البناء القصصي في شعر سميح القاسم

دكتوره

جواهر بنت عبد الله العصيمي

جامعة الباحة-كلية العلوم والآداب

بالمندق

قسم اللغة العربية

مقدمة

الحمد لله الحي الباقي، الذي أضاء نوره الآفاق، ورزق المؤمنين حسن الأخلاق، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الصادق المصدوق، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فإن الأسلوب القصصي من أسبق الأساليب الأدبية إلى استجلاء صور الحياة الاجتماعية، ورصد تفصيلاتها المثيرة الحية بأسلوب فني يجذب اهتمام القارئ، ويثير انتباهه.

وهو إلى جانب ذلك يُعد شكلًا من الأشكال المعمارية في بنية الحدث، التي تؤكد معنى الوحدة المتسلسلة والتلاحم المنطقي بين تجربة الأديب وتعبيره، وذلك من خلال سرد واقعة معينة، أو موقف ذاتي بنسج فني مثير، يتابعها المتلقي بشغف ومتعة، وينساق وراءها حتى تتأزم الأحداث فيها، فتقترب أحيانًا إلى ذروة التعقد، حينها يترصد المتلقي بلهفة حلَّها ونهايتها. وأحيانًا أخرى قد لا تتضمن القصة أية عقدة، بل تصاغ دون أن تتشابك أحداثها صياغة تتيح للمتلقي الاندماج في جوها ومحيطها، والفضل في ذلك يعود لتجسيم المواقف، وتصوير المشاعر، وسرد الخواطر حسبما تجري في العقل الباطن.

وقد أفاض النقاد والأدباء –مع اختلاف توجهاتهم– في إرساء قواعد هذا الفن، وتحديد عناصره الأساسية التي يقوم عليها، فمنهم من أجملها في ثلاثة عناصر رئيسية، هي: الموضوع، والشخصيات، الحوار. مع توضيح الشروط الواجب مراعاتها في كل عنصر من هذه العناصر. ونلمح مصداق هذا القول مفصلًا عند الأديب القاص

(محمد تيمور) في كتابه (فن القصص). أما (أحمد حسن الزيات) فيخرج من دراسته للقصة في كتابه (أصول الأدب) بثلاثة عناصر، هي: العرض، والتعقيد، والحل. وقد أفاض غيرهما من النقاد في بيان مقومات القصة، منهم على سبيل المثال: (سيد قطب) في كتابه (النقد الأدبي)، و(محمد يوسف نجم) في (فن القصة)، و(شوقي ضيف) في كتابه (في النقد الأدبي)، و(مصطفى السحرتي) في (الفن الأدبي)، و(محمود شوكت) في كتابه (الفن القصصي في الأدب المصري الحديث).

ومن الطبيعي أن تتباين وجهات نظر النقاد والأدباء إلى عناصر القصة، والشروط التي تتوافر فيها، لا سيما بعد أن تطورت القصة، وقامت حولها الدراسات المتعددة نفسية كانت، أو اجتماعية وفلسفية، ونشأت مذاهب حديثة كالواقعية، والطبيعية، والرمزية، والسريالية، وشغلت الآداب العربية والغربية بقضايا جديدة بعد ظهور الطبقة البورجوازية (الوسطى)، ثم بعد بروز المذهب الاشتراكي وتغييره لكثير من أوضاع المجتمع القديم، ولكل من تلك القضايا مشاكل وأجواء خاصة أضحت ينابيع جديدة، يمتاح منها القصاصون، كلٌّ حسب مرجعيته الثقافية.

وتبع هذا الاختلاف في تحديد عناصر القصة اختلافٌ آخر في تحديد القوالب التي يمكن للقاص الاستعانة بها في نسج قصته نسجًا محكمًا، إذ تعددت ملامحها، وتشعبت صورها، فمنهم من اتخذ أسلوب الرسائل والمذكرات أو الاعترافات قالباً لقصته، ومنهم من يسرد الحوادث بنفسه وكأنه شاهد عيان، ومنهم من يقصها على لسان إحدى شخصياتها، ومنهم من يلجأ إلى القالب الشعري إذ يرى فيه مجالًا أرحب من النثر في التعبير الفني الشعوري.

فإذا ما توغل القارئ في العصور السالفة، وتجول في رياض الشعر العربي القديم،

طالعته المعلقات التي تضمنت حوادث جمة، يسردها الشاعر في جزء من قصيدته على سبيل التفاخر بنسبه، أو بشجاعته، أو ببسالته في الحروب، وربما تناول فيها جانبًا من مغامراته، أو قص علينا بعض الأخبار الماضية.

وإلى جانب هذا لا يمكن إغفال شعر الأعشى في حديثه عن القرون الخالية، وما نظمه من حادثة السموءل، وميمية الحطيئة في تصوير الضيافة العربية، وقصائد عمر بن أبي ربيعة والأحوص في غزلياتهما، أضف إليها الشعر الحماسي وما صوره من حكايات الأحوال، ومعترك الغرائز والنزعات.

ومثلما عالج الشعراء العرب قديمًا القصة معالجة شعرية حتى وإن لم تكن ثابتة الخُطا، راسخة الأقدام، فإنها عولجت كذلك في الشعر العربي الحديث، إذ تعتبر من أعظم أبواب الشعر، وأدقها وأبعدها مطلبًا. فمنها على سبيل المثال –ومحور البحث– توافر البنية القصصية في بعض قصائد الشاعر الفلسطيني سميح القاسم، التي سيتناولها البحث بالدراسة متخذًا من قصائد: (ليلى العدنية، العودة إلى جبال الله، حين بكت طفلة سمراء) أنموذجًا، ويعد الشاعر سميح القاسم أحد أهم وأشهر الشعراء الفلسطينيين المعاصرين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والمقاومة من داخل أراضي فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م، وهو مؤسس صحيفة (كل العرب) ورئيس تحريرها الفخري، ولد سميح القاسم لعائلة عربية فلسطينية في قرية الرامة عام ١٩٣٩م وتعلم في مدارسها، ثم انتقل إلى مدينة الناصرة ليكمل تعليمه، وقد عمل معلمًا في بداية حياته العملية، ثم انصرف بعدها إلى نشاطه السياسي في الحزب الشيوعي الذي كان ينتمي إليه في ذلك الوقت قبل أن يترك الحزب ليتفرغ لعلمه الأدبي.

