الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر تخصص النقد الأدبي عند العرب

تحولات القصيدة العربية والنقد

إعداد الطالبة:
عيدون خيرة

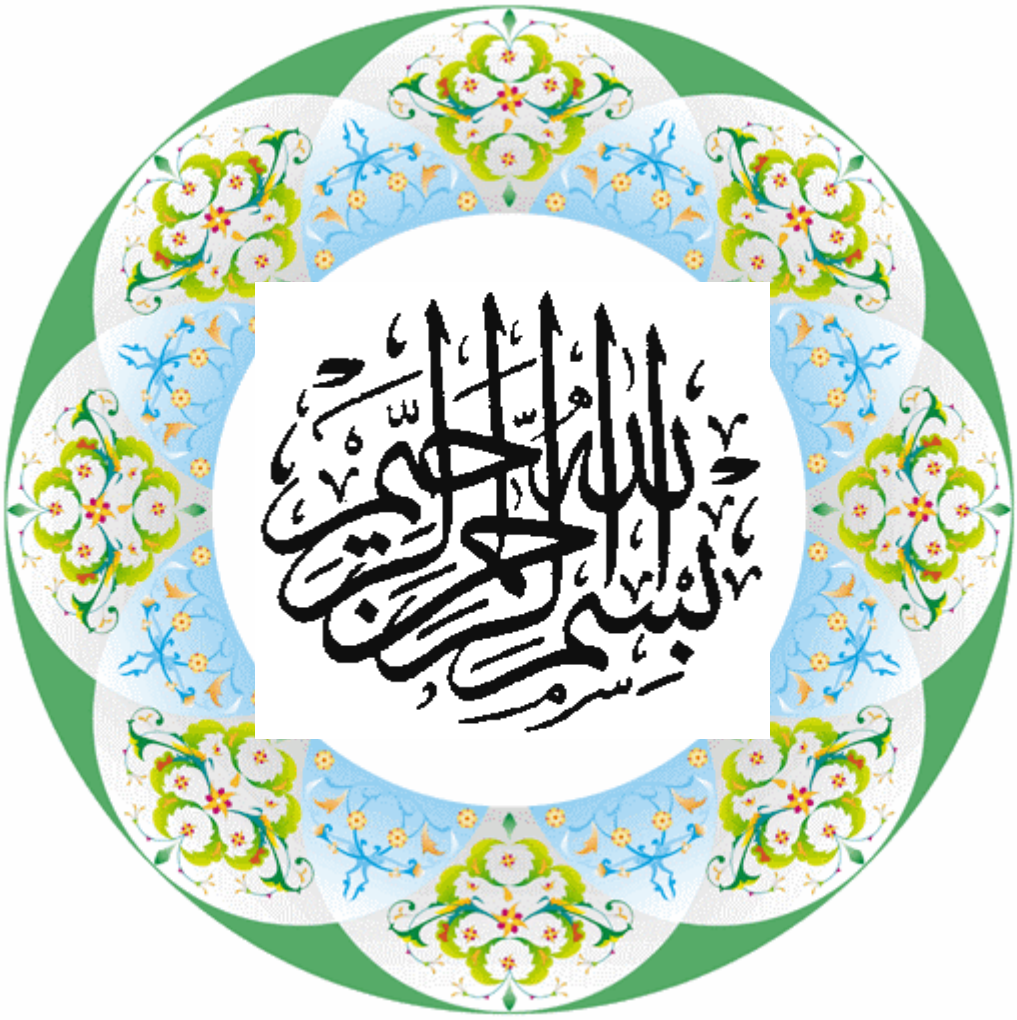
إشراف الأستاذ:
د. عبيد نصر الدين

لجنة المناقشة

د/ دين العربي ..... رئيســـــا
د/عبيد نصر الدين ..... مشرفا ومقررا
د/زروقي معمر ..... عضوا مناقشا

الموسم الجامعي
(1438/1437هـ)
(2016-2015م)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كلمة شكر

□

□الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة

□وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا في إنجاز هذا العمل

□فالواجب يحتم علينا أن نذكر أهل الفضل في ذلك

□فلا يكتمل الفضل إلا بذكرهم

□ونخص بالذكر أستاذنا المشرف الدكتور عبيد نصر الدين

□وإلى أستاذنا رئيس القسم الدكتور زروقي معمر..

□الذي كان بمثابة النور الذي أضاء لنا الطريق..

□والذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة

□التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إهداء

بدأنا بأكثر من يد وقاسينا أكثر من هم وعانينا الكثير من الصعوبات

وها نحن اليوم والحمد لله نطوي صفحات مشوارنا بين دفتي هذا العمل المتواضع

أهدي ثمرة جهدي إلى الذي منحني الثقة بالنفس لمواصلة مشواري الدراسي

وانتظر ثمرة جهدي هذا بفارغ الصبر.. أبي الغالي

إلى التي لو نامت عيوني سهرت عيونها من أجل راحتي ونجاحي

إلى الشمعة التي تحترق من أجل أن تنير هذا الوجود

إلى من علمتني معنى الحياة.. أمي الغالية

إلى من أعتبره أبا ثانيا ولم يبخل عليّ بشيء..

من أجل دفعي إلى طريق النجاح.. عمي العزيز (العيد

إلى الأبوين الكبيرين أطال الله في عمرهما

إلى روح جدي الطاهرة الذي كان دعاؤه سر نجاحي رحمه الله وأسكنه فسيح جناته

إلى من قاسموني رحم أمي أحبة قلبي إخوتي:

الناصر، الطيب وأختي الوحيدة هدى

إلى أعمامي وعماتي.. إلى الكتكوتة بهجة العائلة وفرحتها دعاء

إلى زوجات أعمامي وأبنائهم: منال، بن عمر والكتاكيت: ندى رتاج وأحمد جواد

إلى كل صديقاتي الحبيبات: ليندة، حفصة، فاطيمة، سعاد، سهام، أسماء وسمية

إلى التي لم تلدها أمي لكنها أختي وصديقتي الرائعة، والتي قاسمتني أيام الدراسة

بحلوها ومرّها لطرش فتيحة

خيرة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مقدمة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مقدمة:

اللهم إنا نحمدك، ونستعينك، ونستغفرك، ونستهديك، ونؤمن بك، ونتوكل عليك، نثني عليك الخير كله، نشكرك ولا نكفرك، ونخلع ونترك من يفجرك، اللهم إياك نعبد، ولك نصلي ونسجد، وإليك نسعى ونحفد، نرجو رحمتك ونخشى عذابك، إن عذابك الجد بالكفار ملحق وصلى الله على نبينا محمد سيد المرسلين، وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين المصطفين ليكونوا أئمة في الدين، وفي اللسان العربي المبين وبعد:

لقد كثر الحديث حول القصيدة العربية المعاصرة التي حققت ثورة في طبيعة الشعر العربي المعاصر ومضامينه، والتي ساهمت في جميع مجالات الإبداع الشعري، كما تعتبر موجة عنيفة لم يعرفها الشعر العربي من قبل كما عرفها مع الشعر المعاصر، مما أثار حولها الكثير من الجدل والنقاش وبخاصة على مستوى التغيير الذي حدث لها.

ولعل البنية الشكلية لها تعتبر من بين الدراسات المهمة التي لقيت الرواج والإقبال، ونالت استقطابا واسعا على أيدي الدارسين والنقاد مشكلة منعرجا حاسما في ظل الكتابات الشعرية التي نادت بها الحداثة.

ولذا أجد نفسي أمام أسئلة مهمة ألا وهي: ما هي التغيرات التي طرأت على القصيدة العربية؟ ولم الإبدالات في القصيدة؟ وفيم تكمن؟

ومن أجل تحقيق الهدف من خلال هذا البحث قسّم إلى فصلين فخاتمة.

فالفصل الأول كان التكلم فيه على القصيدة العربية ومسار التحولات التي حدثت لها، بدءا بالإحيائية التي نسج أصحابها على منوال الشعراء الأولين، فكان شعرهم محاكاة للشعر العربي القديم وتقليدا له، ومرورا بالرومنسية التي رفضت قوانين الكلاسيكية، وطالبت بحرية الفكر والعاطفة والخيال، والتي تميزت بمناجاة الذات ورخاوة اللغة وصولا إلى ذلك المولود الجديد ألا وهو القصيدة المعاصرة التي أحدثت ثورة في المجال الأدبي والنقدي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والفصل الثاني تناول القصيدة المعاصرة وإبدالاتها الفنية مُقسما إلى ثلاثة مباحث: أولها إبدال اللغة الذي شمل اللغة الشعرية والأسطورة والرمز، وثانيها إبدال المضمون الذي يتضمن قضايا جديدة عرفتها القصيدة المعاصرة من خلال تطور الحياة الاجتماعية، وما صاحبها من تأثيرات ثقافية كقضية المرأة، والمدينة، والزمن، والتراث؛ وثالثها إبدال القراءة التي لها دورها في كشف وتوضيح تلك المعاني الخفية تحت السطور، والاطلاع على كل يبدو غير واضح للعين، وتبيين دور البصرية في تجسيد المعاني من خلال الصورة والرسوم والخط والتي تتصف بخصائص عديدة ذات رموز تدفع بالقارئ إلى فكها.

وفي الأخير عقبت ذلك بخاتمة رصدت فيها ما استطعت من نتائج استقيتها من خلال هذا البحث الذي بذلت فيه جهدا كبيرا كي يكون عونا وسندا لمن أراد التعرف إلى الشعر المعاصر.

ومن بين الدوافع التي جعلتني أطرق هذا البحث ما يلي:

- البحث فيما هو جديد وأقصد بذلك القصيدة المعاصرة رغبة مني في القراءة.
- إطلالة عامة على القديم لفهم الحديث وهذا يعتبر ثقافة في الشعر العربي عامة والمعاصر خاصة.
- معرفة التغيرات التي طرأت على القصيدة العربية.
- معرفة كيفية قراءة هذا النص الشعري الجديد، وكذا الآليات المعتمدة في ذلك حتى يتسنى فهمه.
- معرفة وزن المتلقي في الشعر المعاصر، وما إذا كانت ثقافته واستراتيجيته في التعامل مع النص الشعري القديم هي نفسها مع الشعر المعاصر.

وقد اعتمدت في بحثي على مراجع لعل أهمها:

1. محمود السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث.
2. عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.
3. رجاء عيد، لغة الشعر.
4. حسن مصطفى سحلول، نظرية القراءة والتأويل الأدبي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

واتبعت فيه المنهج الوصفي التحليلي وذلك بتتبع مسار القصيدة العربية من العصر الجاهلي حتى وقتنا الحاضر.

كما لا أنسى لجنة المناقشة التي رجائي فيها كبير لتتحمل أعباء قراءة هذه المذكرة ومناقشتها لي، متمنيا لها كل الخير ومتجشما فيها عين الرضى والعطف.

وفي الأخير فالحمد والشكر لله الواحد المعين إن كنت قد طرقت باب الصواب والتمكين، وإن حدث وابتعدت فحسبي أني اجتهدت والله المستعان وعليه التكلان.

25 مايو 2016

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الأول

القصيدة العربية ومسار التحولات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول: الإحيائية أو خطاب العقل

لقد عرف الشعر منذ قدم عهد البشرية على أنه لون من أشهر الألوان الأدبية، ومع تعاقب العصور الزمنية أخذ الشعر يختلف في مفاهيمه وغاياته حسب اختلاف العصور "فالشعر خلق فني يأخذ لونه وطعمه بل واتجاهاته من مجموعة التجارب الشعرية التي يعيشها الشاعر في فترة زمنية معينة"[1]. فمنذ أواخر العصر العباسي حتى النصف الأخير من القرن العشرين، وبالتحديد الوقوف عند "محمود سامي البارودي" الذي قام بإعادة الشعر إلى منابع الثروة الشعرية الأصيلة، فنهج منهج القدماء عن طريق حفظ أشعار فحول الشعراء من أمثال: البحتري، وأبي تمام، والمتنبي، قوالبهم وتراكيب لغاتهم الشعرية فبذلك كان أول من أسس مدرسة شعرية في العصر الحديث في مصر وقام إلى جانبه رواد منهم: أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وإسماعيل صبري، وكان مسارهم الشعري محاكاة للشعر العربي القديم في عصوره الزاهية وتقليدا له، "إن ظهور هذه الطائفة من الرواد المحدثين كانت بمثابة تحول حاسم بالنسبة للشعر العربي، فهي حركة جددت في مضمونه بحيث عاد الشعر حيا يبعث النفوس الهامدة ويؤجج العواطف الميتة، فقد عاد الشعر العربي إلى حالته التي عرف بها في عصور الازدهار"[2].

وقد قام التجديد على أصلين بعث الأسلوب العربي القديم في الشعر وتصوير الشاعر لنفسه وقومه وبيئته وعصره تصويرا مخلصا صادقا، فالبارودي نظرا لتأثره بالعرب القدامى عرف الشعر بقوله:" إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سموات الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نور يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة، يندلج بها الحالك ويهتدي بدليلها السالك"[3].

فنجد أن هذا التعريف يلتقي مع تعريف "الجاحظ" عندما قال عن الشعر شيء تجيش به صدورنا فنقذفه على ألسنتنا.

---

[1]– عدنان قاسم:" الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر"، منشورات المنشأة الشعبية، 1980، ص 25.
[2]– محمد مصايف:" دراسات في النقد والأدب"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 72.
[3]– عدنان قاسم:"المرجع نفسه"، ص 32.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"فمكان البارودي في تاريخنا الأدبي ليس حيث ينفي عن عصره لينتمي إلى العصر العباسي والجاهلي، وإنما مكانه الصحيح بين صفوة من رواد مرحلة اليقظة من تاريخ أمتنا"[1]. وقد كان للبارودي وقفة عند فنون الشعر حيث أحيا الصور القديمة وتأثرها تأثرا واضحا جليا.

يقول محمد حسين هيكل:"اندفع الشباب يقرأ الشعر العربي القديم، فتختزن ذاكرته القوية منه كل ما طاب لها ادكاره، وألقى البارودي في هذا الشعر روعة وجمالا يأخذان اللب، ويحركان اللسان إلى القول، وهذا الشعر لا يقف عند الحروب والميادين، وما تخلعه على الأبطال من مجد، بل يتناول الحياة كلها: جدها وهزلها، حلوها ومرها، ففيه الغزل والوصف والحكمة، وكل ما يطمع الإنسان أن يجد فيه، وأنت كلما ازددت إمعانا في قراءته وتدقيقا في معانيه، انفسحت لك آماده، فازددت به متاعا وبحفظه تعلقا "وقد رسم العقاد صورة مادية لدور البارودي في حركة الشعر في فترة الإحياء بقوله:

"فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي، لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه، وكنت كمن يقف على رأس الطور المنفرد، فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد، إلى أقصى مدى الأفق البعيد، وهذه وثبة قديرة في تاريخ الأدب المصري، ترفع الرجل بحق إلى مقام الطليعة أو مقام الإمام"[2].

بيد أن الحديث عن شاعرية البارودي في معزل عن الطور الفني يؤدي إلى التعميم والغموض، فشاعرية البارودي في بداية حياته الفنية في طور التقليد تختلف عنها في طور النضج واستقامة التجربة وعمقها.

فنراه يجتهد في مقتبل حياته أن يحذو حذو القدماء في أخيلتهم ومعانيهم وصورهم وأساليبهم وطرائقهم في التعبير.

وظل "البارودي" شغوفا بتمثل التراث واستلهام أساليبه، بيد أنه في طور نضجه تمثل المعاني من خلال شخصيته الخاصة في الأخيلة والأساليب والصياغة، التي جملت تجربته الناضجة المكتملة.

---

[1]– عائشة عبد الرحمن::" قيم جديدة من الأدب العربي القديم والمعاصر"، دار المعارف، مصر، 1970، ص 185.

[2]– محمود العقاد:" شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، مكتبة النهضة، مصر، 1995، ص 120-121.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد مهد "محمود سامي البارودي" الطريق أمام من خلفه من الشعراء من أمثال إسماعيل صبري، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، فقد ولد إسماعيل صبري عام (1854)، لقد كان "البارودي" يحمل اللواء في الوقت الذي كان صبري يتعلم فيه الرماية، درج "صبري" وشب في أيام "إسماعيل" وكان يميل بفطرته إلى الشعر والأدب. وقد وجد في بيئته وهو تلميذ ما يساعده على تعاطي الشعر، فكان من هذه الوجهة أسعد حظا من البارودي[1].

وبدأ شعر "صبري" ينضج في كهولته وقت أن كان "البارودي" في منفاه، وكان شوقي في صباه يجري على الأثر، ومع أنه كان شديد الإعجاب بشعراء العربية، وبالبحتري خاصة، فإنه كان يطالع قليلا كل مساء في دواوين شعراء "الإفرنج"، وكان كلما طالع قصيدة عربية أو إفرنجية استكرم ثم قطف[2].

