شاعر»، (ديوان)، محمد بن سعد الدبل، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 1417هـ - 1997م.
- 147 - «خواطر مصرحة»، محمد حسن عواد، مطبعة المدني، مصر، ط2، 1380هـ - 1961م.
- 148 - «خيمة المحبة»، (نصوص قصصية)، د. محمد منصور الربيعي المدخلي، ط1، 1425هـ.
- 149 - «الخبز والصمت»، (مجموعة قصصية)، محمد علوان، النادي الأدبي بالرياض، ط2، 1429هـ - 2008م.
- 150 - «دراسات في شعر محمد بن علي السنوسي»، د. ربيع عبدالعزيز وآخرون، نادي جازان الأدبي، ط1، 1411هـ - 1991م.
- 151 - «دراسات منهجية في علم البديع»، د. الشحات محمد أبو ستيت، نشر: المؤلف، ط1، 1414هـ - 1993م.
- 152 - «الدرة.. قتله اليهود أم قتلهم؟»، (ديوان)، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط1، 1422هـ - 2001م.

- 153 - «دليل الرسائل الجامعية في الأدب والنقد في المملكة العربية السعودية في الداخل والخارج من عام 1386هـ إلى 1430هـ: تحليل وببليوجرافيا»، د. عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري، مركز حمد الجاسر الثقافي، الرياض، ط1، 1432هـ.
- 154 - «دليل الكتاب والكتابات»، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ط3، 1415هـ - 1995م.
- 155 - «دور آل المتحامي في مد نفوذ الدولة السعودية الأولى في عسير وماجاورها 1215 - 1233هـ/1800 - 1818م»، د. أحمد يحيى آل فائع، مطابع الحميضي، الرياض، ط1، 1427هـ - 2006م.
- 156 - «دورة الأيام»، (ديوان)، أحمد إبراهيم مطاعن، نادي أبها الأدبي، ط1، 1411هـ.
- 157 - «دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر»، محسن أطيّمش، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ط1، 1982م.
- 158 - «ديوان ابن خفاجة الأندلسي»، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1402هـ - 1982م.
- 159 - «ديوان أبي تمام بشرح الصولي»، تحقيق: خلف رشيد نعمان، وزارة الثقافة والفنون، العراق، ط1، 1978م.
- 160 - «ديوان أبي تمام»، تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف، مصر، ط3، 1990م.
- 161 - «ديوان الإمام الشافعي»، جمع وتحقيق: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 1426هـ - 2005م.
- 162 - «ديوان البارودي»، تحقيق: علي الجارم، ومحمد شفيق، دار المعارف، مصر، 1391هـ - 1971م.
- 163 - «ديوان الشامي»، (ديوان)، أحمد محمد الشامي، نشر عبدالمقصود محمد سعيد خوجة، جدة، ط3، 1413هـ.
- 164 - «ديوان الفرزدق»، دار بيروت للطباعة والنشر، ط1، 1984م.
- 165 - «ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري»، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، بدون تاريخ.
- 166 - «ديوان بشار بن برد»، تحقيق: الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف والنشر بالقاهرة، بدون تاريخ.

- 167 - «ديوان ذي الرُّمّة»، صنعة أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق: د. عبدالقدوس أبو صالح، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة، دمشق، ط1، 1392هـ - 1972م.
- 168 - «ديوان شعر مسكين الدّارمي»، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م.
- 169 - «ديوان علي محمود طه»، دار كلمات عربية للترجمة والنّشر، جمهورية مصر العربية، ط1، بدون تاريخ.
- 170 - «الديوان في الأدب والنّقد»، عباس محمود العقّاد، وإبراهيم عبدالقادر المازني، دار الشّعب، القاهرة، ط2، بدون تاريخ.
- 171 - «ديوان قيس بن الملوح برواية أبي بكر الوالبي»، تحقيق: يسري عبدالغني عبدالله، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 2006م.
- 172 - «ديوان قيس العامريّ»، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط2، 1415هـ - 1994م.
- 173 - «ديوان محمّد الثّبيتي: الأعمال الكاملة»، النّادي الأدبيّ بحائل، ودار الانتشار العربيّ، بيروت، ط1، 2009م.
- 174 - «ذاكرة بلا وشاح»، (رواية)، حسنة بنت عبدالله القرنيّ، دار المفردات، الرّياض، ط1، 1426هـ - 2005م.
- 175 - «رباعيات صبا نجد»، (ديوان)، طاهر زمخشري، الشركة التونسيّة للتوزيع، ط2، 1400هـ - 1980م.
- 176 - «الرّثاء»، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط4، بدون تاريخ.
- 177 - «رحلة الثلاثين عامًا: سيرة ذاتيّة»، د. زاهر بن عوّاض الألمعيّ، ط1، 1401هـ.
- 178 - «رحلة في بلاد العرب: الحملة المصريّة على عسير 1249هـ - 1834م»، مورييس تاميزيه، ترجمة: د. محمّد بن عبدالله آل زلفة، مطابع الشريف، الرّياض، ط1، 1414هـ - 1993م.
- 179 - «رحيق الأقلام في كتابة سير الأعلام»، أحمد بن محمّد علي الحفظيّ، ط1، 1433هـ.
- 180 - «رسائل الأحران»، مصطفى صادق الرّافعيّ، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1421هـ - 2000م.

- 181 - «رسائل الجاحظ»، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ط2، 1384هـ - 1965م.
- 182 - «رقص الفطرة»، (ديوان)، معيض البخيتان، ط1، 1425هـ.
- 183 - «رقوم على حواشي العمر»، عبدالرحمن حسن البارقي، (ديوان)، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، ط1، 1431هـ - 2009م.
- 184 - «رماد الوجه الحنطي»، (ديوان)، علي آل عمر عسيري، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ط1، 1405هـ - 1985م.
- 185 - «رموش العاصفة»، (ديوان)، عبدالرحمن المحسني، نادي أبها الأدبي، ط1، 1424هـ - 2003م.
- 186 - «روضة الناظرين عن مآثر علماء نجد وحوادث السنين»، محمد بن عثمان بن صالح بن عثمان، مطبعة الحلبي، ط2، 1403هـ - 1983م.
- 187 - «رؤى مسافر»، (ديوان)، عبدالرحمن بن زيد السويدي، دار السويداء، الرياض، ط1، 1408هـ - 1987م.
- 188 - «الرؤيا الإبداعية»، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1990م.
- 189 - «الرمز في الشعر السعودي»، د. مسعد بن عيد العطوي، مكتبة التوبة، الرياض، ط1، 1414هـ - 1993م.
- 190 - «الرومانتيكية»، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط3، 1986م.
- 191 - «الرومانسية في الشعر الغربي والعربي»، إيليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1980م.
- 192 - «الريحانة»، (ديوان)، محمد بن علي العمري، ط1، 1430هـ.
- 193 - «ريش من لهب»، (ديوان)، صالح بن سعد العمري، ط1، 1422هـ.
- 194 - «الريف في الرواية العربية»، د. محمد حسن عبدالله، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1410هـ - 1989م.
- 195 - «زمن العشق الصاخب»، (مجموعة قصصية)، نادي أبها الأدبي، ط1، 1404هـ - 1984م.
- 196 - «زهر الآداب وثمر الألباب»، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، عناية: د. زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1971م.