ويعرف السرد في الفن القصصي على أنه: "الطريقة التي يختارها الروائي؛ ليقدم بها

الحدث إلى المتلقي"، أو هو: "نقل الحادثة من صورته الواقعة إلى صورة لغوية"[١]، وربما اتسع مفهوم السرد فأطلق على كل الأنواع النثرية التي تتخذ من هيكل الرواية قالبًا في بنائها.

وقد تجسدت البنية السردية في فضاء قصائد الشاعر سميح القاسم، فقد استطاع سميح القاسم أن ينسج عددًا من القوالب النثرية التي تتسم بنفس سردي، تجلت فيها عناصر السرد وأساليبه واضحة المعالم والأبعاد، ولقد تجلت هذه البُنى خير تجلٍّ وتمثيل في قصيدة (ليلى العدنية)، التي أبرزت هذه التشكيلات والبُنى السردية بتشكيل متضافر ومترابط.

ويُعد توافر هذه الأبنية السردية في قصائد الشاعر سميح القاسم أثرًا من آثار التمازج والتلاقح بين الدراما والأجناس الأدبية الأخرى، حتى غدت النزعة السردية بما تحتويه من عناصر وتقنيات بنية أساسية في خطابه الشعري لا يمكن التغاضي عنها أو تجاهلها، وقد تشكلت هذه البنى دون أن تفقد النصوص طبيعتها الشعرية من لغة وصورة وإيقاع، "ولا عجب أن يحتوي الشعر على عنصر قصصي يتخذه الشاعر مجالًا لتجربته، وهو فيه أبعد ما يكون عن الخضوع لقواعد القصة في مفهومها الحديث"[٢]، ويشكل السرد الشعري بتقنياته المتعددة مكونًا أساسيًّا من مكونات الخطاب الشعري؛ إذ اتخذ منه أداة محورية لنقل تجربته الشعرية إلى الذات المتلقية.

---

(١) محمد هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٦٠م، ص٥٩.

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثالثة، بيروت، دار العودة، ١٩٨١م، ص١٨٧.

وإذا استعرضنا الآداب العربية سنجد أنها شهدت بعضًا من الأنشطة القصصية على مر العصور الأدبية، فلم تكن هذه المظاهر بعيدة عن حياتنا وتاريخنا وأدبنا، حالها حال بقية الأمم الأخرى وإن أخذت شكلًا مختلفًا بعض الشيء عنها، فقد "أدرك العرب أدبًا وأسطورة وتاريخًا واحتفالات شعبية أشكالًا من النزعة القصصية والدرامية، تتفاوت مستوى وقدرةً بين البدائية والصنعة المتقنة"(١).

وإذا سلطنا الضوء على فنون الأدب العربي وجدنا أن الشعر الغنائي قد طغى على الشعر العربي، "وكان لهذا الطغيان تأثير كبير؛ إذ حجب نوعًا ما من الفنون الشعرية والأدبية الأخرى، فلم يدع ازدهار الشعر الغنائي مجالًا لنمو الشعر القصصي ونضجه، وحلّ بديلًا عنه"(٢)، وإذا استعرضنا العصور الأدبية نجد أن الوجود القصصي في العصور القديمة كان على هيئة الطقوس والإنشاد الشعري وما يجري في المناسبات الدينية، أو في مظاهر الفروسية، وكل ما كان يجري من أنشطة أدبية في الأسواق مثل: سوق عكاظ، وقد شاع في هذه الأسواق "أن رجلًا ما محاربًا يرتجز شطرًا فيرد عليه غريمه بأشطر أخرى"(٣)، وهكذا.

ونلمس أيضًا مواطن الدراما في الوقوف على الأطلال، فهو شكل من أشكال تقمص الشاعر لشخصية العربي "حين يستغرقه الذهول أمام الطلل، ويكشف الشاعر عن حالته النفسية الفريدة وتلاشي اللحظة الحاضرة وذوبانها في الماضي بمشاهد

(١) جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م، ص٣٩.

(٢) جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص٣٩.

(٣) ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨م، ص١٣٤.

قصصية، تتلخص في أبيات غنائية يمكن أن تفك عنها التكثيف، ونستمد منها أثرًا أدبيًّا دراميًّا جديدًا مستوحى من معاناة الشاعر وتعلقه بالثابت، متمثلًا بالأرض متحولًا عنها بالرحيل، وبالمتغير قائمًا بالزمن وحركته الدائمة في الحاضر والمستقبل هاربًا منهما إلى الماضي ملاذًا وتعويضًا، وصراعه مع النقيضين واغترابه بينهما"(١).