وقد وصف خليل مطران طريقته في النظم حيث قال:"أكثر ما ينظم فلخاطرة تخطر على باله، من مثل حادثة يشهدها، أو خبر ذي بال يسمعه، أو كتاب يطالعه. وكان لا ينظم للشهرة بل لمجاراة نفسه على ما تدعو إليه، ينظم المعنى الذي يعرض له في بيتين عادة إلى أربعة إلى ستة، وقلما يزيد هذا القدر إلا حيث يقصد قصيدة وهو نادر، شديد النقد لشعر غيره، كثير التعديل والتحويل فيه، حتى إذا استقام على ما يريده ذوقه من رقة اللفظ وفصاحة الأسلوب أهمله ثم نسيه"[3].

فالذي يتأمل شعره يجد صورة العباسيين وبخاصة ديباجة "البحتري"، وحكمة "أبي العلاء"، كما يرى فيه أثر المتصوفة من مثل "ابن الفارض"، ولعل معجمهم الشعري يتضح في شعره كثيرا.

ولعل أبرز شاعرين ظهرا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ملآ الدنيا وشغلا الناس، وعلى الرغم من تجاوز الحركة الشعرية لصورة الانحطاط التي كانت في الشعر في عصر ما قبل الإحياء فإن "أحمد شوقي" و"حافظ إبراهيم" يخضعان لما يخضع له الشعراء من اتجاه نحو التقليد.

---

[1]– محمد صبري:" إسماعيل صبري"، مطبعة الشباب، 1923، ص 9.
[2]– المرجع نفسه، ص 22.
[3]– نفسه، ص 30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فقد عارضا عددا كبيرا من الشعراء على اختلاف عصورهم واتجاهاتهم الفنية، غير أن المعارضة لا تعني بالضرورة فناء الإحيائيين في الشعراء الأقدمين الذين يعارضونهم، إذ إن المعارضة كانت أحيانا بغية التفوق وإظهار الاقتدار. وهذا ما بدا في معارضات شوقي وحافظ، ونخص القصائد التي عبرت عن تجارب حية في فترات النضج من مثل (سينية) "شوقي" التي عارض فيها سينية "البحتري".

وهي قصيدة لا تقف عند تقليد من يعارضه ومحاولة الوقوف عند معانيه وأخيلته وصوره، بل تتعدى ذلك إلى التعبير الناضج عن التجربة الذاتية ضمن ظروفها النفسية والتاريخية، فهو يصور فترة شبابه الذاهب في مصر، وكيف اختلطت في خياله كأنها أوهام لا يكاد يتثبت من صحتها.

وعلى الرغم من استلهام "حافظ إبراهيم" التراث في كثير من شعره، وبخاصة في قصائد الشباب والمعارضة أيضا، فإن له من الشعر ما تجاوز به ملامح حركة الإحياء فنقرأ مقطوعة له في الشكوى وقد أحس ببطء حركة الليل لما يتحرك في نفسه من هموم وشجون. "ولعل شوقيا أو حافظا وأضرابهما حاولوا أن يجاروا دعوات الشباب الذين ينادون بالتجديد، فاجتهدوا في أن ينظموا في موضوعات معاصرة، كأن يصفوا المخترعات الحديثة أو يتجهوا إلى المناداة بالاطلاع على الثقافة الغربية المعاصرة بغية التجديد في مضامين الشعر العربي.

لقد حاول كل من "حافظ إبراهيم" و"شوقي" أن يجدد في أغراض الشعر ومعانيه وأساليبه، بيد أن التجديد بدا محدودا، وبخاصة في شعر "حافظ"، فحافظ ذو محصول ضئيل من الثقافة الغربية، بل من الأدب القديم أيضا، كما يذهب إلى ذلك طه حسين"[1].

- خصائص شعر الإحياء:

ليس من اليسير أن نتحدث عن خصائص تميز شعر الإحياء، دون الالتفات إلى الفروق التي تميز جماعة من جماعة، وشاعرا من شاعر، ومرحلة من مرحلة، بيد أننا سنجعل أهم الخصائص التي تشمل البنية الأساسية للحركة فيما يأتي:

[1]– محمد السيوفي:" تاريخ الأدب العربي الحديث"، الشركة الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 38-39.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1- في الأغراض الشعرية:

تناول الإحيائيون الأغراض التقليدية منذ العصر الجاهلي حتى العصور المتأخرة، فحرصوا على مجاراة الأقدمين في أهم الأغراض التقليدية وهي المدح، والهجاء، والرثاء، والغزل، والوصف، والحكمة. واختلف طرقهم هذه الأغراض قلة وكثرة، تبعا لظروف الشاعر الاجتماعية والنفسية والمادية، فنجد "البارودي" لا يمدح إلا نادرا وفي حين يكثر شعر المدح في شعر شوقي وحافظ كثرة واضحة وربما تساعد ظروف معينة على بروز غرض معين مثلما نرى في وفرة شعر الرثاء عنده.

ويرى "المدقق" في أغراض شعره أن من أظهرها الفخر، فقد خص البارودي الفخر بأربع عشرة قصيدة، عدا القصائد المختلفة التي تتعدد فيها الأغراض، وبخاصة قصائده التي تجمع بين الفخر والغزل ووصف الحرب والحنين، وقد بلغت أكثر من ست عشرة، ولقد بدا كل من المديح والهجاء متكلفا في شعره في الأغلب الأعم.

وقد نال غرض الغزل اهتماما كبيرا في ديوانه، مع الدكتور "محمد حسين هيكل" يقول في ذلك:"حسبنا في حل من القول بأن كان مقلدا في غزله وفي خمرياته، وإن هوى نفسه كان إلى شيء غير المرأة وغير الخمر، وإن حديثه عن الخمر وعن المرأة، إنما كان تقدمة إلى الفخر والوصف والسياسة، وغيرها من الأغراض التي يريد القول فيها وإنه في هذه التقدمة كان ينسج على غرار الأقدمين"[1].

وقد جارى القدماء في وصفه للخمرة، فغالبا ما يقرن حديثه عنها بوصف الطبيعة والحديث عن الندامى وشربها ودندانها إلى غير ذلك من تقاليد وصفها من التراث، ونظم البارودي في الوصف، فوصف الحروب والسجن والمناظر الطبيعية والنباتات، ووصف الطرد وخيله وأدواته وكلابه. ونظم في الحكمة معليا من شأنها إذ يقول:" ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس وتدريب الإفهام، وتنبيه الخواطر".

ويبدو أن تطور الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية والانفتاح على الحياة الغربية بجوانبها المختلفة، أدى إلى تطور في الأغراض فهي تلتقي أحيانا مع الأغراض التقليدية وتختلف عنها أحيانا أخرى.

---

[1]– محمد السيوفي:" المرجع السابق"، ص 42.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2- في المعاني والأخيلة وطريقة التعبير:

وقد تداول الإحيائيون – في أغلب الأعم – المعاني التي راجت في شعر أسلافهم وأصبحت متداولة معروفة يصطنعها الشعراء كافة، فاجتر بعض شعراء الإحياء المعاني القديمة دون أن يكون لهم صلة بالمعاني التي تستوحى من الحياة المعاصرة، و لو حاولنا أن نستقصي المعاني القديمة التي تأثرها الإحيائيون لوجدناها تضيق عن الحصر، فهم إذا أرادوا أن يصفوا الخمرة كأن صفاتها نمطية مشتركة، وإذا تغزلوا كانت صفات المرأة مغامراتهم.

ومن يتأمل تأثر الإحيائيين بمعاني الشعر القديم، يجد أنهم يسلكون طرقا عدة تخضع للتطور الزمني، ولشخصية الشاعر الثقافية الفنية، ولتطور الشاعر الفني أيضا، كما تخضع لظروف القصيدة نفسها .

"ويبدو التأثر المباشر عند فئات الإحيائيين جميعا في المعارضات والتشطير والتربيع والتخميس والتضمين وغيرها، كما يبدو هذا التأثير في شعر الإحيائيين الذين سبقوا أعمدة الإحياء، من مثل البارودي و"شوقي"، و"حافظ" في صور مختلفة، منها: أخذ المعنى أخذا مباشرا مع تحويره تحويرا طفيفا، وأخذ معنى البيت من البيت القديم الواحد وتفتيته في أكثر من بيت واحد لإخفاء التأثر، وأخذ المعاني المتصلة بالبيئة مع إجراء تحوير طفيف في الصياغة.

ويبدو هذا التأثر عند "البارودي" و"شوقي" و"حافظ" وأضرباهم، فضلا عن الصفات المشتركة التي أشرنا إليها فيما يلي: أخذ المعنى القديم وتحويره تحويرا يقوم على المبالغة، وفي أخذ المعنى ونقضه وتلخيصه ثم الالتفات إلى معان أخرى"[1].

3- في بناء القصيدة:

تعددت الموضوعات في القصيدة العربية التقليدية لأسباب منها: اهتمام الإحيائيين بغرضين هما المدح والهجاء، وبغيرهما تتأخر رتبة الشاعر مهما يكن نصيبه من الشاعرية ومنها طبيعة التكسب بالشعر وما تستدعيه من ارتحال الشاعر إلى ديار الممدوح، إذ يقول العقاد:" لقد كان الرجل في الجاهلية يقضي حياته على سفر، لا يقيم إلا

[1]– محمد السيوفي:" المرجع السابق"، ص 43.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على نية الرحيل، ولا يزال العمر بين تخييم وتحميل، بين لؤي تهيج ذكراه ومعاهد صبوة تذكي هواه، هجيراه كلما راح أو غدا حبيبة يحن إلى لقائها أو صاحبة يترنم بموقف وداعها.

فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النوى ويحتمل المشقة، ثم تقدم بين يدي ذلك بالنسيب والتشبيب، فقد جرى لسانه بعفو السليقة لا خلط فيها ولا بهتان".

فإذا أراد أن يمدح قدم لقصيدته بالتشبيب وذكر الديار ووصف الرحلة ثم خلص إلى مدح الممدوح، وقد تحوي القصيدة فخرا أو هجاء أو كليهما معا، وتبقى الأغراض الأخرى ثانوية في بناء القصيدة.

وقد تأثر الإحيائيون بناء القصيدة التقليدية، إذ فهموا بناء القصيدة من زاوية نظرتهم غير المتحيزة إلى التراث، فلم يلتزموا عصرا دون عصر، ولم يلتزموا شاعرا دون آخر، بل اتجهوا إلى تقليد المحافظين وغير المحافظين، بغية تسجيل قدرتهم على الاطلاع والتفوق، ولعل معارضات الإحيائيين القدماء من مظاهر تأثرهم بناء القصيدة الموضوعي، ويعود تعدد الموضوعات في القصيدة الإحيائية إلى مفهومهم للشعر، الذي يقوم على وحدة البيت وتماسكه واستقلاله، فكان الشعر في رأيهم هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفضل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده الوحدة الموضوعية التزاما، ولم تعرف الوحدة العضوية تبعا إلى الفهم على الإطلاق.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني: الرومنسية في مناجاة الذات ورخاوة اللغة

وبعد مدرسة الإحياء جاءت الحركة الرومنسية محدثة انقلابا واضحا في المستوى الفني والفكري على مفاهيم الكلاسيكية التي كانت تؤمن بالنظام وعدم تجدد الوضعية فكان الأدب الكلاسيكي تقليدا وتأثرا بالآداب القديمة، يهدف إلى غاية خلقية، كما أنه يخضع المشاعر والعواطف للعقل، ويعتبرها مثارا للشرور والأهواء، وأنها جانب خاضع في النفس يعود إليه الخطأ والزلل.

فرفضت الرومنسية هذه القوانين التي وضعتها الكلاسيكية، وطالبت بحرية الفكر والعاطفة والخيال معتبرة الفن إلهاما ومهاجمة للموضوعية لصالح الذاتية.

وأعلن الرومنسيون عن موت العقل واستعملوا الخيال وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة. يقول "شيلي" في مقاله الشهير (دفاع عن الشعر):" إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع، والجسد بالنسبة للروح"[1].

بالإضافة إلى الثورة على المجتمع، وإطلاق العنان للنفس في معالجة الموضوعات المحررة، وكذلك تقديس الطبيعة. إذ إن الرومنسيين يتمثلون في الطبيعة حياة الإنسان الأول الذي لم يطعم بالذات الاجتماعية الزائفة. والرومنسي تسيطر عليه عاطفة القلب فيستسلم إليها ويعشق الجمال ويبحث عن حقيقة خارج العالم المحدود، فيعيش في أحلام لا يراها إلا هو وهذا كله خارج منظار العقل، ويحس بجمال الطبيعة، ويحن إلى الطفولة التي تعانق الحياة. فالطبيعة هي المأوى الوحيد لعزلتهم وتفريغ أحزانهم يخاطبون ظلالا وأشجارا، فهي المنفذ الوحيد في التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم.

ونتيجة لاحتكاك الأدباء العرب بالثقافات والآداب الأجنبية صاروا يتسارعون للاغتراف من منهلها، ويسلكون مسلك الرومنسيين الغربيين في كتاباتهم ومؤلفاتهم، وذلك في الربع الأول من القرن العشرين. فكانت مدرسة المهجر الأمريكية بسبق المدارس إلى التأثر بالرومنسية واتخاذها مذهبا أدبيا تغير به الوجه التقليدي السائد في الشعر العربي، فقد نادت هذه المدرسة بالعودة إلى الطبيعة، والنفور من حياة المدينة، والثورة على التقاليد

[1]– محمد زكي العشماوي:" فلسفة الجمال في الفكر المعاصر"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 26.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والشرائع وغمرتها الرموز الصوفية والنزعة العاطفية والكآبة والألم ومشاعر الحنين الطاغي، ودعت إلى الاهتمام بالمضمون دون الشكل وحطمت القالب اللغوي[1].

فلقد ثارت على العقل وعلى مضامين الكتابات السابقة للإحيائيين.

والرومنسيون يختارون ما يروق لهم وينسجم مع أفكارهم وتطلعاتهم[2] وما قصائدهم إلا زخم من العواطف المليئة بالشوق، والمبللة بدموع الحنين، حيث عانوا من الغربة التي اقتلعتهم من أوطانهم وانتزعتهم من بين أهاليهم حيث مرابع الطفولة والذكريات مع الأقران والأتراب. هذا الحس المشترك جعلهم يجتمعون ويتبادلون الأفكار والآراء فأسسوا جمعيات وروابط كان لها صدى قوي في النهوض بالأدب العربي من سبات المقلدين إلى البحث عن التجديد وأدركوا أن: الأدب الحق هو إبداع وأن التقليد يعجم الفكر...[3]

وأول مدرسة في الأدب الحديث استطاع أعضاؤها أن يتخذوا موقفا من اللغة والشعر هي "الرابطة القلمية" التي تأسست عام (1920)، وهي تضم أبرز أدباء المهجر ذوي الإنتاج الخصب ممن تجمعهم رابطة فكرية، تصلح أن تميز فيهم إلى حد ما مدرسة أدبية قائمة بخصائصها في التفكير والتعبير فاتسم أدبهم بطابع القلق والتمرد عن القيود، والدعوة إلى التجديد في موضوعات الشعر، ونبذ أغراضه القديمة فالشعر عندهم تعبير صادق عن نفوس أصحابه وتأملاتهم وانفعالاتهم، وهو صورة حية لتلك النفس.

كما يقول عليها مؤرخو الآداب "إنها مظهر لاحق لحركة الرومنسية الغربية نفسها"[4].

وكان لهذه الحركة الرومنسية الجديدة الأثر البالغ في حياة الشاعر والناقد - "ميخائيل نعيمة"- مثلا.

فقد نضجت شاعريته وعرفت غاية نضجها بفضل الأفكار الجديدة التي دعت إليها "الرابطة القلمية"، وقد أرسى دعائم التجديد في الشعر العربي الحديث في كتابه (الغربال).

---

(1)– عبد العاطي شلبي:" فنون الأدب الحديث، بين الأدب الغربي والعربي"، ط1، 2005، ص 15.

(2)– دراسات عربية، مجلة فكرية اجتماعية اقتصادية، العدد 8/7، ط24، 1988، ص 127.

(3)– نسيب نشاوي:" مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 177.

(4)– جميل نادرة سراج:" شعراء الرابطة القلمية"، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص 101.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتميز أسلوب الرومنسيين بوجه عام ببعده عن التكلف وكذا الصناعة وهذا يعني أن صورهم البيانية تصقل الذوق وترفعه، بدل أن تثقله وتؤذيه بالإضافة إلى أن العواطف والانفعالات تتحول في أسلوبهم إلى صور مليئة بالمشاعر، ومتمثلة في إطار من الغلو يعبر عنه الرومنسي بخيال حسي، وصور مسلوخة من عالم الواقع، وتنطوي اللفظة الرومنسية إجمالا على مشهد حسي لتصورات خيالية.

هذا من حيث الشكل أما فيما يخص التركيب فإن النزعة الانفعالية هي الغالبة في التركيب وذلك على مستوى الألفاظ مثلا نجدها دالة على اليأس والقنوط، وفي أساس التركيب يقول زكي نجيب محمود:" إن الأديب لا يكون أديبا إلا إذا انفرد بأسلوب معبر لصورة ذاته، وسالت على الصفحات مدادا في جمل وكلمات"[1].

