ظاهرة الصمت
في الشعر الحديث

د. عبدالله بن سليم الرشيد*

E.mail: abo-bsam@maktoob.com

* قسم الأدب ، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

ظاهرة الصمت
في الشعر الحديث

د. عبدالله بن سليم الرشيد

الملخص:

برزت في الشعر العربي الحديث ظاهرة التحدث بـ (الصمت) أو توظيف الصمت في سياق النص الشعري، بصورة لافتة للنظر، داعية للتأمل والدرس.

وهذه الظاهرة ذات جذور في التراث الشعري العربي، أهمها ما يُسمّى في البلاغة العربية: (الاكتفاء)، وهو مظهر بسيط من مظاهر الصمت؛ لكون السامع يدرك في الغالب ما صُمِت عنه.

أما الصمت في نمطه الحديث، فهو مؤتلف في الغالب مع سياق القصيدة الشعوري والنفسي، وهو مما يذهب الذهن في تأويله مذاهب عدة. وهذا ما يعطيه دلالات رحبة، ويجعله منتميا لجماليات الشعر المعاصر، وبخاصة في نماذجه الجيدة عند عدد من رواد الشعر الحديث.

إن الصمت مظهر من مظاهر التحدث الخفي، يعمد إليه الشاعر لأسباب سياسية أو اجتماعية ونحو ذلك،وله أشكال متباينة، وطرق مختلفة.

وعلى أن له أثرا في بناء القصيدة المعاصرة، وفي دلالاتها، وقف منه بعض النقاد موقف الرفض، ولم يروا فيه سوى ألاعيب كتابية. وقد سوّغ لهم هذا الموقف- في نظري- ما يُلحظ من المبالغة- عند بعض الشعراء- في ملء سطور القصيدة بالنقاط، دون وعي لدلالاتها.

مصطلحات أساسية: ظاهرة الصمت، التحدث بـ (الصمت)، الاكتفاء، التحدث الخفي، ألاعيب كتابية.

Silence Phenomenon

In Modern Poetry

Dr. Abdullah Ben Saleem Al-Rashid

Abstract:

The Talking with silence phenomenon or using silence in the poetry context that emerged remarbably in the modern Arabic poetry deserves scrutiny and study. This phenomenon has roots in the Arabic poetry tradition, the most important of which is what is called in Arabic eloquence (Al Ektefaa) which is a simple aspect of silence because the listener often recognizes what is silenced.

But silence in its modren type often comforms to the psychological and emotional poem context, which can be interpreted in the brain by many ideologies, giving it wider significance and making it belonge to the recent poetry beauties, specially in its good models of some modern poetry pioneers. Silence is an aspect of the hidden talking chosen by the poet for political, social or other reasons; it has various forms and different methods.

Because of its effect in building the recent poem and its indications, some of the critics refuse it and see it as written tricks and this situation, in my opinion, gave some poets the opportunity for obvious exaggeration to fill the poem lines with points without awareness of its significance.

Keywords: Talking with silence, poetry context, eloquence, hidden talking, written tricks.

مدخل:

تسنى للشعرية الحديثة أن ترود آفاقاً من التجريب، وأن تسلك قنوات شتى تصل ما بينها وما بين المتلقي، متغايرة بين تجريب معنوي موضوعي، وبين تجريب شكلي الظاهر، ولكنه متحد بالعمق الشعري.

وقد كان مما أنستْ به الشعرية الحديثة، واتخذته وعاءً معبراً: الصمت؛ الذي جاء متوافقا وطبيعةَ العصر، الذي غلَّبَ شعراؤه جانب الحذر من التصريح ببعض ما يعتمل في أنفسهم، وانزاحوا إلى التوافق مع واقع جمهور الشعر الذي يميل إلى الاختصار والتكثيف، ويؤثر الإيجاز.

والشعرية الحديثة تنظر في توظيفها للصمت، إلى ما استقر في الذاكرة، بل إلى ما تبطنها من إيثار للصمت في الأدبيات العربية القديمة، من مثلٍ وحكمة وشعر، وتسمع ما يتردد في الأفواه من كلماتٍ تجنح إلى ذم الكلام، وتفضيل للصمت، كقولهم في المثل:(الصمت حكمٌ، وقليل فاعله) و(الصمت يكسب أهله المحبة[1] وقد قال الميداني معلقا على المثل الثاني: «أي محبة الناس إياه؛ لسلامتهم منه، يضرب في مدح قلة الكلام»، ومن ذلك قول بعضهم:»السكوت صيانة للِّسان، وستر للَّعي»[2] وقول الآخر:

قد أفلح الساكت الصموت

كلام واعي الكلام قوت[3]

والحقيقة أن ذم الصمت في الأدبيات العربية لم يكن مطلقا، وقد ورد في الحديث: «من كان يؤمن بالله واليوم والآخر فليقل خيرا أو ليصمت» [4] فبدأ بالقول قبل الصمت؛ لشرف التكلم بالخير «والأمر بالصمت هو عن الشر» [5]

ولكن الذي دعاهم إلى اللهَج بمدح الصمت أنهم أمة بيان، يقدرون الكلام حق قدره، ويرونه في غير موضعه هذرا أو سلاطة، ويرون الصمت في غير موضعه عيا وعجزا، ويرون أن الكلام يفضح صاحبه إن لم يكن فصيحا بارعا، ولذلك قالوا: «المرء تحت لسانه» [6]

كما أن الكلام مجلبة لسخط الساخطين، وبخاصة إن كانوا ذوي سلطان، ولذا آثروا الصمت؛ لأنه يقيهم بَدَوات الناقمين، ويكفيهم مؤونة الاعتذار، وذل التراجع.

جذور الظاهرة:

أود أول الأمر أن أحدّ للقارئ مصطلح (الصمت) المراد في هذا البحث، فأقول: الصمت هو سكوت الشاعر عن إتمام كلامه قصدا، إما بقطع الجملة عن الإفادة الظاهرة المنبنية على ما يقتضيه النظام اللغوي والنحوي. أو بجعل بعض أسطر القصيدة – وبخاصة في الشعر الحر- فارغة إلا من النقاط، التي يشير بها الشاعر إلى كلام لا يستطيع أو لا يود التصريح به.

وتوظيف الصمت في بناء الشعر قديم، ولكنه اتخذ عدة أشكال، أبرزها ما يسميه البلاغيون (الاكتفاء)، وهو معدود في فنون البديع، ولكنه جاء قبل ذلك في أنماط من الصمت، الذي سوغته طبيعة اللغة المنطوقة، لا طبيعتها المكتوبة كما هو في الشعر الحديث.

وإذ نرجع أدراجنا إلى الأدب القديم نجد ألوانا من توظيف الصمت، تختلف جمالا وبراعة وشاعرية، ولعل من نماذجها قولَ بعضهم:

بالخير خيراتٍ وإن شرا فا ولا أريد الشـر إلا أن تـا

يريد: إن شرا فشر، ولا يريد الشر إلا أن تشاء،وقد أنشده سيبويه (ت 180هـ) في باب (إرادة اللفظ بالحرف الواحد) [7]، ففي قوله (فا) و(تا) صمت، وهو في الموضع الأول أبلغ؛لارتباطه بالتهديد، وصمت المهدِّد عما ينوي فعله أبلغ من التصريح،كما تجد في قولهم مثلا: (والله لئن قمت إليك..).ومما أنشده سيبويه أيضا قول الآخر:

هات لنا من ذا وألحقنا بذا الْ

بالشحم إنا قد مللْناه بَجَلْ

والشاهد فيه جواز فصل الألف واللام مما بعدهما، عند تذكر المتكلم شيئا، ثم إعادتها عند التذكير متصلة بما بعدها.[8] والصمت في قوله: (بذا ال) صمت مؤقت، اضطرته إليه القافية.

ونجد صمتا من ضرب آخر، في قول علقمة الفحل(ت نحو 20 ق.هـ):

كأن إبريقهم ظبي على شرف

مفَدَّم بسبا... الكتان ملثوم

«يريد: بسبائب الكتان، فحذف اضطرارا؛ لأن الوزن لا يستقيم له إلا بعد الحذف، وكذلك قول لبيد:

درس المنا... بمتالع فأبان

يريد: المنازل، فحذف للضرورة أيضا» [9] وأنا أسميه صمتا، وإن كان صمت اضطرار لا صمت اختيار، فهو على كل حال إرهاص لهذا الذي أنا بصدده.

وأبلغ من النماذج السابقة ما نجده في استخدام (ما) كما في قول امرئ القيس (ت نحو 80 ق.هـ):

وحديث الركب يوم هنا و حديث ما على قصرهْ

ف (ما) حشو مستحسن، أراد بها المبالغة في وصف الحديث بالحسن والجودة، [10] ففيها صمت كثير، وقد « بلغ بترك صفة الحديث ما لا يبلغه إثبات الصفات»[11]. ومثله قول ابن أخت تأبط شرا:

خبرٌ ما نـابنـا مصمئلّ جلّ حتى دقّ فيه الأجلّ

ففيه لون من الصمت الشعري، إذ أراد بـ (ما) الإعراض عن الإسهاب في وصف الشيء بما ينبغي له من الصفات،وهذا من الحشو الذي يلزمك سكتة بعده عند إنشاده،لأنه يزيدك لهذا الخبر المهول استهوالا، ومجيء (ما) أسلوب في اختصار اللفظ، يفضي إلى اتساع المعنى.[12] وهو كثير في كلام العرب.

