المرأة في الشعر القصصي عند فهد العسكر قصيدة " قاتل الله أمها وأباها " نموذجا"

أحلام واصف قاسم مسعد *

ahlamm@yu.edu.jo

سحر محمد شريف الجاد الله**

Saharmad@yu.edu.jo

تاريخ تقديم البحث: 2023/3/23 **تاريخ قبول البحث: 2023/6/11**

الملخص

تتناول الدراسة القصيدة القصصية في شعر فهد العسكر متخذة من قصيدة " قاتل الله أمها وأباها" أنموذجا لهذا النوع من الشعر الذي انتقد به الشاعر مجتمعه وتقاليده البالية، فقدم فيها سرداً قصصياً يصف بلغة شعرية قضية اجتماعية غاية في الأهمية صورت واقع المرأة، وما تتعرض له من ضغوطات مجتمعية ظالمة منعتها من أبسط حقوقها في اختيار شريك حياتها.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في قراءة القصيدة والكشف عن العناصر المحوريّة فيها متمثلة بالراوي، والشخصية الرئيسية، إلى جانب الشخصيات الأخرى التي تدور في فلكها، وتعمق من الحدث والفكرة التي تعبر عنها القصيدة، بالإضافة إلى مكونات السرد الأخرى ممثلة في الزمان والمكان والوصف.

وقد خلصت الدراسة إلى التأكيد على تمكن الشاعر من تقمص دور القاص للتعبير عن واقعة اجتماعية خارج ذاته وذلك ضمن بنية سردية مكتملة الأركان، ومن ثم صياغتها بلغة شعرية واضحة وسلسة، جامعا بذلك بين جماليات الشعر والسرد معا. كما أظهرت الدور التنويري الذي قام به الشاعر فهد العسكر في تلك المرحلة المتقدمة، خاصة فيما يتعلق بحقوق المرأة، وهو موقف مغاير للاتجاه السائد في المجتمع آنذاك.

الكلمات المفتاحية: فهد العسكر، الشعر القصصي، البنية السردية، المرأة، المجتمع.

* أستاذ مساعد، قسم الخدمات الإنسانية، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك.

@ حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن

Women in the Narrative Poetry of Fahd al-Askar: 'May God Fight Her Mother and Her Father' as a Model

Ahlam Wasef Qasem Misa'ad*

ahlamm@yu.edu.jo

Sahar Mohammad Shareef al-Jadallah**

Saharmad@yu.edu.jo

Submission Date: 11/6/2023 **Acceptance Date: 23/3/2023**

Abstract

This study deals with the narrative poem in the poetry of Fahd al-Askar, taking the poem "May God Fight Her Mother and Her Father" as a model for this kind of poetry which the poet uses to criticize his society and its outdated traditions. In the poem 'May God Fight Her Mother and Her Father', Fahd al-Askar uses poetic language to present a narrative describing a very important social issue that depicts the reality of women and the unjust societal pressures she is subjected to and that prevent her from the basic right of choosing a life companion.

The study relied on the descriptive analytical approach in the analysis of the poem, aiming to reveal its central elements represented by the narrator, the main character, as well as other characters that revolve around it. It delved into the event and the idea expressed in the poem, in addition to other narrative components such as time, place, and description.

The study concluded by emphasizing the poet's ability to assume the role of a storyteller to express a social incident beyond himself within a complete narrative structure. He crafted it in a clear and smooth poetic language, thereby bridging the aesthetics of poetry and narrative together. The enlightening role undertaken by the poet Fahad al-Askar in that advanced stage, especially regarding women's rights, was evident. This stance was contrary to the prevailing direction in society at that time.

Keywords: Fahd al-Askar, Narrative Poetry, Narrative Structure, Women, Society

* Assistant Professor, Department of Human Services, Faculty of Literature, Yarmouk University.

** Assistant Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Literature, Yarmouk University.

© Copyright reserved for Mutah University, Karak, Jordan.

المقدمة

تعد القصيدة القصصية " Ballad" من أقدم أنواع الأدب الشفوي في أوروبا، "وهي أنشودة تحكي قصة تتألف من حادثة واحدة. وهي من الأشكال الكثيرة للشعر الانكليزي – والأوروبي عامة – التي تشمل الملحمة الشعرية" Epic"، والقصيدة الغنائية السامية " Ode"، والأغنية الشخصية Lyric، والقصيدة المقفاة المؤلفة من أربعة عشر بيتا ذات موضوع واحد"Sonnet"، وقصيدة الأحداث " Narrative "، والقصيدة الدرامية "Dramatic Poem "[(1)]، ومن هنا قسّم النقاد والأدباء الغربيون الشعر قسمة يحددها مضمون الشعر وذلك تبعا للموروث اليوناني الشعري القديم؛ " فالقصيدة إما أن تحكي عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد، وإما أن تعبر عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود الشاعر وهو ينشئها، أو بعبارة أخرى إما أن تحكي القصيدة عن العالم الخارجي، وإما أن تعبر عن العالم الداخلي عند الشاعر نفسه؛ فأما النوع الأول فنسميه شعراً قصصياً، وأما الآخر فهو الشعر الغنائي أو الوجداني" [(2)].

اتخذ بعض النقاد موقفاً وسطاً من هذه القضية، حيث لاحظ وجود ملامح القصة الشعرية في القصيدة العربية القديمة، ولكنها لم تحقق شرط القصة الشعرية بمفهومها الحديث باعتبارها، " حادثة تاريخية أو واقعية محلية جرت، تتجلى فيها نزعة قومية، إما بطولية أو عاطفية"[(3)]، لذلك دفع محمود تيمور إلى الاعتقاد " أن الأدب العربي لم يخل من هذا النوع الذي نسميه الشعر الملحمي، وإن كان الشبه غير قريب بينه وبين ملحمة اليونان، ففي شعر العرب أوصال الملاحم وأجزاؤها وعناصرها، بيد أنها لم تجتمع في نسق واحد، ولم تلتق على وحدة جامعة"[(4)]، فهو يرى أن الشعر القصصي كان موجوداً عند العرب في المعلقات كمعلقة امرئ القيس التي تضم مشاهد قصصية من لهو صاحبها، ومعلقة عنترة التي وردت فيها أخبار تحكي عنه. ثم تطور الأمر بعد ذلك عند الشعراء العرب فغلب على بعض قصائدهم الطابع القصصي، كما وجد عند الحطيئة وأبي نواس إلاَّ أن هذه القصص لا تعدو أن تكون مشاهد لتجارب شخصية، وغالباً ما كانت تُنظم جزءاً من القصيدة توصلا لمدح أو هجاء أو رثاء، كما أنها تفتقر إلى

(1) عبد الرحمن، خير الدين،" القصيدة القصصية في التراث الأدبي الشفوي البريطاني "، *المعرفة*، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية م53، ع611، 2014، ص 74–83، ص78–79.

(2) تشارلتون، هنري باكلي، *فنون الأدب*، ترجمة زكي نجيب محمود، ط2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1945، ص 62.

(3) سبأ، عيسى، *شعراء القصة والوصف في لبنان*، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،1961، ص33.

(4) تيمور، محمود، *محاضرات في القصص في أدب العرب*، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1958، ص52.

العاطفة والخيال، فكانت مجرد عملية تسجيل لواقعة خاصة بالشاعر، حتى القصة التي كانت تدور حول عواطف وجدانية ظلت محصورة في التجربة الذاتية، ولم ترقَ إلى مستوى التجربة الإنسانية كما نجد في الإلياذة[1].

أما الشعر القصصي بمفهومه الحديث، فإن الشاعر يصوغ حكايته مستعيناً بلغة الشعر وموسيقاه، ضمن بنية تفاعلية تجتمع فيها القصيدة مع القصة، دون أن يطغى أحدهما على الآخر؛ وهو ما يعمق التجربة الشعرية "القصة الشعرية تجمع بين شكلين لكل منهما أهمية كبرى في الأدب، وإذا كان الشعر يصور جانب الحياة كما تنعكس على نفس الشاعر فيوحي بها، ويلقي إلينا بأشعتها وظلالها، وإذا كانت القصة تصور الحياة نفسها في جميع دقائقها ولحظاتها؛ فإن القصة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع، وأفق أرحب، إذ تطرق أبواب تفكيرنا ومشاعرنا، وتسمو بخيالنا وتأملاتنا، فنحيا التجربة مرتين، أو نحياها على شكل مزدوج؛ حياة الحادثة الواقعية، وحياة الفكر العلوي والخيال السامي، الذي يحملنا الشعر على أجنحته ليوصلنا إليه ويحلق بنا في رحابه" [2].

وقد كان أول ظهور للشعر القصصي في الأدب العربي وفق هذا المفهوم على يد جماعة أبوللو، وذلك بحكم احتكاكهم المباشر بالثقافة الغربية، "فقد نظموا كثيراً من الشعر القصصي الذي يرتقي في مستواه الفني إلى درجة محمودة، ومن هؤلاء عثمان حلمي في " البخت النائم"، وأحمد زكي أبو شادي في " دانيال في جب الأسود"، ومختار الوكيل في " الدخيل المعتدي"، وعامر البحيري في " ظلامة السد"، وهذه النماذج من الشعر القصصي وغيرها من النماذج المتمثلة بالشعر التمثيلي أيضاً هي التي سجلت لهم مواقف الريادة في مجال تجديد القصيدة الحديثة. صحيح أن معظم هذه النماذج قد سبقوا إليها إلاَّ أن تلك المحاولات السابقة كانت فردية أو أنها كانت قليلة بحيث لم تشكل ظاهرة فنية"[3]. ويعد خليل مطران من الشعراء الذين كانت لهم ريادة هذا النوع من الشعر القصصي؛ "فهو يعيش عصر الانفتاح على فنون الرواية والقصة المسرحية بأنماطها الغربية، لذلك استطاع العناية بدقائق هذا الفن وتفاصيله، واستطاع معالجته في شعره بمهارة توفر للقصة أركانها الفنية من عرض وعقدة وحل، معتمداً في ذلك على الخيال المثير للعاطفة، وذلك غالب على

(1) انظر: مريدن، عزيزة، *القصة الشعرية في العصر الحديث*، ط1، دار الفكر، دمشق، 1984، ص49- 50.