وقد شبه الدكتور صلاح فضل بنية الشعر اللغوية التعبيرية بثمرة المشمش، فقال: "إذا كانت المعرفة بالشعر قد بدأت تتراكم منذ تولت مقاربة بنيته اللغوية التعبيرية على أساس أنها (لحمة الحي)، مثل: ثمرة المشمش، ونبذ فكرة البحث الأيديولوجي عن مضمونه، التي كانت تدفع النقاد لاعتبار اللغة قشرة صلبة مثل: حبة الجوز، لا بد من طرحها جانبًا للوصول إلى اللب المثمر داخلها، فإن هذا التراكم قد يأخذ شكل نوع من الإجماع النقدي على توصيف أسلوب شعري معين بخاصية جوهرية، مع اختلافهم في طريق التدليل عليها، وربطها بمنظومة فكرية متماسكة"(٢). وهذا ما نجده في شعر سميح القاسم؛ لأنه تناول الدراما الشعرية بصورة مختلفة، ومنح نصوصه أبعادًا ودلالات قصصية يرتكز أغلبها على التناص التاريخي أو الديني، ويتألف من حبكة درامية مسكونة بالحزن والوجع الإنساني، بأسلوب درامي مطبوع بشعرية السرد التي أبرزت ملكاته الشعرية على أرض الواقع. فقد منح نصوصه أبعادًا تعبيرية فيها خصوصية في احتدام المواقف؛ ليصب إلى موقف متأزم كثيرًا ما منحه بؤرة الانفراج، إلى جانب تعدد المستويات اللغوية، و"أساليب البناء الفني الذي أخضعه لنظامه الخاص في الصياغة

(١) انظر: جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص٥٦.

(٢) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٢١.

والتشكيل"[١].

أهدى سميح القاسم قصيدة (ليلى العدنية) إلى... القوي مكاوي.. أخًا، ومعلمًا! تمخض عنوان القصيدة عن تناص من التراث حين استخدم الرمز (ليلى العدنية)، هذا الاسم الذي اقترن بالأدب العربي وبشعرائه. ويعد هذا الإهداء شكلًا من أشكال النص الموازي الذي يكشف عما يحيط بالنص، وهو بهذا يشير إلى مكانة الشخص الذي أهداه هذا العمل، وأن استيحاء الدال (ليلى العدنية) من الماضي، "أو استخدام الأسطورة أو الاقتباس من التراث وتطويره، لا يعني خواء الحاضر، أو الابتعاد عن الواقع، أو تناسي المشكلات القائمة، إنه تداخل بين الأزمنة الثلاثة لفائدة الفن والإنسان، ودليل ثراء وغنى وليس قصورًا في الأداء الشعري"[٢].

ولقد ارتكز السرد في هذه القصيدة على الراوي بصورة أساسية، وقد كان الراوي أداة للعرض، "وهذا الجانب يعرف لدى النقاد (بزاوية الرؤية القولية)، أو (زاوية الرؤية الخطابية) Discoursal pint of view، ويقصد بها ذلك الخطاب الذي يصدر عن الراوي ليستوعب الخطابات الأخرى في الرواية أو يعارضها، وهذه الخطابات الصادرة من الراوي ومن غيره هي التي تشكل النسيج الخطابي للقصة"[٣].

تألفت القصيدة من أحد عشر مقطعًا، وجاءت تحمل السبك الحكائي على شاكلة حكايات أبي زيد الهلالي، اعتمد المقطع الأول على السرد الوصفي حين منح

---

(١) عبد الرحمن الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص٢٣.

(٢) جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص٣٩.

(٣) عبد الرحمن الكردي: الراوي والنص القصصي، ص٢٣.

القارئ بنية شعرية أساسها السرد:

شاءها الله شهية!

شاءها الله. فكانت... كبلادي العربية!

شعرها.. ليلة صيف بين كثبان تهامة

مقلتاها.. مهاة يمنية

فمها.. من رطب الواحة في البيد العصية

عنقها.. زوبعة بين رمالي الذهبية

صدرها نجد السلامة

يحمل البشرى إلى نوح،

فعودي يا حمامة،

ولدى خاصرتيها، بعض شطآني القصيّة

شاءها الله فكانت كبلادي العربية!

نكهة الغوطة والموصل فيها

ومن الأوراس.. عنف ووسامة

وأبوها شاءها اسمًا وشكلًا

فدعاها الوالد المعجب: ليلى

وإليكم أيها الإخوان.. ليلى العدنية! [١]

إن السرد الحكائي في المقطع الأول اعتمد على تماهي جمال البلاد العربية بجمال ليلى العدنية: بجبالها، وهضابها، وصحرائها، ورمالها، ونخيلها، وكثبانها. اتبع سميح القاسم الإدلاء بأدق التفاصيل، فالوصف جاء للشعر، والمقلتين، والفم، والعنق، والصدر، وكل هذه العناصر تؤلف وحدة جمالية أنيقة؛ إذ يقربنا هذا السرد من التصوير، فكان المشهد الأول أول لوحاته المصورة في النص.

واعتمد سميح القاسم على تقديم السرد أو الإخبار السردي ودرجاته على الحكي "الذي يقدم للقارئ درجة أقل أو أكثر من التفاصيل، وبطريقة مباشرة بهذا الشكل أو ذاك، وهكذا ففعل الحكي (Recite) يمكن أن يظل على مسافة (Distance) عما يقدمه كحكي عن شيء يحكيه"[٢]، وكان خطابه المسرود مستوحى من أسلوب حكايات أبي زيد الهلالي، فالتراكيب اللغوية قصيرة، والألفاظ سهلة، والموسيقى فيها حسن تقسيم، وتوحي بالغنائية، "ولا شك أن طغيان الذات الساردة يضفي على القصة شكلًا من الغنائية والرومانسية، ويجعل الرؤية فردية ذاتية، ويبعدها عن الموضوعية، كما أن القصة حينئذ تدور حيثما دارت ذات الراوي"[٣].

لقد تجلى في الأبيات السابقة الارتباط الشديد بين الراوي الظاهر، والأسلوبين التقريري والتصوير بالأسلوبين التاريخي والشعري، فلاحظنا أنه حيثما ظهر الراوي

---

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، دار العودة، بيروت، ص١١٣.

(٢) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م، ص١٧٩.

(٣) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص٢٦.