ويظهر توظيف الصمت من خلال (ما) – ولكن بصياغة مختلفة- في قول النابغة(ت 18ق.هـ) يرثي حصن بن حذيفة بن بدر (ت؟):[13]

يقولون حصـن ثم تأبى نفوسهم وكيف بحصن والجبال جنـوحُ

ولم تلفظ الأرضُ القبورَ ولم تزلْ

نجـوم السمـاء والأديم صحيح

فعما قليل... ثم جـاش نعيّه

فبات نديّ القوم وهو ينـوح

فقوله (عما قليل) يتضمن صمتا، وأنا أزعم أن منشد هذا الشعر الحاذق يسكت قليلا بعد (عما قليل)؛ ليتنهد تنهد المحروب المكلوم، وهكذا تقتضي روح الأبيات، فالصمت هنا ذو أثر على السامعين؛ إذ يتشوقون إلى ما بعده.

ويعدّ طرح الاستفهام في مطالع كثير من القصائد القديمة والسكوت عن جوابه، لونا آخر من توظيف الصمت،مثلما نجد- مثلا- في قول بشر بن أبي خازم (ت نحو 22 ق.هـ):

هل لعيش إذا مضى لزوال

من رجوع؟ أم هل فتى غير بال ؟

فإن «للتساؤل وظيفة نفسية،فهو ينبه السامع، ويثير فيه تشوقا لما يلي هذا السؤال،وقد كان الشاعر يجيب عن سؤاله أو لا يجيب». [14] أما أسلوب(دع ذا) الذي كثر في شعر المتقدمين من جاهليين وغيرهم، ومنه قول زهير بن أبي سلمى(ت 13 ق.هـ): [15]

دع ذا وعدِّ القولَ في هرمٍ

خير الكهول وسيد الحضْرِ

فيمكن عدّه لونا من إيثار الصمت عن أمر،والأخذ في أمر آخر، لا توظيفا للصمت بالمعنى الذي أتحدث عنه، وكأنما يقول:دع الكلام في هذا الأمر وتحدث في غيره، ولكنه أيضا يقتضي المنشد سكتة لطيفة قبل أن يقول (وعدّ القول...).

وأعود إلى ما يسميه البلاغيون (الاكتفاء) فهو أشهر ما وُظِّف الصمت من خلاله؛ لأن الشاعر يصرح بجزء من الكلام المشهور، ويسكت عن الباقي؛ ثقة بمعرفة السامع إياه،وقد فُسر به بعض القرآن، كما في قوله تعالى: ﴿ولو أن قرآنا سيرت به الجبال أو كلم به الموتى..﴾[16] «وجواب (لو) محذوف لانسياق الكلام إليه،بحيث يتلقفه السامع... والمقصود إما بيان عِظم شأن القرآن وفساد رأي الكفرة...وإما بيان غلوهم في المكابرة»،[17] والتقدير:«لكان هذا القرآن هو المتصف بذلك دون غيره».[18] ومثله قوله تبارك وتعالى:﴿ولولا فضل الله عليكم ورحمته وأن الله رؤوف رحيم﴾[19] فـ« جواب (لولا) محذوف؛ لتهويله»[20] والتقدير: «لحرجتم ولشق عليكم كثير من أموركم» [21] وقيل: لعذبكم.[22] قال ابن رشيق(ت 463هـ): «وإنما كان هذا معدودا من أنواع البلاغة؛ لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب،وكل معلوم فهو هيّن؛ لكونه محصورا». [23]

والاكتفاء في الشعر عند البلاغيين:«أن يأتي الشاعر ببيت من الشعر وقافيته متعلقة بمحذوف، ويتقاضى ذكره ليفهم به المعنى، فلا يذكره؛لدلالة ما في لفظ البيت عليه، ويكتفي بما هو معلوم في الذهن مما يقتضي تمام المعنى». [24]

وقد أكثر الشعراء من توظيف الاكتفاء، حتى صنف فيه بعض البلاغيين كتبا ورسائل، ومن نماذجه قول الفرزدق(ت 110هـ):[25]

إن الذي سمك السماء بنى لنا

بيتا دعائمه أعز وأطول

وقد روي أن الطرماح بن حكيم(ت نحو 125هـ) سأله ساخرا: أعزّ من ماذا وأطول من ماذا؟، وكأنه لم يرض ذلك الصمت الذي يتلو فعلي التفضيل، فقال الفرزدق- وقد سمع أذانا-: ألا تسمع ما يقول المؤذن (الله أكبر)؟ أكبر من ماذا؟[26]

ومن النماذج المستحسنة من الاكتفاء قول بعضهم: [27]

فإن المنية من يخشها فسوف تصادفه أينما

وقول الآخر: [28]

لا تحملنْ إهانة من صاحب وإن علا

فمن أتى فمرحبا ومن تولى فإلى..

وكأنه أراد: إلى جهنم، أو: إلى حيث ألقت رحلها أم قشعم. وقول بعضهم: [29]

أهلا بطيفكمُ وسهلا لو كنتُ للإغفاء أهلا

لكنه وافى وقد حلف السهادُ عليَّ أن لا..

وشواهد الاكتفاء كثيرة جدا، وفيها الجيد البديع، والرديء المتكلف. [30] وينبغي الإشارة إلى فرق جوهري بين الصمت في طريقة (الاكتفاء) في الشعر القديم، والصمت في الشعر الحديث، فالاكتفاء يكون بتوظيف كلام يعلم السامع الفطِن العارف ما سُكت عنه، ولذا فمجاله ضيق،أما الصمت الحديث فهو

عن كلام لا يعرف القارئ كنهه في كثير من الأحيان، ولأجل هذا يختلف الرأي في تفسيره.

ونجد نماذج من الصمت ظاهرة في توظيف ألفاظ الكنايات، مثل (كذا) كما في قول مخلَّد الموصلي(ت بعد 231هـ): [31]

لو تحركتَ (كذا) لاذ ـجَفلتْ منك نعام

فـ (كذا) تحتمل توجيهات، منها أنه استعان بحركة يده أو جسمه وهو ينشد الشعر،وهو صامت حينذاك، ومثل هذا اللون كثير، وقد غرِي به بعض الشعراء المتأخرين، فللقاسم بن هتيمل الضمدي(ت؟) قصيدة كل أبياتها منتهية بكلمة (هكذا) ومطلعها: [32]

يميس قوام الرمح كالغصن هكذا

ومبسِمه البرّاق يلمع هكذا

ولجمال الدين بن مطروح (ت649هـ) قصيدة تنتهي أبياتها بكلمة (كذا)، ومطلعها: [33]

تعشّقتُ ظبيا وجهه مشرق كذا

إذا ماس خلتُ الغصنَ من قدّه كذا

وهما – وإن نطقا بـ (هكذا) و(كذا)- صامتان، لأن العبرة بحركة اليد التي تشرح معناهما. والاعتماد على حركة اليد أو أي صوت آخر غير الكلام قديم، فقد روي أن أبا نواس(ت 198هـ) سئل:هل تصنع شعرا لا قافية له؟ فقال: نعم، وصنع: [34]

ولقد قلت للمليحة: قولي من بعيد لمن يحبّك:... (إشارة قبلة)

فأشارت بمعصم ثم قالت: من بعيد خلاف قولي:...(إشارة لا)

فتنفستُ ساعة ثم إني قلت للبغل عن ذلك:.. (إشارة امش)

وهذا لا يدخل في شعرية الصمت بالمعنى الذي أريد، فهو مفاكهة ومغالبة وتندر، ولكنه يعد ضربا من الصمت في بناء الشعر وإن كان قليل الحظ من الجمال، وشديد الخروج على قيم الشعر الفنية، ومثله قول ربيعة الرَّقي(ت 198هـ) وقد حكى صوت النفث عند الرقية:

(ثُفو ثُفو) باسم إلهي الذي

لا يعرِضُ السقمُ لمن قد شفى

وقد روي أنه سئل:يا أبا ثابت، كيف تكتب(ثفو ثفو)؟ فقال: «انضَحْ المداد من رأس القلم، يقعْ في موضعين، حتى يكون كالنفث» [35] وطريقة أبي نواس تلك أعجبت شاعرا متأخرا فقال:

ظفرتُ بمعشوق له الحسن حُلّة

فقبلته شفعا وقلت له:... (صوت القبلة مكررا مرتين)

فقال: أتهواني؟ فقلت له: نعم فقال: ومن غيري؟ فقلت له:... (صوت النفي باللسان)

وتلك قواف لا سبيل إلى تصوير لفظها بالحروف،[36] وهي أدخل في الأحاجي والألغاز،ومثله قول الآخر:

متى يذكرْ بنادٍ ذكرُ آل الـ ـعلى طاب الشذا

فيقال:... (صوت الشم)

وإن تذكرْ صفات ذوي الدنايا به خبُثَ الشذا،

فيقال:.... (صوت تقزز بالشفة). [37]

على أن هذا الشعر- وإن راق بعض أهل زمانه- هو من الشعر المغسول الذي لا تجد فيه أثرا إلا للصناعة المتكلفة.وهو داخل في الشعر تجوزا لا حقيقة، غير أن المهم فيه هو توظيف غير الكلام، من إشارة بيد أو تصويت بشفة ونحو ذلك، وهي مرحلة أفضت- هي وما جاء قبلها وبعدها- إلى ما نلحظه في الشعر الحديث.