(2) مريدن، *القصة الشعرية في العصر الحديث*، ص23.

(3) الدسوقي، عبد العزيز، *جماعة أبو للو*، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1960، ص 535.

ديوانه جميعا، مما جعله قادرا على تصوير المواقف والأحداث والشخصيات، ثم الانفعال بما يصور، لكنه لايترك العنان للخيال والعاطفة مطلقا، بل نراه يخضعهما للتفكير والعقل، ولا يتعمق في سبر الحوادث أو تحليل الشخصيات وبيان ملامحها المميزة، كما هو معروف عن القصة النثرية"[1]. ومن شعراء النهضة المهتمين الذين أسهموا في تيار الشعر القصصي الشاعر العراقي الزهاوي، فديوانه الأول " الكلم المنظوم " ضم مجموعة من القصائد القصصية التي تعالج قضايا اجتماعية قدم فيها " آراء حرة جريئة حطم فيها التقاليد وثار بها على الاستبداد والظلم غير ناسٍ شريكته في الاضطهاد"[2]، وهي قصائد بنيت بناء قصصيا واضحا يقوم على الشخصيات المتخيلة والعقدة والزمان والمكان والحوار.

وكان ممن تأثر بهذا النوع من الشعر القصصي الشاعر الكويتي فهد العسكر (1917–1951) الذي يعد أحد أبرز رواد الشعر في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين، على الرغم من عيشه "في بيئة منعزلة انعزالاً يكاد يكون تاماً عن بقية البلاد التي جرت شوطاً في الحضارة، وأخذت تتطور بآرائها وأفكارها تطوراً **يتماشى** والعصر الذي نعيش فيه"[3]، فإن العسكر كان مطلعاً على الأدب العربي الحديث ونتاج أعلامه من خلال الصحافة والمجلات الأدبية، وكان له مجلس أدبي فهو " على صغره وقلة رواده المجلس الوحيد في الكويت تقريبا الذي لا يعرف غير الشعر، ولا تدور فيه غير الموضوعات الأدبية، وربما أثيرت فيه بعض الأمور التي تتعلق بالوضع، وتبحث في شئون العيش"[4]، فكان مجلسه هذا أشبه بالمنتدى الفكري يطلع من خلاله على النشاط الأدبي والثقافي، وقد وصف صديقه الشاعر الرشيد طبيعة الأحاديث فيه، وما كان يتم فيه من تدارس للأشعار، وموضوعات أدبية تنشرها المجلات الثقافية والأدبية، مما يعني أن العسكر كان قارئا متابعا لما يصدر في العالم العربي ويصل إلى الكويت، ولكنه كان نموذجا خارجا على المألوف في حياته وشعره، وروحاً إنسانياً متمرداً على الإطار الاجتماعي والثقافي، وكان شعره تعبيراً حاداً عن تمرده، فكتب نصوصاً شعرية عن الخمر والمرأة والعادات والتقاليد سببت صدمة حقيقية لمجتمعه الذي عُرف بتدينه وتمسكه بالتقاليد الموروثة تمسكاً شديداً، وهو ما كان سبباً في رفضه ونبذه، فعاش حياة مأساوية قاسية لم ينل فيها اهتماما حقيقيا يقابل حضوره الريادي في الشعر العربي في النصف الأول من

(1) الجريدلي، عزالدين، "الشعر القصصي في الأدب العربي نشأته وتطوره"، *مجلة كلية الآداب*،ع4، 2004، ص318.

(2) الزهاوي، جميل صدقي، *مجموعة من الأدباء*، مطبعة الراعي، النجف، 1937 ،ص69–50.

(3) الأنصاري، عبد الله زكريا، *فهد العسكر، حياته وشعره*، ط4، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1979، ص68.

(4) الأنصاري، *فهد العسكر: حياته وشعره*، ص80.

القرن العشرين، ويقال: "إن بعض أقارب الشاعر أحرقوا بعد موته جميع أشعاره التي كان يحتفظ بها ويسجلها في أوراق خاصة"[1]. ويمكن للمرء أن يصف هذه الحال بالإقصاء، ذلك لأن شاعرا يمتلك روحاً متمردة جامحة، وقدرة متميزة على تقديم نصوص شعرية ذات مستوى فني رفيع، تعبر عن قضايا إنسانية واجتماعية بصورة حادة جريئة – كان حرياً بالقراءة والدراسة من مداخل عديدة مختلفة؛ مدخل ثقافي اجتماعي، ومدخل فني، ومدخل نفسي، وهو ما لم يحدث بشكل كاف، إذ لم يقيض لشعر العسكر أن ينشر إلاَّ بعد وفاته بخمس سنوات، والطريف أن شعره الذي عني عبد الله زكريا الأنصاري بجمعه حمل عنوان "فهد العسكر حياته وشعره"، ولم يحمل اسم ديوان العسكر، وظل الأمر كذلك حتى يومنا هذا، ولعل ذلك عائد إلى أن كثيرا من شعره قد فقد أو أتلف على نحو متعمد، كما يشير إلى ذلك معظم الذين تصدوا لدراسته [2].

وتفسِّر حالة الإقصاء تلك سبب استئثار موضوع المرأة بهذا العدد الكبير من قصائد فهد العسكر، وهي قصائد بعضها خالص للغزل، وبعضها يقف على وضع المرأة وما تعانيه في المجتمع العربي، وبعضها يمتزج فيه الحديث عن المرأة والتغزل بها بالحديث عن قضايا اجتماعية وثقافية، رابطا بذلك بين مأساة المرأة وفظاظة التقاليد الاجتماعية التي طالما عانى منها الشاعر نفسه؛ فنجده في قصيدته الغزلية " في وحدة عابسة" يملؤها توجعاً ونحيباً، ثم يختمها بما يساوي بينه والمرأة في الظلم الواقع عليهما من قبل المجتمع[3]: (الكامل)

حواء وا لهفي عليك فما سلا قلبي ولا أرضى سواك بديلا
أهلوك قد جاروا عليك وعافني أهلي وما أزمعت بعد رحيلا

ونجده في موضع آخر يواجه مجتمعه بنقد لاذع ناعيا عليه موقفه الجائر من المرأة، ومازجا على نحو متواتر بين الغزل الصريح ونقد المجتمع، فيصفه في تصدير قصيدته " نوحي" بالمتعصب الذميم، ففي هذه القصيدة ومثيلاتها، يقول[4]: (مجزوء الكامل)

(1) الأنصاري، *فهد العسكر: حياته وشعره*، ص190.

(2) ينظر: الأنصاري، فهد العسكر حياته وشعره؛ الرومي، نورية، *الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور*، ط2، (د.ن.)، الكويت، 1989؛ نشأت، كمال، *مع شعراء الكويت–دراسة نقدية*، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، القاهرة، 2003.

(3) الأنصاري، *فهد العسكر، حياته وشعره*، ص 190.

(4) الأنصاري، *فهد العسكر، حياته وشعره*، ص 192.

زجوك وا أسفاه في سجن التقاليد القديمـهْ

لله ما كابدت فيه من الأساليب العقيمـــهْ

لا دَرَّ درَّك مـن أب فـظ ووالـدة لـئيمـــهْ

قاتل الله التعصب كم تمخض عن جريمـــهْ

ما من شك أن اهتمام الشاعر بقضايا مجتمعه العامة ومشاركته المرأة في همومها – يعكس روحا إنسانية، ورغبة عارمة في الإصلاح، فنادى بتحرير المرأة، وأراد "أن يتحقق للمرأة ذلك الموقف الذي تتحرر فيه من وضعها الثانوي/ الهامشي، ومن أن تنطلق إرادتها الحرة. ومن هنا جاء موقف/نداء فهد الجريء والاستثنائي في مقاييس عصره وبيئته– بتحرير المرأة، وفي أن تتساوى المرأة بالرجل، حيث تتربى مثل تربيته، وتحصل مثله على حقوقها، وتتحمل كالرجل كل مسؤولياتها"[1] وقد وجد متنفسا لدعوته تلك في القصيدة القصصية التي تعبر عن قضية اجتماعية ذات حضور جمعي كما تمثل إحساساً عاماً مشتركاً[2]؛ إذ مثل هذا النوع من الشعر تعبيراً عن قضايا مجتمعات لا أفراد،" وأول العناصر التي تجعل القصيدة القصصية محببة إلى الجمهور هو عنصر الفكرة والعاطفة المهمة لحياة المجتمع كله"[3]، وقد ظهر هذا النوع من الشعر القصصي عند الشعراء العرب ممن تأثروا بالاتجاه الرومانسي المهتم بقضايا المرأة، وضرورة إعطائها مكانتها الاجتماعية؛ وحقها في اختيار من تريد زوجا لها، فنظم أحمد محرم قصيدة قصصية تدور حول ذات الموضوع، ومن بعده شبلي ملاط، وخليل مطران، والشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي الذي أسهم بصورة واضحة في تيار الشعر القصصي فديوانه الأول" الكلم المنظوم" ضم مجموعة من القصائد القصصية الاجتماعية كما نجد في " أرملة الجندي، و سليمى، ودجلة، وإلى فزان، ومقتل ليلى،

(1) عيدان، عقيل يوسف، *معصية فهد العسكر " الوجودية" في الوعي الكويتي*، ط1، دار العين للنشر، القاهرة، 2013، ص330.

(2) انظر، الرومي، نورية، " الشاعر فهد العسكر والمرأة"، *منارات ثقافية*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص23– 68، ص 23؛ الزعبي، زياد،" فهد العسكر في قراءات النقاد– تجدد الحضور وجدل الرؤى المتباينة"، في *مسارات القراءة، مسارات النصوص*، مداخل في قراءة النص الشعري، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2022، ص121– 142، ص 134.

(3) عبد الرحمن، " القصيدة القصصية في التراث الأدبي الشفوي البريطاني"، ص 81.