- 197 - «السَّاقُ عَلَى السَّاقِ فِي مَا هُوَ الْفَارِيَّاقُ»، تقديم: نسيب وهيبه الخازن، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1982م.
- 198 - «السَّراج المنير في سيرة أمراء عسير»، عبدالله بن علي مسفر، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط1، 1398هـ - 1978م.
- 199 - «سرّ الفصاحة»، عبدالله بن محمّد بن سنان الخفاجي، تحقيق: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1414هـ - 1994م.
- 200 - «السَّفَرُ فِي ذَاكِرَةِ الْوُطْنِ»، (ديوان)، عبدالله بن سالم الحميد، دار طويق للنّشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1420هـ.
- 201 - «سهيل اميماني»، (ديوان) إبراهيم طالع الألمعيّ، نادي أبها الأدبيّ، ط1، 1420هـ - 1999م.
- 202 - «سيرة نجاح: عبد الخالق بن سليمان الحفظيّ»، إشراف ومراجعة: إبراهيم مضواح الألمعيّ. بدون تاريخ.
- 203 - «السّيمياء والتّأويل»، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانميّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات، بيروت، ط1، 1994م.
- 204 - «الشّاعر الإنسان عبدالله الزّمزمي: دراسة في الخطّاب الشّعريّ»، فاطمة الألمعيّ، دار الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ونادي أبها الأدبيّ، ط1، 2014م.
- 205 - «شاعر الجبل: علي أحمد آل عمر عسيري»، شيمة الشّمريّ، دار المفردات للنّشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1434هـ - 2013م.
- 206 - «شبه جزيرة العرب: عسير»، محمود شاكر، المكتب الإسلامي، دون تاريخ.
- 207 - «شبه الجزيرة العربيّة في عهد الملك عبدالعزيز»، خير الدين الزّركليّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1398هـ - 1972م.
- 208 - «شذا العبير من تراجم علماء وأدباء ومثقفي منطقة عسير في الفترة ما بين 1215 إلى 1415هـ»، هاشم بن سعيد النّعميّ، نادي أبها الأدبيّ، ط1، 1415هـ.
- 209 - «شرح ديوان الحماسة»، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1411هـ - 1991م.
- 210 - «شرح ديوان امرئ القيس»، جمع وتحقيق: حسن السّندوبيّ، مراجعة وشرح: أسامة صلاح الدّين منيمة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1410هـ - 1990م.

- 211 - «شرح القصيدة الميمية لابن قيم الجوزية»، عرض وتحليل: مصطفى عراقي، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، دون تاريخ.
- 212 - «شروق الشوق»، (ديوان)، محمد بن حسن العمري، شركة مطابع نجد التجارية، الرياض، ط2، 1412هـ - 1992م.
- 213 - «شعاع الرّاحلين: الديوان الثاني من شعر آل الحفظي بعسير وبعض معاصريهم»، (مجموع شعري)، عبدالرحمن بن إبراهيم زين العابدين الحفظي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1403هـ.
- 214 - «الشعراء وإنشاد الشعر»، د. علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1404هـ - 1984م.
- 215 - «الشعراء والسلطة»، أحمد سويلم، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1424هـ - 2003م.
- 216 - «الشعراء في إخوانياتهم»، خالد القشطيني، نشر: عبدالمقصود محمد سعيد خوجة، جدة، ط1، 1419هـ - 1998م.
- 217 - «شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي: دراسة تطبيقية»، د. محمد عادل الهاشمي، دار الثقافة، الدوحة، ط1، 1409هـ - 1988م.
- 218 - «شعر الأحوص الأنصاري»، تحقيق: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1411هـ - 1990م.
- 219 - «شعر التّفعيلة في السّعوديّة من البنية إلى الدّلالة: القضية الفلسطينيّة أنموذجاً»، د. عبدالرحمن بن حسن المحسني، نادي أبها الأدبي، ط1، 1429هـ - 2008م.
- 220 - «الشعر الجاهلي: قضاياها الفنيّة والموضوعيّة»، د. إبراهيم عبدالرحمن، مكتبة الشّباب، القاهرة، 1979م.
- 221 - «الشعر الحديث في المملكة العربيّة السّعوديّة خلال نصف قرن»، د. عبدالله الحامد، دار الكتاب السّعودي، الرياض، ط2، 1413هـ - 1993م.
- 222 - «شعر الخنساء»، تحقيق وشرح: كرم البستاني، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1982م.
- 223 - «الشعر السّعودي في الكفاح الجزائري: دراسة موضوعيّة وفنيّة»، د. عبدالله بن عودة بن عباد العطوي، نادي تبوك الأدبي، ط1، 1430هـ - 2009م.

- 224 - «شعر رثاء النفس حتّى آخر العصر العبّاسيّ: دراسة موضوعيّة وفنّيّة»، د. محمود عبدالله أبو الخير، ط1، 1418هـ - 1997م.
- 225 - «الشعر الشعبي نبض حياة: محمّد بن مانع الهازميّ أنموذجاً»، مطبوعات جمعية الثقافة والفنون بأبها، ط1، 1421هـ.
- 226 - «شعر الطبيعة في الأدب العربيّ»، د. يوسف نوفل، مطبعة مصر، القاهرة، 1945م.
- 227 - «الشعر العربيّ المعاصر: قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة»، د. عزّ الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1972م.
- 228 - «الشعر في رحاب الفهد»، (مجموع شعريّ)، نادي أبها الأدبي، ط1، 1419هـ.
- 229 - «الشعر في منطقة جازان من 1351 - 1418هـ / 1932 - 1998م: دراسة موضوعيّة وفنّيّة»، د. حسن بن أحمد إبراهيم النعمي، نادي جازان الأدبي، ط1، 1430هـ.
- 230 - «شعر قبيلة مذحج في الجاهليّة والإسلام حتّى آخر العصر الأمويّ، سنة 132هـ»، محمّد بن عبدالله منور آل مبارك، نادي جازان الأدبي، ط1، 1420هـ - 2000م.
- 231 - «الشعر المتفلّت بين النثر والتّفعيلة وخطره»، د. عدنان التّحويّ، دار التّحويّ، الرياض، ط1، 2001م.
- 232 - «شعر المتنبيّ: قراءة أخرى»، د. محمّد فتوح أحمد دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988م.
- 233 - «الشعر المعاصر في عسير: الموضوع والفنّ»، د. ربيع عبدالعزيز، مكتبة دار العلم، الفيوم، ط1، 1427هـ، 2006م.
- 234 - «الشعر والغناء في المدينة ومكّة لعصر بني أميّة»، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط4، دون تاريخ.
- 235 - «الشعرية العربيّة»، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.
- 236 - «شعرية الكتابة والجسد: دراسات حول الوعي الشعريّ والنّقدّي»، محمّد الحرز، دار الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
- 237 - «شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائيّ لإدوار الخراط نموذجاً»، خالد حسين حسين، مؤسسة الإمامة الصحفية، 1421هـ، (كتاب الرياض 83).