برزت اللغة التقريرية والوصفية. وقد فعّل سميح القاسم دور الراوي في نصه، حين قدّم شخصيته المحبوبة (البطلة) بمجموعة من التراكيب اللغوية استعدادًا لتوجيه حركتها، فلم ينفصل الشعر عن السرد الدرامي، ولم ينفصل السرد الدرامي عن الشاعرية، أو عن الشعر بوصفه وسيلة للتوصيل والإمتاع، وقد اتضح ذلك خلال التاريخ الأدبي حيث يحكي الشاعر، ويتشاعر القاص، حتى التحم الطرفان في السيرة الشعبية"[١] في تجليات أكثر درامية عن بقية الأنواع السردية؛ "لأن السيرة الشعبية تحتاج إلى مراس أكبر، وإلى خبرة أعمق؛ لتعقد البنية فيها وتشابكها، وتداخل الأحداث وتنوعها"[٢].

يتنامى السرد في المقطع الثاني ليشكل بداية احتدام المواقف بسرد الأحداث وعواقبها، مستخدمًا التبئير[٣] حين يقول:

كبرت ليلى على سحر الليالي البدوية

كبرت ليلى.. وصارت

تشتهيها العين حسنًا، وسجيّة

أصبحت قبلة غلمان القبيلة

---

(١) مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٨.

(٢) علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٢٣٠.

(٣) "هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي، وحصر معلوماته، وسمي هذا الحصر بالتبئير؛ لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي أي من يرى. (زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٤٠).

رغم أن المهر غال.. والمحاصيل قليلة!

كبرت ليلى.. (١)

اتبع سميح القاسم وصف الشخصية (ليلى) على لسان الراوي مرتكزًا على الوصف الجمالي للشخصية، وهذا الجمال الذي تنامى مع الزمن وسحر الليالي البدوية ليصل إلى ذروة الجمال، حين أصبحت ليلى محل اشتهاء لكل عين تعشق الحسن والجمال؛ مما أهَّل ليلى لئن تصبح قبلة لغلمان القبيلة. ويستطرد سميح القاسم ليصنع عقدة أولى تعترض طريق هؤلاء الغلمان، وهي غلاء المهر، وقلة المحاصيل؛ لتصبح أكثر إيحاءً والتصاقًا بالواقع ومعاناة الناس في هذا المجتمع، ثم يقول:

وفي يوم من الأيام، ناداها أبوها:

لبن الناقة في القصعة، والتمر كثير

وأنا ماض، إلى الشطآن، ماض يا عجيّة

ثم شدّ البندقية

ومضى يدفع عن ليلى الذئاب الأجنبية! (٢)

يستخدم سميح القاسم تكرار الجملة (كبرت ليلى)؛ ليؤكد على كبر الجسد، متلازمًا مع الزمن.. (٣)، ويخفض سميح القاسم من صوت الراوي؛ ليرفع أصوات الشخصيات، وأصبحت تتحدث هي بما تريد قوله دون وساطة، أو وصاية من

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص١١٣.

(٢) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص١١٤.

(٣) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص ٢٥.

الراوي، وينشأ نتيجة لموقع الراوي في المسافات الفاصلة بين المؤلف والشخصيات هذه الأساليب السردية المعروفة، فنسمع نداء الأب لابنته ليلى قائلًا:

لبن الناقة في القصعة، والتمر كثير

وأنا ماض، إلى الشطآن، ماض يا عجية

ثم شد البندقية[١]

لقد أسفر الحوار عن رؤى تصويرية اشتملت على الحركة، والصوت، واللون؛ ليتم البناء القصصي والأحداث المتنامية، فالأب يشد البندقية ليدفع عن ليلى الذئاب الأجنبية، ومرزوق راح وخلّى في يد الرحمن بيته. إن الطباقات المستخدمة بين الألفاظ مثل: (راح، وخلى) وضعت القارئ على بينة لوضع ليلى الخطر، وخصوصًا حين ذكر سميح القاسم بأن الشطآن غصت بذئاب وعقارب من مغيرين أجانب، ويعلن عن مصدر هذه الذئاب حين صرح أنها من بلاد بريطانيا العظمى.

وردت في النص إشارات إلى النشاطات القصصية، الدال في نهاية الجملة، ثم الابتداء بها في سطر شعري جديد، مما أضاف للسرد قيمة فنية أخرى عززت الموقف الحكائي.

يمنحنا سميح القاسم وصفًا تفصيليًّا لبلاد بريطانيا بأنها مغطاة بالضباب، والدواليب، والغابات، والمداخن، ويصرح عن مطامع بريطانيا الدفينة وأحلامها حين قال:

---

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص١١٤.

حلمهم أن يحملوا للغرب بنته

حلمهم أن يحملوا ليلى سبيه! (١)

إن هذا الكشف القصصي الذي أزال القناع عن النوايا والمطامع البريطانية في فلسطين تجلى من خلال التراكيب اللغوية، وتكرارات الجمل التي انتهت بدالين مختلفين هما (بنته، وسبيه)، اللذان يرمزان للشيء المطموع فيه، وهو ليلى العدنية، أي: فلسطين العربية.

ونلاحظ أن المشهد الثاني مفعم بالحد القصصي، حين أبرز سميح القاسم الانتقالات المكانية بين الشرق والغرب، والحافلة بالمفاجآت حين يكشف عن نوايا بريطانيا العظمى وحلفائها.

ونجد في المشهد الثاني عدة مشاهد متفرعة، فنجد أن وضع بريطانيا تحت التبئير أزاح المكبر عن مرزوق الفارس من الجياد العربية، وفي يديه بندقية، ثم نلمح انتقالًا زمنيًّا مصاحبًا للمكان حين يقول:

ومضى يوم.. ويومان.. وما عاد المحارب

كانت الشطآن ملأى بذئاب وعقارب(٢)

لقد كانت نهاية المشهد مأساوية حين غيّب البطل المحارب، ونشر العقارب والذئاب على الشطوط. ولو اكتفينا بالقدر المسرحي الذي مثله الأب في هذا المشهد؛ لأمكن القول "إن هذا الزخم يشكل بيئة رافلة موارة بالحركة واللون والتداخل الزماني

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص١١٤.