والربيع، وبكى على نفسه وناح، وسعاد بعد زواجها، والغريب المحتضر"[1]، وهي قصائد بنيت بناء قصصياً واضحاً يقوم على الشخصيات المتخيلة والعقدة والزمان والمكان والحوار، وقدم فيها " آراء حرة جريئة حطم فيها التقاليد وثار بها على الاستبداد والظلم غير ناسٍ شريكته في الاضطهاد"[2].

ولا يخفى على مطلع تأثر فهد العسكر الشديد بالزهاوي، حيث تتقاطع قصيدته "قاتل الله أمها وأباها" في معظم مكوناتها السردية بقصيدة الزهاوي " أسماء" التي مطلعها: (الطويل)

لمن أَنا في تاليك يا لَيل أَسمَعُ نَشيجاً له صوت يهب وَيَهجَعُ

فالقصيدتان في إطارهما العام تصوران جانباً من الحياة الاجتماعية يتعلق بقضية الزواج بالإكراه، ويدور الحدث فيهما حول عاشقين فرّق بينهما طمع الأهل الذين يُكرهون ابنتهم على الزواج من رجل ثري دون التفات لرفض الابنة له، أو لفارق العمر الكبير بينهما. وتُدفع قسرا إلى مصير قاسٍ ومظلم إرضاء لرغبة والديها الجشعين. وتشترك شخصيتا الابنة في القصيدتين في المعاناة وحالة الحزن التي تسيطر عليهما، كما تظهر صورة العاشق "خالد" في قصيدة العسكر وكأنها انعكاس عن شخصية "نعيم" عند الزهاوي؛ فالحوار الداخلي عند كلا العاشقين يكشف حالة الاستسلام والسلبية التامة المسيطرة عليهما وهما يواجهان مصير الحرمان من المحبوبة، ثم إن النتيجة في كلا النصَّين واحدة؛ إذ تتخذ كل من " أسماء" و"ثريا" خطوة جريئة، حين تقرران تحرير نفسيهما من هذا الزواج بالانتحار، وإن اختلفت الوسيلة؛ فتشرب " أسماء" السم، وتلقي " ثريا" بنفسها في البحر.

ويبدو أن كلا الشاعرين أراد تسجيل حالة الاستلاب الجمعي المسيطرة على مجتمعيهما، وتأكيد رفضهما الكامل لموقف المجتمع السلبي والأناني من المرأة، التي تُسلب أبسط حقوقها في اختيار الزوج الذي تحبه وترضاه.

أما قصيدة " قاتل الله أمها وأباها" لفهد العسكر فتعد من القصائد القصصية التي أخلصها الشاعر لمعاينة حال المرأة في مجتمعه، فقص فيها حكاية "ثريا" التي ترغم على الزواج من عجوز غني، وتحرم ممن تحب وترغب في الزواج منه، فيصف مشاعر العاشقين ومعاناتهما في مجتمع مغلق وفي زمن لم يكن أحد يجرؤ على التحدث في مثل هذه القضايا. وقد ظهرت هذه القصيدة في الطبعة الثانية من كتاب

(1) الزهاوي، جميل صدقي، *ديوان الزهاوي*، المطبعة العربية لمصر لصاحبها خير الدين الزركلي، القاهرة، 1924، ص73 –86.

(2) الزهاوي، *مجموعة من الأدباء*، ص69–70.

الأنصاري " فهد العسكر، حياته وشعره" بعد أن عثر عليها المؤلف بين أوراقه القديمة؛ وهي قصيدة قصصية مطولة من البحر الخفيف، مكونة من خمسة وثمانين بيتاً شعرياً موزعاً على سبعة مقاطع عرض الشاعر فيها قضيته بأسلوب واضح لا مواراة فيه أو مداراة، قاصداً في سرده هدفاً واحداً، حريصاً على عدم إضاعته بالثرثرة أو ذكر تفاصيل وأفكار فرعية قد تضيع هذا الهدف أو تشتته، وذلك وفق بناء سردي محكم يتفق مع أهمية الفكرة المطروحة، ويضمن لها الحضور في القصيدة. وهو ما تحاول هذه الدراسة الكشف عنه؛ حيث تنظر في بناء القصيدة الهرمي الذي ينهض على جملة من المكونات السردية التي منحت القصيدة بعدها الواقعي.

البنية الهيكلية للقصيدة

سبق وأن قدمت نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"تصنيفا للبنى الهيكلية للقصيدة المعاصرة، حيث لاحظت نزوع القصيدة القصصية إلى البناء الهرمي الذي يشكل الفعل، أو الحادثة فيه نقطة الارتكاز، فلا يكتفي الشاعر فيها بوصف الأشياء الساكنة، ولكنه يهبها الحياة من خلال الحركة والزمن، ولذلك أسمتها بقصائد الفعل والحادثة؛ "من خلالها يبدو الموصوف متحركا متغيرا، مؤثرا فيما حوله ومتأثرا به. وهو عين ما يحدث في الحياة الواقعية حين نسمح للزمن أن يمر على الأشياء. فما من شيء إلا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الأحوال"[1] وهو ما نلحظه في هذه القصيدة المؤلفة من سبعة مقاطع، يشكل كل مقطع فيها لوحة سردية يسيطر عليها الفعل مراوحا في الزمن ما بين ماض جميل وحاضر موجع، ومحفزا على توليد الأحداث التي تتجمع وتتكثف إلى أن تصل ذروة الهرم حيث يبلغ التوتر غايته، ومن ثم تبدأ الحركة بالهبوط، وتأخذ الأحداث بالانفراج حتى تصل إلى النهاية التي تتصف بالسكون، ليقدم في المحصلة قصة ناضجة من الناحية الفنية، مكتملة البناء.

وفي شيء من التفصيل نجد أن اللوحة الاستهلالية في القصيدة شكلت مرتكزاً مهماً في تحديد مسار المتلقي وتوجيهه، فجاء المشهد الاستهلالي درامياً طافحاً بحسّ مأساوي ينهض على تقنية الوصف الحسي للفتاة – الشخصية الرئيسية – وضاما عناصر مشهدية تتمثل في (حطم الفؤاد بكاها، استحال الإعوال أنينا، تلطم الصدر تارة وتشق الجيب أخرى)، ومعبرا عن الأبعاد النفسية (ملأ اليأس قلبها والأسى شف روحها

(1) الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، ط2، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1962، ص 214.

وبراها) وذلك ضمن إطار زماني ومكاني (وقفت حول ذلك الشاطئ الرملي ليلا)، وقد ساعدت هذه المكونات مجتمعة على توجيه المتلقي وكسب تعاطفه، ومن جهة أخرى استطاع الشاعر من خلالها إيصال ما يريد إيصاله قبل إرسال ما تفرضه الأحداث في اللوحة الثانية والثالثة، حيث تزداد كثافة الشعور كلما تقدم الشاعر في عرض حكاية الفتاة، سارداً ما تتعرض له من إكراهات يمارسها والداها لإجبارها على الزواج بعجوز غني.

ويتعمق الحس المأساوي في هذه اللوحة الثانية؛ إذ يفردها الشاعر بتقديم وصف تفصيلي لما آلت إليه حال الفتاة من فرط حزنها ووجدها، فهي "عذراء تحكي الورس، شاهدت هيكلاً من عظام"، ومن ثم ينتقل الشاعر في اللوحة التالية لتقديم جملة من المقارنات الحسية بين العروس الحسناء الفتية والزوج العجوز، وهي مقارنات من شأنها تعزيز موقف الفتاة الرافض. ويستمر الشاعر في تصعيد الحدث الدرامي في اللوحة الرابعة حين يخبرنا الراوي بوجود عاشق لها شاب كانت قد عاهدته على الزواج، حيث تظهر للمتلقي ضحية جديدة في هذه المأساة، يقول: (الخفيف)

خسرت خالدا رفيق صباها وعلى نبذ خالد أكرهاها

عاهدته على الزواج فلم تهــو سواه وما أحب سواها

هـي لولاه لم يلذّ لها العيــشُ ومـا عاش خالدٌ لولاها

وقد تبدو بعض هذه اللوحات سريعة قصيرة، وأخرى طويلة، إلاَّ أن القيمة العاطفية في هذه المشاهد تكاد تكون متساوية، وهو ما يجعل الكثافة التعبيرية في هذه اللقطات السريعة عالية؛ فعلى سبيل المثال تدور اللوحة الخامسة في أربعة أبيات فقط، يعرض فيها التحولات الجسدية والنفسية للفتاة وقد حرمت ممن تحب وأكرهت على الزواج ممن تنفر منها ولكن اعتماد الشاعر على صيغة التكرار "هي بالأمس" في هذه اللوحة ضاعف من حدة التوتر الانفعالي لدى الشاعر، وعمق من مأساة الفتاة. ويكمل الشاعر مرحلة بصورة ختامية مؤلمة للفتاة مصحوبة بالدعاء على والديها بالهلاك: (الخفيف)

وهي اليوم هيكل من عظام قاتل الله أمها وأباها

ويبلغ الحدث ذروته في اللوحة السادسة في مشهد طلوع الفجر، حيث يبرز العنصر الدرامي في هذه اللوحة، فقد أخذت الفتاة بالابتعاد عن الشاعر الذي ظل يراقبها، وهي تجر قدميها بتثاقل، ثم تصعد الصخور وتقف في أعلاها باكية صامتة، وهنا يدرك القارئ أنه بإزاء قمة الحدث حين تقرر الفتاة الانتحار غرقاً: (الخفيف)

بأبي غادة تسير الهوينـا حول ذاك الشاطي تجرُّ رداهـا
وبأمي عذراء حطمت الأوصـاب في ميعـة الشـباب قواهـا
وبروحي هيفاء تهتز لا تيـها ولكن من فرط مـا قد عراهـا
تتخطى الصخور حتى إذا ما خار عزم الفـتاة ألقت عصاها
وقفت حـول ذلك الصخر كالتـمثال فاهتـز هـزة مـن بكاهـا
ظمئت روحها ولم تر كأسا غير كأس الردى تبلّ صداها

ومن ثم ينتهي المشهد بالسكون يخيم على المكان، وقد هبت نسائم الفجر على البحر الذي احتضن الفتاة في جوفه، فاختفى البكاء والعويل، وحلّ مكانه السكون والموسيقا، لتكتمل بذلك الحكاية بنقيض ما بدأت به: (الخفيف)