- 238 - «الشكل والخطاب»، د. محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1991م.
- 239 - «الشكوى من العلة في أدب الأندلسيين»، د. عبدالله بن علي بن ثقفان، مكتبة التوبة، الرياض، ط1، 1417هـ - 1996م.
- 240 - «صابر: مسرحية شعرية للنشء»، علي آل عمر عسيري، نادي أبها الأدبي، ط1، 1415هـ - 1994م.
- 241 - «الصاحبي في فقه اللغة العربية ومساثلها وسنن العرب في كلامها»، أحمد بن فارس بن زكريا الرازي أبو الحسين، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ - 1997م.
- 242 - «صفة جزيرة العرب»، الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمداني، تحقيق: محمد علي الأكوع، منشورات دار اليمامة، الرياض، ط1، 1397هـ - 1977م.
- 243 - «صفحات من تاريخ عسير»، د. غيثان بن علي بن جريس، مطابع البلاد، جدة، ط1، 1413هـ - 1993م.
- 244 - «الصوت القديم الجديد»، د. عبدالله الغدّامي، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، 1420هـ.
- 245 - «الصورة الأدبية: تأريخ ونقد»، د. علي علي مصطفى صبح، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، بدون تاريخ.
- 246 - «الصورة البصرية في شعر الغميان: دراسة نقدية في الخيال والإبداع»، د. عبدالله أحمد الفيقي، نادي الرياض الأدبي، ط1، 1417هـ - 1997م.
- 247 - «الصورة بين البلاغة والنقد»، د. أحمد بسّام ساعي، دار المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1398هـ - 1978م.
- 248 - «صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية: رؤية ثقافية جمالية»، منصور المهوس، (كتاب الرياض)، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، 2008م.
- 249 - «صورة الرجل في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، 1390 / 1416هـ = 1970 / 1996م»، منال بنت عبد العزيز العيسى، النادي الأدبي بالرياض، ط1. 1423هـ - 2002م.
- 250 - «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي»، د. الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
- 251 - «الصورة الشعرية في النقد الحديث»، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

- 252 - «الصورة الشعرية واستيحاء الألوان»، د. يوسف حسن نوفل، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1405هـ - 1985م.
- 253 - «الصورة الشعرية والرمز اللوني»، د. يوسف نوفل، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995م.
- 254 - «الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس»، د. ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.
- 255 - «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث»، د. نصرت عبدالرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط1، 1976م.
- 256 - «الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي»، د. علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1983م.
- 257 - «الصورة الفنية في الشعر العربي: مثال ونقد»، د. إبراهيم الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1416هـ - 1997م.
- 258 - «الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق»، د. عبدالقادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1405هـ - 1984م.
- 259 - «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها»، د. علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م.
- 260 - «صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة»، د. خليل محمد عودة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1408هـ - 1988م.
- 261 - «صورة المرأة في شعر غازي القصيبي: دراسة تحليلية»، أحمد اللهيب، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط1، 2003م.
- 262 - «الصورة والبناء الشعري»، د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1998م.
- 263 - «ضحاهها الذي»، (ديوان) سعد الحميد، مطابع الشريف، الرياض، ط1، 1990م.
- 264 - «الضوء اللامع لأهل القرن التاسع»، محمد بن عبدالرحمن السخاوي، دار مكتبة الحياة، بيروت، دون تاريخ.
- 265 - «الطبيعة في الشعر الجاهلي»، د. نوري حمودي القيسي، دار الإرشاد، بيروت، ط1، 1970م.
- 266 - «ظلي يشبهني»، (ديوان)، عائض بن علي القرني، ط1، 1422هـ - 2001م.

- 267 - «العادات والتقاليد والأعراف في إقليم عسير: دراسة وثائقية موازنة»، عبدالرحمن بن عبدالله بن عائض آل حامد، نادي أبها الأدبي، ط1، 1426هـ - 2005م.
- 268 - «العاشق العفيف عروة بن حزام»، د. مسعد بن عيد العطوي، مكتبة التوبة، ط1، 1413هـ - 1992م.
- 269 - «عاشق المجد: عمر أبو ريشة شاعراً وإنساناً»، د. حيدر الغدير، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، ط1، 1417هـ.
- 270 - «عبير من عسير»، (ديوان)، يحيى إبراهيم الألمعي، مطابع الرياض، ط1، 1401هـ.
- 271 - «عسير.. التّغيير للتّطوير من 1390هـ إلى 1425هـ»، د. سعد محمّد مارق، ود. علي سعد الموسى، السّروات للطباعة، جده، ط1، 1425هـ - 2004م.
- 272 - «عسير: دراسة تاريخية في الأحوال الاجتماعية والاقتصادية»، د. غيثان علي جريس، ط1، 1415هـ - 1994م.
- 273 - «عسير في عصر الملك عبدالعزيز: دراسة تاريخية للحياة الإدارية والاقتصادية»، د. غيثان بن علي بن جريس، ط1، 1420هـ - 1999م.
- 274 - «عسير قبل الحرب العالمية الأولى»، كيناهان كورنواليس، تحقيق: علي بن سعد آل زحيفة الشّهري، ط1، 1430هـ - 2009م.
- 275 - «عسير من الفترة من: 1249هـ - 1833م/1289هـ - 1872م»، علي أحمد عيسى عسيري، نادي أبها الأدبي، ط1، 1407هـ - 1986م.
- 276 - «عصر البنيوية»، أدith كيلرزويل، ترجمة: د. جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، 1985م.
- 277 - «العصر العباسي الثّاني»، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط3، دون تاريخ.
- 278 - «العقد الفريد»، تحقيق: د. مفيد محمّد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط3، 1407هـ - 1987م.
- 279 - «على درب الجهاد»، (ديوان)، زاهر بن عوّاض الألمعي، ط2، 1404هـ.
- 280 - «على ربي اليمامة»، عبدالله بن خميس، دار الكتب، ط1، بدون تاريخ.
- 281 - «علم العروض والقافية»، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت، ط2، 1407هـ - 1987م.