الصمت في الشعر الحديث:

إن الشعر الحديث قد خاض ألوانا من التجريب الفني في المضمون والشكل، وقد جنح الشعراء – في غمرة الكلف بالجديد- إلى المغامرة الواعية حينا، وغير الواعية ولا المنطقية في أحيان كثيرة.

ولا شك في أن أرق التجديد يظل متقدا، حتى يدفع بالشاعر المبدع إلى مدى رحب، ولكنه - على رحابته- قد يصبح مأزقا تضيع فيه الموهبة، ويحار فيه الصوت، فيرتد الشعر شيئا هلاميا، لا ظل ولا صدى.

وإذا كان من أهداف قراءة الشعر أن نتمتع به متعة جادة واعية تجعلنا أكثر فهما للحياة؛ فإن تلك المتعة لا يمكن أن تتوافر إلا بفهمه،[38] وهذا الفهم لا يمكن ترويضه إلا بلغة مشتركة، ومنهج لغوي يمكن أن يجسِّر العلاقة بين المنشئ والمتلقي.

ولقد كان من أبرز مآزق التجديد في الشعر توهين علاقته بالمتلقي؛إذ انحصر تذوق الشعر والقدرة على استكناه معالمه في طائفة محدودة، فقل جمهوره، وازورّ عنه حتى بعض من يدركون آفاق الشعر، ومن هنا تبرز ضرورة أن يساير التجارب الشعرية الحديثة نقد واعٍ، يبصِّر ولا يحجِّر، وينظِّر بوعي الراغب في البحث عن الجمال، لا بروح المعقِّد المفلسف.

وظاهرة الصمت مما يجدر الوقوف به، ومحاورته؛ للوصول إلى شيء من التمتع به، واستبطان روحه،لأنها ترسخ في الشعر دلالة الإيحاء connotation التي تكون وليدة العاطفة والانفعال،[39] وهي متمثلة في عدة مظاهر: فهناك صمت الاكتفاء،وهو الشائع عند القدماء، وصمت البتر، وهو شبيه بالاكتفاء، وصمت الامتداد الدلالي، وصمت الإحجام،وصمت الإمهال، وسيرى القارئ نماذجها فيما يستقبله من هذا البحث.

لقد بقي نفر من الشعراء المعاصرين يوظفون صمت الاكتفاء، وبخاصة من مال منهم إلى المحافظة وترسم خطا الشعر القديم، كما في قول زكي قنصل(ت1415هـ/1994م): [40]

وسِع الدنيا على علاتها

لم يضق ذرعا ولم يبرمْ ولم...

أما أغلب الشعراء المعاصرين- وبخاصة من جنح منهم إلى الاستجابة للتحديث- فقد مالوا إلى توظيف الصمت بمظاهره الجديدة، فبرز لديهم بشكل بيِّن ما أسميه (البيت الصامت)، وهو- وإن كان ذا جذور في التراث العربي كما سلف ذكره- ذو سمات خاصة تجعله جديرا بأن ينسب إلى الجماليات الحديثة.

وهذا (البيت الصامت) ما يزال منفتحا لا حدود ضابطة له، وقد أورث قلق ماهيته قلقا آخر عند من تناوله من النقاد أو أشار إليه، يظهر ذلك في كثرة المصطلحات أو الأسماء التي أطلقت عليه، فهو (المساحات البيضاء)، و(الفواصل الصامتة)، و(البتر)، و(السطور المنقطة أو الصمت)، و(الثغرة المحدثة)، و(سطر النقاط، والشعر البياض، والفراغ)، و(الكف عن تكملة المعنى).[41]

ولعل أهم دواعي توظيف (البيت الصامت) في القصيدة كونها أصبحت «تتميز بدرجة قصوى من الاقتصاد،إذ لا يوظف الشاعر فيها سوى عدد محدود من الكلمات المقطّرة، لكنه يقيم بها كونا شعريا صغيرا... يشكل بنية تعبيرية»[42]

كما أن كثيرا من الشعراء المعاصرين مال إلى أن تكون قصائده مكتنزة بعيدة عن الثرثرة،[43] بأثر ما طرأ على الذائقة العربية من إيثار للتكثيف في الشعر

وميل إليه، وحتى بعض ذواقي الشعر ومختاريه آثروا القصائد القصار، والمقطعات والنتف، مثلما ترى في مختارات سليمان العيسى، ومختارات التليسي. بل إن شاعرا غزير الإنتاج – هو غازي القصيبي- عمد إلى ما سماه (أبيات القصيد) من شعره فجمعها في ديوان؛ وكأنما شعر أن القارئ يريد خلاصة مكتنزة، لا كلاما طويلا.

وهذا التكثيف ظاهر عند من يؤثرون القصيدة العمودية، ولكنه أظهر عند من مزجوا بين العمودي والشعر الحر، ولهذا يجيء الصمت حينا في العمودي، وأحيانا كثيرة في الشعر الحر.

وقد يبدو الصمت في القصيدة العمودية – وبخاصة إن كان بيتا تاما- غير فني ولا منطقي؛لأنه يكسر الإيقاع الذي هو أساس في هيكلها، ولكن حين يحسن الشاعر توظيفه يجيء متمما للبناء، مثلما نقرأ في قول أحمد البهكلي في قصيدة (غسيل الملائكة): [44]

اسألوا زوجه، وجلجل في القو .....م جواب سما عن الأذهان

....

لقد اثبت الشاعر هذا البيت الصامت، وعلق عليه في الحاشية قائلا:»الفراغ أثبت كمحل (كذا!) للجواب الذي سبق إيضاحه في التقديم للقصيدة، سببا لغسل الملائكة لحنظلة» [45]

وهذا الصمت في قصيدة البهكلي لا يشكل الصورة المثلى مما ينتظره المتذوق والناقد من تكنيك الصمت؛ لأن شرحه لذلك البيت الصامت في الحاشية جعله مغلقا وألغى الانفتاح والانطلاق الذي نجده في بعض نماذج الصمت الأخرى، وربما استدعت الطبيعة التاريخية لقصيدته تلك أن يوضح ما لا غنى عنه؛ لأن الفكرة قائمة عليها، ابتداء من العنوان.

إن الأبيات الصامتة تأتي ليتنفس القارئ الصعداء، ويعرف أن في موضع الصمت شيئا مختزلا، كان يمكن أن يضاف إلى النص في أبيات أو سطور كثيرة. [46] و هذا الاختزال- وإن كان في صورة مبسطة أقرب إلى الاكتفاء - واضح في قول محمد بن علي السنوسي (ت 1407هـ/ 1987م): [47]

فعش حياتك مرفوع الجبين ولا..

(ولا) تكن عبدها في أي ميزان

فالمعنى في الشطر الأول (فعش حياتك مرفوع الجبين ولا تخفضه) ولكن الشاعر اكتفى بنصف المعنى، أي (مرفوع الجبين) ثم قال: (ولا...) تاركا للقارئ فهم ما بقي، ولم يصرح به. [48]

إذاً أصبح الصمت في القصيدة الحديثة جزءا من بنائها، وصار يشكل «مساحة من جسد النص» [49] ويعين في صنع الدلالة المعنوية الكلية التي يريد النص إيصالها. [50]

وتكاد آراء النقاد تجمع على أن في (البيت الصامت) شيئا من الإبهام والإغماض، وأنه يرتكز إلى ضبابية الشعور والجو اللاواعي، [51] ويرى فيه بعضهم تحيرا وقلقا، يعكس طموح الشاعر إلى تحقيق شخصيته التعبيرية، [52] كما أنه –في نظر ناقد آخر- «يقول شيئا سريا يخفى على الكثيرين» [53]

وإذا أخضعت أبيات قنصل والسنوسي والبهكلي لهذه المعايير،خرج ما فيها عن حد (الصمت) بمفهومه الحديث، ولهذا أميل إلى تسمية ما يرد من هذا الضرب في الشعر العمودي بترا – كما سماه بدوي طبانة(ت1420هـ/1999م) [54] - أو انقطاعا، وليس معنى هذا أنه خاص به، بل هو بالتناغم الإيقاعي أليق، وإليه أقرب، وهو – أي البتر- لا يُخل

بذلك الإيقاع، بل يكون جزءا من نسيجه.

على أن محاولات إدخال البتر في الشعر الحديث سلكت طريقا وعرة، ولم تخل من تسرع تسمُّه اللفظية أحيانا،[55] فقول السياب (ت1384هـ/1964م): [56]

(سأهواك حتى...) نداء بعيد
تلاشى على قهقهات الزمانْ
بقاياه في ظلمة في مكانْ
وظل الصدى في خيالي يعيدْ:
(سأهواكِ حتى سأهوى) نُواحْ
كما أعولت في الظلام الرياحْ
(سأهواكِ حتى...سـ...) يا للصدى
أصيخي إلى الساعة النائيةْ
(سأهواك حتى...) بقايا رنينْ
تَحَدَّينَ دقاتها العاتيةْ
تَحَدَّينَ حتى الغدا.
(سأهواكِ) ما أكذب العاشقين!
(سأهوا...) نعم، تصدقين.