نكثَت شعـرها فـراح نسيمُ الفجر يـلهـو به ويـلثُم فاهـا
حملته إلى رفيـق صـباها قبلاً لو سمعت موسيـقاهـا
حجبت وجهها بكـلتا يديـها لا عـن الموت حينما وافاهـا
بل عن الشمس أختها إذ أطلّت لو رأت وجهها هوت من سماها
فتح البحر والشـويطيء باكٍ لثريّا أحضانه فاحتواهـا

أما الخاتمة فقد سيطرت عليها النزعة الخطابية، حيث يظهر صوت الراوي بعد الفراغ من حكايته معلقا معلنا عن المتسبب الحقيقي لهذه الجريمة: (الخفيف)

اعف، يارب، عن ثريا فهذا مـا جنوه لا ما جنته يداها
قتلـوها، أب وأم وزوج آه لو مات هـؤلاء فداهـا

1- الراوي

تعدّ حكاية القصة العنصر الأساسي في الشعر القصصي الذي يتكفل برواية قصة ثريا والتعليق عليها هو الشاعر الذي يتخذ موقعه خارج الحكاية، فهو غريب عن قصة ثريا، ولكنه آخر من التقاها وحادثها، وهو الشاهد الوحيد على انتحارها، فلا صوت يعلو صوته، وهو ما يؤهله للقيام بدوره التنظيمي في حكاية الحدث، إلا أنه ليس محايداً في روايته؛ إذ يقدم رؤية أحادية لذات (الشاعر/ الراوي) تظهر من خلال تعليقاته المباشرة والمتكررة، التي يتواصل عبرها مع المتلقي؛ فتكرار جملته الدعائية، "قاتل الله أمها وأباها"

غير مرة، يظهر موقفه الانفعالي، الذي يعبر من خلاله عن موقفه الرافض لهذه الطريقة في الزواج، كما أن صوته (الشاعر/ الراوي) جاء ممثلا لصوت الآخر؛ صوت الفتاة، حيث تتداخل معاناتها بمعاناة الشاعر/ الراوي الذي سعى إلى الاقتراب منها لسبر حالها ومعرفة حكايتها، مبررا ذلك بحسهما المشترك بالاغتراب والقمع والعجز: (الخفيف)

جرعتها الأيامُ صابًا مريرًا وسقتني فكيف لا أرعاها

فالشاعر يقرن حاله بحال الفتاة على نحو نسقي تمثله اللغة في بنيتها التي تراوح بين، دهاها / دهاني، ورماها / رماني، وهو ما ينشئ حالة تعاطف معها: (الخفيف)

أدهاها من الهوى ما دهاني فقلاها حبيبها واجتواها

أم رماها كما رماني زمـــان بعواديه ليته ما رماهـا

وهي حالة تكررت في النص مقابل الحضور المحدود للحوار الذي يكاد ينحصر في دعوة الفتاة الشاعر للاقتراب منها، وسؤاله عن حالها ومن ثم جوابها: (الخفيف)

كفكفتْ دمعها وكففتُ دمعي وسألت العذراء عما دهاها

فشكت ظلم أمـــها وأبيها قاتلَ الله أمَّها وأباهـــا

ومن ثم يتحول دوره من راوٍ لا يعلم شيئا إلى الراوي العليم بكل تفاصيل الحكاية، حيث يتساوى الراوي وشخصية القصة المحورية "مريم" بالمعرفة، على افتراض أن " ثريا" قصت له حكايتها كاملة قبل انتحارها، وهو الآن الشاهد الوحيد الذي سيروي حكاية " ثريا"، وإرغام أهلها لها على الزواج، وهو ما يمثل القصة في بؤرتها المحورية المتمثلة بفعل الإكراه الذي يمارسه الوالدان على الفتاة، إكراهها على الزواج بمن لا تريد. ويتعمق الفعل المأساوي انطلاقا من كون الرجل الذي ستتزوج الفتاة منه شيخا، ولكنه ثري، وهنا نجد البعد الاقتصادي الاجتماعي الفاعل في سلوك الوالدين، وهو سلوك يتناقض مع الواقع الإنساني الذي تمثله المرأة المقموعة والمسلَّعة التي لا تملك في هذا السياق سوى الإذعان: (الخفيف)

حملاها ويلاه عبئـــا ثقيلا رزحـت تحـــته فلم حمّلاهـا

أرغماها على الزواج بشيخ ذي ثراء من أجل ذا أرغماهـا

حددا موعد الزفاف فجاءت تندب الحظ حين خاب رجاهـا

وجه ذاك الشيخ المجعد ألقى الرعب في قلبها وأطفا سناها

ويعتمد (الشاعر/ الراوي) في سرده على تقنية التكرار حيث كرر (من الظلم) مرتين، وكرر (من الغبن) خمس مرات، وهو ما يظهر شدة التوتر الانفعالي عنده "فالتكرار في النص الشعري الحديث لم يعد تكراراً يهدف إلى غاية تنحصر في إمكانيات الإطالة، وتمطيط السرد، وإنما أصبح جزءا حيويا من النص السردي من خلال البوح النفسي الهائل الذي يختزنه"[1]. وقد ضاعف هذا التكرار من مأساة الفتاة عبر مقاربة موضوع الجسد في مفارقة تضادية جمعت ما بين قبح جسد الزوج وضعفه، وجمال جسد الفتاة وشبابه، وهي مفارقة أكدت فشل هذه العلاقة واستحالة الجمع بينهما: (الخفيف)

ومن الغبــن أن تلامس خدا ذا غضون كخده خـــــداها

ومن الغبن أن يداعب في كفٍّ نحيل ككـــفه نهداهـــــا

ومن الغبن أن تقبل ثـــــغرا خاويا مثل ثـــغره شفتاها

ومن الغبن أن ترف على فودي عجوز كحـــامد خصلتاها

وفي مقابل هذه الموضوعية الفكرية التي مثلتها المفارقة، يقيم (الشاعر/ الراوي) حواراً مع المتلقي في محاولة للاتصال به، والتأثير فيه بحيث يجد المتلقي نفسه مجبراً على الانخراط في الحوار المفتوح مع الشاعر، ذلك أن الحوار "يوضح أبعاد القضية المطروحة، أو الموضوع المثار على نحو يزيده ثراء وتكثيفا"[2] ويبدو هذا أوضح ما يكون في السؤال يطرحه، فيما يشبه المحاورة الفكرية، القائمة على الدليل والبرهان، مما يضع القارئ في إطار رؤية فكرية انفعالية تدفع إلى موقف يتعمق من خلال الإمعان في رسم صور القبح الحسي والمعنوي في آن. وهو ما يتجلى في سلسلة من الصور التي يلح الراوي على إيرادها؛ لتكون نسقا لغويا معبرا عن الاقتران اللفظي بين كونين متنافرين متباعدين تعمل السطوة الاجتماعية على التأليف بينهما بالقمع والعنف الذي لا يعترف بحرية الفرد أو رغباته: (الخفيف)

هل رأيتم ورقاء هامت بنسر وسمعتم بوكره نجواها

أو رأيتم غزالة عشقت يا قوم ذئبا وطوّقته يداها

(1) خلف، عبد الرزاق كريم، "الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث"، *مجلة كلية التربية الأساسية*، الجامعة المستنصرية،ع 62، 2010، ص6.

(2) حمدان، عبد الرحيم ، *البنية السردية في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيداً* " الموقع الإلكتروني لعبد الرحيم حمدان، مارس، 29، 2013: https،drabedhamdan.wordpress.com//

يعبر هذا المقطع عن مفارقات جارحة بين حال الشيخ العجوز وقبحه، وحال الفتاة وجمالها. وفيه تغيب الفتاة، ويحضر صوت الراوي وحده مستحضرا صورا مفرطة في حسيتها ومفارقاتها تعبيرا عن اقتران فظ بين متناقضين متنافرين، ولذا فقد جاءت كثير من الصور الشعرية حسية حادة في جمعها بين القبح ممثلا بالعجوز وصفاته، والجمال والشباب مشخصاً في الفتاة، وبين صور الرقة والفظاظة وهي مفارقة تؤكد استحالة الجمع بين العجوز والشابة في المستوى المضموني العميق. واستحالة الجمع بين الورقاء المسالمة والنسر المفترس أو بين الغزالة الوادعة والذئب المخادع في المستوى الحكائي السطحي.

2- الشخصية

تتعدد أدوار الشخصيات في القصيدة؛ فمنها ما هو حاضر، ومنها ما هو غائب، ولكل منها دوره المهم في الحكاية باعتبار أن "الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلباً أو إيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءاً من الوصف"[1]، وتشكل شخصية "ثريا" العنصر الأهم في البناء القصصي، وذلك من خلال ما تمنحه لها القصيدة من وجود، فبها يفتتح الراوي حكايته راسما ملامحها الجسمانية والنفسية إذ يقول: (الخفيف)

غادة حطم الفؤاد بكاهـــا ليت شعري ما بالها ما دهاها؟

قد حباها الله الجمال ولكن لم يـــــصنه يا ليته ما حباها

وقد نجح الشاعر في جعلها مركز جذب للقارئ من خلال تسليط الضوء على انفعالاتها التي بدت الأشد ظهورا بين شخصيات الحكاية، " إن الشخصية التي تتلقى الصبغة الانفعالية الأشد قوة وظهورا تسمى البطل. ويتابع البطل من طرف القارئ بأكبر قدر من الاهتمام، نظرا لأنه يثير تعاطفه أو استلطافه، أو فرحه أو حزنه. ويجب ألا ننسى بأن العلاقة الانفعالية تجاه البطل تنبعث من العمل الأدبي ذاته. ولهذا يمكن للكاتب أن يثير الاستلطاف نحو شخصية ربما يبعث مزاجها في الحياة الواقعية لدى القارئ النفور والتقزز. فالعلاقة الانفعالية بالبطل ناتجة عن البناء الجمالي للعمل الأدبي، ولا تتطابق ضرورة والقاعدة التقليدية للأخلاق أو الحياة الاجتماعية -إلا في الأشكال البدائية"[2] وقد تبدو " ثريا" في علاقتها بالفتى

(1) زيتوني، لطيف، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص113.

