اتجاهات التجربة الشعرية، وأثرها في تشكيل عناصر الصورة الفنية في شعر موسى العبيدان

دراسة تحليلية نقدية في ديوان تباريح وجد

بحث مقدم من

الدكتور. خالد كمال محمد الطاهر

أستاذ الأدب والنقد المساعد في كلية اللغة العربية بالقاهرة

وأستاذ الأدب والنقد المشارك في جامعة تبوك

المقدمة

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، وأصلي وأسلم على النبي الأكرم، سيدنا محمد، خير من نطق البيان، وأفصح عن جوامع الكلم بأبلغ لسان. وبعد

فمنذ الوهلة الأولى لمعرفتي أن للأستاذ الدكتور. موسى العبيدان، أستاذ أصول اللغة في جامعة تبوك ديوانَ شعر منشورًا، وقع في نفسي أنه ربما كان من شعر العلماء، أو من أدب الفقهاء، فما عرفت الرجل إلا فقيها لغويًا، وعالمًا موسوعيًا، ذا ذائقة أدبية ملحوظة، يدعمها محفوظ شعري ضخم يستدعيه وقتما شاء دون عناء، أو تكلف، وهو أحد رعاة النشاط الأدبي في منطقة تبوك من خلال عمله نائبًا لرئيس النادي الأدبي بها لعدة سنوات.

لكنني أدركت عند قراءة ديوانه (تباريح وجد) قراءة متأنية أنني أمام موهبة شعرية حقيقية، أصقلتها تجارب الحياة، ورفدتها ثقافة صاحبها الضاربة في أعماق التراث العربي طولًا، والمحيطة بالواقع المعاصر عرضًا، وتخصصه المعنيّ بعلوم اللغة العربية تنظيراً، وتحليلاً، فضلاً عن التزامه الديني والأخلاقي المشهود، ونشأته الاجتماعية المحافظة. ما أورثني شعورًا بأهمية دراسة هذا الديوان، وتقييمه موضوعيًا، وفنيًا، بوصفه عملًا فنياً، لعالم لغوي، ينتمي إلى بيئة المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية، التي أوليتها عناية بحثية خاصة منذ زمن، محاولًا الكشف عن طبيعة الحياة الأدبية في هذه المنطقة. ونظرًا لتعدد التجارب الشعرية في الديوان اخترت أن أدرسه دراسة موضوعية، وفنية تحت عنوان (اتجاهات

التجربة الشعرية، وأثرها في تشكيل عناصر الصورة الفنية في شعر موسى العبيدان – دراسة تحليلية نقدية في ديوان تباريح وجد).

الدراسات السابقة: وقُبَيل الانتهاء من هذا البحث، عرفت أن الدكتور. فيصل مالك أبكر[١] بصدد الانتهاء من بحث يعده حول شعر الدكتور العبيدان، وقد بدأه في وقت قريب من تاريخ بداية عملي على هذا البحث إلا أنه سبق بإنهاء بحثه الموسوم (الصورة الفنية ومصادرها في شعر العبيدان – دراسة فنية تطبيقية في ديوان تباريح وجد) وقد حظي بموافقة على نشره في مجلة (دراسات) الإماراتية، ولمَّا تنشر بعد، وهي دراسة سابقة، نعم، لكنها لا تنتقص من قيمة هذا البحث، ولا تنل من جدته وبكارته؛ ذلك أن زاوية التناول، وطبيعة المعالجة في البحثين مختلفة تمامًا، حيث انصبت عناية الدكتور فيصل على استكناه روافد الصورة الفنية، وتتمثل عنده في الموروث الأدبي، والمرجعيات الدينية والتاريخية، والبيئة وتجلياتها. في حين يقوم هذا البحث باستقصاء تجارب الشاعر التي أودعها ديوانه ودراستها دراسة موضوعية، ثم بيان أثر هذه التجارب على تشكيل عناصر الصورة الفنية، ما يعني أن البحث السابق قد تناول زاوية واحدة، ضيقة، في دراسة شعر العبيدان، ولذا خرج بحثه موجزا للغاية، بينما فصَّلت دراستي هذه الجوانب الموضوعية والفنية من خلال تحليل عناصر بناء الصورة الفنية في شعر العبيدان، مما يجعل منها – حسب علمي– أول دراسة أدبية مستوعبة لديوان تباريح وجد من جلِّ

---

(١) الدكتور فيصل مالك أبكر، سوداني الجنسية، يعمل أستاذا مشاركاً، للأدب والنقد في جامعة تبوك بالسعودية

جوانبه، ولعل أكثر ما تميزت به دراسة د. فيصل أنه اعتمد على الشاعر كمصدر حي اعتمادا كبيرا، في عرض سيرته الذاتية، وتفسير كثير من قناعاته الفنية، وهو ما أفدت منه، وكفاني تكرار هذا الجانب، خشية الإطناب المخل.

منهج البحث: وقد سلكت في هذا البحث المنهج التحليلي الفني، لدراسة اتجاهات التجارب الشعرية موضوعيًا، وللوقوف على أبرز الملامح الأدبية لعناصر الصورة الفنية، دون أن يغيب المنهجان الوصفي والتاريخي عن إضاءة بعض زوايا البحث، وفق ما اقتضته خطته.

خطة البحث: وقد اقتضت خطة الدراسة أن يخرج البحث في فصلين، يضم كل منهما عدة مباحث، يسبقهما مقدمة وتمهيد، ويعقبهما الخاتمة وقائمة المصادر والمراجع، كما هو مبين في التفصيل الآتي:

المقدمة: وعرضت فيها أهمية موضوع البحث، والدوافع التي أغرت بدراسته، والدراسات السابقة المتصلة به، ومنهج الدراسة، وتجريد الخطة العامة التي بني البحث عليها.

التمهيد: وعنوانه **(الشاعر والديوان)**، عرضت فيه موجزًا لسيرة الشاعر الذاتية، وتعريفًا بديوانه.

الفصل الأول: وعنوانه **(اتجاهات التجربة الشعرية في ديوان تباريح وجد)**.

وفيه ستة مباحث، نهض كل مبحث منها بدراسة أحد الجوانب الموضوعية لكل تجربة على حدة، تتقدم المباحثَ **توطئةٌ**، عنوانها: **التجربة الشعرية، مفهومها، وعناصرها**. أما عناوين المباحث فهي:

المبحث الأول: التجربة الغزلية، **المبحث الثاني**: التجربة الوطنية، **المبحث الثالث**: التجربة الدينية، **المبحث الرابع**: التجربة الاجتماعية، **المبحث الخامس**: التجربة التأملية، **المبحث السادس**: التجربة الرمزية

الفصل الثاني: وعنوانه **(أثر التجارب الشعرية في تشكيل عناصر الصورة الفنية)**.

وفيه أربعة مباحث مسبوقة **بتوطئة**، عنوانها: **الصورة الفنية مقياساً نقدياً**.

المبحث الأول: **الألفاظ**، تُدرس فيه أهم خصائص الألفاظ من ناحية الفصاحة والوضوح، والجزالة وتناسب الدلالة، والمزج بين اللغة القديمة والمعاصرة، وتفاوت المستوى الشعري للغة المستعملة، والمعجم الشعري في كل تجربة.

المبحث الثاني: **الأساليب**، ومن أبرز السمات الأسلوبية التي وقف عليها الباحث: الاقتصاد في توظيف الأساليب الإنشائية، وتعدد أنماط الاستخدام لأسلوب التكرار، وضعف التعويل على المحسنات البديعية، مع إيضاح السبب وراء كل سمة من تلك السمات.

المبحث الثالث: **الصور الخيالية**، وقد عني هذا المبحث بالوقوف على السمات الفنية العامة للصورة، ومنها الاعتماد على الصور الكلية، وغلبة التقليد على التجديد، والعناية بالتشكيل المادي للصورة، وكون الطبيعة أحد الروافد الرئيسة للصورة الخيالية، واستصحاب الروح الإسلامية، والثقافة الدينية.

المبحث الرابع: **الموسيقى**، ويختص هذا المبحث بدراسة الموسيقى الخارجية لشعر العبيدان من حيث الأوزان والقوافي، وعلاقتها بطبيعة التجربة التي تحملها، وكذا تحليل عناصر الموسيقى الداخلية، كالاهتمام بجرس الكلمات، والعناية بالبديع اللفظي، والتـــكـرار الموسيقي.

ثم تأتي **الخاتمة** لتعرض في إيجاز أهم ما توصل إليه البحث من نتائج.

وأخيرًا، أسأل الله تعالى لهذا البحث ولصاحبه التوفيق، وحسن القبول، وأن يقيض له من القراء البارعين، والنقاد الحاذقين، المعلِّمين من يقيم معوجه، ويرشد إلى مواطن القصور فيه.

وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين.

الدكتور

خالد كمال الطاهر

التمهيـــد: الشاعر والديوان، سيرة وتعريف

الشاعر الذي يقوم هذا البحث على دراسة ديوانه هو: الأستاذ الدكتور. موسى مصطفى العبيدان، أستاذ أصول اللغة في كلية التربية والآداب بجامعة تبوك. ولد في مدينة ضبا، القابعة على ساحل البحر الأحمر في الشمال الغربي من المملكة العربية السعودية عام ١٣٧٣ هـ – ١٩٥٣ م، ومكث بها إلى عام ١٣٧٧ هـ. أكمل تعلميه العام في مدينة (عرعر) في منطقة الحدود الشمالية للمملكة حيث تفتقت أسارير موهبته الشعرية وهو طالب في المرحلة الثانوية، وفي عام ١٣٩٣ م التحق بقسم اللغة العربية في كلية التربية بجامعة (الرياض) سابقًا، والملك سعود حاليًا، وقد تخرج فيها عام ١٣٩٦/١٣٩٧ هـ. ليعود إلى مدرسة (عرعر) الثانوية من جديد معلما للغة العربية لمدة أربع سنوات حتى عام ١٤٠٠ هـ، توطدت خلالها صلات حميمة بينه وبين شعراء المنطقة وأدبائها.

ارتحل إلى مدينة الرياض مرة ثانية عام ١٤٠١هـ بعد زواجه بوقت قصير، للحصول على درجة الماجستير في علوم اللغة العربية، وقد نالها عام ١٤٠٦ هـ من كلية الآداب بجامعة الملك سعود، ويعد هذا الارتحال حلقة مهمة في مسلسل الاغتراب المُلهِم الذي عاناه الشاعر طويلا، وكان له أكبر الأثر في العديد من تجاربه الشعرية؛ إذ "كان يعيش وحيدا رغم زواجه، فقد ترك زوجه في تبوك لتلتحق به بعد ثلاث سنوات، فكان للغربة والشوق إلى الديار والحنين إلى الأهل بالغ الأثر على الشاعر"[١]، وفي

---

(١) الصورة الفنية وروافدها في شعر العبيدان. ص ٥.

عام ١٤١٢ هـ حصل الشاعر على درجة الدكتوراه في الجامعة ذاتها، وقد دام اتصاله العلمي بها حتى حصل فيها على درجة الأستاذية.

عمل العبيدان مدرِّسًا في قسم اللغة العربية بكلية المعلمين في تبوك ١٤٠١ هـ، ثم رئيسًا لقسم اللغة العربية في الكلية ذاتها، ثم عميدًا لكلية المعلمين منذ عام ١٤١٨ هـ، حتى انتهت فترة عمادته عام ١٤٢٤هـ، وفي تلك المرحلة المهمة من حياته كان شديد التأثر بكافة الأحداث السياسية، والتطورات الاجتماعية التي تعج بها الساحة العربية في الربع الأول من القرن الخامس عشر الهجري، ما تردد صداه جليًّا في تجربته الشعرية باتجاهاتها المختلفة.

عُرف الدكتور موسى العبيدان بنشاطاته علمية وأدبية وإدارية المتنوعة، كعمله نائبًا لرئيس النادي الأدبي بتبوك، ورئيس تحرير مجلة أفنان الصادرة عنه، ورئاسته للفريق العلمي المشرف على (موسوعة تبوك العلمية)، وعضوية المجلس العلمي بكلية المعلمين، وبجامعة تبوك، هذا بالإضافة إلى مشروعه العلمي الخاص الذي أودعه في أكثر من ستة وثلاثين كتابًا، وبحثًا علميًا في النحو والصرف وعلوم اللغة العربية، وفي ميادين الفكر الإسلامي، والدعوة، والحضارة[١]، ولا يزال حتى تاريخ كتابة هذا البحث يعمل أستاذاً متفرغا بكلية التربية والآداب بجامعة تبوك، أمد في عمره ومتعه بالصحة والعافية.

أما ديوان (**تباريح وجد**): فهو الديوان الشعري الوحيد الذي أصدره الدكتور موسى العبيدان في طبعته الأولى، عن مطابع المدينة المنورة،

---

(١) ينظر المرجع السابق، الملحق رقم (٤) قائمة المؤلفات العلمية.

عام (١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م)، وقد ضم بين دفتيه خمسين قصيدة، وستًا وثلاثين مقطوعة، ليبلغ عدد النصوص الشعرية في الديوان ستة وثمانين نصًا صورت عقودًا من تجارب الشاعر المتعددة، وخبراته المتراكمة، وقد تنوعت جميعها في أوزانها وقوافيها، وعدد أبياتها، وموضوعاتها، وكان ترتيبها في الديوان ألفبائياً وفق روي القافية، دون مراعاة للأغراض الشعرية.

الفصل الأول

اتجاهات التجربة الشعرية في ديوان (تباريح وجد)

توطئة: التجربة الشعرية، مفهومها، وعناصرها.

"التجربة الشعرية" مصطلح نقدي حديث، تسابق النقاد إلى وضع تعريف مناسب لها، كما عنوا بمناقشة أبعادها، والبحث في مكوناتها، ومراحل خلقها في نفس الأديب؛ بوصفها الدافع الأول لإبداع العمل الأدبي، والمرحلة الأولى من مراحل تكوينه، فاستوائه، ثم خروجه إلى عالم الحسيات في صورة فنية تحمل أخص صفات مبدعه، وتعكس صورة دقيقة لما يعتمل في نفسه من مشاعر وثقافات. لذا؛ كانت دراستها معينة على سبر أغوار النص الأدبي؛ والحكم على قيمته الفنية من جهة مبدعه؛ لما تتسم به التجربة من ذاتية تعبر عن وجهة صاحبها. [١]

ويمكن اختزال التعريفات التى حدَّها بعض النقاد[٢] للتجربة الشعرية في أنها: "انفعال الشاعر إزاء حقيقة من حقائق النفس، أو حقائق الوجود، أو موقف من مواقف الحياة، أو مشهد من مشاهد الكون، يراه أو يتخيله، فيشد انتباهه، ويثير فكره وتأمله، ويلمس عواطفه، ويفجر مشاعره،

---

(١) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه. أ. سيد قطب، ص٢٢، ٢٣. دار الشروق بالقاهرة، ط السادسة ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م.

(٢) ينظر في التعريف الاصطلاحي للتجربة الشعرية المراجع الآتية: (دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه –الحلقة الثانية). د. محمد عبد المنعم خفاجي ص٨٥: ٨٩، دار الطباعة المحمدية بالقاهرة د.ت. (في النقد الأدبي) د. شوقي ضيف ص١٣٨: ١٥٢، دار المعارف بالقاهرة ط ٤، د. ت.

فيعايشه الشاعر ويطيل تفكيره وتأمله فيه، ويتعمقه ويتشبع به، وينطلق عقله من خلاله، وتتفتح إزاءه مغاليق نفسه؛ فيندفع إلي تصويره وإخراجه إلى الحياة عملاً فنيًا يثير المشاعر، ويهز وجدان متلقيه". (١)

يفهم من هذا التعريف المفصل أن "التجربة الشعرية" تحلق في أفق الإبداع الأدبي بجناحي **العاطفة والفكرة**، **النابعين من القلب والعقل**. ولا يمنع من ذلك أن يَكثر اعتماد المبدع على أحد الجناحين أحيانًا. أمَّا أن يعطل أحدهما فإنه يسقط من فوره. كما تتيح هذه الثنائية في تشكيل التجربة الشعرية إدراك تنوع التجربة إلى: (أ) **تجربة ذهنية فكرية** يشرف العقل والفكر فيها على الأحاسيس والمشاعر والعواطف؛ فينظمها ويهيمن عليها، ويمثل هذا النوع من التجارب في شعر الدكتور موسى العبيدان التجربة الوطنية في المقام الأول، تليها التجربة الرمزية. (ب)**وتجربة عاطفية وجدانية** تسيطر فيها أحاسيس الشاعر وعواطفه على الجانب العقلي والفكري، فإذا به يخلع على المعاني المجردة الكامنة، أو على الأحداث المادية الهامدة روحًا جديدة، وهيئة بديعة تخطف قلب المتلقي، بفضل ما أكسبها من أحاسيسه وذاتيته. ويعد هذا النوع من التجربة الشعرية هو السمة الغالبة لتجارب الدكتور العبيدان في ديوانه حتى يمكن القول: إن جُلّ التجارب الشعرية التي مرَّ بها الشاعر هي تجارب عاطفية وجدانية، سواء في جانبها الغزلي، أو التأملي، أو الاجتماعي، أو الديني...إلخ.

---

(١) التيار الوطني في شعر أبي الفضل الوليد. د. خالد كمال الطاهر. دار دجلة ناشرون وموزعون، عمَّان، ط١، ٢٠١٦، ص ١٥٩.

وقد نبه كثير من النقاد إلى تلك الثنائية بين القلب والعقل، أو بين العاطفة والفكرة في تكوين التجربة الشعرية؛ منهم الدكتور شوقي ضيف في تعريفه **للتجربة الشعرية** بأنها "حدث وجداني أو عاطفي، حدث ينبع من نفس صاحبة، ومن عقله، ومن كل حواسه، ودخائله النفسية والفكرية"[١]، ويقول الدكتور **محمد** غنيمي هلال عن التلازم بين العاطفة والفكر في التجربة الشعرية: "ومهما تكن التجربة عاطفية شعورية، فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها، وينظمها، ويساعد على تأمل الشاعر فيها"[٢].

لذلك؛ عندما قصدت إلى دراسة شعر الدكتور موسى العبيدان دراسة موضوعية فنية، اتخذت من اتجاهات تجاربه الشعرية وأنماطها محورًا رئيسًا، تدور حوله الدراسة الموضوعية، بوصفها الدافع الأول لإنتاج العمل الأدبي، والأساس الأول لتكوينه من شتى جوانبه، على أن أدرس الجانب الفني في الديوان من خلال تحليل أثر تلك الاتجاهات المختلفة لتجارب الشاعر على تشكيل عناصر الصورة الفنية من الألفاظ، والأساليب، والصور الخيالية، والموسيقى الخارجية والداخلية، لعلي أقف على مدى التجاوب، والانسجام الذي نشأ بين طبيعة التجربة الشعرية، وآلية التعبير عنها.

---

(١) في النقد الأدبي .د. شوقي ضيف. دار المعارف بالقاهرة د.ت، ، ص١٨٣، وينظر في المعنى نفسه: في محيط النقد الأدبي. د. إبراهيم أبو الخشب ، دار النهضة العربية ١٩٩٧م، ص ١٨٠.

(٢) النقد الأدبي الحديث. د. محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٣٦٣، ٣٦٤.

المبحث الأول: التجربة الغزلية

لأسباب لا تخفى؛ يعدُّ الغزل ألصق الفنون الأدبية بقطبي الحياة البشرية، الرجل، والمرأة، وكم دفعت العاطفة القوية من وراء التجربة الغزلية الشعراء إلى التباري في تصويرها، سواء أحسوا، أو لم يحسوا بها، وهم قانعون في الحال الثانية بما للغزل من القبول، والرواج، والإمتاع لدى المتلقي.

تحتل التجربة الغزلية في شعر العبيدان المكانة الأولى بين تجاربه المتعددة؛ فقد احتواها ثمانية وثلاثون نصاً شعريًا ما بين قصيدة ومقطوعة، وهو ما يمثل قرابة ٤٤% من إجمالي نصوص ديوانه، وكأنه ديوان في شعر الغزل، وإذا كانت مصادفة أن القصيدة الأولى فيه غزلية (زورق الأحلام)؛ لأن ترتيب قوافي الديوان كان ألف بائيًا، فليس من المصادفة أن يحمل الديوان عنوان (تباريح وجد).

وليست تلك الخصيصة الوحيدة المتصلة بشعر الغزل في الديوان، بل الأهم من ذلك أن جل ذلك الشعر الغزلي انصرف إلى الزوجة، والقليل منه يُعد من الغزل العفيف، أو العذري، إذ كان نصيبه ثمانية نصوص فقط، وهي ظاهرة قليلة بل نادرة في الشعر العربي قديمه وحديثه، ولا أبالغ إن ادعيت أن الزوجة كانت المحبوبة التي خاطبها في غزله العفيف؛ فمحور الغزلين امرأة واحدة، يدل على ذلك العلاقة الاجتماعية بين الزوجين، والتشابه الواضح بين الديباجة الشعرية في الغزلين، وتقارب الصفات، والأدوات المعبرة عن عاطفة الشاعر فيهما، فضلا عن خلوه -أو يكاد- من رائحة الصنعة التي يستعرض بها بعض الشعراء قدراتهم الفنية. وهو ما سيتضح تفصيلا فيما يلي.

أولاً- الغزل في الزوجة

أزعم أن الدكتور موسى العبيدان صاحب تفرد أدبي، وفني فيما ذهب إليه من الغزل في الزوجه، وبهذا الكم الهائل من القصائد والمقطوعات الشعرية؛ ذلك أنه لم يشتهر الشعر العربي قديمه وحديثه بالتغزل في الزوجة، ولم يَعرف شاعراً تجرأ على هذا اللون من الغزل، أو حتى تجرأ على ذكر صفات زوجه، وطبيعة الروابط بينهما **حال حياتها**، بل ظل الحديث عنها بعد موتها حِمىً يصعب على الشعراء الاقتراب منه، إلى منتصف العصر الأموي، فكان جرير بن عطية هو أول من نظم شعرا في زوجه (خالدة) رثاءً، استهله بقوله: (١)

لَولا الحَياءُ لَعادَني اِستِعبارُ وَلَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيبُ يُزارُ

وفي العصر الحديث كانت قصيدة محمود سامي البارودي رائدة هذا اللون من ذكر مناقب الزوجه ومحاسنها، في مرثيته الطويلة لها، التي بدأها بقوله: (٢)

أَيَدَ الْمَنُونِ قَدَحْتِ أَيَّ زِنَادِ وَأَطَرْتِ أَيَّةَ شُعْلَةٍ بِفُؤَادِي

تم انبسطت السبيل رحبة أما شعراء العصر الحديث، في مصر خاصة، حتى نظموا في رثاء زوجاتهم الدواوين الكاملة(٣)، لكن يظل الحديث عن الزوجة **غزلاً بها** من نوادر الأشعار، حسب علمي.

---

(١) ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب. تح: د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، بالقاهرة، ط٣، د. ت، ص ٨٦٢.

(٢) ديوان البارودي. محمود سامي البارودي، تح: على الجارم، ومحمد شفيق معروف، ط دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص ١٥٣.

(٣) من تلك الدواوين(أنات حائرة) لعزيز أباظة. مطبعة مصر، بالقاهرة ط٣ د.ت، وهو أول ديوان نظم في هذه الغرض، وديوان(من وحي المرأة) لعبد الرحمن صدقي.

=

وقد ذهب بعض النقاد في تحليل السبب وراء ظاهرة عدم التبادل اللفظي بين الأزواج حال حياتهم، لا سيما في الأدب العربي القديم، إلى أن تلك الحال قد تكون "مظهراً لدفاع ذاتي اجتماعي تقليدي؛ ذلك أنه كلما ازدادت حميمية الزوجين زاد انغلاقهما على ذاتهما، وقل انفتاحهما على الآخرين .. كما يمكن أن ينظر إلى الزوج الذي يبالغ في حب زوجته نظرة سيئة، بل وقد يرغم على تطليقها"[١]، ولعل ما دفع الدكتور العبيدان إلى خوض تلك التجربة هو التحرر من بعض تلك القيود الاجتماعية؛ لما عرف من تمرده، ومحاولته خلق واقع يناسب طبيعته، ولا ينافي خصوصيته، دعم هذا التحرر تجربة الاغتراب في حياته، فهي كلمة السر وراء تلك العاطفة الحارة الذي دفعته إلى الغزل في الزوجة؛ فقد بدأت رحلة اغترابه بُعَيْد زواجه، وامتدت بضع سنين، سعياً إلى الدراسة تارة، وإلى العمل تارة أخرى، وقد كان الشاعر مؤمنا بأثر الاغتراب في تفجير ينابيع الشوق في نفسه، فضلا عن كونه شاعرًا وجدانيا بطبعه، يقول: [٢]

الحب يحيا بالفراق وينتشي طربا يهــز فؤاده التغريد

وقد دار غزل الزوجة في شعر العبيدان حول عدد من المحاور، أهمها:

دار المعارف بالقاهرة د. ت، وديوان(حصاد الدمع) لمحمد رجب البيومي. دار العالم العربي، بالقاهرة، ١٩٧٩.

(١)سوسيولوجيا الغزل العربي الشعر العذري نموذجاً. طاهر لبيب، ترجمة مصطفى المسناوي ط١ ، دار الطليعة، الدار البيضاء ١٩٨٧م، ص ٢٠.

(٢) تباريح وجد ص ٣٩

أ- **طبيعة العلاقة بينهما**. يصور العبيدان في غزله بزوجه حالة من العشق النادر الذي استوطن قلبه وملأ عليه حياته منذ زمن بعيد، إذ كان الفوز بمحبوبته هدفاً لا يرضى له بديلاً. فزوجه هي ابنة عمه التي كانت رؤيتها تبعث في نفسه الشعور بالهناء والسرور.

كلثوم بنت العم مفخرة قد أخجلت من نورها القمرا [١]

وكان يوم زواجهما ميلاداً جديدا لكليهما.

ميلادنا يوم الزفاف بل الهنا كل السعادة إن رأينا كلثما[٢]

نشأت بين الزوجين علاقة متينة، وصلة وطيدة، لم يكن يطيق الشاعر معها فراق زوجه روحيا، إذا غاضبته، ولا ماديًا، إن غاب عنها أو غابت عنه، فإذا غاضبته كان أقسى عقابها على نفسه فتور حديثها معه، وأعظم جفائها على قلبه صدودها الذي يئد في نفسه المنى. ففي قصيدته (غرستي.. بقلبي) يعاتبها بلغة شعرية رقيقة قائلًا: [٣]

وماذا صنعت لكي تغضبي أهذا جزاؤك للمذنب

حديث فتور مع قسوة تخبئي فيه وجا مأربي

وكان جديرا بأن تسألي محباً رضاك فلم يكذب

قتلت بصدها كل منىً كتمت شذاها عن الأقرب

فالشاعر لم ينكر عليها غضبها منه، أو عقابها له؛ رفقا بها، بل يُسائلها عما بدر منه فأغضبها، وقبل أن تجيبه، ودون مناقشة يقر على

---

(١) تباريح وجد ص ٥٠.

(٢) السابق ص ٨٣.

(٣) السابق ص ١٩.

نفسه بحكمها، فهو المذنب الذي يستحق أقسى العقاب، وما عاتبها إلا على أنه لم تستوثق من ظنها، بسؤاله، مع يقينها في صدقه، وحرصه على رضاها.

وعلى الرغم من اتهامها بظلمه، وجورها عليه، وعدم تقديرها لضغوط العمل، والدراسة التي لا يسعهما وقته، فهو يقف منها موقف المحب العاتب، يناديها بأرق أسمائها (كثم)؛ ليقدم بين يديها فنون الاعتذار على ما لم يقترف من ذنب:

فيا كثم جُرْتي ولم تنصفي فهلا عذرتي محبا صبي
عليه تكدس تل الهموم يروح ويغدو إلى المكتب
أيصفح حبي فتيَّ الجما ل فعذري إليك فلا تغضبي

أما إذا حال الاغتراب بين الشاعر وزوجه بسفرها عنه حينًا، وسفره عنها أحيانًا، تفجرت ينابيع الشوق في قلبه، وتدفقت مشاعر الحنين في كيانه، وانتابته وحشة الوحدة، وآلام الفراق التي تعكر صفو حياته، فلا يشعر بلذة النعيم، ولا بترف المنزل، ولا بجمال الطبيعة من حوله، منصرف الفكر إلى ساعة العودة، ولهفة اللقاء.