فـ"زكي نجيب محمود" يؤكد على طريقة التعبير والتركيب والابتكار والتجديد في اللفظ والمعنى، والشكل حتى تكون طبيعة النص وفكرته راسخة.

وتشيع الموسيقى في شعر الرومنسيين، فتتلازم مع النظم الشعري كعنصر إيجابي تتم لها، كما أن روي القافية يضفي على الوزن مثل وقع التأوه والنواح، فيبدو الشاعر وكأنه في مقام الرثاء وتنبعث الموسيقي أيضا من التآلف، بين الحروف في اللفظة الواحدة والألفاظ في البيت الواحد والأبيات في المقطوعة كلها كما يقول "الشابي" في قصيدة (الليل):

زمرة لأحـلام رفقت في دجية الليل الحزيـــن
ملؤهــا الآلام فوق سرب من غمامات الشجون
أنثر الأحزان كنت إذ ذلك على ثوب السكـون
في فؤادهـــا والهوى يسكب أصداء المنـــون[2]

تشعر في الأبيات بموسيقى هادئة، تسبح فيها العاطفة منسوجة بأشكال معهودة، وألفاظ متكررة: الأحلام، والأحزان، والشجون، والغمام، وفق تمازج وتناسق الكلمات في البيت

[1]– زكي نجيب محمود:" في فلسفة النقد"، دار الشروق، ط2، 1983، ص 93.
[2]– إيليا الحاوي:" أبو القاسم الشابي"، ج1، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط3، 1971، ص 381.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الواحد الدالة على الحزن والكآبة كالليل يقترن بالسوداوية والحزن، والحمام يدل على الأمل والطموح، ومثل هذا الانسجام والتناسق لا يستدل عليه بالدلائل، بل إن القارئ يشعر به ويعانيه ويتلقاه بحدسه. وعموما فالمبادئ الرومنسية لم يكن لها معنى القوانين المستقلة، بل كانت نزعات خفيفة متداخلة متحدة مع بعضها فتقوى بقوته، وتضعف بضعفه.

وللقافية مفاهيم متعددة وتعاريف مختلفة، ومنها هذا التعريف الذي يرى أن القافية هي مقطع صوتي يلزمه الشاعر في آخر كل بيت وتلمس فيه نغمة جميلة، وهي آخر ساكن، أوله يليه متحرك الذي قبله[1].

أما التعريف الذي شاع الأخذ به في العصر الحديث، خصوصا هو ذلك التعريف القائل:" بأنها الحرف الذي يجيء في آخر البيت"[2]، وهو ما يسمى عادة بالروي، وهو الحرف الذي تُبنى عليه من بدايتها إلى نهايتها، حيث تبدو متسلسلة كتسلسل الحلي في العقد، فيقال مثلا: لامية إذا كان حرف الروي حرف "لام"، وأول ما يلفت انتباهنا هو ظاهرة التكرار والتنوع فمن ضمن مائة وتسع (109) قصيدة ومقطوعة احتواها ديوان "الشابي"، هناك اثنتان وثلاثون (32) متنوعة القوافي، فـ"الشابي" لم يخضع لحكم القافية في أشعاره، بل تصرف حسب مقتضيات الغرض والمضمون، فإذا نظرنا مثلا إلى أغراض المقطوعات، ومواضيعها نجدها تأملية بحيث تكاد تكون خاطرات لا تستدعي الإطناب.

كان للقصيدة العربية الحديثة رصيد وافر من الاهتمام عند شعراء المهجر وبخاصة عند "جبران" سواء من حيث المضمون أم من حيث الشكل، والتجديد على مستوى الشكل كانت له مميزات هي نفسها مميزات الرومنسية بصفة عامة، إذ تمثل هذا التجديد في استعمال القاموس اللغوي للقصيدة الرومنسية بسهولة ألفاظه، ودلالتها الاجتماعية، والنفسية. إذ نجد أن معظم القصائد الرومنسية هي غنائية نابعة من وجدان

[1]– مصطفى عبد الغني:" البلاغة الوافية"، ج1، دار البيضاء للنشر، ص 218.
[2]– طاهر التوهامي:" كيف نعتبر الشابي مجددا؟"، الدار التونسية للنشر، الجزائر، ط8، 1972، ص 63.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشاعر، بالإضافة إلى أنها قصائد إيحائية يكثر فيها استعمال الرمز والقافية في الوزن الواحد. وغير ذلك من عناصر التجديد[1].

بهذا تكون اللغة العربية تأثرت بالآداب الغربية، وظهر ذلك جليا عند "جبران" الذي كان أسلوبه مميزا، وتنوع الصور التعبيرية المتميزة بالدقة، لاسيما بالخيال والموسيقى، وهذا بالضبط ما جدد فيه جبران.

فأسلوب "جبران" في الكتابة يتصف بميزات، تتغير حسب اللون الأدبي الذي يكتب فيه، لأنه طوف قلمه في حقول شتى منها ما يطغى عليها الطابع الحدسي أو الوجداني، ومنها ما يغلب عليها العقل والمنطق[2]. والشيء الذي يجب أن نشير إليه أن "جبران" لم يستقر منذ بداياته الأولى على أسلوب معين فهو في سنته الدراسية الأولى قلد بعض كتاب النهضة في الصيغ البديعية فكتب على الشكل.

"وفي أكثر المراحل يعلو صوت المفرد وصوت التأثر وصوت المعلم، وصوت النبي، وصوت المصلح، وتتداخل مع الأصوات ألوان عدة، وأساليب شتى تتوافق معها وتتناسج لتشكل النص الجبراني"[3].

وهناك من يرى "في النص الجبراني شمولية أي أنواعا أدبية مرة واحدة"[4].

أي أن كتابات "جبران" تمثل القصة والرواية والمسرحية والقصيدة دون الاعتماد على شروط كل أدب من هذه الآداب.

وآخر ما ننهي به الشكل الأسلوبي عند "جبران" قول أدونيس:" يبدو لي أن الشعر العربي طيلة النصف الأول من القرن في صور ثلاث؛ الصورة الأولى هي التقليد، والصورة الثانية بدفعه ثورية تجديدية في المضمون والشكل معا، أما الصورة الثالثة فتتأرجح بين رومنطيقية الكتابة حينا، والغضب والعنف حينا آخر"[5].

---

[1]– محمد مصايف:" دراسات في النقد والأدب"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981، ص 77.
[2]– جميل جبر:" جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية"، دار المعارف، بيروت، لبنان، ص 128.
[3]– المرجع نفسه، ص 54.
[4]– يمنى العيد:" الدلالة الاجتماعية في لحركة الأدب الرومنطيقي الشكل في لبنان بين الحربيين العالميتين"، دار الفرابي، بيروت، 1979، ص 81
[5]– أدونيس:" مقدمة في الشعر العربي"، دار العودة، بيروت، ص 38.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهكذا استطاع "جبران" من خلال أسلوبه أن يكون من أدباء ومفكري الصورة الثانية عند "أدونيس"، ولابد لنا من أن نقول إن "جبران" لم يقتصر اهتمامه على الأسلوب فقط، بل شغلت اللغة الجانب الوفير من اهتمامه.

فالتجديد الذي أحدثه "جبران" في الأسلوب في مؤلفاته الشعرية والنثرية اقتضت لغة جديدة "فبعدما كانت المدرسة الإيحائية الكلاسيكية تستمد روحها من التراث وموغلة فيه أو مكررة له تتخذ اللغة والعبارة فيها حيزا رحبا وقد تقوم فضيلة الإبداع فيها على الجهيدة اللغوية وإحكام العبارة واستخراج المعنى المولد من أهاب المعنى القديم"[1].

"بقيت اللغة على حالها إلى أن برزت مجموعة من شعراء المهجر ومنهم "جبران" الذي طور العبارة العربية وثار على القواعد والتقاليد اللغوية وعلى المحافظين أن يتمسكوا بأقوال "سيبويه" و"أبي الأسود الدؤلي"، و"ابن عقيل"، ومن جاء قبلهم، وبعدهم من المضجرين المملين، ولي منها ما تقوله الأم لطفها، والمحبة لرفيقها، والمتعبد لسكينة ليله"[2].

وقد حاول "جبران" تغيير اللغة العربية، لكن هذا لا يعني استكماله للغة القواميس والمعاجم فقد ثار عليها وعلى من يحصرون اللغة في بناءاتها ويقولون دون غيرهم بالصنعة، بل قالوا إن الصنعة هي اللغة وجهلوا في الوقت ذاته أن اللغة سر إلهي يمارسه المبدع بينه وبين خياله يهمس في أذن القارئ.

"إن خير الوسائل بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة هي في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والشر، وهو المسلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى الشاعر أبي اللغة وأمها والمقلد ناسج كفنها، وحافر قبرها"[3].

استعمل "جبران" في معظم مؤلفاته لغة الثنائيات التي تميز بين الأضداد فتفرق مثلا: بين القوة والضعف، الحزن والفرح، الروح والجسد، موظفا بذلك الظواهر الطبيعية وحياة الغاب بكل تناقضاته كالليل والنهار، الشتاء والصيف.

---

[1]– إيليا الحاوي:" المرجع السابق"، ص 13.

[2]– حلمي مرزوق:" تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص 251.

[3]– جبران خليل جبران:" المجموعة الكاملة"، ج3، ص 246.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما يريد تحرير اللغة من قبضة العبودية الفنية ويريد أن يسهل على غير المتوغلين في اللغة العربية من إدراك ما يقول وهذا بسلاسة التعبير ووضوح اللغة.

فالجيل الرومنسي يعتبر الشعر تعبيرا حرا عن النفس الإنسانية وعن العواطف، فالشعر لديهم قبل كل شيء تصوير لعواطف إنسانية تزدحم بها النفس الشاعرة، ومن رواد هذا الجيل جماعة أطلق عليها "جماعة الديوان" حيث أشادوا بالثقافة الغربية فكثر لديهم الشكوى والأنين واستخدام المظهر الرومنسي الذي يعبر عن واقعهم المعيش، فهذا العقاد يقول:" فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي تجربة أوغلت في القراءة الإنجليزية... "[1].

حيث نجد شعره مليئا بالفلسفة العقائدية وتظهر ملامحها في وصف مهمة الشعر والشاعر.

أما "شكري" فالشعر الجيد عنده ما كان تأثيره على النفس أبلغ ودلالته أعظم، كما ركز على الأصول الفنية في بنائه الشعر من خلال المزج بين الخيال والعاطفة والذوق، وعلى الدرب نفسه سار المازني في قوله:" إن الشعر خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا"[2]، كما نجد أن تجديدهم ينحصر "في إطلاق القافية إما في شعر مرسل أو في شعر زواج بين أبياته في القافية ومن أحسن ما قدمه هؤلاء الأدباء للشعر العربي، والذي يتمثل في عدم وجود لغة خاصة للشعر وما قرروه هو أن من حق الشاعر أن يستعمل كل أسلوب صحيح، وأن يقبل الشعراء ألفاظا عامية أو شبه عامية لكثافة دلالاتها الاجتماعية أو النفسية"[3]، إضافة إلى هذا يقف نفر من "جماعة أبولو" بقيادة "أحمد زكي أبو شادي" حيث ترى هذه الأخيرة أن الشعر ما هو إلا شعور وجوهر ولباب وليس قشورا وأشكالا مزخرفة مزركشة، وتلمس ذلك في قول أحمد زكي أبي شادي:" إن أعظم ما أحدثته مدرسة أبولو الشعرية التي عملنا في تكوينها إنما جاء عن

---

[1]– مصطفى عبد الشافي:" المرجع السابق"، ص 42-43.
[2]– عدنان قاسم:" المرجع السابق"، ص 47.
[3]– المرجع نفسه، ص 47.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

طريق التحرر الفني والطلاقة البيانية والاعتزاز بالشخصية المستقلة، والجرأة على الابتداع مع التمكن من وسائله"[1].

فهم يرون أن الحرية سبيل إلى إثراء اللغة العربية بالأساليب المختلفة، ووسيلة لتقديم الأمة اجتماعيا وسياسيا. وقد عبر "محمد مندور" في كتابه الشعر بعد "شوقي" عن اتّباع "جماعة أبولو" مسار جماعة الديوان نفسها في قوله:" إن أحمد زكي أبو شادي قد نظم أبيرات كما نظم قصصا شعرية... إلا أن الطابع الذي غلب على هذه الجماعة قد كان طابع الشعر الوجداني"[2].

وهذا ما تمثل في شعر "إبراهيم ناجي" في قصيدته (الغد):

يا حنانا كيد الآســـــــي الرؤوم وشعاعا يشتهي بعد الغيــوم
أنا في بعدك مفقود الهـــــــدى ضائع أعشو إلى نور كريــم
أشتري الأحلام في سوق المنى وأبيع العمر في سوق الهموم
لا تقل لي في غد موعـــــــدنا فالغد الموعود ناء كالنجــوم[3]

وإذا كان الشاعر من جماعة الديوان أو من "جماعة أبولو" مقودا بهاجس البحث عن الصياغة الفنية والتحرر من الماضي، فإن الشاعر المهجري تخطى ذلك في أحضان الثقافة الغربية، باعتماده على الصدق الفني، وقيمته الثقافية في تكوين الشاعر.

ولقد تلون شعرهم بالواقع النفسي من خلال حرمانهم من الوطن، وجفاء الواقع والغربة. ومن أبرز الشعراء المهجرين، "جبران خليل جبران"، "ميخائيل نعيمة" واستهدفت ثورتهم الشعر وعناصره الشكلية والموضوعية.

كما مثلت الطبيعة في شعرهم إحساسا ممزوجا بالنفس متصلا بالوجدان فهي جسر يربط بين أغوار نفوسهم ونزعة متألمة، وهروب نفسي تعوضه الطبيعة، فهذا "ميخائيل نعيمة" يتخذ النهر المتجمد صورة لنفسه فيقول في قصيدته (النهر المتجمد):

---

[1]– مصطفى عبد الشافي:" المرجع السابق"، ص 69.
[2]– محمد مصايف:" المرجع السابق"، ص 76.
[3]– إخلاص عمارة فخري:" الشعر وهموم الإنسان المعاصر"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1992، ص 135.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد كان لي يا نهر قلب ضاحك مثل المروج

حر كقلب فيه أهواء وآمال تمـــــــــــــوج

قد كان يضحي ما يمل ولا يشكو الملـــــــــل

واليوم قد جمدت كوجهك فيه أمواج الأمـــل

فتساوت الأيام فيه صباحنا ومساؤنـــــــــــا

وتوازنت فيه الحياة نعيمها وشقاؤهـــــــــا[1]

خصائص الرومنسية :

يتضح مما سبق أن من خصائص الرومنسية ما يلي :

1- حرية التعبير.

2- الدفاع عن الضعفاء و التوق إلى عالم تسوده مبادئ العدل و المساواة .

3- الاعتماد على العاطفة و الخيال .

4- اعتبار الإبداع الوسيلة الوحيدة للتعبير.

5- الاعتماد على الوحدة العضوية .

6- التخلص من لغة الشعر القديم .

7- الدعوة إلى الحرية الإنسانية و حرية الأديان و الأخوة.

8- التشاؤم إلى جانب التفاؤل و بروز الشكوى و الأنين في شعرهم.

9- الهروب إلى الطبيعة و محاورتها .

10- تصوير أيام الصبا و الذكرى و الحنين إلى الأوطان.

[1]– مصطفى عبد الشافي:" المرجع السابق"، ص 62.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثالث: القصيدة المعاصرة ومنجزها النصي

تعتبر البنية الشكلية للقصيدة المعاصرة المنعرج الحاسم في ظل الكتابات الشعرية لذا كان لزاما علينا أن نبدأ بتعريف الشكل.

- مفهوم الشكل لغة:

لابد بداية من الإشارة إلى تعريف الشكل لغة من خلال ما أوردته القواميس العربية إذ يقول "ابن منظور" في كتابه لسان العرب.

"شكل، الشكل بالفتح: الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول.

وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه.

ونقول هذا على شكل هذا أي على مثال وفلان شكل فلان أي مثل في حالاته، ويقال هذا مثل شكل هذا أي من ضربه ونحوه، وهذا أشكل بهذا أي أشبه، والمشاكلة الموافقة، والتشاكل مثله، والشاكلة الناحية والطريقة والجديلة، وشاكلة الإنسان شكله وناحيته وطريقته"[1].

إلا أن "ابن منظور" لم يكن الأول والأخير ممن تطرق إلى تعريف الشكل لغة، فنجد كذلك "الفيروز أبادي" قد تطرق إليه في محيطه بالشرح والتفصيل فنجده يقول:" الشكل الشبه والمثل ويكسر ما يوافقك ويصلح لك تقول هذا من هواي ومن شكلي وواحد الأشكال للأمور المختلفة المشكلة وصورة الشيء المحسوسة، والمتوهة، فالجمع أشكال وشكول: نبات متلون أصفر وأحمر"[2].