فيه نوع من الصمت/ البتر، ولكن تكنيك الصمت في هذا التكرار اللاشعوري أخفق في مؤازرة الحالة النفسية، إذ إن السياق الذي وضع فيه السياب تكراره اللاشعوري مفتعل قليلا، والتركيز ينقصه، فالشاعر – كما نرى من الأبيات- يملك من الوعي ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها: (نعم تصدقين) و(ما أكذب العاشقين!) وتعليقاته هذه تبدد الجو اللاواعي الذي يرتكز إليه منطق البتر. [57]

وغالبا ما يقع الإخفاق في توظيف الصمت/ البتر حينما يحاول الشاعر استثمار (الصدى) بجعله جزءا من بنية النص، ففي قول البردوني (ت1420هـ/1999م):

نسيتُ الكتاب، اهدئي يا رياح
نسيت الكتاب الكتاب الكتا.. [58]

وقول عبدالرزاق عبدالواحد:

من يكونان؟ همسة أرجف الليـ
ـلُ صداها وانساب في الظلماء
فترامت في كل فج تهاديـ
ـلُ سؤال مبحوحة الأصداء:
من يكونان؟ من يكو... من يـ..
واصطكت شفاه على بقايا النداء [59]

فيهما محاولة لتوظيف البتر من خلال التكرار الذي يمثل الأصداء، من طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير من الكلام وحسب، لا الجزء الأول، ولهذا صار البتر هنا غير مسوغ نفسيا. [60]

وربما اشتمل الصدى على تغير في بنية الجملة من خلال ثغرة محدثة، كما في قول السياب:

أصيح بالخليجِ: (يا خليجْ
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى)
فيرجع الصدى
كأنه النشيجْ:
(يا خليجْ
يا واهب المحار والردى...) [61]

فهذه الثغرة المحدثة في نظام القصيدة، أي اختفاء كلمة (اللؤلؤ) لها وظيفة إبداعية تجعل لغة الصدى أكثر من مجرد انعكاس صوتي، وتجعل الصدى كائنا متوحشا يملك التصرف والتحكم والتآمر الخفي، إذ ابتلع اللؤلؤ وأخفاه وأظهر المحار والردى، [62] فخفاء اللؤلؤ معدود في الصمت.

ومن نماذج الصمت/ البتر قول بلند الحيدري (ت 1422هـ/2001م):

أنا لا أذ... نحن لا نذكر إن كنا التقينا [63]

وهو هنا لا يريد بالصمت إلا أنه انقطاع وتلعثم،أو أنه إضراب عن ضمير المفرد إلى ضمير الجمع، وقد رأى طبانة أنه بتر ضعيف، لا يمكن تسويغه إلا بفذلكة،[64] وأنا أراه قويا متلاحما مع بناء النص، وقد قال قبله:

كان صمت بيننا يسخر منا

كان ودّ ميت بين يدينا

لم نقل: إنا....

ولكنا انتهينا

وافترقنا

أنا لا أذ.... نحن لا نذكر إن كنا التقينا

فقد جاء بكلمة (صمت) صريحة، ثم نحّاها ورمز إليها مرتين، في قوله (لم نقل إنا...) و(أنا لا أذ...) فتناسَقَ البناءُ اللفظي مع الدلالة المعنوية، ويرفع من قيمة الصمت أيضا قوله:(ودّ ميت) الذي يشي بدلالات عميقة تؤازر المعنى الكلي.

والصمت/ البتر في القصيدة العمودية يختلف عن الصمت في الشعر الحر، إذ هو في الشعر العمودي – كما ألمحت آنفا- لا ينقطع به الإيقاع، بل تستمر فيه التفعيلات متصلة،وغالبا ما يجيء في آخر البيت، كما في بيت زكي قنصل السابق، وبيت أبي ريشة (ت1410هـ/1990م) في قصيدة على لسان مقاتل يحتضر في المعركة: [65]

وداعا وطني الغالي وداعا مُتَعَ الدنيا

وداعا يا أخي إني انـ.....تهى أجلي، وداعا يا..

و هذا الصمت شديد الدلالة على المعنى قوي الاتحاد به؛ فأنفاس المحتَضِر تنتهي، وكلماته تنقطع فلا يتم الجملة. وعلى نسقه قول عبدالله الفيصل ففيه صمت ذو دلالة على الانتظار: انتظار الجواب من المرأة، ومحاولة الهرب من سماعه: [66]

كلما لاح رضاكِ في التداني

خلتني أني فتاكِ أتُراني..؟

ويبدو في هذه النماذج وغيرها أهمية علامات الترقيم- والنقاط بخاصة- في إيضاح مواضع الصمت، نعم إن الإيقاع لا يختل بتركها إذ لا علاقة له بها، ولكنها دخلت في عصرنا هذا في نسيج كتابة القصيدة ولا غنى عنها، بعد أن صار النص الشعري مقروءا أكثر من كونه مسموعا.

ولأهمية علامات الترقيم نجد أننا لا نتنبه للصمت أحيانا، إلا إذا وضع الشاعر نقاطا، فقول بلند الحيدري: [67]

وهو الذي قطع الحيا ة على عوالمَ من قبلْ

ارجع إليه... وخلني أحيا بماضيه الثَّمِلْ

فالنقاط بعد (ارجع إليه) مهمة في الدلالة على الحالة النفسية، إذ إنها ربما أوحت بحسرة الشاعر على الماضي، فقد قال تلك الجملة، ثم صمت، كأنه يتنهد.ومنه قوله أيضا: [68]

أتحداك..... لن تعود

فضجتْ كبريائي

وغمغمتْ: مسكينةْ

فالصمت بعد(أتحداك) يمثل ارتدادا لكلمة التحدي، وكأنها- أي من جُعِلت الجملة على لسانها- تنتظر وقع التحدي على المخاطب.وهذا مثال آخر في قول محمود مفلح: [69]

فالخيل معقود بها النصر الذي يجتاح كفرا

الله أكبر

قل أخي.... قلها.... فما أنداه ذكرا

إن تقطيع النص بالنقاط لا يخلو من دلالة، فهي

تشي بانتظار الاستجابة، بدليل تكراره لفعل الأمر. ومن أمثلة الصمت في حشو القصيدة العمودية قول حسين العروي: [70]

دعيني أسافرْ، إن للصبر غاية

تكلمتُ حتى... والحديث شجون

وقد وفق العروي في تركيب البيت، وتضمينه هذا البتر الذي يشبه الاكتفاء- وقد سبقت الإشارة إلى كثرته عند القدماء- وكأنه يقول: تكلمت حتى مللت أو سئمت، ولكن الصمت أبلغ، وبخاصة إن أحوجه الكلام إلى الإطالة التي لم تُجْدِه، بدليل قوله في بدايته (دعيني أسافر) وختمه بقوله (والحديث شجون). والعروي كثير التوظيف لهذا الصمت/ الاكتفاء.وقد بالغ في توظيف الصمت حتى في بعض عنوانات قصائده، فقد جعل أحدها هكذا (...، ...، ...، ...، ...) [71] وربما نمّ هذا على رغبته في التجديد مهما كانت هيئته، ولا شك في أن لهذا العنوان دلالة، فربما رمز به للتوتر وحساسيته من التصريح بأمر باطن.

ونستدل على الصمت أحيانا – بالإضافة إلى علامات الترقيم- بالسياق النفسي واللغوي الذي يجيء فيه البيت، مثلما يبدو في قول السياب: [72]

صاح: يا ليل، فاستفاق الصدى الغا

في على السفح والذي في جواره

فإذا كل ربوة رجع «يا لي

ل»... ونام الصدى على قيثاره

فالنقاط في حشو البيت الثاني تمثِّل الرجْع، وتبدو حتمية دلالة الصمت في قوله: «ونام الصدى»، والسياق النفسي في هذه القصيدة يوحي بجو حالم هادئ، يتلاءم مع الصمت.

إن ذلك التوظيف للصمت في الشعر العمودي يدل على أن في القصيدة العمودية طاقة من التجدد والانفتاح، وليس من الحق القول بأن الموسيقا الجديدة- وحدها- هي التي اتجهت نحو الانفتاح المستمر، وأن نظام البيت الشعري القديم نظام مغلق. [73]

إن الزعم بأن الموسيقا الخليلية مغلقة عن مثل هذا النمط من التجديد، يدل على فهم ضيق لوظيفة الإيقاع؛ لأن الإيقاع وعاء لا يحد المشاعر ولا يكبتها، ولا يُضَيِّق المدى الذي ينطلق فيه الشاعر، ولم يكن شعر التفعيلة إلا لونا إيقاعيا أفضت إليه الرغبة في التجديد، لا التذمر من ضيق القوالب الخليلية.

والواقع أن نمط كتابة القصيدة الحرة حافل بالمزالق؛ بخلاف الإيقاع المتواتر الذي يوجد «لدى المتلقي نوعا من التوقع والضبط، فينظم حركة النفس والجسد، حتى إذا ما خرج الشاعر عما استنّه من مدرج إيقاعي خروجا مشوشا...لا تسوغه العاطفة والأفكار، أوقع في نفس القارئ والسامع... الاضطراب» [74] وحرية الشاعر في تقسيم تفاعيله وفي عددها- في الشعر الحر- توقعه في أخطاء كثيرة تتعلق بظاهرة الصمت، ولهذا يجنح كثير من الشعراء إلى الإسراف في وضع النقاط الدالة على الصمت، بلا داع بنائي أو معنوي، كما في قول حكمت صالح: [75]

سيدي....