- 282 - «علم عناصر الفن»، عبو فرج، دار دلفين للنشر، ميلانو، إيطاليا، ط1، 1982م.
- 283 - «علم من عسير: عبدالله بن علي بن حميد»، د. صالح بن عون بن هاشم بن عدنان، نادي أبها الأدبي، ط1، 1419هـ - 1998م.
- 284 - «علي آل عمر: مشوار الحياة وصدى الرحيل»، عادل آل عمر عسيري، نادي أبها الأدبي، ط1 1429هـ - 2008م.
- 285 - «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ - 1981م.
- 286 - «عمر بهاء الدين الأميري: شاعر الإنسانية المؤمنة»، د. خالد الحلبي، نادي جازان الأدبي، ط1، 1427هـ - 2006م.
- 287 - «عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى»، عباس بيومي عجلان، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ط1، 1985م.
- 288 - «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، د. علي عشري زايد، دار مرجان للطباعة، ط2، 1979م، ص112.
- 289 - «عندما تلتهب القوافي»، (مجموع شعري)، نادي القصيم الأدبي، ط1، 1412هـ.
- 290 - «عندما غنى الجنوب»، (ديوان)، فاطمة القرني، نادي أبها الأدبي، والمفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1429هـ - 2008م.
- 291 - «العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور»، د. محمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988م.
- 292 - «عيار الشعر»، ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ - 2005م.
- 293 - «الغربة والحنين في الشعر الأندلسي»، فاطمة طحطح، مكتبة النجاة الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1993م.
- 294 - «الغزل في العصر الجاهلي»، د. أحمد محمد الحوفي، دار القلم، بيروت، بدون تاريخ.
- 295 - «فائدة الشعر وفائدة النقد»، ت. س. إليوت، ترجمة: د. يوسف نور عوض، مراجعة: د. جعفر هادي حسن، دار القلم، بيروت، ط1، 1402هـ - 1982م.

- 296 - «فارس الإمارة والإبداع: قصائد محبة»، (ديوان)، عبدالله بن محمد الحميد، مطابع مازن، أبها، ط1، 1427هـ.
- 297 - «فاعلاتن»، (ديوان)، أحمد التيهاني، نادي أبها الأدبي، ط1، 1427هـ - 2006م.
- 298 - «فحولة الشعراء»، تحقيق: محمد عبدالقادر أحمد، مكتبة النهضة، القاهرة، ط1، 1411هـ - 1990م.
- 299 - «فصول في الشعر ونقده»، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط1، 1970م.
- 300 - «فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور»، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، بدون تاريخ.
- 301 - «فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر»، د. محمد صالح الشنطي، نادي جازان الأدبي، ط1، 1411هـ - 1990م.
- 302 - «فن زخرفة العمارة التقليدية بعسير: دراسة فنية وجمالية»، د. علي عبدالله مرزوق، الهيئة العامة للسياحة والآثار، ط1، الرياض، 1431هـ - 2010م.
- 303 - «في البحث عن لؤلؤة المستحيل: دراسة لقصيدة أمل دنقل»، د. سيد البحراوي، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.
- 304 - «في بلاد عسير»، فؤاد حمزة، دار الآفاق العربية، ط1، 1421هـ - 2001م.
- 305 - «في خصوصية وحدة الأدب العربي: العوامل والمظاهر»، د. صالح جمال بدوي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة.
- 306 - «في ربوع عسير»، محمد عمر رفيع، دار العهد الجديد للطباعة، القاهرة، ط1، 1373هـ - 1954م.
- 307 - «في زورقي»، (ديوان)، عبدالله بن إدريس، العبيكان للطباعة والنشر، ط2، 1413هـ - 1992م.
- 308 - «في الشعر الأوروبي المعاصر»، د. عبدالرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1995م.
- 309 - «في الشعر العربي»، د. حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، مصر، ط1، 1421هـ - 2001م.
- 310 - «في الضرورات الشعرية»، د. خليل بنیان الحسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ - 1983م.

- 311 - «في النقد الأدبي»، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966م.
- 312 - «في النقد الحديث»، د. نصرت عبدالرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط1، 1979م.
- 313 - «فينيق الجراح»، محمد عبدالله البارقي، نادي أبها الأدبي، ودار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013هـ.
- 314 - «قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية»، إعداد ونشر: دار الملك عبدالعزيز، ط1، 1435هـ.
- 315 - «قبائل إقليم عسير في الجاهلية والإسلام من 1500ق.م - 1200هـ»، د. عمر بن غرامة العمروي، مكتبة دار الطحاوي للنشر والتوزيع، ط1، 1424هـ.
- 316 - «قبلة أولى على وجنة الليل»، (ديوان)، محمد العامر الفتحي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1424هـ - 2003م.
- 317 - «قبيلة الأزد من فجر الإسلام إلى قيام الدولة السعودية الأولى»، محمد بن علي بن حسين الحريري، نادي أبها الأدبي، ط1، 1422هـ - 2001م.
- 318 - «قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر»، د. خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
- 319 - «قراءة في ديوان الشعر السعودي»، د. يوسف حسن نوفل، نادي الرياض الأدبي، ط1، 1401هـ.
- 320 - «قصائد للوطن»، (ديوان)، علي آل عمر عسيري، نادي أبها الأدبي، ط1، 1416هـ - 1995م.
- 321 - «قصائد من الجبل»، (ديوان مشترك)، نادي أبها الأدبي، ط1، 1404هـ - 1984م.
- 322 - «قصة الفن التشكيلي: العالم القديم»، محمد عزت مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ط2، بدون تاريخ.
- 323 - «القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر»، د. لطيفة بنت عبد العزيز المخضوب، الرياض، ط1، 1416هـ - 1997م.
- 324 - «قصيدة الرثاء: جذور وأطوار»، د. حسين جمعة، دار النمير للنشر، دمشق، ط1، 1998م.
- 325 - «قضايا الشعر العربي المعاصر»، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م.