(2) توماشفسكي، بوريس، "نظرية الأغراض"، ضمن *نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس*، قدم لها تزفتيان تودروف، وترجمها إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، الرباط وبيروت، 1982، ص207.

الذي تحبه فتاة جريئة متمردة على طبيعة بيئتها المحافظة والمتشددة، ومما لا شك فيه أن الشاعر يتعمد توظيف الجسد في قصيدته باعتباره دالا استفزازياً، ورداً صريحاً على عملية الوأد التي ستتعرض لها ثريا في حال تزويجها بالعجوز الثري، وحرمانها من الفتى العاشق لها، وهو الذي سبق واختبر لذة وصالها، فيأتي السؤال موجعا: (الخفيف)

كيف ينسى تلك التي تترامــى بين أحــضانه وتشــكو هواها
كيف ينسى تلـــــك التي كم بل كم وَرَوّى غليله من لماها

ومن ثم ينسج الراوي تفاصيل ملامح عملية الوأد لهذه الشخصية المتمردة، وأبعادها النفسية والاجتماعية، ويشترك في عملية الوأد هذه جميع شخصيات القصة الذين يعيشون حالة من الاستلاب الجمعي. فالكل مشغول عنها، والجميع متواطئ في الدفع بها إلى الهلاك. ولا تجد الفتاة في محنتها تلك من تبثه شكواها سوى الليل والبحر: (الخفيف)

ملأ اليأس قلبها يا لحزنـــــي والأسى شف روحها وبراها
وتنادي والناس لاهون عنهــا يا إلهي هلا أجبت نداهــا
لا قريب حنا عليهــا ولا خلٌّ شفيق بحزنها واســاهـــــا

وتبدو الفتاة شخصية ديناميكية نامية ومتطورة، تعمل على توجيه النص الشعري، و"تقوم بدور في تنمية النص من خلال عدد من الوظائف الفنية التي تمارسها"[1] فيتفاجأ القارئ بموقفها الصارم بإنهاء مأساتها بالانتحار، حيث يصير قتل الذات تعبيرا عن حالة القهر والغبن التي تعيشها ولا تملك رفعها عن نفسها، فهي ضحية طمع والديها وقسوة المجتمع وتقاليده البالية: (الخفيف)

ظمئت روحها ولم تر كاســا غير كأس الردى تبل صداها
سكنت روحــها إلـى خـاطـر مر بـها رغم أنـه أدمـاهـــــا
ثم صاحت لبيك والبحر ساج ليت شعري من الذي ناداهــا
أدعـاهــا الـردى فـلبت نــداه أم دعته ليته ما دعـاهـــــا
رفــعت وجــهها ونادت إلهــي قد دعتك العذراء فاقبل دعاها
رأت العيش في جـوارك أمنـا فاجعل الخلد يا إلهي قراهـــا

(1) زيدان، محمد ، *البنية السردية في النص الشعري*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004، ص192.

حست الكأس وهي صاب مرير لا تلمها فكم محب حساهـــا

أما الشخصيات الأخرى في الحكاية فجاءت مستقلة وغير متشابكة، وينحصر دورها في دورانها حول " ثريا "ذات البطولة الفردية، وأغلبها يثير الإحساس بالنفور، مثل شخصية الوالدين الجشعين، وقد نبه الشاعر إلى دورهما القوي في مأساة الفتاة من خلال العنوان "قاتل الله أمها وأباها"، فهما من مارس فعل إكراه الفتاة على الزواج بعجوز غني، وهما من فرض عليها حالة الاستلاب. وهنا نجد البعد الاقتصادي الاجتماعي الفاعل في سلوك الوالدين، وهو سلوك يتناقض مع الواقع الإنساني الذي تمثله المرأة المقموعة والمسلَّعة التي لا تملك في هذا السياق سوى الإذعان: (الخفيف)

حملاها ويلاه عبـــئا ثقيلا رزحت تـــحتـــــه فلم حمّلاهـا
أرغماها على الزواج بشيخ ذي ثـراء من أجـــل ذا أرغماها
حددا موعد الزفاف فجاءت تندب الحظ حين خـــــاب رجاها
وجه ذاك الشيخ المجعد ألقى الرعب في قلبها وأطفا سناهـــا

وقد استطاع الشاعر رسم شخصية الوالدين في لوحة شعرية تنهض على مفارقة ضدية صارخة، يجليها فعل إكراه يجمع بين كونين، أو كائنين لا يجتمعان، بين الرجل العجوز والفتاة الشابة، وهي بنية تظهر بحدة صيغ الإكراه والعنف، حملاها، أرغماها، حددا، من جانب الفاعلين، وصيغ العجز والاستسلام من جهة أخرى، تندب، خاب رجاها، ألقي الرعب في قلبها، وأطفا سناها.

إن هذه الصيغ اللغوية التي تخضع لمنطق اللغة السردية تمثل نموذجاً لإيقاع يحمل صورتين متقابلتين معبرتين عن فكرتين متناقضتين تتجسدان في صورة الآخرين– الفاعلين، وصورة الذات العاجزة.

أما شخصية الزوج العجوز " حامد" فيكتفي الراوي برسم ملامح جسدية منفرة تكشف قبحه، من خلال إيراد جملة من الصفات فهو،" الشيخ المجعد"، "خدا ذا غضون"، "كف نحيل"، "ثغرا خاويا"، " فودي عجوز"، "جيدا معرقا". ومن ثم يؤيد هذه الملامح الحسية المنفرة، بملامح معنوية تكسبه قسوة وغلظة فهو من ألقى الرعب في قلبها، وهو من ينسج للفتاة أكفان الموت: (الخفيف)

هيأ الشيخ يا إلهي نعشًا من حنايا ضلوعه لصباها
ثم راح العجوز ينسج أكفان ثريا من لحية أرخاهـــا
ومن أحضانه أعد لها قبرا وهذا ما اختاره أبواهـــا

وفي مقابل هذه الصورة المنفرة تظهر شخصية الفتى العاشق " خالد" التي يكسبها الراوي ملامح تعلي من قيمته، ويضمن بها تعاطف المتلقي معها رغم سلبيتها: (الخفيف)

" خالد" ذلك الفتى الطيب القلب النبيل الشعور لا ينساها

كيف ينسى تلك الفتاة التي كم أعربت عن إخلاصها ووفاها

كيف ينسى تلك الفتاة التي لم يـر في الدنيا إلاها

كيف ينسى تلك التي ودعته ببكاها وأودعته حشاها

كيف ينسى تلك التي يذرف الدمع إذا ما مرت به ذكراها

كيف ينسى تلك التي كم وكم ضاهى بإخلاصها العظيم وباهى

فالراوي في اللوحة السابقة يتطوع لتقديم الشاب العاشق متبنيا وجهة نظره، ومتحدثاً باسمه، ويبدو الراوي هنا كلي المعرفة إذ يكشف عن عالم" خالد" النفسي، وهو ما يجعل المقطع لحظة من البوح الشفيف الذي يكشف التفاصيل الدقيقة لأوقات اجتماع العاشقين. وقد هيأ تتابع الأسئلة التي يطرحها الراوي على لسان الفتى تصعيد الحدث الدرامي؛ فالمصيبة لم تكن عند " ثريا " فقط، بل عند حبيبها خالد الذي بدا عاجزاً، وسلبياً فهو لا يأخذ موقفاً دفاعياً، ولا يحاول التغيير، وينتمي إلى "أولئك الذين يقفون جامدين ليتلقوا الأحداث كما تجيئهم، ويخضعون لإرادة البيئة والتقاليد مهما كانت ظالمة خاطئة، ولا تعدو عواطفهم وانفعالاتهم أن تكون إحساسات داخلية مكبوتة لا تنطلق إلا من خلال الأحلام والتخييل"[(1)]، فهو غائب عن الفعل، وغائب عن النص أيضا، والذي يقوم بمهمة التعبير عنه هو الشاعر/ الراوي الذي يكرر الحديث عنه بصيغة الغياب، فيصف طيبته، وصدق محبته للفتاة، لكنه على كل حال فتى غائب وكل ما يقوم به هو أنه لا ينسى. ورغم ذلك فقد ساهمت هذه السلبية في تصعيد الحدث من جهة، ومن جهة أخرى ألقت الضوء على جانب مهم في شخصية " ثريا"، مما ساعد على فهم طبيعتها الديناميكية، وجرأتها التي تجاوزت أعراف وتقاليد مجتمعها.

3- **الزمكان**

لقد توافرت في القصيدة ثنائية (زمن الحكاية وزمن القص)، فزمن الحكاية تاريخي واقعي ومنطقي يسير وفق الزمن الميقاتي للحدث متقدما للأمام، ولكن "زمن القص" لا يتقيد بالترتيب، فالراوي يتنبأ بما

(1) ينظر: القط، عبد القادر، *في الأدب المصري المعاصر*، ط1، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1995، ص177.

ستكون عليه حال ثريا إن تزوجت بالرجل العجوز، وهو استباق يتجاوز زمنه حدود الحكاية، ولكنه يقدم حلاً مبرراً لم تجد الفتاة غيره للخلاص من حال الظلم الواقع عليها، فزواجها من العجوز ما هو إلا موت لروحها وشبابها: (الخفيف)

هيأ الشيخ يا إلهي نعشا من حنايا ضلوعه لصِباها
ثم راح العجوزُ ينسجُ أكفان ثريا من لحية أرخاهـــا
ومن أحضانه أعدّ لها قبرًا وهذا ما اختاره أبواهـــــا

ويعود الخط الزمني للسرد إلى الانكسار حين يسترجع الراوي ماضي ثريا، وما كانت عليه من جمال وألق، ثم يرتد إلى الحاضر وقد غدت هيكلا من عظام: (الخفيف)

هي بالأمس غادة ذات دل يملأ النفس غبطة مرآها
هي بالأمس وردة تنعش الأرواح بل يسكر القلوب شذاهـا
هي بالأمس دمية تبعث الإيمان بالقلب جل مـــن سواها
وهي اليومَ هيكلٌ من عظامٍ قاتل الله أمـــها وأباهـا

تبرز هذه المراوحة بين الحالات والصور المستعادة من الماضي والصور المعبرة عن اللحظة الراهنة – سعي الراوي إلى رسم صور قائمة على المفارقة الحادة لحالات الشخصية مستندا في ذلك إلى الفعل الذي غيّرَها، وهو فعل الإكراه والعنف الذي يمارسه أقرب الناس إلى الفتاة، الأب والأم المسندين بتقاليد اجتماعية تمكنهما من ممارسة سطوتهما وعنفهما، في مقابل حال من الاستسلام المطلق الذي يعبر عنه سلوك الفتاة وحبيبها.