إلا أن تلك السلوى ما كانت لتُؤسِّي جراح النوى عن زوجه، ففي قصيدته (يا ليل) التي مطلعها: [١]

إني ذكرت اليوم مشتاقا كثمًا فعاد الدمع رقراقا
كثم إذا حلَّت على أرض فاضت نواحي الأرض إشراقا

---

(١) تباريح وجد ص ٦٥.

يأسى لحاله بعد فراق زوجه إلى مدينة (ضبا)، معبرا عن عظيم الشوق إليها، وهو يرسل لها سيلا من المعاني الغزلية، يستودعها الأرض، والبحر، والريح، والطير، والشجر والزهر، وقد بات الديار من بعدها قفرًا لا أنيس له فيها إلا الليل بهمومه النحسات.

وما أبدع تعبيره عن حب زوجه، وعن شعوره بالدفء والنعيم في قربها، والشقاء في بعده عنها، كما يصوره مطلع قصيدته (أحاسيس الغربة): [١]

لو أن قلب المرء حق وديعة أودعت قلبي راضيا أم البنين
حتى يعيش على الوداد منعماً وأعيش في الدنيا على ذكرى الحنين
لما شعرت بغربتي في بلدة كالطير أمسى قابعا مثل السجين
وأحس ليلي والنهار كأنما قد قيدا في الخطو بالقيد المتين

لقد ارتقي الشاعر منبر الاغتراب المادي ليعلن في أكثر من سياق عن حبه الأشم لزوجه، بنت عمه، وكيف أن النوى لا يزيده إلا تعلقا بها، وشوقا إليها، فيقول: [٢]

إن السعادة أن أعيش منعما وأمتع العينين من أم البنين
هذي السعادة لا سعادة بعدها لا تستوى الحاجات عند العارفين

وليس أوضح في إفصاح الشاعر عن حبه من قوله في قصيدته (يا كثم): [٣]

---

(١) السابق ص ٨٨.
(٢) السابق ص ٨٨.
(٣) السابق ص ٨٢.

اعملـــي يـــا كـــثم أنـــي مخلـــص في وداد القلـــب والحـــب الأشـــم

وما أكثر دعاءه ربه خاشعا متضرعا أن يحفظ حبه لها، ويزيده، وأن يبقيها جنته التي يرى فيها إشراق الحياة[١].

ب- صفات الزوجة في غزل العبيدان

كلف الشاعر بتصوير زوجه -في الغزله بها- نموذجا بشريا فريد الصفات، سمي الخلال، ثري المناقب، الحسية منها والمعنوية، وكأن الشاعر استنفر طاقته الوجدانية والفنية ليجمع لها الأشتات المتناثرة في نساء الدنيا، وتلك من طبائع الغزل لدي شعراء العصر الحديث، حيث "لم يعد الشاعر يرى في المرأة الحبيبة فقط، إنه يرى فيها الأم، والزوجة، والصديقة .. وينظر إليها باحترام كجزء مكمل له"[٢]، وعلى الرغم من تعدد تلك الصفات بشقيها لم تخل من **التقليدية والتكرار**، وإن كنت لا أرى هاتين السمتين معيبتين في هذا السياق، فالتقليد هاهنا عنوان الأصالة في الزوجة العربية التي لم تشرد بها حداثة المجتمع، وتقلب البيئة عن موروثها الرصين، وأما التكرار فهو من قبيل الإلحاف في القول، والتلذذ بالذكر، ومباهاة المرء بما لديه، وهي حقيقة لم يخفيها الشاعر، فطالما كان يفتخر بزوجه بين العالمين.

من الصفات الحسية للزوجة التي تغزل الشاعر بها، وهي الأكثر شيوعا: (الجمال، وجهها بدر، لمياء الشفتين، مورد يروي الغليل، ورود

---

(١) ينظر: تباريح وجد ص ١٧.

(٢) الغزل في الشعر العربي. سراج الدين محمد، دار الرتب الجامعية، بيروت، د.ت، ص ٧١.

بأكمامها، صافية البسمة، قمراء، مشرقة الجبين، شمس الضحى، حوراء الطرف، سقيا غيث، نسيم الروض، صوت الناي، وضاح الجبين، وخص عينيها بصفات منها: نشوة الصهباء، نبع الحنان، آي الصفاء).

ومن صفاتها المعنوية (العفاف، والطهر، روح الفؤاد وطبه، النعيم كالجنة، السعادة، المأوى من الهم)، ولعل من أوفى النصوص التي جمعت بين أبرز الصفات الحسية والمعنوية مقطوعته بعنوان (هي): [1]

كلثـــــوم شمـــــس نهارنـــــا وجمالنـــــا عنـــــد الأصـــــيل
هـــــي دوحـــــة الـــــوادي الظليـــــ ل ومـــــاؤه العـــــذب العليـــــل
هـــــي نســـــمة تعلـــــو الشـــــفا ه ونظـــــرة الطـــــرف الكحيـــــل
هـــــي آيـــــة الطهـــــر النقـــــي بثوبـــــه الزاهـــــي الجميـــــل
هـــــي قمـــــة في المكرمـــــا ت بـــــدت فلـــــيس لهـــــا مثيـــــل

(١) تباريح وجد ص ٨٠.

ثانياً- الغزل العفيف (العذري)

يتسم الغزل العفيف بأنه حديث عن القلب الذي اكتوى بنار الحب الصادق البريء، لأنه يصدر عن وفاء وإخلاص وود متبادل، لا تشوبه شائبة لهو أو مجون، أو عبث أو فجور[١]، وهو في الوقت ذاته يكشف عن طبيعة الشاعر، فهذا اللون من الغزل "لا تجده في شاعر إلا إذا أوتي طهارة القلب، وصفاء الحس، وأوتي التوفيق في حبه، فكانت له المرأة التي توليه من قلبها كما أولاها من قلبه، وكانا صادقين في هذا الولاء، وكانا كريمين في هذا الحب"[٢].

يذكر أن الدكتور العبيدان في عنايته بهذا اللون من الغزل، لم يكن بدعا من الشعراء المحدثين، ذلك أن "معظم الشعراء في العصر الحديث تبنوا الغزل العفيف، وسموا بحبهم، واتخذوه رمزا للوجدانيات، فربطوا الحب بالإحساس بالطبيعة، كما ربطوه بأسرار الوجود"[٣]، وهذا هو المنهج الذي سلكه الشاعر في قصائده الغزلية.

ويلاحظ على شعر الغزل العفيف للدكتور العبيدان من الجانب الفني سهولة اللغة وتلقائيتها، وتقليدية المعاني وتكرارها، وكثرة توظيف الصور الفنية الجزئية، وإن كانت ضعيفة السبك في مجملها، فضلا عن الوحدة

---

(١) ينظر: الغزل عن العرب غسان أبو رحاب، مطبعة مصر، القاهرة ، ط١، ١٩٤٧م، ١٦٧.

(٢) السابق ص ١٦٨.

(٣) الغزل في الشعر العربي. ص ٧١.

الموضوعية في قصائده، وما تستلزمه عادة من التخلص من المقدمات التقليدية.

أما من الناحية الموضوعية، فقد دارت موضوعات ذلك النوع من الغزل في شعر العبيدان في إطارها القديم، فهو يعاني لوعة العشق، ويشتكي مصاب القلب، وعذابات الحرمان، يبكي، ويستبكي لحاله، ومع ذلك فهو راضٍ من محبوبته بالقليل، ويدحض لوم العاذلين، مستعينًا عليهم بالصاحب والصاحبَيْن. من ذلك قوله: (١)

صاحبيَّ.. عزياني في مصابي بالبكاء
إذ حنيني في فؤادي ضجَّ منِّي .. بالبلاء
هل دموع الحزن تطفي نار شوق الشعراء
كم عذول لام قلبي ورماه .. بالهراء
قال تهذي..قلت كلا بل سعيد بصفائي
لا تلمني في عذابي قد رضيت ذا العناء

وربما تدفعه قوة عاطفته العذرية، واستغراقه في العشق إلى حالة من الهيام، تُفقده الوعي، وتجمد جوارحه كالمسحور كلما كان في معية من أحب: (٢)

لقد مرَّ الجميل وما انتحيت وحدثني فلا لفظا دريتُ
تسلل للفؤاد على الهوينا وقلت له وقال وما وعيتُ

---

(١) تباريح وجد ص ٩.
(٢) السابق ص ٢٥.

كما يلاحظ أن الشاعر في غزله العفيف يصور حالة مثالية من العشق، الطاهر، الشريف، فلم نره يتبرم من جفاء، ولا يلوم على هجران، ولا يدعو على محبوبته، أو يطلب السلوان عنها، وعلى الرغم من شدة اندفاعه في حبها، إلا أن العقل كان حاضرا في مشهده الفني، فلم يتجاوز حدوده في وصفها، ولم يتخط المنطق في تصويرها. حيث أكثر من التغزل بالصفات الحسية، وتصوير الجوارح الجسدية، بينما كانت الصفات المعنوية التي تغزل بها في أبياته قليلة نسبيًا، من ذلك قوله: (١)

جـــــــال واحتـــــــوى طرفـــــــه الأشـــــــر
إن صـــــــــــــــوته همســـــــة الســـــــحر
طرفـــــــه الخفـــــــي لجـــــــة البحـــــــر
حســـــــن قـــــــده آيـــــــة العـــــــبر
ريحـــــــه شـــــــذى يخجـــــــل الزهـــــــر

وإلى هذا القدر لا يزال الشاعر بعيدا عن الملاحظات الدينية التي اعتاد النقاد أخذها على شعراء الغزل قديما، وذلك ديدنه في جل أبياته الغزلية، اللهم إلا قصيدة واحدة أحسبها انتحت منحى شاذا عن أترابها الغزليات، هي قصيدته (مفاتن معروضة)؛ التي عمد الشاعر فيها إلى تصوير جسد محبوبته بطريقة أقرب للإنكار منها إلى القبول، على غير المعهود في شعر الغزل العفيف، من ذلك أبياته: (٢)

وثغـــــر تعشَّـــــقه أحمـــــر ينـــــادي إليـــــه محـــــب الوصـــــال

---

(١) السابق ص ٤٣.
(٢) السابق ص ٧٧.

وجيـــد بهـــي لـــه صـــفحة كمثـــل اللجـــين علـــى التـــبر ســـال

ويتلـــو البهـــاء علـــى صـــدرها جمـــال النهـــود بصـــدق المقـــال

وخصـــر نحيـــل كخصـــر الرشـــا تـــراه العيـــون عزيـــز المنـــال

وعجـــز لفيـــف لـــه مـــأكم يميـــد كمثـــل كثيـــب يهـــال

تـــنم الجلابيـــب عـــن لونـــه لتفصـــح فيـــه المنـــى والمنـــال

المبحث الثاني: التجربة الوطنية

تنتقل التجربة الوطنية من الحيز النفسي داخل الشاعر إلى رحابة الفضاء الحسي عبر ما يسمى بالشعر الوطني، وهو "شِعِر حماسيّ في ذكر الوطن وتمجيده والدِّفاع عن قضاياه"(١). وتمثل التجربة الوطنية الاتجاه الثاني في ديوان (تباريح وجد) من حيث عدد الأبيات والقصائد التي احتوتها، فقد خلصت للتعبير عن أبعادها ست قصائد هي (هذا صراخي- يا جذاذة أمة- يا أمة الإسلام- مسلمون .. مسلمون- النهضة الكبرى- من الأعماق) في حين امتزجت التجربة الوطنية امتزاجا محدودا بالتجربتين الدينية والتأملية في ثلاث قصائد أخرى هي (ذرى البيت العتيق- كفكف دموعا- يا ابن التراب)، ولم تحظ إلا بمقطوعة واحدة بعنوان (دارين)، ما يعني أن الشاعر كان مهموما بفكرة الوطنية ومتطلباتها، وهو ما عبر عنه في عدة محاور تشكل مجتمعة معالم تلك التجربة الوطنية، لعل من أبرز تلك المحاور ما يأتي:

أ- مفهوم الوطنية في شعر العبيدان

تضرب التجربة الوطنية في شعر د. موسى العبيدان جذورها في أعماق وطنه الأصيل المملكة العربية السعودية، فهي بالنسبة له ليست بلدا ولد، وعاش فيه، بل هي الأمل المشرق، والحاضر الزاهي، والمستقبل

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان –بيروت، ط٢ ١٩٨٤، ٢٤٦٢/٣

الميمون، والنهضة الكبرى؛ التي تسرى روحها في كيان الوطن، فتبعث فيه الحياة، يقول في مطلع قصيدته (النهضة الكبرى): [١]

حيِّ البلاد مغرداً فيها الأمل بالنهضة الكبرى تسير على عجل
فالحاضر الزاهي يفوح عبيره والمقبل الميمون يشرق بالأمل

وبروح المعلِّم، يأبى الأحكام المرسلة، فيقدم الشاعر الدليل على عظمة النهضة التي يشهدها وطنه، ورسوخ خطواتها نحو العلا والازدهار؛ منشدًا:

قامت على هدي الكتاب وشرعه أكرم به قد شاده رب أجلّ
هذي معالم نهضة ميمونة عزم الشباب قد شادها مثل الشعل
وعقول أرباب الفطانة والحجا درع يقي عزم النهوض من الخطل

وبعد أن عرض بعضا من معالم تلك النهضة، يعلن فخاره بوطنه، بل يدعو أهل الجزيرة كافة لمشاركته ذلك الشعور الغامر بالمجد: مجد الوطن، ومجد مَنْ رفع شأنه، وأعز ركنه في العالمين: [٢]

فهي الفخار لمن أراد تفاخراً وهي الشجا في حلق أصحاب الدخل
أبني الجزيرة سعدكم وسعودكم بالباقيات الصالحات من العمل

لكن مفهوم الوطنية لم يكن لدي الشاعر أسير حبه لوطنه الأم فحسب، وإن ملأ عليه كيانه، بل اتسع مفهومه للوطنية، ليعبر عن شعوره بالانتماء، والإكبار لأواصر الإسلام والعروبة فحظيت بلاد العرب والمسلمين

---

(١) ديوان (تباريح وجد) ص ٧٥.
(٢) السابق ص ٧٥، ٧٦.

بنصيب موفور من عنايته واهتمامه، فهي وطنه الأكبر، يسعد بسعدها، ويأسى بمصابها، ويجتهد في معالجة أعطابها، إنها أمته، يقول: [١]

أنت الهدى يا أمتى نور الدجى لا ترهبي الأعداء هُبّي للرَّدى

وعندما كان يتأمل حال العرب بين عهدي التمسك بكتاب الله وسنته، والتفريط فيهما، ويسترجع مآلهم في العهدين لم تقتصر رؤيته على بلد عربي بعينه، يقول من قصيدته (يا جذاذة أمة..):[٢]

أضاءا مصابيح العلوم جلية وقد أطفئت من قبل بين المذاهب

فأم القرى العصماء دار مضيئة تنير الدني للعلم خير مواكب

ويثربنا الفيحاء خير منارة تطاول أعنان السماء بغارب

وبغداد دار للعلوم فسيحة ففي ساحها الينبوع عذب المشارب

ومصر وأرض الشام قدما كلاهما أقاما صروحا للعلوم العجائب

ومن قبل في الزهراء خلد ذكره وفي القيروان العلم ضوء كواكب

وقد تأثر الشاعر باستشهاد الفدائية الفلسطينية دارين أبو عيشة، التي فجرت نفسها على إحدى الحواجز الإسرائيلية في السنة الثانية من انتفاضة الأقصى عام ٢٠٠٢م، فخاطب فيها شعب فلسطين البطل المجاهد معجبًا بثباته، وبطولته في مقاومة عدوه وعدونا المحتل:[٣]

دارين يا رمز البطولة والوفا دارين يا أخت الشهيد المصطفى

نلت الشهادة إذ قتلت عدونا فنماك فعل يا بتول إلى العلا

---

(١) السابق ص ٦٣، وينظر مثال آخر في البيت الرابع من ص ٢٢.

(٢) السابق ص٢٣.

(٣) السابق ص ١٢٠.

ب- التغني بالأمجاد الموروثة.

لم يكن التغني بأمجاد العرب الغابرة مجرد محور من محاور التجربة الوطنية في شعر د. العبيدان، بل كان سلوى تطفئ أوجاع قلبه الحزين على ما أصاب حاضر أمته من تراجع وانهزام، وكان صورا ينفخ فيه؛ لبعث الوعي في كيان من فقد ذاكرته التاريخية من بني جلدته، أو تناوشته دروب الحياة، فأمسى ماضيه أخفى عليه من مستقبله المجهول، كان التغني بأمجاد العرب غاية يعيش بها، ولأجلها، يقول: [١]

قد عشت بالماضي الذي يزهو على كل الحقب

لقد كان تاريخ الأمة يمثل له:[٢]

أزمـــان كنـــا كـــالنجو م الزاهـــرات وكالـــذهب

والمجـــد يـــدعونا ضـــحو كـــاً باسمـــا فرحـــا طـــرب

في كـــل ريـــع آيـــة وحضـــارة أيـــن الكتـــب

ولم يكن العبيدان ليتغنى بأمجاد أمته وحضارتها دون التأمل في أسباب عظمتها، ووسائل تحقيقها، وأسس بنائها. من تلك الأسباب أنها حضارة نهضت على تعاليم القرآن الكريم والسنة المطهرة، فقد[٣]

أشـــادا بنـــاء عاليًـــا وحضـــارة فكانـــت مـــع الأيـــام إحـــدى العجائـــب

وقـــد ســـطر التـــاريخ نـــور بنائهـــا فـــأملاه فخـــراً للـــورى بالغرائـــب

أقامـــا ســـياجاً للعدالـــة عاليًـــا فصـــارت معينـــا صـــافياً للشـــوراب

---

(١) السابق ص ١٣.

(٢) السابق ص ١٢.

(٣) السابق ص ٢٢.

أضـــاءا مصـــابيح العلـــوم جليَّـــة وقـــد أطفئـــت مـــن قبـــل بـــين المـــذاهب

ولم يكن العدل، ونور العلم المنبثقان من القرآن والسنة يقيمان أركان تلك الحضارة العجيبة من دون الرجال البواسل الذين نافحوا عن ثوابت تلك الحضارة بقوة، وحكمة، وقدموا فداء لها أنفسهم، وما يملكون.

فماضـــينا أقامتـــه رجـــال بأســـياف المـــآثر يختلينـــا
بأســـياف إذا جـــردن تلـــهو علـــى طـــرب يقمـــن وينحنينـــا
تـــربعن علـــى عـــرش المعـــالي وهـــل غـــير المعـــالي يرتضـــينا[1]

ج- الأسى على الحاضر الهزيل.

وبقدر فخر الشاعر بماضي أمته المجيد كان حزنه وأساه على حاضرها الموصوم بالتبعية والضعف، وضياع الهوية، ولعل ما ضاعف من تلك المشاعر الآسية المقارنات التي كان يلح في تكرارها، بين تاريخي الأمة، وحاضرها.

فماضـــينا ضـــحوك الثغـــر دومـــا وحاضـــرنا نعايشـــه حزينـــاً [2]

ولا تزال المقارنة حجة بالغة يعول عليها في تصوير خذلان بني العروبة لأمتهم، ونكوصهم عن رفعتها، ووأدهم لأحلامها، فها هي الأمة تستغيث بأبنائها:[3]

تمـد يـداً غرقـى إلـيهم حريصـة لتحيـا فعـادت بـالمنى عـود خائـب
جنـت منهمـو شـوكا وطـول تصُّـد فهـل تجـدين نفعـا جهـام السـحائب

---

(١) ديوان (تباريح وجد) ص ٩٢، وينظر في المعنى ذاته، ص ١٣.
(٢) السابق ص ٩٣
(٣) السابق ص ٢٢

ومن قبل كانت في حماها منيعة وتجنى من الأمجاد عذب المشارب
وتسمو إلى العليا تحلِّق فوقها وتزحم فخراً شهبها بالمناكب

وقد يدفعه الشعور بهول التردي والتراجع الذي تعيشه الأمة إلى بعض القنوط، فيستصعب نهضتها، أو يستبعد أن تستعيد مكانتها ما دامت، وأبناؤها قانعون بتلك الحال، فيقول في مطلع قصيدته (من الأعماق):[١]

كفى لحنا ترددده حزينا على ماض تضيء به السنونا
أترجو أن يعود إليك ماض تضَّوع في عقول العالمينا
نزفت له من الأعماق دمعاً وقرحت المآقي العيونا

وكأن الشاعر لا يملك مقاومة لتلك الحال إلا بالحزن، والبكاء، فيزيد مقاومته ببذل المزيد من البكاء، وسكب الغزير من العبرات، يقول مخاطبا عينيه من قصيدته (يا جذاذة أمة..): [٢]

أعيني جودا بالدموع السواكب على تالدٍ ماضٍ وليس بآيب
تثار الهموم الجون لما ادَّكرته كأن بها يا عين لدغ العقارب

وربما يدفعه التعمق في قراءة واقع الأوطان العربية، وحال أبنائها تجاه ذلك الواقع، فيتجاوز حد الحزن والبكاء إلى مرحلة السخط، بل الكراهية الصريحة المعلنة لما آلت إليه أوطانه، على الرغم من وضوح السبيل، وامتلاك مقومات الرقي والازدهار كإعلانه في مطلع قصيدته (هذا صراخي): [٣]

---

(١) السابق ص ٩٢
(٢) السابق ص ٢٢
(٣) السابق ص ١٢

إنـــي كرهـــت لـــك العـــرب عجبـــاً تســـائلني الســـبب

قـــوم أضـــاعوا مجـــدهم في الترهـــات وفي النشـــب

إنه إعلان صريح، لم يخجل من الصدع به، بل يجابه في القصيدة نفسها كل من تسول له نفسه أن يلومه على صريح بيانه، فيقارعه القول من قبيل: ﴿ قُلْ هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾ [١]. لكن، هيهات، فقد رجع إليه الصدى خاسئا وهو حسير، فأنشدهم زاجراً مستنكرًا:[٢]

فنـــاموا فـــأنتم يـــا جـــذاذة أمـــة ظننـــتم بـــأن النـــوم خـــير المكاســـب

ودعا أمته إلى عدم الاكتراث بهم أو الأسف عليهم، حين ختم قصيدته (هذا صراخي) بقوله:[٣]

أمـــــــاه لا تتأســـــــفي فـــــالقوم أضـــــحوا كالكثـــــب

أمـــــاه كفـــــى أدمعـــــاً لا لا تقـــــدرها العـــــرب

لا تحزنـــــــي فوفاتنـــــــا حانـــت علـــى أيـــدي النَّهـــب

د- أسباب التراجع الحضاري ومظاهره

وبعقلية المعلم والباحث، ما كان للشاعر أن يرسل أحكامه على الواقع الحضاري للأمة دون تعليل، فامتلأت قصائده بالتحليل العميق؛ بحثًا عن علاج ناجع إذا ما تكشفت مواطن الداء.

---

(١) سورة البقرة من الآية ١١١، وسورة النمل من الآية ٦٤.

(٢) تباريح وجد ص ٢٤

(٣) السابق ص ١٣.

– من تلك الأسباب –حسب رؤيته– العداوة والتناحر والتخاصم الذي بات العنوان الرئيس للعلاقات بين بني العروبة والإسلام، يقول: [١]

قـــوم أضـــاعوا مجـــدهم في الترهـــات وفي النشـــب
هـــم والتخاصـــم والتطـــا حـــن والتخلـــف في دأب
شـــغلوا عـــن المجـــد الـــذي فخـــرا يحلـــهم الرتـــب
قـــموا العـــداوة بيـــنهم قـــم المفـــاخر والغلـــب

وأي نتيجة جنت الأمة من وراء الفرقة غير الضعف أمام عاديات الزمن، التشرذم فيما بينهم.

دهـــى أمتـــى لمـــا تفـــارط عقـــدها كـــوالح أعـــوام ذوات أشـــاهب
وقـــد غادرتهـــا كـــل شـــلو ممـــزق يجـــول بهـــا نـــأي كـــثير النوائـــب[٢]
النوائـــــــــــــــــــــــب[٢]

– ومن تلك الأسباب جحود أبناء الأمة لفضلها، وتنكرهم لعزها ومكانتها، وتكاسلهم عن إنهاضها، وكأنهم عازمون على وأدها، ولا بأس بعدها من إظهارهم بعض النواح، يقول: [٣]

أعـــقَّ بنوهـــا عزهـــا وتلادهـــا فأضـــحت مـــن الأمجـــاد خلـــو الحقائـــب
فـــاروا بهـــا للقـــبر عجلـــى خطـــاهمو وقـــد أكثـــروا فيهـــا نـــواح النـــوادب

([١]) السابق ص ١٢.
([٢]) السابق ص ٢٢.
([٣]) السابق ص ٢٢.

– ومن تلك الأسباب الاستسلام للتدخل الأجنبي في شؤون بلاد العرب والمسلمين، والاستبقاء على سطوتهم العسكرية، والثقافية، متناسين مأربه الرئيس من محو الهوية العربية، وطمس معالم الثقافة الإسلامية الرشيدة.

عدو الدين يلهو في حماها ليطفئ الحق وضاح الجبينا
يجور بها عن الإيمان جهرا بفكر قد أضل السالكينا[1]

كما أمسى العرب أضحوكة العالم الغربي، الذي كان استعماره من أبرز الأسباب وراء تراجعه، والدليل على ذلك أنه إن أصابتنا حسنة تسؤهم، وإن تصبنا سيئة يفرحوا بها.

سخرت شعوب الأرض من أحوالهم ياللعجب
الغرب تطربه الروايـة من أناشيد العرب[2]

– ولم يغفل دور الإعلام الموجه ضمن تلك الأسباب المدمرة للأمة، فيقول: [3]

في كل يوم غارة شعواء تمطر كالسُّحُب
إذ جندوا إعلامهم بالشائعات وبالصخب

هـ- حلول ناجعة. وأخيرا يحاول وضع الحلول والتأكيد عليها لحل الأزمة الحضارية لأمته، فهناك حلول تفهم بالمغايرة لعوامل الضعف، كالاتحاد ونبذ الفرقة والوفاء بحق الوطن على بنيه، لكنه أضاف حلولا أخرى من وجهة نظره، منها مداومة التحذير وقرع نواقيس الخطر، والدعوة

([1]) السابق ص ٩٤.
([2]) السابق ص ١٢، وينظر ص ٢٤.
([3]) السابق ص ١٢.

إلى صحوة عربية إسلامية حقيقية، تعيد للأمة أمجادها، وريادتها، مهما غالبت الدعاةَ الظنونُ بعدم الاستجابة، فمن قصيدته (من الأعماق) ينادى قائلًا: (١)

حماة الدين هبوا واستضيئوا بنور من تراث السابقينا
تضيء الحاضر المكروب منه ونحذر أن يؤول لآخرينا
فأنتم يا شباب الدين سيف يسل شباه حاضرنا رصينا

ومنها الإلحاف في التذكير بأمجاد الأمة، ومكانة الوطن التي كانت، لعلها تصبح دافعا لما يجب عليه أن يكون: (٢)

هيا أفيقوا قبل أن نحظى بسوى المنقلب
وتذكروا الماضي التليد فإنه خير النسب

– ومنها الاعتصام بالهوية الإسلامية، والتمسك بما غرسه القرآن الكريم، والسنة المطهرة في المسلمين من حب للوطن، وسعي حثيث لرفعة شأنه وإعلاء مكانته، ومن جماع شعره في هذه المعاني قصيدته بعنوان (مسلمون..) (٣).

ز- مفارقة تستحق التفسير.

