الشعرية الشفاهية في قصائد عبدالله حسين القومية

سعاد عبدالوهاب العبدالرحمن

البحوث والدراسات

الشعرية الشفاهية في قصائد عبدالله حسين القومية

سعاد عبدالوهاب العبدالرحمن

الملخص:

برزت ظاهرة الشعرية الشفاهية في جُلّ قصائد الشاعر الكويتي عبدالله حسين بروزاً شكلت معه ظاهرة أسلوبية تسترعي اهتمام الباحث، وهي ظاهرة لها أسبابها الموضوعية والفنية.

هذا البحث محاولة لرصد ملامح هذه الشعرية التي قيدناها بوصف «الشفاهية» في نماذج من شعر عبدالله حسين، الذي تشكل اللغة فيه جوهراً ووسيلة في آن معاً. وقد تناول البحث بعض قصائده وأخضعها للبحث والتحليل، فتوصل إلى أن خطابه الشعري يتأسس على دعامتين بارزتين وهما:

الأولى: موقف الشاعر الواضح وانحيازه لمفهوم الشعر بإطاره الكلاسيكي القديم، ورفضه كل أشكال الإبداع بمفهومه الحداثي، وإيثاره الوضوح إلى درجة الخطابية.

والثانية: حصره نفسه في مجال الشعرية القديمة، وهي شعرية خصصناها بوصف «الشفاهية» من خلال ما انتهت إليه قراءتنا التحليلية.

ولعلَّ أبرز ملامح الشعرية الشفاهية التي رصدها البحث تتشكل من بعض ثوابت الخطاب، وبعض نماذج التكرار اللفظي والدلالي والنسقي، أو حتى تكرار بعض الصيغ والقوالب، وبروز الجانب الصوتي الموسيقي على حساب الجانب الذي يثير التأمل، بما يؤكد أهمية العنوان الذي تُوِّجَت به الدراسة.

١ – المقدمة:

يعدُّ الشاعر عبد الله أحمد حسين الرومي (١٩٣٠–١٩٩٤) أحد الأصوات الشعرية المتميزة في حركة الشعر الكويتي الحديث والمعاصر، وليس هذا الموقع

تم تسلم البحث في سبتمبر ٢٠٠١ وأجيز للنشر في يناير ٢٠٠٢.

الخاص الذي يشغله بسبب تبشيره بقيم الحداثة الجمالية أو تبنيه لها، فقد كان على العكس، يرفضها ويشكك في أهدافها، وهنا نبادر بالقول إنه لم يكن الشاعر الوحيد (في الكويت) الذي يجاهر بهذا، فربما شاركه شعراء آخرون هم بالنسبة إليه أصدقاء وأبناء جيل وموقف، مثل الشاعر عبدالله زكريا الأنصاري، والشاعر محمد أحمد المشاري، والشاعر فاضل خلف، والشاعر عبدالله سنان، وغيرهم. ولكن يظل عبدالله حسين أعلاهم صوتا، وأميزهم طريقة. لعل مقالاته الصحفية الغزيرة ذات الموقف الحاد والأيديولوجية الفاقعة وطدت هذا أو جعلته أقرب إلى القبول، ولكن قصائده القومية التي تمثل بلغة الأرقام أكثر من ثلاثة أرباع ما أنتج من شعر، كانت بمثابة «رأس الحربة» لتلك المقالات التي تذيعها الصحف وتضعها في موقع بارز، وكذلك كانت تلك القصائد التي لم يكن يحرص على إلقائها في المحافل، على الرغم من طبيعتها التكوينية الفنية الحفلية، كما سنعرف، إذ لم تكن ظروفه الوظيفية، وبصفة خاصة حين عمل سفيراً للكويت في عدة عواصم عربية، تعطى الفرصة المواتية للحضور بين الجماهير والتفاعل مع أصوات الشارع، وكما نلاحظ أثناء عمله سفيراً في هذه العاصمة أو تلك أن نشر قصائد تعترض عليها واجبات التمثيل الدبلوماسي، فإنه، بعد أن أحيل إلى التقاعد وامتلك حرية الحضور في الندوات، ظل يحافظ على تجنب الحضور – ربما بحكم عدم الاعتياد – مكتفياً بالنشر، الذي حقق له انتشاراً واسعاً في الكويت والخليج، وحيث شغل موقع السفير، وهنا نقول مطمئنين إن النشر في ذاته لم يكن ما يميزه أو يشكل إلحاحاً بالحضور، وإنما سفور الرأي وحدته في مواجهة ما يراه مخالفاً لما يعتقده، وقد ظل يعتقد «الرأي ذاته»، وهو الإيمان بالقومية العربية، والتصدي لكل الدعاوى المعارضة لها أو المعطلة لضرورة تدفقها وسيطرتها ونقائها، بالطريقة التي يراها، هذا على الرغم مما منيت به الدعوة القومية من عثرات، وما نزل بشعاراتها من هزائم، وما تعرضت له من تحريف على أيدي المغامرين من محترفي السياسة في تلك العقود الأربعة – وهي ليست بالزمن القصير – التي شهدت نشاط عبدالله حسين الشعري.

إن هذه العقود الأربعة – المعنيّة – هي بصفة خاصة التي شهدت أهم أنواع التجديد الشعري وأدخلها في مفهوم الشعرية إبداعاً ونقداً، ولسنا بحاجة إلى التفصيل في هذا الاتجاه، ما دام شاعرنا لم يعطه اهتماماً، ولم يشغل جهده بأن يحقق درجة من المواءمة بين محاولات التجديد التي يراها ماثلة في تجارب شعراء عصره الذين بدءوا رحلة الإبداع مثله مع إقبال الستينيات، إن لم يكن قبل ذلك، أو قبيل ذلك، أو جاءوا بعدهم، كما يرى انعكاساتها في محاورات النقاد ومعاركهم ودعواتهم النظرية. لقد ظلت ذاكرة عبدالله حسين، كما ظلت عيناه، وعواطفه مشدودة إلى الماضي: ماضي التاريخ العربي في زمن عروبته الخالصة التي يجدها شاخصة في عظمة الزمن الأموي، دون غيره، حتى «لا يتسامح» مع عصر بني العباس الذين لا يرى منهم إلا إفساح طريق السلطة للعناصر الدخيلة على العرب، أو من الفرس خاصة، وماضي الشعر العربي، وإن تجاوز عن الحدّ الزمني متمسكاً بالالتزام الموضوعي، وهو الانتماء العربي الواضح الحاسم، والالتزام الفني، من حيث الحفاظ على اللغة والوزن والقافية وجهارة الصوت والعناية بالفكرة، وتبني صوت الجماعة، وما إلى ذلك من خصائص سنقف عندها من حيث حد الشعرية أو حدودها في قصائد هذا الشاعر. لم يتوقف «إعجاب» أو اقتداء عبدالله حسين عند شعراء العصر الأموي، فإذا ردد مقولة لنصر بن سيار، وغيره من شعراء العرب الذين شهدوا وميض نار الشعوبية تحت رماد الضعف الذي انتاب سلطة الدولة في زمن مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، ومن قبله الوليد بن يزيد، فإنه تفاعل بقوة مع شعر المتنبي، الذي ينتسب زمنياً إلى العصر العباسي الثاني (توفي المتنبي عام ٣٥٤هـ) وينتسب فكرياً وعصبية إلى زمن بني أمية، أما فنّه فإنه حصاد تجارب شعراء كل العصور (بما فيها العصر الجاهلي) حتى زمن الشاعر نفسه وما اقتطف من ثمرات العلم والفلسفة والمنطق في الحضارات المختلفة. ولعله ليس المطلوب منا – في مقام التعرف على معالم الشعرية الشفاهية في

القصائد القومية لعبدالله حسين – أن نعلل لهذا الاختيار أو الإيثار لعصر بعينه، وليس يبعد عن الإدراك خصوصية، وحساسية ساحل الخليج العربي، وما عليه من دول، لبعضها، ومنها الكويت، خصوصية سكانية، وخصوصية موقعية، ومن ثم لا نستغرب أن تكثر القصائد حول هذه الحالة – الاستثناء، مما لا نجد له مثيلاً في الشعر التونسي أو المصري أو السوري (على سبيل المثال) وهذه الخاصية – الحالة الموضوعية هي التي حملتنا على أن نؤثر القصيدة القومية عند هذا الشاعر دون غيرها، إذ تتمتع (دون غيرها أيضاً) بدرجة من استقرار الأسلوب وثبات النمط وتآزر التقنيات، تحمل على الاطمئنان إلى صدق التوصيف وسلامة النتائج، وكما ذكرنا سابقاً إن الشاعر لم يهتم بمبادئ الحداثة ودعواتها النقدية، ولم يحاول مجاراة منجزات شعرائها، بسبب معتقده القومي وحدود فهمه للانتماء، أو لسبب ثقافي آخر، ومهما كان الأمر فإن وضع معيار شامل للشعرية أو للشفاهية غير مطلوب للتعرف على خصوصية شعره، حيث لا يطلب «القياس إلى»... وإنما: «التعرف على»... وفي هذا الانحصار في القصيدة القومية، وهو انحصار في «الرؤية» وليس في «الموضوع» إذ تتعدد موضوعات القصائد ما بين الحديث عن المدن (الرابط) والأقطار (الشام) والتناص مع قصائد لشعراء آخرين (القضية للشاعر خليفة الوقيان، وقد رد عليه عبدالله حسين بقصيدة على النهج وليس من المعارضة أو المناقضة) والمراثي لزعماء القومية (جمال عبدالناصر) فضلاً عن قضية فلسطين، وقضايا وأزمات ومناسبات شتى، فهنا اختلاف في الموضوع، واتفاق في الرؤية حيث يهيمن الإيمان القومي، فيستدعي الأفكار الجزئية، كما يستدعي الألفاظ، ويصنع السياق، مما يكاد يجعل من مجموع قصائده القومية قصيدة واحدة ذات مراحل أو ذات حركات كاللحن السيمفوني، والخلاصة أن هذا الانحصار في القصيدة القومية بالنسبة لهذا الشاعر لا يخل مبدأ الشمول، ولا ينافي إمكان تعميم هذه الخصائص التي سيدل عليها البحث.

أما هذا القيد بالوصف، الذي ألحقناه بالشعرية، وأنها الشعرية الشفاهية، فليس من قبيل الحكم الاستباقي، أو الفرض الذي يبحث عن برهانه، إذ إنه وصف لما انتهت إليه القراءة التحليلية. وهنا يتأسس المنهج على دعامتين: الأولى تلمسنا بذرتها في موقف الشاعر عبدالله حسين من «الشعر» وحدود وعيه بأصوله وعناصره، وهو ما يؤكد إهماله المطلق لكل ما تعنيه الحداثة إبداعاً ونقداً، كما ذكرنا، فقد آثر المباشرة والوضوح إلى درجة «الخطابية» والنص على الأهداف، وغير هذا من مبادئ الشعر القديم، وتكتمل هذه البذرة بما هو قانون علمي يرفض الفراغ، فإذا كان الموقف من الحداثة بالنسبة للشاعر «سلباً» فلا بد من «إيجاب»، وهذا الإيجاب يسفر عن نفسه بتحليل النص أو تفكيكه، وتحليل النصوص، وإعادة تجميع عناصرها لتشير إلى مصدر الإيجاب، الذي حددته مؤشرات عنوان البحث في أنه «الشعرية الشفاهية»، وهنا نصل إلى الدعامة الأخرى (الثانية) للمنهج، وهي هذه الشعرية الشفاهية، التي ستؤدي بنا تلقائياً إلى الشعر العربي القديم. و«الشعرية» – مجردة من قيد الوصف بالشفاهية – إحدى أسس النقد الحداثي، ومجمل ما تعنيه حصر الاهتمام في «أدبية الأدب»، أي النظر إلى «النصّ» على انه كائن محدد بذاته، وبصفاته، وأنه سواء في فهمه، أو تلمس البرهان على صدقه، يستغنى بنفسه عن أية إحالة إلى وقائع خارجية، ولو تحت وَهْم «الواقعية»(١). إن «الشعرية Poetics» التي تعد إحدى ثمرات الشكلانية الروسية، وما تفرع عنها من اتجاهات جمالية أو ناظرها في الاتجاه نفسه مثل الألسنية الحديثة، والأسلوبية بوجه عام، هذه الشعرية حررت النص من سطوة التفسير التاريخي وما يعنيه من إحالات خارج ضفاف النص، وأفسحت المجال للقراءة النقدية الباحثة عن الدقة والعمق، والنسق، والظواهر الأسلوبية، من خلال التحليل اللغوي ورصد العلاقات التي تجعل من النص وحدة تتكامل بتبادل وتوزيع المؤثرات، فالشعرية – كما يقرر «طودوروف» – لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين

العامة التي تنظم ولادة كل عمل، وهي تكتشفها أو تكشف عنها داخل الأدب ذاته، وكما يقرر «فاليري» ايضاً بقوله: «يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»[٢]، وهكذا يلتقي طرفا هذه الشعرية في هذه العبارة الموجزة لطودوروف: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[٣].