(٢) المصدر نفسه.

والمكاني؛ مما يمكن أن يشكل بحد ذاته فرصة إنتاجه من خلال الحيل التقنية المعروفة، التي تقدم الفهم النقدي بالملموس، وتعمق وتحفز إدراك المتلقي"[١] لاستيعاب أدوات الشاعر الفنية، وتأهُّبه لاستقبال مشهد جديد يتمنى القارئ أن يلوح ببشائر خير، ويزيح الغمَّة التي نشرها المشهدان الأول والثاني.

ويكشف المشهد الثالث عن مأساة الواقع، فقد تنامت الأحداث لتكشف عن حقيقة مأساوية ألمت بليلى العدنية (فلسطين العربية)، حين عادت الفرس، ولم يعد الفارس.

لقد كان الصوت مدويًّا في هذا المشهد حين قال:

حين دوّى في فناء الحي ضوضاء وسنابك.. وصهيل

ويقول:

فاهرعي ليلى، إلى فتحة بابك!

يا إلهي! ويل يتمي!

فزعي الربع

وشقي دونهم، شقي الثياب

جل يا أخت المصاب

فزعي الربع فقد عاد الجواد

---

(١) فخري صالح: الشعر العربي في نهاية القرن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ص٩٠.

عاد.. لكن.. وحده يا أخت عاد! [١]

ثم يبرز صوت الراوي مناشدًا ليلى أن تسرع إلى فتح بابها، ويطلب منها أن تفزع الربع، وتشق الثياب؛ لأن مصابها جلل، ويكرر صوت المناشدة بأن تفزع الربع، فقد عاد الجواد.. عاد.. لكن وحده يا أخت عاد!.

استخدم سميح القاسم دوالًا لها ارتباط شديد بالماضي، مثل: سنابك، جواد، شقي الثياب، ويل يتمي، الربع، بيوت الشعر، القوم. فالقارئ لهذا المقطع يجد نفسه محاطًا بدوال تنقله إلى الماضي العتيد، وتفوح منه رائحة التراب التي تثيرها الخيول، فكأن سميح القاسم أراد أن يتمم الشعور النفسي للقارئ، ويحيطه بمشاعر وأحاسيس لها علاقة قديمة بالماضي. وهذا الماضي الذي اقتبس منه شخصية روايته الشعرية (ليلى العدنية)، فأراد أن يتذكر السنابك، ويتذكر فجيعة تلقي خبر الوفاة بشق الثياب.

لقد استخدم الراوي جميع المتفرجين (المتلقين) في نشاط جماعي؛ لإبراز انفعالاتهم وتفاعلهم مع الصورة المأساوية في ضياع الأرض، وفقدان الفارس، ونكبة ليلى العدنية، فقد "عقد مشاركة وجدانية تجعل بين القاص الراوي وبين جمهور المتلقين جميعهم، بحيث تصدر عنهم ردود انفعالية لا شعورية من صياح وبكاء"[٢]، وخصوصًا عندما يقول:

فزّعي الربع

وشقي دونهم، شقي الثياب

---

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص١١٦.

(٢) علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، ص٢٢٦.

جلّ يا أخت المصاب[١].

لقد سرّب سميح القاسم من الحوار السردي الموزون بكلماته الواقعية الساخنة (يا إلهي، ويل يتمي، شقي الثياب) شعورًا مأساويًّا مفجعًا، تسلسل إلى قلب المتلقي عن طريق الصيغ الحوارية التي تشكلت ملامحها من فجيعة ليلى وعظم مصابها، وجاء المقطع الرابع ليكشف مرآة جديدة، ويعكس النكبة مستخدمًا الصيغ والتراكيب المتضادة حين يقول:

رائعًا كان النخيل!

بائسًا صار النخيل[٢].

إن التقديم لخبر الفعل الناسخ في السطرين الشعريين كشف عن حالة التغيير التي حلت بالوطن من خلال الدالين المتضادين (رائعًا، بائسًا)، ويبرز هذا التعبير بأنه قد تم بعد أن هوى على الشاطئ مرزوق القتيل برصاصات العدو الدخيل.. وصور مرزوق المقاتل البطل الذي لبّى نداء الوطن، ومضى يحارب الأعداء الدخلاء، وكانت نهاية القتل على يد رصاص العدو الدخيل. وقد تجلى أسلوب التوازي في هذا البناء الشعري، وهو تواز يقوم على التناسب الصوتي، لكنه يمثل في الوقت نفسه تضادًّا رائعًا بين (رائعًا)، و(بائسًا)، وبين (كان)، و(صار)؛ مما يكشف عن التحولات التي طرأت على الطبيعة من حول الشاعر.

ويظهر في نصوص سميح القاسم شكل جديد من أشكال السرد، وهو الذي يقدم

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص١١٦.

(٢) المصدر نفسه.

لنا الزمن بصور مختلفة، فهو يقول في قصيدة (العودة إلى جبل الله):

على جبل الله عمرت لي منزلًا في رحاب الزمان

ولم أكتب اليوم والشهر والعام

كانت فصول تجيء وتمضي.

وكان الأمان[١]

لقد جعل الزمن مفتوحًا حين استخدم التركيب (رحاب الزمان)، فقد حرر الزمن من الحدود والقيود، وجعله رحيبًا ممتدًّا، وأكد على هذا الامتداد الزمني اللامحدود بقوله: (ولم أكتب اليوم والشهر والعام)، ففي هذا التركيب نفى أن يحدد لزمن التعمير يومًا، أو شهرًا، أو عامًا، فقد أبعد كل عناصر الزمن المعروفة عن مكان التعمير الذي قام به على جبل الله.