ولعل من المفارقة في التجربة الوطنية للدكتور العبيدان، أنه مع كل ما يفجر في أبياته من طاقات تدفع إلى النهوض والتغيير، والتمرد على الواقع المهين بشتى السبل، كثيرا ما كانت تنتابه نبرة يائسة حيال مستقبل قريب

---

(١) السابق ص ٩٤، وينظر المعنى ذاته قصيدته (يا أمة الإسلام)، ص ٦٢.
(٢) السابق ص ١٣
(٣) السابق ص ٦٦

مشرق، في ظل ما يلقاه من صمم عن الدعوة، ورضا بحال الذلة، وقد ضربنا لذلك الأمثال. **وتفسير ذلك في رأيي** يتلخص في أمرين: **أولهما**- غلبة الطابع الوجداني، والعاطفي على شخصية الشاعر، مما دفعه إلى أن يعيش حالة من الصراع بين إملاءات قلبه، وقناعات عقله، الجانب الغالب في هذه التجربة الشعرية، وهو ما يجعله في حالة مزاجية متقلبة، إلا أن استجابته كانت إلى مشاعره النفسية أقوى، وأسرع، وإن لم تتسم بالاستمرارية والدوام، **وثانيهما**- أن الشاعر قد مر بتجارب عدة في حياته على المستوى النفسي، والأسري، والتعليمية، أورثته روح التمرد، وحب المقاومة، وكراهية الاستسلام للاضطهاد، أو الخنوع للظلم، فكانت تلك الروح الوثَّابة هي المقاوم الأول لليأس والانهزامية الطارئة في نفسه، وفي شعره.

والنظر في محاور التجربة الوطنية في شعر الدكتور العبيدان يؤكد عن قناعة أنه جدير بلقب الشاعر الوطني؛ لأن"الشاعر الوطني "هو الذي يلتزم آلام أمّته وآمالها ويتغنى بأفراحها وأتراحها، يدافع عن وطينته ويتمسك بقوميته ويعبر عن مواقفه الثابتة بصراحة وشجاعة"[(١)]، كما أنه يحمل أمانة القيادة الثقافية, والوجدانية؛ سعيًا للانتقال بوطنه إلى حياة الحرية، والكرامة، والرقي والازدهار.

❁❁❁❁❁❁❁❁

(١) الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من ١٩١٨ – ١٩٦٨. محمد عبد عبد الله عطوات ، دار الآفاق العربية – بيروت, ١٩٩٨، ص٢٢٤.

المبحث الثالث: التجربة الدينية

الدين الإسلامي أحد الروافد الرئيسة، والمكونات الأصيلة لشخصية الدكتور موسى العبيدان، ولثقافته العامة والأدبية، التي تشبع بها وجدانه، ونضح بها قلمه ولسانه، فكان من مؤلفاته (من نحو القرآن والقراءات) و(اختلاف الإعراب في القراءات السبع)، و(مسيرة الدعوة الإسلامية)، و(مباحث في الفكر الإسلامي)[١]، ويؤكد مجمل شعره أنه شاعر ملتزم، الالتزام بمعناه الأصيل، وهو "أن يتقيد الأدباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ خاصة، وأفكار معينة، ويلتزمون بالتعبير عنها، والدعوة إليها، ويقربونها إلى عقول جماهير الناس، ويحببونها إلى قلوبهم.

والأديب بهذا المعنى صاحب رسالة في التنبيه، والشرح والتوجيه، ولا يسمح لشاعريته أن تحيد عنها، ولا لقلمه أن يتجاوزها، أو هو في الأقل مشارك لأصحاب تلك المبادئ والدعوات الإصلاحية في نشر دعواتهم"[٢] وقد لمسنا بوضوح أن الثقافة الإسلامية، والعاطفة الدينية كانتا مشاركتين لكثير من تجارب الشاعر، إلى درجة الامتزاج أحيانًا كما في تجربته الوطنية، إلا أن بعض قصائد الديوان[٣] تفردت برسم ملامح التجربة الدينية الخالصة للشاعر، في محاورها المختلفة، ومن أهمها:

---

(١) ينظر: السيرة الذاتية للدكتور موسى العبيدان، الملحق رقم (٤) في بحث الصورة الفنية ومصادرها في شعر العبيدان. د. فيصل مالك، ص ٤٨.

(٢) قضايا النقد الأدبي. د.عبده طبانه، دار المريخ للنشر، بالرياض، ط١، ١٩٨٤، ص ١٥.

(٣) ينظر القصائد التي خلصت للتجربة الدينية في ديوان تباريح وجد: الصفحات: ٢١، ٤٢، ٤٨، ٦٢، ٦٦، ٨٦، ١١٢، ١١٦، ١١٨.

أ- **المناجاة**: سواء أكانت مناجاة ذاتية أم غيرية، فقد ناجى الشاعر نفسه متهما إياها حينًا، وحاثًا لها على الأوبة والتوبة حيًنا آخر، كان يناجي ربه سبحانه، ويناجي رسول الله ﷺ، كما ناجي الأماكن المقدسة كمكة المكرمة، والمدينة المنورة، وقلما عرج على ذكر شيء من أركان الإسلام ومناسكه.

استهل مناجاته ربه بنزعة صوفية واضحة المعاني والأسلوب، يقول في مطلع قصيدته (ومن ذلتي رجوت):[١]

أهيم بوجهك يا ذا القَدَر بوجهك هذا الذي قد سترْ

ولم أر منه سوى نوره بعين الفؤاد وما بالبصرْ

أتخفيه عني؟ أنا هائم بحبك ما نلت منك الوطرْ

وكأنه وظف تلك المفردات، واستدعى هذه الروح ليستشعر قربه من الله وقرب الله منه، حتى إذا ما تهيأ له ذاك الشعور أو كاد، أعلن عن غاية المناجاة، وسر ذلك الهيام، إنه العبد المحب، الواقف بباب ربه راجياً عفوه وغفرانه، بعدما أثقلته الخطايا، وتكاثرت فوق ظهره الذنوب والزلات. يقول: [٢]

وإني لعبدك يا فاتني كثير الخطايا كثير الخطر

حبوت إليك ومن ذلتي رجوت لذنب أن يغتفر

وقد اعترى البيت الأخير من هذه القصيدة لبسٌ، يشير إلى تفلت المعنى من الشاعر، أو فقدانه لدقة التعبير عنه، حين يقول:

---

(١) ديوان تباريح وجد ص ٤٢.

(٢) السابق.

فلـــــم أر إلا ضـــــياء أنـــــار فـــؤادي فأرســـل نـــور البصـــر

فكلمة (أرسل) في الجملة الأخيرة قد تكون بمعنى وَجَّه بصره بالنظر، وهو ما لا يتفق وحديثه عن الرؤية بعين الفؤاد في البيت الثاني، وقد تكون بمعنى: ذهب وعمى، وفي كلا التقديرين لا علاقة لمعنى الجملة بما قبلها.

ب- **الأماكن المقدسة ومكانتها**: واختزل الشاعر مكة في بيت الله الحرام، إذ الكعبة محاطة بأمواج من النور، والإيمان، يعلوها جلال الرحمن ذي العفو والعطاء. يقول من مقطوعته (كعبة الله)[١]:

كعبـــــــة الله العلـــــــيِّ في بحـــــار النـــــور تطفـــــو
في جـــــــلال الله أضـــــــحى حولهـــــا الإيمـــــان يصـــــفو
قـــــد تجلـــــى الله فيهـــــا راحمـــــا يعطـــــي ويعفـــــو

أما المدينة المنورة أو (طيبة الفيحاء) كما آثر الشاعر تسميتها، فارتبطت في شعره برسول الله ﷺ ، وبأحبته من آل البيت والصحابة الكرام. ففي مقطوعته (محراب قدسك) يقول:[٢]

يـــا طيبـــة الفيحـــاء إنـــي مـــدنف صـــب الغـــرام متـــيم بهـــواه
قـــد عُطِّلـــت لمـــا رأيـــت أحـــبتي لغـــةُ الكـــلام وكممـــت أفـــواه
وتكلمـــت لغـــة الـــدموع محبـــة والنـــور بـــات يلفهـــا بســـناه.

---

(١) السابق ص ١١٨.

(٢) السابق ص ١١٧

وكان لمدينة القدس حظ من عناية الشاعر لا يخفى، يسوق إليها البشارة بنصرة بني الإسلام لها في قصيدته (في ذرى البيت العتيق)، ويبعث فيها الأمل، ويمسح عن جنباتها الحزن: [١]

أبشري يا قدسنا لا تحزني قد أتيناك سيولا تنهمر

قادة الإسلام منا أقسموا لا تُنال القدس في يوم بشر

ج- **المديح النبوي**: وكما اقتفى أثر الشعراء قديما في تسمية المدينة المنورة بطيبة الفيحاء، أخذ عنهم نداء النبي محمد ﷺ بـ(أحمد الخير)، وجعله عنوان مقطوعة يمدح بها النبي ﷺ ويناجيه كما في مطلعها: [٢]

يا أحمد الخير نور الله أرشدنا علي يديك ونجانا من الظلم

وهي مقطوعة نسجها على منوال بردة البوصيري: [٣]

أمِنْ تَذَكُّرِ جِيرانٍ بِذِي سَلَمٍ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

وقد اقتصر وصفه للنبي ﷺ فيها علي أنه نور الله الذي نجَّا الناس بهديه من الظلمات إلى النور، وأنه الشفيع المرجوة شفاعته التي فضله الله بها على سائر المرسلين، وفي قصيدته (الحج) [٤] جمع بين نعته ﷺ بالشفاعة، ونعته بأنه شفاء الروح، والهادي إلى النهج المبين.

---

(١) السابق ص ٤٨.

(٢) السابق ص ٨٦.

(٣) بردة البوصيري. شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري المصري، شرح الشيخ إبراهيم الباجوري، ضبط وتعليق الشيخ عبد الرحمن حسن محمود، مكتبة الآداب، بالقاهرة، ط١ ١٩٩١م، ص ٣.

(٤) تباريح وجد ص ٢١.

لكنه يستفيض في مدح النبي ﷺ وسرد أوصافه في قصيدته (كفكف دموعًا)، فيقول:[١]

طـــه الـــذي ضـــاءت مناقبـــه سـود الليـالي ابـيضَّ داجيهـا
شمـس تضـيء الكـون مشـرقة يجلـو النفـوس الـدهر محييهـا
أحيـا نفوسـا طـال ميتهـا أمسـى الحيـا يسـعى ببـاليهـا
يسـعى ذلاًّ مـن منابعـه يصـفو لمـن بالشـر يبغيهـا
جـاء الـورى والظلـم مـؤتزر بـالكون يشـدو مـن قوافيهـا
والجهـل صـرخ مـن جوانبـه يخطـو بتيـه عقـل منعيهـا

إن شمس النبي ﷺ ما إن أشرقت على الكون حتى عادت الحياة صفوا لا كدر فيها، فازدادت الخلائق بالدين بهجة، وفخراً، وكيف لا؟ وقد ترك سنة عطرة، ما إن تمسك بها المسلمون زكت نفوسهم، وارتقت أمتهم. وما تغير حال الأمة، وضاعت مكانتها إلا بإهمال سنته؛ لذا يناجي الشاعر رسول الله أن ينهض بالأمة من كبوتها، فائلاً[٢]:

يـا سـيدي جـارت بنـا شـيع عـن شـرعة دقـت معانيهـا
صـرنا بهـا يـا سـيدي هـدفًا يَرمـي عـدو الـدين عاليهـا
فـانهض رسـول الله تـدركها قبـل الغـروب النكـد يخفيهـا
تحيـي موائًـا طـال خاملـه ابعـث بهـا روحـا لتحييهـا

ويلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة (كفكف دموعاً) لم يكن يسير في مديحه وفق خطة واضحة، بل كان مستسلماً لتداعي الأفكار، والمعاني

---

(١) السابق ص ١١٢.
(٢) السابق ص ١١٣.

في مقام حديثه إلى رسول الله أو عنه، فيبدأ حديثه بمدحه ﷺ، ثم ينتقل إلى شكوى حال الأمة، ليفتح أمامه باب الاستنجاد، والاستنهاض برسول الله ﷺ كي يُحيي مواتها، ويجبر كسرها و هزيمتها، ثم يعود بعد ذلك للمديح بمآثره ﷺ يوم القيامة فيقول:

يـا صـاحب الحـوض الـذي انبثقـت مـن فيـك آيـات تجليهـا

ثم يعود لمدحه ﷺ بما بعث به للورى من الخير واليمن، والهداية، لينقلنا فجأة إلى مناجاته في قبره الشريف، معربًا عن عظيم شوقه إليه، فيقول: (١)

يـا صـاحب القـبر المـنير سـنًا بالطيبـة الفيحـاء يزكيهـا

شـوقا إليـك الحـب يحملـني والـنفس لا تخفـى أمانيهـا

ورغم ما حازه الشاعر من الشرف، وشعرُه من السمو لمديح رسوله الكريم، فلا تزال أبياته تشعر بالخجل أمام شمائله العظمى. فيقول: (٢)

شـعري خجـول مـن شمائلـه كالروضـة الفيحـاء مغانيهـا

يسـمو بهـا شـعري مبلجـة كالتـاج لمـا صـرت أسميهـا

مـدحي أبـا الزهـراء لـي شـرف بـل حلـة تزهـو أعاليهـا

ولا يخفى أن الشاعر لم يكتف في هذه القصيدة بمدح النبي ﷺ بالصفات المعنوية فحسب، بل مدحه بالصفات الحسية كذلك، كما يلاحظ أنه بعد كل ما سبق عاد الشاعر إلى المديح في نهاية القصيدة، حيث

---

(١) السابق ص ١١٤.

(٢) السابق ص ١١٤.

جمع في الأبيات الثلاثة الأخيرة بين مناجاة الله سبحانه، ومناجاة النبي الكريم في سياق طلب الشفاعة.

د- **ملامة النفس وأوبتها**: وقد يقدم بين يدي مناجاته لربه لوم النفس، ومحاسبتها على ما اقترفت من تقصير في غابر الزمان وحاضره، ما يستلزم التوبة، والإنابة إلى الله تعالى، ففي مطلع قصيدته (كفكف دموعًا) يقول:[١]

كفكف دموعا ضل ماضيها جور الزمان النحس يبكيها

هلت على خد مبعثرة درأً عطاش الأرض ترويها

دمعاً ليالي الدهر تغزله بُرْدا لها حزنا توشيها

دمعا كأن النفس تلفظه سخطاً على من بات يغريها

إنه يجرد من نفسه إنسانًا أثقلته الذنوب، فبات حسرانا على سنيه النحسات التي مضت، فإذا دموعه منهمرة، تعلن عن ألم يعتصر فؤاده، وندم تئن به نفسه، **وإن كنت أرى** أن التوفيق جانبه حين بدأ بفعل الأمر (كفكف)، وكان الأحرى أن يأمر بالزيادة والاستمرار كأن يقول (جودا) أملاً في أن يطهر البكاء قلبه، أو يكفر بعض ذنبه، إلا إذا كان مقصده أن البكاء لا يجدي مع عظم ما اقترف، وهذا أيضًا معنى **مفضول**، لأن اليأس والقنوط ليسا من شيم الأوَّابين.

كذلك فإن تشبيه دموعه بالدُّر المنثور على خده صورة جميلة لا تتفق وجو الحزن والتحسر الذي يسعى الشاعر لإضفائه على القصيدة.

---

(١) تباريح وجد ص ١١٢.

وقبل أن يُفهم من البيت الأخير أن الشاعر يلقي اللوم ساخطا على الشيطان الذي غواه، فضلَّت نفسه باتباع خطاه، نراه في الأبيات التالية لا يبرئ نفسه، ولا يعتذر عن طيشها، ونزقها، فهي شريك للشيطان في إضلاله، بل تحمل القدر الأكبر من قيادته إلى صراطه المعوج، على الرغم من وضوح السبيل، ونصاعة الدليل. فيقول عن نفسه: (١)

تعشو عن النور الذي سطعت أضواؤه ما الطيش ينجيها
تفري المعاصي وهي آمنة تعصي عنادًا قول هاديها
كم ضيعت من حق خالقها كفرا به ساءت بمبديها

ومن ثم باتت التوبة عليها واجبة، والعودة إلى الله فريضة، والتعلق برحمته، والطمع في غفرانه طوق النجاة من هَلَكةِ الدنيا والآخرة. يقول: (٢)

عادت إليك اليوم يدفعها توب فأنت اليوم منجيها
بالرحمة العظمي معلقة صفحا بفضل منك ينجيها

هـ- **امتزاج العواطف**: وقد تختلط تجربة الشاعر الدينية بتجارب أخرى في النص الشعري الواحد، كالعاطفة الوطنية، أو الاجتماعية، مما يتولد عنه امتزاج في عواطف الشاعر، كالحال في قصيدته (الحج) التي دار موضوعها حول أدائه لمناسك الحج، حينها امتزجت العاطفة الدينية، بعاطفة مغضبه لائمة، إذ كانت القصيدة إلى غرض وصف الرحلة أقرب، فبعد أن بدأ الشاعر قصيدته بتصوير شوقه وطربه لزيارة المدينة المنورة، وساكنها -عليه السلام- ما لبث أن تناوشته وزوجه بعض المعاناة بمجرد

---

(١) السابق.
(٢) السابق.

وصوله مكة، سواء بسبب جشع القائم على الرحلة الملقب (بالحلبي)، أو بسبب دار مقامه، فكانت قصيدته شكوى يبثها إلى وزير الحج. فيقول فيها بعد أن أتم طوافه، وسعيه: [١]

ضـــــيوف الله عـــــذبهم مـــا لاقـــوه يـــا (حلـــبي)
نزلنـــــا المنـــــزل الموعـــــو د يـــا ربـــاه يـــا حلـــبي
فكنـــــا فيـــــه ســـــردينا وقـــد رصـــوه في العلـــب
ترانـــــا فيـــــه أســـــرابا علـــــى الحمَّـــــام للطلـــب
مكـــان النـــوم معبـــدنا وكـــل الأكـــل والشـــرب
فمـــلَّ النـــور خـــدمتنا وأضـــحي ظـــاهر الوصـــب
وقـــد عـــانين نســـوتنا فهـــل يرضـــيك يـــا حلـــبي

(١) السابق ص ١٢١.

المبحث الرابع: التجربة الاجتماعية

كانت الأسرة الصغيرة المكونة من الزوجة والأبناء هي المحور الأهم في تجربة الدكتور العبيدان الاجتماعية، وكأن روابطه الاجتماعية لا تمتد فروعها خارج بيته، على الرغم مما يعرفه المقربون منه من تشعب علاقاته الاجتماعية، وما يحظى به من منزلة رفيعة في المجتمع، مما يدل على أن حب الشاعر لأسرته كان يملأ عليه كيانه النفسي، والشعري معًا.

كم كانت فرحة الشاعر بميلاد ابنته الكبرى (إيمان) لقد حلقت به في السماء فوق هام البشر، وزاحمت الطبيعة موكبها بوارف رياضها، وبديع أزاهيرها، ورقيق وَرْقها، كما يقول من قصيدته (وكذا السماء):[١]

من في الوجود كفرحتي أخطو بها فوق البشر
كم رددتْ وُرْق الريا ض هديلها مثل السحر
فرحا بمقدم طفلتي فيجيبها أرج الزهر

إنها فرحة تأبت على عادة بعض العرب ممن يفضلون التبكير بالذكور على الإناث، لكنها الفطرة السليمة التي زادت من فرحته بابنته الثانية (روان) ضحكة الفجر، وأريج الزهر، وضياء البدر:[٢]

(أروان) يا ضحكات فجر باسم وأريج زهر في الصباح الباكر
وإضاءة البدر الجميل تألقت منه الليالي في الضياء المائر
أبنيَّتي، ما أنت إلا فرحة سكب الإله نميرها في خاطري

---

(١) تباريح وجد ص ٤٥.

(٢) السابق ص ٥٥.

ومن الطريف أنه لم يحظ أحد ولدي الشاعر (عبد الله وأحمد) بمقطوعة شعرية خاصة مثلما حظيت بها بنتاه الكبريان، بيد أنه ذكرهما في معرض الشوق إلى كافة الأبناء في أحد أسفاره، فيقول من قصيدته (الفراق):[١]

يخيل إليَّ أن بنيَّ هنا عصافير روض به تحتشد
(عبادي) يلهو مع (أحمد) و(إيمان) تبدي و(أروى) تعد
و(رون) تقول لهم قصة وهن يقلن وماذا بعد

أما زوجه، ابنة عمه، أم البنين، كلثوم، وكلثم، وكثم كما كان يناديها، أو يناجيها في أشعاره فبعد استئثارها بالنصب الأوفى من تجربة الشاعر الغزلية، لم تغب عن تفاصيل تجربته الاجتماعية؛ إنها مصدر سعادة الأسرة وهنائها، يقول:[٢]

يا سعد حلق في الفضاء وضم لي أم البنين أحبتي وهنائي
وارسم على هام البنين وأمهم حللا من الأشواق والأضواء
هم جنة الأرض التي يممتها ورحيلهم عنها أليم شقائي

وفي خضم تلك السعادة الأسرية الغامرة، يلاحظ أن سماء التجربة الاجتماعية للشاعر كانت تتلبد بين الحين والآخر بغيوم الحزن، ويحرقها ألم الفراق، الذي لا يطيقه، سواء أكان فراقاً مكانياً أم فراقًا نفسياً، فكما كان الاغتراب كلمة السر، والباعث الأقوى لتجربة الشاعر الغزلية، كانت كذلك شعاعا يضيء بعض جوانب التجربة الاجتماعية.

---

(١) السابق ص ٢٨.

(٢) السابق ص ١١.

أما الاغتراب النفسي فكان يكابده عندما تحتدم الوحشة بينه وبين زوجه، وقد أسلمها غضبها إلى قساوة الصدود، وفتور الحديث، وقد سبق تفصيل الحديث عن هذا الجانب في تجربة الغزل، وأما **الاغتراب المكاني** فكان الشاعر يعانيه كلما نأت به الأسفار عن أسرته، يقول من قصيدته (الفراق) التي يصف فيها إحدى رحلاته إلى مصر:(١)

فـــراق البـــنين وأم الولـــدْ أوهـــي الفـــؤاد وأوهـــي الجســـدْ
يلـــوح أمـــامي وفي نـــاظري غـــول الفـــراق يزيـــد الكمـــدْ
ونـــار اشـــتياقي تزيـــد لظـــى فـــأفزع منهـــا لربِّـــي الصـــمدْ

لقد أفسد عليه كمد الفراق الشعور بالسعادة، وحالت وحشته لأسرته دون التمتع بروعة ما تراه عينه من مشاهد، وعصمه التفكير في بنيه من أن تتخطفه زحمة الحياة في القاهرة، فيتساءل بعد أن عدد بعض مغرياتها الحضارية والجمالية:(٢)

فكيـــف يغـــني بهـــا متعـــب بشـــوق البـــنين وأم الولـــد
ولـــيس يلـــذ بهـــا منظـــر ينســـيك هـــم الحيـــاة النكـــد

وقد سجلت القصيدة حاور الشاعر مع نفسه ساعة، وعاتبه لها لقناعتها بالحرمان، لكن هيهات أن تستجيب له.

وإذا كانت الأسرة مثلت الموضوع الرئيس في تجربة العبيدان الاجتماعية، فقد كانت هناك موضوعات أخرى ثانوية، تتصل بعلاقات الشاعر الاجتماعية مع بعض الأصدقاء، ممن جمعه بهم ميادين العلم، أو

---

(١) السابق ص ٢٨.
(٢) السابق ص ٢٩.

مجالس السمر، والولائم، ولعل في اتخاذ الشاعر من أسماء أصدقائه عنوانا على بعض مقطوعاته دليل على أهمية هذا الجانب الاجتماعي في تجربته. من ذلك قصيدته (أيا إدريس) التي تروى موقفا تأخر فيه شيخهم عن الحضور، فتنادوا بالرحيل: [١]

أيـــا إدريـــس أيـــن الشـــيخ؟ إن الشـــيخ قـــد أخـــر
هلمـــي يـــا أضـــابيري فـــإن الوقـــت قـــد أدبـــر
ســـنلقى الشـــيخ في غـــدنا وننهـــل علمـــه الأوفـــر

وفي قصيدته (أبا نصر) يداعب صديقه الذي غضب لعدم تلبية ندائه، بأسلوب فكاهي ساخر؛ معللا انشغاله وأصحابه عنه بوليمة لم يقاوموا طيباتها: [٢]

أبـــا نصـــر فـــلا تغضـــب علينـــا فإنـــك إن تســـلنا لـــن نبينـــا
شـــغلنا الصـــحن عـــن قـــول أكيـــد وقـــد عـــبرت روائحـــه إلينـــا
يناديـــنا علـــى قـــرب هلمـــوا فلحـــم التـــيس يغـــري الناظرينـــا
وشـــكل الأرز يلحظنـــا بطـــرف ويـــدعو الجميـــع أيـــن الآكلونـــا؟

ويندرج ضمن الفكاهات الاجتماعية للشاعر مقطوعته (دعوة إلى التثنية)، ومطلعها: [٣]

جدد شبابك بالفتاة الغانية إن الزواج لمتعة بالثانية

---

(١) تباريح وجد ص ٤٦.
(٢) السابق ص ٩٦.
(٣) السابق ص ١١٠.

والدليل الأكبر على كونها دعابة وفكاهة اجتماعية، ما سبق إيضاحه من طبيعة العلاقة بينه وبين زوجه التي لا يرضى لها شريكا، ولا عنها بديلا.

وبقدر ما كان الشاعر يأنس بأصحابه، وينعم بمجالسهم، وإن قلَّتْ، كان شديد الأسى على من فقد منهم، يقول في قصيدته (رحيل الصحب) وقد ذكر فيها بعض أصحابه بأسمائهم:[1]

كأن القلب حين رحيل صحبي تطوحه الهموم وما تثنى
سقاك اهاً يا أيام أنس يطرزها الحديث بكل فن
تألق في مفرقها صفاء توشيه المحبة بالتغني.

❁❁❁❁❁❁❁❁

(١) السابق ص ١٠٠.

المبحث الخامس: التجربة التأملية

التَّأَمُّلُ مصطلح أدبي حديث، لم يخل الأدب العربي القديم من مضمونه، يرجع في أحد أصوله اللغوية إلى "التَّثَبُّتُ فِي النَّظَرِ"(١)، يقال: "(تَأَمَّلَ) الشَّيْءَ: نَظَرَ إِلَيْهِ مُسْتَبِينًا لَهُ"(٢). و"تدبره وَأَعَاد النّظر فِيهِ مرّة بعد أُخْرَى ليستيقنه"(٣)، ولا يختلف هذا المفهوم اللغوي للتأمل عن مدلوله الفني الماثل في "التجربة التأملية التي يخوضها الأديب ليعطينا من خلالها صورة صادقة عن أفكاره، ومشاعره، ونبوءاته، وتصوره للعالم من حوله، والوقوف على مدى توافقه مع ما حوله من قيم، أو رفضه لها، وصراعه في سبيل إيجاد عالم جديد مبدع"(٤)

ومع أهمية هذا النوع من التجارب الشعرية، إلا أنها تحتاج إلى بعض المقومات التي تحلق بالشاعر بعيدا عن معترك الحياة الذي يعاني ضغوطها، ليرى الكون كله بصفاء من مكان بعيد، وهو لم يتوفر لشاعرنا وقد تجاذبته حيواته الاجتماعية، والعلمية، والثقافية، التي اقتطعت جل وقته واهتمامه، إلا أن شعره حظي بغير القليل من دلائل التأمل، إذ كان للتجربة التأملية في شعر العبيدان محوران رئيسان، أولهما- التأمل في

---

(١) معجم مقاييس اللغة. أحمد بن فارس الرازي، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، ١/١٤٠.

(٢) مختار الصحاح مادة أمل. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت، ط٥، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م، ص ٢٢.

(٣) المعجم الوسيط مادة أمل. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة. د.ت. ١/٢٧.

(٤) أدب المهجر. دراسة تحليلية بأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري. د. صابر عبد الدايم، دار المعارف، بالقاهرة، ط١، ١٩٩٣م، ص ٣٤.

الذات، والحياة، وثانيهما- التأمل في الطبيعة الصامتة من حوله، فقد عبرت بعض قصائد (تباريح وجد) ومقطوعاته عن وقفات متعددة للشاعر مع نفسه ومكابدتها في دروب الحياة، يجمع بين تلك الوقفات الميل إلى التأمل والتفكير وإعادة النظر، سواء في أحوال الحياة ذاتها، أو في أحواله هو معها، في إطار من المقارنة المتكررة بين ما كان، وما هو كائن، في أسلوب غلبت عليه الشكوى، الممتزجة بشيء من الحزن، والاستسلام للواقع.