- 326 - «قضية الزمن في الشعر العربي: الشباب والمشيب»، د. فاطمة محجوب، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ.
- 327 - «قضية الشعر الجديد»، د. محمد التويهي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1970م.
- 328 - «قضية عمود الشعر العربي القديم»، د. وليد قصاب، المكتبة الحديثة، العين، ط2، 1985م.
- 329 - «القول المكتوب في تاريخ الجنوب: عسير أنموذجاً»، د. غيثان بن علي جريس، ط1، 1430هـ - 2009م.
- 330 - «الكامل»، أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، تحقيق: د. محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986م.
- 331 - «كتاب الأمكنة والمياه والجبال والآثار ونحوها المذكورة في الأخبار والأشعار»، أبو الفتح نصر بن عبد الرحمن الإسكندري، تحقيق: حمد الجاسر، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، 1425هـ - 2004م.
- 332 - «الكتاب»، سيبويه، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط7، 1990م.
- 333 - «لابة غسان»، (ديوان) أحمد التيهاني، الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، الدمام، ط1، 1431هـ - 2010م.
- 334 - «لحظة يا حلم»، (ديوان)، محمد عبدالرحمن الحفظي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1404هـ.
- 335 - «لغة الشعر العراقي المعاصر»، د. عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1983م.
- 336 - «اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب»، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف، وعزير عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ط1، 1989م.
- 337 - «اللغة والشعر»، د. لطفي عبد البديع، مكتبة لبنان، ط4، 1997م.
- 338 - «للإسلام تغريدي»، (ديوان)، مطلق بن محمد شايح عسيري، نادي أبها الأدبي، ط1، 1424هـ.
- 339 - «لمن أغني»، (ديوان)، حسن منصور، دار جرش، خميس مشيط، ط1، 1408هـ.
- 340 - «ما لم أقل»، (ديوان)، حسن القرني، دار إفريقية للنشر، تونس، ط1، 2012م.

- 341 - «مبدعون من عسير في القصّة القصيرة»، ممدوح القديري، نادي أبها الأدبي، ط1، 1424هـ - 2003م.
- 342 - «مناهاات الحياة»، (ديوان)، أحمد علي آل مانع عسيري، ط2، 1417هـ.
- 343 - «مجالس الأدب في بغداد»، حسين حاتم الكرخي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م.
- 344 - «المجالس الأدبيّة في الأندلس»، د. عبدالله بن ثقفان، دار ريهام، جده، ط1، 1994م.
- 345 - «المجموعة الشعريّة الكاملة»، (ديوان)، غازي بن عبدالرحمن القصيبي، مطابع تهامة، جدة، ط2، 1408هـ.
- 346 - «المجموعة الشعريّة الكاملة لأشعار العقيلي»، محمد بن أحمد العقيلي، شركة العقيلي وشركاه، جازان، ط1، 1413هـ - 1992م.
- 347 - «المجموعة الشعريّة الكاملة للشاعر الراحل عبدالله الرّمزي»، جمع: إبراهيم مضواح الألمعي، نادي الباحة الأدبي، ط1، 1430هـ.
- 348 - «محاضرات تاريخ الأمم الإسلاميّة: الدولة العبّاسيّة»، محمّد الخضري بك، دار الفكر، بيروت، ط2، بدون تاريخ.
- 349 - «مختصر تفسير ابن كثير»، د. محمّد بن علي الصّابوني، دار القرآن الكريم، بيروت، ط7، 1402هـ، 1982م.
- 350 - «مداد من بوح»، (ديوان)، إبراهيم معدّي عسيري، نادي أبها الأدبي، ط1، 1432هـ - 2011م.
- 351 - «مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السّعودي»، د. عبدالله بن سليم الرشيد، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 1429هـ - 2008م.
- 352 - «مدخل إلى عتبات النص»، د. عبدالرزاق بلال، دار إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، ط1، 2000م.
- 353 - «مدد»، (ديوان) تركي الرّميلي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1429هـ - 2008م.
- 354 - «مدينة النّور»، (ديوان)، أحمد بيهان، ط1، دون تاريخ.
- 355 - «المذاهب الأدبيّة في الشعر الحديث لجنوب المملكة العربيّة السّعوديّة»، د. علي علي مصطفى صبح، مطبوعات تهامة، جدة، ط1، 1404هـ - 1984م.
- 356 - «مذكرات سليمان شفيق باشا»، تحقيق: محمّد أحمد العقيلي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1405هـ - 1984م.

- 357 - «المرأة بعيون شعراء عسير»، حليلة أحمد حسن العسيري، نادي أبها الأدبي، أبها، ودار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014م.
- 358 - «مراثي الألمعي»، (ديوان)، زاهر بن عواض الألمعي، ط1، 1432هـ - 2011م.
- 359 - «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها»، د. عبدالله المجذوب مصر، ط1، 1955م.
- 360 - «مسافة التنمية وشاهد عيان»، خالد الفيصل، مطابع مازن، أبها، دون تاريخ.
- 361 - «مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنّة»، شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م.
- 362 - «مشاعر من تمنية»، (ديوان) علي حسن الشهراني، ط1، 1419هـ.
- 363 - «مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني»، د. بكري شيخ أمين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980م.
- 364 - «مطر»، (ديوان)، فاطمة القرني، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1430هـ - 2009م.
- 365 - «مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية»، د. عبد الحليم حنفي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1987م.
- 366 - «معجم الأدباء الإسلاميين»، أحمد الجدع، دار الضياء، عمان، الأردن، ط2، 2008م.
- 367 - «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين»، إعداد: هيئة المعجم، مؤسسة عبدالعزيز البابطين، مطابع القبس، الكويت، 1995م.
- 368 - «معجم التوقيعات المستعارة»، محمد بن أحمد معبر، نادي أبها الأدبي، ط1، 1426هـ - 2005م.
- 369 - «معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية، صحيفة أم القرى من سنة 1343 إلى سنة 1365هـ»، د. منصور إبراهيم الحازمي، وزارة الثقافة والإعلام، ط2، 1424هـ - 2003م.
- 370 - «معجم النقد العربي القديم»، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989م.
- 371 - «معركة نقدية حول شعراء عسير»، عبدالله السمطي، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1423هـ - 2002م.

- 372 - «مفهوم الجمال في الفن والأدب»، د. عدنان الرشيد، مؤسسة اليمامة الصحفية، (كتاب الرياض، ع 11، إبريل 2002م)، ط 1، 1422هـ.
- 373 - «مقالات حارس التراث أبي فهر محمود محمّد شاكر»، إبراهيم بن محمّد أبا نمي، الرياض، ط 1، 1427هـ - 2006م.
- 374 - «مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول»، د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1407هـ ت 1987م.
- 375 - «الملحمة الخشرميّة»، (ديوان)، عبدالله الخشرمي، دار شوقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2009م.
- 376 - «ملحمة المجد»، (ديوان)، أحمد إبراهيم مطاعن، ط 1، 1415هـ.
- 377 - «من أسرار اللغة»، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط 1، 1975م.
- 378 - «من أعلام العلماء والأدباء في منطقة عسير، العلامة الزاهد الشيخ عبدالله بن يوسف الوابل، حياته العلمية، وجهوده الدعوية، وما كتبه أبناؤه وتلامذته عنه»، د. عبدالله بن محمّد بن حميد، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1424هـ - 2003م.
- 379 - «من أغاني المشرّد»، (ديوان)، يحيى السماوي، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1414هـ - 1993م.
- 380 - «مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث»، د. إبراهيم عبدالرحمن محمّد، مكتبة لبنان، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، الجيزة، ط 1، 1997م.
- 381 - «من أوراق جمّاح السريّة»، (مجموعة قصصيّة)، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1410هـ - 1990م.
- 382 - «من الذّاكرة»، محمّد بن علي عبدالمتعال، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1426هـ.
- 383 - «من روابي عسير»، (ديوان)، يحيى إبراهيم الألمعي، مطابع مازن، أبها ط 1، 1406هـ.
- 384 - «منطقة عسير، دليل بيلوجرافي شامل»، عبدالرحمن بن عبدالله بن عائض آل حامد، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1430هـ - 2009م.
- 385 - «من قصائدي»، (ديوان)، علي آل عمر عسيري، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1426هـ.