إن جبين العصر

واراه دخان الحرب والتضليل

دمّاه انفجار نووي

فالنقاط بعد كلمة (سيدي)- فيما أرى- لا معنى لها، ومثله قول حسين علي محمد: [76]

واتشحتْ بالحزن

فأين ورودك؟

.....

صمتت

.....

قولي لفظة شهد، فالأيام مريرة.

فكان الأولى به أن يلغي قوله (صمتت)؛ لدلالة البيتين الصامتين عليه، أو أن يبقيه ويلغي النقاط.

ومن أجل تمادي بعض الشعراء في حشو قصائدهم بالنقاط بلا داع، وقف بعض النقاد موقف السخرية من هذه الظاهرة، إذ رأى فيها لعبة يمارسها الشعر الحديث، وعرض لقول أحدهم:

صار دمي قراحا....

تركضين كظبية....

وعلق قائلا:» ألنا أن نقول: إن وضع النقاط بعد هذه العبارات مؤذن بتقدير ما يكمل هذا البناء أو يصلحه ويرمّ من فساده؟ وهذا نمط واضح في كثير من الشعر الجديد» [77] ويقول ناقد آخر: إن بعض أدباء العرب «نثروا النقط كيفما اتفق حبا للتقليد، دون أن نجد لفراغ النقط قضية راهنة»[78]

والحقيقة أن كثيرا ممن يكتبون الشعر الحر ينطبق عليهم رأي ذلك الناقد، إذ إنهم يطلقون لأيديهم العنان في حشو القصيدة بالنقاط، بل إن بعضهم لا يكاد يتركها في نهاية كل سطر شعري، غافلين عن الطبيعة البنائية، والحقيقة الدلالية التي ينبغي أن يؤتى بها لأجلها، ومن ثم يجب على الناقد ألا ينساق وراء تسويغات نقدية، قد تكون مبنية على تهاون أو تظاهر أو جهل.

ومع كل هذا فإن الصمت في الشعر الحر أرحب وأوعى للمشاعر، وهو يشكل فيه أحيانا جزءا من السطر الشعري، وحينا يكون سطرا أو بضعة أسطر. وفيه يظهر زخم جمال الصمت، حينما يوفق الشاعر إلى توظيف هذا التكنيك البنائي.

إن لجوء الشاعر إلى الصمت أو البتر يأتي استجابة لأغراض ومهام فنية تعطي لغة الشعر كثافة ورمزا،وتركيزا في الدلالة، وإفصاحا عن القيم الشعورية وتلوينا للمعنى،[79] وتوحي بالإلحاح على شيء ما، ومن الاستخدامات الجيدة لهذا الأسلوب ما ورد في قصيدة للسياب: [80]

عصافير بل صبية تمرح

وأعمارهم في يد الطاغيةْ

وألحانها الحلوة الصافيةْ

تغلغلَ فيها نداء بعيد

حديد عتـ.....يق

رصا.....ص

حديـ.....ـد.

وقد مهّد الشاعر لهذا الأسلوب بقوله: (تغلغل فيها نداء بعيد) الذي هيأ جوا لاستقبال التقطيع، وكأنه تمثيل أو رجع لذلك النداء البعيد. [81]

والصمت يحمل في بعض نماذجه ما يشبه معابثة القارئ، أو إمهاله لمواكبة شعور المبدع، ومن ثم إدهاشه بجملة قد لا تخطر في باله، مثلما في قول سميح القاسم: [82]

وأهمس: كان الذي كان

صار الذي صار

يا أمَّ حلمي القديم ودايةَ صوتي

وأعترف الآن: موتي ..... بيتي

فالمبتدأ (موتي) يفضي إلى خبر غير متوقع، ولهذا أوسع الشاعر للنقاط؛ تمهيدا للدهشة التي

يحملها ذلك الخبر (بيتي)، وأفصح منه دلالة على ما أريده قوله: [83]

يعشِّش الحمامُ
في شرفة القلبِ
فلا يصحو .... ولا ينامُ

فالقارئ ربما توهم أن بعد قوله (لا يصحو) كلمة (وينام)، ولكنه يفاجئه بعد النقاط بأنه (لا ينام) أيضا. ومن هذا النمط ما جاء في قصيدة لغازي القصيبي عنوانها (هي والبحر)، إذ فيها قوله في ختام مقطع: [84]

ويجلس البحر على ركبته
مفكرا مقطِّبا
ثم ابتدأ مقطعا آخر فقال:
وجلس البحر على ركبته
مفكرا مقطبا

فقد ألحّ على صورة البحر المفكر المقطب،ثم جعل المقطع الأخير منها هكذا:

وجلس البحر على ركبته
مفكرا مقطبا
....
....
....
وأعولا.

فأعاد الصورة نفسها، ولكنه صمت صمتا طويلا ليفاجئ القارئ بالبحر مُعْوِلاً.

وكثير من الشعراء الذين يوظفون الصمت في قصائدهم، يعمدون إلى إيجاد حالة من التواؤم الشعوري بينهم وبين المتلقين، تجعل أحدهم يشارك الشاعر أحلامه وخيالاته وانفعالاته، يقول سعدي يوسف: [85]

الشجرةْ
عارية إلا من بضع وريقاتٍ تسقط
وتُوَيْجات ميتةٍ
والشجرةْ
سوداء تمر بها الريح ولا همسَ من الريح
أو الشجرة
لكن العصفور الأول يأتي
فالعصفور الثاني
فالعصفور الثالث
وإذا بالشجرة
.....
.....
كم أحلم أن أطبق هدبي.

إن حبل الكلمات يمتد بعد قوله (وإذا بالشجرة) من حنجرة القارئ حتى يملأ فراغ النص، وكلٌ سيقرأ على هواه، سيقول أحدهم: وإذا بالشجرة تجف بالزقزقات، ويقول آخر: وإذا بالشجرة أرملة تفقد جلال الصمت، ويقول ثالث ورابع... ولا يمكن أن تنتهي هذه الاحتمالات التي رمز لها بالنقاط. [86]

وفي مثل هذا النص تتجلى ظاهرة (النص المكتوب) scriptible وهو النص الذي "يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه، وينتجه، وهو يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة" [87]

إن ذلك الصمت رسالة من الشاعر إلى القارئ، يتطلب فيها منه «أن تذهب نفسه في تصور أو خيال يختلف فيهما عن قارئ آخر» [88] يقول بعضهم:

من أي بركان صبغتِ دمي
بألوان التشوق .....

والتوجع.....
والتشهّي

إن هذا الصمت الذي يلي كلمتي (التشوق والتوجع) يومئ إلى أنهما معوزتان، وأن لهما امتدادات دلالية، وعلى القارئ أن يذهب في التصور ليدرك بعض المراد.[89] ففيه خطاب ضمني oratio oblique يُشعِّب مستويات التأويل [90] وربما يبدو أظهرَ في قول سعدي يوسف:[91]

الذين يمرون بي عابرين
سوف أذكرهم
والذين يجيؤونني مثقلين
سوف أنساهمُ
.....
.....
.....

هكذا:

حين تندلع الريح بين الجبال
نصف الريح دوما
وننسى الحجَرْ.

إن الصمت هنا إمهال للقارئ؛ حتى يبحث عن تسويغ أو مثال للحكم الذي أطلقه الشاعر، وبعد أن يأخذ القارئ حقه في التفكير، يورد الشاعر ذلك المثال المقنِع.

تلك النماذج الجيدة تدل على أن الصمت يعين على إثارة الخيال وتنشيط عوامل التأويل والإيحاء حسب قوة استخدام الشاعر لهذا الأسلوب.[92] وهذا الشعر يعطي القارئ دورا إيجابيا نشطا، منتجا بانيا، إذ يشارك (إن لم يتجاوز) الشاعر في إنتاج النص.[93]

وأكثر ما يبدو (البيت الصامت) إتقانا وامتزاجا بسائر النص حينما يتواءم المبنى مع المعنى، وذلك بأن يكون هذا الصمت امتدادا دلاليا لما قبله، يقول محمود مفلح:[94]

آه يا موتي على هذا الطريقْ...
آه يا حزن العصافير....ويا جرح السنابلْ
آه يا صمت الجداولْ....
سقطت كل المساحات، وبيروت تغازلْ.....!!

فهذا الصمت- وإن كان ترقيميا لا يكسر حدة الكلمات، ولا يؤثر إلغاؤه في الوزن- يحمل امتدادا للآهات التي حملتها الجمل المتلاحقة، وهذا الترقيم- كما أسلفت- مهم لأن القصيدة تُقرأ أكثر مما تُسمَع؛ وكان لا بدّ حينئذ من اجتراح طرق تسعف القارئ في التماهي مع النص.

أما قول حسين علي محمد:[95]

وعدتَني تجيء
كي يبرأ العليلْ
وتحمل القنديلْ
وتطرد الأحزان والظلامْ
وقلتَ لي عن حلمك الخبيءْ
وعاصف البروق والأحلامْ
.....
ومرّ نحو عام.