كثيرا ما كان الماضي يمثل للشاعر الجمال، والبهجة، وحلو الذكريات، بينما يمثل الحاضر له الهم، والشقاء، وضياع الأحلام وسط مصائب الدهر، ومكائد البشر. وقد لخص تلك الخبرة الذاتية في قوله من قصيدة (ذكرى الماضي وألم الحاضر): [١]

أيا ماضيًا أنت فيه الجمال وحاضرنا فيه كل النصب

وكم هو محبب لنفسه أن يُفيض من الحديث عن مظاهر جمال الماضي بمثل قوله:[٢]

أعايش ماضٍ وأحلامه بذكرى تلوح كمثل القبب
يفيض سناها على خاطري فيبقى السرور طيوفا تثب
بكل مكان شذى بسمة تطير مع الريح أنَّى تهب
على الروض نغدو وأحلامنا بعين البشير لنا ترتقب

---

(١) تباريح وجد ص ١٤.
(٢) السابق.

وبقدر ما كان يصور لنا الماضي البهيج، يخاطب الحاضر بأسلوب الاستفهام الإنكار المشوب بالحدّة والعنف قائلا[١]:

أتثقل ظهري بنار الهموم وتكوى فؤادي بصاف اللهب
نزعت السرور بكل القوى من القلب عاد كبيت خرب

ولعل أسوأ ما عكر على الشاعر صفو حاضره، ما عهد في الحياة من إخلاف الوعد، وتزاحم الأضداد، وتربص الحاقدين، فيقول من مقطوعته (وبقيت فيها): [٢]

إن الحياة بروقها ورعودها قد أخلفت ما كان من ميعاد
قد ورثتني كل هم ناصب متحيراً في زحمة الأضداد
وبقيت فيها غير راضٍ مكرهاً غرضًا تعاوره ذوو الأحقاد

وإذا كان الشاعر قد استسلم للواقع في كثير من قوافيه، فلا غرو أن نشيد بأبيات دعا فيها إلى الثورة على ذلك الواقع التعيس، وأن يسعى كل امرئ إلى خلق عالم خاص به، متغلبا في مسعاه على كل عقبة كئود. فقد استهل قصيدته (يا ابن التراب) بأبيات توحي بأن قائلها أحد "جبرية" العصر الحديث، فيقول: [٣]

يكر الليل فينا والنهار على مضض فهل يرجى خيار
ونمضي كالسوائم هاربات إلى أجل وليس لنا اقتدار

---

(١) السابق.
(٢) السابق ص ٤١.
(٣) السابق ص ٥٤.

لكنه سرعان ما يفيق من سكرة الاستسلام، ليجرد من نفسه إنسانًا يستحق الزجر، والوعيد إذا ما رضي بحاله، بل ينعت في نفسه كل قانع بالقليل من الدنيا، فلا طموح يدفعه، أو لا حلم يؤمله، ينعته بالغباء، والحقارة، والمذلة، والضعف، فيقول: [١]

غبي أيها المغرور فيها إذا تشقى ويرضيك الشعار
حقير بل ذليل كل حين إذا يرضيك من دنياك دار
ضعيف أنت لا تسمو بشيء إذا يغنيك ليل أو نهار

لتأتي بعدها خاتمة القصيدة ذاخرة بالدعوات الثورية للتغيير، وبعث الهمم العالية، والسعي الحثيث إلى سمو الغايات، التي عبر عنها في هيئة تشبيهات ضمنية متتابعة: [٢]

فإني قد رأيت الليث يعلو بساح الغاب يعلوه الوقار
ويسمو الباز لا تدنو إليه صغار الطير منهم والكبار
يسود الكل منهم في عتو يغير السبع منهم أو يغار

أما الطبيعة الصامتة فقد كانت علاقة الشاعر بها علاقة وصفية عابرة خصها من ديوانه ثلاث مقطوعات هي (عيون الورد) [٣]، و(نشر السحاب) [٤]، و(نشر الضباب) [٥].

---

(١) السابق.
(٢) السابق ص ٥٤.
(٣) السابق ص ١٨.
(٤) السابق ص ٨٧.
(٥) السابق ص ١٠٩.

أما (الليل) فقد تخطت علاقة الشاعر به حد الوصف، إلى التأمل، والمناجاة، وإن شاب تلك العلاقة الاضطراب والتقلب، فالليل في مقام الصبابة والعشق صديق ودود، كما في قصيدته (كم يلذ الليل)[١]:

كم يلذ الليل للصب الشجي ونجوم كابتسامات الصبي

يمنح الذكرى نسيما باردًا من نسيم الليل كالخَوْدِ الحيي

وقد يمسي الليل حال فراق الأحبة عدوًا لدودًا، فبعد أن سافرت عنه زوجه يخاطب الليل في قصيدته (يا ليل) قائلا: [٢]

يا ليل كم أرسلت من حزن يغلي بقلب زيد إحراقا

يا ليل كم أحييت من ذكرى ماتت قديما فيك إزهاقا

يا ليل كم أبليت من صب سهدا ولم يأخذك ميثاقا

وقد يتخذ الشاعر من الليل رمزاً تختبئ وراءه كثير من المعاني، ففي قصيدته المميزة (إن ليلي)، يتخذ الشاعر من الليل رمزا لأمته العربية والإسلامية، التي تتناوشها سهام التخلف والضعف، والتشرذم من كل جانب، ولعل اختياره الليل رمزا لها يعكس حال التشويه، والتيه اللذين يعانيهما العقل والوعي العربيين، من ذلك قوله: [٣]

تاه ليلي عن تباشير الصباح راح يطوي جاهلا تلك البطاح

في يديه خنجر ماضٍ صليت يذبح الآمال في الروض الفساح

---

(١) السابق ص ١٢١.

(٢) أطلق الشاعر هذا العنوان (يا ليل) على قصيدة ومقطوعة في الديوان: ص ٢٠، ٦٥.

(٣) تباريح وجد ص ٢٦.

مـن دمـاهـا خضَّـب الـسـهل البهـيج بـل طـواه المـوت مـن بعـد المـراح

المبحث السادس: التجربة الرمزية

الرمزية في معناها العام الواسع كلمة "تستخدم لتصف أي لون من ألوان التعبير الذي يشير إلى الشيء إشارة مباشرة بطريقة غير مباشرة، ومن خلال وسيط هو بمثابة شيء ثالث"[١]، وفي ميدان النقد الأدبي فالرمزية "فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة، وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة"[٢]، وعلى هذا فإن "الأدب الرمزي محاولة من الأديب للإفصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس البشرية، وإيحاء صور من العقل الباطن إلى قارئه مستعيناً في ذلك بجرس الالفاظ، وإيقاع الوزن، وتركيب الجمل ومعانيها الدقيقة"[٣]، وقد يستعين الشاعر بأدوات ووسائط رمزية أخرى كالتشبيهات، واستعارة، أو حكاية بينها وبين الفكرة التي يصورها مناسبة، وقد يعتمد على القصص الأسطوري، والملحمي والغنائي.

خاض الدكتور العبيدان تجربة رمزية محدودة الشكل، والموضوع، فقد مثلتها ثلاث قصائد في ديوانه هي (حرّقوها)، و(الشيخ والطفل)، و(أيها

---

(١) الرمزية. تشارلز تشادويك. ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالقاهرة، ١٩٩٢م، ص ٣٩.

(٢) السابق ص ٤١، ٤٢.

(٣) مدارس النقد الأدبي الحديث. د. محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، بالقاهرة، ط ١ ، ١٩٩٥م، ص ١٦٧.

العصفور)، ودارت رمزيتها في الفلك السياسي، وقد عول الشاعر على القصة كوسيط رمزي، أو ما يمكن تسمية معادلا موضوعيا لأفكاره، سواء أكانت القصة خيالية كحكايات الطير، وصراع الحيوانات، أم التقطت شخصياتها وأحداثها من واقع ذي صلة بفكرته التي يشير إليها من مكان بعيد. و يجمع بين تلك القصائد الغموض الذي يصل إلى حد التعمية أحيانًا، وليس ذلك بغريب على طبيعة هذه التجربة، فإن "الشعر الرمزي بالضرورة يكتنفه شيء من الغموض في تكوينه"[١]، وهو ما يحتاج من المتلقي تأملا عميقًا، للإمساك بالفكرة، وفهم الدلالات البعيدة للألفاظ، وتذوق ما فيها من فن وجمال.

ففي قصيدته (الشيخ والطفل) يعالج الشاعر قضية أهمية تعاقب الأجيال في قيادة الأوطان[٢]، بطريقة تحفظ للسابقين إلى الحكم مكانتهم، وتعطي الشاب النضير فرصته في الممارسة والتجربة، لاسيما وقد نبتت في الأوطان أجيال أضيئت عقولها بنور العلم، فضلا عما اكتسبته من خبرة الشيوخ، وحكمتهم، وكيف أن الشباب بما أوتوا من مقومات قادرون وحدهم أن يرهبوا عدوهم، ويعيدوا مجدهم، ويقهروا الماكرين بأوطانهم، وذلك كله من خلال قصة شعرية كان (الزورق) فيها رمزًا للوطن، و(الشيخ الهامد)

---

(١) الرمزية. ص ٤١.

(٢) ذهب الدكتور فيصل مالك في بحثه (الصورة الفنية ومصادرها في شعر العبيدان) إلى أن هذه القصيدة ذات طابع فكري تأملي، ص ١٤، وهو ما أخالفه الرأي فيه، فهي عندي رمزية سياسية، وهو ما أكده لي الشاعر الدكتور موسى العبيدان بنفسه في لقاء جمعني به في بيته يوم الثلاثاء ٢٠١٦/٥/٣١م، الموافق ١٤٣٧/٨/٢٤هـ، فضلا عما كان يدور بيننا من مهاتفات تتصل بموضوع البحث.

رمزاً لجيل الشيوخ وكبار الحكام سنًا، ويرمز (اليم) لمعترك الحياة، ودروب السياسة التي يتحتم على الزورق خوض غمارها، كما كانت (الأمواج الغاضبة، وبغاث الطير) رمزًا للمتآمرين، والمتربصين بالأوطان الدوائر، وكان (الكِتَاب) رمزاً للتعليم والمعرفة، كما كان (النور) رمزًا لأثر اجتماع العلم والخبرة من فطنة ورشد ورجاحة عقل، يقول في مطلعها: [١]

غـــادر الـــزورق أرض المرفـــأ حـــاملا في جوفـــه طفـــلا رضـــيعا
وبقايـــا مـــن كتـــاب درســـت أحـــرف منـــه وقـــد كـــان رجعيـــا
وعلـــى الـــزورق شـــيخ هامـــد يبعـــث النـــور وقـــد شـــد صـــريعا

وعبر عن اعتداء الأعداء، ومكر الطامعين في الأوطان بقوله:

وعـــواء المـــوج يعلـــو صـــاعدا يهتـــك الســـمع ويجتـــاح الضـــلوعا
وطيـــور المـــوت حطـــت حولـــه ترقـــب الـــزورق أن يهـــوى وقوعـــا

في حديثه عن تولي الشباب مقاليد الحكم، ليدحروا بعزيمتهم المكر والاعتداء، دون أن ينسى للسابقين في الحكم فضلهم، فيقول: [٢]

كـــبر الطفـــل وقـــد شـــب قويـــا يرهـــب المـــوج وقـــد أمســـى خنوعـــا
أصـــلح المجـــداف ســـوَّى قلعـــه ثـــم حـــول الشـــيخ قـــد بـــث شموعـــا
وأتـــي بـــين يديـــه بكتـــاب واحتبـــى الطفـــل والشـــيخ ركوعـــا

ويصور الشاعر نتيجة تلك الصحوة الشبابية في مواجهة العدو قائلاً:

فاســـتحال النـــور نهـــرًا جاريـــا ومضـــى الـــزورق في الـــيم طلوعـــا
وبغـــاث الطـــير مـــن حرقتهـــا تتـــوارى عنـــه منبـــوذا خليعًـــا

---

(١) تباريح وجد ص ٩٥.
(٢) السابق ص ٩٥.

وتشكل قصيدة (حرِّقوها) صورة رمزية مركبة، تعكس حال الوطن في ظل الاحتلال، وما يجب على الشعوب بمختلف طوائفها ونخبها اتخاذه من أساليب المقاومة والدفاع، وعلى رأسها الاجتماع والوحدة، وماذا يجب على الشعوب عمله بعد زوال الاحتلال حتى لا يعود.

فقد تكرر في أول القصيدة وآخرها مشهد العجوز (رمز المؤرخين) التي تروي للصغار حكايات الماضي وقصصه المشوقة، ومدى خطورة دورهم في توعية الأجيال من خلال استلهام الماضي، وأخذ العبرة من أحداث الحاضر، والسعي لاستشراف المستقبل، ومن ثم كان التاريخ ورجاله أول من يحرص الاستعمار على استئصال شأفتهم، يقول على لسان الفيل (رمز الاستعمار الغاشم) مخاطبا أعوانه: (١)

كدَّر الفيل حياة للفراشات وعيدا
أصدر الأمر ونادى لا سؤالا ولا مزيدا
أوقدوا في الحي نارًا اطرحوا فيها الجريدا
ذي العجوز مزِّقوها والصبايا والمريدا

لكن المستعمر المستبد لا يدرك أنه وإن تخلص من الأشخاص، فلن يتخلص من الأفكار، فبنات العقل تبقى:

غير أن النار لم تأ كل من العقل مزيدا

وتبرز في هذه الرمزية شخصية (شيخ الأُرانَى) أو شيخ الأرانب الذي يرمز إلى (طبقة المفكرين، ودعاة المقاومة والإصلاح) ليبرز دورهم في

---

(١) السابق ص ٣٣، ٣٤.

التخطيط والتدبير، وتوحيد الصفوف، وجمع الكلمة، ولملمة الشمل في مقاومة الأعداء، فذاك هو السلاح الناجع، يقول:

دوَّى في الحـــــي نـــــداء يجمـــع الـــرأي الســـديدا
احتـــوى المجلـــس شـــيخًا م الأرانَـــى عتيـــدا
دار في المجلـــس بحـــث بـــترك الفيـــل صـــريعا

ولا بأس من التعويل على الخدع والحيل، إنما البأس أن ييأس الناس بسبب قلتهم، وكثرة عدوهم:

قـــال: إنـــا لصـــغار إن في القـــوم عديـــدا
وســـنأتي باحتيـــال يجعـــل الفيـــل فقيـــدا

❁❁❁❁❁❁❁❁

الفصل الثاني

أثر التجارب الشعرية في تشكيل عناصر الصورة الفنية

توطئة: الصورة الفنية مقياسا نقديًا.

لا أهدف من هذه السطور استقصاء الحديث عن الصورة الفنية نقديًا، أو تاريخيًا، فذانك الأمران وسعتهما مئات الصفحات من الكتب القيمة، والأبحاث الدقيقة، والمقالات المحكمة[١] التي أدارت نقاشات طويلة في هذا الصدد. أظهرت خلالها دور النقد العربي القديم في بلورة مفهوم الصورة بدءًا من الجاحظ، وانتهاء بإمام البلاغيين عبد القاهر الجرجاني الذي " أغلق القول فى تحديد الصورة –أو كاد يغلقه–على من جاء بعده، [إذ] وضع الأساس الذى بنيت عليه من بعد فكرة الصورة الفنية"[٢]، كما عالجت الخلافات بين النقاد المحدثين في تحديد مفهوم الصورة وأبعادها، ومكوناتها، كلٌ حسب مرجعياته الثقافية والنقدية.

إنما أردت التذكير بقيمة الصورة الفنية بوصفها معيارًا نقديا حساسًا، وما صلة عناصرها بالتجربة الشعرية. ولا يمنع هذا من إيراد بعض

---

(١) من المراجع التي عنيت بدراسة الصورة الفنية: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، للدكتور جابر عصفور، الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف، الصورة والبناء الفنى للدكتور. محمد حسن عبد الله، البناء الشعري فى الصورة الأدبية للدكتور. على على صبح، الصورة الأدبية في القرآن الكريم د صلاح الدين عبد التواب، الصورة في التشكيل الشعري. سمير على الدليمي، وغير.

(٢) الصورة الفنية فى قصيدة المدح بين: ابن سناء الملك، والبهاء زهير. علاء أحمد السيد، دار العالم العربي، بالقاهرة، ط١ ٢٠٠٩، ص ١١.

التعريفات الجامعة للصورة الشعرية التي تعين على الولوج الناجز إلى ذلك المراد. فمن تعريفاتها الموجزة "إبراز المعنى العقلى فى صورة محسة"(١)، في حين يقصد أحمد الشايب بالصورة "الوسائل التى ينقل بها الأديب فكره، وعاطفته –معا– إلى قرائه أو سامعيه"(٢)، ولم يبعد تعريف د. ماهر حسن عن ذلك المفهوم حين رأي أن "الصورة تجسيم لمنظر حسي، أو مشهد خيالي، يتخذ اللفظ أداة له"(٣)، ولعل من أقرب التعريفات إلى قناعتي أنها "استيعاب فكرة ممزوجة بعاطفة، فى شكل لغوى متكامل يلتزم قوانين الشعر، يوسم بالجمال، ويحمل خصائص مبدعه، ويؤثر فى المتلقي"(٤).

يفهم من تلك التعريفات أن الصورة الفنية هي الوعاء الحسي، المعبر عن التجربة الشعرية، بجانبيها العاطفي والعقلي، في قالب لغوي، يتسم بالجمال، ما يعكس حذق الأديب في صنعته الشعرية، ومقدار تأثيره في المتلقي بما وظف من عناصر تصويرية. وهو ما جعل من الصورة الفنية معيارًا نقديًا قلَّما يخطئ في الحكم على مدى براعة الأديب.

وللصورة الفنية عناصر أساسية تتكون منها، ومظاهر تنتج عن التفاعل والانسجام بين تلك العناصر، تتمثل هذه العناصر في (اللغة، والأسلوب، والخيال، والموسيقى) وهى مجالات العمل النقدى، ومناط الدراسة الفنية في هذا البحث، وأما المظاهر التي توحي الصورة بها فمنها:

---

(١) دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، ط الرسالة، ١٩٤٥، ص ٦٣ .

(٢) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣، ص ٢٤٢.

(٣) المذاهب النقدية . ماهر حسن فهمي مكتبة النهضة المصرية، د.ت، ص ٢٠٤.

(٤) الصورة الفنية فى قصيدة المدح ، ص ١٣.

(الموقع والحركة واللون والشكل والحجم والطعم والرائحة...) وليس من الضروري اجتماعها معًا في صورة واحدة. يقول الدكتور. الشايب: "الصورة الأدبية مرتبطة بالمعاني اللغوية للألفاظ، وبجرسها الموسيقي، ومعانيها المجازية، وحسن تأليفها معا بحيث يكون من ذلك كله تأثيران: أحدهما معنوي عاطفي، والثاني موسيقي يعين في قوة العاطفة وسرعة تأثيرها"(١)، وهو ما أكده الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي بقوله: "تتكون عناصر الصورة من الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، ويضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي: الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات والصور، والظلال التي يشعها التعبير، ثم طريقة تناول الموضوع، أي الأسلوب الذي تعرض له التجربة الأدبية"(٢)

كلا الناقدين اتفقا على أن اللغة، والأسلوب، والخيال، والموسيقى هي العناصر الرئيسة التي تشكِّل الصورة الفنية، وهو المفهوم الذي اقترب منه الدكتور موسى العبيدان حال إشارته إلى طبيعة (الصورة الكلية)، التي تقترب عنده مفهوم الصورة الفنية، والتي عُني بها في شعره أيما عناية، حين قال: "إن البناء الفني للقصيدة يقوم بصفة أساسية على المفردات اللغوية التي تشكل الصورة الكلية للقصيدة، وقد يكون عماد هذه الصورة الكلية الجرس أو ما يطلق عليه الموسيقى الداخلية للمفردات، وقد يمزج الشاعر ذلك بالصور الجزئية المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية ... وهنا

---

(١) أصول النقد الأدبي. ص ٢٤٤.

(٢) مدارس النقد الأبي الحديث . محمد عبد المنعم خفاجي، ص ٥٦.

تصبح الصورة الشعرية هي مزيج من الألفاظ والخيالات، وقد يطغى أحدهما على الآخر، وقد يتعادلان"[١]

وسوف تقدم الصفحات التالية محاولة تحليل تلك العناصر سالفة الذكر؛ بغية الوقوف على أبرز سماتها الفنية، ومقدار تأثرها بطبيعة التجربة الشعرية التي عبرت احتضنتها.

([١]) الملحق رقم (٣) من بحث (الصورة الفنية ومصادرها في شعر العبيدان).

المبحث الأول: الألفاظ

تُعد اللغة –ألفاظًا، وأساليبَ– أداة فاعلة، ورافدًا أساسًا من روافد الصورة الفنية وأدواتها، فهي "الصورة الحسية التي يخرج الشاعر في إهابها تجربته من مكمنها داخل نفسه، وهي الأداة التي يحيل بها عواطفه وأحاسيسه إلى لوحات تصويرية محسوسة يمكن التأمل في أبعادها، وإدراك جوانب القوة أو الضعف فيها، معتمدًا في ذلك على دلالاتها حينًا، وعلى إيحاءاتها حينًا آخر. ومن خلال حسن نظمها، ودقة تعبيرها يُفصح الشاعر عن مكانته الأدبية، وقدراته الفنية على تحويل الخيال إلى واقع محسوس"[١]؛ ذلك أننا " لا نملك حق الاطلاع على ضمير الأديب، ولكننا لا نعدم وسيلة لإدراك الصدق الفني في عمله من خلال تعبيره"[٢].

وعناية هذا البحث تتركز حول بيان بعض الخصائص الفنية التي اتسمت بها الألفاظ المفردة في ديوان (تباريح وجد) ، على أن يُعنى المبحث التالي بدراسة سمات الأساليب. فمن سمات اللفظ:

١- الفصاحة والوضوح.

كان لثقافة الدكتور العبيدان اللغوية والأدبية، ولتخصصه الدقيق في مجال الدراسات اللغوية أثر كبير في خلو لغته، في مجملها، من العيوب المخلة بالفصاحة كالتنافر، والغرابة، والتعقيد اللفظي[٣]، فكانت بيِّنة

---

(١) التيار الوطني في شعر أبي الفضل الوليد. ص ١٧٩.

(٢) النقد الأدبي، أصوله ومناهجه. ص ٣٣.

(٣) ينظر: خصائص التراكيب. د. محمد أبو موسي، مكتبة وهبة، ط الثانية ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م، ص٣١.

الفصاحة، واضحة الدلالة على معناها، وقلما وقع في مخالفة القياس اللغوي، وإن لم تخل من تأويل، وذلك نحو قوله: [١]

أنـــا في الصـــباح وعنـــدما تصـــحو بنـــا ريـــح الصـــبا

مترنمًـــا.. ومـــع الشـــرو ق ولونـــه قـــد ذهبـــا

فكلمة (مترنمًا) حسب سياق الأبيات خبر المبتدأ في البيت الأول، ولا وجه قريب لنصبها، ومن ذلك نصب كلمة (سعيدًا)، وهي نعت مرفوع في قوله:[٢]

عـــاش في الأرض فـــراشٌ نـــاعم البـــال ســـعيدا

كما يلاحظ في قوله: [٣]

أعـــايش مـــاضٍ وأحلامـــه بـــذكرى تلـــوح كمثـــل القبـــب

أن كلمة (ماضٍ) في البيت اسم منقوص مجرد، الأصل أن تظهر ياؤه منصوبة (ماضيًا). وفي حديثه عن القرآن السنة يقول: [٤]

أقامـــا ســـياجا للعدالـــة عاليًـــا فصـــارت معينـــا صـــافيا للشـــوارب

ففي كلمة (الشوارب) مخالفة للقياس اللغوي، حيث استخدمها الشاعر جمعا لاسم الفاعل (شارب) من الفعل (شرب)، والأصل أن يجمع على شُرَّاب، أو شاربون، أما (شوارب) فهي جمع (شارب) الذي ينْبت على الشّفة الْعليا من الشّعْر، وطرفاه شاربان[٥].

---

(١) تباريح وجد ص١٧

(٢) السابق ص ٣٣.

(٣) السابق ص ١٥.

(٤) السابق ص ١٥.

(٥) ينظر: لسان العرب ٤٩١/١، معجم اللغة العربية المعاصر ١١٨١/٢.

٢- الجزالة وتناسب الدلالة.

اتسمت لغة د.العبيدان بالجزالة التي تعني قوة الكلمة، وإحكام بنائها، ودلالتها على معناها دلالة أصيلة، تامة، واضحة، بعيدة عن الضعف، والابتذال؛ إذ "ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيًا خشنًا، ولا غريبًا جافيًا، ولكن حالا بين حالين"[١]، ويُعرِّف صاحب الصناعتين "الجزل" بأنه "المختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها"[٢]، كما ينفي الدكتور أحمد بدوي التعارض بين الجزالة, والوضوح في معرض حديثه عن معايير نقد الأسلوب[٣].

وانطلاقا من مفهوم الجزالة وما يتصل بها من الدلالة الأصيلة الواضحة على المعنى، يلاحظ أن الشاعر أجاد في اختيار الكلمات التي تعبر عن كل تجربة من تجاربة، بل تعبر عن المراحل المختلفة في كل تجربة.

ففي تجربته الدينية كانت لغة الشاعر مفعمة بالتذلل والخشوع، تحدوها الأصوات اللينة العذبة، والدلالات الروحانية الهادئة، يمثل ذلك حديثه عن نفسه الآيبة، وقد أثقلتها الذنوب:[٤]

---

(١) العمدة. ١٤٢/١. وينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ضياء الدين بن الأثير ١٨٥/١.

(٢) الصناعتين. أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، ص ٦٤، ٦٥.

(٣) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب. د. أحمد أحمد بدوي. نهضة مصر- القاهرة، ١٩٩٦م، ص٤٩٧.

(٤) تباريح وجد ص ١١٢

عـــادت إليـــك اليـــوم يـــدفعها تـــوب فأنـــت اليـــوم منجيهـــا
بالرحمـــــة العظمـــــى معلقـــــة صـــفحا بفضـــل منـــك ينجيهـــا
مـــن هـــول يـــوم الحشـــر إذ عرضـــت أعمـــال خلـــق أنـــت محصـــيها
لاذت بمـــــن أعليـــــت منزلـــــه طـــه أمـــين الـــوحي مهـــديها.

يلاحظ في هذه الأبيات اختيار الشاعر للألفاظ المقتبسة من القرآن والسنة، وكيف أنها تعكس حالة وروحانية من الندم على ما فات ، والطمع في الرحمة والمغفرة فيما هو آتٍ، إنها آهات الآيب إلى ربه تبعثها حروف المد التي لا تكاد تخلوا منها كلمة، وقد احتشدت جميعها في حروف القافية (الياء، والهاء، والألف). كما غلب على أصواتها صفات الهمس، والبينية أو الرخاوة، والانفتاح.

فإذا انتقلنا إلى التجربة الوطنية، كان الأمر على النقيض تماماً، فقد استخدم الشاعر لغة هادرة، غاضبة، وأصوات عالية صاخبة، تحمل دلالات قاسية، ومعان صادمة، تعكس جميعها حاله تجاه واقع أمته الهزيل، وسرعان ما تتغير هذه اللغة في السياق ذاته؛ لتنسجم مع نسائم الأمل البعيدة التي لاحت لمخيلته، وكسرت حدة القنوط واليأس المسيطرين عليه في جلّ مراحل تلك التجربة. مثال ذلك قوله: [١]

دهـــى أمتـــى لمـــا تفـــارط عقـــدها كـــوالح أعـــوام ذوات أشـــاهب
وقـــد أمطرتهـــا كـــل ذات ســـخيمة وعضـــت عليهـــا الغـــيض عـــض مكالـــب
أعـــق بنوهـــا عزهـــا وتلادهـــا فأضـــحت مـــن الأمجـــاد خلـــو الحقائـــب
فـــاروا بهـــا إلى القـــبر عجلـــى خطـــاهمو وقـــد أكثـــروا فيهـــا نـــواح النـــوادب

---

(١) تباريح وجد ص ٢٢

تمد يداً غرقى إليهم حريصة لتحيا فعادت بالمنى عود خائب

جنت منهمو شوكا وطول تصَّد فهل تجدين نفعا جهام السحائب

وعلى هذا النهج يمكن إدراك التناسب بين الألفاظ من حيث بناؤها، ودلالتها وبين طبيعة التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي عبر ألفاظه، سواء في تجربته الغزلية، أو الاجتماعية، أو الذاتية التأملية.