- مفهوم الشكل في الشعر:

وبعد هذين التعريفين اللذين يمثلان نظرة القدامى سنحاول أن نتطرق إلى تعريف الشكل في الأدب من خلال نظرة مجموعة من الأدباء والنقاد، إذ نجد بعضهم يعتبر القصيدة بشكلها الجديد محاولة للخروج من دائرة الجمود والتقليد، ومما اصطلح عليه العروضيون أن القصيدة هي مجموعة أبيات يجب أن لا يقل عددها عن سبعة.

---

[1]– ابن منظور:" لسان العرب"، مجلد 3، دار صادر، بيروت، 1997، ص 348.

[2]– الفيروز أبادي:" االقاموس المحيط"، ج3، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1994، ص 51.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويعتبر شكل البيت وحدة أساسية في القصيدة، فالبيت محكوم باستقلالية البناء الشكلي للقصيدة. والقصيدة لا تتم إلا بتأسيس أبيات محكمة البناء وقوية السبك في بنائها الشكلي. إذن فالقصيدة تتكون في بنائها الشكلي من مجموعة أبيات منتظمة وما دامت القصيدة وحدة أساسية فهي تعكس الاختلاف والتمييز بين القصائد.

ومن ثم فالاختلاف تجسد في تجاوب العديد من الشعراء العرب، فقد عرف "أدونيس" الشكل على أنه :"حركة وتغير، ولادة مستمرة"[1]، ويضيف تعريفا فيقول:" الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكل دائم"[2].

هذان التعريفان يحملان معنى واحدا وهو أن الشكل واحد تقليديا كان أم حديثا، إلا أن الحديث هو خروج كامل عن العمودية وصورة بديلة له، ولا ريب أن هذا الشعر يمثل معمارية خاصة.

والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح: هل خروج المحدثين عن عمودية القصيدة التقليدية هو هدم لمعماريتها أو شكلها؟ بمعنى آخر هل الشكل هو العروض؟

إذا كانت القصيدة الخليلية مجبرة على اختيار أشكال موروثة، ينظم الشعراء قصائدهم في قوالب مقيدة، فإن القصيدة الجديدة أصبحت حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، فالإيقاع الخليلي يلعب دورا بارزا في تحديد الشكل:

- "شكل القصيدة إذ إنه يمكن أن نعتبره ظاهرة خاصة بالطرب بالدرجة الأولى، فهذه الظاهرة تكتفي بأن تقدم للأذن نبرة موسيقية خاصة ومتميزة، وهذا راجع إلى مدى الدور الذي تلعبه القافية في القصيدة والتي ترجع بدورها إلى قوانين العروض الخليلي.
- ثم إن القافية تشكل الإيقاع في نهاية المطاف ذات الصوت المتميز بالنسبة للمتلقي فالإيقاع يشكل أحد أهم عناصر الشكل يجب المحافظة عليه. يقول محمد حمود بخصوص الإيقاع:"يعتبر الإيقاع شكلا لابد من الحفاظ عليه وذلك عن طريق تعويض تلك القوانين التي تخلى عنها بقوانين أخرى حتى لا يصل إلى اللاعفوية واللاشكل"[3].

---

[1]– أدونيس:" مقدمة في الشعر العربي"، دار العودة، بيروت، ط3، ص 116.
[2]– المرجع نفسه، ص 117.
[3]– محمد حمود:" الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها"، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 197.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"وإذا ما نظرنا إلى الشعر الجديد بنوع من الموضوعية نجد أنه لا يمكن أن نستغني عن الإيقاع الخليلي، وذلك التناغم في موسيقى الشكل المنظوم إذ لا يمكن أن نغض الطرف عن مدى الأهمية الفعالة التي ترتبت عن العروض الخليلي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا ولا ننكر فضل الشعر في شكله القديم (القصيدة العمودية)، والذي نهض بالشعر العربي نهوضا كبيرا فكتب شعراؤنا أسماءهم بأحرف من تبر في سجل الأدب العالمي عامة، والأدب العربي على وجه الخصوص، وأسماؤهم كثيرة لا تحصى ولا تعد"[1].

ويعتبر العصر الجاهلي نقطة انطلاق النقاد والباحثين، ونقطة إشعاع للموروث الشعري والحضاري آنذاك، والشكل الشعري كما هو معروف لم يبدأ أو يكتمل دفعة واحدة بل تكون على مراحل مختلفة كاكتمال الجنين في بطن أمه، خلال ما يذكر أن الشكل الشعري بدأ رجزا وأبياتا قطعا ثم تحول إلى قصيد بعد ذلك.

ويحيلنا هذا إلى أن شكل القصيدة عرف تطورا ملحوظا، إذ إنه في البداية كان عبارة عن أبيات مبثوثة في ثنايا الخطب التي كان يلقيها الخطيب مثلا، وانتقلت هذه الأبيات المبثوثة فيما بعد لتستقل في قصائد الشاعر الجاهلي، وتكون قصيدة كاملة ولكن ما يمكن أن نشير إليه أن الشاعر الجاهلي كان يستهل قصائده بالبكاء على الأطلال، ثم يتغزل بالحبيب لينتقل إلى وصف الناقة والبعير ليصل بعدها إلى الدخول في لب الموضوع، إلا أن هذه الخطة في الكتابة لم تسر عليها كل القصائد فيما بعد، ولم يطبقها جل الشعراء، إذ نجد بعض المعلقات لم تبدأ بتلك المقدمة الطللية والغزلية التقليدية، فنذكر على سبيل المثال معلقة "عمرو بن كلثوم" التي يستهلها بالحديث عن الخمر والشراب فيقول:

ألا هبى بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينـــــا
مشعشعة، كأن الحص فيها إذا ما الماء خالطها سخينـــا
تجور بذي اللبانة عن هواه إذا ما ذاقها حتى يلينـــــــــا[2]

[1]– رمضان حمود:" المرجع السابق"، ص 197.
[2] – أحمد عبد الله فرهود، زهير مصطفى اليازجي:" المعلقات العشر"، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص 88.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهذا الحكم لا ينطبق على المعلقات فحسب وإنما يتعدى ذلك إلى عدد لا يحصى من المقطوعات والقصائد التي لم تكن تلتزم بتلك السمة في النظم ونقصد المقدمات الطللية، لأن نظرة الشاعر تغيرت من وصف القبيلة والتي شكلت مبدأ مهما في فترة من الفترات إلى وصف الذات، وبها تحول الشعر من الهدف القومي الإنساني إلى الهدف الذاتي، وبمعنى آخر أصبح الشعر يخدم ذاته بالدرجة الأولى من خلال التكسب، ومن ثم ظهر ما يعرف بالمدائح ذات الطابع التكسبي. فقد كان شكل القصيدة في العصر الجاهلي مرتبطا بتعدد الموضوعات في القصيدة مع المحافظة على الوزن الخليلي.

أما العصر الإسلامي وهو ثاني العصور فقد دعا النقاد إلى ضرورة الوحدة في الموضوع وكذا الوحدة في الوزن والقافية، هذه الوحدة التي تجعل القارئ ينسجم مع القصيدة انسجاما يبعد عنه الملل وتجعله يكمل القراءة إلى نهاية القصيدة، فيفهم مضمونها، ويستنبط معانيها إضافة إلى السمة الأولى التي طرأت على شكل القصيدة وهي الوحدة العضوية وهي أن يكمل البيت الأول البيت الثاني وهكذا دواليك، "فكانت هذه السمات الشكلية للقصيدة العربية انعكاسا لقوة الطبع وبساطة الذوق البعيد عن التكلف الممل والمخل بالقصيدة. فالقصيدة في عموم شكلها هي تناسق وارتباط أضف إلى ذلك حدة التماسك بين أجزائها مثل جسم الإنسان تماما في تماسك أعضائه واتصالها ، فكما لا يمكننا فصل عضو عن عضو آخر، فكذلك الشيء نفسه بالنسبة للقصيدة كل أبياتها متلاحمة لا نستطيع أن نفصل بيتا عن باقي الأبيات، ولا نستطيع حتى أن نقدم أو نؤخر وإلا فيختل المعنى ويضطرب.

ومهما يكن من أمر فإن ظاهرة الشكل الفني للقصيدة شغل حيزا واضحا من الاهتمام لدرجة أن شعراء العصر الحديث انقسموا إلى تيارين: تيار محافظ يأبى النظم على سير القدامى فكان إنتاجهم إنتاجا وراثيا تقليديا، مجدوا القديم لدرجة التقديس"[1].

وتيار آخر مجدد نادى بتحطيم تلك البنية الشكلية للقصيدة التقليدية وعمود الشعر الذي ما هو إلا نظرية شكلية، هذه الأخيرة التي نالت حصة الأسد من العناية والاهتمام لدى النقاد والشعراء المحدثين من خلال ما يعرف بالحداثة، فبعدما كانت القصيدة ذات

[1]– محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 198.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شكل واحد موحد في القديم تعتمد على مبدأ تساوي الشطرين، أصبحت فيما بعد تعتمد على مبدأ تعدد الأشكال، فلم يعد هناك شكل مقيد على الإطلاق من خلال ما أتت به القصيدة الحرة وقصيدة النثر هذه الأخيرة التي خرجت خروجا واضحا عن الوزن الخليلي فكانت أهم نقطة نقطة اهتمت بها الحداثة نتيجة التغير المفاجئ التي نادت به على مستوى البناء الهيكلي للقصيدة الشعرية.

لقد ارتبط مصطلح "العصرية" بإشكالات عديدة حول المعنى الذي يؤديه، هل العصرية هي النسج على منوال القدامى بلغة العصر؟ أم أنها في التخلي عن التراث القديم ومسايرة روح العصر؟

أمام هذه التساؤلات حاول كل اتجاه إعطاء نظرته الخاصة عن طبيعة الشعر العربي المعاصر.

وهنا يلاحظ الدكتور "عز الدين إسماعيل" وجود نمطين من العصرية كلاهما بعيد عن المعنى السليم لهذا المصطلح:

- **النمط الأول:** هو ذلك الذي يتمثل فيما نسميه النظرة السطحية لمعنى العصرية، حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته، ظنا منه أنه يمثل عصره، والحقيقة أنه يعيش على هامش العصر.

- **النمط الثاني:** يتمثل في دعاة العصرية المطلقة وهي أن يظهر الشاعر من خلال الفنون شعور بالظواهر المعاصرة كالآلة والمدينة الصناعية...الخ. وقد كان "إليوت" عصريا عندما لاحظ أن ضجة الآلة التي تدار بالبترول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء، وكان عمل العصري هو أن يتبع أثر هذا التغيير وأن ينقله فيما يكتب[1].

فقد رأى هذا الاتجاه أن جميع الشعراء هم عصريون، لأنهم أبناء هذا العصر.

غير أن هذه الدعوة إلى العصرية كانت تقابلها دعوة أخرى إلى ضرورة الأخذ من التراث الشعري القديم والانطلاق منه كأساس لهذه العصرية كما يقول الدكتور عبد الحميد جيدة:"الانقطاع عن التراث هدم لكيان الشخصية العربية، ولم يحدث في

[1]– عز الدين إسماعيل:" الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة، بيروت، لبنان، ص 11-12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عصر النهضة الأوروبية انقطاع عن التراث اليوناني والروماني بالرغم من امتلائهما بكثير من الخرافات والأساطير"[1].

ثم يربط الإبداع بالتراث "ومن المستحيل أن ينفصل الشاعر المبدع عن التراث، لأن الإبداع في الحقيقة انبثاق من الماضي وخروج عنه باستمرار، وكلما ازداد رفضنا للماضي وتعلقنا بالحداثة ارتبطنا بالمستقبل وأحيينا الماضي، مستشهدا بالدكتور "محمد مصطفى هدارة" الذي يرى أن الابتكار ليس اختراع شيء من الهواء ولكن بوجود مادة تتفاعل هي وشخصية قوية لتعطينا خلقا جديدا، ضاربا مثالا على ذلك في أن وجود الأساطير القديمة قد أوجد كتاب المسرحية اليونانية"[2].

ولم تتوقف الآراء حول قضية الشعر والعصرية عند هذا الحد، حيث إن "أدونيس" كانت له نظرة خاصة في التمييز بين المعاصر وغيره حيث ربط ذلك بالمعيار الفني إذ يقول:" فللجديد معنيان: زمني وهو في ذلك آخر ما استجد، و فني أي ليس فيما قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كل ما يصبح عتيقا"[3].

وعليه كانت دعوة "أدونيس" لا تراعي الجانب الزمني للشعر بقدر ما تهتم بجانب الجدة والإبداع، هنا نفهم كيف أن شاعرا معاصرا لنا يعيش بيننا، قد يكون في الوقت نفسه قديما. وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصر.

كما أن "أدونيس" لم يقصر الإبداع في المضمون، بل دافع عن الجدة في الشكل أيضا، وهذا ما نستخلصه حينما يقول:" كل أثر شعري جديد حقا يكشف عن أمرين مترابطين شيء جديد يقال، وطريقة قول جديدة، وعلامة الجدة في الأثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة"[4].

ثم إن الحديث عن الشعر المعاصر يجعل سؤالين يتبادران في أذهاننا أولهما عن المعاصرة، وثانيهما عن علاقة هذا الشعر بالتراث.

---

[1] – عبد الحميد جيدة:" الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر"، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 61.
[2] – المرجع نفسه، ص 61.
[3] – أدونيس:" مقدمة للشعر العربي"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 99.
[4] – أدونيس:" المرجع نفسه، ص 100.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يمكن أن يعيش شاعر في عصر ويعبر في الوقت ذاته عن عصر آخر، حيث حاول الدكتور "زكي محمود" تفهم معنى العصرية في الشعر حيث هو أساس الاتجاه في التجديد المعاصر، فرأى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون لسبب هو أنهم أبناء هذا العصر[1].

غير أنه بعد أن عمق في دراسة القول ودرسه عاد فأنصف على أساس أنه ليس تصورا كافيا وحقيقيا لقضية التجديد، فالشاعر قد يكون في عصره وبيئته ومع ذلك قد يكون لا يزال متصلا بعصور مضت، فالجديد ليس دائما عصريا فقد نجد مثلا شعرا جديدا في شكله لكنه يحمل في طياته شيئا من القديم.

إن كل شاعر ابن عصر، وينوب عنه ويمثله ويكون متصلا به إلى حد كبير، انهماكه في عصره، وتفهمه لروحه وجذوره، ومن هذا فقد يتباعد الشعراء في حديثهم عن عصرهم، وهذا يندرج ضمن فهم معنى العصرية.

وفي خضم الحديث عن العصرية نجد أن هناك نمطين من العصرية كلاهما بعيد كل البعد عن الفهم الصحيح والسليم للعصرية.

حيث نجد الشاعر يتحدث عن عصره وعن مخترعاته وابتكاراته وعاداته وتقاليده ظنا منه أنه يمثل عصره. وأنه منهمك فيه وأنه منغمس في جذوره والحقيقة بعيدة كل البعد عن ذلك حيث أنه يعيش على حافته.

وكذلك هناك من يدعو إلى العصرية المطلقة، وهذه العصرية المطلقة تقترب أن تنفصل عن التراث، ويمثل النمط الأول دعوة كدعوة "أبي نواس" القديمة حيث أراد أن يكون عصريا بأن يبتعد عن الحديث عن الأطلال والدمن، وكان هذا الحديث يلائم الشعر في العصر الجاهلي، و يتحدث بعد ذلك عن حانات عصره، وكذلك محاولة "شوقي" في العصر الحديث من وصف مخترعات هذا العصر في شعره، فالحانات بوصفها البديل عن الدمن، والغواصة بوصفها بديلا عن المركب الشراعي.

[1]– عز الدين إسماعيل:" الشعر العربي المعاصر"، المرجع السابق، ص 10.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما النمط الثاني فقد مثلته دعوى العصرية التي كان الشاعر الفرنسي "رامبوا" أول من دعا إليها فقد أطلق عبارة مشهورة "لابد أن نكون عصريين بصورة مطلقة"[1].

وإن قولنا إنسان عصري بصورة مطلقة يعني أن يكون منغمسا في الفساد التام حيث يقول ستيفن سبيندر:" يستطيع الإنسان أن يعجب بالعصريين، كلما تناولوا التوتر الناتج من التعارض بين فرديتهم ، وقسوة المدينة، ولكن بمجرد أن يبدأ هذا الموقف في إعطاء ثماره فإنهم يأخذون في التعليل العقلي لاتجاههم، ومن ثم يصبح اتجاههم موقفا محمدا سرعان ما يظهر في إنتاجهم"[2].

ومن هذا ننتهي إلى أمرين أولا أن دعوة العصرية قد فشلت بعد أن عمت فترة من الزمن لأنها لم تكن تامة، بل كانت ناقصة مثلها تماما مثل العصرية التي دعا إليها أبو النواس والتي حاولها "شوقي".

ثانيا أنه ليس الهدف من التجديد ملاحظة شواهد العصر ولكن الهدف منهم روح العصر.