وقبل أن نتطرق إلى «الشعرية الشفاهية» كما نتبنى المصطلح المركّب أو المقيّد، نضيف ملاحظة أن الشعريات الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنوناً إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السينمائي، بل اتسعت لتشمل شعرية الأشياء الواقعية، وشعريات أخرى أيضاً»[٤]، وكما يقرر حسن ناظم فإن هذا التعدد والتوسع مبرر لوصف الشعرية الحديثة بالموضوعية Objective فهذا الوصف يتأتّى من كونها تنظر إلى النص – دون غيره – في عملية استنباط القوانين[٥]، ولكن هذا لا يعني – وهو جانب مهم بالنسبة لما نحن بصدده من خصوصية للشعرية الشفاهية أو مشروعية المصطلح – أن النص ذاته، وهو ثابت التكوين بالطبع – لا بد ان ينتج مفهوماً واحداً وقوانين ثابتة ترتيباً على هذا الثبات المطلق على صعيد المكونات الأولية، ذلك لأن اختلاف، أو تفاوت أو تعدد نظريات الشعرية يعطى أكثر من قراءة صحيحة، لأن المعول عليه يختلف اختلاف الانزياح، عن التوتر، على سبيل المثال[٦]. ولا شك أن هذا

التحديد يفسح مجالاً لتقريب الشعرية الشفاهية وقبولها واتخاذها دليلاً تنحاز إلى النص (النصوص) وتستخرج معطياتها الكاشفة عن خصوصيتها. وهنا نذكر امرين:

الأول: أن مصطلح «الشعرية» الذي لم يكن بارزاً في تراثنا النقدي العربي، ناظره مصطلح «النظم»، حتى تحدثت دراسات عن «شعرية النظم»، كما رآه عبدالقاهر الجرجاني، وبسطت دراسات أخرى مبادئ بلاغة عبدالقاهر في نظرية النظم في ضوء أنها الشعرية العربية التراثية، في صيغتها الكاملة المناظرة للشعرية Poetics (البوطيقا) المأثورة أسسها منذ كتاب أرسطو (الشعر) وإلى اليوم(٧)، وهذا التناظر صحيح في عناصر الشعرية ومكوناتها، وفي الاهتمام بالجانب العلائقي المتفاعل بين هذه المكونات، وفي تحرير النص من سلطة أي سياق آخر خارجه بما فيه سلطة مبدعة.

الثاني: أن أدونيس في دراسة له بعنوان: «الشعرية العربية»(٨)، ولكي يمهد لتقبل موقفه من الحداثة الغربية بصورتها الكاملة، عقد فصله الأول (أو محاضرته الأولى) بعنوان: «الشعرية والشفوية الجاهلية»، وبهذا التخصيص الزمني (الجاهلي) حصر مباحث الشعرية في «الشفوية» إذ سيطر الإنشاد والرواية الشفوية على «توصيل» الشعر، وقد ترتب على هذه الوسيلة أن يكون الجانب الصوتي/ السماعي/ الموسيقى بمثابة الروح والجسد معاً لهذا الشعر، الذي لم يجهز لتتلقاه العين عن طريق الكتابة، وبهذا حشدت إمكانياته الجمالية بأقصى المستطاع في التشكيل الموسيقي الذي لا ينحصر في الوزن والقافية، وإن كان الوزن والقافية يمثلان الإطار والحدود، فهناك أيضاً الإيقاع بمستوياته ووسائله، والنغم كذلك، فضلاً عن اعتبارات أخرى(٩)، ثم يتوقف عند العلاقة بين الشفوية الشعرية والسماع، ويرتفع بهذه العلاقة بأن يقرر أن النقد الشعري تأسس محورياً على مبدأ السماع وعلى مستوى الصلة بين الشعر وسامعه(١٠)، وينتهي أدونيس إلى أن الخليل بن أحمد (وأضرابه ممن قننوا لهذه المرحلة المبكرة) استبعد من مجال الشعرية كل ما تفرضه الكتابة:

التأمل، الاستقصاء، الغموض، الفكر. أقول بتعبير آخر إن الشفوية نطق، والكتابة رسم، ومع ذلك نظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نظر به إلى الشفوية[١١]، ومع أن هذا القول الاستنتاجي لا يسلم له، لأن الشعر القديم بما فيه الشعر الجاهلي، عرف التأمل، والاستقصاء، والغموض، والفكر، أما الجانب التشكيلي، الموسيقي بصفة خاصة، فإنه الذي نوافقه عليه، لأنه الألصق بالسماع أولاً، ولأنه عد أساساً لا يحق للشاعر تجاوزه ثانياً، وهذا التحفظ من جانبنا يؤطر قبولنا لما أصدر من حكم في نهاية عرضه لأثر الشفوية الجاهلية في تأسيس جمالية، أو شعرية عربية بقوله: «إن اللاحقين قرأوا ما فعله الخليل قراءة قومية – أيديولوجية، فرفعوا عمل الخليل الوصفي إلى مرتبة القاعدة المعيارية، وذلك بتأثير الصراع السياسي – الثقافي – القومي بين العرب وغيرهم. وهكذا حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة، بدلاً من أن يظل حراً، يتحرك مرتبطاً بالفاعلية الإبداعية[١٢].

الآن، قد تدرجنا في الطرح لنصل إلى دراسة «والتر ج. أونج» بعنوان: «الشفاهية والكتابية»[١٣]، وكملاحظة أولية فإنه سبق أدونيس إلى إبراز هذه المقابلة، ولكنه يختلف عنه في درجة التضاد، ولا يقطع بين النوعين، وحتى في أطوار طرق التوصيل ما بين الشفاهية، والكتابة، ثم الكتابة الإلكترونية فإنه استبطن البناء الداخلي للشعرية، ليرى إمكان الاستمرار (مع بعض التغيير الذي تحتاجه طريقة التوصيل، وهل هي السماع أو الكتابة، أو طريقة الكتابة)، وهكذا – على سبيل المثال – تظل «الملحمية» إحدى علامات الشعرية وثوابتها منذ عصر هومر (الشفاهي) إلى عصرنا هذا. وهكذا – بالمقابل – لا تنحصر الشفاهية في الماضي السحيق أو القريب، ولعله يتفق – في جانب من تصوره مع أدونيس – أو أن هذا الأخير أفاد من فكرته، بقوله إن الثقافة العربية شفاهية حتى الآن، ولا يعني أحدهما أو كلاهما – بالطبع – أن الشفاهية لا تزال وسيلة الإبداع المؤثرة أو الأكثر انتشاراً، حتى مع القول بانتشار أو ارتفاع نسبة الأمية، وإنما يعني أن الحس الجمالي المستقر لدى

كثير من المبدعين وكثير من المتلقين لا يزال يعتمد على تلك «المقررات» التي استخلصها الذوق (النقدي) العربي في ضوء القصيدة المسموعة، وهو يختلف – ضرورة – إذا ما جعلنا مرجعية الذوق القصيدة المقروءة.

ليست القضية إذاً أن القصيدة العربية قديماً كانت تلقى في المحافل إنشاداً، أو يغلب عليها هذا، وأنها الآن تقرأ في الصحف والدواوين، أو يغلب عليها هذا، فهناك موروث متأصل، يوجه اختيار الموهبة الصانعة، ويؤثر في مفهوم الشعر بوجه عام، ولهذا الاختلاف بين شفاهية الماضي (الشفاهي) وشفاهية الحاضر (الكتابي) أطلق أونج على شفاهية زماننا «الشفاهية الثانوية»(١٤) التي تماثل الشفاهية الأولية في أنها تولد إحساساً قوياً بالمجموع، وإن يكن هذا الإحساس يصدر عن قصد وعمد وليس عن تلقائية فطرية كما كان الأمر قديماً، وهكذا استبقيت روحية المشاركة، كما هيمن التركيز على اللحظة الحاضرة، واستخدام الصيغ أيضاً. ولكننا في محاولة التطبيق على القصيدة القومية عند عبدالله حسين لن نكتفي بهذه الإشارة العامة التي تحصر الأمر في ثلاثة: الإحساس القوي بالجماعة، والاهتمام باللحظة الحاضرة، وإيثار الصيغ أو العناقيد Clusters التي تعني أن ينتظم في العبارة مجموعات من الألفاظ أو الصور تميل إلى الترافق في السياقات المختلفة. سنتجاوز هذا الاستخلاص الذي يبدو عاماً إلى تفصيل أوفى نجري على أساسه اختبارنا للأسلوب، مستفيدين مما فصله «أونج» في الفصل الثالث من كتابه، تحت عنوان: «بعض الديناميات النفسية للشفاهية»(١٥)، وقد أسس لتفصيله في إشارتين أتبعهما بتسعة عناصر متتابعة، أما التأسيس الذي يقوي طابع الشفاهية أو يساندها فيرتكز على:

١ – الكلمة المنطوقة بوصفها قوة وفعلاً.

٢ – علاقة الصيغ بالذاكرة اعتماداً على الإيقاع والتوازن والتكرار...

أما السمات التفصيلية التسع حسب ترتيبها فهي:

١ – عطف الجمل بدلاً من تداخلها.

٢ – الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي.
٣ – الأسلوب الإطنابي أو «الغزير».
٤ – الأسلوب المحافظ أو التقليدي.
٥ – القرب من عالم الحياة الإنسانية.
٦ – لهجة المخاصمة.
٧ – الميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي.
٨ – التوازن.
٩ – موقفية أكثر منها تجريدية.

٢ – ثوابت الإطار:

سنتخذ من المبدأين المؤسسين لخصوصية الشفاهية (الأولية والثانوية) ويلخصهما: القوة السحرية للكلمة المنطوقة، وسيطرة الصيغ بكل ما تستلزمه وتستدعيه، وكذلك هذه العناصر التسع السابقة، سنتخذ منها جميعاً دليلاً للقراءة الأسلوبية في شعر عبدالله حسين، دون أن نجعلها معياراً نقيس إليه، فالمعيارية لا تتفق والموضوعية الأسلوبية من جانب، ولأننا لا نجعل من شاعرنا المعاصر «حالة» ثقافية أو نمطاً، فكل ما أردنا اختباره يمكن إجماله في مقولة عامة: الشاعر المعاصر بالتموقع الحتمي في الزمن، حين يرفض (أو لا يستطيع) أن يكون موجة في تيار الراهن.. على أي مرجعية يتكئ فنه؟ وأين تقع قدوته؟ وهل يجد نسقاً يحلّ فيه وينتسب إليه أم يبقى شذوذاً يفتقد أسانيده الموضوعية؟

إن نظام البحر الشعري، والقافية الموحدة، وقد التزم عبدالله حسين بهما معاً بنسبة تتجاوز التسعين بالمائة، تحسمان ثوابت التشكيل الموسيقي للإطار، وإن كانت موسيقا القصيدة لا تكتمل وظائفها بالوزن والقافية وحدهما، ولا بد من تفصيل يتخلل بنية القصيدة على مستوى الإيقاع وما يتطلبه من تشطير، وترصيع وتجنيس، وكذلك على مستوى التشكيل الصوتي الذي يظهر بقوة في التجنيس والعكس وغير ذلك، وهذه الجوانب موجودة

في شعر عبدالله حسين ولكن ليس بالقدر الذي يجعل منها ظاهرة، أو يدل على خصوصية[١٦]. من حق عنوان القصيدة أن يستوقفنا باعتبار العنوان نصاً موازياً، وأنه آخر ما يسجله الشاعر بعد الانتهاء من قصيدته[١٧]. ينبه الدكتور الجزار إلى أن «العنوان» ضرورة كتابية، لأن سياق الموقف في الاتصال الشفاهي يغني عنه[١٨]، وهذا بدوره يدل على المأزق الذي واجهته قصائد الشفاهية، حين انتقلت إلى وسيلة الكتابة، وهو مأزق استمر إلى العصر الحديث، حيث نجد ديوان البارودي خلواً من عناوين القصائد، بخلاف «الشوقيات» التي حرصت على ذكر عنوان. وهنا نستعيد الطريقة الممكنة التي ميز بها «القدماء» من الرواة وسائر المتلقين قصائد الشعراء، وهنا يعد مطلع القصيدة، أو الشطر، أو الجملة الأولى مفتاحاً وعلامة مميزة، وهكذا تم تداول عبارات المطالع على أنها «عناوين» من صنع المتلقين، مثل: قفا نبك، وهل غادر الشعراء من متردم، وبانت سعاد، ولولا الحياء لهاجني استعبار، وأراك عصي الدمع، واحر قلباه.. وهكذا، ومن هنا يتضح أن الأسماء الوصفية التي اقترحها النقد أو الرواية لم تكن المتداولة، لأنها لا تخرج النص من الشركة، فهناك عدد من المعلقات، ومن النقائض، ومن المذهبات، والمطولات.. إلخ. والآن، إننا نتحرك في حدود ثلاث وثلاثين قصيدة هي المحور القومي (والأساسي) في شعر عبدالله حسين، وسنجد من هذا العدد خمس عشرة قصيدة تتخذ عوانها من مطلع القصيدة، بل من أول كلمة، أو أول جملة:

١ – قصيدة: من خلال اليأس[١٩]، مطلعها:

من خلال اليأس واليأس عبوس الوجه قاتل

٢ – قصيدة: يا للأباة[٢٠]، ومطلعها:

يا للأباة، وحرّك الزندا ومشى إلى هام العلا فردا

٣ – قصيدة: ضم الجناح على الجراح[٢١]، ومطلعها:

ضم الجناح على الجراح واصمد على هوج الرياح

٤ – قصيدة: يا سماء الكماة[٢٢]، ومطلعها:

يا سماء الكماة لاحت على الأفق نسوري فجلجلي يا سماء

٥ – قصيدة يا شعب[٢٣]، ومطلعها:

يا شعب تاه الدرب وانحرف الطريق

٦ – قصيدة: يا شام[٢٤]، ومطلعها:

ياشام إن مد صبّ للوداع يدا وإن تذكر من فيض الكرام ندى

٧ – قصيدة: أنف[٢٥]، والسطر الأول منها:

أنف بألف زائدة

٨ – قصيدة: لمن الحشود؟[٢٦]، ومطلعها:

لمن الحشود أثورة ونفار أم هب يثأر فارس مغوار

٩ – قصيدة: خسئوا[٢٧]، ومطلعها:

خسئوا فليسوا بيننا عربا يوما وإن ملأوا الدنى صخبا

١٠– قصيدة: عيد[٢٨]، ومطلعها:

عيد، وفي كل عيد أمرنا عجب وما أفاقت على إذلالها العرب

١١– قصيدة: يا أنت يا سمراء[٢٩]، ومطلعها:

يا أنت يا سمراء يا قدري يا وجه صبح مشرق الصور

١٢– قصيدة: قومي انظري إليه[٣٠]، والسطر الأول منها:

قومي انظري إليه

١٣– قصيدة: لا تليني[٣١]، ومطلعها:

لا تليني وقاومي كل فاجر يا فتاة الإباء فالكل ثائر

١٤– قصيدة: أتسألني[٣٢]، ومطلعها:

أتسألني إن كنت مازلت أغتدي إلى وكنات اللهو أو أنشد الحبا

١٥- قصيدة: مرحى أبا موسى[٣٣]، ومطلعها:

مرحى أبا موسى المناضل الفارس الشهم المقاتل

وهذا العدد (خمس عشرة قصيدة) يجاوز نسبة ٤٠٪، وهذه نسبة دالة، وسنجانب الصواب إذا أرجعنا هذه الطريقة في تسمية القصائد إلى نوع من الكسل، أو التسرع أو إيثار السهولة، لأن عدداً قد يوازي العدد السابق من القصائد تم اختيار العنوان من بيت بالقصيدة ليس المطلع:

١ - قصيدة: لمن الجمع الذي هز الحواضر[٣٤]

هذا العنوان بيت كامل، هو مطلع المقطع الثاني من القصيدة ذات المقاطع.

٢ - قصيدة: كيف نرجى[٣٥]، ومطلعها:

بين كأس وقينة وقمار كيف نرجى لثورة وانتصار

فالعنوان في المطلع، ولكنه في صدر الشطر الثاني.

٣ - قصيدة: تحية الرباط[٣٦]، ومطلعها:

حيّ الرباط وحي الأهل والوطنا فكم حمدنا على طول المدى منا

(الفرق في المصدر والفعل)

٤ - قصيدة: كلا فهذا صوتهم يعلو فتهتز العوالم[٣٧]

وهو أحد أبيات القصيدة بتمامه.

٥ - قصيدة: غط رفاتك يا هارون[٣٨]

هو آخر سطر في القصيدة المكتوبة على طريقة شعر التفعيلة.

٦ - قصيدة: ما زلت في الأزمات قائد أمتي[٣٩]

هذا العنوان شطر لبيت في سياق القصيدة.

وقد لا يعدل الشاعر عن هذه الطريقة (الشفاهية) في تسمية قصائده أو اختيار عنواناتها إلا لتحقيق غرض آخر يوجه الكتابة ويحرص على حفز المتلقي للاهتمام به، فحين يكتب الشاعر الدكتور خليفة الوقيان قصيدة بعنوان: «القضية»[٤٠]، فإن عبدالله حسين يجاوبه متوافقاً مع نهجه، معلناً

عن هذا التوافق في عنوان يجمع حضوره في «نعم» وحضور الآخر «القضية» من ثم كان عنوان القصيدة الجوابية: «نعم.. القضية»[٤١]، وكذلك حين ينشر من يدعى جمال فوزي أبياناً شامتة هجائية عند وفاة جمال عبدالناصر، فإن عبدالله حسين يتصدى معارضاً، بقصيدة على الوزن والقافية، بل يستوعب في قصيدته المناقضة ثمانياً من القوافي التسع التي اعتمدت عليها القصيدة الأولى، ومع أن مطلع الرد يحقق لعبدالله حسين الحدة التي يتوق إليها، إذ يخاطب ذلك الشامت بقوله:

خسئت ما كان إلا فارساً بطلاً أشم بين كرام القوم عملاقا

فإنه لم يجعل من هذه الجملة «خسئت» عنواناً لقصيدته، ولم يحرضه أن سمى قصيدة له فيما بعد «خسئوا»، لقد أراد أن يوجه إلى الشاعر نفسه «لكمة» التحدي، بأن ينص على اسمه، فكان العنوان: «إلى جمال فوزي»[٤٢] إعلاناً للتحدي بالتحدد في العنوان، بحيث يهتدي إلى نفسه وإلى المقصد قبل أن يتلقى القصيدة. وهذا ينطبق على قصيدة أخرى قالها بعد وفاة جمال عبدالناصر بعشر سنوات، فقد جعل عنوانها: «إلى جمال عبدالناصر»[٤٣] وهذا التوجه في تركيب العنوان وإيحاء دلالته أقوى وأليق مناسبة للمقام من مطلع القصيدة:

قم يا جمال فإن النار تضطرم ديس العلا وتهاوى بعدك العلم

فطلب القيام يتضمن بدلالة المخالفة حدوث القعود، ويزكى هذا ما يؤدي إليه باقي البيت من علامات الخذلان وانقلاب الأحوال، في حين أن «إلى جمال..» تحمل معنى الإكبار والتوجه ومزيد التعلق. وفي عناوين أخرى تتجلى الرغبة في إعلان موقف أو تحديد رأي، مثل: «نحن والغارة الإيرانية»[٤٤] أو «إلى مجوسي مسعور»[٤٥]، أما النسبة الأقل من عناوين القصائد فإنها التي تحمل دلالة إجمالية غير محددة، مثل: «إليه» أو «من وحي هجمات الفيتكونج» أو «من وحي المربد»، فهذا التعميم لا يحدد توجهاً تحمله القصيدة، وليس اقتطاعاً لعبارة في سياقها. وخلاصة هذا أن الشاعر عبدالله حسين المفعم تطلعاً وتعلقاً بالتراث آثر طريقة القدماء في تمييز القصائد، بأن تحمل شارة المطلع، أو مفتاح المطلع فتجعله دليلاً عليها في تكوينها الشامل.

وإذ يرتبط عنوان القصيدة بأول بيت فيها، أو يتوحد جزئياً معه، فإن العناية بهذ االبيت الأول «المطلع» تقليد تراثي وأساس جمالي في القصيدة القديمة، فقد رأى النقاد أن المطلع الجيد ينبغي أن يكون ذا إيقاع بيّن، ولهذا فضلوا أن يكون مصرّعاً لإقرار صوت القافية وتعميق الشعور بالنغم الذي سيتكرر مع القوافي، وشرطوا أن يكون كاشفاً عن غرض القصيدة، وهذا مترتب على تقسيم الشعر إلى أغراض كالمدح والرثاء والغزل.. إلخ، فخير المطالع ما دل على منحى القصيدة، وأعلى شارة الموضوع، على أن هذا المطلع لا ينفصل عن مقدمة القصيدة، ومن ثم يجب أن يكون متواشجاً مع هذه المقدمة التي قد تطول(٤٦).

في المحور القومي لدينا إحدى وثلاثون قصيدة من الموزون المقفّى، منها إحدى وعشرون قصيدة جاء المطلع مصرّعاً، فالتصريع في مطالع عبدالله حسين يرتفع إلى نسبة ٧٠٪ وهي تتلاءم والمعدّل التراثي ولا تدل على خصوصية، كما أننا لا نجد في سياق القصيدة عوداً إلى التصريع مهما طالت، وقد كان القدماء، وكان شيخهم امرؤ القيس، لا يجد في هذا حرجاً، كأنما يجدد تقوية الإيقاع إذا طالت القصيدة. أما عبدالله حسين فإنه لم يكن يغالي في تقوية الإيقاع، وتأمل كلمة القافية في نهاية كل شطر (الكلمة الأخيرة من الشطر الأول والكلمة الأخيرة من الشطر الثاني. والتفعيلة الأخيرة من الشطر الأول تسمى العروض أما التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني فتسمى الضرب) يشير إلى هذا، حيث يختلف التوازن الصوتي، مع الحرص على مبدأ التقفية بالطبع، وهذه هي المطالع المصرّعة:

١ – يا لأباة وحرّك الزندا ومشى إلى هام العلا فردا

٢ – ضم الجناح على الجراح واصمد على هوج الرياح

٣ – بين كأس وقنية وقمار كيف نرجى لثورة وانتصار

٤ – يا شام إن مد صب للوداع يدا وإن تذكر من فيض الكرام ندى

٥ – حي الرباط وحي الأهل والوطنا فكم حمدنا على طول المدى مننا

٦ – أسمعيهم صوت الأباة الأكابر واهتفي للعلا فما مات ناصر

٧ – أي إفك وأي قول تقول ضاق بالحقد صدرك المسلول

٨ – لمن الحشود أثورة ونفار أم هب يثأر فارس مغوار

٩ – قم يا جمال فإن النار تضطرم ديس العلا وتهاوى بعدك العلم

١٠ – تأبى العروبة إذلالا وإذعانا أين المروءات إن لم تظهر الآنا

١١ – أكبرت في الرافدين المجد والحسبا وصولة السيف والأقلام والكتبا

١٢ – ألا اصدح فقد آن أن تصدحا وأن تعتلي المنبر الأصرحا

١٣ – خسئوا فليسوا بيننا عربا يوما وإن ملأوا الدنى صخبا

١٤ – عيد، وفي كل عيد أمرنا عجب وما أفاقت على إذلالها العرب

١٥ – يا أنت يا سمراء يا قدري يا وجه صبح مشرق الصور

١٦ – يا أخا ودي ورمز الأريحية يا بديع القول رب الشاعرية

١٧ – لا تليني وقاومي كل فاجر يا فتاة الإباء فالكل ثائر

١٨ – أيار يا شهر الطلاسم شهر الجريمة والهزائم

١٩ – مرحى أبا موسى المناضل الفارس الشهم المقاتل

٢٠ – حدث فقد أمسى حديثك رائعا واضرب – فديت – معاقلا ومواقعا

٢١ – الغطاريف يرفعون اللواء ما أرادوا على الجهاد ثناء[٤٧].

إن تأمل هذه المطالع الإحدى والعشرين يدل على خواص أسلوبية واضحة: فقد تفوقت فيها الصيغة الإنشائية (وليس الخبرية): الطلب، والتعجب، والنداء، والنهي، والاستنكار، هناك ثلاثة مطالع فقط جاءت بأسلوب

الخبر: ١١: أكبرت في الرافدين – ١٤: عيد، وفي كل عيد أمرنا – عجب – ٢١: الغطاريف يرفعون اللواء، وبهذا تقدمت المطالع الإنشائية الأسلوب بنسبة عالية جداً من بين هذه المطالع المصرّعة (٣:١٨) إذ تبلغ ٨٦٪، وفي سبيل تحقيق هذه النبرة (الإنشائية) التهييجية العالية، فإن الشاعر يلجأ إلى التقديم والتأخير، لتتلاءم ضرورات الوزن والقافية، وتتماهى مع ضرورة الرغبة العارمة في الإثارة وحسّ المشاركة الجماعية (كما سنرى) في هذه المطالع، فمثلاً هذا المطلع: بين كأس وقينة وقمار – كيف نرجى لثورة وانتصار؟ نعرف أن الاستفهام حقه الصدارة، وأن الشطر الثاني هو الأول في المعنى، وكذلك يفرض المنطق أن الإطلاق يسبق التقييد وإلا توجه القيد إلى معدوم، ولكن الشاعر فضّل الإثارة التي يتضمنها ذكر الكأس والقينة والقمار، ومثل هذا نجده في المطلع: تأبى العروبة إذلالاً وإذعاناً – أين المروءات إن لم تظهر الآنا؟ فالشطر الأول جملة خبرية، والثاني جملة إنشائية وكان حقها الصدارة، ولكن الاستنفار وإعلان الكبرياء وقوة التقرير أعطت أفضلية للتركيب الذي آثره الشاعر.

وهناك ملاحظة أخرى نستمدها من تأمل هذه المطالع، فالقاعدة أن موهبة الشاعر هي القادرة على تكوين وحدات صوتية تملك إمكان التوفيق بين الخواص البنائية للكلمة المفردة، والخواص البنائية للإيقاع الشعري، إذ بدون هذا التوفيق لا يمكن أن يتحقق نتاج شعري في أي شكل من الأشكال[٤٨]، وخلاصة هذا القول أن المفردات التي تتوالى في بيت الشعر على أساس ميزانها الصرفي لا تأتي متوازنة تماماً ومتفقة مع الميزان العروضي حال معاملتها وحدات مفردة تستقل كل كلمة بحدود نطقها، وموهبة الشاعر هي التي تمكنه من دمج البنية الصرفية بالبنية العروضية بحيث يتماهى الحد الفاصل ويتحقق التوازن البنائي المنشود. وفيما نحن بصدده من مطالع القصائد المشار إليها سنجد العروض والضرب يحققان هذا التوحد الصرفي/ العروضي غالباً، ويستأثر الميزان الصرفي بالكلمة

كاملة في بعض الأحيان، وهذا يتضح من اقتران الكلمتين (العروض والضرب) في علاقة مباشرة: فقد اتفق وزنا الكلمتين في: (الجراح: الرياح) – (يدا: ندا) – (وطنا: مننا) – (الحسبا: الكتبا) – (تصدحا: أصرحا) – (عربا: صخبا) – (عجب: عرب) – (قدري: صور) – (فاجر: ثائر) – (طلاسم: هزائم) – (مناضل: مقاتل) – (لواء: ثناء) فهنا كانت الغلبة للوزن (الصوتي) العروضي، لأن هذه الكلمات تتوازن صوتياً وحسب، أما الميزان الصرفي فإنه يكشف عن أصول وإعلال وإبدال لا تتفق فيه في هيئتها المفترضة. وفي غير الأمثلة المشار إليها سنجد أن هذا التوازن الصوتي مفتقد بين العروض والضرب، ومن ثم يكون السند العروضي هو القانون الذي يبيح تجاوز الكلمة وإدماجها في سابقتها لاستكمال التفعيلة عروضياً، مع إهمال الوزن الصرفي إهمالاً تاماً، بالنسبة لفاعلية الإيقاع الشعري، وليس بالعودة إلى الصواب اللغوي لأنه واجب المراعاة في كل الأحوال.