٣- المزج بين اللغة القديمة والمعاصرة.

كان للشاعر قدرة واضحة على استخدام الألفاظ والتعبيرات القديمة، إلى جانب توظيفه واستخدامه للألفاظ والتراكيب الحديثة، التي يألفها المتلقي العادي لتواترها على سمعه، ولا ينكر فصاحتها المتخصص لاستقامتها مع القياس اللغوي، وقد يبدو توظيف الألفاظ الحديثة -أو لنسميها فصيح العامية إن صح التعبير- بالأمر اليسير على عالم لغوي، وأديب تراثي في المقام الأول، حيث اللغة القديمة أقرب لثقافته ووجدانه من غيرها، ولكنها محاولة الشاعر الذكي الحريص على مخاطبة أكبر عدد من جمهور المتلقين، دون أن يصيب ذلك من قناعاته اللغوية شيء. وقد كان الدكتور العبيدان يرى أنه من أحد أسباب وضوح المعني، وشفافيته "عائد إلى استخدام اللغة العربية المعاصرة ووضوح الدلالة سمت لها لتداولها"[١].

ويلاحظ أن اللغة القديمة التراثية غلبت على تجربة الشاعر الوطنية، والدينية، في حين غلب النمط الجديد من ألفاظه على تجاربه الأخرى، لاسيما الغزلية، والاجتماعية. فمن تعبيراته اللغوية القديمة: (أسد الغيل-

---

(١) الصورة الفنية ومصادرها في شعر العبيدان. الملحق رقم (٣)، ص ٤٥.

الأسياف تُسل- الملوك مصفدين- منهاج قويم- نعاق البوم- دمع المآقي- اللحز الشحيح- نمضى كالسوائم- نجل الأماجيد -ريح السموم- تضوَّع الطيب...إلخ) ومن لغته المعاصرة: (القرش(نوع من السمك)- شغلنا الصحن – لحم التيس يغري- شكل الأرز -أين الآكلون؟- شهر عسل- مدارس مفتوحة – محابس السيل -مهابط الطائرات... إلخ).

٤- تفاوت المستوى الشعري للغة المستعملة.

تكشف النظرة المتأنية في ديوان (تباريح وجد) أننا أمام مستويين مختلفين من اللغة التي استعملها الشاعر للإفصاح عن تجاربه، ففي أغلب قصائد الديوان ومقطوعاته تعايش لغة تراثية، رصينة، شعرية يستريح لها السامع، ويتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو متميز لافت، فتحلق بك في آفاق الخيال الماتع، وتأخذك إيحاءاتها إلى رياض من المعاني، والتأويلات الثرية، وغالبًا ما تستحوذ القصائد الطويل على تلك اللغة الرائقة.

ولعل من أهم العوامل التي أسهمت في تمتع الشاعر ببراعة انتقاء تلك اللغة الشعرية الرصينة، هو تشبعه وجدانيا، وفكريا بالتراث العربي الأصيل، الذي قضى زهرة حياته ناسكا في محرابه، متعلمًا، ثم معلمًا، ثم دارسًا في مرحلتي الماجستير والدكتوراه، وأخير عالمًا لغويا حصيفًا، وأستاذا متخصصا في علوم أصول اللغة العربية، له العديد من المؤلفات التي مزج فيها بين التراث والمعاصرة.

وقليلًا ما تشعر أنك تقرأ لغة باهتة، فاترة، اصطنعها الشاعر قسراً؛ ليملأ بها فراغات البناء العروضي لمقطوعته، أو لقصيدته، فإذا بك أمام نظم بعيد الصلة بالشعر إلا من ناحية الوزن والقافية، كأن لغته لا تعكس تجربة شعورية صادقة، ولم تحمل إلينا صورا بلاغية، أو إيحاءات فنية

ساحرة، وأكثر ما يلاحظ هذا النمط اللغوي في المقطوعات الشعرية، أو في القصائد متوسطة الطول داخل الديوان.

يلاحظ كذلك أن هذا الاختلاف في مستوى اللغة المستخدمة لم يكن وقفًا على تجربة دون سواها، مما يعنى أنه انعكاس لحالة مزاجية متغيرة، أو لقدرة على النظم متفاوتة، وفق الاستعداد النفسي، والاحتشاد الذهني الذي يمر به الشاعر حالما تواتيه الأفكار المعبرة عن تجربة ما. من أمثلة النمط الرفيع من لغته الشعرية قوله من قصيدة (من الأعماق): [١]

عـــذولي لا تلمـــني إن قلـــبي أفـــاض إليـــك ماضـــيه الـــدفينا
فماضـــينا أقامتـــه رجـــال بأســـياف المـــآثر يختلينـــا
بأســـياف إذا جـــرِّدْن تلـــهو علـــى طـــرب يقمـــن وينحنينـــا
تخطفـــن الرقـــاب مـــن المنايـــا كـــومض الـــبرق ســـاعة يجتلينـــا
يلـــوح المـــوت إذ لاحـــت لعـــين ويـــبقين الجبـــابر خاضـــعينا
تقبِّلـــها شـــفاه المجـــد بهـــرًا علـــى الهامـــات لمـــا ينثنينـــا

ومن أمثلة النمط الآخر من لغة النظم، قوله يصف معاناته في رحلته إلى الحج: [٢]

نزلنـــا المنـــزل الموعـــو د يـــا ربَّـــاه يـــا عجـــبي
فكنـــا فيـــه ســـردينًا وقـــد رصـــوه في العلـــبِ
ترانـــا فيـــه أســـرابا علـــى الحمَّـــام للطلـــبِ
فهـــذا طـــارق بابًـــا وهـــذا ظـــاهر التعـــبِ

---

(١) تباريح وجد ص ٩٢.
(٢) السابق ص ٢١

مكـــــان النـــــوم معبـــــدنا وكـــــل الأكـــــل والشـــــرب

فأي علاقة لهذا اللغة بالشعر، إنها أشبه بأحاديث العامة، ولغة الأسواق الشعبية التي يفهم مرتادوه المقصود من التشبيه (بالسردين)، المرصوص، في (العلب)، أو التشبيه بالأسراب الطالبة لدخول (الحمام)، ناهيك عن إيحاءات تلك الألفاظ التي تمعن في إقصاء تلك اللغة عن حظيرة الشعر، ولا يُقبل عندي تسويغًا لهذه الاستعمال أنه من قبيل الصورة الشعبية، إذ ليس شرطًا لرسم الصورة الشعبية أن يستخدم الشاعر لغة شعبية. وربما لو لم تكن تلك الأبيات في باب الشكوى، لرجحت اعتدادها من باب السخرية اللفظية.

٥- المعجم الشعري.

المعجم الشعري ليس كلمات معينة يرددها الشاعر في قصائده، بل هو تعبير بالمفردات عن أحاسيسه الشعرية عبر تجاربه المتنوعة، وليس معناه أيضا انحسار الدلالة في المفردة اللغوية فقط، بل يتعداها إلى إطار الجملة وتكوينها؛ فاللفظة لا تبقى منعزلة عما يجاورها من الألفاظ في الأسلوب[١] .

وبالتأمل في المعجم الشعري للدكتور. موسى العبيدان يتضح أنه معجم ثري، يعبر بجلاء عن خصوصية تجاربه، ويعكس تنوعها، كما يصور عاطفته، ومدى انفعاله مع كل تجربة منها. بحيث تمثل كل تجربة حقلا دلاليا مستقلا بألفاظه وتراكيبه، ومن أمثلة تلك الحقول الدلالية ما يأتي:

---

(١) ينظر: التيار الوطني في شعر أبي الفضل الوليد. ص ١٨٥.

١-**حقل التجربة الدينية، وأبعادها:** أهيم- ذو القدر- تسح- عبرتي- عبدك- فؤادي- لا تشقه- شوق- إلهي- عطلت- الروح- محراب- قدسك- سناه- كعبة الله- جلال الله- الإيمان- يصفو- راحم- تجلَّى- بحار النور- يعطي- يعفو- أحمد- الشفيع- نور الله- أرشد- نجّى- مكرمة- النبي- الطاهر- ذنبي- اعتصمنا- اقتدينا- أم القرى- البيت العتيق- مكة- طيبة- الفيحاء- قدسنا- هدي الرسول- هدى القرآن.

٢-**حقل المجتمع، والبيئة الأسرية:** أم البنين- أم الولد- أحبتي- هنائي- جنة الأرض- الصدود- شقائي- فراق- أوهي- الكمد- نار اشتياقي- السعادة- البشر- لثمت- رنت- طرف- فاتر- مسهد- مهجتي- بنيّتي- طفلتي- بنيّ- فرحتي- زهور الحياة...

٣-**حقل القضايا الوطنية وتشخيص أدوائها:** كرهت- أضاعوا- مجدهم- الذبيح- الندب- الترهات- التخاصم- التطاحن- التخلف- قسموا- العداوة- غارة- المفاخر- الغَلَب- الغرب- السفاهة- خارت- قواه- الوصب- نَصَب- أنات- جمرة الغضب- تكسرت- قاذعات- أماه- لا تتأسفي- الكُتُب- لا تحزني- لا تشتكي- الماضي- كوالح- الحجب- شعواء- إعلامهم- الشائعات- الصخب- خرب-نار حُباحِب- أعق بنوها- كليلة- للقبر- ياللعجب- جذاذة أمة- صغار طيور- نسوء سماء- ألجموا- الأعداء...

٤-**حقل القضايا الوطنية، وسبل علاجها:** راية الإسلام- أمة الإسلام- استنفري- استنهضي- اشحذي- الأمجاد- السنة الغراء- القرآن- دستورنا - العلم- الإيمان- عقولاً- يدعونا- كالنجوم- كالذهب-

حضارة- الكتب- الرماح السمهرية- أبناء الشهامة- تذكروا- الماضي- التليد- راسي الدعامة- خير النسب- صحونا- لا تندمي- لا تخضعي- لا ترهبي- لن تركعي- السعد- العزم- السماء- الأنجم- الدوح- الجمال...

٥-**حقل الغزل**: كلثم- كلثوم-كثم- جنتي- الحب- حنيني – فؤادي – الدمع- رقراق- أنس – تطفئ – نار الشوق – عاذلي – عذابي – العناء- أسكرت نفسي- وعود – الوفاء – دلال- حياء- شريف- طاهر- اشتياق- عفاف- هدوء- نسيم الروض- شذى الورد- سلانا- زورق الأحلام- الهناء- مُحِبّ- رضاك- تسلل- صوب- اللحاظ- الوضَّاء- الدفء- يهدهد- ثغره النضر- مدنف- الطير- صدَّاح- عيون الزهر- روح الفؤاد- درة الأشواق- لآلئ الأطواق- صوت الحياة- نشوة الصهباء- تغنَّى...

٦-**حقل التأمل وحديث الذات**: الروض- طروب- ينثر- النسيم- الروابي- الليل-مفارق- الأصحاب- الحياة- أخلفت- زحمة الأضداد- متحير- تموت- الأمنيات- همّ الغد- ضل – الطريق- جرعتني- كأس- هموم- حطمت – مجداف- صبري- نحس- مؤلم- السحاب- السماء- الشمس...

المبحث الثاني: الأساليب

أما عن الأساليب التي اعتمد الشاعر عليها في التعبير عن تجاربه المختلفة، وعن السمات الفنية لكل منها، فمن أوضحها وأهمها ما يأتي:[١]

الاقتصاد في توظيف الأساليب الإنشائية.

لم يكن الدكتور العبيدان في أكثر تجاربه الشعرية، حاد النبرة، عالي الصوت، شديد الاندفاع، قوي الحماسة، اللهم إلا في بعض قصائده الوطنية، حال ما يستشعر الصمم من مخاطبيه، أو يتلبسه بعض اليأس من صلاح أحوال أوطان العرب المستباحة، وأحوال بنيها المتثاقلين عن نصرتها، عندئذ تدفعه العاطفة الصادقة، والمعايشة الواعية للتجربة إلى مجابهة مخاطبيه بما يستحقون من أساليب الاستنكار والزجر، وليس أقدر على التعبير عن تلك الحال من الأساليب الإنشائية الطلبية، ذات القوة الخطابية الهائلة. لكنه في الوقت نفسه كان يعول على الإنشاء أسلوبا تفاعليًا في تجارب أخرى، تخفف أغراضها البلاغية من حدته، وتبسط معانيها البديعة أسارير النص، فتزيده جمالًا، وإمتاعًا، **وما دون ذلك نجد أن توظيف الشاعر للأساليب الخبرية يطغى إلى حد بعيد على الأساليب الإنشائية**. من تلك الأساليب الإنشائية التي كثر ورودها في أشعاره:

---

(١) احترزت بالحديث عن أهم الصفات من عرض أو دراسة الأساليب التي كانت عابرة أو قليلة الاستخدام في ديوان الشاعر، مثل: استدعاء التراث، واختصت به بعض قصائد التجربة الوطنية، أو الحوار في نصين أوثلاثة نصوص من تجربتيه الغزلية والرمزية.

الاستفهام: خرج الاستفهام في شعر العبيدان إلى معاني بلاغية غير متزاحمة، من أبرزها **النفي**، كما يوحي به الاستفهام عندما يحاور القمر؛ ليؤكد أن تشبيه محبوبته به ظلم لها:[١]

تسبيني حسنًا مقلتـه هل تصنع شيئًا مقلتك؟
من مبسمه در يهفو هل يهفو درًا مبسمك؟

ومن الاستفهام الذي خرج إلى معنى **التسوية**، قوله عن محكمة عقدها للحكم على من أصاب قلبه بسهم الهوى: [٢]

يا عاذلي، هل للهوى حكم لقتيلها أم دمُّه هدرُ؟

وعندما يعلن كراهيته لحال العرب التي آلوا إليها، **يتعجب** ممن أنكر عليه موفقه، فيسائله: [٣]

أتلومني من بعد، أو سفها تسائلني السبب؟
أتلومني في ميِّت خارت قواه من الوصب؟

ولما غاضبته زوجه، كان الاستفهام سفير **رجائه** في صفحها عنه، **واستعطاف** قلبها لتخفيف قسوة الصدود، فيقول: [٤]

وماذا صنعت لكي تغضبي؟ أهذا جزاؤك للمذنب؟

ومن الاستفهام الذي يعبر عن معاني **الحبور والامتنان**، ما أنشده تعبيرا عن فرحته التي ملأت الوجود بميلاد ابنته الكبرى (إيمان): [٥]

مَنْ في الوجود كفرحتي أخطو بها فوق البشر؟

---

(١) تباريح وجد ص ٧٠
(٢) السابق. ص ٥١
(٣) السابق ص ١٢
(٤) السابق ص ١٩
(٥) السابق ص ٤٥

وقد يخرج الاستفهام إلى غرض **الاستنكار والشكوى**، نحو قوله مصارحته الحياة بما فيها من تصاريف عجيبة: (١)

أيحييك النسيم بكل عطر؟ ويقتلني النسيم بكل هجس
أعدل منك هذا يا حياتي؟ فقد توجت بالأحزان رأسي

وقد يقصد بالاستفهام غرض **الالتماس**، كقوله: (٢)

أيصفح حبي فَتِيَّ الجما ل؟ فعذرى إليك فلا تغضبي

ومن الاستفهام الذي يقصد من ورائه **زجر** المخاطب، **أو السخرية** من حاله، قوله: (٣)

كفى لحنا ترددده حزينا على ماضٍ تضيء به السنونا
أترجو أن يعود إليك ماضٍ تضوع في عقول العالمينا؟

وربما يخلص الاستفهام لغرض **الدعاء**، كما في مناجاته ربه آملا في الفوز بشفاعة نبيه ﷺ: (٤)

يا ربِّ، هل ألقى شفاعته يوم اللقا؟ إني أرجيها

---

(١) السابق ص ٥٧
(٢) السابق ص ١٩
(٣) السابق ص ٩٢
(٤) السابق ص ١١٤

الأمـــــــــــر:

كذلك استخدم الشاعر أسلوب الأمر لأغراضه البلاغية المختلفة، ومنها: **الحث**، **واستنفار المشاعر**، لاسيما في تجربته الوطنية، كصيحته في العرب لينهضوا من كبوتهم، وليستعيدوا مجدهم: (١)

هيـــــا.. افيقـــــوا قبـــــل أن نحظـــــى بســـــوء المنقلـــــب
وتـــــذكروا الماضـــــي التلـــــي د فإنـــــه خـــــير النســـــب

وربما يقصد بالأمر الرجاء في حدوث أمر صعب المنال، كرجائه عودة أسرته سريعا من سفرٍ ناءٍ: (٢)

يـا سـعد، حلِّـق في الفضـاء وضـم لـي أم البـنين أحـبتي وهنـائي
وارسـم علـى هـام البـنين وأمهـم حلـلا مـن الأشـواق والأضـواء

ويلاحظ أن كثيرا من أساليب الأمر التي وظفها الشاعر أتت مسبوقة بالنداء، ليلفت الأنظار، ويسترعي الانتباه لما سيلقى من معانٍ.

وقد يستخدم الشاعر أسلوب الأمر ويقصد به **الإهانة**، **والاستهزاء**، ففي مشهد أسيف يصور التدخل الأجنبي المتبجح في شؤون الأمة العربية، وكيف يقابله العرب بالرضا تارة، وبالتبرير أخرى، يقول: (٣)

فنـاموا، فـأنتم يـا جـذاذة أمـة ظننـتم بـأن النـوم خـير المكاسـب

وقد يوحي الأمر **بالبشارة**، وبث الأمل في النفوس الآيسة، كقوله: (٤)

---

(١) السابق ص ١٣، وينظر في الغرض ذاته ص ٦٢.
(٢) السابق ص ١١
(٣) السابق ص ٢٤
(٤) السابق ص ٤٨

أبشري يا قدسنا لا تحزني قد أتيناك سيولا تنهمر
أبشري أفغاننا، لا تجزعي ويلهم والروس في أمر خطر

ومن الأمر الذي يخرج إلى معنى **التكريم، والإكبار** قوله متغنيا بالنهضة السعودية: (١)

حيِّ البلاد مغرداً فيها الأمر بالنهضة الكبرى تسير على عجل

وقد يكون الغرض من الأمر **تنبيه المخاطب تجاه ما يعتريه من غفلة**، أو ذهول عن الحقائق، كإشارته إلى المنهزمين من العرب والمسلمين لاستدعاء تاريخهم المجيد: (٢)

إذا ما كنت في شك عريض فسل بدرًا تخبرك اليقينا
وسل أحدا وما دارت بشر وسل من بعد يا عجبا حنينا
وسل كسرى وقد خرَّت عليه عروش الشرك تجعله مهينا

كذلك، من المعاني المجازية التي خرج إليها الأمر **الالتماس** التي عبر عنها خطابه لرسول الله ﷺ مستنجدا به لإخراج أمة الإسلام من وهاد التخلف والتراجع: (٣)

ناءت عنا لإيمان خارجة كالخيل تعدو عن مجريها
فانهض رسول الله تدركها قبل الغروب النكد يخفيها

---

(١) السابق ص ٧٥
(٢) السابق ص ٩٢، ٩٣
(٣) السابق ص ١١٣

النـــــهي:

وهو أقل استخداما في ديوان الشاعر من الأسلوبين السابقين. غير أن أغراضه البلاغية عديدة، منها **الالتماس**، نحو قوله لعاذله في الهوي: [١]

لا تلمني في عذابي قد رضيت ذا العناء

وقد يقصد بالنهي **التيئيس من حال المَعْنيِّ بخطابه**، وذلك في بعض زوايا تجربته الوطنية عندما لم يكن بنو وطنه يعيرون صيحاته الاهتمام، فها هو يخاطب أمته بقوله:[٢]

لا تشـــــــتكي أحـــــــوالهم قـــــد تـــــاه بينهمـــــو الأرَب

لا تحزنـــــــــي فوفاتنـــــــــا حانـــت علـــى أيـــدي النَّهِـــب

وقد يكون الغرض البلاغي من أسلوب النهي **الحث**، **والرغبة في الاتصاف بصفة ما**، كخطابه لأمة الإسلام أن تتمسك بصفة العزة، والشموخ، والشجاعة في مواجهة أعدائها: [٣]

لا تخضـــعي للـــذل لا لـــن تركعـــي يـــا أمـــة الإســـلام قـــومي واسمعـــي

أنـــت الهـــدى يـــا أمـــتي نـــور الـــدجى لا تـــرهبي الأعـــداء هـــبي للـــردى

وقد يراد بالنهي غرض **التسكين وبث الطمأنينة في النفس**، كقوله مخاطبا زوجه: [٤]

هكذا تمضي بنا أقدارنا لا تلومي.. واحلمي يا بنت عم

---

(١) السابق ص ٩

(٢) السابق ص ١٣

(٣) السابق ص ٦٢

(٤) السابق ص ٨٢

النـــــــداء:

كما كان لأسلوب النداء منزلة خاصة في شعر د. العبيدان، وهو الأقل استخدامًا، لكن يلاحظ لكنه الأهم الذي صياغة عناوين القصائد والقطوعات، إذ صيغ عنوان واحد على أسلوب الاستفهام (أين الوعود؟)، وعنوان واحد على صيغة الأمر (حرَّقوها)، في حين برز أسلوب النداء في تلك العناوين: (يا ليل)، (يا لهف نفسي)، (يا جذاذة أمة أعق بنوها)، (أيا أدريس)، (يا ابن التراب)، (أروان)، (يا أمة الإسلام)، (يا رفيقي)، (يا درة الشرق)، (يا كثم)، (يا أحمد الخير)، (يا إلهي).

ورد أسلوب النداء في شعر الدكتور العبيدان مصحوبًا بأداة النداء تارة، ومحذوف الأداة تارة أخرى. فمن النداء الذي حذفت أداته ما اقتفى الشاعر فيه سنن الأقدمين من نداء الصاحبين: [١]

صـــــــاحبيَّ.. عزيـــــــاني في مصـــــــابي بالبكـــــــاء

ولعل في حذف أداة النداء إيحاء بغرضه البلاغي وهو **الشعور بقرب المنادى**، واليقين في نجدته. وقريب من ذلك نداؤه على أمته التي صورها أمًا له: [٢]

أمـــــــاه إنـــــــي راحـــــــل إنـــــي صـــــرخت فلـــــم أجَـــــب

وقد يراد بالنداء **إسباغ صفة التعظيم والإكبار**، نحو قوله مناديا أولي العزائم الماضية من المسلمين: [٣]

---

(١) السابق ص ٩

(٢) السابق ص ١٣

(٣) السابق ص ٦٦

يا حماة الدين، هبوا للجهاد لا نقر الظلم، لا نرضى الفساد

وعلى العكس من ذلك، قد يوحي النداء **بالإهانة والتحقير**، نحو قوله في تجربته الغزلية:[١]

يا حسودًا دع محـــ ـــبين تناجوا بالوفاء

وقد اصطحب المعنى ذاته في بعض أبيات تجربته الوطنية، كندائه بني وطنه: [٢]

فناموا فأنتم يا جذاذة أمة ظننتم بأن النوم خير المكاسب

وقد يوحي النداء **بالعتاب والاستعطاف**، كما في ندائه لزوجته الغاضبة: [٣]

يا (كثم) جُرْتي ولم تنصفي فهلا عذرتي محباً صبي

ومن الأغراض البلاغية للنداء **الحزن والتحسر**، ومنها نداؤه لعينه، وهو أسيف على مجد أمته: [٤]

أعيني، جودا بالدموع السواكب على تالدٍ ماضٍ وليس بآيب

ومن النداء الذي يُشعر بغرض **الدعاء**، قوله في خاتمة قصيدته (الفراق): [٥]

فيا رب إنَّا لفي كربة ففرِّج دعوناك لا نقتصدْ

---

(١) السابق ص ١٠
(٢) السابق ص ٢٤
(٣) السابق ص ١٩
(٤) السابق ص ٢٢
(٥) السابق ص ٣١

ومن الأغراض البلاغية التي وظف الشاعر فيها أسلوب النداء **الندبة**، كحديثه عن ضحايا الحروب في عالمنا الإسلامي: (١)

يا لهف نفسي على العذراء سائرة يقودها العلج لم يبصر بها أحدا
يا لهف نفسي على الشمطاء قابعة تلف من حولها الأحفاد والولدا

وقد يراد من النداء معنى **الحث**، **والدعوة إلى التحدي**، من نحو وصفه لأثر مؤتمر المسلمين في الحج الأكبر بمكة المكرمة: (٢)

أمة الإسلام، قومي وانظري ثوب فخر يرتديه المؤتمر
أمة القرآن، هذا موعد حان فيه القرب طوعا بالظفر

ويعبر عن **تعجبه** من انقلاب موازين الحياة، حيث زينت الدنيا لغيره، وجارت عليه، يطارده جحيمها، فيناديها: (٣)

أيا دنياي، زينت لغيري وقربت بنسرين وورس
يطاردني جحيم منك مضني ينغصك عليَّ بكل نحس

وقد يراد من النداء **التمني**، نحو قوله متغزلاً: (٤)

يا ليت لي في الدهر من وعد توفى الحبيبة فيه ميثاقا

إلى غير ذلك من الأغراض البلاغية لأساليب الإنشاء، التي تكسب المعنى وضوحا، والصورة الفنية جمالاً، وتأثيرًا.

---

(١) السابق ص ٣٧
(٢) السابق ص ٤٨
(٣) السابق ص ٥٧
(٤) السابق ص ٦٥

ب- أسلوب التكرار.

ومن الوسائل الأسلوبية واسعة الاستخدام في شعر الدكتور العبيدان التي عوَّل الشاعر عليها في تصويره الفني **التكرار**، وهو نوع من الإطناب الذي يفيد التأكيد إجمالاً، كما يتضمن بعض الأغراض البلاغية تفصيلاً، وقد رأى النقاد القدامى أن التكرار "هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"(١) وهو تعريف ضيق إلى حد كبير لأنه قصره على تكرار الألفاظ؛ بينما الأمر كما يقول الدكتور. إبراهيم الخولي: "المكرَّر يمكن أن يكون لفظة واحدة، ويمكن أن يكون تركيبًا غير تام –بعض جملة– ، ويمكن أن يكون جملة تامة، وقد يتجاوز ذلك ليكون فصلا، أو نسقًا من جملة، تضامت، وترابطت، حتى صارت –في سياق واحد– وحدة لا تنفصم"(٢)، ويأتي التوكيد بلاغة على ضربين أشار إليهما ابن جني بقوله: "العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين، أحدهما: تكرير الأول بلفظه، وأما الضرب الثاني، فهو تكرار الأول بمعناه"(٣) ولهذين الضربين أمثلة كثيرة في تجارب العبيدان الشعرية تشتم فيها تأثره بحياته العلمية وما يقتضيه التعليم من التكرار والإعادة؛ حرصا على التأكيد والإفهام، ولعل

---

(١) تحرير التحبير ص٣٧٥.

(٢) التكرار بلاغة. د. إبراهيم محمد عبد الله الخولي ، ط الشركة العربية للطباعة والنشر, ١٩٩٣. ص٣٧.

(٣) الخصائص. لأبي الفتح عثمان بن جني، عالم الكتب – بيروت، تح: محمد علي النجار ١٠١/٣، ١٠٢.