كل هذه الحركات السابقة كانت ذات نظرة خاصة، تكتفي بمراعاة التراث العربي الإسلامي إما بالاتصال وإما بالانفصال لتحديد مفهوم المعاصرة، غير أن هناك من دعا إلى الانفتاح على التراث الإنساني عامة، "ولم تلبث بعد الحرب العالمية الثانية تقريبا أن ظهرت حركة الشعر الجديد كحركة معاصرة، لا تكتفي بالنظر في التراث العربي الإسلامي فقط، وإنما وجدت في التراث الإنساني العام مادة صالحة للدخول في السياق الشعري. وهكذا تعامل الشعراء مع التراث الإنساني العام من يوناني وروماني وفرعوني وبابلي وآشوري ومسحي وإسلامي، وأصبح التاريخ الإنساني كله جزءا من مكونات التجربة الشعرية الجديدة"[3].

وإذا ما نظرنا إلى الأسباب التي جعلت الشاعر المعاصر يحاول توسيع دائرة هذه التجربة الشعرية وهذا بالتطلع إلى التراث الإنساني عامة، فإنه في الأساس أراد أن لا يبقى منعزلا عن العالم الخارجي، ومن ثم الاستفادة من التراث الإنساني باعتباره مادة

---

[1]– عز الدين إسماعيل:" المرجع السابق"، ص 11.
[2]- المرجع نفسه، ص 12.
[3]– سعيد الورقي:" لغة الشعر العربي الحديث"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 39.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

صالحة للدخول في السياق الشعري "فلم يكف الشاعر المثقف أن يلم بالشعر العربي وحده، أو بالثقافة الغربية وحدها، وإنما هو يحس بضرورة أن تمتد ثقافته فتشمل كل ما يمكن أن يوسع من نظرته إلى الأشياء ويعمقها. ولهذا فهو يفتح نفسه للتراث الإنساني كله، قديمه ووسيطه وحديثه شرقيه وغربيه دون مفاضلة أو تمييز"[1].

وقد نظر الشاعر المعاصر إلى التراث الإنساني على أنه كيان له أبعاده الفكرية والإنسانية، وأحس أنه عليه كفنان معاصر أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه.

وعليه فإن هذا الاتجاه قد حاول أن يجعل الشعر العربي جزءا من هذا التراث العالمي وهنا تكمن عصرية الشعر، الشعر القديم لم يكن يهتم بما يحصل خارج الحدود العربية، أما الآن فإن الشاعر ينظر إلى كل ما يحصل في العالم فيتأثر به ويؤثر فيه أي ينمو لديه الوعي الجمعي "ويمثل التراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانبا من تكوينه الشعري، وذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر، وتحديد موقف الشاعر كإنسان معاصر منه"[2].

لم تبق تلك الدعوة إلى عصرية الشعر وحداثته تتعامل مع التراث القديم بتحفظ، حيث إن هناك من اعتبر أن المعاصرة تكمن في الثورة على القديم والانفصال عنه "ومن مجمل هذه الآراء التي عرضناها يتبين لنا أن الثورة في شعرنا المعاصر تتضمن الانفصال عن أشكال التعبير الموروثة لأن التعابير القديمة في رأي بعض الشعراء المحدثين، واللغة التي صيغت بها قد استهلكت جميعا، وما على الشاعر المجدد الثائر إلا أن يحطم القوالب القديمة الجامدة واللغة المتحجرة الثابتة"[3].

وهذه الثورة على القديم تكمن في اللغة والطريقة التي تجعل من الشعر معاصرا ومجددا "وأن يثور في اللغة باللغة، ويفرغها من شحنتها الموروثة فتحيد بذلك عن

---

[1]– عز الدين إسماعيل:" الشعر العربي المعاصر"، المرجع السابق، ص 37.
[2]– سعيد الورقي:" لغة الشعر العربي الحديث"، المرجع السابق، ص 40.
[3]– عبد الحميد جيدة:" الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر"، المرجع السابق، ص 19.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مجراها الموروث. ومن أهم مظاهر الانقلاب الذي يحدث في اللغة هو استخدامها بطريقة جديدة تؤدي إلى إلغاء مقاييس الجمال القديمة"[1].

وهذه الدعوة قد جاء بها المتأثرون بالغرب والرافضون لمحاكاة التراث العربي القديم، وحجتهم في هذا أن المتغيرات الزمنية والمكانية قد تطورت وتجددت، وأن الشاعر العربي القديم كان يعبر عن روح العصر الذي عاش فيه ووفق الأدوات الموجودة، فلماذا لا يكون الشاعر المعاصر هو مرآة لمجتمعه الذي يعيش فيه بل وحتى العالم الذي صار أمامه بفضل التكنولوجيا؟

ونحن في هذا الرأي لسنا ضد التراث العربي القديم بقدر ما نحاول أن يكون لهذا العصر ومتغيراته مكانا قويا في وجدان الشاعر المعاصر.

ولم يكن الوعي بالتطور الحضاري أو التأثر به متساويا عند مختلف الأفراد والطبقات في المجتمع العربي، "فمنهم من لم يمسهم هذا التطور إلا مسا رقيقا، ومنهم من وعوا طبيعته وعيا فكريا واضحا، وأحسوا به إحساسا وجدانيا قويا متأثرين بثقافات خاصة لمجتمعات سبقت إلى هذا الضرب من التطور الحضاري.

وقنع محبو الشعر بما حققه امتداد حركة الإحياء من تجديد، وما أقاموه من توازن بين القديم والحديث، على حين رأى الآخرون أن هذا الشعر لم يحقق من العصرية ما يكفي للتعبير عن روح العصر وقضاياه ومفهومه الجديد للشعر والأدب والفن، وراحوا يدعون إلى لون جديد من الشعر يقوم أساسا في موضوعه على التجربة الذاتية وتصوير خلجات النفس الإنسانية، وفي أسلوبه على هجرة (الأنماط) الشعرية القديمة، وابتداع أسلوب جديد أنسب في معجمه وصوره وإيقاعه للتعبير عن أمثال تلك التجارب الذاتية والنفسية[2].

وبين كل هذه الاختلافات حول العصرية قام الصراع الدائم بين القديم والجديد، كما يحدث دائما في مراحل التطور الحضارية الكبرى، وهذا نابع من توجه كل طرف الذي لم يكن سلبيا لأنه أوجد أشكالا ولغة جديدة في الشعر العربي المعاصر، كما أنه ساهم في

[1]– عبد الحميد جيدة :"المرجع السابق"، ص 19.
[2]– عبد القادر القط:" الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 51.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولوج التراث الإنساني على اختلاف انتمائه في التجربة الشعورية لهذا الشعر. ولقد حصر الدكتور "عز الدين إسماعيل" الخطوط الأساسية المميزة لهذه العصرية في نقاط[1]:

- هناك التجربة الجمالية للشعر المعاصر، وهي التجربة الماثلة في حركة التجديد، فالفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف عن الفلسفة القديمة، وذلك في أنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة. فالشعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة، سواء فيما يتعلق بالشكل أم المضمون متأثرا بحساسية العصر وذوقه ونبضه.
- يرتبط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف. وإنما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا.

وشعرنا القديم يتجه إلى تسجيل المشاهد والمشاعر وليس امتداد وراءها. أما الشعر الجديد فمحاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها.

- تتكامل ثقافة العصر في شتى جوانبها وتنعكس في الشعر المعاصر. فالشاعر المعاصر بحق لابد أن يكون مثقفا بأوسع معاني الثقافة. وليس من أحد ينكر أن من قدامى الشعراء أو المتتبعين خطاهم من كانوا مثقفين، حتى إن أجمل ما ننفعل به الآن هو الشعر القديم، غير أن الشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها.
- إن كل شعر جديد أو قديم تعبير عن خبرة شعورية، ولكن الخبرة الشعورية التي تقف عند حدود المشاعر الشخصية وتشتق منها لا تكفي.

في الشعر المعاصر مشاركة في خبرات جماعية وبلورة لها، في أي اتجاه كانت هذه المشاعر، فالقيم الاجتماعية التي يحاول مجتمعنا تبنيها هي خلاصة تجارب الإنسان المعاصر وميراث الأجيال الماضية والحاضرة على السواء، وارتباط الشاعر بالمثل المجتمعية القديمة عن حاجات عصره ويخرجه عن إطاره.

[1]– عز الدين إسماعيل:" الشعر العربي المعاصر"، المرجع السابق، ص 13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله من منظور عصره فلا يرتبط بالتاريخ ارتباطا طويلا فحسب بل يرتبط به كذلك ارتباطا عرضيا، فقد حقق الترابط بين أطراف العالم نوعا من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم، وصارت كل قضية إنسانية يعيشها الإنسان في أي مكان على وجه الأرض هي قضية كل إنسان والشاعر المعاصر هو الذي تترابط في نفسه أحداث عصره سواء في بيئته المحلية المحدودة أم في البيئة العالمية، فتنعكس الأحداث بعضها على بعض مشكلة دراما الإنسان.
- إن وصف مستحدثات العصر لا تؤدي إلى تصنيف الشعر إلى حديث فقد يعود بنا الشاعر إلى وصف شيء قديم ولكن برؤية حداثية "ليس المجدد في الشعر إذن هو من عرف الطيارة والصاروخ وكتب عنهما فهذه في الحقيقة محاولة ساذجة، الشاعر قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، والمهم هو فهم روح العصر"[1].

فالعصرية هي تغيير في الرؤية وإعادة صياغة العالم من جديد وبلغة جديدة وفق روح العصر.

- أهم الخطوات الأساسية المميزة للعصرية:

1. إن للشعر المعاصر فلسفته الجمالية، وهذه الفلسفة تختلف اختلافا جذريا عن الفلسفة القديمة.
2. إن الشاعر الجديد يكون متصلا بعصره، وبكل ما يدور فيه ويحدث حيث إنه يعيش كل صغيرة وكبيرة فيه، فهو عكس المتفرج الذي يكون دائما مجرد مشاهد.
3. إن الثقافة تتكامل في شتى جوانبها وتنعكس في الشعر المعاصر، فالشاعر المعاصر لا يكون معاصرا ما لم يكن مثقفا بأكمل معاني الثقافة ويلم بجميع جوانبها.
4. إن أي شعر سواء كان قديما أم جديدا فإن حديثه يكون عن تجربة شعورية، ولكن هذا لا يقف عند المشاعر الشخصية.
5. إن الشاعر المعاصر يحاول دائما فهم التاريخ، وهذا كله في خضم عصره.

والشاعر المعاصر لا يرتبط بالتاريخ ارتباطا طوليا فحسب، بل يرتبط به كذلك ارتباطا عرضيا، وهذا الترابط بين أطراف العالم قد حقق نوعا من وحدة الفكر.

[1]– عز الدين إسماعيل:" المرجع السابق"، ص 13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

6. إن فلسفة الشعر الجديد قائمة على حقيقة جوهرية، هي أننا لا نشد المضمون على القالب، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه الإطار المناسب.

7. إن الشعر المعاصر يكون دائما مرتبطا بالجانب الحضاري في جميع اتجاهاته ومستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وهذه الخطوط الأساسية المميزة للعصرية لم تقع في خطأ العصرية المطلقة، فهي لم تسقط الزمن الماضي وما فيه من تراث من حسابها ولم تفضل الحاضر على الماضي والمستقبل وإنما هي قد أكدت ارتباط الحاضر بالماضي، والواقع بالتاريخ، فالعصري الذي هو بعيد عن جذوره إنما يشبه النبات الذي يعيش على سطح الماء فلا يقوى على مقاومة التيارات العنيفة.

- شعراؤنا والتراث:

لقد أخذ الشاعر موقفا مزدوجا من التراث والتجديد ارتباطه بالتراث من ناحية، والتجديد من ناحية أخرى، وقضية التراث والتجديد قضية شائكة، ومتداولة خلفت من ورائها فوضى كبيرة، هذا أدى بالشعراء إلى إيجاد نوع من الخلط بين التراث والتجديد، وبخاصة في أعمال الشعراء المتأخرين، وفي هذا الخلاف قالت خالدة سعيد:" لابد من إنصاف الجمهور، فنتعرف بأن كثرة الشعر المزعوم حديثا، واختلاط الجيد بالرديء قد بلبل الأفكار، وحمل الشعر الحديث وزرا كبيرا بالإضافة إلى القفزة التي قام بها الشعر الحديث مبتعدا بها عن التراث الشعري العربي، مخلفا بينه وبين هذا الجمهور هوة كبيرة"[1].

لهذا عمل الرواد دائما على الاهتمام بتراثهم، كما حاولوا فهمه، وكشفوا عن معاني النبل والتسامح فيه و"أدونيس" واحد من الشعراء الذين أبرزوا قيمة هذا الشعر وأهميته في كتابه (قراءة جديدة لشعرنا القديم).

وكتبت " نازك الملائكة " كتابها " قضايا الشعر العربي المعاصر "عرفت لنا من خلاله الشعر الجديد، كما بنت قوانينه العروضية، وتحدثت فيه عن التراث الشعري القديم، وعروضه لكنها بالغت في هذا الأمر حتى وصف كتابها بأنه ردة نحو القديم.

---

[1]– عثمان حشلاف:" التراث والتجديد في شعر السياب دراسة تحليلية جمالية في مواده وصوره وموسيقاه ولغته"، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1984، ص 13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما نجد "نزار قباني" الذي بين تأثره بالشعر العربي القديم في الأدب وفي غيره، حيث قال:" أرفض القول إنني أنقل عن الذاكرة الشعرية العربية أو أي ذاكرة أخرى"[1].

ولكن هذا لا يجوز لأن الانطلاق دائما من لا شيء أمر مستحيل، لكن بعد هذا أقر "أدونيس" بوجود أمثلة من الشعر القديم، معلنا إعجابه بها، أما "يوسف الخال"، فقد ركز في شعره على الإنسان خصوصا عندما عاد به إلى أحضان المسيحية الأولى فنقلت قصائده برموز الفداء والخطيئة.

أما "محمد مندور" فيرى أن الأساس في الأخذ من التراث هو الفهم الصحيح له، أما "بدر شاكر السياب" حاول توسيع اطلاعه على التراث العربي وحاول تذوقه وفهمه،

وحين تمكن فهمه أصبح وفيا لقيم العصر،حيث صنف التراث إلى قسمين: جيد ورديء فالجيد هو الذي أخذت به الثورة المعاصرة في الشعر، والرديء هو الذي يجب أن نحمله ونتركه، وهذا ما يعرف بالأدب الرخيص الذي يفتقر إلى الصدق والعواطف والدلالة الشعرية فقد أعجب بالكثير من الدواوين الشعرية القديمة وشعرائها أمثال الجاحظ، والمتنبي، وأبي العلاء وسماهم العمالقة الثلاثة.

أما علاقته بالتراث هي علاقة إعجاب وتأثر ولقد عمل دائما على انعكاس شعره على قضايا عصره، حيث يحاول ابتكار أساطير جديدة، ووظف القصص الشعبي العربي والإسلامي وأضاف إلى كل هذه الأغراض شيئا جديدا، كما ساهم في التجديد في موسيقى الشعر شكلا ومضمونا، وساق موسيقاه في قالب الشطرين متأثرا بالشعر القديم من جهة وإعجابه ببعض الشعراء المعاصرين من جهة أخرى، أما "عبد الوهاب البياتي" فشمل تجديد أعماله خلال رحلته الفنية حيث نفى وجود المدارس الأدبية في الشعر العربي الحديث ورأى أن حركته الشعرية مختلفة عن الحركة التقليدية، وأكد أن لا يمكن فهم القوانين هذا الشعر اليوم إنما يحتاج إلى وقت طويل حيث يبقى المستقبل غامضا بالنسبة له"[2]. ويبقى البياتي غامضا مثله مثل "نزار قباني" فيأتي بالجديد في أي وقت كما أنه حطم القيود التقليدية وبدأ يغني للحرية والفرح والأمل.

---

[1] - عثمان حشلاف:" المرجع السابق"، ص 13.

[2] – المرجع نفسه، ص 14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثاني

القصيدة المعاصرة وإبدالاتها الفنية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول: إبدال اللغة

إن المقصود بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع، وحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وينبغي ترتيب الصور والأفكار ترتيبا تتقدم به القصيدة تدريجيا وصولا إلى خاتمة تستوجب هذا الترتيب على شرط أن تكون أجزاء القصيدة متماسكة لكل جزء دوره.

وهذه الوحدة تدعو الشاعر إلى تفكير طويل في نهج القصيدة، وفي الأثر الذي يتركه في متلقيها، وفي الأجزاء التي تساهم في إحداث هذا الأثر وتنتج هذه الوحدة عن طريق التتابع المنطقي، وتسلسل الأحداث والأفكار ووحدة الطابع والوقوف على المنهج، ولا يمكن اعتبار القصيدة الجاهلية وحدة عضوية وذلك لعدم وجود الرابط بين أجزائها، لأن الوحدة العضوية من صنع خيال الشاعر وحالته النفسية. وكان لهذا الرباط مبرراته وبمرور الزمن أصبح تقليديا.