ففيه كلمات كثيرة خافية،وقد بيّن الشاعر – معلقا على هذا البيت الصامت- أن في ذلك الصمت ما ينبئ عن الكلام الكثير الذي قاله المحبوب للحبيب، ولم يشأ الاستطراد فيه، لأنه سينقله نقلة أخرى في النص،حينما قال: (ومر نحو عام) [96]

وتكتنز مطولة محمود شاكر (ت141هـ/1998م)

(القوس العذراء) بنماذج من شعرية الصمت،ولا سيما صمت الامتداد الدلالي، إذ أسعفت فكرتها القصصية وطريقة كتابتها، على تجلّيها للقارئ مُتقَنةً، فقوله مثلا: [97]

ورأى كفيَّه صفْـــرا ورأى المـال فتاها
لمحة... ثم تجلى الشـ ـــك عنه، فبكاها

فيه صمت بعد قوله (لمحة) يهيئ لانتقال المعنى، من نشوة الظفر بالمال إلى الحسرة على فراق القوس. وقد بنى شاكر كثيرا من أبيات مطولته تلك «على أسلوب الاستفهام الذي لا يرمي بالمعاني في النفوس، وإنما يحث على استخراجها ويثير ويشوِّق»[98] يقول مثلا:

كيف شقت عينُه الحجْـ ـبَ إليها فاجتباها؟
كيف ينْغَلّ إليـــها في حشا عيص وقاها؟
كيف أنحى نحوها مِبْـ ـراتَه حتى اختلاها؟
كيف قرّتْ في يديـه واطمأنّتْ لـفتاهـا؟

وهذا التساؤل المتراكم يقتضي أجوبة، والجواب – هنا- يمكن سماعه بالصمت، الذي جاء في هذه الأبيات كثيرا شديد الإيحاء.وفي مشهد آخر يعمد شاكر إلى الترقيم؛ ليسعفه بحشو النص بالدلالات غير المفصَح عنها:[99]

أعوذ بربي ورب السماء والأرض.... ماذا يقول الرجل؟ أجُنَّ؟ نعم...لا!...أرى سَوْرة من العقل لا خلجات الخبَلْ أيعطي بها المال؟ هذا الخبال!قوس ومال كهذا؟! ثُكِلْ ويا رب يا ربّ، ماذا أقول؟...أقول: نعم؟...لا فهذا خطَلْ أبيع؟ وكيف؟...لقد كادني بعقلي هذا الخبيث المحِل أفارقها؟ ويك! هذا السفاه! قوسي! كلا...خديني وخِلّ

إن خطرات القوّاس في مطولة شاكر كما بان في الأبيات السابقة «تأخذ عليه عقله ووجدانه، ويحس القارئ تمزقه في هذا الأسلوب المتقطع، الذي ينتقل بين الخبر والاستفهام، والإيجاب والسلب، إنه ضحية صراع نفسي عنيف بين الواقع والمثال، وبين الحب والمال، وبين العاطفة والعقل» [100] والصمت الذي مثّله ذلك التقطعُ ظاهرٌ جليّ في قوله:

ماذا أقول؟...أقول: نعم؟...لا فهذا خطلْ

فالنقاط بعد (ماذا أقول) وبعد(أقول: نعم؟) تمثل مشهدا مسرحيا يصمت فيه المتكلم قليلا؛ والذهن مشغول بالجواب،مفاضلا بين الاختيارات.

ويحمل الصمت أحيانا حالة التوتر التي تنمو حتى تمنع الشاعر من أن يتم كلامه، لاحظ قول حسن الأمراني في هذه القطعة الكاملة: [101]

لو تقبلين كنتُ يا سيدة العصورْ
أخاكِ.. أو أباكِ.. أو...
وانحطم المصباح فوق شفتي
وأسِر العصفورْ.

إن الصمت بعد (أو) الثانية ذو دلالة واضحة على انقطاع القول، فالشاعر صمت؛ لأنه فوجئ بأن المصباح انحطم، والعصفور أسر.وهذا الصمت هو من النوع الذي تبينه الجمل اللواحق، وظهورها يدل على وعي الشاعر في أثناء صياغة القصيدة، ولعل هذا الوعي- عند نفر من النقاد- يقلل من قيمة النص، ويشي باحتمالات الصناعة، ولا أرى في ذلك انتقاصا من الشعر والشاعر، فإن انعدام الوعي التام ليس حقيقيا، ولا يمكن أن يتحقق به نص عال.

ويمكن أن ألحق بنص الأمراني السابق قول عبدالله الوشمي: [102]

يا ربّ إنهمُ...
ويخنقها البكاءْ

وقوله في القصيدة نفسها:

لو أنهم...

وبكيت لم أجد العربْ

فالصمت في كلا المقطعين هو بكاء، بينته الجملتان اللاحقتان. وإذا كان في هذين النموذجين انقطاع عن الكلام، أو ما سماه بعضهم بترا، فإن الصمت الأعلى دلالة هو ما تضمنه الأداء اللغوي كما في قول السياب: [103]

أصبحتُ فوق المعبر الـ مهجور أرقب منحناكْ

فأبوح بالشكوى... وتسـ كتُ عن شكاتي ضفتاكْ

إن النقاط هنا امتداد لدلالة البوح بالشكوى، وقد آزر الشاعر هذا الفهمَ بقوله: (وتسكت...) ،وفي قول جاسم الصحيح: [104]

أنيخ الأعاصير في أرضها

ثم أمتد عبر سماواتها

ربما نجمة واهمة

ربما نجمة نادمة

ربما...

ربما...

آه قد أفلت اللحن مني

فهل تستطيعين أن تكملي اللحن يا فاطمة؟

تبدو الوشيجة اللغوية بين الصمت بعد (ربما) مرتين، والجملة اللاحقة (قد أفلت اللحن مني)، ويؤازر التحسرُ في قوله (آه) الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر.

وقد يأتي (البيت الصامت) موحيا بحالة الشاعر النفسية ، يقول بلند الحيدري: [105]

ناولني قرصا...سأنامْ

قرصا لأنام

.....

وينام الشارعْ

شيء رائعْ.....رائعْ

أقراص للنومْ.

فالشاعر هنا يتأرجح بين النوم واليقظة، فهو في حالة تهويم ناسبها أن يتقطع الصوت، وأن تمرّ به لحظة انقطاع تام، مثّلها ذلك البيت الصامت. على أن تقطيع الشعر بالصمت في هذه القصيدة وجد ازورارا كبيرا من أحد النقاد، بل إنه رأى في بتر الصاد من كلمة (قرص)- في أحد مقاطع القصيدة- منتهى السخف، وأن البتر هنا ادعاء وتشويه. [106] ويقول الحيدري أيضا: [107]

ذبابة ثانية تموتْ

.....

أسقط في بئر بلا قرارْ

لا شمس

لا ارض ولا نهارْ.

والبيت الصامت هنا يؤكد حالة الموت والفناء التي جاءت في البيت الذي قبله،فهو امتداد دلالي، وشبيه به قوله أيضا: [108]

أترسّب في الظن

فأوشك أن أبكي

- صه.. لا تحك.. لا تحك.. لا

- اصمتْ...اصمتْ

.....

وصمتّ.. وها إني

أسقط في بُعدي الأولْ.

فقد جاء بيته الصامت هنا استجابة للذي قبله (اصمت.. اصمت) وحينئذ يمتزج صمت القارئ بصمت الشاعر، الذي يؤكد صمته بعد ذلك تصريحا: (وصمتٌ).ومن هذا القبيل قول حكمت صالح:[109]

مر عام...

إثر عام...

إثر عام...

ورِمَتْ أجفانُ هذا الانتظارْ.

وقوله:[110]

هامسا... لم تسمع النسمة حسا منه إلا:

يا بلالْ ...

فالصمت بعد قوله: (مر عام) وتكرار الجملة والصمت ملائم لدلالة امتداد الأعوام وتواليها وتراكم الأحداث، وترقب القادم، وذلك بالنظر إلى تصريحه بالانتظار.وكذلك الصمت بعد (هامسا...) جاء متناسقا مع سكون الهمس، أما (يا بلال...) فقد صمتَ بعده؛ ليدل على ترقب الجواب، وكل هذا من نوع الصمت / الامتداد الدلالي.

وقد نضطر إلى فلسفة (البيت الصامت) بحثا عن الدلالات المحتملة – وإن كان الجزم بدلالة واحدة في كل ضروب الصمت غير وارد- فمن ذلك ما نجده في الصمت الذي ابتدأ به بلند الحيدري قصيدته التي عنوانها (أنت مدان يا هذا)، إذ جاء هكذا:[111]

«..... وخرجتُ الليلة

كانت في جيبي عشر هويات تسمح لي

أن أخرج هذي الليلة»

فالصمت الذي جاء مطلعا للقصيدة كأنه خروج من فكرة باطنة لم ينبس الشاعر بها، ولعله يشير إلى غيبوبة في ذكرى أليمة، أو استغراق في تأمل.

ويبدو الصمت في القصيدة السياسية أكثر إثارة، إذ إنه فيها يكون مواتيا لروح الشعب،الذي غالبا ما يكون مؤثرا للصمت عن قضاياها، وقد وفق أحمد مطر في استثمار الصمت (صمت الإحجام) في قصيدته (إنصاف الأنصاف)، إذ قال في حرقة بالغة وصراحة شديدة وإن كانت صامتة:[112]

ولماذا لم نجئ من بين أفخاذ اللواتي...