- 386 - «من قلب الصحراء»، (مسرحية شعرية)، أحمد عسيري، الإدارة العامة للتعليم بمنطقة عسير، مطابع الجنوب، أبها.
- 387 - «من نبع الحياة»، (ديوان)، علي آل شعيب الشهراني، نادي أبها الأدبي، ط1، 1422هـ - 2001م.
- 388 - «من نفحات الصِّبَا»، (ديوان)، زاهر بن عَوَّاض الألمعي، ط1، ط2، 1423هـ - 2002م.
- 389 - «من وحي الفاجعة: خمسون طلقة في وجه العدوان» (مجموع شعري)، نادي أبها الأدبي، ط1، 1411هـ - 1991م.
- 390 - «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.
- 391 - «الموازنة بين الطائيين»، الحسن بن بشر الأمدي، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، سلسلة: ذخائر العرب، ط2، 1965م.
- 392 - «الموت إلى الداخل»، إبراهيم طالع الألمعي، ط1، 1418هـ - 1997م.
- 393 - «موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة»، د. سي. ميومك، ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، العراق، ج13، ط1، 1982م.
- 394 - «موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور»، د. صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1413هـ - 1993م.
- 395 - «موسيقا الشعر العربي»، د. حسني عبدالجليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989م.
- 396 - «موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق على شعر الشطرين والشعر الحر»، د. عبد الرضا علي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997م.
- 397 - «ميزان الذهب في صناعة شعر العرب»، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1399هـ - 1979م.
- 398 - «نافذة من العقد الخامس: سيرة ذاتية» علي أحمد آل عمر عسيري، نادي أبها الأدبي، ط1، 1420هـ.
- 399 - «نبض الفؤاد»، (ديوان)، عبدالله بن محمد الحميد، نادي جازان الأدبي، ط1، 1428هـ.
- 400 - «نحلة سهيل»، (ديوان)، إبراهيم طالع الألمعي، مطابع الجنوب، أبها، ط1، 2001م.

- 401 - «نزهة المشتاق في اختراق الأفاق»، أبو عبدالله محمد بن محمد بن إدريس الإدريسي، مكتبة الثقافة الدينية، دمشق، ط1، 1414هـ - 1994م.
- 402 - «نزيف الشهداء»، (ديوان)، زاهر بن عواض الألمعي، ط1، 1423هـ - 2002م.
- 403 - «نزيف المشاعر»، (ديوان)، أحمد عبدالله بيهان، نادي أبها الأدبي، ط1، 1404هـ.
- 404 - «نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية: تهامة وعسير»، د. عبدالله بن محمد أبو داهش، مطابع الثغر، خميس مشيط، ط1، 1412هـ - 1992م.
- 405 - «نشأة الجنس الروائي بالشرق العربي»، د. الصادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2004م.
- 406 - «نظرات في أصول الأدب والنقد»، د. بدوي طبانة، شركة مكتبات عكاظ، جدة، ط1، 1403هـ - 1983م.
- 407 - «النظرية النقدية من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري»، د. مراد عبدالرحمن مبروك، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1434هـ - 2012م.
- 408 - «النظم الشفوي في الشعر الجاهلي»، جيمز مونرو، ترجمة: د. فضل بن عمار العماري، دار الأصالة، الرياض، ط1، 1407هـ - 1987م.
- 409 - «نغم الأرض»، (ديوان)، صالح بن سعد العمري، نادي تبوك الأدبي، ط1، 1420هـ.
- 410 - «النغم الحزين»، (ديوان)، علي أحمد النعمي، نادي الباحة الأدبي، ط1، 1421هـ.
- 411 - «نفحات من طيبة»، (ديوان)، علي حافظ، مطبوعات تهامة، جدة، ط1، 1404هـ.
- 412 - «نفحات من عسير»، محمد بن إبراهيم الحفظي، مطابع عسير، أبها، ط1، 1393هـ - 1974م.
- 413 - «نفح العود في أيام الشريف حمود»، عبدالرحمن بن أحمد البهكلي، تكملة: الحسن بن أحمد عاكش، دراسة وتحقيق: د. علي بن حسن الصميلي، دار الملك عبدالعزيز، الرياض، ط1، 1433هـ.
- 414 - «النقد الأدبي»، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، ط5، 1983م.

- 415 - «النقد الأدبي: أصوله ومناهجه»، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 1424هـ - 2003م.
- 416 - «النقد التطبيقي والموازنات»، د. محمد الصادق عفيفي، مؤسسة الخانجي، مصر، ط 1، 1398هـ - 1978م.
- 417 - «نقد الشعر»، قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، دون تاريخ.
- 418 - «نقض أصول الشعر الحر»، إسماعيل جبرائيل، دار الفرقان، الأردن، ط 1، 1986م.
- 419 - «الهجاء والهجاؤون في الجاهلية»، د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1389هـ - 1970م.
- 420 - «الهمس في الشعر الحديث»، د. عبدالرحمن بن عثمان الهليل، الرياض، ط 1، 1426م - 2005م.
- 421 - «هجير»، (ديوان)، إبراهيم طالع الألمعي، ط 1، 1416هـ - 1996م.
- 422 - «الهجير»، (ديوان)، معيض البخيتان، ط 1، 1398هـ.
- 423 - «هذا أنا»، (ديوان)، عبدالله الزمزمي، نادي أبها الأدبي، ط 1، 1421هـ.
- 424 - «هموم ثقافية عن المسيرة الأدبية في عسير»، علي حسن الأسمر، مطابع مازن، أبها، 1414هـ.
- 425 - «هواجس في طقس الوطن»، (ديوان)، عبدالله الصيخان، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1988م.
- 426 - «هيكल الحياة»، (ديوان)، أحمد عبدالله بيهان، جمعية الثقافة والفنون بأبها، ط 2، 1427هـ.
- 427 - «واقع القصيدة العربية»، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1984م.
- 428 - «وتنتحر النقوش.. أحياناً»، (ديوان)، سعد الحميد، ط 1، القاهرة، 1991م.
- 429 - «وجهان للمنفى»، (ديوان)، عبدالله الخشرمي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2009م.
- 430 - «وخز الوله وعطر الصلّه»، (ديوان)، أحمد بن إبراهيم مطاعن، أبها، 1415هـ.