إن شاعرنا الذي تميل أشعاره إلى الجهارة الموسيقية، فيحرص على التصريع، والإنشائية، والتوازن الصوتي (بدرجة ما) بين الضرب والعروض مؤكداً التوازن العروضي المفترض أو الواجب، نجده يحاول تأصيل هذه الجهارة بالتأكيد على صيغة أو مفردة بعينها، يكررها مرات حتى تعمق الإحساس بالنغم. في قصيدة «عيد» يأتي مطلع القصيدة على هذا النحو:

عيد، وفي كل عيد أمرنا عجب وما أفاقت على إذلالها العرب

عيد، وما رفعت للمجد رايتنا تأبى الخيانة، والأطماع، والنصب

عيد، وفي كل عيد ألف مهزلة وما استقام لنا أمر ولا سبب

عيد، وفي الأسر نحيا لا يقام لنا وزن، ولم تنفع الألقاب والرتب

إن التكرار يشغل مكاناً مهماً ودالاً بقوة في أسلوب عبدالله حسين وشعريته، وسنتوقف معه في فقرة خاصة، ولكن هذا التكرار اللفظي لكلمة «عيد» تعقبها أداة العطف (الواو) يمتد بمطلع القصيدة ويحفظه من أن

ينحصر في البيت الأول، ليصبح المطلع هذه الأبيات الأربعة كاملة، لأننا كلما استوعبنا البيت مفرداً، وأغلقناه على معناه، واجهتنا الكلمة نفسها، وهي مفتاح لاستئناف معنى يأتي، وبهذا يرتد ذهن المتلقي إلى المعنى في البيت السابق (الذي كان يبدو مستقلاً) ليزيل مغاليقه ويفتحه من جديد بهذه الشفرة أو العلامة المتكررة في صدر الأبيات (المطلع = المطالع) الأربعة، وقد يراعى الشاعر استقرار توجه المعنى في لون واحد هو التقريع واللوم الذي امتد في الأبيات (المطالع) الأربعة، ليأتي البيت الخامس «جواباً» أو «خبراً» عن كل واحد منها، ليقول: «نحن القطيع...» إلخ. ومثل هذا نفهم في ضوئه تكرار أداة العطف (أم) التي تحمل معنى الاستفهام والتخيير، في مطلع قصيدة: «لمن الحشود»:

لمن الحشود أثورة ونفار أم هب يثأر فارس مغوار

أم قامت الدنيا أتى جنباتها خطب، وهز كيانها إعصار

أم يعرب ملأ الزمان بزحفه فتساقطت من حوله الأمصار

أم جاء يجتاح الطغاة وبأسهم شعب على وثباته قهار

وهل استجاب إلى النداء ضياغم وانجاب ليل واستفاق نهار

وهل الحشود وقد تزاحم جمعها تسعى إلى درب العلا وتثار

* * *

أم أقبل الحشد الكبير يسوقه حقد ويسحق ناجذيه سعار

لقد أطلنا اقتباس الأبيات من مطلع القصيدة لنستوفي ما نعده (المطلع) في المعنى، وليس في ترتيب الأبيات، بل لقد تجاوزنا حدود «الوثبة» – كما حددها مصطفى سويف[٤٩] بأن جئنا بالبيت الأخير الذي يقع بعد فاصل وضعه الشاعر بنفسه ليشعر المتلقي بانتهاء مرحلة من القصيدة، واستئناف مرحلة أخرى. لقد ذكر الشاعر «أم» بعد همزة الاستفهام، وهي تحمل معنى

التخيير، فكأنه يقدم مجموعة من البدائل التي يصلح كل منها أن يكون جواباً للاستفهام، كما يصح أن يكون جميعها جواباً واحداً، كأن يسأل سائل: أمحمد حضر أم أحمد أم علي؟ فليس يمنع أن يكون الحاضر أحدهم، أو أن يكون الجواب بل حضروا جميعاً، والكلام هنا على التخييل، يرشحه المحال عقلاً، إذ الدنيا لا تقوم، ولا يهتز كيانها، وقد مضى زمن يعرب ومن المحال استعادته. إن الشاعر الذي كرر «أم» أربع مرات في أربعة أبيات قد أبقى الاستفهام مفتوحاً، واستمر كذلك إلى آخر الوثبة لم يقطع فيه بجواب، وهذا إطلاق لطاقة التخييل وحفز للمتلقي أن يستعرض البدائل بحثاً عن جواب، ولو أن الشاعر قطع فيه بجواب لتساقطت المشاهد المتتالية، وضاعت الذاكرة، التي لن تستبقي غير ذلك الاحتمال الذي استقر وتثبت بذكر جوابه. إن إطلاق سلسلة الأسئلة مصدرة بالأداة (أم) في كل بيت يجعل من كل سؤال احتمالاً قائماً برأسه وليس عطفاً على ما قبله، فهنا انفصل العطف «النحوي» عن ترابط الصور في صورة تتبعها صورة أخرى تابعة (فالعطف فيه معنى التبعية). بعد أن يعلق الشاعر لوحاته المتعاقبة (المتصلة – المنفصلة):

هذه الحشود:

١ – ثورة

٢ – فارس مغوار هب يثأر

٣ – الدنيا قامت

٤ – يعرب يزحف

٥ – الشعب يجتاح الطغاة

تبرق «هل» التي تتبادل مع الهمزة موقعها الاستفهامي، ولكنها تأتي بعد الواو العاطفة، التي تؤصل معنى المغايرة (التي يقتضيها العطف بوجه عام) وبهذا تقطع الشعور الملحمي السائد بالتساؤلات المثارة سابقاً، وتمهد لحدوث انقلاب في المدلول تواطؤاً مع الدال المختلف، فالشعور – فيما بعد (وهل) تهكمي يلوم ويكاد يسخر، فكأن اللوحة التخييلية التي تبادلت الموقع

بعد «أم» – خمس لوحات – اسفرت عن ضدها، فلا الضياغم استجابت، ولا انجاب الليل، ولا.. ولا.. وهنا يضيف الشاعر علامة سيميائية يوجه بها المتلقي، إذ يضع فاصلاً يتحتم به شيء من التوقف، وإفراغ الزفير إن بقي في الصدر زفير، واجتذاب نفس طويل تأهباً لوثبة جديدة، تتصدرها «أم»، لا تندغم في أي «أم» من الأربع السابقة ولا تعد استمراراً وتلويناً لما تعنيه، إنها «أم» النقيض، التي تنفي ما قبلها وتثبت ما بعدها، أو تحتم الاختيار بينهما بما لا يسمح باجتماعهما، وهو ما نجده في الآية القرآنية ﴿**سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون**﴾ (الآية رقم ٤ من سورة البقرة) فهذا الحشد الكبير الذي يسوقه الحقد ويحركه السعار لا ينتمي إلى أي مشهد مما بعد «أم» في المطلع الممتد في الأربعة الأبيات الأولى من القصيدة.

وكما اهتمت جماليات قصيدة التلقي الشفاهي بالبيت المطلع لأنه أول ما يصافح السمع وعليه يعول في اجتذاب المتلقين والاحتفاظ بشغفهم، فكذلك اهتمت تلك الجماليات ذاتها بالبيت المقطع (الأخير) لأنه آخر ما يتبقى في ذاكرة المستمعين، ولهذا يجب أن يكون مشعراً بانتهاء المعنى، واضح الإيقاع، ينطوي على مقولة ذات مضمون عام أقرب إلى الحكمة أو النصيحة أو الدعاء. وسنجد هذا الاهتمام بالمقطع يسود القصيدة القومية التي خصصنا لها هذه الورقة، ولنا أن نتوقع أن القصيدة القومية بطبيعتها، وكما يتضح لنا لاحقاً، ذات تكوين محفلي، وإن عدداً غير قليل من مقاطع عبدالله حسين قد حقق شرط القدماء فيه، مثل:

من خلال الردى، وبقايا الرمم

قف على قمة الموت، وارفع علم

أما البيت المقطع في «يا للأباه» فيقول:

فاسهر على الساحات – دمت لها تبنى الحياة وترفع المجدا

والبيت المقطع في مرثية للبطل عبدالمنعم رياض:

فلقد سموت مجاهداً وسعيت للحق الصراح

والمجد ينجبه اللظى ودم الشهيد هو اللقاح

ويقول ختام قصيدة: يا سماء الكماة:

ما قبلنا الحياة في الذل يوما تقبل الذل أمة شلاء

إن عيني – إن فاتها موكب النصر ورايات أمتي – رمداء

أما ختام «يا شعب» فيقول:

والشعب صار بكل خائنة عليم

فارقب شعاع الشمس من خلل الغيوم

وفي الخمسة المقاطع السابقة، وهي تقرب إلينا الطابع العام السائد، يغلب الأسلوب الإنشائي الطلبي (فعل الأمر: قف.. وارفع – فاسهر – فارقب) ونزعة التحريض والتمجيد، والتفاؤل والتبشير بقدوم النصر، فضلاً عن عبارات ذات طابع حكمي وكأن الشاعر يحرص على أن يصوغ مثلاً يقبل التداول، مثل «دم الشهيد هو اللقاح» و«تقبل الذل أمة شلاء» و«الشعب صار بكل خائنة عليم (عليما)».

بين أيدينا بعض مقاطع فاتها هذا «الحَبْك» الختامي الذي يصنع حافة قوية تشعر باستكمال المعنى وضرورة التوقف، سنشعر بأن البيت المقطع في السمع واستخلاص المعنى قد تولدت عنه أبيات تابعة، أو شارحة كان – بمنطق جماليات المقطع القديم – في غنى عنها، ولكن الشاعر – وقد وجد بقية من اندفاع الإيقاع – أضاف هذه التكملة ذات الفائدة المحدودة، ربما بدافع الرغبة في إطالة القصيدة، وربما لسطوة الصيغ الجاهزة على أسلوب الشاعر، ولكي يتضح مسار هذا النمط من الصيغ المسيطرة نذكر هذا المقطع المؤدى لشروط حُسن المقطع كما ارتأته البلاغة، ففي قصيدة «لسان

الحال»[٥٠] تتكون القصيدة من ٢٣ بيتاً في ثلاثة مقاطع بينها فواصل (١٠ أبيات + ٥ + ٨ = ٢٣ بيتاً) مطلع القصيدة (المقطع الأول):

ألا أصـــدح، فـــقـــد آن أن تـــصـــدحـــا

وأن تـــعـــتـــلـــي الـــمـــنـــبـــر الأصـــرحـــا

والقصيدة في اتجاهها العام دعوة للرفض والتمرد على دواعي الضعف والخذلان، لهذا يتحرك مطلع المقطع الثاني (الأوسط) في القصيدة باذلاً وعود الانتصار:

غـدا يـسـتـجـيـب الـزمـان الـعـصّـى

فـتـجـلـو الـديـاجـي ويـأتـي الـضـحـى

ولأن الإيمان يربط بين «الزمان» و«القدر»، ولانتشار مقولة إن إرادة الشعب من إرادة الله، في الخطاب السياسي الشعبي، فقد جاء مفتتح المقطع الثالث مؤكداً لمعنى «غدا يستجيب الزمان العصّى» فيقول:

أبـــى الـــلـــه أن تـــتـــهـــاوى الـــرجـــال

وأن تـــخـــســـر الـــقـــائـــد الأصـــلـــحـــا

ومن ثم يأتي مقطع القصيدة جامعاً في سياق واحد بين مطالع مقاطعها الثلاثة:

غدا يظهر اللوذعي الهمام كنسر على وكره جنحّا

ويعرف شعبي أين الرجال وأي فتى هو قطب الرحى

فهذا المقطع الذين يتجلى في بيتين وحّدتهما الواو العاطفة يربط بين المطلع والمقطع من جانب، ويجمع جوهر الموقف المنبث في مراحل القصيدة، ثم يعطى شعوراً بالتركيز والختام، وضرورة التوقف وهو الشرط المهم في البيت الذي تنتهي به القصيدة. وهنا نقدم مثلاً واحداً على نهايات قصائد أفلت

فيها نظام المقطع وتخلّف شرطه. في قصيدة «إليه» وقد قدم لها بعبارة توجه التلقي بأنها نذير لكل شعوبي، وصهيوني، فيها يذكر «السادات» الذي صالح الدولة الصهيونية (القصيدة كتبت في مدينة الرباط بتاريخ ١٩٨٠/٨/١ وهي مخطوطة)، وفي هذا السياق تمضي أبياتها إلى أن تصل إلى الأبيات الأربعة الأخيرة التي تنتهي بالبيت المقطع، فبعد أن يقول: شعبنا لن يضيره سعي باغ، لا تراعوا ما زال فينا حسام، لن يضيع الشباب، يقول:

لاتقولوا فرعون جاء من القبـ ـو، وعادت إلى الحياة الطلولُ

ونرى أن هذا البيت هو ختام القصيدة، مقطعها، لأنه أجمل القضية في القصيدة كلها، فالزمن لا يعود إلى الوراء، وقد مضى زمن فرعون، وهذا تأكيد لروح مقاومة اليأس والدعوة إلى النهوض، غير أن الشاعر يعقب على هذا المقطع بثلاثة أبيات تردد ما سبق قوله بألفاظ أخرى، فلا تضيف معنى، فضلاً عن أنها تحصر معناها الجزئي في السادات، وليس في القضية بمعناها الشامل:

شعبنا قادم يعيد الكراما ت، وإن شذ مارق مرذول

قد تلهى بعصبة تملأ الأر ض نفاقا، وغرّه التهويل

هتفت حوله عبيد المماليك صغارا، وأرقصته الطبول

فهذا البيت الأخير لا يصلح ختاماً، وإن كان وثيق الصلة (المعنوية) بالمطلع، لأنه يختزل الموقف في مشهد عابر، ولا يضيف تلك الصياغة السحرية القابلة للتداول في ختام القصيدة، الذي يبدو وكأنه «بيت القصيد»[٥١].