في دراسة الجانب الموضوعي من البحث غناء عن حشد أمثلة التكرار المعنوي، ومن ثم سأكتفي ها هنا ببعض نماذج التكرار اللفظي، ومنها:

أ- **تكرار اللفظة المفردة**: ومن أمثلة ذلك تكرار قوله في قصيدته (القلب الثائر) متغزلا في زوجه: [١]

كثم في القلب تعذبه بدلال الحب تطوقه

كثم والحسن يجمِّلها يعلو في الكون فيغرقه

كثم حلم لمؤمله يسعى دوما ليحققه

فهذا التكرار لام زوجته لا ريب يفيد تأكيد اتصافها بتلك الصفات، فضلا عن أنه نوع من الاحترام والتكريم، والتعبير من تلذذه بترديد اسمها صريحا، دون تكنية، أو إحالة إليه بضمير. [٢]

ب- **تكرار جملة كاملة**: سواء أكانت جملة أسمية أم فعلية، من ذلك خطابه المملوء بالإنكار والتوبيخ الذي وجهه لمن يلومه على نقد أحوال العرب، وإعلان كراهيته لما آلت إليه أحوالهم في قصيدته (هذا صراخي): [٣]

أتلومني من بعد أو سفها تسائلني السبب

أتلومني في ميِّت خارت قواه من الوصب

---

(١) تباريح وجد ص ٨٦.

(٢) ينظر أمثلة أخرى لتكرار اللفظة المفردة بمعاني بلاغية مختلفة في صفحات الديوان: ١٠، ١٣، ٥٣، ٨٢، ٨٦، ١١٢.

(٣) تباريح وجد ص ١٢

أتلـــــــومني في أشمـــــــط ذهبـــــت مســـــاعيها نصـــــب

وهل كالتكرار أداة أسلوبية تؤكد على هذا القدر من التوبيخ والإنكار الذي حملته أبيات الشاعر، ومن نماذج تكرار الجملة الاسمية، في غرض بلاغي آخر قوله في قصيدة (يا أحمد الخير): [١]

أنـــت الشـــفيع لنـــا في يـــوم محشـــرنا إذ ضـــاق أوســـعه مـــن كثـــرة الأمـــم

أنـــت الشـــفيع الـــذي ترجـــى شـــفاعته نعمـــى ومكرمـــة أعطيـــت في القـــدم

فقد أفاد التكرار هنا معاني التعظيم، والتفخيم، المشوبة بالأمل والرجاء المُلحَّين في الفوز بشفاعة سيد المرسلين ﷺ.

ج- **ومن أمثلة تكرار الشاعر للنسق الكامل**، ما ورد في قصيدته (الفراق) التي صور فيها رحلته إلى مصر، وكيف أنه ما طاب له من مباهج القاهرة ومشاهدها الطبيعية والتاريخية، بسبب شعوره بالغربة عن زوجه وبنيه: [٢]

فكيـــف يَغنـــى بهـــا متعـــب بشـــوق البـــنين وأم الولـــد

فكيـــف يغنـــى بهـــا مـــدنف بعيـــدا يناغيـــه حـــب البلـــد

فهذا التكرار لحرف الفاء، واسم الاستفهام، والفعل، ومتعلقه من الجار والمجرور، يصور قدر ما يعانيه الشاعر من ألم الفراق، كما يهول من شعوره بالاغتراب.

---

(١) تباريح وجد ص ٨٦.

(٢) السابق ص ٢٩.

ج- ضعف التعويل على المحسنات البديعية.

المحسنات اللفظة والمعنوية نمط أسلوبي يهدف إلى جذب انتباه المتلقي، وتدعوه إلى التواصل مع تجربة الشاعر، والتفاعل مع نصه الشعري. والمنعم النظر في شعر الدكتور موسى العبيدان يدرك أنه ليس من شعراء الصنعة، ولا من محترفي التصنع، وقلما يقهر قريحته على تدبيج المعاني، أو نظم القوافي.

ما يعني أن الشاعر كان من أهل الطبع، ودعاة السهل الممتنع، لذا؛ كان حضور المحسنات البديعة في شعره قليلاً، وتعويله عليها في تشكيل صوره غير ملحوظ، ويقود التنقيب حول تلك الزينة الأسلوبية في ديوان (تباريح وجد) إلى أن الشاعر كاد يختزلها في (الطباق)، يليه بمساقة بعيدة (الجناس)، ثم (المقابلة)، (فالاقتباس)، ثم (حسن التقسيم)، ونادرا ما تعثر في شعره على محسن بديعي آخر.

١- الطباق

تكمن أهمية الطباق، بوصفه محسنا لفظياً، في أنه يعين على تأكيد المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي؛ ذلك أن التضاد غالبًا ما يعني تنافر الطرفين المتضادين، بينما يوظفه الشاعر بحيث يوجد به نوعًا من السبك بين مفردات الجملة داخل النص، فيأخذ بعضها برقاب بعض، وهو ما أطلق عليه بعض المحدثين "السبك المعجمي"[١]. فالطباق – لاسيما الإيجابي منه– يستدعي إلى ذهن المتلقي أزواجًا من الكلمات التي تربط

---

(١) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. د. جميل عبد المجيد ص٧٧، ٧٨.الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

بينهما علاقة التباين .. فيقف أمامهما فجأة يستثير ذهنه للربط بين معنييهما، فيساعده التباين على إدراك ما في كلا اللفظين من طاقاته تعبيرية، فالضد يُظهر حسنه الضد[١]. من أمثلة الطباق في شعر العبيدان قوله في وصف النبي ﷺ: [٢]

شفاء الروح من **سقم** **شفيع** النفس في **الكُرَبِ**

ففي الشطر الأول طباق لفظي جليٌّ بين (الشفاء) و(السقم)، بينما الطباق في الشطر الثاني طباق خفيٌّ، بين (الشفيع)، و(الكرب)، فالشفاعة باب الفرج وطوق النجاة للعباد يوم القيامة إذا ضاق بهم المحشر، وظنوا بالله الظنون، أي أن التضاد بين الكرب، والفرج الكامن في الشفاعة المحمدية.

ومن الطباق الخفي كذلك قوله في مقطوعته الاجتماعية عن زوجه وبنيه: [٣]

هم جنة الأرض التي يممتها **ورحيلهم عنها أليم شقائي**

ذلك أن الجنة موطن النعيم، وهو يضاد الألم والشقاء.

ومن طباق السلب قوله متغزلاً في قصيدته (مر الجميل): [٤]

يبث الشهد من فيه المصفى **ويزعمني رُويت وما رُويت**

أحس الدفء يسري في عروق **فيغويني وقبلاً ما غُويت**

---

(١) ينظر: التيار الوطني في شعر أبي الفضل الوليد. ص ٢٠٥.

(٢) تباريح وجد ص ٢١

(٣) السابق ص ١١

(٤) السابق ص ٨٨

٢- الجناس

يكمن جمال هذا المحسن المعنوي في تحريكه ذهن السامع، وإثارة خياله بما يحدثه من تناغم موسيقي نابع من تماثل الكلمات في سياق واحد، كما أنه مرآة أسلوبية تعكس براعة الشاعر الفنية، وسعة ثقافته اللغوية.

ندر جناس (التماثل) و(المستوفي) في شعر العبيدان، نحو قوله في مطلع قصيدته (هواك أكتمه):[١]

يا بدر الليل أسائلكا عن بدر ناءٍ يشبهكا

فالبدر الأول هو ذاك الجرم السماوي المعروف، ويقصد بالبدر الثاني محبوبته النائية عنه. بينما كان الجناس الناقص أكثر استعمالا، ما يدل على بعده عن التكلف، والتصنع. من ذلك قوله من مقطوعته الغزلية (أنا مغرم):[٢]

ماست على اللحن الشجي عرائس من دوحها الفينان ذي الأفنان

فبين (فينان) و(أفنان) جناس ناقص أضفى على القافية رونقا موسيقيا متميزاً. كذلك، عرف جناس الاشتقاق طريقه إلى شعر العبيدان، كقوله من قصيدته التأملية (تنقنق أصواتها):[٣]

وتشكو القيود على ساقها تموت الوعود على الموعد

تطأطئ رأسا وقد هالها مسار الصعود مع المصعد

---

(١) تباريح وجد ص ٧٠.

(٢) السابق ص ٩٩.

(٣) السابق ص ٤٠.

٣- المقابلة

المقابلة والطباق صنوان، إلا أن نسبة ورودها في ديوان (تباريح وجد) جعلها في المرتبة الثالثة بعد الطباق والجناس، وإذا كانت المقابلة تشترك مع الطباق في الاعتماد على علاقة التضاد بين طرفيهما، فإن "المقابلة تكون بالأضداد، وبغير الأضداد"[١] أي أن العلاقة بين المتقابلات فيها أعم من مجرد التباين. كما أن أثر المقابلة في الكشف عن صنعة الشاعر أكثر عمقًا منها في الطباق؛ لما تحتاجه منه إلى قدرة ذهنية ولغوية أكبر للربط بين أجزائها، ولعل ذلك يعلل تأخر ترتيبها، وقلة ورودها. من أمثلة المقابلة قول الشاعر في رائعته الوطنية (من الأعماق) يصور دور الصحابة الكرام، والسلف الصالح في بناء الأمة: [٢]

أماتوا الجهل بالإيمان حقا وعاش العلم يهدي الحائرينا
فماضينا ضحوك الثغر دوما وحاضرنا نعايشه حزينا

فالموت والجهل في البيت الأول يقابله الحياة والعلم، وفي البيت الثاني يقابل الماضي الضحوك، الحاضر الحزين.

٤- الاقتباس

رأى ابن أبي الإصبع الاقتباس أو التضمين "هو أن يضمِّن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو معنىً مجرداً من كلام، أو مثلاً سائراً أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة"[٣].

---

(١) تحرير التحبير ص ١٧٩، وينظر العمدة لابن رشيق ١/٥٨٣، ٥٨٤.
(٢) تباريح وجد ص ٩٣.
(٣) تحرير التحبير ص ١٤٠.

وقد تعددت الأسماء لهذه العملية الفنية البديعية، ولكن أيًا ما كان الاسم)الاقتباس أو التضمين، أو الإيداع، أو الاستعانة)، فهذا اللون البديعي مما تعلق به الشعراء والكتاب والخطباء عبر تاريخنا الأدبي الممتد، وهو ما أكده الثعالبي، وعلل له في كتابه (الاقتباس من القرآن الكريم) [١].

ولم يكن حظ الاقتباس في شعر العبيدان يختلف عن حظ المحسنات البديعة الأخرى من حيث القلة الملحوظة، حيث تبعثرت في ثنايا الديوان أمثلة للاقتباس من القرآن الكريم، الحديث الشريف، والأقوال المأثورة، والأبيات الشعرية.

فمن الاقتباس القرآني قوله متحسرا على أمجاد الأمة التي ذهبت: [٢]

في كل ريع آية وحضارة أين الكتب

فهذا المعنى مقتبس من قوله تعالى عن قوم عاد: ﴿ أَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ ءَايَةً تَعْبَثُونَ ﴾[٣]

وفي قوله: [٤]

أبني الجزيرة سعدكم وسعودكم بالباقيات الصالحات من العمل

---

(١) ينظر: الاقتباس من القرآن الكريم. لأبي منصور الثعالبي ١/ ٣٩. ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، ضمن سلسلة الذخائر رقم (١٠٧)، ٢٠٠٣م.

(٢) تباريح وجد ص ١٣.

(٣) سورة الشعراء: ١٢٨

(٤) تباريح وجد ص ٧٦.

اقتباس من قوله تعالى: ﴿ ٱلْمَالُ وَٱلْبَنُونَ زِينَةُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَٱلْبَٰقِيَٰتُ ٱلصَّٰلِحَٰتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا ﴾[١]

ومن نماذج الاقتباس من الحديث النبوي الشريف تصويره لهيامه في جمال محبوبته: [٢]

أسرح طرفي المشدوه فيه كأني ما دريت ولا تليت

فهو اقتباس يُشعر بالتيه والألم من حديث للنبي ﷺ يصف فيه حال الكافرين والمنافقين حين يسألهم الملك في قبرهم عن إيمانهم بما جاء به نبي الله: "....وَأَمَّا الكَافِرُ – أَوِ المُنَافِقُ – فَيَقُولُ: لاَ أَدْرِي، كُنْتُ أَقُولُ مَا يَقُولُ النَّاسُ، فَيُقَالُ: لاَ دَرَيْتَ وَلاَ تَلَيْتَ..." [٣] الحديث

ومن اقتباس العبيدان من الشعر القديم، وهو الأوفر حظا في هذا اللون البديعي، قوله في مطلع مقطوعته (وبقيت فيها):[٤]

إن الحياة بوقها ورعودها قد أخلفت ما كان من ميعاد

---

(١) سورة الكهف: ٤٦.

(٢) تباريح وجد ص ٢٥

(٣) روي في: صحيح البخاري. محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ، ٩٨/٢. و مسند الإمام أحمد بن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد الشيباني، تح : شعيب الأرنؤوط – عادل مرشد، وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠١ م، ٢٩٠/١٩.

(٤) تباريح وجد ص٤١.

فهذا البيت مقتبس من قول ابن الرومي في مرثيته لابنه محمد: [١]

لقد أنْجَزَتْ فيه المنايا وعيدَها وأخْلَفَت الآمالُ ما كان من وعْدِ

واقتبس الشاعر قوله عن غزوة بدر الكبرى:[٢]

إذا ما كنت في شك عريض فسل بدرًا تخبرك اليقينا

من معلقة عمرو بن كلثوم التي تتفق مع قصيدة الشاعر في بحر (الوافر):[٣]

أبا هِندٍ فَلا تَعجَل عَلَينا وَأنظِرنا نُخَبِّركَ اليَقينا

و من البيت المشهور أبي فراس الحمداني: [٤]

وَمِن مَذهَبي حُبُّ الديارِ لِأهلِها وَلِلناسِ فيما يَعشَقونَ مَذاهِبُ

أخذ الشاعر الشطر الثاني، وضمنه بنصه شطراً أولًا في هذا البيت:[٥]

والناس فيما يعشقون مذاهب ها قد عشقت الروح وضاح الحبين

---

(١) ديوان ابن الرومي. أبي الحسن علي بن العباس بن جريح. تح: د. حسين نصار، دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م، ٦٢٥/٢.

(٢) تباريح وجد ص٩٢.

(٣) شرح المعلقات السبع. الحسين بن أحمد الزوزني، الدار العالمية للنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص ١١٧.

(٤) ديوان أبي فراس الحمداني. جمع وتحقيق: سامي الدهان، المعهد الإفرنسي، دمشق ١٩٤٤،١/٣٠.

(٥) تباريح وجد ص ٩٢.

المبحث الثالث: الصور الخيـــــــالية

يؤكد الدرس النقد قديما وحديثًا "أن بين العاطفة والخيال ارتباطا وثيقا؛ فهو الذي يصورها ويبعث مثلها في نفوس القراء والسامعين، وقوته مرتبطة بقوتها، فإذا كانت صادقة قوية أنشأت خيال رائعا، وإذا كانت سقيمة أو مصطنعة كان الخيال هزيلا سخيفا"(١)، فالخيال أحد الركائز الرئيسة والأهم في تكوين الصورة الفنية، وهو خصيصة يستأثر بها الخطاب الشعري؛ لتميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، كما أنه " العنصر الذي يعتمد عليه الشاعر في ثنائية الإبداع والتلقي؛ فهو من ناحية يمكن الشاعر من صياغة المجهول المبهم فى نفسه؛ ومن ناحية أخرى يقدمه للمتلقى، فى صورة واضحة"(٢)، لأن " الخيال يكسب الأسلوب قوة وروعة تحببه إلى القراء"(٣)؛ "فالدوافع الخارجية تبعث الخيال لدى كل إنسان؛ ولكن الشاعر أو الأديب يملك القدرة على تنظيم عناصر هذا الخيال، واختيار ما يتطلبه فنه منها؛ بينما يبددها المرء العادى، أو يكبتها فى نفسه؛ لأنه لا يحسن التعبير عنها، أو إخراجها إلى حيز الوجود، أو يعبر عنها بشكل مشوش؛ لا يكسبها صفة الأثر الفنى"(٤).

---

(١) أصول النقد الأدبي. أحمد الشايب. ص ٢٢٣

(٢) الصورة الفنية؛ فى قصيدة المدح بين: ابن سناء الملك، والبهاء زهير. ص ٤٢٧.

(٣) أصول النقد الأدبي. أحمد الشايب. ص ٢٢٢

(٤) كولردج د. محمد مصطفى بدوى، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، بالقاهرة، ص ٢٥.

وإيجاد تعريف دقيق واضح للخيال أمر شاق، ما دفع بعض النقاد إلى القول بأنه "ينبغي أن يفهم في آثاره وحسب"[١]، في حين حاول آخرون وضع حد له يعبر عن قناعاتهم النقدية، ورؤيتهم الفنية. فرأى البعض أن الخيال " هو القوة التي من شأنها تركيب الصور والمعاني، وتفصيلها والتصرف فيها، واختراع أشياء لا حقيقة لها" [٢]

ولست عازمًا في هذا المبحث أن أدرس الخيال وتأثره بأنماط التجربة الشعرية في ديوان (تباريح وجد) دراسة بلاغية تُعنى بالحديث المستقل عن كل لون من ألوانه الجزئية، من (تشبيه، واستعارة، ومجاز مرسل، وكناية) إنما أحاول استنباط أبرز السمات الفنية لهذه الأداة التصويرية المهمة من خلال تحليل بعض الصور الكلية التي تعبير عن نماذج مختلفة لتجارب الشاعر، على أن أبدأ بعرض أهم تلك السمات الفنية إجمالاً، ثم تفصيلا من خلال تحليل بعض النماذج للصور الفنية. من تلك السمات:

أولاً- الاعتماد عل الصور الكلية. كانت عناية الدكتور العبيدان بالتصوير الكلي أكثر من عنايته بالتصوير الجزئي، أي إنه لم ينشغل بتأليف صوره وفق أبواب علم البيان لذاتها، مستقصيا أنماطها، أو مستوفيا تراكيبها المختلفة، بل كانت تلك الأبواب من استعارة – في المقام الأول– ثم من تشبيه، وكناية، ومجاز مرسل مجرد أدوات تصويرية تؤدي دورا مهما ضمن منظومة أخرى من الأدوات كاللفظ، والأسلوب، والموسيقى، لتشكل لوحة تصويرية متكاملة، تنسجم وتتفاعل كل جزئياتها،

---

(١) أصول النقد الأدبي. ص ٢١٢

(٢) مدارس النقد الأدبي الحديث، محمد عبد المنعم خفاجي ص ٥٠

يستشعر المتلقي هذا التفاعل فيما ينتج عنه من مظاهر التصوير كاللون، والحركة، والرائحة، والحجم، والصوت...إلخ.

ثانيًا- غلبة التقليد على التجديد. على الرغم من محاولة العبيدان الجمع بين اللغة القديمة والجديدة في شعره، إلا أن صوره الخيالية غالب التقليدُ فيها التجديدَ، تقليد صور القدماء في مفرداتها، والمعاني المعبرة عنها، وهي سمة واضحة في جل تجاربه، أَعدها ملحظًا، لا عيبًا، خاصة إن كان الشاعر عالمًا لغويًا كشاعرنا، ذلك، أن ثقافة الشاعر العربي في ميدان الإبداع الفني ترجع أول ما ترجع إلى التراث الأدبي الذي عكف عليه مطالعةً، ومدارسةً، وحفظًا، حتى جرى ذلك المخزون التراثي في كيانه مجرى الدم في العروق. يعينه على ذلك قوة ذاكرته وحدتها؛ "ذلك أن حدة الذاكرة وقوتها من علامات الفحولة والتفوق، ومظهر من مظاهر الحذق والتميز، ولقد كان الناقد العربي ملتفتا إلى هذه الحقيقة منذ فتره مبكرة ، فقرن صفه الفحولة برواية أشعار العرب وقرن الحذق بالقدرة على الإفادة من التجارب السابقة وتوليدها"[(١)]؛ ولا يفهم من ذلك أن الشعراء اللاحقين أقل إبداعًا من المتقدمين، أو أضعف خيالا منهم، "ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى... ولولا أنّ القائل يؤدّى ما سمع لما كان في طاقته أن يقول"[(٢)].

---

(١) الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي. د. جابر أحمد عصفور، ص١٠٤. دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٤م.

(٢) الصناعتين ص ١٩٦.

ولا تعنى غلبة التقليد خلو شعر العبيدان من الصورة الخيالية الجديدة، وإن كانت نادرة، ومن أمثلتها دعوته إلى السمو، وعدم الرضا بحياة الذلة والمسكنة، بدعوى الاستسلام للمقادير المكتوبة: [١]

فإني قد رأيت الليث يعلو بساح الغاب يعلوه الوقار
ويسمو الباز لا يدنو إليه صغار الطير منهم والكبار
وإني قد رأيت القرش يقري كبار الحوت تغرقها البحار

فالأبيات الثلاثة تمثل ثلاث صور من التشبيه الضمني، الأولى والثانية منها صور تقليدية تمامًا، في حين استدعت ذاكرة الشاعر في البيت الثالث صورة جديدة في الإطار نفسه تعكس اطلاعه على ثقافة العصر، إنها صورة سمكة القرش وهي تهاجم (الحوت) الضخم، لا تهابه، ولا تهرب أمامه، حتى تنال منه، وتطعمه، بعدما تغرقه، ولا فرق كبير إن كان المقصود بالحوت هنا السمكة الضخمة، أو الحيوان الثديي المعروف.

ثالثًا - العناية بالتشكيل المادي للصورة. كان "التشخيص" الهدف الفني الأول من وراء الصور الخيالية للعبيدان؛ يزيد الصورة رونقا، ويكسبها حياة تجتذب المتلقي، وتستدرجه بلطف كي يعايش تلك الصورة بكافة أبعادها، فكان يخلع المشاعر والصفات الإنسانية على الطرف (المعنوي المجرد) أو (المادي الجامد) من الصورة الخيالية، فالتشخيص ملكة خالقة "تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك

([١]) تباريح وجد ص ٥٤.

الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير، وتوقظه تلك اليقظة، وهي هامدة جامدة، صفر من العاطفة، خلو من الإرادة"[١]

كما كان (التجسيم) هدفا تاليًا من أهداف الصورة الخيالية في تجارب الشاعر، وذلك حين يكون الطرف الأول في الصورة (المشبه) معنويا عقليا، ويكون الطرف الثاني (المشبه به) ماديا جامداً، وفي كلتا الحالين يتخذ الشاعر من البعد المادي ركيزة هامة لتشكيل صورته الخيالية، وقد سبق إلى ملاحظة هذه السمة د. فيصل مالك حين قال: "إن التركيز على البعد المادي لأدوات الصورة هو أبرز ما يميز هذه الآلية التعبيرية عند الشاعر موسى العبيدان، وبقول آخر: فإن الإمعان في استعارة الأشكال المادية والمحسوسات والمجسمات، وشحنها بطاقة إيحائية ودلالية للتعبير عن صورة معنوية هو السمة المميزة للصورة ومظهرها"[٢]

رابعًا- الطبيعة أحد الروافد الرئيسة للصورة الخيالية. في إطار التركيز على البعد المادي، كان للطبيعة الساكنة والمتحركة حضور لافت في الصورة الخيالية للعبيدان، لاسيما في تجربتيه الغزلية، والتأملية، نسج من مفرداتها بعض عناوين قصائده ومقطوعاته نحو (جنة الأرض)،

---

(١) ابن الرومي حياته من شعره. عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، لبنان، ط٦، ١٩٦٧، ص ٣٠٥.

(٢) الصورة الفنية ومصادرها في شعر العبيدان ص ٣٣.

(عيون الورد)، (يا ليل)، (كالجمان)، (وكذا السماء)، (بشر السحاب)، (أيها العصفور)، (عبث النسيم)، (نشر الضباب).

لكن يلاحظ أن الشاعر لم يصور الطبيعة كمشهد مرئي أمامه، استبد جمله بكيانه، أو ملأ الإعجاب به أقطار نفسه، فوقف إزاءه يصوره عن وعي تام بكل أبعاده كما كانت عادة بعض شعراء العصر العباسي، إنما غلب على العبيدان تصوير الطبيعة من خلال ما اختزلته ذاكرته عنها، أي كانت عنايته بالصورة التي كونتها مخيلته أكثر من عنايته بصورتها المرئية. كما في مقطوعته (نشر السحاب): [١]

نشر السحاب على السماء غلالة فالشمس تبدو ذات طرف حالم

وسرى النسيم الغض في خطواته شوقا يقبلها بثغر باسم

وقلما اتحد الشاعر بالطبيعة وخلع عليها من مشاعره، أو توهم منها مشاعر تشاطره تجربته، يتأثر بها ويؤثر فيها، يخاطبها وتخاطبه، وهو ما يعرف (بالخيال البياني، أو التفسيري)[٢]، وهذا النوع من الخيال "خير وسيلة لوصف الطبيعة وصفا أدبيا رائعا"[٣]. من ذلك قوله: [٤]

قف أيها الكون الكبي ر مرددًا ألحانيه

ملء العيون وسمعها متأبطًا قيثاريه

---

(١) تباريح وجد ص ٨٧.

(٢) (الخيال البياني أو التفسيري) وهو الغالب في أدبنا العربي: ويتحقق عندما يقف الأديب "أمام صورة واحدة نفسرها بما توحي إلينا من معاني" أصول النقد الأدبي . أحمد الشايب ص ٢١٨

(٣) السابق. ص ٢١٩.

(٤) تباريح وجد ص ٤٥.

ويقول من قصيدته (أيها العصفور): [١]

حـــرام أيهـــا العصـــفور .. أنَّـــى يحطمـــك الفنـــاء مـــع التمنـــى
ونرضـــى الحكـــم فيـــك وأنـــت نفـــس يـــداعبها الخلـــود بكـــل لـــون

خامساً- استصحاب الروح الإسلامية، والثقافة الدينية. لم يقتصر الأثر العميق للإلزام الديني، والثقافة الإسلامية لدى الدكتور العبيدان، على معجمه اللفظي، أو أسلوبه، أو معانيه، وأفكاره، بل كانت الروح الإسلامية حاضرة بقوة في الخيال التصويري الذين ينتظم كل تلك المفردات التعبيرية في تجاربه الشعرية المختلفة بلا استثناء، ناهيك عن احتشادها في التجربة الدينية بطبيعة الحال نحو تصويره مؤتمر الحج الأكبر من قصيدته (في ذرى البيت العتيق): [٢]

أمـــة القـــرآن قـــومي وانظـــري ثـــوب فخـــر يرتديـــه المـــؤتمر
نشـــرت أم القـــرى في نفحـــة هـــديها إذ طـــاب يـــا قـــوم الخـــبر
في ذرى البيـــت العتيـــق قـــادة قـــد جنـــوا مـــن ضـــوئه زهـــر الفكـــر

ففي هذه الصورة الكلية البديعة تعاضدت كافة الصور الجزئية لإخراج لوحة فنية نابعة من عمق الثقافة الإسلامية الخالصة للشاعر، ومترعة بعبق الرائحة الطيبة الكامن في تراكيبه (نشرت نفحة هديها، وزهر الفكر)، والحركة الجماعية الهادفة وإن كانت وئيدة كما عبرت عنها كلماته (قومي – يرتديه– نشرت– جنوا)، وذلك الصوت الصادح فرحاً، والمنتشي طربا، يسمعه المتلقي في (نداء الأمة، والأمر بالقيام، وبالنظر، وطيب الخبر)،

([١]) السابق ص ٩٧.

([٢]) تباريح وجد ص ٤٨.

فضلا عن الألوان البهيجة التي تعكس الشعور بالتفاؤل، والأمل في تلبية النداء عبر عنها (ثوب الفخار، والضوء، والزهر)، وكذا ضخامة الحجم في الصورة، وإظهار عظم مشهدها الحاشد نتلمسه في كلماته (أمة، المؤتمر، قومن ذرى، قادة).

ووراء كل هذه المظاهر التصويرية، إبداعات خيالية متعددة، في مقدمتها الاستعارة المكنية التي مكنت (للتشخيص) بكل جمالياته، والحياة التي يضفيها على الصورة، فلا غرو أن "الاستعارة عملية خلق جديدة في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد. وهي بهذا التركيب الجديد كأنها مُنحت تجانسا كانت تفتقده"[١]، وكأن الصورة الاستعارية تخلق هيئة إنسانية وفنية جديدة تغاير الواقع.