ويكمل البناء القصصي بتنامي الأحداث المتزامنة مع الزمن المفتوح، فيسرد أنه على جبل الله الذي عمر عليه منزلًا، وأحب راعية، وقد حدد جنس هذه الراعية حين كتب بين قوسين (نخلة.. زهرة)، فحبيبته من جنس النبات، وكان اختياره لنوع جنس الحبيبة أن يكون نباتيًّا بالتحديد؛ لالتصاق النبات بالأرض، فهو أراد أن تكون الحبيبة جزءًا من أرض بلاده؛ ليكون أكثر التصاقًا بها، ثم كرّر عبارة (ولم أكتب اليوم والشهر والعام)؛ ليمنح نصه مدًّا زمنيًّا عاريًا من الحدود، ومبرزًا دور الحبيبة الراعية من خلال سرده الحكائي:

---

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص١٣٩.

كانت تجفف وجهي وتسعفني في اكتظاظ الظهيرة

وفي شهقة الناي،

نسقط.. كفين.. صدرين.. وجهين،

نسقط بين نسيم المساء وعُرى الحصيرة

وتحمل مني.. وتثمر زاد المعاد

وغرس البلاد[١]

لقد تمثل التوحد بين سميح القاسم والحبيبة حين قال: (نسقط كفين.. صدرين.. وجهين.. نسقط بين نسيم المساء وعرى الحصيرة)، وبنى علاقة جديدة على إثر ممارسة مختلفة حين التحم مع الحبيبة في عرى الحصيرة، وينتج عن هذا التزاوج والالتحام حمل مثمر، هو زاد المعاد، وغرس البلاد.

وتأتي المرحلة الثالثة من السرد الحكائي، فبعد التعمير والالتحام مع الحبيبة الذي تسبب بحمل أثمر المعاد، هذا الحمل يولد جيلًا يجيء ويمضي، وأيضًا في هذه المرحلة الثالثة لم يحدد زمن المجيء، ولا زمن المضي، ولكنه يحدد نوع هذا الجيل حين قال:

نبضنا على جبل الله

جيلًا يجيء ويمضي وجيلًا يجيء

نبضنا عتابًا وزيتونة طيبة

وليمونة في صباح الحواكير تلمع

---

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص١٣٩.

ومسكن خس ونعنع[١]

لقد أفرز هذا الالتحام والتوحد أجيالًا متتابعة، فجيل يأتي، وجيل يمضي، وهكذا دواليك. ورمز لهذه الأجيال باختيار رموز فلسطينية خاصة، فكانت مواويل عتابًا – وهو نوع من الفن الفلسطيني الخاص–، وزيتونة، وليمونة، وخس، ونعنع. لقد أحسن القاسم اختياره لدوال (عتابًا، وزيتونة، وليمونة، وحواكير)؛ لأن هذه الدوال أضافت لنصه أصالة الأجيال الفلسطينية، فهو جيل أصيل غير مهجن.

وتأتي المرحلة الرابعة للسرد الحكائي، فهو يسرد لنا الأحداث المتتالية لتاريخه الوطني بسرد قصصي متسلسل، وعندما بدأ بالمرحلة الرابعة كانت بداية العقدة والتأزم فقال:

على جبال الله جاءت كتائب قيصر

وراحت كتائب قيصر

وكان الجُباة الغِلاظ يقصون من لحمنا.. ما لقيصر

وما للإله – وأكثر[٢]

لقد كشف التبئير الزمني في المرحلة الرابعة عن بداية تكون العقدة، التي كشف عنها السرد التاريخي، وهي الكتائب الغازية التي جاءت على جبل الله، وما ترتب عن الجباة الغلاظ الذي استنزفوا خيرات الشعب والأرض، وقد كشفت الدوال (يقصون من لحمنا) المأساة الحقيقية للشعب الفلسطيني، وهي الاستنزاف بكل أشكاله الحقيرة

(١) المصدر السابق، ج٢، ص١٤٠.

(٢) سميح القاسم: القاسم الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص١٣٩.

البشعة. وقد ترتب على هذا الاستنزاف المرحلة الخامسة للسرد القصصي الحكائي، حين يبرز لنا العقدة فيقول:

وفي عربات الإله حملنا عن الجبل الأخضر

استوعبتنا السفوح الغريقة في الحزن والذكريات،

وما استوعبتنا

لأن الحنين إلى جبل الله، أقوى وأكبر[١]

تكشف هذه المرحلة الخامسة عن حالة التشرد التي حلت بالشعب الفلسطيني، هذا التشرد الذي ولد أحزانًا ومآسي، وقد لخص هذا التشرد حين قال: (استوعبتنا السفوح الغريقة في الحزن والذكريات)، فقد جعل الحزن متزامنًا مع الذكريات، وهو في ذلك جعل المتلقي يحس بالحزن الشديد للواقع الذي حل بالشعب الفلسطيني وما زال يعاني منه، فأصبح هذا المتشرد يحس بالشوق والحنين لجبل الله، وقد كان هذا الحنين قويًّا وكبيرًا إلى الدرجة التي أصبح فيه الفلسطيني يحسد أوراق الأشجار؛ لأنها تسقط لتعود، وأسراب السنونو تهاجر لتعود، وقطع الغيم ورعيان الريح التي ترحل وتعود، فكل هذه العناصر لها أمل في العودة، فباب العودة أمامها مفتوح، لكن شعب جبل الله الباب أمامه موصود. وتتنامى العقدة، ويزيد سميح القاسم من درجة تأزمها حين وسع دائرة الحسد، وجعل له دائرة أوسع حين جعل الشريد الفلسطيني يحسد شعب الرمل، وشعب الحجر، وشعب الماء، وشعب النار؛ لأن هذه الشعوب لا تُطرد من موطنها؛ ولأنها لا تعقد مؤتمرات شعبية كي تعود. ونرى أن المفارقة الساخرة تجسدت في هذه

(١) المصدر السابق، ج٢، ص١٤٠.