٣ – ثوابت الخطاب:

ونعود إلى تلك المبادئ التسعة التي أثبتها «أونج» في معرض مقابلته بين الشفاهية والكتابية، وأشرنا إليها في الفقرة الأولى، وهنا سنجد ترابطاً دالاً بين وضوح «الأنا» والقصيدة الشفاهية، وتعليل هذا لا يحتاج إلى جهد،

فقد كان الشاعر القديم شديد التميز، بالنسبة لذاته المتفردة بموهبة القول الشعري، ولمكانته في الدفاع عن القبيلة، وهذا بدوره يؤدي إلى المبدأ الثاني وهو أن الشاعر (الشفاهي) لا يتحدث عن نفسه قدر ما يتحدث عن جماعته ويتبنى صوتها، وهذان الأمران: «الأنا» الصادرة عن الشاعر، و«النحن» المتبنّاه باعتباره صوت المجموع، تولد عنهما تشكيل فني شديد الأهمية من حيث يضفي الحركة والحياة والتفاعل في علاقات جزئيات القصيدة، وهذا الأمر المتولد هو أن الشاعر يوجه خطابه إلى جماعته، يتحدث إليها، يستحثها، يحذّرها، ينهاها، يوصيها، يحرّضها، يقرأ لها تاريخها، يبشرها.. إلخ، فهذا الحضور القوي للطرفين: مرسل الخطاب ومستقبله قد أدى دوراً في إظهار درامية القصيدة، وبخاصة حين لا نكون في هذه العلاقة بين متكلم (الشاعر) ومخاطب (الجماعة) وإنما بين متحاورين، أو طرفين يتبادلان القول، ولو من خلال قناع واحد هو الشاعر نفسه. ثم تكتمل ثلاثية ثوابت الخطاب بوجود الآخر (النقيض) وهذا – فيما نتصور – أمر منطقي، فحيث تأخذ الموقع (مع) لا بد أن يكون هناك (ضدّ) وإلاّ تضاءل مفعول هذا الانتماء أو الاعتزاء، ونحن نعرف أن العقيدة القومية (العروبية) عند عبدالله حسين كانت شديدة الحضور، ملتهبة، مندفعة، تجد أسباب التهابها واندفاعها في الجانبين معاً، حيث الخطاب السياسي المهيّج والمحرّض لا يكاد يهدأ طوال فترة الازدهار الشعري عند عبدالله حسين، فمن ضياع فلسطين، إلى الحقبة الناصرية بكل ما ضخّ فيها فكر عبدالناصر، ومشاريعه وخطبه وانتصاراته ونكساته، إلى الحقبة البعثية، والحرب العراقية الإيرانية.. إلخ. وعلى الطرف الآخر كانت إسرائيل دائماً، وأمريكا قبلها ومعها وإلى آخر المرحلة، وإيران في حقبة أو حادثة أو حلف، وحتى مصر التي انتقلت من نصر جهادها في حرب الاستنزاف (واستشهاد عبدالمنعم رياض: مارس ١٩٦٩) إلى العبور العظيم (حرب أكتوبر ١٩٧٣) إلى الصلح المنفرد مع العدو التاريخي وما ترتب عليه من تمزق في الجبهة العربية لا تزال تعاني عواقبه إلى اليوم. هذه أمور يختلف الرأي والتقدير في تفاصيلها وما تستحق

من وصف وتحليل، ولكن الذي يعني هذه الدراسة أن الشاعر كان له موقف حاد لم يهادن فيه أو يخفف من غلوائه أو يترفق في إعلانه، وأن هذا الموقف كان مجالاً واضحاً لتبني جماليات الشعرية الشفاهية والإخلاص لها، من وضوح الأنا، والتحدث باسم الجماعة، وإعلان الانتساب إليها، ومخاطبتها في الوقت نفسه، والإلحاح على إبراز الآخر النقيض، ومن ثم غلبة النزعة التحريضية الاستعدائية بكل ما تستدعي من موروث تاريخي، وطابع هجائي، ومسخ للوقائع وللواقع.

قد يبدو من الصعب عن غير طريق الحاسب الآلي أن نحصي صيغ وضمائر المتكلم فيما بين أيدينا من قصائد قومية، وقد أشرنا من قبل إلى سيطرة الأسلوب الإنشائي الذي يتضمن فاعلاً (في المعنى) هو الأنا المتكلم، هذا ما يعنيه توجيه النداء فلا منادى دون مناد، ولا طلب دون طالب، ولا نهى دون ناه.. وهكذا، وهذا النمط الصياغي يسود بقوة في بعض القصائد، كما يوجّه القراءة في المطلع أو الختام في بعض آخر.

ففي قصيدة: «من خلال اليأس» المكونة من ستة مقاطع، تنتهي خمسة منها بفعل أمر:

١ – حطم القيد ويمم

٢ – .. ..

٣ – لتكن ضربتنا الكبرىٰ..

٤ – لتقم يا صانع التاريخ..

٥ – فجّر الثورة..

٦ – قف على قمة الموت

وفي قصيدة «يا للأباة» يسيطر ضمير الغائب على الإثني عشر بيتاً الأولى، ثم يتجلى المتكلم والمخاطب، والانتساب إلى الجماعة في بيت (رقم ١٣) قاطع للسياق السابق، ممهد لاستمرار الحضور في الأبيات الثمانية (النصف الأخير من القصيدة):

يا معطيا والبخل في وطني دين، ومن لبلادنا أسدى

فالمنادى يتطلب منادياً حاضراً، كما تفشى الرابطة هذه الإضافة إلى المتكلم المفرد (وطني) ثم المتكلم الجمع (بلادنا). كما تنتشر صيغة النداء في قصيدة «ضم الجناح»: يا شعب – يا مصرعا – يا عرف – يا من عبست.

وفي قصيدة: «يا سماء الكماة» نجد النداء: «يا نسورا»، والتلاحم الذي يلغي المسافة بين مصدر النداء والمنادى: «نسوري»!!

ويمكن أن نتعقب كلمة: «الجماهير» وكلمة «الأمة»، وكلمة «الشعب» وكلمة «البلاد»، وما يقاربها بما تدل عليه من علاقة الانتساب الحميم وبخاصة حين إضافة ضمير المتكلم:

في قصيدة: ضم الجناح: يا شعبُ.

في قصيدة: سماء الكماة: شعبي (مرتان) – أمتي – الجماهير – بلادي (مرتان).

في قصيدة: يا شعب: يا شعب – يا أمتي – الشعب (ثلاث مرات).

في قصيدة: تحية الرباط: شعبي.

في قصيدة: إلى الجماهير العربية[٥٢]: يا جماهيرنا (٤ مرات) – شعبي – مصرنا.

في قصيدة: لا حياد[٥٣]: شعبي (مرتان).

في قصيدة: نحن والغارة الإيرانية: شعبي – قومي.

في قصيدة: خسئوا: شعبي – عروبتي.

في قصيدة: ما زلت في الأزمات قائد أمتي: شعبي (مرتان).

في قصيدة: أتسألني: وإن لنا شعبا.

في قصيدة: كلا فهذا صوتهم: شعب – الشعب (٣ مرات) – البلاد (مرتان) – شعبي.

في قصيدة: مرحى أبا موسى: الشعب (مرتان) – شعبك – يا شعب.

في قصيدة: إلى متى الانتفاضة[٥٤]: البلاد (مرتان) – الأوطان – الشعب – شعبي – العروبة.

في قصيدة: من وحي هجمات الفيتكونج[٥٥]: شعبي (مرتان) – يالقومي (مرتان) – وشعبنا – شعبا.

إن هذه الكلمات (الدوال) تثبت أسلوباً في الكلام، ونمطاً في التفكير، وكما هو واضح من غزارتها وانتشارها تكاد تثبت معجماً، وتجعل من قصائد عبدالله حسين قصيدة واحدة ذات نفس ملحمي. وكما هو واضح فيما مضى، وفي أمثلة أخرى منتشرة نجد النداء، والطلب، والنهي، وهي صيغ تؤكد حضور الأنا، كما تفترض وجود المخاطب، وتدل على درجة عالية من التوحد، وبخاصة حين يؤثر الشاعر صيغة الإضافة في مثل: شعبي، أمتي، بلادي، قومي..

وقد استعان الشاعر على تثبيت هذه النزعة الموحدة بينه وبين الجماعة بوسيلتين تعملان على تقريب الخطاب القومي إلى المتلقي المفترض، الذي يشارك، أو يميل إلى مشاركة المتكلم في خطابه، وأنه إنما يستمر في الاستماع إليه بدافع آخر، فقد أشار أدونيس في دراسته عن «الشعرية العربية» إلى أن المتلقي (الجاهلي) كان يعرف سلفاً ما سيقول الشاعر، ولكنه يترقب ويتابع ويستمع ليعرف كيف سيقول ويبني ويعرض فكره وصوره ومشاهداته في الإطار والسياق الذي آثره. وهذه الفرضية تصدق على الشاعر في عصر الكتابة، حين تكون الشعرية الشفاهية تقود خطى نموذجه الفني الأثير، وهكذا في شعر بعدالله حسين لن يفاجئنا لغة صادمة، ولا فكرة متجاوزة، ولا صورة مبتكرة غير مسبوقة، أو حتى طريفة نادرة إلا قليلاً جداً، ومع هذا فقد انتشر صوت هذا الشاعر، واهتم به الإعلام، وترددت قطع من قصائده في الدراسات المختلفة، لأن الجماعة وجدت فيه وحي ضميرها، ولغة خطابها، وأحلام غدها الذي يعاني (في الواقع) القمع والخذلان.

الوسيلة الأولى معنوية نفسية، تعتمد على استثارة الذكريات التاريخية في أسماء شخصيات ذات طاقة رمزية، وذكر وقائع (حربية) ومواقع جغرافية ذات دلالة على عظمة زمانها. فمن أسماء الأشخاص (الأبطال): المثنى،

وخالد، والزباء، وهانئ. ومن أسماء الجماعة الاصطلاحية: أمية، وعبد شمس، وشيبان وقحطان. ومن الأماكن التي جرت فيها معارك الفتح الإسلامي: ذو قار، والقادسية، والبويب، ويلاحظ أن يوم ذي قار، وقائده هانئ بن مسعود بن عمرو الشيباني، يعود إلى العصر الجاهلي، وفي يوم ذي قار تمكن هانئ من إثارة بكر وتميم وضبة والرباب وقد انتصف فيه العرب من العجم، ولهذا يهتم «القوميون» بهذه المعركة التي أعلنت فيها العروبة (مبكرة) عن قدرتها على تجاوز القبلية، والتوحد لمواجهة أعداء العروبة.