فها هو الشاعر يصور أمة القرآن إنسانا حيا واعيا، يسمع ويجيب، فيناديها، ويأمرها بالقيام، وبالنظر، وفي جانب آخر من الصورة يصور مؤتمر الحج بشرًا يتيه بما يرتديه من جميل الحُلل، وشاركتهم هذا المشهد الرائع أم القرى (مكة المكرمة) حينما صورها في هيئة داعي خير وحامل بشارة إلى الناس كافة.

ومن قبيل التنوع في جماليات الصورة يقف (التجسيم) إلى جوار التشخيص في إبراز ملامح الصورة المعنوية في هيئة حسية مؤثرة، يعبر عن هذا التجسيم التشبيه المقلوب في (ثوب الفخار، وزهر الفكر)، وكذا

---

(١) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية. يوسف أبو العدوس. الأهلية للنشر والتوزيع. عَمَّان. ط١، ١٩٩٧. ص ٩٩.

الاستعارات المكنية القائمة على تشبيه الهداية بالعطر الفواح، وتشبيه كل من الخبر السار، والدعوة إلى نور الإيمان بالثمار التي طابت، بالإضافة إلى الاستعارة التصريحية في قوله (جنوا من ضوئه) إذ المقصود بالضوء هو الإيمان والهداية التي بزغت أنوارهما إلى العالمين من بيت الله الحرام، ثم حذف المشبه، وأبقي المشبه به.

إنه حشد هائل من الصور المركبة التي تؤكد بلا ريب امتلاك الشاعر لناصية هذا اللون من التصوير الفني.

وربما يقول قائل: إن هذا الاحتشاد النفسي، والانطلاق الروحي للشاعر وهو يرسم تلك الصور ذات المفردات الإسلامية أمر طبيعي، يتواءم مع طبيعة الفطرة البشرية السوية حال معايشها للتجربة الدينية، وليست دليلا عن تسلل هذه الروح إلى التجارب الفنية الأخرى للشاعر. يدحض هذا الزعم، ويؤكد صحة ادعائنا السابقة نماذج كثيرة من شعر العبيدان، لعل من أهمها قصيدته الغزلية (عينك المحراب) التي تعكس بجلاء هذا الحضور الطاغي للصورة الإسلامية (الدينية) في التعبير عن تجربة من أخص تجارب الشاعر، هي تجربة الغزل، كان العنوان أول دليل عن مضمون البنية الكلية للنص حين شبه عين محبوبته بالمحراب، وهو تشبيه لا يهدف إلى تشخيص أو إلى تجسيم، بل يعنى بتأكيد المعنى، وإيضاحه، وهو غاية بدهية للعنوان. ثم يقول: [1]

عينك المحراب صلى فيه شيخ فيه طهر
قد أفاض الطهر روحا من جلال فهو ثر

([1]) تباريح وجد ص ٥٢، ٥٣.

في وقـــار الـــدين يزهـــو منظـــر منـــه ونشـــر
حـــف بـــالمحراب جمـــع مـــن هـــداة الـــدين وقـــر
فـــازدهى المحـــراب حـــنا قـــد تســـامى فيـــه كـــبر

ولو ذهبنا لتحليل أبعاد تلك الصورة الرائقة التي تعبر عن قدسية الحب في تجربة الشاعر الغزلية، وكيف إنه يراه شريفا يأتزر بثوب العفة والطهر، لضاق بنا المقام، ويكفينا دلالة على تغلغل الدين الإسلامي في أعماق نفسه كلما نحو (المحراب – صلى- شيخ –طهر- روح- جلال- وقار الدين= وهداة الدين-تسامى).

ولضيق المقام عن تحليل نماذج متعددة لكل خصيصة فنية للخيال، مما سبقت الإشارة إليه أعرض بالتحليل للوحة تصويرية أخرى تكثف أكبر عدد من تلك الخصائص في مشهد تصويري واحد. ففي قصيدته (كفكف دموعًا) يصور الشاعر جانبًا من تجربته الدينية، التي يناجي فيها ربه، طمعا في قبول ندمه وتوبته، فيصور مطلع القصيدة أولى مراحل تلك التوبة النصوح ماثلة في لوم النفس ومحاسبتها فيقول: (١)

كفكـــف دموعًـــا ضـــل ماضـــيها جـــور الزمـــان الـــنحس يبكيهـــا
هلَّـــت علـــى خـــده مبعثـــرةً درا عطـــاش الأرض ترويهـــا
دمعًـــا ليـــالي الـــدهر تغزلـــه بُـــرْدًا لـــه حزنـــا توشـــيها
دمعًـــا كـــأن الـــنفس تلفظـــه ســـخطًا علـــى مـــن بـــات يغريهـــا
تعشـــو عـــن النـــور الـــذي ســـطعت أضـــواؤه مـــا الطـــيش ينجيهـــا

---

(١) السابق ص ١١٢.

في هذه الأبيات تشعر بزخم عاطفي هائل، فعاطفة الحزن والندم قد استبدتا بكيان الشاعر، مما فتق في عقله كثيرًا من الأفكار، التي جاشت معانيها في صدره، حتى ضاقت دون التعبير عنها الحقائق اللفظية، فما كان منه إلا أن رسم صورة كلية حشد فيها كثيرًا من ألوان الخيال الذي استشفع بها لنقل تلك الصور المعنوية في نفسه إلى مشهد حسي يتفاعل المتلقي معه. كانت الاستعارة أبرز ألوان الخيال في الصورة، فها هو (الماضي قد ضل، والزمان النحس قد ظلم الشاعر وجار عليه، والدهر يغزل بردًا، والنفس تعشو عن النور، والطيش يُنجي) إنها متواليات من الاستعارة المكنية التي وهبت تلك (المشبَّهات المعنوية المجردة) حياة إنسانية، سمت بها فوق منزلة الحسي الجامد، فإذا بهم شخوص حية واعية لحركتها، تأخذ بيد الشاعر ليبرز من خلالها أعمق ما لديه من الشعور، وتجتذب المتلقي، إلى معايشة تجربة الشاعر معايشة حسية واضحة الأبعاد. وتلك أحدى أهم سمات الخيال لدى العبيدان، (شغفه بالتشخيص).

ولم يكن التشبيه بمعزل عن التعبير الخيالي داخل هذه الصورة، فقد شبه الدمع تارة بالدرِّ، وتارة بالبُرْدِ، وكلاهما تشبيه بليغ يَبين عن حالة نفسيه غير مستقرة، فمعهود العرب في التشبيه بالدر أن يكون في مقام الحسن، والجمال، والسرور، فكيف يساغ في هذا المقام الملبد بالحزن، والندم، اللهم إلا إذا كان الشاعر يشير إلى لحظات شعر فيها بصفاء النفس، كأن الدموع طهرتها، حتى اقتربت من صفاء اللؤلؤ، ولعل ذلك ما قاد الشاعر إلى توشيح التشبيه بأن جعل دموعه رواءً لخدِّه الذي شبهه بالأرض القاحلة لشدة ما كان يعتريه من الخوف والندم.

لكن الصفاء كانت صفة عابرة، زالت سريعا، وحل محلها الشعور بالحزن والضيق لما اقترف من المعاصي، وهو ما عبر عنه التشبيه الثاني، تشبيه الدمع بالبُرْد، الذي يوحي بشدة تلبس النفس بالحزن، وتمكنه منها، والتفافه الخانق حولها من كل جانب، ذلك أن البرد محكم الغزل (ليالي الدهر تغزله)، فضلا عن أن(البُرد) يطلق لغة على الكساء المُخَطّط أو المُوشَّى يُلتحف به، كما يطلق على الكساء من الصّوف الأسود[١]. وكلا المعنيين يناسب تماما طبيعة التجربة التي يعانيها الشاعر.

وقد تآزرت في تشكيل تلك الصور القاتمة لتجربة الشاعر، وإخراجها في هيئة فنية محكمة، انسجام الخيال مع مظاهر الصورة الكلية من لون، وصوت، وحركة، التي نتجت عن تفاعل كافة عناصر الصورة الفنية من لفظ، وأسلوب، وصور جزئية... فالدلالات اللونية في الأبيات تميل إلى القتامة والسواد مثل كلمات: (ليلي- بُرْد- تعشو) إلا أنها لم تكن ظلمة تامة، فهناك بعض اللحظات تجد (النور- سطعت- أضواؤه)، لكن لا أحد يهتدي. كذلك تلاحظ بطء الحركة، وتتقطع الأنفاس كما في الفعل (كفكف)، مع كثرة حروف المد، لاسيما في القاقية، التي عزز التصريع في بيتها الأول بطء تلك الحركة، كذلك لا يخفى دور الطباق في إبراز معاني الصورة وتوضيح أبعادها الفني من خلال التضاد بين (كفكف دموعا، ويبكيها- عطاش وترويها- تعشو والنور)

---

(١) معجم اللغة العربية المعاصر ١/١٨٥.

المبحث الرابع: الموسيقى

موسيقى الشعر العربي من أبرز مكوناته الفنية التي تميزه عن سائر فنون القول، وهي الصوت المتناغم الذي يأسر نفس قراءة الشعر أو مستمعيه حين يصافح أذانهم، وهي في الوقت ذاته أحد العناصر المكونة للتجربة الشعرية التي تمتحن الصدق الفني فيما تحمل أبيات الشاعر من خبرات، وتكشف بعضا من أبعاد الموهبة، والذائقة الفنية لديه.

وفيما يلي محاولة للوقوف على أهم السمات العامة لموسيقى الشعر – الخارجية والداخلية– في الشعر في ديوان "تباريح وجد"؛ للوقوف على طبيعة موسيقاه، وأثرها في المتلقي.

أولاً- الموسيقى الخارجية:

ويُعنى بالموسيقى الخارجية دراسة خصائص كل من أوزان الشعر وقوافيه.

أ- الأوزان الشعرية.

لم يكن الدكتور موسى العبيدان من المعنيين بالتجديد في موسيقى الشعر، أو بالثورة عليها من خلال نظم الأنماط الشعرية المستحدثة، كالشعر الحر، وشعر التفعيلة، أو قصيدة النثر ونحو ذلك، بل كان ملتزما بالبحور الخليلية التقليدية للشعر العربي القديم، التامة منها والمجزوءة، مع التزامه كذلك بوحدة القافية غالبًا. ويعلل الدكتور سعد العاقب لذلك الالتزام الموسيقي بقوله: "والأرجح أن كونه عالم لغة هو السبب في ذلك لاسيما أنه متخصص في اللغة العربية فهو ربما يرى كسر القوانين

الخليلية جناية لا ينبغي له أن يقترفها"[١] وهو تعليل قد يكون صحيحً، لكني لا أسلم برجحانه، فكم من شعراء معاصرين ركبوا موجة الشعر الجديد، وهم أساتذة جامعيون مختصون في اللغة العربية، إما من باب القناعة به، أو إظهار القدرة على نظم الشعر وفق المدرستين التقليدية، والجديدة، وقد أرجع الدكتور العبيدان السبب في التزامه ببحور الشعر القديمة إلى "طغيان الخلفية الأكاديمية على التجربة الشعرية"[٢]، وهذا تعبير دقيق، وهو يعني أن عالمه الشعري كان طارئا على عالمه الأكاديمي، وكأن نظم الشعر لم يكن هدفاً لذاته، أو مضمارًا يحرص على السبق فيه، بقدر ما كان متنفسًا لهمومه وانفعالاته، واهتماماته الأكاديمية، وترجمة عن أحاسيس تثيرها في نفسه طبائع الحياة، وعوارض الأحداث، ومن ثم لم يكن معنيًا بخوض الصراعات الأدبية والنقدية في حقول الشعر الجديد القاحلة، كما لم يكن لديه التفرغ الذي يسمح له بقسر نفسه على لون شعري لا يتجاوب وفطرتها الأدبية، ولو على سبيل التجريب.

وبالدراسة الاستقصائية لما حوى ديوان (تباريح وجد) من قصائد ومقطوعات، يتضح أن ما نظمه الشاعر قد دار في فلك أربعة أبحر شعرية رئيسة، وبحرين فرعيين؛ لندرتهما. كان في مقدمتها بحر (الكامل) الذي استأثر بسبعة وثلاثين قصيدة ومقطوعة أي ما يعادل (٤٥%) من مجموع

---

(١) دراسة في ديوان تباريح وجد من شعر البروفيسور موسى العبيدان". د. سعد عبد القادر العاقب، مجلة أفنان. تصدر عن النادي الأدبي بمنطقة تبوك، ع ٢٠، ١٤٣٢هـ، ص ٥٦

(٢) الصورة الفنية ومصادرها في شعر العبيدان. ملحق رقم (٣)، ص ٤٧.

أشعار الديوان، كان منها قرابة (٨.٥%) من (مجزوء الكامل)، يليه بحر (الرمل) الذي حظي بـ (١٩.٣%) من مجموع نظمه، منه (٦%) كان من (مجزوء الرمل)، ثم جاء بحر (الوافر) في المرتبة الثالثة بفارق ضئيل؛ إذ نظم على وزنه (١٨.٥%) من شعر الديوان، منه (٧٣%) من (مجزوء الوافر)، وفي المرتبة الرابعة جاء بحر (المتقارب) لينال (١٢%) من القصائد والمقطوعات. وأخيراً نظم الشاعر على بحر (البسيط) مقطوعتين اثنتين، ما يمثل (٢.٥%) من شعره، كما نظم قصيدة واحدة على بحر (الطويل) أي ما يعادل (١.٢) من النظم.

ولست في هذا المقام من المعنيين بإدارة حوار حول الربط بين الأوزان والأغراض، أو المعاني، إذ تقضى قناعتي بأنها مسألة نسبية لا تخضع لقواعد ثابتة، أو لقوانين حتمية، وأن ربط البحر بنوع التجربة لا يزال تقديرا شخصيا لا يمكن تعميمه، لكنني، هاهنا، أحاول الإجابة على سؤال واحد: لماذا تقدم عند الشاعر (بحر الكامل) على ما سواه من بحور، نعمت بالتقدم في موروثنا الشعري كالطويل، أو الوافر؟

لعل السر في ذلك ما يلاحظ من أن دوافع الشاعر إلى نظم جُلِّ تجاربه كانت تتمثل في عفوية العواطف، أو حرارة الانفعال، أو جلال المشهد، أو الثورة الداخلية، أو التغني بالأمجاد؛ فكان إيقاع بحر الكامل هو الأنسب لترجمة تدفق المشاعر، وتوارد الأفكار، وتسارع العبارات، ومجاراة الأحداث المتلاحقة، فهو "أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله –إن أريد به الجدّ– فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر... حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا، أو خفيفا، أو شهوانياً. وهو بحر كأنما خلق للتغنّي المحض سواء أريد به جد أو هزل، ودندة تفعيلاته من النوع الجهير

الواضح الذي يجهم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"[١] فضلاً عن أن الكامل بحر "ثري العطاء، سخي النغم، يستطيع [الشاعر] أن يستنبت من اللحن ألحانًا يستولد منها أنغامًا تتآزر مع حركة الاستنباط الذاتي"[٢] كما أن "الكامل فيه طواعية للعديد من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو مترع بالموسيقى، **ويتفق مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الإنسان، كما أنه يجمع بين الفخامة والرقة**.."[٣] "ومن خصائص هذا البحر كذلك أن الحركات فيه تغلب على السكنات، وهذا يؤكد جانب الجزالة، خاصة إذا ظهرت فيه ظاهرة التشديد، فإذا كثرت السكنات عما هو مقدر لها أصلا – وطبيعة هذا البحر تسمح به– وساعدتها حروف المد.. **كان جانب الرقة والعاطفة هو الغالب**."[٤].

ولعلي أضيف إلى ذلك أن بحر الكامل من أقرب البحور استدعاء، وأيسرها نظما، وأقلها تكلفاً، وهو ما يناسب بقدر كبير طبيعة نظم العلماء للشعر.

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. عبد الله الطيب. مطابع الحكومة الكويتية– الكويت، ١٤٠٩هـ– ١٩٨٩م، ٣٠٢/١.

(٢) التجديد الموسيقي في الشعر العربي. د. رجا عيد. دار منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧م، ص٢٤.

(٣) دراسات في النص الشعري، العصر العباسي. د. عبده بدوي، من منشورات دار الرفاعي بالرياض، ط الثانية ١٤٠٥هـ ، ١٩٨٤م. ص٥٦.

(٤) السابق. ص٥٦.

ب- القوافي.

أما القافية فهي النغم المتكرر خلف حرف واحد، أو لازمة واحدة، آخر البيت الشعري من أول القصيدة إلى آخرها. كما أنه النغم الذي يتردد صداه في أذن المتلقي، فيبث في نفسه أريحية أو اضطرابًا ينعكس على باقي أبيات القصيدة من حيث القبول أو الرفض.

ومن استقراء حروف الروي في قوافي الشاعر يلاحظ أن ثمة حروفا كثر ورودها رويًا في أحد عشر إلى أربع قوافي، هي على الترتيب بحسب الاستخدام (الراء، الباء، النون، الدال، الهاء، والقاف، الميم، اللام، الكاف، الياء)، وهناك حروف قل التعويل عليها، هي (العين، الهمزة، السين، التاء، الفاء، الواو)، أي أنها حروف كثيرة إلى متوسطة الشيوع في قوافي الشعر العربي(١).

ويلاحظ أن حروف الروي التي كثر توظيفها تشترك في صفتي الجهر، والانفتاح، عدا حرفي الهاء، والكاف، وهما صفتان تعبران عن اهتزاز الأوتار الصوتية، والتجافي بين اللسان والحنك الأعلى، وكأنهما ترسمان صورة ذلك الشاعر الذي نظم أبياته رسلاً تصدح بانفعالات صادقة، وتعبر عن عاطفة واقعية، وأفكار ثائرة من وراء بعض تجاربه، لاسيما التجربتان الدينية، والوطنية.

كما تشترك تلك الحروف في صفة الشدة، أو صفة البينية بين الشدة والرخاوة وهما صفتان تعبران عن ضيق صدره أحيانا نتيجة ما يعترض مسار حياته من تقلبات نفسية، أو اجتماعية، أو مفارقات صارخة بين ما

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر. إبراهيم أنيس، ص ٢٤٦.

يجب أن تكون عليه الأمة، وما ينغمس فيه واقعها؛ ذلك أن شدة الصوت تعني حبس الصوت عند النطق به، ثم إفلاته فجأة، لذا سميت الشدة أحياناً (الانفجارية، أو الوقف) وتلك صفات تعكس بجلاء الحالة الوجدانية التي كانت تسيطر على الشاعر في كثير من تجاربه الشعرية.

أما من حيث الإطلاق والتقييد[١]، فقد غلب الإطلاق على التقييد في قوافي الدكتور/ موسى العبيدان، فلم تتجاوز قوافيه المقيدة (٨) قصائد، و(٦) مقطوعات[٢]، مما يعني أن قوافيه كانت تتناسب مع طبيعة تجاربه العفوية، ومع عواطفه الحارة، وانفعالاته الواضحة، ولعله عندما كانت تعتريه بعض عواطف الغضب والقنوط، كان يجد في إطلاق صوت القافية متنفسًا يخفف عنه بعض الضيق النفسي، حتى لا يجتمع عليه ضيقا النَّفْسِ، والصوت. وقد جاء الإطلاق في صور متعددة. أبرزها وأكثرها شيوعاً مجيء القافية موصولة دون ردف أو تأسيس، سواء كان الوصل بحرف المد، أو كان بالهاء الساكنة، ما يسمع المتلقي صوتًا متوازنًا بين الطول القصر، ومن أمثلة ذلك قافية قصيدته (يا أحمد الخير): [٣]

يـا أحمـد الخـير نـور الله أرشـدنا علـى يـديك ونجانـا مـن الظلـمِ

---

(١) القافية المطلقة "هي ما كان رويها متحركا والوصل لازم لها، مداً أو هاءً. والمقيدة: هي ما كان رويها ساكنًا، وتكون خالية من الوصل". موسيقى الشعر العربي. محمود فاخوري، من منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حلب، ١٤١٦، ١٩٩٦م، ص ١٥٠.

(٢) ينظر من ديوان (تباريح وجد) القصائد في أرقام صفحاتها: ٣، ٤، ٥، ١٤، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٤٦، ٥٠، ٥٣، ٧٦.

(٣) السابق ص ٨٦.

وكذا قافية قصيدته (كأسي المكسورة)، ومطلعها: [١]

تغنِّـــي لا جـــراح بطـــول نحســـي فـــإني قـــد شـــربت مـــدام بؤســـي

ومن الوصل بالهاء الساكنة قافية قصيدة (الوجوه السمر): [٢]

القلـــــب تثـــــور عواصـــــفه إذ نـــــار الشـــــعوق تحرقـــــه

وتعددت في الديوان القوافي المردوفة الموصولة، مما يعطي للشاعر مساحة زمنية، ونفسية متميزة يودعها الكثير من مشاعره، وانفعالاته. مثال ذلك قافية قصيدته الدينية (كفكفت دموعًا)[٣]:

كفكفـــت دموعًـــا ضـــل ماضـــيها جـــور الزمـــان الـــنحس يبكيهـــا

وقافية قصيدته الغزلية (فؤادي هائم)[٤]:

ذكـــــرت الطيـــــف هيمانـــــا فعـــــاد القلـــــب نشـــــوانا

وقلما أتت قافيته المطلقة مؤسسة موصولة، نحو قافية قصيدته (يا جذاذة أمة)[٥]:

أعـــيني جـــودا بـــال دمـــوع الســـواكب علـــى تالـــد مـــاضٍ ولـــيس بآيـــبِ

تثـــار الهمـــوم الجـــون لمـــا ادَّكرتـــه كـــأن بهـــا يـــا عـــين لـــدغ العقـــاربِ

وإذا كان الشاعر تقيد بالأوزان التقليدية للشعر العربي، فإنه حرص على تنوع قوافيه، إلا أنه كان تنوعًا في إطار ما عرف من تجديد القدماء

---

(١) السابق ص ٥٧.

(٢) السابق ص ١٠٣.

(٣) السابق ص ١١٢.

(٤) السابق ص ٩٠.

(٥) السابق ص ٢٢ .

لقوافيهم[١]، إذ كان يدرك أن "تنوع القافية مما يزيد في موسيقى الشعر، ويكسبه جمالا فوق جمال"[٢].

من صور هذا التنوع (التسميط المخمس) في قافية قصيدته (مسلمون..) [٣]؛ حيث أتي بأربعة أشطر (أقسمة) على قافية واحدة، يعقبها شطر بقافية مختلفة، ثم ينظم أربعة أشطر أخرى على الوزن ذاته مع اختلاف القافية، ليأتي الشطر الخامس بنفس القافية التي أتي عليها بعد الأشطر الأربعة السابقة، وهكذا إلى أخر القصيدة، ولعل الجديد لدى شاعرنا أن الشطر الخامس كان متحد الوزن والقافية، والكلمات، وكأن أراد لتلك القصيدة أن تكون النشيد الوطني التي ينبغي على كل مسلم أن يلح في ترديده، فكان الشطر الخامس بطاقة هوية، ونغمت جماعية مدوية توقظ المنشد، والمتلقي معا. فيقول من بحر الرمل:

رايـــة التوحيـــد فينـــا تخفـــق عزمنـــا للمجـــد نـــار تحـــرق
نحـــن شـــهب اه ا لمـــا تطلـــق نحـــن جنـــد الحـــق شمـــس تشـــرق
مســـــــــــلمون.. مســـــــــــلمون.. مســـــــــــلمون

وجاءت القافية في قصيدة (يا أمة الإسلام) [٤] من (التسميط السداسي)؛ فكانت كل ستة أشطر على قافية واحدة، إلا أن الجديد لدى

---

(١) ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي. د. عبد الهادي عبد الله عطية ص ١٠٢، وما بعدها.

(٢) موسيقى الشعر. إبراهيم أنيس، ص ٢٧٨.

(٣) ديوان تباريح وجد ص ٦٦.

(٤) السابق ص ٦٢.

شاعرنا أن الشطر الأول والسادس مكرران، ثم يأتي بعد ذلك بستة أشطر أخرى على الوزن ذاته مع اختلاف القافية مع تكرار الشطرين الأول والسادس، وهكذا إلى آخر القصيدة. مثال ذلك:

يـا أمـة الإسـلام قـومي واسمعـي صـوتا دعـا للحـق هيـا فـاجعي
واسـتنفري الأمجـاد بـل هيـا معـي نسـتعذب الأهـوال حسـن المصـرع
لا تخضـعي للـذل لا لـن تركعـي يـا أمـة الإسـلام قـومي واسمعـي

كم سار الشاعر في موكب الشعراء المحدثين، فنظم الأبيات (المربعات)، وذلك بأن ينظم أربعة أبيات على وزن وروي واحد، ثم ينظم أربعة آخرين على الوزن نفسه بروى مختلف، وهكذا، ومن أمثلة تلك (الرباعيات) قصيدته التأملية من بحر الرمل بعنوان (إن ليلي)[١]، ومنها يقول:

تـاه ليلـي عـن تباشـير الصـباح راح يطـوي جـاهلا تلـك البطـاح
في يديـه خنجـر مـاض صـليت يـذبح الآمـال في الـروض الفسـاح
مـن دمهـا خضَّـب السـهل البهـيج بـل طـواه المـوت مـن بعـد المـراح
مـزق الكـون بإرسـال الصـراخ لا تلمـه قـد سـقاه الـنحس راح

☆☆☆☆☆

إن ليلـي تـاه في تلـك الـدروب يعـزف اللحـن الشـجي ولا يـؤوب
لا يحـب الكـون لا يرضـى الوجـود لا تلمـه مـن شـجاه قـد يـذوب
حـار ليلـي في متاهـات الفكـر حـين أمسـى الوجـه منـه في شـحوب
يـنظم الآلام عقـدا زاهيـا يشـتريها النـاس مـن تلـك الـدروب

---

(١) السابق ص ٢٦.

وجمع في قصيدته الغزلية (كلَّما عَبَرَ) [١] بين القوافي (الخماسيات)، و(السداسيات) على النمط ذاته، حيث بدأ بالقوافي السداسية في مقطعين، ثنى بعدهما بالخماسية في ثلاثة مقاطع متتالية.

ج- هنات هينات:

هذا، ولم تخل موسيقى القافية في شعر د. العبيدان من بعض الاضطراب نتيجة الوقوع في بعض عيوب القافية، منها عيوب تغاضى عنها كثير من النقاد في شعر المولدين، ومن ثم المحدثين، مثل (الإيطاء) [٢] وقد تجاوز ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء حد التغاضى، إلى زعمه بأن الإيطاء ليس عيبا، فقال: "وليس بعيب عندهم كغيره"[٣]. وهو الأكثر شيوعا في قصائد الديوان، فمثاله ما تحدث به عنه نفسه، بقوله:[٤]

عليه تكدس تل الهموم يروح ويغدو إلى المكتب
يطالب توًا بفهم الدرو س أحضر بحثا على المكتب
س أحضر بحثا على المكتب

---

(١) السابق ص ٤٣.

(٢) الإيطاء هو: إعادة ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها مرة ثانية في القصيدة من غير أن يفصل بين الكلمتين سبعة أبيات على الأقل.

(٣) الشعر والشعراء. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣ هـ، ٩٧/١.

(٤) ديوان تباريح وجد ص ١٩، **وينظر من أمثلة الإيطاء في الديوان** ص ٢١، ٥٤، ٨٢، ٩٧، ١١٤.

ومن العيوب التي لم يجزها النقاد في القافية، ووقع فيها شاعرنا (الإقواء)[١]، ومن أمثلته مقطوعته بعنوان (هي) [٢]، ومنها قوله: [٣]

لا يحب الكون لا يرضى الوجود لا تلمه من شجاه قد يذوبُ

حار ليلي في متاهات الفكر حين أمسى الوجه منه في شحوبِ

ثانياً- الموسيقى الداخلية:

من أهم مظاهر الموسيقى الداخلية في شعر الدكتور موسى العبيدان.

١- الاهتمام بجرس الكلمات.