المرحلة، فكل عناصر الطبيعة تملك حرية القرار في العودة، لكن ابن هذه الأرض لا يملك قرارًا، ولا سلطة كي يعود.

وينتهي سميح القاسم إلى المرحلة السادسة ليعلن صرخة ونداء، ويقول:

لتسمع ندائي الجنود ورب الجنود

لماذا يصير حرامًا عليّ التراب المبارك باسمي وجسمي؟

لماذا تصير حقيقة هذي الذراع شظية حلم؟

لماذا؟

لتسمع ندائي الجنود وربُّ الجنود[١]

يوجه سميح القاسم صرخة نداء واحتجاج، فهو يستنكر الظلم الذي وقع عليه، ويوجه هذا النداء للجنود ورب الجنود؛ ليكشف عن اللاعدالة، والظلم، والقسوة التي حلت به، فيستخدم سميح القاسم الأسلوب الإنشائي (الاستفهام)؛ كي يستنكر وضعه الراهن، ويقول: لماذا يحرم عليه تراب الوطن المبارك باسمه وجسمه، فهو قد توحد معه منذ البداية، وأصبحا جزءًا واحدًا منذ بداية التعمير على جبل الله. ويتساءل: كيف تصبح حقيقة هذي الذراع شظية حلم؟!

وينتقل إلى المرحلة الأخيرة من حكايته، وفي هذه المرحلة يقدّم نفسه بشخص متحدٍّ لكل مظاهر الظلم والاستبداد فيقول:

إذا عاد رف السنونو.. فإني أعود

---

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص١٤١.

مع الفجر، لا بعد ٢٠٠٠ سنة

مع الفجر، لا فوق أجنحة النسر

أعود لأصنع

سوارًا وخاتم عرس وأنبوب ري

أعود إلى منزلي

على جبل الله، ولتمضوا بعد.. (١)

يقرر سميح القاسم تحدي كل الظروف والصعوبات كي يعود إلى موطنه فلسطين على جبل الله، ويدد في نهاية حكايته الزمن القريب حين يحدد الفجر القريب، ويستبعد السنين الطويلة بعد ٢٠٠٠ سنة، ويكشف عن هذه العودة، ويمنحها فاعلية خاصة عملية، فهو عائد لتكملة البناء والتعمير التي بدأها في بداية حكايته، معتمدًا على السرد القصصي، ومستندا إلى الزمن، سواء أكان ممتدًا مفتوحًا، أو محددًا قريبًا.

ويحتل الوصف حيزًا في بنية النصوص الحكائية عند سميح القاسم، ولهذا الوصف دور فاعل، فهو "ذاكرة النص، والموقع الذي تنتظم فيه المؤشرات التي يحتويها القارئ في ذاكرته والاحتفاظ بها لقراءة لاحقة"(٢).

ويبدأ سميح القاسم قصيدته (حين بكت طفلة سمراء) بوصف مشهد سينمائي أو مسرحي، فيقول في مستهل القصيدة:

---

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص١٤١.

(٢) فيليب هامون: في الوصف، تعريب: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، مطبعة سوتيبا، تونس، ٢٠٠٣م، ص٨٦-٨٧.

الأعمدة تميل

والثمار تحترق

والنظر الثاقب

تثقبه الأناشيد الحماسية

من البؤبؤ –إلى الشبكة–

إلى الجواد الأول – والمئذنة الأولى! (١)

لقد افتتح الشاعر قصيدته بهذا المشهد الوصفي؛ كي يكسر الجمود، ويضع المتلقي أمام مشهد يمهد له فيه للسرد وتتابع الحكي؛ ليصل إلى الوظيفة التفسيرية الدلالية، في الوقت نفسه معتمدًا على الرؤية البصرية، "وهي وظيفة إدراكية مباشرة تتيح للمرء مشاهدة الأشياء التي تتطلب قدرة خيالية، إلى جانب رصيد لغوي متنوع يمكِّن الواصف من تحديد صفات الأشياء؛ ليسهل تخيلها وتصويرها باللغة"(٢).

فها هو يفتح الستارة ليكشف عن مشهد مأساوي: فالأعمدة تميل، والثمار تحترق، والأناشيد الحماسية تثقب النظر الثاقب.. من البؤبؤ إلى الشبكة. فقد سخر سميح القاسم اللون والصوت والحركة؛ ليظهر لنا مشهدًا مأساويًّا بالصوت والصورة والألوان، ثم يجري حوارًا بين طفلة سمراء وأبيها، ويصف هذه الشخصيات وصفًا حسيًّا، فالطفلة سمراء، وقد اختار اللون الأسمر كي يتواءم مع مشهد الاحتراق، والأب الذي يعيش حالة من التيه والضياع فقد نسي لونه، والظروف دفعته بأن يمثل دور

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٨٧.

(٢) فيليب هامون: في الوصف، ص٢٨.

الشاعر الحكيم أمام ابنته فيقول لها:

"نحن يا ابنتي،

في فصل ألف وتسعمائة ونكسة وستين"(١)

إن المقطع الوصفي السابق قد حقق غرضه، "فقد جاء في مستهل الحكاية حاملًا معه مقومات الوصف المطلوبة، من الرؤية البصرية، والمسافة، والإضاءة، وما يتبعها من مبادئ، مثل: مبدأ الشفافية، ومفهوم الانعكاس، واستخدام الحواس كالنظر، والسمع، والشم، وغيرها من المستلزمات التي سنكتشفها ونحن نحلل الحكاية"(٢).