والنقاد العرب القدامى لم يعطوا للوحدة العضوية مفهومها الأكمل بل رددوها عشوائيا، ولذلك لم تترك أي أثر في الحقل الأدبي. وتتجلى الوحدة في القصيدة بترتيب الأفكار إذ لا يمكننا الانتقال إلى فكرة ثانية ثم العودة إلى الفكرة الأولى، وهذا يؤدي إلى خلل واختلال في القصيدة و مثال ذلك رثاء "أم السليك" لولدها:

والمنايا رصـــد للفتى حيث سلك
أي شيء حسن لفتى لم يكن لـــك
كل شيء قائـل حين تلقى أجلـــك
طالما قد نلـت في غير أملـــك[1]

من خلال هذا المثال نكتشف وجود رابط بين البيت الثالث والأول والرابع والثاني، وانعدامه بين البيت الأول والثاني والثالث والرابع.

[1]– محمد غنيمي هلال:" النقد الأدبي الحديث"، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 402.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتعتبر الوحدة العضوية من الخطوات الأولى للتجديد في الشعر العربي الحديث، وكان "خليل مطران" أول من نبه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي "ارتباطا بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة وتلاحم بين أجزائها ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطد أركانها، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس ولكن بلا صلة ولا تسلسل، وناهيك عما في الغزل العربي من الأغراض الاتباعية التي لا تجتمع إلا لتتنافر وتتنكب في ذهن القارئ"[1].

ولقد سلك في شعره النهج الجديد ولخصه في مقدمة ديوانه الذي أخرجه عام (1890) "هذا الشعر ليس تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وسالم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جملة القصيدة في تركيبها، وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها، وتوافقها مع ندرة التصور وغرابة الموضوع، ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف، واستفاءته فيه على قدر"[2].

ولقد سلك "العقاد" منهجا أكثر تعقيدا في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة، وهذا المفهوم حقق أثرا في مفهوم الشعر، وفي القصيدة بوصفها بنية حية متماسكة في السمو بموضوعاتها وغاياتها في صحة صورها، وانتهاء بالوصول إلى هدفها، والأسلوب الذي يحتاجه القارئ يتمثل في استقلالية البيت. ولقد بين "عبد الرحمن شكري" النتائج القيمة للوحدة العضوية في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه (في الشعر ومذاهبه) وفيها يبرز أن "قيمة البيت في الصلة بينت معناه، وبين موضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة وينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة، وأن مثل الشاعر الذي يفي بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقاش الذي يجعل نصيب أجزاء الصورة التي ينقشها

[1]– محمد غنيمي هلال:" المرجع السابق"، ص 403.
[2]– المرجع نفسه، ص 403.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من الضوء نصيبا واحدا، وكما أنه ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير"[1].

ويكمن الفرق بين الوحدة العضوية في القصيدة والوحدة العضوية في الشعر المسرحي وشعر الملاحم في كون أن الثنائية ثابتة وأسسها واضحة، لأنها تعود إلى ترتيب أجزاء الحكاية أو الخرافة، وتبين أثر ذلك في نفسية الأشخاص وتواصل الأحداث، حيث باختلال الوحدة ينهار الإنتاج الفني من أساسه.

وإذا كان للقصيدة عنصر قصصي تاريخي أو غير تاريخي تكون شبيهة بوحدة المسرحية، أما إذا لم يكن فيها العنصر القصصي، فإن الوحدة العضوية تكون غير راسخة، ولكن على الرغم من هذا إلا أنها تعتمد على اعتبارات فنية نجدها في البنية العامة وتبقى وجهات النظر المختلفة متعلقة بالملحوظات الخاصة بالنسبة للعامة، وتبقى ركيزتها الأساسية هي الاعتداد بالوحدة العامة للقصيدة.

- التجربة الشعرية:

إن تطور مفهوم الشعر كان نتيجة تضافر عوامل متعددة أدت إلى إعطائه صفة المعاصرة أو الجديد وهي تغيرات اجتماعية وسياسية كانت بالغة التأثير على نفسية الشاعر وحتى على أدواته كانت بمثابة التجربة الجديدة، وهذه التجربة هي التي أنتجت شعرا بمنظور جديد، فإن التجربة الشعرية "هي ملاذ الشاعر فإذا كان الإنسان العادي غير قادر على لملمة أطرف التجربة التي خاضها وتجميع أشلائها المبعثرة، فإن الشاعر الحاذق ينظم خرزاتها في سلك واحد ويستخلص منها نتائجها"[2].

لذا يعتبر الشاعر مركزها الذي تنطلق منه باتجاه القديم والتشكيلة الاجتماعية والبيئة الطبيعية وبتشكيل هذه العلاقات تزداد التجربة الشعرية تنوعا. وقد قام الشاعر المعاصر بشحن لغته الشعرية بتجارب شعرية متوهجة، حيث إن الشاعر ليس مجرد إنسان عادي يعيش الحياة اليومية ويقبل بكل ما فيها بل هو إنسان يحاول معرفة ما بين السطور، ويفهم الأشياء بشطارة التاريخ عن تفاعله مع الواقع والتجربة الإنسانية العميقة

[1]- محمد غنيمي هلال:" المرجع السابق"، ص 404.
[2]- رمضان السباغ:" في نقد الشعر العربي المعاصر"، دار الوفاء، ط1، 1998، ص 98.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حيث إن الإبداع الشعري لا يكون من أعماق الشاعر المنعزل بل يحدث نتيجة عملية معقدة، فالشاعر وهو يبدع قصيدته لا يبدعها من فراغ بل من إخلاص فني حيث يجمع الأفكار النبيلة وأصول المروءة النبيلة التي تنبثق عن جمال الطبيعة والنفس حيث يوضح ذلك ستيفن سبندر "إن التجربة الشعورية هي إفضاء بذات النفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته"[1].

وهو مفهوم قريب منه إلى حد كبير من المفهوم الذي ذكره "غنيمي هلال" حينما قال:" إن التجربة الشعرية هي الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين فكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه"[2].

إن التجربة الشعرية تتضمن جانبا فكريا، فالانفعالات الخاصة بالتجربة الشعرية هي تأثيرات قد حولت إلى أفكار بفعل الوعي، وهذا الجانب يخضع إلى لون من الصدق الفني، وهذا الأثر الفني ليس نتيجة تثبتها التجربة العملية بل هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية أو ذاتية والمقصود بالذاتية هو أن تلك المعطيات الموضوعية عاينها الشاعر بوجوده الذاتي، وهكذا تنتهي الذاتية في الأثر الفني إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد لأن اكتشاف الفنان لذاته هو اكتشاف للذات الإنسانية، ويذكر محمد مندور "أن مجال القصيدة هو الاهتمام بالتعبير عن وقع الحقائق والأفكار في النفس البشرية وتأثيره فيها عن طريق التأمل والنظر في تأثيرها في حياة الإنسان ومصيره وسعادته وشقائه"[3]، ومن هنا نقول إن التجربة الشعرية تجربة فنية عالمها مستقل قائم بذاته، إنها تعنى بشكل عام بالانفعال الشفهي الذي تولده الاستجابة للدوافع المثارة في القصيدة الشعرية.

- الصورة الشعرية:

إن الشعر نشاط ذهني منشؤه عالم الأفكار والمشاعر، وهو عالم قائم على الصورة وقد اعتمدت الحركة الرومنسية في الشعر العربي الحديث التجارب الذاتية كمصدر للصورة الشعرية، ويرى أن الشاعر في التعبير عن تجربته أو ما سابه به ليس أمامه

---

[1]- رمضان الصباغ:" المرجع السابق"، ص 102.
[2]– محمد غنيمي هلال:" المرجع السابق، ص 390.
[3]– محمد مندور:" فن الشعر"، ص 115.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سوى أداة واحدة هي الكلمة لنقل تلك الأحاسيس القائمة في ذهنه وشعوره، كما نجد أن البنية الشعرية لم تصبح بنية واضحة مباشرة بل أخذت شكل بنية تفيض بالصور، ولقد تجاوزت الصور المعتادة فلم تعد مجرد ضوء محدد فيزيائيا بل ارتبطت بمنابع غنية وبخيال معقد وبيئة قلقة وبإحساس مندهش، كما أن الصورة لم تصبح التركيب الذي يبين المعنى وإنما أصبحت البنية المسؤولة عن التناسق بين جزيئات السياق الشعري. ولهذا يلجأ الشاعر إلى الاعتماد على المجاز والرمز والصورة، وهذا يقودنا إلى حقيقة مفادها أن الشكل الشعري ليس الوزن والقافية فقط، وإنما الإبداع الشعري يقوم على حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة وأن تلك الوحدة تتولد من الصورة الشعرية التي تعد عنصرا تزيينيا مسؤولا عن انسجام جزيئات السياق وتماسكها، بحيث يحاول الشاعر استخدام مفردات كإشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة حيث تكون بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف، حيث تعتبر الصورة الشعرية في نظر شعراء الحداثة أساس التعبير الشعري ووحدته ذلك باستعمال اللفظ أو المعنى في غير محله، وهذا يوضحه قول سلمى الجيوسي:"لم يكن بإمكان الشعراء أن يعبروا عن الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر فلجؤوا إلى الصور والأساليب الموازية ورمز وفلكلور وأسطورة"[1]. ولعل أجمل بداية ننطلق منها للحديث عن الصورة هي أن نتحدث عن أمرين يخصان القصيدة المعاصرة "الأولى أنها رفضت ثنائية التعبير المعروفة فكرة زائد صورة وجعلت الحديث عن الفكرة يكون من خلال الصورة أو بالصورة، والثانية أنها رأت أن الصورة أداة الخلق الوحيدة للتعبير عن الصورة البشرية بكل أبعادها وتقنياتها وموضوعاتها"[2].

وكان للصورة دور أساسي إذ أصبحت هي التي تحكم على قدرة القصيدة على الإحاطة بالشعر والإلمام به، والصورة عالم غني بالمعاناة الجديدة "لقد أضحت الصورة

[1]– محمد حمود:"المرجع السابق"، ص 99.
[2]– نعيم الياقي:" أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993، ص 205.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تجسيدا لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم ومن خلال جزيئات صغيرة ممثلة بالفكر والحياة معا"[1].

ويكمن كذلك دور وظيفة الصورة في الشعر الحديث في مستويين المستوى الدلالي والمستوى النفسي، فالوظيفة الدلالية واحدة في البلاغة القديمة وهي النظريات النقدية الحديثة، أما الوظيفة الثانية فمختلفة وقد تكون ما تتضمنه وتشمله هذه الصورة من هذه الناحية. وقد أكد النقاد المحدثون على أنه لم تعد وظيفتها تعتمد على شرح المعنى وتوضيحه وإنما أصبح دورها يقتصر على الكشف عن النفس "إن الصورة كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر والمهم هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف"[2].

وهكذا حاولت تجارب الشعر الجديد السعي إلى الاقتراب من لغة الحياة باستعمالها بعض الألفاظ من اللهجات العربية الدارجة وميلها إلى مقاربة لهجة الحديث العادي لهذا اتجه إلى إلغاء ما يسمى بالمعجم الشعري الذي يضم المفردات العربية التقليدية الذي اعتمدت عليها القصيدة العربية.

- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر:

لقد كانت الأسطورة من بين أهم الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة، ولقد كثر استعمالها وجعلها أداة للتعبير، ولكن قبل الحديث عنها يتبادر في أذهاننا سؤال: ما هي الأسطورة؟

"إنني أعرف جيدا ما هي بشرط ألا يسألني أحد ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ"[3].

هذا ما كتبه "سانت أوغسطين" في اعترافات.

والأسطورة في الأصل "هي الجزء الناطق في الشعائر والطقوس البدائية، وهي بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرا لا يخلو من النزعة التربوية التعليمية"[4].

---

[1]– محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 112.
[2]- المرجع نفسه، ص 112.
[3]– المرجع نفسه، ص 143.
[4]– محمد فتوح أحمد:" الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978. ص 280.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويقول أنس داود:" ترى طائفة من الباحثين أن الأساطير ليس إلا لونا من ألوان التصوير البياني، لإحساس الإنسان بقوى طبيعية، يستخدم المجاز الذي أصله كما يعبر عن الزمن الذي يغني كل شيء... فينسى هذا الأصل المجازي وتبقى الأسطورة"[1].

والأسطورة محاولة متبعثرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة تثير واضع الأسطورة، وهي على ذلك تعد "أول تفسير لمشكلة التواجد بين الإنسان والكون ويصبح نظرة حدسية شاملة ومحيطة بجوهر الوجود ومتخيلة عن إحساسنا الرتيب"[2].

والأسطورة ليست في الحقيقة سوى تمجيد لحقيقة طبيعية، ولقد وجدت الأسطورة من أجل إعطاء تحديد نهائي لها غامض كغموضها وكان ذلك عند الكثير من الباحثين "والأسطورة ليست سوى علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعية أو أي تفسير آخر بهذا المعنى"[3]. وفي المعاجم اللغوية العربية كانت تعني الأحاديث والأباطيل العجيبة التي لا أصل لها وتكون منافية للواقع.

ولقد وردت لفظة الأساطير بالذات في القرآن الكريم، في قوله **تعالى:" وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين"**[4].

وقال **تعالى** أيضا:" **وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا"**[5].

وقد يذهب الشعراء إلى أن دوافع الأسطورة قد تكون تعبيرا عن قيم إنسانية أو أسباب سياسية بأن تتخذ الأسطورة أو الشخصية الأسطورية مجرد قناع تعبر به عما تريد وهذا القناع يكون بمثابة ستار يختفي وراءه الكاتب، يقول رانفين:" إن الأسطورة تلك الخاصية التي تعزى إلى الشعر حسب مأثورة ولاس ستيفن المراوغة المتطرفة، إنها تكاد تنجح في تمتعها عن الإدراك وهذا هو الذي يجتذب المصنفين الذين يؤكدون لنا المتاهة العظمى التي لا تخلو من تنظيم"[6].

---

[1]– عثمان حشلاف:" الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، فترة الاستقلال"، منشورات التبيين الحائطية، سلسلة دراسات، الجزائر، 2000، ص 105.
[2]– رجاء عيد:" لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر"، دار المعارف، القاهرة، ص 371.
[3]– محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 143.
[4]–سورة الأنفال:" الآية 31.
[5]– سورة الفرقان، الآية 5.
[6]– رمضان الصباغ:"المرجع السابق"، ص 345.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويرى "رولان بارث" أن الأسطورة نظام اتصال أعني كونها رسالة وهذا الفهم، إنما يتيح لنا الإدراك أن الأسطورة ليست موضوعا أو مفهوما أو فكرة وإنما هي صيغة دلالية أو شكل ما، وسوف يتعين علينا لاحقا أن ننسب إلى هذا الشكل حدوده التاريخية ثم نعيد تقديم المجتمع داخله ولكن لنصفه بالشكل بداية .

حيث إن المفهوم العربي لهذه الكلمة يختلف عن مفهوم الغرب لها، وكما سبق وقلنا إن الباحثين حاولوا وضع تحديد نهائي لها فقد اختلفوا اختلافا في تفسير علة وجودها وسبب نشأتها. فلقد رأى بعضهم أن الأسطورة هي وليدة الفلسفة الطبيعية وليس لها هدف سوى وصف الطبيعة وتحليل أجزائها.

ولقد كان "فرويد" يرى أن المصدر الأول للأسطورة يبرز من اللاوعي وبالتالي فإن الأساطير في رأي "فرويد" تتحرر من الجنس بما لا يقل عما ضمنه.

وإن منشأ الأسطورة هو ضرب من ضروب التلاعب بالألفاظ، ولقد كانت الأسطورة مرض من أمراض اللغة، وهي غالبا ما تكون حالة من الافتتات الإداري ونؤيد رأي من يقول:" الأسطورة مجاز استولدتها الاستعارة"[1].

ويعتبر الدكتور "عز الدين إسماعيل" من بين الذين أوضحوا الأصول وقوانين استخدام الأسطورة في الشعر العربي الحديث، فهو يرى أنه مهما تكن الرموز التي يستعملها الشاعر فجذورها لها صلة بالتاريخ، فإنه ينبغي على الشاعر المعاصر ربطها بالحاضر بالتجربة الحالية وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها.

ويفهم الدكتور إسماعيل بمنطق السياق الشعري وذلك أن تتمكن الأسطورة من حمل تعب تجربة الشاعر الشخصية من جهة أي تعب تجربته الخاصة المفردة، وفي الوقت ذاته المحافظة على القدرة الشمولية في التعبير عن التجربة الإنسانية، أو عن وجه من وجوهها الأساسية ومن جهة أخرى، وقد تكمن جودة الانفعال في قدرة القارئ على الانفعال.