أما المكان في النص فهو مكان مفتوح يتيح الالتقاء بالفتاة في بيئة شديدة المحافظة، حيث يلتقي الشاعر بثريا على الشاطئ الرملي. ويتفاعل المكان مع الشخصية بحيث يُغني أحدهما الآخر؛ فالسماء والنجوم والليل والموج يتعاطفون معها، فيسامرونها ويبكون معها رحمة بها، حين غاب القريب، وانشغل الناس عنها:

سامرتْ أنجُمَ السماء وناجت بسكون الدجى الهلالَ أخاها
ملأ اليأس قلبها يا لحزني والأسى شفَّ روحها وبراهـــا
وتنادي والناس لاهون عنها يا إلهي هلّا أجبت نداهـــا
لا قريب حنا عليهـا ولا خـل شفيقٌ بحزنـها واساهـــــا
فتح الليل صـــــدره لـــثريا وبكـى الموج رحمة لصباها

ويشكل المكان في المتن الحكائي حافزاً ديناميكياً يعمل على وضع نهاية للمتن الحكائي، وهي " الوظيفة الأكثر أهمية للحيز المكاني وهي السماح للحدث بأن يتجلى تدريجيا... وللعقدة الروائية أن تنمو "[1]، فلم يكن وجود الفتاة على الشاطئ وجوداً مجانياً، بل مندرجاً في البناء القصصي؛ فالشاطئ يوحي ضمناً أن أمراً ما سيحدث، وهو ما كان في خاتمة الحكاية حين يقدم حلا لمشكلة الفتاة، فيكون قبرا لها، ومذبحا لهواها: (الخفيف)

أرسلت نظرة إلى البحر لم يعرف سوى البحر ويحه مغزاها
أعقبتها بصرخة ردَّدَ الأفقُ – وقد خيم السكون – صداها

4- الوصف

يرتبط الوصف بمكونات السرد الأساسية كالشخوص والزمان المكان "فالسرد على هذا الأساس لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف إلا أن الوصف ليس سوى خادم ملازم للسرد"[2] وهو ما يهيئ القصيدة لابتناء عالم قصصي قادر على إيهام القارئ بأن ما يقرأه قد وقع حقا، من خلال وصف التفاصيل الدقيقة للمشهد. وهي عملية مندمجة مع الحالة الوجدانية للنص تمنحه شعريته من خلال استخدام الصورة البيانية من استعارة وكناية ومجاز في وصف المكان والزمان والحالات والشخوص من الخارج والداخل، فحين يسهب الشاعر في وصف البحر والليل يكون حريصا على تشخيصهما، في إشارة إلى حالة الاستلاب الجمعي المسيطرة على مجتمع لا تجد فيه الفتاة إلا عالم الجمادات ملاذاً وحيداً تلجأ إليه بعد أن ظلمها عالم الأحياء؛ فنجوم السماء تسامرها، والهلال أخوها حين عز من يستمع إلى شكواها: (الخفيف)

(1) غولدنشتاين، جان بول، " الحيز المكاني الروائي"، ترجمة حامد فرزات، *مجلة الآداب الاجنبية*، دمشق، م18، ع70، 1992، ص160-161.

(2) الضبع، محمد،" السردي في الشعر/ الشعري في السرد" ، في *مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد*، الدورة الثامنة والعشرين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، محافظة مطروح، 2008، 327-382، ص363.

سامرت أنجم السماء وناجت بسكون الدجى الهلال أخاها

فالليل والبحر هما الصدر الحاني عليها حين قسا عليها أهلها:

فتح الليل صدره لثريا وبكى الموج رحمة لبكاها

والبحر يدرك ما في سر الفتاة:

أرسلت نظرة إلى البحر لم يعرف سوى البحر ويحه مغزاها

وهو الذي سيحتويها ويحتضنها في خاتمة الحكاية بعد ظلم المجتمع لها:

فتح البحر والشويطئ باكٍ لثريا أحضانه فاحتواها

أما وصف الشخصيات فيستغرق مساحة كبيرة من القصيدة، وهو وصف يساعد على إبراز عالم الشخوص النفسي؛ فحين يصف العجوز الثري يحرص على أن يأتي بوقع هذه الصفة على "ثريا"، فوجهه يلقي الرعب في قلبها، وصوته لا تطيقه أذناها، وصدره نعش لصباها، وهكذا يستمر الراوي في رسم صورة العجوز الثري من خلال عيون " ثريا" التي يحرص الراوي على أن يصفها في ماضيها وحاضرها، في محاولة لتصوير التحولات التي مرت بها في مأساتها، التي تعكس عالمها الداخلي؛ وهو ما بدا جلياً في المشهد الاستهلالي الذي ركز فيه الراوي على وصف حالة الانهيار النفسي التي سيطرت على الفتاة وظهرت في بكاها وعويلها ولطمها، أما المشهد الختامي فكان الوصف فيه أقل صخباً، ولكنه أشد خطراً حيث يستبدل العويل واللطم بالبكاء والحركة الثقيلة، ومن ثم التأمل العميق في البحر الذي قادها إلى فكرة الانتحار

5-خاتمة الحكاية

جاءت خاتمة النص تلخيصا سريعا لمأساة "ثريا " واستدعاء مختزلاً للقصة كاملة، وذلك في مقطع واحد جاء بمثابة " إشارة رقيقة إلى الانتهاء، ... أو لنقل إشارة إلى الخروج من العمل وهي النقطة الأخيرة التي يقول فيها المؤلف ما يريد تلخيصه وإيجازه"[1]، يقول: (الخفيف)

(1) العدواني، معجب، "جماليات النهايات الإبداعية مدخل نظري" ، في *جريدة الرياض*، 8 يناير، 2009، ع 14808: ///www.alriyadh.com،http

يا ثريا قضـــوا عليك فواها يا ثريا على شبابك واهـــــا
اعف يارب عن ثــريا فهذا ما جـــنوه لا ما جنـــته يداها
قتـــــــلوها، أب وأم وزوج آه لو مات هؤلاء فداهـــــــا
رب رحماك بالحبيب إذا ما عاد والشوق شفه للقاهـــــا
كم فتـــــاة يا رب أسعدها الحســـــــن وهذي جمالها أشقاها

يقدم الشاعر بهذه الخاتمة إضاءة للنص كله حين يصرح بالقتلة الحقيقيين لثريا، فكانت أشبه ما تكون بالشهادة التي يختم بها حكايته، لتبقى كلماتها عالقة في ذاكرة المتلقي، تذكره بجريمة المجتمع في حق هذه الفتاة الصغيرة، وحق الشاب الذي أحبها، وهو ما يعيد ذاكرة المتلقي إلى البدايات حيث عنوان القصيدة " الشباب للشباب – قاتل الله أمها وأباها".

الخاتمة

لقد كشف البحث عن أنَّ نص قصيدة " قاتل الله أمها وأباها "ـ الطويل نسبياً ـ قصة شعرية ذات دلالة اجتماعية، وهو نص يتضمن العناصر المحورية التي ينطوي عليها النص السردي: الشخصيات، والأحداث، والحوار، والحبكة التي تأخذ النص إلى غاياته، دون أن تفقده شعريته. فنرى فيه الشخصيات المحورية الفاعلة وهي: الراوي والفتاة، وبقية الشخصيات التي يستحضرها الراوي دون أن يكون لها حضور في مسرح الأحداث وزمنها، وهو ما تمثله شخصيات: الأب، والأم والزوج والحبيب. ونلحظ هنا أن الشخصيات الحاضرة في مسرح الحدث شخصيات تفتقر للفعل والقدرة وتبدو عاجزة عن مواجهة سطوة الآخر الذي يمثله الغائب، كما تضاف شخصية الحبيب الغائب العاجز إلى الشخصيتين في مسرح الحدث. ويظهر أن الفعل الذي تمارسه الشخصيات الغائبة يعود إلى قوة الفعل الغلاَّب الذي يمارسه المجتمع ببنيته الاجتماعية والاقتصادية الحاسمة، وهو ما يدفع إلى تصوير الشخصيات الأخرى: الراوي والفتاة والحبيب شخصيات عاجزة لا تمتلك أي رد فعلي يواجه سلطة المجتمع القامعة

ويمثل نص فهد العسكر واحداً من النماذج الفنية التي تتأسس على نوع شعري " شعر قصصي حواري اجتماعي" تتجلى فيه العناصر الواجب توفرها في هذا النوع من الشعر. ويبرز النص الشعري الدور الذي تقوم به النخبة المتنورة في المجتمع ممثلة هنا بالشاعر الذي يقدم رؤية مغايرة لسلطة المجتمع ومناصرة للمرأة وسعيها إلى نيل حقوقها.

ويظهر البحث صورة المرأة وموقف المجتمع منها، وهو موقف قائم على الإكراه والعنف الذي يحاول أن يجردها من إنسانيتها من خلال فرضه قراره عليها في أشد الأمور خصوصية.