- 431 - «وشايات قروية»، (ديوان)، مريع سواوي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1423هـ - 2002م.
- 432 - «وطني سيد البقاع»، (ديوان)، إبراهيم صعايبي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1419هـ - 1998م.
- 433 - «وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي»، د. محمد التويهي، منشورات معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط1، 1996م.
- 434 - «وعينا وسطوة الذائقة»، علي إبراهيم مغاوي، ط1، 1425هـ - 2004م.
- 435 - «وميض الأفق»، (ديوان)، علي مفرح الثوابي، نادي أبها الأدبي، ط1، 1425هـ.
- 436 - «اليوميات السرية لبهية المصرية»، نزار قباني، دار قباني، بيروت، ط1، 1979م.

ثانياً: المخطوطات

- 437 - «الآثار الشعرية للأديب علي بن عبدالله آل مهدي»، عبد الخالق محمد أحمد جمعان، (بحث تخرج مخطوط). توجد منه نسخة مُصورة في مكتبة الباحث.
- 438 - «إشراقة الطين»، (ديوان مخطوط)، أحمد عبدالله عسيري. توجد منه نسخة مُصورة في مكتبة الباحث.
- 439 - «دوامة التعب»، (ديوان مخطوط)، محمد زايد الألمعي، توجد منه نسخة إلكترونية في مكتبة الباحث.
- 440 - «فيض الرعود»، (ديوان مخطوط)، مطلق بن محمد شايع عسيري. توجد منه نسخة مُصورة في مكتبة الباحث.
- 441 - بعض من قصائد الشاعر أحمد بن إبراهيم النعمي، (مخطوطة)، توجد لدى الشيخ: محمد بن إبراهيم النعمي - أبها.
- 442 - مجموعة من سير بعض الشعراء والأدباء، بخطوط أيديهم. أو مرسلة منهم إلى بريد الباحث الإلكتروني.
- 443 - وثيقة خطية كتبها الشاعر أحمد بن علي آل مانع عسير، وجهها على شكل رسالة إلى الباحث، يوجد أصلها في مكتبة الباحث، بدون رقم.
- 444 - وثيقة خطية كتبها الشيخ هاشم بن سعيد النعمي، وجهها إلى الباحث، تتضمن رأيه في الشاعر الحسن بن علي الحفظي ونبذة عن حياته، يوجد أصلها في مكتبة الباحث، بدون رقم.

- 445 - بحث عنوانه: «العناصر التراثية في شعر علي آل عمر عسيري»، د. محمود عمار، (بحث أُعدّ للمشاركة في المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين بجامعة أم القرى في شعبان، من عام 1419هـ)، توجد نسخة منه في مكتبة الباحث.

- ثالثاً: المقالات، والحوارات، والموضوعات الصحفية

- 446 - إبداع الصورة الشعرية بين الصيخان والحريّ والسميح والبوق، د. فوزي خضر، «مجلة وج»، (ثقافية يصدرها النادي الأدبي بالطائف)، ع 8، (فبراير 2013م).
- 447 - إبراهيم طالع من أعالي تهامة يرقب سهيل اميماني، لعبدالحفيظ الشمري، الجزيرة الثقافية، ع 283، (الخميس 19 جمادى الأولى 1430هـ).
- 448 - أثر البيئة المحلية في شعراء جازان، للدكتور حسن بن أحمد النعمي، مجلة مرافئ، نادي جازان الأدبي، ع 3 (شوال 1421هـ).
- 449 - آل عمر بين شجاعة المواجهة وزفرة الموت، للدكتور عبدالرحمن بن حسن المحسن، الجزيرة الثقافية، ع 206، (الاثنين 24 جمادى الثانية، 1428هـ).
- 450 - الأمير خالد الفيصل يدشن مركز آل زلفة الثقافي في أحد رفيدة، لعبدالله هبيش، جريدة الرياض، ع 12490، (الأحد 23 جمادى الثانية).
- 451 - أين هؤلاء الشعراء؟، بدون اسم، مجلة المفتاحة، ع 1، س 1، (1423هـ).
- 452 - حب القرية والحنين إليها في شعر اللواء محمد حسن العمري: ديوان بنابيع الربيع أنموذجاً، لعلي بن خضران القرني، مجلة المنهل، ع 623، م 71، س 76، (ذو القعدة / ذو الحجة 1431هـ - نوفمبر / ديسمبر 2010م).
- 453 - حوار مع الأديب علي بن الحسن الحفظي، أجراه صالح أبو عرّاد الشهري، مجلة الجنوب، ع 6، (جمادى الثانية 1404هـ).
- 454 - حوار مع الشاعر أحمد بيهان، أجراه إ. ط، مجلة بيار، نادي أبها الأدبي، ع 30، (ربيع الثاني 1421هـ - 2000م).
- 455 - حوار مع الشاعر أحمد عبدالله عسيري، أجراه صالح أبو عرّاد الشهري، مجلة الجنوب، ع 4، (ربيع الثاني 1404هـ).
- 456 - حوار مع الشاعر علي آل عمر عسيري، أجراه الدكتور عبدالله أحمد حامد، مجلة بيار، ع 47، (رمضان 1426هـ).