كان للدكتور/ موسى العبيدان عناية ملحوظة بجرس مفرداته الشعرية، وبما يتعلق بطبيعة الوحدات الصوتية المكونة لها من حروف لينة، أو صحيحة، ومن حروف ساكنة أو متحركة، أو مشددة، في إطار ما تتسم به الحروف من صفات، وبما تمر عبره من مخارج، فكانت لكل تجربة خصوصيته اللفظية، ومن ثم خصوصيتها الصوتية تتخطى آذان المتلقي لتؤثر بشكل خفي في وجدانه.

ففي تجربته الوطنية يلاحظ أن الشاعر ينتابه مزيج من مشاعر الغضب، والحنق لما يرى من حاضر الأمة، ودعوته الصارخة للثورة على ذلك الحاضر التعيس، وتمثل الماضي المجيد، فضلا عن شعوره باليأس حين يرجع إليه الصدى وهو حسير. فيعبر عن ذلك واصفا العرب بقوله: [٤]

---

(١) الإقواء هو: اختلاف حركة الروي بكسر وضم، فسحب.

(٢) تباريح وجد ص ٨٠.

(٣) السابق ص ٢٦.

(٤) السابق ص ١٢.

قـــــوم أضـــــاعوا مجـــــدهم في الترهـــــات وفي النشـــــب
هـــــم والتخاصـــــم والتطـــــا حـــــــن والتخلـــــــف في دأب
قســـــموا العـــــداوة بيـــــنهم قســـــم المفـــــاخر والغلِـــــب

إن أول ما نلاحظه في هذه الأبيات ذلك الإيقاع الانفعالي، حاد الصوت، الناشئ من التعاقب بين الحركات والسكنات في تفعيلات بحر الكامل المجزوء المضمرة (مُتْفاعلن)، وهو ما يشعر بأن المعنى الذي يعبر عنه يحتاج إلى الوقوف الحازم، والتلقي الجاد، والمعالجة الناجعة. كذلك يلاحظ قلة حروف المد إلا في وسط الكلمات التي تصور أمراض الأمة حتى تترسخ في ذهن المتلقي نحو (أضاعوا، الترهات، التخاصم، العداوة) ، واختيار الشاعر لكلمات ذات الحروف الجهرية، الشديدة أو البينية، المنفتحة، في مقدمتها حروف (القاف، والخاء، والتاء والميم) إلى غير ذلك من حروف الجهر، ولا يخفى ما لتشديد الحروف من أثر في إنتاج الصوت الصارم الجهوري، فضلا عما يوحيه من الثبات والتأكيد على ما ينطوى عليه من معان. ثم يأتي الأثر القوي لسكون حرف الروي (الباء) الذي زاد من انطباق الشفتين، فزاد من شدة صوتها وجهريته، فضلا عن تحقق صفة القلقلة.

فإذا قارنا ذلك الجرس الصوتي بآخر في تجربة غزلية للشاعر يتبين إلى حد كبير الفرق الأثر الصوتي الذي تخلفه طبيعة التجربة على المفردات التي اختارها الشاعر. يقول: [١]

يـــا كـــثم مهـــلاً؟ أســـكرت شـــفتاك ورح المتـــيم.. ســـادرًا بهـــواك

([١]) السابق ص ٧٤.

شفتاك قد حظ الجمال عليهما إن الجمال. معطر بروؤاك

يلاحظ في هذين البيتين أن الجرس الموسيقي للكلمات هادئاً، وأن النغم الوصوتي فيها وئيدا، يشعر بحالة من الرضا والاطمئنان، فقد غلبت حروف الهمس على الكلمات مثل حروف (السين، والشين، والكاف، والتاء..)، كذلك كثرت حروف المد تغلغل داخل الكلمات، لتعطى مساحة صوتية تتيح للشاعر تحميلها ما يشاء من أشواق حارة، ونداءات راجية قرب محبوبه، ولا يخفى ما أسهمت به الكافة في هذه القافية من ترخيم للصوت، وصدق الإخبار، حيث اجتمع فيها صفات (الهمس، والشدة والانفتاح) فضلا عن كونها من أقصى اللسان مخرجًا.

٢- العناية بالبديع اللفظي.

من مظاهر الموسيقى الداخلية عناية الشاعر بنوع من محسنات البديع اللفظي، التي تنشئ نوعًا من التساوي، أو التوازي بين وحدات البيت الشعري سواء أكان هذا التوازي بين الكلمات، أم بين الجمل، أم بين شطري البيت، وقد يتسع مدلول التوازي فيكون بين بيتين كاملين. وقد عُرفت تلك المحسنات لدي البلاغيين بأسماء مختلفة مثل التجزئة، والتسميط، والتسجيع، والترصيع، والتصريع ... إلى غير ذلك من الأسماء التي تعبر عن مضمون واحد، غير أن هذا اللون لم يكن واسع الانتشار في ديوان (تباريح وجد) وكأن الشاعر لم يكن يقصد إليه قصداً، بل كان يواتيه عرضًا، مما يؤكد ما سبقت الإشارة إليه من أن الشعر لم يكن صنعة له بقدر ما كان طبعًا يعكس قدرا كبيرا من موهبة الشاعر .. وفيما يلي صور لها.

(أ) المساواة بين الأبيات.

وتتحقق في صورتين (التوازي التام) وذلك عندما يساوي الشاعر بين وحدات بيتين فأكثر سواء في قالبها الصرفي، أو تركيبها النحوي، فيحدث ذلك نوعًا من الموسيقى النابعة من توازي القوالب النحوية والصرفية للأبيات وهذه الصورة من التوازي قليلة في شعر د. العبيدان، ومن أمثلتها قوله من قصيدة (ذكرى الماضي وألم الحاضر): (١)

أحملق/ فيهم/ ولم/ يعلموا بأني/ أصخت/ لصوتٍ/ وجب
وأبسم/ فيهم/ ولم/ يعرفوا بأني/ ابتسمت/ لذكرى/ تثب

فيُلاحظ في البيتين تقابل وتوازٍ بين جميع وحداتهما: من الحرف، والاسم، والفعل، فخرجت متساوية، متوازية الإيقاع، وهو بلا شك مما يحدث نغمًا داخليًا يطرب المتلقي لسماعه.

فإذا اختلفت بعض الوحدات المتوازية سمى (التوازي الناقص) وهو الأكثر شيوعا في ديوان الشاعر، نحو قوله من قصيدته الغزلية (زوق الأحلام): (٢)

أخذت / مني/ قيودًا وضمانًا/ بالوفاء
أخذت / قلبي/ فناءً فلتلهو/ بالفناء

---

(١) السابق ص ١٥.
(٢) السابق ص ٩.

(ب) المساواة بين الأشطر.

وهذا النوع من المساواة بين شطري البيت لا تقتصر المساواة فيه على عروض البيت وضربه فحسب، وهو ما يسميه البلاغيون **بالتصريع**[١]. إنما المقصود هو المساواة والتوازي بين كافة وحدات الشطرين. مما لا يخفى أثره فيما يحدثه من نغم موسيقي أخاذ. مثال ذلك مطلع قصيدته (مفاتن معروضة): [٢]

تجوب/ الطريق/ كواثب/ الغزالْ وتغري/ العيون/ بحسن/ الدلالْ

ومنه قوله: [٣]

ذكرت/ الطيف/ هيمانا فعاد/ القلب/ نشوانا

هذا، وقد يأخذ هذا التساوي أو التوازي بين أشطر الأبيات صورًا أخرى، كأن يكون توازيًا رأسيًا، لا أفقيًا، تتحقق فيه المساواة بين شطري بيتين متواليين، ومثال ذلك قوله من غزليته (القلب الثائر): [٤]

الروض/ يتيه/ بمنظرها زهواً وثناء يعبقه

الفجر/ يتيه/ بطلعتها فينير الداجي مشرقه

---

(١) "التصريع على ضربين: عروضي، وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته.

والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتفقيه، ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر". تحرير التحبير ص٣٠٥.

(٢) تباريح وجد ص ٧٧.

(٣) السابق ص ٩٠.

(٤) السابق ص ١٠٣.

وأحياناً يأتي التوازي الرأسي بين الشطرين الأخيرين من البيتين، نحو قوله من قصيدة (كفكف دموعًا) يصف النبي (ص): [١]

يسعى ذلالا من منابعه يصفو/ لمن/ بالشر/ يبغيها
جاء الورى بالنور يبسطه يسموا/ بها/ بالخير/ يقريها

(ج) **المساواة بين الجمل**.

وقد شاعت هذه النوع من التوازي بصورة كبيرة، في شعر د. موسى العبيدان، إلا أنه ندر في شعره تحقق التوازي بين جمل البيت الواحد، وهو ما يطلق عليه(المماثلة، والتشطير، والتجزئة، والتسجيع، والترصيع، والتسميط)، بينما كثرت صورة التوازي بين الجمل بطريقة رأسية في عدة أبيات متتابعة. فمن أمثلته في الجمل الاسمية قوله: [٢]

هي دوحة/ الوادي الظليل ومأوه العذب العليل
هي بسمة/ تعلو الشفا ه ونظرة الطرف الكحيل
هي قمة/ في المكرما ت بدت فليس لها مثيل

ومثاله في الجمل الفعلية قوله: [٣]

وقد غادرتها كل/ شلو ممزق يجول بها نأي كثير النوائب
وقد أمطرتها كل/ ذات سخيمة وعضت عليها الغيض عض مكالب

---

(١) السابق ص ١١٢.
(٢) السابق ص ٨٠.
(٣) السابق ص ٢٢.

٣- التـــــكـــرار موسيقيًا.

التكرار ليس غريبًا أو دخيلًا على موسيقى الشعر؛ بل هو من مبادئها الأصيلة، نلمحه في انتظام التفعيلات داخل الأبيات، وتكرار أصوات القافية في نهاية كل بيت، بل هو عنصر ثابت في تأليف بعض المحسنات البديعية اللفظية، ، ومن ثم فهو من مظاهر الموسيقى الداخلية في الشعر عامة، وفي شعر د. موسى العبيدان خاصة.

وليس المقصود هنا بيان أثر التكرار من وجهة نحوية، أو بلاغية، إنما يدور الحديث في هذا المقام حول أثره الموسيقي في قافية البيت الداخلية. كما لا يقتصر الوقوف مع صور التكرار عند الألفاظ المفردة، كما سبقت الإشارة إليه في الحديث عن التكرار البلاغي.

وقد قسم الدكتور عبد الله الطيب التكرار –موسيقيًا– أنواعًا ثلاثة: التكرار المراد به تقوية النغم، والتكرار المراد به تقوية المعاني الصورية، والتكرار المراد به تقوية المعاني التفصيلية؛ أما التكرار المراد به تقوية النغم فهو "ذلك التكرار الذي يعاد فيه بيت كامل أو بيتان للفصل بين أقسام القصيدة الواحدة"[١]. ولهذا النمط من التكرار مثالان في ديوان (تباريح وجد) كلاهما يعبران عن تجربة دينية وطنية وهما قصيدتا (يا أمة الإسلام)[٢]، و(مسلمون.. مسلمون)[٣]، إلا أن الفاصل بين الأبيات فيهما كان شطر بيت، وليس بيتا كاملاً.

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص ٤٩٥.

(٢) تباريح وجد ص ٦٢.

(٣) السابق ص ٦٦.

وأما التكرار الصوري فهو الذي "ينصب على الألوان الإجمالية والمعاني العامة التي تصاحب جو القصيدة ... وأكثر ما يكرره الشعراء لإشاعة لون عاطفي يقوي الصورة التي عليها بنية القصيدة أسماء الأشخاص والمواضع، وما هو بمنزلتها من الأعلام **وأما التكرار المراد به تقوية المعاني التفصيلية**؛ فهو نوعان :"ملفوظ وملحوظ؛ فالملفوظ ما ألح الشاعر فيه على استعمال كلمة بعينها، أو كلمة مقاربة لها في الاشتقاق، والملحوظ ما استعمل فيه الشاعر كلمات مترادفة، أو متشابهة في المعاني"(١).

وقد أكثر الشاعر من توظيف النوعين الأخيرين من صور التكرار، لاسيما في تجاربه الغزلية التي لم تتعد عنده غزل الزوجة إلا قليلا، أو الدينية التي أشار فيها إلى بعض الرموز الدينية، أو المقدسة، فمن أمثلة ذلك التكرار الصوري اسم زوجته في جل قصائده الغزلية كما في قصيدته (القلب الثائر)(٢):

كـــثم في القلـــب تعذبـــه ... بـــدلال الحـــب تطوقـــه

كـــثم والحســـن يجملـــها ... يعلـــو في الكـــون فيغرقـــه

كـــثم حلـــم لمؤملـــه ... يســـعى دومـــا ليحققـــه

وفي قصيدته (يا أحمد الخير): (٣)

---

(١) السابق ص ٥٩.

(٢) السابق ص ١٠٣.

(٣) السابق ص ٨٦.

أنت الشفيع لنا في يوم محشرنا إذ ضاق أوسعه من كثرة الأمم

أنت الشفيع الذي ترجى شفاعته نعمى ومكرمة أعطيت في القدم

ومن أمثلة التكرار الملفوظ لتقوية المعاني التفصيلية تكرار الشاعر لكلمتي (مسلمون، والجهاد) في قوله[١]:

يا حماة الدين هبوا للجهاد لا نقر الظلم لا نرضى الفساد

أعلنوها صرخة في كل واد للجهاد للجهاد للجهاد

مسلمون.. مسلمون.. مسلمون

وقد يكون هذا التكرار لجملة كاملة أو لكلمة مفردة، ولعل في الأمثلة السابقة لظاهرة التوازي ما يغني عن إعادة عرضه في هذا المقام.

---

(١) السابق ص ٦٦.

الخاتمـــــــــــــة

هذا، وقد خرج الباحث بعد معايشته لموضوع البحث، ومحاولة الإلمام بكافة زواياه الموضوعية والفنية بعدة نتائج. من أهمها:

تعددت اتجاهات التجربة الشعرية وأنماطها في ديوان (تباريح وجد) للأستاذ الدكتور موسى العبيدان، وقد غلب الطابع العاطفي الوجداني على جل تجاربه.

تحتل التجربة الغزلية في شعر العبيدان المكانة الأولى بين تجاربه، وكان لها محوران رئيسان: غزل الزوجة، وحظي بالنصيب الأوفى من التجربة، والغزل العفيف، أو العذري وهو الأقل حظاً، وكان العبيدان صاحب تفرد أدبي، وفني فيما ذهب إليه من الغزل في الزوجه كمًّا وكيفًا.

اتسم الغزل العفيف في تجربة العبيدان بالتقليدية الموضوعية والفنية، إذ كان يصور حالة مثالية من العشق، الطاهر، الشريف، فلم يتبرم من جفاء، ولم يَلُم على هجر، كما لم يتجاوز حدود العقل في وصف محبوبته، ولم يتخط المنطق في تصويرها.

اتسع مفهوم الوطنية في تجربة العبيدان، فلم يكن أسير حبه لوطنه الأم فحسب، بل عبَّر عن شعوره بالانتماء لأمته؛ فحظيت بلاد العرب والمسلمين بعنايته واهتمامه. وقد قامت تجربته الوطنية على دعائم شتى، منها: التغني بالأمجاد الموروثة للأمة، والأسى على حاضرها الهزيل، والبحث الجاد عن أسباب تراجعها الحضاري ومظاهره، في محاولة حثيثة لتقديم حلول ناجعة لتلك الأزمة الحضارية.

كان للثقافة الإسلامية، والعاطفة الدينية مشاركة واضحة لكثير من تجارب الشاعر، إلى درجة الامتزاج أحيانًا، فضلا عما تفردت به قصائد

خاصة من رسم ملامح التجربة الدينية الخالصة للشاعر، في محاورها المختلفة.

تُعد أسرة الشاعر الصغيرة المحور الأهم في تجربته الاجتماعية، إلى جانب أحاديث ثانوية، تتصل بعلاقات الشاعر الاجتماعية مع بعض الأصدقاء. كما يُعد (الاغتراب المادي والمعنوي) كلمة السر، والباعث الأقوى لتوطيد علاقته الأسرية، ونضج تجربته الاجتماعية.

كان للتجربة التأملية في شعر العبيدان محوران رئيسان، أولهما- التأمل في الذات، والحياة، وثانيهما- التأمل في الطبيعة الصامتة من حوله، وإن كانت علاقة الشاعر بالطبيعة علاقة وصفية عابرة.

كانت التجربة الرمزية في الديوان محدودة الشكل، والمضمون، دارت رمزيتها في الفلك السياسي، وقد عول الشاعر على القصة كوسيط رمزي، أو معادل موضوعي لأفكاره، سواء أكانت القصة خيالية أم واقعية، وقد اتسمت قصائده الرمزية بالغموض إلى حد التعمية أحيانًا.

كان لثقافة الدكتور العبيدان اللغوية والأدبية، ولتخصصه الدقيق أثر كبير في وضوح ألفاظه، وخلو لغته، في مجملها، من العيوب المخلة بالفصاحة. كما اتسمت بالجزالة، ومراعاة التناسب بين الألفاظ من حيث بناؤها، ودلالتها على طبيعة التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي، وقد كان للشاعر قدرة واضحة على استخدام الألفاظ والتعبيرات القديمة، إلى جانب توظيفه واستخدامه للألفاظ والتراكيب الحديثة، فقد غلبت اللغة القديمة التراثية على تجربة الشاعر الوطنية، والدينية، في حين غلب النمط الجديد من ألفاظه على تجاربه الأخرى، وقد يظهر الشاعر قدرته على توظيف النمطين اللغويين معًا، فيمزج بينهما في السياق الواحد.

كذلك، اتضح أن هناك مستويين مختلفين من اللغة التي استعملها الشاعر ففي أغلب قصائد الديوان ومقطوعاته تعايش لغة تراثية، رصينة، وقليلًا ما تشعر أنك تقرأ لغة باهتة، فاترة، اصطنعها الشاعر قسراً؛ ليملأ بها فراغات البناء العروضي لمقطوعته، أو لقصيدته.

من السمات الأسلوبية في شعر العبيدان الاقتصاد في توظيف الأساليب الإنشائية، مقارنة بالأساليب الخبرية، وانتشار أسلوب التكرار بكافة صوره، وضعف التعويل على المحسنات البديعية.

وقد عني الشاعر بالصورة الكلية أكثر من عنايته بالصورة الجزئية، كما غلب التقليد على تصويره الخيالي، وإن لم يخل شعره من الصورة الخيالية الجديدة، وإن كانت نادرة.

وقد مثَّل "التشخيص" و"التجسيم" هدفين بالغي الأهمية في الصور الخيالية؛ ما دفع الشاعر إلى مزيد من العناية بالتشكيل المادي للصورة.

كانت الطبيعة أحد الروافد الرئيسة للصورة الخيالية في شعر العبيدان، إلا أن عنايته بالصورة التي كونتها مخيلته لمشاهد الطبيعة كان أكثر من عنايته بصورتها المرئية. وقلما اتحد الشاعر بالطبيعة وخلع عليها من مشاعره. كما ظهرت الروح الإسلامية وثقافة الشاعر الدينية حاضرة بقوة في الخيال التصويري الذين ينتظم كل تلك المفردات التعبيرية في التجارب الشعرية المختلفة بلا استثناء.

لم يُعنَ موسى العبيدان بالتجديد في موسيقى الشعر، أو بالثورة عليها من خلال نظم الأنماط الشعرية المستحدثة، بل كان ملتزما بالبحور الخليلية التقليدية، التامة منها والمجزوءة، مع التزامه كذلك بوحدة القافية في جلّ قصائده. وقد دار نظم الشاعر في فلك أربعة أبحر شعرية رئيسة، وبحرين فرعيين؛ نادرَيْ الاستخدام. في مقدمتها (الكامل)، ثم (الرمل)، ثم

(الوافر)، ثم (المتقارب)، وقد حاولت تفسير هذا الانتقاء في بحور الشعر في موضعها من البحث.

كان هناك تناسب واضح بين مخارج حروف القافية وصفاتها من جهة، وبين طبيعة التجربة التي كان الشاعر يعبر عنها من جهة أخرى، وقد غلب فيها الإطلاق على التقييد. إلا أن القافية لم تخل من بعض الاضطراب نتيجة الوقوع في بعض عيوب القافية، منها ما يمكن التغاضي عنها كـ(الإيطاء)، وأخرى لم يجزها النقاد كـ (الإقواء).

وقد حظيت الموسيقى الداخلية باهتمام كبير من لدن الشاعر، تجلت أبرز مظاهرها في الاهتمام بجرس الكلمات، والتـــكـرار الموسيقي، مع العناية بالبديع اللفظي، الذي ينشئ نوعًا من التساوي، أو التوازي بين وحدات البيت الشعري.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً- المصادر.

١-ديوان تباريح وجد. موسى مصطفى العبيدان، دار المدينة المنورة للتشر، ط١، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

ثانياً- المراجع.

١- ابن الرومي حياته من شعره. عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، لبنان، ط٦، ١٩٦٧.

٢- الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من ١٩١٨ / ١٩٦٨. محمد عبد عبد الله عطوات ، دار الآفاق العربية – بيروت, ١٩٩٨.

٣- أدب المهجر. دراسة تحليلية بأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري. د. صابر عبد الدايم، دار المعارف، بالقاهرة، ط١، ١٩٩٣م.

٤- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية. يوسف أبو العدوس. الأهلية للنشر والتوزيع. عَمَّان. ط١، ١٩٩٧.

٥- أسس النقد الأدبي عند العرب. د. أحمد أحمد بدوي. نهضة مصر- القاهرة، ١٩٩٦م.

٦- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣.

٧- الاقتباس من القرآن الكريم. لأبي منصور الثعالبي . ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، ضمن سلسلة الذخائر رقم (١٠٧)، ٢٠٠٣م.

٨- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. د. جميل عبد المجيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

٩- بردة البوصيري. شرف الدين محمد بن سعيد البوصيري، شرح الشيخ إبراهيم الباجوري، مكتبة الآداب، بالقاهرة، ط١، ١٩٩١م.

١٠- البناء الفنى فى الصورة الأدبية للدكتور. د. على على صبح ، المكتبة الأزهرية للتراث ط٢، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦.

١١- التجديد الموسيقي في الشعر العربي. د. رجا عيد. دار منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧م.

١٢- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع، تح: الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

١٣- التكرار بلاغة. د. إبراهيم محمد عبد الله الخولي ، ط الشركة العربية للطباعة والنشر, ١٩٩٣.

١٤- التيار الوطني في شعر أبي الفضل الوليد. د. خالد كمال الطاهر. دار دجلة ناشرون وموزعون، عمَّان، ط١، ٢٠١٦.

١٥- الخصائص. لأبي الفتح عثمان بن جني، عالم الكتب – بيروت، تح: محمد علي النجار, د. ت.

١٦- دراسات في النص الشعري، العصر العباسي. د. عبده بدوي، من منشورات دار الرفاعي بالرياض، ط الثانية ١٤٠٥هـ ، ١٩٨٤م.

١٧- دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه –الحلقة الثانية. د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الطباعة المحمدية بالقاهرة د.ت.

١٨- دراسة في ديوان تباريح وجد من شعر البروفيسور موسى العبيدان". د. سعد عبد القادر العاقب، مجلة أفنان. تصدر عن النادي الأدبي بمنطقة تبوك، ع ٢٠، ١٤٣٢هـ.

١٩- دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، ط الرسالة، ١٩٤٥.

٢٠- ديوان ابن الرومي. أبي الحسن علي بن العباس بن جريح. تح: د. حسين نصار، دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م.

٢١- ديوان أبي فراس الحمداني. جمع وتحقيق: سامي الدهان، المعهد الإفرنسي، دمشق ١٩٤٤.

٢٢- ديوان البارودي. محمود سامي البارودي، تح: على الجارم، ومحمد شفيق معروف، ط دار العودة، بيروت، ١٩٩٨.

٢٣- ديوان أنات حائرة. لعزيز أباظة. مطبعة مصر، بالقاهرة ط٣ د.ت.

٢٤- ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب. تح: د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، بالقاهرة، ط٣، د. ت.

٢٥- ديوان حصاد الدمع . لمحمد رجب البيومي. دار العالم العربي، بالقاهرة، ١٩٧٩.

٢٦- ديوان من وحي المرأة . عبد الرحمن صدقي. دار المعارف بالقاهرة د. ت.

٢٧- الرمزية. تشارلز تشادويك. ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالقاهرة، ١٩٩٢م.

٢٨- سوسيولوجيا الغزل العربي الشعر العذري نموذجاً. طاهر لبيب، ترجمة مصطفى المسناوي ط١ ، دار الطليعة، الدار البيضاء ١٩٨٧م.

٢٩- شرح المعلقات السبع. الحسين بن أحمد الزوزني، الدار العالمية للنشر، بيروت، ١٩٩٣.

٣٠- الشعر والشعراء. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣ هـ.

٣١- صحيح البخاري. محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ.

٣٢- الصناعتين. أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري.تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، ١٤١٩ هـ.

٣٣- الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٢، ١٤٠١ - ١٩٨١.

٣٤- الصورة الفنية فى قصيدة المدح بين: ابن سناء الملك، والبهاء زهير. علاء أحمد السيد، دار العالم العربي، بالقاهرة، ط١ ٢٠٠٩.

٣٥- الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي. د. جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٤م.

٣٦- الصورة الفنية ومصادرها في شعر العبيدان. د. فيصل مالك، بحث مخطوط، حظي بالموافقة على النشر في مجلة دراسات الصادرة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ولمَّا ينشر بعد.

٣٧- الصورة في التشكيل الشعري. سمير على الدليمي، مطبوعات جامعة بغداد، كلية التربية، ط١، ١٩٩٠م.

٣٨- الصورة والبناء الشعري. للدكتور. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، ١٩٨١.

٣٩- العمدة في محاسن الشعر وآدابه. الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٥، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.

٤٠- الغزل عن العرب غسان أبو رحاب، مطبعة مصر، القاهرة ، ط١، ١٩٤٧م.

٤١- الغزل في الشعر العربي. سراج الدين محمد، دار الرتب الجامعية، بيروت، د.ت.

٤٢- في النقد الأدبي. د. شوقي ضيف، دار المعارف بالقاهرة ط ٤، د. ت.

٤٣- في محيط النقد الأدبي. د. إبراهيم أبو الخشب ، دار النهضة العربية ١٩٩٧م.

٤٤- قضايا النقد الأدبي. د.عبده طبانه، دار المريخ للنشر، بالرياض، ط١، ١٩٨٤.

٤٥- كولردج د. محمد مصطفى بدوى، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، بالقاهرة,

٤٦- لسان العرب. جمال الدين ابن منظور الأنصاري، دار صادر – بيروت، ط٣، ١٤١٤ هـ.

٤٧- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. د. ت.

٤٨- مختار الصحاح مادة أمل. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت، ط٥، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م.

٤٩- مدارس النقد الأدبي الحديث. د. محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، بالقاهرة، ط ١ ، ١٩٩٥م.

٥٠- المذاهب النقدية . ماهر حسن فهمي مكتبة النهضة المصرية، د.ت.

٥١- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. عبد الله الطيب. مطابع الحكومة الكويتية- الكويت، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م.

٥٢- مسند الإمام أحمد بن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد الشيباني، تح: شعيب الأرنؤوط - عادل مرشد، وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م.

٥٣- معجم اللغة العربية المعاصر. د أحمد مختار عبد الحميد عمر، عالم الكتب،ط ١، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م.

٥٤- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان –بيروت، ط٢ ١٩٨٤.

٥٥- المعجم الوسيط مادة أمل. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة. د.ت.

٥٦- معجم مقاييس اللغة. أحمد بن فارس الرازي، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.

٥٧- ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي. د. عبد الهادي عبد الله عطية ص ١٠٢، وما بعدها.

٥٨- موسيقى الشعر العربي. محمود فاخوري، من منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حلب، ١٤١٦، ١٩٩٦م.

٥٩- موسيقى الشعر. إبراهيم أنيس. مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٥٢.

٦٠- النقد الأدبي أصوله ومناهجه. أ. سيد قطب، دار الشروق بالقاهرة، ط السادسة ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

٦١- النقد الأدبي الحديث. د. محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م.