ملحق قصيدة

قاتلَ اللهُ أُمَّها وأباها[1]

غادةٌ حطّمَ الفـــؤادَ بُكاهـــا ... ليْتَ شِعْري ما بالُها ما دَهَـاها
قد حَبـــاها اللهُ الجمالَ ولكِنْ ... لَمْ يَصُنْهُ يا لَيْـتَهُ ما حَـــبَاها
وَقَفَـــتْ حَوْل ذلك الشاطِـــيءِ ... الرَّمْليّ ليْـلًا تَبُـثّه شَـــكْواها
واستحالَ الإعوالُ فيـــها أنينًا ... حين جَفّتْ من فَرْطِـهِ مُقْلـتاها
تلْـــطُمُ الصـــدرَ تارةً وَتَشقُّ ... الجيبَ أخرى حتى إذا أعْيـاها
سامرتْ أنْجُمَ الســماءِ وناجتْ ... بسُكونِ الدُّجى الهـــلالَ أَخاها
مَلأَ اليأْسُ قلبَـــها يا لَحـــزني ... والأسي شَفَّ روحَـــها وبَراها
وتُنادي والناسُ لاهون عـــنها ... يا إلهـــي هلّا أجبـــتَ نِداها
لا قريبٌ حَـــــــنا عليـــها ... ولاخِلٌّ شفيقٌ بحُزنِها واســاها
فتَـــحَ الليلُ صـــدرَهُ لثـــريا ... وبكى المـــوجُ رحمةً لصِباها
أدهاها من الهوى ما دهانـــي ... فَقَلاها حبـــيبُـها واجْتَـــواها
أم رَماها كما رَماني زَمانـــي ... بِعـــواديه ليْـــتهُ ما رمـــاها
فَحَـــداني إلى الفتـــاةِ شعورٌ ... لاقتِ الرُّوحُ منـــه ما أضْنـاها
فَحَثَثْتُ الخُطى إليـــها بجُنْحِ ... اللـــيلِ والنـــاسُ نُوَّمُ لأَراها
فإذا بي أمامَ عذراءَ تَـــحْكي ... الوَرْسَ من فَرْطِ حُزْنها وجْنَتاها
فدعتني إلى الدنُـــوّ إليـــها ... بعد لأْيٍ واغْـــرَوْرَقتْ عيناها
حيث شاهدت هيكلا من عظام ... حطّمـــتْه الأقدار ما أقْســـاها
نَظْرةٌ قَطّـــعت نِياطَ فُـؤادي ... إن تَسلْني يا صـاحِ عن عُقباها
جرّعتْها الأيّامُ صـــابًا مريرًا ... وسَقَـــتْني فكـــيف لا أرعـاها
ونسى قلبـــيَ الحـزينُ أساهُ ... بعد ما شاطرَ الفتـــــاةَ أَساها
فشكتْ ظـــلمَ أمّـــها وأبيـها ... قـــاتـــلَ اللهُ أمَّـــها وأبـــاها

---

[1] الأنصاري، عبد الله زكريا، فهد العسكر، حياته وشعره، ط4، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1979، ص 250-254.

كَفْكَفَتْ دمعَها وكفكفتُ دمعـي وسألتُ العـذراءَ عمَا دَهـاها
حَمَّـلاها ويْلاهُ عِبْئًـا ثقـيلا رَزَحَتْ تـحتـه فلمَ حَمـّلاها
أرغـماها على الزواج بشيخٍ ذي ثراءٍ مـن أجلِ ذا أرغَماها
حدّدا موعدَ الزّفـافِ فجاءت تتذُبُ الحَـظَّ حين خابَ رجاها
وجه ذاك الشيـخ المجعد ألقى الرعب في قلبها وأطـفا سناها
أَمِنَ العـدلِ أنْ تُـزفَّ ثريّا لعـجوزٍ فأيـن أين فَتـاها
فمن الظلم أنْ تُـشاطرَهُ العيشَ وقد كان مصـدرًا لشـقَاها
ومن الظلمِ أن تُسـاقَ إلى مَنْ صوتُه لا تُطـيقه أُذُنـاها
ومن الغَبـنِ أن تلامـسَ خدّاً ذا غُضونٍ كـخدِّه خَـدّاها
ومن الغَبْنِ أن يُداعبَ في كَفّ نحيلٍ كـكـفّـه نَهْـداها
ومن الغَبْنِ أن تُقَـبِّلَ ثَغـرًا خاويا مِثـلَ ثغـرِهِ شَفَتـاها
ومن الغَبْنِ أن تَرِفّ على فودَيْ عجوزٍ كحـامدٍ خُصـلتاها
ومن الغَبْنِ أن يُطـوّق جـيدًا مُعْرقًا مثلَ جيـدِه سـاعداها
هل رأيتُمْ ورقاءَ هامـت بنسرٍ وسمِعـتُم بـوَكْرِه نجْـواها
أو رأيتُمْ غَزالة عشـقـتْ يا قومُ ذئـبًـا وطَـوّقَتْه يداها
هَيّأَ الشَّيـخُ يا إلهـي نعشًا من حنايا ضلوعِه لصـباهـا
ثم راح العجوزُ ينسـجُ أكفـانَ ثريّا من لِحـيـةٍ أرْخـاها
ومن أحضانِه أعـدّ لها قبراً وهـذا ما اختـاره أبواها
رَبِّ رُحماك بالفتاةِ ورفقًـا فكـفاها ما حمـّلاها كفاها
أنهك الذلُّ جسمَها وهي في مقـتبلِ العُـمـرْ لم تحقّق مُناها
خسرت خالدًا رفيقَ صِباهـا وعلى نـبذِ خـالدٍ أكرهاها
عاهدتْه علـى الزواجِ فلـم تهوَ سِـواه وما أحـبَّ سواها
هي لولاه لـم يلذَّ لها العـيشُ وما عـاشَ خـالدٌ لـولاها
خالدٌ ذلك الفتى الطـيبُ القلبِ النـبـيلُ الشـعورِ لا ينسـاها
كيف ينسى تلك الفتاة التي كم أعربت عن إخـلاصها ووفاها
كيف ينسى تلك الفتاةَ التي لم يـرَ في هذه الـدنـيـا إلّاها

كيف ينسى تلك التـي ودّعتْه ببـُـــكاها وأودعتـــْه حشاهـا
كيف ينسى تلك التي يذْرِفُ الدمـــعُ إذا ما مـــــرّت به ذكـراها
كيف ينسى تلك التي كم وكم ضاهى بإخلاصِـها العـظيمِ وباهى
كيف ينسى تلك التي تـترامى بين أحـضـانِه وتشكـو هواها
كيف ينسى تلك التي كم وكم بل كـم وَرَوّى غليـــلَه من لمـاها
هيَ بالأمس غـــادةٌ ذاتُ دلٍّ يملأ النفـــسَ غِبْطـــَةً مَـرْآها
هي بالأمس وردةٌ تُنـــعِش الأرواحَ بل يُـــسكِرُ القلـوبَ شذاها
هي بالأمس دميةٌ تبعـــثُ الإيـــمانَ بالقـــلبِ جـلَّ من سوّاها
وهي اليوم هيكلٌ من عظـامٍ قاتـــــل اللـــَه أمَّـــها وآبـاها
طلع الفجرُ وافترقنا ولم أدرِ أتسطيعُ حَـمـــْلَها قـــدمـــــاهـا
أرغمتني على التخـلفِ عنها إي وربّي وخلـــّفـتـني وراها
بأبي غادةٌ تـــسيرُ الهُـوَيْـنا حول ذاك الشاطي تجـرُّ رِداها
وبأمّي عذراءُ حطـــّمتِ الأوصـــابُ في ميْعةِ الشـبابِ قواها
وبروحي هيـــفاءُ تهتزّ لا تيـــهًا ولكن من فرطِ ما قد عَراهـا
تتخطّى الصخورَ حتى إذا ما خارَ عزمُ الفـتاةِ ألقتْ عصاها
وقفتْ حول ذلك الصـخرِ كالتمـــثالِ فاهـــتزّ هزّةً من بُكـاها
ظمئت روحُها ولم تر كأسًـا غيرَ كـأسِ الرّدى تَبلُّ صَداها
سكنت روحُها إلـــى خاطـــرٍ مـــرّ بـها رغـم أنّه أدماها
ثمّ صاحتْ لبّيك والبحرُ ساجٍ ليت شـعري من الذي نـاداها
أدعاها الرّدى فـــلبـــّت نِداه أم دعتْـــه يا ليـــتَهُ ما دعاها
رفعت وجهـــها ونادت إلهي قد دعتك العذراء فاقبل دعـاها
رأت العيشَ في جوارِك أمْـنًا فـاجعـلِ الخلدَ يا إلهي قراها
حستِ الكأس وهي صابٌ مريرٌ لا تلُـــمها فكم مُحِبٍّ حـــساها
إيه يا مذبحَ الهـــوى ها هي الروحُ فخـــذها من بائسٍ أهداها
ووداعا يا سُؤْلَ قلبي وداعا من فتاة لم تَرْوِ منـك ظـماها
من فتاةٍ فدتْك بالروح فاحفظْ عهدَها وانتظرْ فسـوف تراهـا

أرسلت نظرةً إلى البحرِ لم يعـــرف سوى البحرُ ويــحَه مَغْزاها
أعقبتْـــها بصـــرخةٍ ردّدَ الأفقُ - وقد خيّــم الســكونُ- صداها
نكثَـــت شــعرَها فراحَ نـــسيمُ الفجرِ يلـــهـو به ويلـــثُمُ فاها
حَملَتْه إلى رفيـــقِ صِـــباها قبلاً لو سمـــعت موســـيقاها
حجبت وجهـــَها بكلتـــا يديْها لا عن المـــوتِ حيــنما وافاها
بل عن الشمسِ أختِها إذ أطلّت لو رأت وجهَها هوت من سماها
فتح البحرُ والشُّوَيْـــطيءُ باك لثريّـــا أحضـــانَه فاحـــتواها
يا ثُريّا قـــضوا علـــيك فواهًا يا ثُريّـــا عـلى شـــبابك واها
أُعفُ يا ربّ عـــن ثُريّا فهذا ما جَنَـــوْهُ لا ما جَنَتـــْه يداها
قتـــلـــوهـــا أبٌ وأمٌّ وزوجٌ آه لو مـــات هـــؤلاءِ فـداها
ربِّ رُحْـــماكَ بالحبيبِ إذا ما عـــــادَ والـشوقُ شَفَّهُ للقاها
كم فتـــاةٍ يا ربِّ أَسعـــدَها الحـــسنُ وهـذي جمالُها أشْقاها

المصادر والمراجع

إسماعيل، عز الدين، *الأدب وفنونه*، ط6، دار الفكر العربي، القاهرة، 1976.