ولقد أعطى الدكتور "إسماعيل" نموذج الاستخدام للأسطورة وهو نموذج (السندباد) في قصيدة "السياب" (رحل النهار). ولقد كان الدكتور إسماعيل ينظر إلى

[1]– محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 147.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأسطورة كأنها مازالت تعيش بكل نشاطها أو حيويتها وما تزال مصدر إلهام للفنان والشاعر، بل إنها أكثر فعالية من عصور مضت "كل من يتابع الشعر المعاصر في وسعه أن يدرك أن له في مجمله طابعا ميزه عن الشعر القديم في جملته، ويردف لي أن أسمي هذا الطابع المميز لهذا الشعر بالطابع الأسطوري"[1].

ويعتبر الدكتور **إحسان عباس** أن استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه .

ونجد بعض المهتمين بالأدب الحديث أنهم حاولوا فهم الأسباب والمبررات التي جعلت شعراء الحداثة يقيمون علاقة بين الشعر والأسطورة ولقد تبين لهم سببين فلاحظوا أنها تعود إلى تأثير الأدب الغربي من جهة وطبيعة الأسطورة ومنهج الأسطورة من جهة ثانية، ويضيف الدكتور إحسان عباس "أنه من أبرز وأهم أسباب دخول الأسطورة إلى الشعر العربي الحديث محاكاة الشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة منذ القديم سداه ولحمته"[2].

ولقد تعامل شعراء الحداثة مع الأسطورة لأن لها جاذبية خاصة وهي النقطة التي تجمع بين الإنسان والطبيعة، ومن الناحية الفنية فالأسطورة تساعد الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية.

ولقد كان شعراء الحداثة يتفاوتون في مدى اهتمامهم بالأسطورة فنجد بعضهم يكثر من استعمالها مثل "السياب" وبعضهم قليل الالتفات أمثال "محمود درويش"، ونجد شعراء مصر يتحفظون على بعضها ويقبلون على بعضها الآخر.

ولقد كان "خليل حاوي" في معالجته للأسطورة لا يعتمد على الأساطير الجاهزة بل يعيد بناءها بناء جديدا.

ولكن على الرغم من الإيجابيات المختلفة التي قدمتها الأسطورة للشعر العربي الحديث فإن هذا لا يعني أن الشعر سلم من بعض التأثر السلبي للأسطورة وعليه، فقد

---

[1]– محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 155.

[2]– المرجع نفسه، ص 158.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أقصرت الأسطورة على الدخول في بناء القصيدة، حيث أنها لم تأت في موضعها، ولم تؤد سوى وظيفة التفسير والتوضيح وكانت بمثابة التشبيه في الشعر القديم، كما أن جل النماذج الأسطورية في الشعر الحديث لا تبين سوى درجة الشاعر الثقافية.

ومهما يكن من أمر فإن شعرنا العربي الحديث مازال حريصا على الاهتمام بالأسطورة وبالمكانة التي احتلتها والدور الذي لعبته، وأنه ما دامت الأسطورة ميراث الفن فلا يصيبنا شر من معرفة شيء عنها.

وتؤكد "سلمى الخضراء الجيوسي" في حديثها عن الأسطورة على أن الشعراء العرب عرفوا بل استعملوا الأسطورة في أواسط الخمسينات، ووجدوا ضالتهم في استعمال "إليوت" للأسطورة في قصيدته (الأرض الخراب) ومن خلال ذلك تلألأ الشعر العربي المعاصر بأساطير متنوعة عربية منها وإغريقية وأخرى بابلية، فالشاعر العربي كان له موقف من التاريخ. فلقد أعاد النظر في الأساطير القديمة من خلال اعتماده على رصيدها من الرموز والعواطف ليولد بذلك أسطورته المعاصرة وحتى يعيد بناءها بناء جديدا معاصرا.

ما زال شعرنا العربي الحديث حريصا على الاهتمام بالأسطورة فهي ميراث فني، ومن الشعراء الذي استخدموا الأسطورة، نذكر "خليل حاوي" الذي وظف في قصيدة واحدة مجموعة من الأساطير العربية وغير العربية فاستحضر "بروميثيوس" سارق النار المقدسة وهي "أسطورة يونانية الأصل"، وأيوب النبي "بعذابه"، وصوت ليلى "العاشقة العربية العاجزة"، وشهرزاد.

وكذلك يعد "بدر شاكر السياب" واحدا من بين الشعراء الذين استخدموا الأسطورة في شعرهم وتعد (أنشودة المطر) واحدة من القصائد التي فيها النموذج الأسطوري، كما أنها استفادت من عدة مصادر منها (الأرض الخراب) لـ"إليوت"، ويبدأ السياب قصيدته:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحـــــر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمــر
عيناك حين تبتسمان تورق الكـروم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحـر
كأنما تنبض في غوريهما النجـوم[1]

إن "السياب" حين يبدأ قصيدته "عيناك" فإن هذا الضمير يوحي بأن المخاطب أنثى وعندما يقرر أن (عيناك غابتا نخيل)، فإنه يخلق إطارا من الحركة حول سكونية الوصف إنه يصلي لإله وثني. ونلاحظ هنا أن رؤية السياب تفتتح في صورة تفاؤل، إذ إن الجو الطقسي العام الذي يبدأ به القصيدة يوحي بقرب الصباح حيث تتحقق الولادة وتنتشي الحياة.

وعندما يقول:

ونشوة وحشية تعانق السمـــــــــــاء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمـــــــــر
كأن أقواس السحاب نشرت الغيـــــــوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطـــــــــــر
وكركر الأطفال في عرائش الكـــــروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجـر
أنشودة المطر
مطر
مطر
مطر[2]

ففي استخدام السياب لرمز المطر نلمس ثنائية تجتمع لديه الكآبة الفردية من منظر المطر بالاستبشار بالخير لما قد ينجم عن المطر من زوال الجوع.

[1]– بدر شاكر السياب:" الديوان"، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.، ص 74.
[2]– المرجع نفسه، ص 75.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- الرمز:

من أهم الظواهر الفنية التي كانت تلفت الانتباه في تجربة الشعر الجديدة ظاهرة الرمز، فمن المعروف بين النقاد اليوم أن الرمز بالمعنى الحديث للكلمة لم يكن وسيلة من وسائل التعبير الشعري عند العرب القدماء، يقول ابن منظور في لسان العرب:"الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم من غير إعانة بصوت وإنما هو إشارة بالشفتين وقبل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم".

والرمز في اللغة: كل ما أشرت إليه مما يبان بأي شيء أشرت إليه بيد أو عين[1].

وفي المعجم الفلسفي لـ "الدكتور جميل صليبا" هو مشتق من اللفظ اليوناني (***Sunbolon***)، ويعرفه في اللغة بأنه إيماء وإشارة وعلامة[2].

ويحدد أرسطو على المستوى اللغوي قائلا:"الكلمات المنطوقة رموز إحالات النفس والكلمات المكتوبة رمز للكلمات المنطوقة"[3].

ومن هنا نستطيع وصف الرمزية في الأدب "بأنها تعبير عن العواطف والأفكار، ليس بطريقة وصفها المباشر الواضح ولا من خلال التشبيهات الظاهرة للخيالات الجامدة، وإنما تكون بواسطة وضع توقعات لماهية الأفكار والعواطف... وذلك بإنعاشها في عقل القارئ من خلال الاستعمال الرمزي غير الواضح"[4].

يقول بودلير:"مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض... والشعر الزائف يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى بدلا من عرضه بصورة مبرقعة"[5]. وعن كلمة الرمز في العربية لم تخرج عن نطاق المحسوس والملموس، وكانت في العصر الحديث تؤدي المعنى الأكمل والأشمل لمعنى الرمزية، وهي وسيلة لأداء معنى بكيفية تختلف عن الإفصاح والإبانة من جهة، وظاهرة الغموض التي توافق

---

(1)– محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 120.

(2)– جميل صليبا:" المعجم الفلسفي للألفاظ العربية، الفرنسية، الإنجليزية واللاتينية"، ج1، الشركة العالمية للكتاب، ش.م.م، 1994، ص 260.

(3)– إبراهيم الروماني:" الرمز في الشعر العربي الحديث"، مجلة اللغة والأدب، العدد2، جامعة الجزائر، ص 74.

(4)– نسيب نشاوي:" المرجع السابق"، ص 461.

(5)– محمد فتوح أحمد:" الرمزية في الشعر المعاصر"، المرجع السابق، ص 115.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذا الأداء من جهة ثانية، وكان معنى الرمزية في اللغة اليونانية القديمة معنى أقرب بكثير إلى الإشارة والشيء المشار أليه.

ولقد طور الرمزيون المعاصرون هذا المعنى وأضفوا عليه الكثير من انطباعاتهم إذ رأوا في الرمز مجموعة لمعان مختلفة ورأوا فيه بعدا سحريا يختفي وراء المظاهر، فلقد كان الأدب الرمزي يدعو القارئ إلى قراءة واسعة ويدعوه إلى البحث عن المعاني الخفية، والغوص في أعماقها، أي قراءة ما تحت السطور.

إن فكرة تقرب القارئ من المقروء فيصبح القارئ مدعوا إلى الإسهام فيها ولم تعد مهمة القارئ البحث والكشف عن مدلول الصورة، إذ إن هذا من مهمة المجاز السهل ويصبح الأثر أثرا رمزيا صحيحا إذا تمكن من المحافظة على بعده الخارق وسحره وسره وتعددية معانيه، ويقول ناقد أمريكي:"الرمز يستشير المثقف دائما وبالتالي فإن الشعر يصبح أفضل القراءات"[1].

وهناك من يؤكد أن الفنان يوم مولده تلقى مفتاح الرموز وأن الكون في نظر الشعراء ليس سوى فكرة واحدة في رموز متعددة.

إن المدرسة الرمزية مذهب أدبي نشأ في الشعر العربي الحديث توضحت معالمه في النصف الثاني من القرن العشرين، وفي الشعر المعاصر كانت الرمزية من المذاهب التي استحدثت بفعل التفاعل مع الغرب حيث واصلت مسيرتها الدلالية لتعطي للقصيدة المعاصرة كثافة وإيحاء وغنى. وفي حدود عام (1928) بدأت المجلات الأدبية في مصر ولبنان تتحدث عن الرمزية في الأدب[2].

وظاهرة اصطدام الرمزية بالتراث جعل منها ثورة كالرومنطيقية التي سبقتها والسريالية التي تلتها ولكنها كانت أكثر عنفا وحدة لأنها كانت ثورة ضد أسلافها وضد مواصفات المجتمع في آن واحد.

حيث إن الرمزيين لم تكن لهم مشكلة في القصيدة، بل كانت مع اللغة ذاتها والألفاظ اللغوية لم تكن في الأصل سوى رموز اصطلاحية تشير فيها الكلمة إلى موضوع معين،

---

[1]– محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 120.

[2]– عبد الواحد لؤلؤة:" البحث عن المعنى، دراسات نقدية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1983، ص 132.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إشارة مباشرة، ولغة الشعر هي لغة الإشارة، ولقد كان "ملارميه" أكثر شعراء الرمزية جرأة وصراحة في مواجهة القارئ غير القادر على الفهم، ففي مقال له بعنوان:"هرطقات فنية للجميع"، يدين ويرى أن الفن للجميع ويعتبره من غير مستوى، أي ليس مخصصا للمثقف دون الجاهل، والشعر وهو أعظم الفنون بحيث يكون ذا ظاهر لغزي، كما الطلاسم والقطعة الموسيقية "وليبقى ديمقراطيا إذا شاء، أما الفنان فيجب أن يبقى أرستقراطيا"[1].

ولقد انتشرت الرمزية في الولايات المتحدة بفضل مجلة الشعر التي تأسست عام (1912)، وكان لهذه المجلة الدور في نشر هذا الشعر وتذوقه وفهمه واستيعابه والاستماع إليه والتمتع به .

وكذلك كانت الحال في لبنان في الخمسينات مع ظهور مجلة "شعر" أيضا وظهور نجوم من الشعراء مثل: السياب، والبياتي، وسعدي يوسف، وخليل الحاوي، ويوسف الخال، وأدونيس، وغيرهم.

لقد أصبحت ظاهرة الإكثار من استخدام الرمز من أعم الظواهر الفنية وأهمها التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديد، وكان استخدام الرمز للكلمات يضفي على التجربة الشعرية طابعا خاصا ويغنيها غنى عميق الأثر على المستوى الفني وكذلك يضفي على السياق طابعا شعريا خاصا.

يقول "محمود درويش" عن القدس في ديوانه (أحبك ولا أحبك):

نكتب القــدس
عاصمة الأمل الكاذب
الثائر الهارب
الكوكب الغائـــــب
قام فيها جدار حديد
لشوق جديـــد
وطروادة التحقت بالسبايا
وتغني القدس

[1]ـ محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 127.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يا أطفال بابل
يا مواليد السلاســــــــل
ستعودون إلى القدس قريبا[1]

هذا وقد شكلت الأرض عند "محمود درويش" ملمحا هاما من ملامح شعره، فلقد شكلت الأرض عنده محور القضية الكبرى التي التزمها كما غدت ذات الشاعر امتدادا لأرض وطنه وجزءا من أجزائها.

ويلاحظ الدكتور "عز الدين إسماعيل" في متابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون أن معظم العناصر الرمزية، إنما ترتبط بشخوص أسطوريين أدخلوا على الزمن عالم الأسطورة. وأبرز هذه الرموز هي شخوص السندباد وعبلة وشهريار والتتار وسقراط... وسواها من الشخوص الأسطوريين الإغريقيين، وغير الإغريقيين[2].

أما بالنسبة للرمز الذي يندرج في كلمة واحدة، فالشعراء المعاصرون قد بذلوا في هذا المجال أقصى جهدهم، حتى كاد كل شاعر يعرف برمزه المبتكر ومن خلال هذا نجد أن الرموز تنقسم إلى نوعين، النوع الأول يرتبط بعناصر الطبيعية كالمطر، والشمس، والبحر، والنجم، والناي، والريح.

يقول "خليل حاوي" في قصيدته (الناي والريح):

ماتت مع الناي الذي تهواه
يسحب حزنه عبر المساء[3]

والنوع الثاني يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعري الخاص، ولقد حاول الشعراء المعاصرون خلق الرمز العصري وكان للرمز الشعري ثراء وقوة تعبيرية.

---

[1]– مصطفى عبد الشافي:" في الشعر الحديث والمعاصر"، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998، ص 106.
[2]– عز الدين إسماعيل:" الشعر العربي المعاصر"، المرجع السابق، ص 219.
[3]- المرجع نفسه، ص 219.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني: إبدال الخطاب (المضمون)

إذا كان الشعر الجديد كما يرى أصحابه ونقاده استجابة لواقع جديد يتطلب التعبير عن مضامين جديدة فإن مضامينه بدت استجابة لهذا الواقع، وقد حاول النقاد أن يتحدثوا عن هذه المضامين من خلال الأفكار والمعاني التي نجمت عن تطور الحياة الاجتماعية وما صاحبها من تأثيرات ثقافية. "وحاولوا أن يحصروها في عدد من القضايا التي لم تنشأ من فراغ، وإنما بدت تطورا لبذور في تراثنا الشعري ومن هذه القضايا:

- قضية الحب والمرأة.
- قضية القرية والمدينة.
- قضية الزمن.
- قضية التراث"[1].

- قضية الحب والمرأة:

شغلت المرأة الشاعر قديما وهي تستأثر باهتمامه في العصر الحديث، بيد أن النظرة إليها تختلف باختلاف الموقف الفكري العاطفي، فلم يعد الحديث عنها حديث إعجاب بجمال الجسد أو طهارة النفس وسمو الأخلاق، وإنما امتد من الإعجاب بالمرأة وتقديس جمالها إلى الدفاع عن حقوقها وبيان المظالم التي ترتكب بحقها، من مثل ما يلاحظ في شعر الرومنسيين الذين قدموا مفهوما خالصا للحب، وأعلوه المكان الأرفع، ولم يعد الشعر الذي يعبر عن الحب ينقل عاطفة مفردة بسيطة وإنما ينقل غاية متشابكة الغصون من العواطف والمشاعر.

فـ "السياب" تقريبا ألم بمعظم أنواع النساء في مختلف مراحل حياته حيث اتخذ من المرأة رمزا للحياة والاستمرارية وكذلك رمزا للنهاية والموت، فتغنى ونفس عن ذاته بها وعزى نفسه ونعاها من خلالها، كما تمثلت المرأة عند "السياب" في صورة رامزة إلى الغربة واستذكار بحبيبته الصابئية التي كان قد تعرف عليها في دار المعلمين في العراق.

[1]– ينظر: إحسان عباس:" اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، دار الشروق، عمان، الأردن، ط2، 1992، ص 93.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما رمزت المرأة عند "السياب" إلى المستحيل من خلال قصائده عن تجربته مع "رفيقة" التي كانت استحالت مرتين: الأولى: عندما كانت تكبره بسنوات عديدة، والثانية عندما ماتت وصار الموت حاجزا منيعا بينهما، ولكنه ظل يناجيها ويلتقي بها في خياله وأحلامه وهذا ما يبرز أن "السياب" قد تجاوز الواقع المر إلى اللاواقع وذلك بالمرأة حيث يقول في قصيدته عن رفيقة:

تضمك اليدان تعران جثة بليـــــــــــدة
كأنني معانق دمي على حجـــــــــــارة
تقطع العروق فبيدي، أستغيث آه يا رفيقة[1].