لقد تلاعب سميح القاسم بالزمن ليومئ إلى زمن النكسة التي حلت بالدول العربية وبفلسطين خاصة، فقام باستبدال رقم سبعة وأحل محله الدال نكسة؛ ليضفي على نصه هالة من الانتكاس والخذلان الذي حل بالأمة العربية وبالفلسطينيين خاصة، ونرى السارد سميح القاسم هو المسؤول عن تقديم الكلام، فنرى حضوره يبرز في بعض المطارح، ويتقلص في مطارح أخرى، حين يبتعد عن النص أو الحكاية، "إلا أن صوته يظهر في الخطاب، فيبدو جليًّا واضحًا يعلو جميع الأصوات، وحينًا آخر خافتًا لا يكاد يبين"(٣).

ويكمل سميح القاسم حمايته ويقول:

وحين بكت،

---

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٨٧.

(٢) انظر: فتحية الحواج: البنية السردية في أدب الجاحظ، دار قرطاس، الكويت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص١٤٥.

(٣) انظر: فتحية الحواج: المصدر السابق، ص٨٩-٩٠.

تنفس الصعداء

وهدرت صرخته

هدرة..

نهرًا من الحجارة

السوداء

والحمراء

والخضراء

والبيضاء[١]

في السطور الشعرية السابقة نجد أن صوت الخطاب يعلو علوًّا متناغمًا مع الأحداث الدائرة، وأن اختيار لفظ (هدرت) كان متوائمًا مع جو النص المشحون بالانتكاس والتراجع والخذلان، وقد قرن اللون مع الصوت، فقد وُلد الهدير حجارة، وهذه الحجارة ملونة بألوان العلم الفلسطيني الأسود والأحمر والأخضر والأبيض.

لقد استخدم سميح القاسم الرمز اللوني في حكايته، فالهدير الذي ولد حجارة ملونة هو الانتفاضة الفلسطينية، التي كانت من أجل التصدي، ومحاربة الظلم والاستبداد الذي رمز لهما باللون الأسود، ثم انتقل إلى اللون الأحمر ليكون رمزًا للتضحيات المقدمة من أجل افتداء الوطن بالدم الفلسطيني الطاهر، ثم الرمز اللوني الثالث وكان اللون الأخضر الذي جعله رمزًا للنماء والبناء والتعمير، وهو رمز للحياة بعد زوال الاستعمار،

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٨٧.

ثم ختم رموزه اللونية باللون الأبيض؛ لأنه أراد أن تكون النهاية الأمن والسلام بعد نيل الحرية.

ويعلو صوت السارد مرة أخرى في فضاء النص ويقول:

من منكم يعرفني؟

من منكم يرى ويسمع ويحب؟

ليعطيني يده الأخرى

لنصنع جسرًا آخر؟! (١)

لقد ناشد سميح القاسم شعبه بأن يمد الأحرار منهم أيديهم؛ لتكون يد العود والمساندة لصنع جسر آخر من المحبة والسلام، وهو بذلك قد انتقل من الرموز اللونية إلى الرموز الدلالية، فاليد رمز للمساندة والقوة والاتحاد.

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٨٨.

الخاتمة

لقد تناولت هذه الدراسة القوالب السردية في بعض قصائد الشاعر سميح القاسم، وقد اتسم خطاب سميح القاسم الشعري بنَفَس سردي، إذ جسد فيه عناصر السرد وتقنياته بشكل واضح وجلي، فقد استطاع القاسم أن يثري الجانب السردي في هذه القصيدة من خلال تناول العناصر السردية الأساسية، من مثل: الشخصيات، والأحداث وتناميها، والزمان والمكان، والحوار الداخلي (المونولوج)، والخارجي (الديالوج)، فضلًا عن إفادته من توظيف التقنيات السردية من مفارقة، واستهلال وختام سرديين، وتكرار، وتناص، وتنويع في استخدام ضمائر وأشكال السرد، والتقطيع المشهدي، وغيرها. وقد وفِّق الشاعر في تحقيق عنصر الالتحام والتمازج بين الشعر التأملي والسردي، إلى درجة يصعب فيها فصل أي جزء عن الآخر.

وأبرزت هذه الدراسة أيضًا أن البنى السردية قد جسدت رؤية الشاعر النفسية والإنسانية، وتجاربه الشعورية، وأنها في مجملها من حبكة وأحداث، وإيحاءات وشخوص، قد عكست رؤيته من منظور سيرته الذاتية وسيرة شعبه ووطنه؛ لكونه شاعرًا فلسطينيًّا استباح العدو الصهيوني وطنه وشعبه، وكذلك عكست ثقافته الوطنية والعربية والقومية عندما أبرزت التراث العربي عبر العصور الغابرة والعصر الآني، ومثلت أيضًا مدى ارتباطه وتلاحمه بنسيج هذا التراث العربي.

ومن خلال النصوص الشعرية السابقة نرى أن سميح القاسم اتسم أسلوبه بعناصر السرد الدرامي، التي ترجمتها الشخوص، والحبكة، وتنامي الأحداث، والعقدة وتأزم الموقف، وما كانت النصوص السابقة إلا بعض هذه النماذج؛ لأن نتائج هذه الدراسة

أظهرت أن السرد القصصي قد انتشر في لحم هذه النماذج الشعرية عبر مشاهد مفعمة باللون، والصوت، والحركة.

المصادر والمراجع

الدواوين:

(١) سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٤م.

المراجع:

(٢) جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار العودة، بيروت.

(٣) زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٢م.

(٤) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م.

(٥) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

(٦) عبد الرحمن الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٦م.

(٧) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثالثة، بيروت، دار العودة، ١٩٨١م.

(٨) علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٣م.

(٩) فتحية الحواج: البنية السردية في أدب الجاحظ، دار قرطاس، الطبعة الأولى، الكويت، ٢٠٠٦م.

(١٠) فخري صالح: الشعر العربي في نهاية القرن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٧م.

(١١) فيليب هامون: في الوصف، تعريب: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، مطبعة سوتيبا، تونس، ٢٠٠٣م.

(١٢) مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٥م.

(١٣) ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨م.

(١٤) محمد هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٦٠م.