مثلَ أبناء الذين...؟

ومثله مظفر النواب الذي يستثمر بنية لغوية شائعة، ولكنه يدخل الصمت فيها، باقتدار، إذ يقول:[113]

رافعا فردة سُبّاطي كالهاتف كي أشتمهم.

يا خوات الـ....

قُطِع الخط ولم أكمل مراسيم احترامي.

فالبنية اللغوية هنا منقطعة بصمت ساخر، زاده توظيف المفارقة في (مراسيم احترامي) سخرية،وقد « عبر عن همومه بهذا الأسلوب لشدة معاناته»[114] وفي التيار ذاته-أي توظيف الصمت في الشعر السياسي- يقول سعدي يوسف:[115]

لم أقل: عزّ الصديقْ

إن كل الشرفاءْ

أصدقائي

إنما... آهٍ لأقمار الطفولةْ

.....

.....

.....

عندما تنهمر العتمة في بيتي ويأتي المطر.

قال عبده بدوي: ويمكن أن نقرأ بعد كلمة (إنما) أشياء كثيرة، تتصل بعالم السياسة، وبقضية الصراع في الوطن، ثم نرى الشاعر بعد أن يستوثق من قراءتنا لمساحة الفراغ بعد (إنما) يتكلم بلغة سرية في عدد من السطور، كأنه يقول شيئا لا يستطيع أن يبوح به، أو كأنه يطلب من قارئه أن يشاركه في إكمال القصيدة باللغة السرية.[116]

ويعلق الناقد نفسه على قول أحمد عبدالمعطي حجازي:[117]

أنا والثورة العربية
نبحث عن عمل في شوارع باريس
نبحث عن غرفة
نتسكع في شمس إبريل
.....
إن زمانا مضى
وزمانا يجيءْ
قلت للثورة العربية:
لا بد أن ترجعي أنت
أما أنا فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفيءْ.

فيقول: إن القصيدة قالت الكثير حتى بالنقاط التي تؤكد إخفاق الرحلة وأن لا بد من الفراق.[118] وأنا أقدِّر هذا الفهم، ولكني لا أرى أن سطر النقاط أو البيت الصامت (يؤكد)، ولكنه يحتمل تلك الدلالة احتمالا كسائر الأبيات الصامتة.على أن بعضها يكاد يوحي بمعنى محدد، كما في قول سعدي يوسف في قصيدة عنوانها (حرب أهلية):[119]

أربعة
منتصبو القاماتْ
يمشون على أرض مكشوفةْ
أوجههم جلدٌ مدبوغٌ
وبأيديهم تنطلق الرشاشات...
.....
.....
.....
كانوا أربعة
يمشون وئيدين على أرض مكشوفة.

ما الذي يمكن أن تحتمله تلك الأبيات الصامتة في داخل النص؟ إن الشاعر يصف مشهدا من حرب أهلية: رجال أشداء ماتت الرحمة في قلوبهم (أوجههم جلد مدبوغ) يطلقون الموت من خلال رشاشاتهم. ما الذي يحدث بعد ذلك؟

لقد وقف النص مشدوها تجاه ضجيج الطلقات وأنين الجرحى، إنه يشاهد الموت، موت الإنسان على يد أخيه الإنسان، وأبلغ وسيلة لوصفه هي الصمت: الصمت صدمة وعجزا.

خاتمة:

لقد أصبح للصمت في القصيدة- إذا- أثر مهم في نسيجها الشعري؛ فهو «تغير في استراتيجية الكتابة الإبداعية، في الانتقال النوعي من النص الكامل التام، إلى النص الناقص»[120] بل إنه يكاد يصبح لغة لا بد من إضافتها إلى النص.[121]

وكثرة توظيف الصمت في الشعر الحديث ناتجة عن أسباب كثيرة، لعل أبرزها في هذا العصر شعور المبدع بأن الشعر لم يعد ذا منزلة كبرى مثلما كان من قبل،فقد زوحم وخبا ضوؤه، وفترت حماسة متلقيه، فكان الانزياح إلى التكثيف خيارا استراتيجيا في التعامل مع الكلمة الشعرية. ولا أستبعد أن يكون

للمسرح أثر في ظهور الصمت بهذا الزخم في الشعر الحديث، ففي الفن المسرحي يوجد ما يسمى (المنظر الصامت) tableau vivant ، وهو "مشهد للممثلين يقفون فيه فوق المسرح صامتين بلا كلام، جامدين بلا حركة" [122] فربما كان على هذا نوع من تداخل الأجناس أو تقارضها.

كما أن للاتصال بالآداب الأجنبية أثرا في الاستجابة لهذا النوع من التعبير، ففي الشعر الألماني مثلا تبرز ظاهرة (stuhlelehre) أو ما يمكن ترجمته بـ (الكرسي الشاغر)، وهو نوع من صمت الشاعر عن بعض أفكاره.[123]

وبعد:فإن الصمت في القصيدة – حين يحسن الشاعر توظيفه- لا يكون فاصما للعرى بين المعاني، بل تظل هذه المعاني مترابطة في إطار القصيدة الكلي، ويبقى المعنى المبتور أو المصموت عنه مؤتلفا في الدلالة العامة للقصيدة.[124]

ومع كل ما سلف، لا أشك في أن تراكم الصمت في نسيج القصيدة يكون – في كثير من الأحيان- عبئا عليها، ولعله أصبح في عصرنا مهربا لكثير من منتحلي الشعرية، إذ اتخذوه مركبا وهم لا يحسنون سياسته، فأخرجوا الإبداع عن مدارجه الإيقاعية والدلالية،وأسرف كثير منهم في ملء النصوص بالنقاط، فكان له أثر سيء: اضطرابا في البناء، ومغالطة في كتابة النصوص، فزاد ذلك من حدة الرفض لهذا النمط الجديد. الذي يمكن للشعرية الحديثة الواعية أن تستثمر طاقاته؛ لمزيد من الألق والتجدد.

الإحالات:

1. الميداني، مجمع الأمثال 2/230-229.
2. ابن عبدالبر، بهجة المجالس 1/78.
3. السابق 1/89.
4. صحيح البخاري، كتاب الأدب رقم الحديث 6018.
5. ابن حجر، فتح الباري 10/461.
6. أبو عكرمة الضبي، كتاب الأمثال 114 (نقلا عن معجم الأمثال العربية 4/ 166).
7. سيبويه،الكتاب 321-3/320.
8. السابق 4/147وينظر: السيرافي، شرح أبيات سيبويه 2/369.
9. ابن رشيق، العمدة 254-1/253.
10. ينظر: ديوانه127.
11. محمود شاكر، نمط مخيف ونمط صعب 144.
12. ينظر: السابق 144-143.
13. ديوانه 190.
14. عادل فريجات، بشر بن أبي خازم الأسدي، حياته وشعره ص274-273.
15. ثعلب، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى 88.
16. سورة الرعد 31.
17. أبو السعود، تفسيره(إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم) 5/21.
18. ابن كثير، تفسير القرآن العظيم 4/382 وينظر:ابن رشيق (مرجع سابق)1/251.
19. سورة النور 10.
20. أبو السعود(مرجع سابق) 6/159.
21. ابن كثير (مرجع سابق) 6/13.
22. ابن رشيق (مرجع سابق) 2/278.
23. السابق 1/251.
24. صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية في علو م البلاغة ومحاسن البديع 105، وينظر:ابن حجة الحموي،خزانة الأدب وغاية الأرب 1/282.و:النواجي، الشفاء في بديع الاكتفاء (مخطوط) الورقة 1. (الكتاب منشور نشرا غير علمي ولذا لم أرجع إليه؛ لأن المخطوط خير منه)
25. الفرزدق، ديوانه 2/155.
26. ينظر: ابن رشيق (مرجع سابق) 1/ 252.
27. عبدالقادر البغدادي، خزانة الأدب1/284.
28. النواجي، الشفاء في بديع الاكتفاء (مخطوط) ورقة 10 ظ.
29. ابن حجة الحموي، خزانة الأدب 1/282.
30. ينظر للاستزادة:السابق -1/282 292.
31. أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام ص 35.
32. نقلا عن : عبدالله الرشيد، الأفاكيه والنوادر مدخل لتدريس فنون اللغة العربية ص 117.
33. نقلا عن السابق ص 116.