الوسيلة الأخرى لغوية تعتمد على ما يطلق عليه «أونج» عدة أوصاف سبقت الإشارة إليها، منها الإطناب، والتقليدية، وعطف الجمل بدلاً من تداخلها، ولعل وصفه لهذه الجوانب حال تداخلها بأنها الميل إلى الصيغ أو العناقيد Clusters التي تؤدي إلى أن تؤسس العبارة على مجموعة من الألفاظ أو الصور المترافقة، أو تختزنها الذاكرة العامة وتتداولها في سبكها على هذا النحو المتداول، يقرب إلينا ما تعنيه هذه الصيغ، وهي في شعر عبدالله حسين من الكثرة بحيث يصعب حصرها، ولا يقدم وضوحاً نفتقده، وهي تأتي غالباً في صيغة التعبير المألوف، وأحياناً يقارب شكل المثل، وفي حالات قليلة نوعاً من التناص المحدود المساحة والأهمية. من النوع الأول: الصنم المعبود، يا صانع التاريخ، إلغى الحدود وحطم السد، تاجروا بمصيري، يا رياح التغيير، سال بحر من البشر، موكب كان ملء السمع والبصر، بغاث الطير، ضاع الجهاد سدى – المارق المأفون – تعالت راياتنا تملأ الأفق – لا حياد بين العروبة والفرس – غدا الأزهر الشريف أسيراً – جثا شيخه الهزيل هوانا، فإذا النداء سراب صيف خادع، والعار أن تلغى خصائص أمتي، وإذا تمادى السادرون بغيهم.. إلخ، ومن النوع الثاني: ما زال في الأكف أظافر، وعلى من بغى تدور الدوائر، ولطالما قاد الضلال إلى الردى، ضعوا الجباه على الثرى إن كان بينكم رجال.. إلخ، ومن النوع الثالث: ما عليهم من جناح، يحمد السرى، بكل خائنة عليم، صافنات جياد، قوم قد

اشتروا الضلالة بالهدى.. إلخ. وفي كل هذه الجوانب يكاد المتلقي يردد القول مع الشاعر المنشد، وهذه إحدى خصائص الشعرية الشفاهية التي تؤثر التواصل مع لغة الجماعة والاقتراب الشديد من طبيعة الحياة الإنسانية، فتفضلها على الغوص وراء اللحظات النادرة، واللغة الخاصة، والصور المركبة. ونوضح هذا بمثل واحد من قصيدة «خسئوا» التي يهاجم بها السادات ومن آزر موقفه في صلحه للعدو الصهيوني، يقول هاجياً:

ركبوا الضلال على سجيتهم واستمرأوا البهتان والكذبا

واستحدثوا يا سوء فعلتهم ما اغضب التاريخ والأدبا

....

لا ضير إن هاجوا وإن شتموا وتميزوا من حولنا غضبا

فالشعب أدرى بالأمور وقد عرف الطريق وأدرك السببا

والشعب أكبر من مهازلهم والشعب أقوى منهم طلبا

ثم تكتمل أركان الخطاب القومي وثوابته بتلك النزعة التحريضية التي تزكي التمجيد القومي وترفع من حرارته بأن تضعه في مقابل ذلك «الآخر» الذي يبوء بكل الصفات السيئة، وهذا الآخر سيكون في مرحلة أمريكا، أو إسرائيل، وقد يجمع بينهما، وفي مرحلة إيران، وقد تجمع إلى إسرائيل، وفي مرحلة السادات وإسرائيل وأمريكا أيضاً، ففي كل الحالات إسرائيل المجمع على سوئها ووجوب عداوتها حاضرة في الخطاب القومي، لذاتها، ولتعلق شارة الخيانة على من يتعامل معها. إن عبدالله حسين لم يأخذ بالتقليد العربي القديم الذي يؤثر امتداح الخصم لأن الإعلاء من قيمته ينطوي على الإعلاء من شأن الذات، لأن هذا التقليد صحيح ومنطقي حال الانتصار على هذا الخصم، أما ونحن نجتاز عصراً من الهزائم المتلاحقة فإنه لا مجال لمدح الغالبين، وإنما التهوين من شأنهم هو المطلوب، فهؤلاء الخصوم، على

تنوعهم: سفهاء، أغبياء، نكرات، وهم ثعالب وخنافس وقردة، وهم أصحاب الرطانات، والهجناء من سلالة فرعون، وعبيد المماليك، أو عبيد كسرى، وجنود رستم المهزوم، في مقابل «المثنى» وما أجل المثنى. إن هذا «الفرز» حاد جداً عند عبدالله حسين، إلى درجة الرفض المطلق لعصر بني العباس، وهو العصر الذي تفاخر به الحضارة العربية، بسبب أن بني العباس قد أعطوا قدراً من النفوذ والظهور للعناصر غير العربية، وبصفة خاصة: الفرس. ففي تناصّه مع قصيدة الشاعر الدكتور خليفة الوقيان بعنوان: «القضية»، يشير تحت عنوان «نعم... القضية» يقول:

لم يغب بابك عن هذا الحمى لا ولم ترحل جموع برمكية

وبنو العباس في خلوتهم يتهادون كئوساً فارسية

بلباس عربي باذخ وقلوب – ويح شعبي – أعجمية

فهذه العاطفة الفائرة التي تمارس الإنكار بالجملة تستولي عليها المقولات العامة، الحماسية، القريبة، ولا تجد في عمقها رغبة في تجلية مشاعر، كما لا يتسع وعيها لقبول الآخر، ولا حتى لمحاولة فهمه، وفهم الذات في ضوء هذه الرؤى المتشابكة.

في ختام هذه الفقرة نستجمع ثوابت الخطاب (القومي) فنجد أهم ملامحه يعود إلى تقاليد فنية ضاربة في القدم، دون أن يكون هذا دليلاً على أن الأسباب والدوافع هي بذاتها دون تغيير أو إضافة عوامل وقتية تستجد مع كل قصيدة، حتى وإن أخذت سمت تقليد قديم، لقد كان الشاعر القديم (الجاهلي وما بعد الجاهلي أيضاً) يوجّه الحديث في مفتتح قصيدته إلى شخص ما: زوجه، صاحبه، صاحبيه، رفاقه، ابنته، عاذله أو عاذلته.. إلخ، وفي كل هذه الحالات كان التفسير (العصري) القريب أو اليسير أن الشاعر لا يقصد الحديث إلى (أو مع) هذا الآخر قصداً وتحديداً، وإنما هو يجرّد من نفسه هذا الآخر (فكأنه في الحقيقة يحدث نفسه) وأن هذا الأسلوب ليس

أكثر من حيلة فنية تيسّر ابتداء القصيدة وتفتح مجالاً للقول، وقد ينصبّ الاهتمام – عند معاينة هذا – مؤخراً على أنه تعدّد في الأصوات داخل القصيدة، مما يغني بنيتها، ويقوي الطابع الدرامي فيها، وهذا كله يفيد القصيدة العربية الغنائية القديمة ويُغني تكوينها الجمالي والفكري أيضاً، ولكن كان من المهم أن ننظر إلى هذا المفتتح الذي يسأل أو يجيب في ضوء الوعي بالطبائع الاجتماعية المتولدة استجابة لضرورات الحياة وأنماط السلوك الاجتماعي والفردي، فقد يؤدي هذا إلى نظر جديد في مفهوم تعدد الأصوات، إذ نفرق بين ما هو فعلي وما هو قناع أو اعتباري. في ضوء هذا الوعي بخلفيات الموقف يمكن أن نقرأ ثلاثاً من افتتاحيات قصائد عبدالله حسين، يتوجه في الأولى إلى صديقه الشاعر الدكتور خليفة الوقيان قائلاً:

يا أخا ودي ورمز الأريحية يا بديع القول رب الشاعرية

وفي الثانية إلى صديقه الشاعر يعقوب السبيعي، حيث يتوجه إليه مجاوباً:

أتسألني إن كنت ما زلت أغتدي إلى وكنات اللهو أو أنشد الحبا

هنا نلاحظ أنه مع اختلاف الشخصين (الوقيان والسبيعي) المتحدث إليهما، واختلاف طريقة الدخول إلى الموضوع/ القصيدة، إذ أرسل الوقيان قصيدة بدوافعه الخاصة فتداخل شاعرنا معها بدوافعه الخاصة أيضاً، في حين اكتفى السبيعي بأن ألقى سؤالاً مما يجري بين الأصدقاء في مجالس قصفهم، وهنا لا نهمل معرفة الشاعر عبدالله حسين بما بين رسالة الشعر عند الشاعر الوقيان، ورسالة الشعر عند الشاعر السبيعي، ولعل الفرق يتضح فيما بين محتوى قصيدة الوقيان، وما بين طبيعة السؤال الذي ألقاه السبيعي وجسمه البيت المطلع.. نقول إنه مع كل هذه الاختلافات فإن القصيدة الجواب في المرتين تتقارب جداً مع القصيدة الجواب الأخرى، ولعل هذا أن يدل على تسلط الأيديولوجية، وقدرتها على تلوين كل خطاب يعترض سبيلها بلونها الخاص المميز، أو إقحام خطابها الخاص في سياق آخر لا يناسبه أو لم يكن هو السؤال، وإن كنا بالتحليل لمراحل القصيدتين سنجد في جواب

شاعرنا على قصيدة السبيعي جانباً من الذاتية الاعترافية التي لم يسبق للشاعر عبدالله حسين أن أعطاها اهتماما، حيث يقول عن نفسه:

رماد تبقى في فؤاد مضيع ورسم يواريه النسيم إذا هبا

فلا العزف إن جادت أنامل عازف يحركني يوما ولا الشعر إن لبى

أكون وحيداً والحضور بجانبي ولم أر أن القرب زادني قربا

وقد ضاع من حولي الطريق فما أرى خطاي إذا ما سرت تسلك بي الدربا

هذه اللحظة من لحظات الصدق الإنساني، والاعتراف بالضعف البشري، نادرة جداً في خطاب عبدالله حسين الشعري والنثري على السواء. إن تاريخ نشر هذه القصيدة (صحيفة القبس ١٣/١٢/١٩٨٨) يدل على أنها من نتاجه المتأخر، وأنها مما قال بعد انتهاء الحرب العراقية – الإيرانية، تلك النهاية العبثية المحبطة، التي خلخلت الثقة في دوافعها وفي جدواها وفيما انتهت إليه. ولكن هذه اللحظة التي تعترف باغتراب الشاعر بين قومه وفي وطنه، والتباس الأمور عليه، وزهده في أمور كان يجد فيها سروره (وإن كان في هذا المعنى يقتدي بالمتنبي: أصخرة أنا مالي لا تحركني.. إلخ) لم تصنع موجة مؤثرة على بناء القصيدة، فهذه الأبيات الأربعة في سياق قصيدة من عشرين بيتاً (إذا صح الاحتكام إلى الامتداد في الكشف عن بؤرة المعنى) لم تغيّر كثيراً من طبيعة الخطاب القومي المهيمن على شعر عبدالله حسين. أما القصيدة الثالثة، وهي بعنوان «لا تليني» فإن النهي فيها، أو التحذير من إظهار الملاينة يتجه إلى «فتاة الأباة»:

لا تليني وقاومي كل فاجر يا فتاة الأباة فالكل ثائر

لا تليني فداك من ضيّع العهد وباع البلاد بيع الأصاغر

....

لا تليني وعاتبي القوم ما شئت فإن الهوان في القوم ظاهر

إن هذا المطلع مشكل، لدرجة أن تخطئ العين كلمة «الفتاة» لتقرأ «القناة»، فالقناة لا تلين، كناية عن صلابة الموقف وشجاعة القلب وثبات الرأي، وهو ما يناسب قصيدة محورها ما كان يكتنف منطقة الخليج من احتمالات الاقتتال أعقاب التغيير الكبير الذي شهدته إيران عام ١٩٧٩، أما أن تكون صرخة التحذير موجهة إلى «الفتاة»، فهذا مشكل، يوقع القصيدة في منطقة ضعف لا تغتفر، ولقد أعاد القول في المقطع الأخير من القصيدة موجهاً إلى «فتاة الخليج» مما ينفي احتمال التصحيف أو خطأ القراءة، وحين يقال للفتاة ألا تكون «لينة» فإن المعنى السياسي أو القتالي سيكون بعيداً عن إيحاء هذه الوصية، لأن المرجعية السيكولوجية الاجتماعية هي التي تظاهر المعنى المقبول في هذا السياق، ومن ثم فإن توجيه الخطاب في هذا المطلع لا يناسب الخطاب القومي السائد في القصيدة، ويجعل من «الحوار» أو الحديث مصدر خلخلة وقلق، وليس إشعاراً بتعدد الأصوات، كما هو متوقع.

٤ – التكرار وأنماطه:

وفي هذه الفقرة الأخيرة من «الشعرية الشفاهية» نفصل القول في ظاهرة التكرار وأنساقه أو أنماطه في القصيدة القومية. وكما رأينا، مما يؤكد التوقع أن توحد المنطلق الفكري (الأيديولوجي) القومي يؤدي إلى أنواع من التكرار، وقد أشرنا إلى بعض هذا، وبخاصة في رصد المفردات المتكررة في قصائد مختلفة، كالإلحاح على كلمات: شعبي، وقومي، وأمتي، وعروبتي.. إلخ. ولكننا في هذه الفقرة نتوقف عند التكرار في إطار القصيدة الواحدة، وهو يستند إلى الدوافع ذاتها التي يستند إليها التكرار العام على مستوى مجمل قصائد الشاعر، ونعني توحد المنطلق الفكري، ولكنه يتجاوز المفردة إلى أن يكون شكلاً، وعلاقة، وتكويناً جمالياً، وفي هذا أيضاً تتحرك الشعرية في حدود الشفاهية، فالتكرار أقوى ما يكون في القصيدة التي مصدرها، ومؤداها السماع، وتستقبلها الآذان كذلك. إن الثقافة الشفاهية، كما يقرر أونج تعتمد على أساسين من التكرارية، والتقليدية[٥٦]، على أنه يربط هذا بعمل الذاكرة