الأنصاري، عبد الله زكريا، *فهد العسكر، حياته وشعره*، ط4، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1979.

تشارلتون، هنري باكلي، *فنون الأدب*، ترجمة زكي نجيب محمود، ط2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1945.

توماشفسكي، بوريس، "نظرية الأغراض"، ضمن نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس، قدم لها تزفتيان تودروف، وترجمها إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، الرباط وبيروت، 1982.

تيمور، محمود، *محاضرات في القصص في أدب العرب*، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1958.

الجريدلي، عز الدين، الشعر القصصي في الأدب العربي نشأته وتطوره، *مجلة كلية الآداب*، الجامعة، ع4، 2004.

حمدان، عبد الرحيم، البنية السردية في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا" الموقع الإلكتروني لعبد الرحيم حمدان، مارس، 29، 2013: https،drabedhamdan.wordpress.com//

خلف، عبد الرزاق كريم، *الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث*، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، ع 62، 2010.

سبأ، عيسى، *شعراء القصة والوصف في لبنان*، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،1961.

الدسوقي، عبد العزيز، *جماعة أبو للو*، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1960.

الرومي، نورية، *الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور*، ط2، (د.ن.)، الكويت، 1989.

الرومي، نورية، *منارات ثقافية*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009.

الزعبي، زياد،" فهد العسكر في قراءات النقاد– تجدد الحضور وجدل الرؤى المتباينة"، في *مسارات القراءة، مسارات النصوص*، مداخل في قراءة النص الشعري، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2022.

الزهاوي، جميل صدقي، *ديوان الزهاوي*، المطبعة العربية بمصر لصاحبها خير الدين الزركلي، القاهرة، 1924.

الزهاوي، جميل صدقي، *مجموعة من الأدباء*، مطبعة الراعي، النجف، 1937.

زيتوني، *لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية*، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002.

زيدان، محمد، *البنية السردية في النص الشعري*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004.

الضبع، محمد،" السردي في الشعv/الشعري في السرد" *في مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد*، الدورة الثامنة والعشرين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، محافظة مطروح، 2008، 327-382.

عبد الرحمن، خير الدين،" القصيدة القصصية في التراث الأدبي الشفوي البريطاني"، *المعرفة*، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية م53، ع 611، 2014.

عيدان، عقيل يوسف، *معصية فهد العسكر الوجودي في الوعي الكويتي*، ط1، دار العين للنشر، القاهرة، 2013.

غولدنشتاين، جان بول،" الحيز المكاني الروائي"، ترجمة حامد فرزات، *الآداب الأجنبية*، دمشق، م18، ع 70، 1992.

القط، عبد القادر، *في الأدب المصري المعاصر*، ط1، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 1995.

أبو ماضي، إيليا، *الديوان*، دار العودة، بيروت، 1986.

مريدن، عزيزة، *القصة الشعرية في العصر الحديث*، ط1، دار الفكر، دمشق، 1984.

ملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، ط2، منشورات مكتبة النهضة، بغداد،1962.

نشأت، كمال، *مع شعراء الكويت-دراسة نقدية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.

العدواني، معجب، "جماليات النهايات الإبداعية: مدخل نظري"، *جريدة الرياض*، 8 يناير،2009، ع 14808، الخميس 11محرم1430هـ-8 يناير 2009م: http،www.alriyadh.com///

References

al-ʻAdwānī, Muʻjab, "Jamālīyāt al-Nihāyāt al-Ibdāʻīyah: Madkhal Naẓarī", *Jarīdat Alriyadh*, January 8, 2009, no. 14808, http, // www. Alriyadh. com .

al-Anṣārī, ʻAbd Allāh Zakarīyā, *Fahd al-ʻAskar, Ḥayātuhu wa Shiʻruh*, 4th edition, Dhāt al-Salāsil li al-Ṭibāʻah wa al-Nashr, Kuwait, 1979.

Charlton H.B., *the Art of Literary study*, translated by Zakī Najīb Maḥmūd, 2nd edition, Maṭbaʻat Lajnat al-Ta'līf wa al-Tarjamah, Cairo, 1945.

al-Ḍabʻ, Muḥammad, "al-Sardī fī al-Shiʻr /al-Shiʻrī fī al-Sard", in Mu'tamar Udabā' Miṣr, as'ilat al-Sard al-Jadīd, al-Dawrah al-Thāminah wa al-ʻIshrīn, al-Hay'ah al-ʻĀmmah li Quṣūr al-Thaqāfah, Muḥāfaẓat Maṭrūḥ, 2008.

al-Dasūqī, ʻAbd al-ʻAzīz, *the Apollo School*, Maʻhad al-Dirāsāt al-ʻArabīyah al-ʻĀlīyah, Jāmiʻat al-Duwal al-ʻArabīyah, Cairo, 1960.

Goldenstein, Jean-Paul," espace narratif ", translated by Hāmid Firzāt, *the Journal of Foreign Literature*, Damascus, vol. 18, no. 70, 1992.

Ḥamdān, ʻAbd al-Raḥīm, al-Binyah al-Sardīyah fī Dīwān "li Mādhā Tarakta al-Ḥiṣān Waḥīdan", March 29, 2013, in *https, / drabedhamdan. wordpress. Com.*

ʻĪdān, ʻAqīl Yūsuf, Maʻṣiyat Fahd al-ʻAskar al-Wujūdīyah fī al-Waʻy al-Kuwaytī, 1st edition, Dār al-ʻAyn li al-Nashr, Cairo, 2013.

Ismāʻīl, ʻIzz al-Dīn, *al-Adab wa Funūnuh*, 6th edition, Dār al-Fikr al-ʻArabī, Cairo, 1976.

Al-Jrydlī, ʻIzz al-Dīn, al-Shiʻr al-Qiṣaṣī fī al-Adab al-ʻArabī: Nash'atuhu wa Taṭawwuruh, *the Journal of the College of Fine Arts*, no. 4, 2004. ?????

Khalaf, ʻAbd al-Razzāq Karīm, al-Haymanah al-Sardīyah wa Taqnīyātuhā al-Ijrā'īyah fī al-Naṣ al-Shiʻrī al- Ḥadīth, Majallat Kullīyat al-Tarbiyah al-Asāsīyah, al-Jāmiʻah al-Mustanṣirīyah, no. 62, 2010.

Abū Māḍī, Īliyā, *al-Dīwān*, Dār al-ʻAwdah, Beirut, 1986.

Malā'ikah, Nāzik, Qaḍāyā al-Shiʻr al-Muʻāṣir, 2nd edition, Manshwrāt Maktabat al-Nahḍah, Baghdad, 1962.

Mrydn, ʻAzīzah, *al-Qiṣṣah al-Shiʻrīyah fī al-ʻAṣr al-* Ḥadīth, 1st edition, Dār al-Fikr, Damascus, 1984.

Nash'at, Kamāl, *Maʻ Shuʻarā' al-Kuwait: Dirāsh Naqdiyyah*, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah, li al-Kitāb, Cairo, 2003.

al-Qiṭ, ʻAbd al-Qādir, fī al-Adab al-Miṣrī al-Muʻāṣir, 1st edition, Dār Gharīb li al-Ṭibāʻah wa al-Nashr, Egypt, 1995.

‘Abd al-Raḥmān, Khayr al-Dīn, “al-Qaṣīdah al-Qiṣaṣīyah fī al-Turāth al-Adabī al-Shafawī al-Barīṭānī”, *al-Ma‘rifah Journal*, Wizārat al-Thaqāfah, al-Jumhūrīyah al-‘Arabīyah al-Sūrīyah, Damascus, vol. 53, no. 611, 2014.

al-Rūmī, Nūrīyah, *al-Ḥarakah al-shi‘rīyah fī al-Khalīj al-‘Arabī bayna al-Taqlīd wa al-Taṭawwur*, 2nd edition, (p.n.), 1989.

al-Rūmī, Nūrīyah, *Manārāt Thaqāfīyah*, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa al-Ādāb, Kuwait, 2009.

Saba’, ‘Īsā, *Shu‘arā’ al-Qiṣṣah wa al-Waṣf fī Lubnān*, Dār Beirut li al-Ṭibā‘ah wa al-Nashr, Beirut, 1961

Taymūr, Maḥmūd, *Muḥāḍarāt fī al-Qiṣaṣ fī Adab al-‘Arab*, Ma‘had al-Dirāsāt al-‘Arabīyah al-‘Ālīyah, Cairo, 1958.

Tomashevsky, Boris, *Theory of Objectives, Theory of the Formal Approach, Texts of the Russian Formalists,* translated by Ibr*ā*hīm al-Khaṭīb, 1st edition, Arab Research Foundation, Beirut, 1982.

al-Zahāwī, Jamīl Ṣidqī, *Dīwān al-Zahāwī*, al-Maṭba‘ah al-‘Arabīyah li Miṣr li-Ṣāḥibihā Khayr al-Dīn al-Ziriklī, Cairo, 1924.

al-Zahāwī, Jamīl Ṣidqī, *Majmū‘ah min al-Udabā’*, Maṭba‘at al-Rā‘ī, al-Najaf, 1937.

Zaydān, Muḥammad, *al-Binyah al-Sardīyah fī al-Naṣ al-Shi‘rī,* al-Hay’ah al-‘Āmmah li Quṣūr al-Thaqāfah, Cairo, 2004.

Zaytūnī, Laṭīf, *Mu‘jam Muṣṭalaḥāt Naqd al-Riwāyah*, 1st edition, Maktabat Lubnān Nāshirūn, Beirut, 2002.

al-Zu‘bī, Ziyād, *Masārāt al-Qirā’ah, Masārāt al-Nuṣūṣ*, 1st edition, al-Mu’assasah al-‘Arabīyah li al-Dirāsāt wa al-Nashr, Beirut, 2022.