34. ابن رشيق (مرجع سابق) 1/310.
35. أبو الفرج الأصفهاني،الأغاني 16/199.
36. ينظر: خير الدين شمسي باشا، الألغاز والأحاجي والمعميات ص 798.
37. ينظر :السابق ،نفسه.
38. محمود الربيعي، قراءة الشعر ص13.
39. ينظر حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: ص115.
40. زكي قنصل،الأعمال الشعرية الكاملة 1/375.
41. ينظر: أمجد ريان، التجديد وليس قناع التجديد، مقالة ملحقة بديوان (رسوم على الحائط) لسعد الحميدين،ص203، و: بدر توفيق، ديوان رسوم على الحائط، مقالة ملحقة بالديوان نفسه، ص194 و: بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ص225،و: عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر ص221،و:صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص307،و: عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد ص98، و:عبده بدوي، دراسات في النص الشعري(العصر الحديث) ص72، 77، 81، و: فوزي خضر، إطلالة على الشعر السعودي المعاصر ص15.
42. صلاح فضل (مرجع سابق) ص307 بتصرف.
43. حسين علي محمد، إجابة عن سؤال وجهته إليه حول هذه الظاهرة مؤرخة في 20/1/1422هـ، ص1.
44. أحمد بهكلي، طيفان على نقطة الصفر ص 24.
45. السابق ص25.
46. حسين علي محمد (مرجع سابق) ص 2.
47. محمد بن علي السنوسي،الأعمال الكاملة ص733.
48. ينظر:فوزي خضر، إطلالة على الشعر السعودي المعاصر ص15.
49. صلاح فضل (مرجع سابق) ص307.
50. أمجد ريان (مرجع سابق) ص203.
51. بدوي طبانة (مرجع سابق) ص 225.
52. ينظر: بدر توفيق (مرجع سابق) ص195.
53. عبده بدوي (مرجع سابق) ص77.
54. طبانة (مرجع سابق) ص225.
55. السابق، نفسه.
56. بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة -1/89 90.
57. طبانة (مرجع سابق) ص225.
58. عبدالله البردوني، ترجمة رملية لأعراس الغبار ص 259.
59. نقلا عن طبانة (مرجع سابق) ص225.
60. السابق، نفسه.
61. السياب (مصدر سابق) 1/477.
62. ينظر: عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد ص98
63. بلند الحيدري، ديوانه ص294
64. طبانة (مرجع سابق) ص225
65. عمر أبوريشة، ديوانه ص 88

66. عبدالله الفيصل،وحي الحرمان ص 138.
67. بلند الحيدري (مصدر سابق) ص 134.
68. السابق ص 245، ويلاحظ أن القصيدة عمودية ولكن الشاعر كتبها على هذا النحو.
69. محمود مفلح،المرايا ص 60.
70. حسين العروي، قصائدي انتظار ما لا ينتظر ص 116.
71. ينظر: السابق ص 151.
72. السياب (مصدر سابق) 1/107.
73. ينظر:ديزيره سقال، حركة الحداثة آراؤها ومنجزاتها ص 190.
74. عادل الفريجات، خمس إشكالات نقدية ص 72.
75. حكمت صالح، نحو آفاق شعر إسلامي معاصر ص 36.
76. حسين علي محمد، غناء الأشياء ص66.
77. إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر ص103.
78. أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري،العقل الأدبي 2/382.
79. عمران الكبيسي (مرجع سابق) ص221.
80. السياب (مرجع سابق) -1/568 569.
81. عمران الكبيسي (مرجع سابق) ص222.
82. سميح القاسم،الكتب السبعة ص 112-111.
83. السابق ص 144.
84. غازي القصيبي،عقد من الحجارة ص -61 63.
85. نقلا عن: صلاح فضل (مرجع سابق) ص 308.
86. السابق ص 309.
87. ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ص 126.
88. إبراهيم السامرائي (مرجع سابق) ص 108.
89. السابق ص 102.
90. راجع: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص 84.
91. سعدي يوسف، الوحيد يستيقظ ص 62.
92. عمران الكبيسي (سابق) ص221.
93. ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي (مرجع سابق) ص 126.
94. محمود مفلح،حكاية الشال الفلسطيني ص 83.
95. حسين علي محمد، السقوط في الليل ص 14 -15.
96. حسين علي محمد، إجابة عن سؤال ص 3.
97. محمد أبو موسى، القوس العذراء وقراءة التراث، ص 28.
98. السابق ص 27.
99. محمد مصطفى هدارة، دراسات في الشعر العربي ص 114.
100. ينظر: السابق، نفسه.
101. حسن الأمراني ، ثلاثية الغيب والشهادة 29.

102. عبدالله الوشمي: قاب حرفين ص 53-52.
103. السياب (مصدر سابق) 1/ 111.
104. جاسم الصحيح،أولبياد الجسد ص 87.
105. بلند الحيدري (مصدر سابق) ص 562.
106. ينظر:أبو عبدالرحمن بن عقيل، (مرجع سابق) 2/384.
107. بلند الحيدري (مصدر سابق) ص 585.
108. السابق ص 666.
109. حكمت صالح (مصدر سابق) ص39.
110. السابق ص 52.
111. بلند الحيدري (مصدر سابق) ص 638.
112. أحمد مطر، لافتات 4 : ص87.
113. عبدالقادر الحصني، وهاني الخيِّر، مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية ص 130.
114. عبدالله الشاهر، مظفر النواب ملامح ومميزات ص 212.
115. نقلا عن عبده بدوي (مرجع سابق) ص 69.
116. السابق ص 72.
117. نقلا عن السابق ص 79.
118. السابق ص 81.
119. سعدي يوسف (مصدر سابق) ص 47.
120. القصيدة والنص المضاد ص 93.
121. ينظر: محمد الجزائري، ويكون التجاوز ص206، (نقلا عن: أبي عبدالرحمن بن عقيل (مرجع سابق) 2/383).
122. مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ص392.
123. يراجع: ميجان الرويلي وسعد البازعي (مرجع سابق) ص 135-134.
124. عمران الكبيسي (مرجع سابق) ص 244.

ثبَتٌ بأهم المصادر والمراجع:

إبراهيم السامرائي، **في لغة الشعر**، دار الفكر، عمّان، د.ت.

ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط الخامسة، 1401هـ/1981م.

أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **العقل الأدبي**، نادي القصيم الأدبي، 1414هـ/1993م.

أحمد مطر، **لافتات 4**، الطبعة الأولى، لندن 1992م.

بدر شاكر السياب، **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت، 1995م.

بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، دار المرخ، الرياض، 1406هـ/1986م.

بلند الحيدري، **ديوان بلند الحيدري**، دار العودة، بيروت، ط الثانية 1980م.

جاسم الصحيح،**أولمبياد الجسد**، ط الأولى 1421هـ.

حسن الأمراني: **ثلاثية الغيب والشهادة**، منشورات المشكاة، المغرب ط الأولى 1410هـ/1989م.

حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط الأولى 1994م.

حسين العروي، **قصائدي انتظار ما لا يُنتظر**، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1412هـ/1992م.

حسين علي محمد، **السقوط في الليل**، دار الوفاء، الاسكندرية، 1990م. /غناء الأشياء، سلسلة أصوات معاصرة، الفارس العربي، ط الأولى 1997م.

خير الدين شمسي باشا، **الألغاز والأحاجي والمعميات**، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج71 ج4 جمادى الأولى 1417هـ/ تشرين الثاني 1996م.

زكي قنصل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات خوجة، جدة، ط الأولى 1416هـ/1995م.

سعدي يوسف، **الوحيد يستيقظ**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى 1993م.

سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبرس، الدار البيضاء، ط الأولى 1405هـ/1985م.

سميح القاسم،**الكتب السبعة**، دار الجديد،بيروت، ط الأولى 1994م.

سيبويه، **كتاب سيبويه**، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط الأولى 1411هـ/1991م.

شمس الدين النواجي، **الشفاء في بديع الاكتفاء**، مخطوط، مصورة فلمية بمكتبة جامعة الملك سعود بالرياض، برقم (ف33مد) عن مكتبة عارف حكمت بالمدينة النبوية برقم (221 مجاميع).

صفي الدين الحلي، **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تحقيق نسيب نشاوي، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1403هـ/1983م.

عبدالقادر الحصني، وهاني الخيِّر، **مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية**، المنارة، دمشق، ط الأولى 1416هـ/1996م.

عبدالله البردوني، **ترجمة رملية لأعراس الغبار**، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، د.ت.

عبدالله الشاهر، **مظفر النواب، ملامح ومميزات**، دمشق 1997م.

عبدالله الفيصل، **وحي الحرمان**، دار الأصفهاني، جدة، 1401هـ/ 1981م.

عبدالله الوشمي، **قاب حرفين**، دار المفردات، الرياض، ط الأولى 1426هـ/ 2005م.

عبده بدوي، **دراسات في النص الشعري(العصر الحديث)**، دار قباء، القاهرة، 1977م.

عمر أبو ريشة، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، ط الأولى 1971م.

عمران الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، ط الأولى 1982م.

غازي القصيبي، **عقد من الحجارة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى 1991م.

فوزي خضر، **إطلالة على الشعر السعودي المعاصر**، نادي جازان الأدبي 1406هـ.
مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط الثانية 1984م.
محمد أبو موسى، **القوس العذراء وقراءة التراث**، مكتبة وهبة، القاهرة، ط الأولى 1403هـ/1983م.
محمد بن علي السنوسي،**الأعمال الكاملة**، نادي جازان الأدبي، ط الأولى 1403هـ .
محمد مصطفى هدارة، **دراسات في الشعر العربي**، دار المعرفة الجامعية، مصر 1982.
محمود الربيعي، **قراءة الشعر**، دار غريب، القاهرة، 1977م.
محمود شاكر، **نمط مخيف ونمط صعب**، مكتبة المدني، جدة 1416هـ/1996م.
محمود مفلح،**حكاية الشال الفلسطيني**، دار العلوم، الرياض، ط الأولى 1404هـ/1984م /المرايا، مؤسسة الرسالة،بيروت ط الأولى 1399هـ/1979م.
ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ط الأولى، الرياض 1415هـ/1995م.
الميداني، **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي، القاهرة، 1977م.
النابغة الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط الثانية، م1985.