وقوتها، كما يقول – في سياق آخر: «في الثقافة الشفاهية ينبغي للمعرفة أن تكرر باستمرار، بمجرد أن تكتسب، وإلا فقدت»[٥٧]، بل يقرر أساساً مهماً بقوله: «أنت تعرف ما يمكنك تذكره»[٥٨]. غير أننا هنا لسنا مع «الثقافة» بمدلولها الشامل، وإنما مع «الشعر»، بل مع القصيدة، وهي تكوين له خصوصيته وشروطه، وينبغي أن تكون التعليلات التكرارية مستندة إلى قيم جمالية ونفسية أكثر مما هي راجعة إلى الذاكرة المجردة أو الرغبة في الحفاظ على المعلومات. يساند هذا التصور ويعلله الدكتور محمد عبدالمطلب في دراسته الضافية عن: «بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي»، وبخاصة أن أهم أنماط التكرار في الأسلوب أو الجملة العربية تجد تبريرها الجمالي في علم البديع كما عرفته البلاغة العربية في القرن الرابع الهجري عند أبي هلال العسكري صاحب كتاب الصناعتين (توفي عام ٣٩٥هـ) ومن جاء بعده من البلاغيين إلى أن استقر أمر هذا التقسيم (المعاني – البيان – البديع) عند السكاكي في «مفتاح العلوم» (توفي عام ٦٢٦هـ). إن هذا المدخل البديعي إلى دراسة شعر الحداثة لن يدل على أن شعر عبدالله حسين يحمل هذه الشارة – شارة الحداثة – التي يندّد بها ويتشكك في أهدافها، وإنما يدل على أن مفاهيم الجمالية (التراثية) لا تزال تسكن مواهب بعض الشعراء بقوة، من مدخل فكري انتمائي عربي على وجه الخصوص. ونعود إلى الدكتور عبدالمطلب الذي يحدّد «الإيقاع التكراري» طرازاً مميزاً باستخدام شعراء الحداثة له[٥٩]. ولكن أنساق البديع ليست هي، أو لا تنحصر في الإيقاع التكراري، وسنرى هذا مطلقاً على شعر عبدالله حسين، وهنا تظهر مخاوف الناقد من خداع البديع، إذ تؤدي بعض ألوانه إلى تسطيح المعنى، أو تعميته[٦٠]، ولكنه حين يصل إلى التكرار – بصفة خاصة – يبدي اطمئناناً إليه، في كافة مستوياته تقريباً – الصوتية، واللفظية، والنسقية، حتى يقول: «التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع»[٦١]، من ثم يشير إلى الطباق وتداعياته، أو استدعائه

للنقيض، وإلى التساوي، والتوازي، والتوازن، والتناسب. وكذلك فقد اهتم بصورتين أساسيتين للتكرار:

الأولى: أن يتكرر الدال والمدلول، وهنا تتراكم الدلالة بفعل التكرار لكن يزدوج الغرض.

الثانية: تكرار المدلول واختلاف الدال.

وفي كلا الحالتين يكتسب التكرار بقوة السياق، دلالات إضافية، فهو في الغزل والنسيب غيره في التنويه والإشارةو غيره في التهديد والوعيد، غيره في التوجع.. وهكذا(٦٢). وبهذا تتعدد مظاهر التكرار فيما أطلق القدماء عليه: الطباق، والمشاكلة، والجناس، بصفة خاصة، وهي التي نجدها واسعة الانتشار في قصائد عبدالله حسين، بل إننا نجد له قصيدة كاملة ينهض تشكيلها الجمالي على التكرار اللفظي، والنسقي في آن واحد.

١ – الأصوات:

لا تعكس قصائد عبدالله حسين اهتماماً قاصداً بانتقاء للمفردات يدل على حدوث مفاضلة صوتية بين كلمة وأخرى، ولكن بعض المقاطع أبرزت نوعاً من خصوصية التشكيل الصوتي، وهذا ليس مهماً في ذاته ولا يكتسب قيمة جمالية لمجرد تحققه، وإنما الفضل أن تكون هذه الأصوات المتكررة ذات إيحاء إضافي يتجاوز الدلالة المجردة أو المحددة معجمياً للكلمة. وهذا ما يحققه صوت (الحاء) في مطلع مرثية الشاعر لعبد المنعم رياض بعنوان: «ضم الجناح على الجراح»:

ضم الجناح على الجراح واصمد على هوج الرياح

وإذا تزاحمت الرجال على الأسنة والصفاح

فاسهر على ليل الحوادث إن موعدنا الصباح

ففي الأبيات الثلاثة تكرر صوت الحاء سبع مرات، وهو تردد لا ينافسه صوت آخر وهذه الحاء (التي تصدر عن بحّة الصوت) درجة من الأنين

والبكاء، وبهذا عمقت الحسّ بالفجيعة في البطل الذي استشهد في الميدان. وفي المقطع الثالث (وهو من خمسة أبيات) تكرر صوت الحاء أيضاً في الكلمات: (يحمله – جُناح – حياتك – حينما – الشحاح – القراح – الصحاح – الوشاح) عشر مرات، وهي نسبة تتجاوز أي صوت آخر، وهذا يدعم الشعور المنبعث من المعنى ويتوحد به ويعمقه.

وفي مقطع من قصيدة «يا شام» يسيطر صوت الدال:

ياشام إن مدّ صب للوداع يدا وإن تذكر من فيض الكرام ندى

وودعته ربوع الخلد باسمة وعانقته رياح الشوق من بردى

فإنه وجراح القلب نازفة يستلهم الأمل المنشود متئدا

يسلو المحبون إن شط المزار بهم وعاشق الشام لا يسلو الهوى أبدا

ففي هذه الأبيات الأربعة تكرر صوت الدال اثنتي عشرة مرة، تزيد واحدة إذا وضعنا (الضاد) وهي من مستوى الدال مع تغيير في تحدب اللسان.

٢ – التكرار اللفظي:

وهو تكرار يرتفع إلى مستوى الظاهرة في قصائد الشاعر، ولعله لارتفاع درجة ترديده وتعدد تشكيلاته يحتاج إلى دراسته من حيث هو عنصر تكويني مؤثر في المعنى، مؤصل للبؤرة الشعورية، صادر عن حالة انفعالية، هي التي تفسر هذا الحرص على التكرار، كما أن التكرار – من ثم – يمكن أن يكون دالاً على هذه الحالة الانفعالية. وقد سبقت الإشارة إلى مفردات منتشرة في شعر عبدالله حسين، وبعض هذه المفردات تكرر في بنية القصيدة ذاتها، ويصل هذا مداه في قصيدة «مرحى أبا موسى» ففي هذه القصيدة تتكرر هذه الألفاظ:

مرحى: ثلاث مرات

لا عذر: مرتين

أواه: مرتين

ولرب: أربع مرات

ياء النداء: مرتين

أين: خمس مرات

ماذا نقول: ثلاث مرات

سوف: ثلاث مرات

إن الزعامة: ثلاث مرات

أن تفدع – لا أن تقاتل: مرتين

وهذا الإحصاء يعطي مؤشراً واضحاً على درجة اعتماد الشاعر على التكرار اللفظي، الذي يتداخل مع التكرار النسقي أحياناً، حيث يتجاوز اللفظ المفرد إلى شبه الجملة أو الجملة، ومهما يكن من أمره فإنه يدل على الطريقة التي تتم بها عملية النظم عند الشاعر، إن الكلمة الأولى تملكه المفتاح الذي يدور به على الأبواب، فكلما انفتح باب احتفظ به مفتوحاً وانتقل بقوة الاندفاع والتداعي إلى الباب التالي، إلى أن يستغلق باب القول فيمضي إلى مفتاح آخر ومجموعة من الأبواب المتقاربة. وظاهرة التكرار اللفظي تتصل مباشرة بظواهر أخرى ذات طبيعة شفاهية سبقت الإشارة إليها، مثل إيثار الصيغ الجاهزة أو القريبة منها، والاهتمام بالتفصيل، ولا شك أن التكرار يقدم معونة كبيرة تيسر مهمة الشاعر، فإنه أقرب إلى السهولة أن يكرر المعنى نفسه أو الألفاظ ذاتها مع تعديل طفيف يساند الاستمرار من أن يتوقف ليبحث ويولد صوراً أو ألفاظاً تناسب المعاني المستجدة، وهذا واضح في حال القصيدة المرتجلة أو الشفاهية، ومثلها القصيدة المكتوبة التي نحن بصددها حين تأخذ معيارها من زمن الشفاهية، ففي قصيدة «لا تليني» – التي أشرنا إليها سابقاً تتكرر الجملة «لا تليني» في صدر الأبيات الخمسة الأولى:

لا تليني وقاومي كل فاجر

لا تليني فداك من ضيّع العهد

لا تلـيـنـي وإن تـنـكـب قـومـي

لا تليني وعاتبي القوم ما شئت..

وهذا المستوى من التكرار شائع في المطالع خاصة، وقد وجدناه من قبل في مطلع قصيدة «عيد»، وفي قصيدة: «من وحي المربد» تتكرر «أكبرت» خمس مرات:

أكبرت في الرافدين المجد والحسبا .....

أكبرت بغداد سيفاً مصلتاً أبدا .....

أكبرت بغداد وجهاً ساحراً ألقا .....

أكبرت في الهبوات السود فارسها .....

أكبرت في البصرة الغراء وقفتها .....

هنا نشعر أن «أكبرت» الأولى وحدها التي احتاجت إلى شيء من الصبر والترويض للكلمات حتى يكتمل معنى البيت، أما البقية التي اعتمدت على هذا المفتاح فإنها توالدت مثل حبات المسبحة بغير جهد يذكر، ونرجح أن الشاعر كان باستطاعته أن يجد في تأمله للعراق ولحربه وتاريخه ما يكبره أضعاف هذا، ولكنه رأى من الناحية الذوقية – أن الإسراف الشديد سيفسد عليه صنيعه. ومثل هذا يقال عن تكرار «غرّهم» في قصيدة إليه:

غرهم أن تـخـيـفـنـا قـطـط الـلـيـل .....

غرهم أن دعا إلى السلم جان .....

غرهم أن سعت إلينا السرايا .....

غرهم أن رأوا لصهيون بندا .....

فلا شك في أن ما غرّ جماعة الداعين إلى الصلح مع العدو الصهيوني كثير جداً ينفسح فيه مجال القول كما في «أكبرت» من قبل، وهنا سيكون

من المطلوب أن يتمّ نوع من الترتيب المنطقي الذي يحفظ التصاعد في المعنى أو التوسع في العاطفة، ومن هذه الزاوية فإن البيت الأول في غير موقعه، لأن «غرهم» تقبل أن يكون الضمير العائد في هذا البيت الأول إلى الصهيونية، في حين أن الضمير المضاف «غرهم» في البيت الرابع يرجع إلى السادات المذكور في البيت التالي.

إن تعدد الدلالات في التكرار هو الذي يناسب كونه ظاهرة، فإذا كانت الشفاهية تعلل ضرورة الحفاظ على المعرفة، وعمل الذاكرة، فإن شعرية الشفاهية، تحقق هذا وتتجاوزه إلى تقوية الإيقاع والحسّ النغمي حيث يتردد اللفظ، أو التركيب بذاته، ومن الناحية النفسية فإن التكرار (الذي يتحول إلى نوع من الإصرار) قد يدل على شدة التعلق، أو القلق والتوتر، أو الإلحاح على المتلقي، وربما إقناع الذات الشاعرة في حالة التوتر والقلق، وفي هذه التفسيرات المتكاملة يؤدي التكرار دوراً وظيفياً مهماً، لأنه يكمل عمل الوزن والقافية في ضبط النصّ وحفظ شوارده أن تتشتت، فكأن الشاعر بالتكرار يعمق أو يعيد حرث الأرض وتثبيت علاماتها، ولعل هذا يوضح لنا لماذا كان التكرار أعلى نسبة في مفتتح قصائد عبدالله حسين، وفي سياقها، ولم يكن كذلك في نهاياتها، على نحو ما بينّا في هذه الفقرة، وفيما سبقها كما في مطلع قصيدة «عيد» وقصيدة «إلى الجماهير العربية» وقصيدة «لسان الحال» وقصيدة «لا تليني». وفي جميع هذه القصائد ارتبط التكرار بالمطلع.

٣ – التكرار النسقي:

ولعل هذا المستوى من التكرار هو الأحق بأن نعرّف به لأنه يتجاوز الإيقاع ويعمقه، أو الدلالة النفسية إلى أن يكون تشكيلاً فنياً يهندس القصيدة، ويجعل منها لوحة فنية مشكلة بالصوت والدلالة والحالة النفسية، ويصعد بها جميعاً إلى الحالة الجمالية.

أ – قصيدة: «من خلال اليأس»:

وهذه القصيدة من ستة مقاطع، في كل مقطع ستة أبيات، تبدأ الأبيات

الخمسة بعبارة واحدة تتكرر هي العنوان: من خلال اليأس، ثم يأتي «القفل»[٦٣]، أو البيت الأخير – السادس– بادئاً بفعل أمر، فيما عدا المقطع الثاني وقد بيّنّا هذا سابقاً. إن هذه القصيدة التي نهض الترديد فيها على العبارة ذاتها «من خلال..» لا بد أن تقع في تكرار المدلولات، وإن لم تكرر الدوّال، فهناك: السجف السوداء، والظلمات، والليل، والدكنة السوداء.. على سبيل المثال، وإن هذا النمط الفريد الذي لم يكرره الشاعر بتمامه يحمل دلالته الخطابية المفجوعة المتوترة، ولكنه كان يحتاج إلى صبر في ترويض الكلمة التي تتلو «اليأس» المتكرر بحيث ينمو المنى كاشفاً عن أسرار أو بشائر أو صعوبات بينها قوة التداعي والترابط، لقد راعى هذا الجانب في بعض المقاطع (الثالث تحديداً) ولكن الغالب أن درجة الإحكام غير متوفرة لتحديد الحقل الدلالي في كل مقطع بكونه وحدة في تشكيل مستمر.