- 457 - حوار مع الشاعر علي آل عمر عسيري، أجراه صالح أبو عرّاد الشهري، مجلة الجنوب، ع 7، (رجب 1404هـ).
- 458 - حوار مع الشاعر علي بن عبدالله مهدي، أجراه صالح أبو عرّاد الشهري، مجلة الجنوب، ع 5، (جمادى الأولى 1404هـ).
- 459 - حوار مع الشاعر محمد زايد الألمعي، أجراه الباحث، مجلة بيار، ع 48، (محرم 1427هـ).
- 460 - حوار مع الشاعر محمد زايد الألمعي، أجراه صالح أبو عرّاد الشهري، مجلة الجنوب، ع 10، (شوال 1404هـ).
- 461 - رحيل الوجه الحنطي، لأحمد عسيري، جريدة الوطن، ع 4236، س 12، (السبت 14 جمادى الآخرة 1433هـ/ 5 مايو 2012م).
- 462 - رواية: السقوط للكاتب إبراهيم شحبي: مريّة الفقر والضياع، لعبد اللطيف الأرنؤوط، مجلة بيار، نادي أبها الأدبي، (ع 45، محرم 1426هـ).
- 463 - شعراء بلا دواوين: خوف النقاد وعجز المادّة، لعقيل المسكين، ملحق الأربعاء بجريدة المدينة، ع 16922، (الأربعاء 27 شعبان 1430هـ - 19 أغسطس 2009م).
- 464 - صحفي عسير الأوّل، ورائد رسومها التشكيلية والبيانية، لأنور بن محمد آل خليل، «مجلة الإعلام والاتصال»، ع 108، س 9، (جمادى الآخرة 1428هـ - يونيو 2007م).
- 465 - الصورة الشعرية عند المعتمد بن عباد، للدكتورة حسناء أقدح، مجلة جامعة دمشق، مج 28، ع 2، (2012م).
- 466 - ظواهر أدبية في الجنوب، للدكتور عبدالباسط أحمد علي حمودة، مجلة المنهل، ع 439، س 52، (محرم 1406هـ).
- 467 - عسير زمان، أتوقف الآن لكن على وعد، لأحمد فتحي، جريدة الوطن، ع 3168، س 8، (9 جمادى الآخرة 1430هـ - 2 يونيو 2009م).
- 468 - عسير قبيلة وبلاّداً، للشيخ هاشم النعمي، مجلة العرب، ج 3، س 4، (رمضان، شوال، 1412هـ).
- 469 - قراءة في ديوان الشاعر مريع سوادي «وشايات قروية»، لأمين سليمان السيتي الباهلي، مجلة بيار، نادي أبها الأدبي، ع 38، (محرم 1424هـ).
- 470 - قراءة في ديوان قصائد غاضبة، للدكتور صالح زياد الغامدي، ملحق الأربعاء بجريدة المدينة، (الأربعاء 20 جمادى الثانية 1411هـ).

- 471 - قصيدة الوطن في شعر بعض شعراء عسير، لعلي فايع الألمعي، الجزيرة الثقافية، ع 146، (الاثنين 27 صفر، 1427هـ / 27 مارس 2006م).
- 472 - قصيدة مهداة إلى الشاعر محمد بن علي السنوسي، للشاعر الحسن بن علي الحفظي، مجلة المنهل، ح 8، س 23، (شعبان 1378هـ).
- 473 - مجلة الشباب من أبها، لأحمد فتحي، جريدة الوطن، ع 3143، س 9، (الجمعة 13 جمادى الأولى 1430 / 8 مايو 2009).
- 474 - المغني الخائف، (ديوان داخل مجلة، للشاعر محمد زايد الألمعي) «غيمان» (اليمن)، فصلية تُعنى بالكتابة الجديدة، ع 12، 2010م.
- 475 - الموقف والتشكيل في القصة السعودية المعاصرة، لسمير الفيل، مجلة ببادر، ع 3 (1410هـ - 1989م).
- 476 - الهاجس اللغوي في شعر آل عمر وفكره، للباحث، الجزيرة الثقافية، ع 206، (الاثنين 24 جمادى الثانية 1428هـ).

- رابعًا: الكتيبات التوثيقية، والتقارير السنوية، والنشرات

- 477 - «إمارة منطقة عسير: المسح الميداني للمواقع والخدمات»، (تقرير)، 1412هـ - 1991م.
- 478 - «عسير في عشر سنوات من 90 / 91 - 99 / 1400هـ»، (تقرير أصدرته إمارة منطقة عسير)، 1400هـ.
- 479 - «مسابقة أبها الوطنية»، (كتيب توثيقي)، لجنة الجائزة، 1425هـ - 2004م.
- 480 - «ملتقى أبها الثاني»، (كتيب توثيقي)، نادي أبها الأدبي، 1412هـ.
- 481 - «ملتقى أبها الثقافي»، رصد توثيقي لندوة: المنهج المُعلن، والمنهج الخفي 1425هـ، وندوة: لماذا نحبي العلم، وكيف نحُب الوطن، (كتاب توثيقي)، إدارة فعاليات الملتقى، مطابع مازن، أبها.
- 482 - «منابت 2»، (إصدار خاص بمناسبة أسبوع المع الثقافي الثاني)، ع 2، 1424هـ.

- خامسًا: الرسائل الجامعية

- 483 - «الحياة الاقتصادية في الشعر العربي حتى نهاية عصر بني أمية، دراسة موضوعية، وفنية»، للباحث، (رسالة ماجستير)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، قسم الأدب، (غير منشورة).

- 484 - «الرّثاء في الشّعر السّعوديّ من 1351 - 1423هـ»، (رسالة دكتوراه)، هاجد بن دميثان بن محمّد الشّداددي، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلامية، كلّية اللغة العربيّة، قسم الأدب، (غير منشورة).
- 485 - «الشّعر في منطقة الرّياض (1395 - 1423هـ): موضوعاته واتّجاهاته الفنّيّة»، (رسالة دكتوراه)، خالد بن عايش الحافي، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلامية، كلّية اللغة العربيّة، قسم الأدب، (غير منشورة).
- 486 - «الشّعر في المنطقة الشّرقية (1370 - 1425هـ): دراسة موضوعيّة وفنّيّة»، (رسالة دكتوراه)، إلهام بنت عبدالعزيز الغنّام، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلامية، كلّية اللغة العربيّة، قسم الأدب، (غير منشورة).
- 487 - «عبدالله الزّمزمي: حياته وشعره»، فاطمة بنت علي الألمعي، (رسالة ماجستير)، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلامية، قسم الأدب، (نُشرت قبل أسبوع من الفراغ من كتابة هذا البحث).
- 488 - «المرأة وقضاياها عند شعراء منطقة عسير من 1391هـ إلى 1430هـ»، حليلة بنت أحمد بن حسن آل بن عبدالله، (رسالة ماجستير)، جامعة الملك خالد، كلية التّربية والآداب بأبها، قسم اللغة العربيّة وآدابها. (نُشرت قبل أسبوع من الفراغ من كتابة هذا البحث).

- سادسًا: المقابلات الشخصية

- 489 - مقابلة شخصيّة مع الشّاعر أحمد بن إبراهيم مطاعن في 13/8 / 1430هـ، أبها.
- 490 - مقابلة شخصيّة مع الشّاعر أحمد عبدالله عسيري في 2/9 / 1430هـ، بجمعية الثقافة والفنون في أبها.
- 491 - مقابلة شخصيّة مع الشّاعر علي الشّهريّ في 15/10 / 1430هـ، في نادي أبها الأدبي.
- 492 - مقابلة شخصيّة مع الشّاعر محمد زايد الألمعي في 12/9 / 1430هـ، في منزله بأبها.
- 493 - مقابلة شخصيّة مع الأديب محمّد بن عبدالله الحميد، في 23/3 / 1433هـ، في أثناء رحلة إلى الأحساء.