ب – قصيدة: «تحية الرباط»:

إن الجملة الإنشائية تغلب على بدايات الأبيات، وهذه الإنشائية تتحرك بين النفي، والتعجب، وفي مجال الإثبات فإنه يفضل صيغة القصر، أي البدء بالنفي، إن القصيدة المكونة من واحد وعشرين بيتاً = ٤٢ شطراً.

تبدأ الأشطر رقم ٧، ٨، ٩ بما النافية: ما كان إلا هوى – ما كنت أبغي – ما غاب عن خاطري.

وفي الأبيات رقم ٦، ٨، ٩، ١٠ يبدأ الشطر الأول بلا النافية، ويبدأ الشطر الثاني بإلَّا: الاستثناء.

٦ – ولا تطلعت للرقراق يبسم لي

إلا وأمسيت في شطيه مرتهنا

٨ – ولا تلقيت في فجر نسائمه

إلا وأيقظ من فرط الجوى شجنا

٩ – ولا شدا البلبل الصداح في حلب

إلا وأرقص في مراكش فننا

١٠ – ولا تَبسَّم في الشهباء ذو ألق

إلا وأبصرت وجهاً في سلاحسنا

وينتهي الشاعر من صيغة القصر (لا – إلّا) ليدخل في صيغة التعجب والكثرة بتصدير «كم» في الأشطر رقم: ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣١.

جـ – قصيدة: «إلى الجماهير العربية»:

وهي مكونة من ٥٧ بيتاً تنقسم في ستة مقاطع متفاوتة الطول:

الأبيات رقم ١، ٢، ٣، ٤ تبدأ بافعل الأمر نفسه «أسمعيهم» ثم المفعول به في النحو أو في المعنى ثم المضاف:

أسمعيهم صوت الأباة .....

أسمعيهم هدير شعبي .....

أسمعيهم رغم الأراجيف .....

أسمعيهم رغم الدعاة .....

الأبيات رقم ٥، ٦ تبدأ بصيغة النداء والمنادى المضاف: يا دعاة الفناء الأبيات رقم ٨، ١٥، ١٨، ٤٤ تبدأ بالنداء «يا جماهيرنا» والثلاثة الأولى تتصدر مقاطعها، والأخير يأتي ثانياً في نسق المقطع.

الأبيات رقم ١٥، ١٦، ١٧ يتصدرها الفعل (الجملة): أشعلوها (في البيت الأول تتصدر الشطر الثاني).

الأبيات رقم ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٩ تبدأ بنداء «يا جمال» وقد أشرنا من قبل إلى سيطرة الأسلوب الإنشائي على لغة هذه القصيدة.

د – قصيدة: «لمن الحشود»:

وهي من خمسين بيتاً، أشرنا من قبل إلى توالد صيغة المطلع، وتكرار «أم» التي تحتمل معنى التسوية كما تحتمل معنى الإضراب.

الأبيات رقم: ١، ٢، ٣، ٤، ٧ تتصدر «أم» (في البيت الاول تتصدر الشطر الثاني).

الأبيات رقم: ٥، ٦ تتصدر أداة الاستفهام «هل».

الأبيات رقم: ١ (مطلع القصيدة)، ١٢ (مطلع المقطع الثاني)، ١٣، ١٩ (مطلع المقطع الثالث)، ٢٠، ٢١، ٢٢ تتصدر أداة الاستفهام تسبقها لام الجر «لمن؟».

الأبيات رقم: ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤ تتصدرها «إذا» الفجائية، وفي الأبيات الأربعة الأخيرة تتصدر الشطرين، هذا يؤدي إلى أنها تتابعت اثنتي عشرة مرة.

الأبيات رقم: ٤٣، ٤٤، ٤٥ تتصدرها اداة العطف + كلمة «العار».

الأبيات رقم: ٤٦ وحتى ٥٠ وهي المقطع الختامي تسيطر أداة الشرط

إن: مرة واحدة

إذا: ٣ مرات

لعل هذا التحليل الرقمي (الرمزي) يكشف عن مدى وضوح ظاهرة التكرار اللفظي، والدلالي، والنسقي عند شاعرنا عبدالله حسين، ويدل أيضاً على محاولته لأن يكون شاعر قصيدة مميزة بشكلها وإيقاع لغتها، كما أنها مميزة بذيادها عن القومية وانحيازها للعروبة بغير تحفظ.

الهوامش والمصادر والمراجع

١ – تزفيطان طودوروف: الشعرية – ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط ثانية ١٩٩٠ – ص٣٥.

٢ – السابق: ص٢٣.

٣ – السابق نفسه.

٤ – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط أولى ١٩٩٤ – ص٥.

٥ – السابق: ص٦.

٦ – السابق: ص٧.

٧ – ينظر في هذا: الدكتور أحمد مطلوب: الشعرية – فرزة من مجلة المجمع العلمي العراقي: الجزءان الثالث والرابع – المجلد الأربعون – ١٩٨٩ – ص٤٤–٩٤.

٨ – أدونيس: الشعرية العربية – دار الآداب – بيروت – ط٣ عام ٢٠٠٠ – وأساس الدراسة أربع محاضرات ألقاها أدونيس (علي أحمد سعيد) بالفرنسية في الكوليج دو فرانس، باريس ١٩٨٤، ويدخل في صميم موضوعنا المحاضرة الأولى منها، وهي بعنوان: الشعرية والشفوية الجاهلية من ص ٥ إلى ٣٢.

٩ – يشرح أدونيس معنى القصيدة بما يتجاوز دلالة «القصد» المتجه إلى المعنى، إلى دلالة «التشطير»، المتجه إلى الشكل. وكذلك يتخذ من الإنشاء مبرراً لضرورة استقلال البيت، ووحدة القافية إلخ. السابق: ص١٢، ١٣.

١٠– وفي سبيل تأكيد هذا التصوّر أخذ يقتنص عبارات ردّدها النقاد القدماء تؤصل هذا الاهتمام بالسماع، أو التشكيل الصوتي للقصيدة، مثل تجنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، وأن يؤثر المجازات القريبة، والأفكار التي لا تحتاج إلى معالجة وإنما تدرك بالبداهة، ومن هذا اعتبار الأعراب أخلص معدن الفصاحة التامة.. إلخ. (السابق: ص٢٢–٢٥).

وبعض ما أشار أدونيس إليه ليس موضع تسليم، والقول بفصاحة الأعراب هو مرجع للنحو والمعجم وليس الشعر وفن القول عامة.

١١- السابق: ص٣٠.

١٢- السابق: ص٣١.

١٣- ولتر ج. أونج: الشفاهية والكتابية – ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين – سلسلة عالم المعرفة – الكويت فبراير ١٩٩٤.

١٤- الشفاهية والكتابية: ص٢٤٣.

١٥- السابق: ص٨٩-١٢٧.

١٦- كأن يقول في قصيدة: «يا سماء الكماة»:

إن أحرارنا عبيد أسارى والعذارى وصائف وإماء

فالسجع الإيقاعي واضح في اسارى/ عذارى.

وقوله في قصيدة: «لمن الجمع الذي هز الحواضر»:

ما تداعى البطل الصامد ما كلت يداه

ما تهاوى الجبل الشامخ ما غابت رؤاه

فهذا التوافق الإيقاعي في حد الندرة.

١٧- تعطى إجراءات النقد الحداثي عنوان العمل الإبداعي أهمية كبيرة، من زاوية المرسل/ الكاتب الذي تتنازعه مقاصد مختلفة في صياغة عنوانه، أدبية وعلمية، وقد تختلف أيضاً عن مقاصده من العمل نفسه، وإذا كان المرسل يجعل العنوان آخر ما يصنع من علامات الكتابة، فإن المستقبل (القارئ) يتلقى العنوان أول شيء قبل العمل/ الرسالة ذاتها، والمرسل يعتبر العنوان محدداً دلالياً احياناً، وموحياً في أكثر الأحيان، ويلتقي المرسل والمستقبل على اعتبار العنوان أعلى اقتصاد لغوي ممكن. ومن هذه الزاوية نتلمس المرجعية التراثية الشفاهية.

للتوسع في القضية ينظر:

الدكتور محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٨ – المقدمة، ومصطلح العنوان.

١٨– السابق: ص١٥.

١٩– من خلال اليأس – مجلة البيان – الكويت – سبتمبر ١٩٦٧.

٢٠– يا للأباة – مجلة البيان – الكويت – إبريل ١٩٦٩.

٢١– ضم الجناح على الجراح – مجلة البيان – الكويت – يونيو ١٩٦٩.

٢٢– يا سماء الكماة – مجلة البيان – الكويت – أكتوبر ١٩٦٩.

٢٣– يا شعب – مجلة البيان – الكويت – فبراير ١٩٧٠.

٢٤– يا شام – مجلة البيان – الكويت – نوفمبر ١٩٧٨.

٢٥– أنف – مخطوط، مكتوب على طريقة السطر الشعري.

٢٦– لمن الحشود؟ – مخطوط.

٢٧– خسئوا – صحيفة القبس ١٩٨٣/٢/١٦.

٢٨– عيد: مخطوط.

٢٩– يا أنت يا سمراء: مخطوط.

٣٠– قومي انظري إليه: مخطوط، مكتوب على طريقة السطر الشعري.

٣١– لا تليني: مخطوط.

٣٢– أتسألني – صحيفة القبس ١٩٨٨/١٢/١٣.

٣٣– مرحى أبا موسى – صحيفة القبس ١٩٨٣/١١/٢٢.

٣٤– لمن الجمع الذي هز الحواضر؟ – مجلة البيان – الكويت – نوفمبر ١٩٧٠.

٣٥– كيف نرجى – مجلة البيان – الكويت – إبريل ١٩٧٢.

٣٦– تحية الرباط – صحيفة القبس ١٩٧٩/٣/١٦.

٣٧– كلا فهذا صوتهم يعلو المنابر – مجلة البيان – الكويت – يونيو ١٩٦٧.

٣٨– غط رفاتك يا هارون: مخطوط – مكتوب على طريقة السطر الشعري.

٣٩- ما زلت في الأزمات قائد أمتي: مخطوط.

٤٠- قصيدة: «القضية» من ديوان تحولات الأزمنة (نشر ١٩٨٣).

٤١- نعم.. القضية: مخطوط.

٤٢- إلى جمال فوزي: مخطوط.

٤٣- إلى جمال عبدالناصر - مجلة البيان - الكويت - نوفمبر ١٩٨٠.

٤٤- نحن والغارة الإيرانية: صحيفة الأنباء ١٣/١٠/١٩٨١.

٤٥- إلى مجوسي مسعور: صحيفة القبس ١٤/١٠/١٩٨٣.

٤٦- عن مطلع القصيدة يراجع: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ج١، مواضع مختلفة ص٢٢٥-٢٣٣ - دار الجبل بيروت ١٩٧٢.

٤٧- لا نجد ضرورة لإعادة توثيق هذه القصائد، وما يستجد مما لم تسبق الإشارة إليه سنثبت مرجعيته.

٤٨- الدكتور محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) - دار المعارف بمصر - ط أولى ١٩٩٣ - ص١٥.

٤٩- في كتابه: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، بين الدكتور سويف بدراسة ميدانية ونظرية أن الشاعر عندما يأخذ في نظم قصيدته فإنه ينظمها في شكل مقاطع وليس كأبيات مفردة، والمقطع يطول ويقصر، ويطلق عليه «الوثبة».

٥٠- قصيدة: لسان الحال - صحيفة القبس ١٩/٩/١٩٨٣.

٥١- ومثل هذا الاستمراء للنظم دون سعي إلى الإحكام الفني نجده في المقطع الأخير من قصيدة «لمن الحشود»، وهو من خمسة أبيات آخرها لا مكان له بعد الرابع الذي يغلق المعنى في المقطع ويجيب على أداة الشرط التي وضعت الأساس الصياغي في هذا المقطع.

وفي قصيدة «مرحى أبا موسى» يمكن الاستغناء عن الأبيات الثلاثة الأخيرة، وبهذا يكون المقطع ختاماً مناسباً إيقاعاً ومعنى وتركيزاً.

٥٢- قصيدة: إلى الجماهير العربية - مجلة البيان - الكويت - مايو ١٩٧٩.

٥٣- قصيدة: لا حياد – صحيفة السياسة ١٦/١٠/١٩٨٠.
٥٤- قصيدة: إلى متى الانتفاضة؟ – صحيفة الأنباء ٢/١/١٩٩٠.
٥٥- من وحي هجمات الفيتكونج – مخطوط.
٥٦- الشفاهية والكتابية: ص٤٢.
٥٧- السابق: ص٧٨.
٥٨- السابق: ص٩٢.
٥٩- بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي – ص٩٢.
٦٠- السابق: ص٩٤.
٦١- السابق: ص١٠٩ وما بعدها.
٦٢- السابق: ص١٣٢ وم بعدها.
٦٣- القُفل: مصطلح من فن الموشحات، والقفل في الموشحة هو البيت أو البيتان اللذان يتكرران بقافيتهما في نهاية كل مقطع من الموشحة، وفي هذه الحالة يطلق على المقطع في الموشحة مصطلح «البيت»، فالبيت في الموشحة ينتهي بقفل.

د. سعاد عبدالوهاب العبدالرحمن (دكتوراه في اللغة العربية تخصص الأدب العربي الحديث والنقد الأدبي من جامعة القاهرة سنة ١٩٨٦) وأستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة الكويت ولها اهتمامات بحثية في مجال الشعر العربي، المسرح، النقد واهتمامات أخرى في مجال الفلسفة والمجال الإعلامي.