وأما في شعر "محمود درويش" فالمرأة تحتل مساحة واسعة في خطابه الشعري فرأى في المرأة ما رآه الآخرون معشوقة وأما وأختا ومعادلا فنيا للأرض والوطن والإنسان.

(المرأة الأم) فعلاقة الشاعر بأمه تفيض بالحب والمشاعر والأحاسيس الوجدانية ويلاحظ في شعره أنه كلما أمعن في البعد المكاني في أمه ازداد حنينه إليها، وشوقه لسماع صوتها، ومما يلفت النظر أنه عندما يتحدث عن المرأة الأم يكون أقرب إلى الواقع والحقيقة من الخيال الشعري، حيث يذكر المشاهد الحياتية التي ارتبط بها، والتصقت بذاكرته منذ طفولته فيقول:

أحن إلى خبز أمي
ولمسة أمـــــــي

فالأم عند "درويش" تعني له الحب المفقود والملاذ الذي يلوذ إليه عند الشعور بالحرمان أو قسوة الحياة.

كما ربط المرأة بالوطن؛ فالمحبوبة في أغلب قصائده هي الوطن فلسطين فهي محبوبته، وأخته، وأمه، لذلك لقب بشاعر الأرض المحتلة ولقب أيضا بمجنون التراب،

[1]– بدر شاكر السياب:" الديوان"، ص 76.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فعملية التمازج بين المرأة والوطن هي ظاهرة بارزة عند الشعراء المحدثين، لكن "درويش" عمق من عملية التمازج وبلغ ذروتها حتى درجة التوحد. حيث قال:

أنـــا الأرض
والأرض أنت
خديجة! لا تغلقي الباب
لا تدخلي في الغيـــاب
سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيـــل
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل
سنطردهم من هواء الجليـــــــــــــــل[1]

لذلك رسم الشاعر ملامح الوطن في شعره كما يرسم ملامح المرأة المحبوبة دون أن تشعر بمفارقة بينهما:

فلسطينية العينين والوشم، فلسطينية الاســـــــم
فلسطينية الأحلام والهم، فلسطينية المنديل والقدمين والجسم
فلسطينية الكلمات والصمت، فلسطينية الصوت

فهذا المزج بين المرأة والوطن يوهم القارئ أنه يتحدث عن حب حقيقي، لكنه سرعان ما يذكر الجراح، والزيتون والتراب، فينتقل بالقارئ تدريجيا من عالم الحب إلى عالم الشعر السياسي والثوري.

وأما "صلاح عبد الصبور" لم يكن حديثه عن أغنية رقيقة شفافة، وإنما هو تأمل حاد، متصل بحقيقة نظرته الفلسفية الشاملة إلى الموت والحياة، وذلك الحزن الذي يملك عليه رؤيته للأشياء، ليس حزنا لحادثة أو فاجعة فهو يزول بزوالها أو نسيانها وإنما هو أيضا نابع من أعماق تلك الفلسفة، فهو لا يعرف أبعاده ولا يدركها... هو حزن إنساني لا فردي يتصل

[1]– محمود درويش:" الديوان"، المجلد 2، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص 516.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بتصور صلاح لوضع الإنسان في هذا الكون... إن شعر "صلاح" في تطوره يشير إلى أنه أخذ يستخدم العادي في التعبير عما هو غير عادي، أعني استخدام شؤون الحياة اليومية للتحليل الدقيق للأوضاع النفسية المعقدة المركبة، وقد لاحظ الدكتور "إحسان عباس" سمة بارزة في شعر الحب عند "عبد الوهاب البياتي" إذ يقول:" ربما كان الحب في شعر البياتي قوة موحدة، تربط الشاعر والكون، وتصل ما بينه وبين الآخرين، وتخلق علاقة بين الواقع وغير الواقع، ولكن مجاورته للكره، تجعل قوة التوحيد "أملا" لا حقيقة. ذلك لأنه محتاج للكره من أجل الثروة، ولهذا فإنه حين يحسن نوازع النقمة والغضب على الفساد والشرور ينكمش الحب إلى حد التلاشي...

كما يفعل الرجل، بل هي أكثر التصاقا بالواقعية – من الحب– منه.

- قضية القرية والمدينة:

نالت القرية والمدينة اهتمام الشعراء الجدد، إذ إن معظمهم ريفيون عاشوا طفولتهم وصباهم في قراهم، وغادروها في مطلع الشباب إلى المدينة ليتلقوا العلوم أو ليعملوا في وظائف بسيطة توفرها لهم المدينة.

ولاشك أن هؤلاء الشباب قد استفاقوا في المدينة على واقع جديد تحكمه علاقات اجتماعية مختلفة، مثلما تختلف وسائل العيش وسبل الحضارة، فيقف هؤلاء الشعراء الشباب مشهودين مذهولين أمام ما يرون، فتبدو العلاقة في بدايتها بالمدينة علاقة رفض وعداء وغربة، ويبدأ الشاعر بالعودة إلى موطنه الأول , يهرب إليه من واقعه الجديد الذي حالت ظروف موضوعية دون التكيف معه، بيد أن موقف الشاعر من القرية والمدينة ليس واحدا عند كل الشعراء. إن الدافع الحقيقي الذي جعل موضوع المدينة يرتقي إلى هذا الاهتمام هو تجسيد الشاعر من خلاله وعيه الجمالي بالحياة العربية وتفاعلاتها المختلفة داخليا وخارجيا، وهذه الظاهرة فرضت نفسها على الشعراء فرضا، وتكررت في قصائدهم بإلحاح شديد، وتنوعت دلالاتها وأوصافها ووظائفها، من شاعر إلى آخر.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يقول عز الدين إسماعيل:

"لابد أن ظروف الحياة التي يمارسونها والإطار الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون، ووقائع التجربة التي يعانيها هؤلاء الشعراء هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى الاهتمام"[1]، كما قد تكون ظاهرة المدينة في الشعر الحديث "تعبيرا عن شكل من أشكال الصراع بين البداوة والحضارة أي النظر إلى المدينة بعيون الاغتراب، والنظر إلى الريف بعيون الحنين لأنه المكان الذي يفتقد فيه كل شيء عزيز على قلبه، فظلت القرية مستيقظة في وجدانهم على الرغم من أنهم يعيشون تجربة غير تجربتهم ويمارسون الحياة كما تفرضها ظروف المدينة، لكن ما زاد الأمر تعقيدا هو أن أغلب الشعراء ريفيو النشأة والمولد، رحلوا إلى المدن واصطدموا بواقعها الذي يختلف في قيمه وعاداته عن قيم الريف، لذلك راحوا يصفون المدينة ويبرزون عيوبها، كما وصفوا الريف وبالغوا في إبراز فضائله"[2].

ومن الشعراء المعاصرين الذين تطرقوا إلى المدينة في شعرهم نجد "بدر شاكر السياب"، و"عبد الوهاب البياتي"، و"أحمد عبد المعطي حجازي"، و"صلاح عبد الصبور"، و"خليل حاوي"، و"أدونيس"، وغيرهم كثير.

ومن يتصفح دواوين هؤلاء الشعراء وغيرهم يجد أن الكثيرين منهم قد اهتم في أكثر من قصيدة بموضوع المدينة، ولعل الدافع الأول في ذلك جاء نتيجة تأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربي، وبقصيدة (الأرض الخراب) لـ"إليوت" على وجه الخصوص، وفي هذا الشأن يقول عز الدين إسماعيل "وقد ظهر هذا التأثر مبكرا منذ أوائل حركة التجديد الأخير ثم شاع واستفاض بين الشعراء سواء منهم من قرأ إليوت ومن لم يقرأه..."[3].

ويغطين عن جمرة فيه طينـــــه

حبالا من النار يجلده عري الحقول الحزينة

---

[1]– عز الدين إسماعيل:" الشعر العربي المعاصر:" المرجع السابق"، ص 326.

[2]– محمد حمود:" الحداثة في الشعر العربي المعاصر"، المرجع السابق، ص 262.

[3]–عز الدين إسماعيل:" المرجع السابق"، ص 326.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينـــــة[1]

تبدو صورة المدينة هنا غاية في الرعب، فكأن لها يدا تضغط على أنفاس الشاعر، وربما من أجل ذلك حبس ماضيه الذي يحرمه من سحر المكان الجديد، ورؤية الأشياء الجميلة فيه " فالمدينة بغداد – دروبها تلتف تخنق "السياب" وتمضغ قلبه المتآكل في حبال من نار، تقتل الحقول وتقتل في نفسه فرح القرية وهناءها بما فيها من حقد وضغينة، وينبعث حنينه إلى قريته جيكور فإذا هي أحرقت وأمست رمادا في روحه، وجيكور هي البراءة والسلام، والألفة في الكسب بالكدح الحلال والأخوة الإنسانية ومقاسمة الأفراح والأقراح وقد قتلتها جميعا المدينة وقامت من دونها مشاعر القسوة والحيلة والغربة والشعور بالتفرد والانعزال"[2].

و"السياب" في قصيدة أخرى نجده يحتج على المدينة وينكرها، يقول:

أهذه مدينتي؟ جريحة القباب

فيها يهودا أحمر الثيـــــاب

يسلط الكلاب

على مهود إخوة الصغار والبيـــوت

تأكل من لحومهم وفي القرى تمــوت

عشتار عطشى ليس في جبينها زهر[3]

هي الصحراء الخالية من الإيمان والخير والجمال والعدل، صحراء مظلمة، لا يحدها سوى الموت، فهي حالة حضرية مرضية وأزمة تاريخية خانقة، تلك هي صورة من صور المدينة لدى الشباب فهو لم يستطع أن يقيم جسرا من التفاهم بينه وبين المدينة التي قضى فيها عمره.

---

[1]– بدر شاكر السياب:" الديوان"، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1971، ص 414.

[2]– محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 273.

[3]– بدر شاكر السياب:" المرجع السابق"، ص 472.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إذا كانت علاقة المدينة بالريف لدى "السياب" هي صراع بين الطبيعة والصناعة، فالقضية عند "عبد الوهاب البياتي" هي صراع بين الإنسانية الظالمة الفاسدة والإنسانية العادلة الخيرة، فالمكان لا يغلب لذاته، بل للقيم التي يحملها وآثارها على حياة الإنسان، فهو بلا شك رأى في المدينة صدمة حضارية مرعبة وربما كانت قصيدته "المدينة" أفضل ما يعبر عن هذه الصدمة يقول:

وعندما تعرت المدينـــــة
رأيت في عيونها الحزينة
مباذل الساسة واللصوص والبيادق
رأيت في عيونها المشـــــــــانق
تنصب والسجون والمحـــــــارق
والحدة والضياع والدخـــــــان
رأيت في عيونها الإنســـــــان
يلصق مثل طابع البريـــــــــد
في أيما شـــــــــيء
رأيت الدم والجريمــة
وعلب الكبريـــــــت[1]

وهنا يتخذ البياتي من المدينة مدخلا للإبانة عن ضيقه بكل ما يحتمله داخلها من تحكم وطغيان وسادة وعبيد إنما تجعله محاصرا، مهجورا وكما يعبر هو "ماذا يفعل الإنسان المحاصر المهجور في مدن الإسمنت والحديد والصفيح وكل شيء يتآمر ضده..."[2].

أما عن تجربة "عبد المعطي حجازي" الذي قدم إلى القاهرة، وهو لا يملك إلا موهبته الفذة، ولم يكن له فيها مسكن ولا أصدقاء فقد اصطدم بواقعها الذي يختلف عن واقع قريته وعاش متشردا في شوارعها غريبا. لذلك كانت علاقته بالمدينة علاقة تنافر

[1]–عبد الوهاب البياتي:" الديوان"، المجلد 2، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 281.
[2]–عبد الوهاب البياتي نقلا عن رجاء عيد:" قراءة في الشعر العربي المعاصر"، منشأة المعارف، جلال خوري وشركاؤه، ص 439.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتباعد و قد أشار **حجازي** إلى عامل الزمن الذي أصبح مسيطرا على أصحاب المدينة وفي هذا يقول عز الدين إسماعيل:" إن الزمن عامل جوهري في حياة أولائك الأناس الذين يعيشون في المدينة، بل هو ميزان العلاقات بينهم فكل فرد له زمنه الخاص ينظم في حدوده مشاغله الخاصة، وعلاقاته بالآخرين"[1]. وفي قصيدته المعنونة بـ (رسالة إلى مدينة مجهولة) في ديوانه: (مدينة بلا قلب) يتضح ذلك الوجه القاسي للمدينة و التي يقول فيها:

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد، ما بعده فصـــــول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لهــا أثر
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر
لو كلموك يسألونك... كم تكون ساعتك[2]

وفي هذه القصيدة يصور الشاعر وجه المدينة القاسي، فهي مدينة من زجاج وأبنية شاهقة من حجر، أما عن أهلها فهم دائما على سفر، هم دائما منشغلون من أنفسهم، وهم لذلك صامتون وإن كلموك يسألونك عن الساعة، فالزمن هو العامل المعنوي الذي يتحكم في أهل المدينة إلى جانب هذا نجد الشاعر قد صور وجه المدينة في سمة المهرج والزينة الزائفة، وكأن المدينة امرأة لعوب مفتونة بنفسها و لكن فتنتها بنفسها تنعكس بدورها على أهلها فهي مرآة للزيف والتصنع الذي يخفي وراءه البشاعة والهمجية"[3].

إضافة إلى ذلك فإن حجازي يحس بالوحدة على الرغم من ازدحام المدينة بالناس، والضياع في طرقاتها وهو جائع، كما يشير إلى تفكك الأوصال بين سكان المدينة، ومن ذلك اكتشف الشاعر أن واقع المدينة يختلف جذريا عن واقع القرية البسيطة.

و"أدونيس" يتعامل مع المدينة بدون عصبية ولا توتر، يقول في قصيدته المدينة:

---

[1]– عز الدين إسماعيل:" المرجع السابق"، ص 331.
[2]– أحمد حجازي عبد المعطي:" ديوان المدينة بلا قلب"، دار العودة، بيروت، 1973ن ص 223..
[3]– عز الدين إسماعيل:" المرجع السابق"، ص 331-332.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشموع انطفأت فوق جبينـــي
الشموع اشتعلت فوق المدينة
والمدينة
حجر ينأى وأشلاء سفينـــــة[1]

لقد أحس الشاعر من خلال معاناته في المدينة بالضيق والنقمة على المدينة، لكن مثل هذا الموقف بدأ يتحول لأنه أدرك أنه أصبح جزءا منها، ومهما نقم عليها لن يتغير من واقع الأمر شيء وعليه تحول موقف الشاعر من المدينة إلى موقف أكثر تفاهما وتعاطفا معها.

ومن هنا تولد كما يقول "عز الدين إسماعيل" موقف جدلي بين الشاعر والمدينة والذي قصد به:" ذلك الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد من النقمة على المدينة والتعاطف معها، فقد وجد الشاعر رؤياه الجديدة أنه يستطيع أن يتعاطف معها، بمقدار خنقة عليها"[2].

وقد حاول الدكتور "إحسان عباس" أن يبين اتجاهات رئيسية تحكم موقف الشاعر المعاصر من المدينة وهي:

- رد فعل رومنسي خالص يتفاوت قوة وضعفا بحسب أسباب موصولة بنشأة الشاعر ونفسيته، وعن هذا الاتجاه يتولد خلق المدن موهومة، أو تضخيم للريف على حساب المدينة.
- تشكل المدينة بحسب الانتماء العقائدي أو الوضع النفسي الفردي، فالمدينة "وعاء" لا يتغير وإنما الذي يتغير هو البنية التركيبية في مؤسستها السياسية أو انتهائها من خلال العلاقة بينها وبين الشاعر، أو من خلال أزمة يعانيها الشاعر نفسه.
- اعتبار المدينة واقعا مسطحا ينعكس على وجهه تمزق الشاعر أو التوتر الوجودي بينه وبين المدينة.
- اعتبار المدينة (الغريبة) رمزا للحضارة الحديثة والثورة عليها.

[1]– أدونيس:" الآثار الكاملة"، المجلد 2، دار العودة، بيروت، ط1، 1971ن ص 449.
[2]– عز الدين إسماعيل:" المرجع السابق"، ص 343.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- قضية الزمن:

إن الزمن ذو أهمية خاصة لفهم شعر الشاعر الحديث، فموقف كل منهم من الزمن هو الذي يعطي شعره سمة فارقة ويحدد صلته بالحداثة، ويقرر مدى انتمائه وطبيعة ذلك الانتماء. وقد ارتبط فهم الزمن بالمسافة أو المكان، ومن يتأمل شعر "خليل حاوي" يلاحظ أنه يطالعنا ابتداء من (نهر الرماد) حتى (بيادر الجوع) بنوع متشابه من – المكان – أو المسافة – فنحن حينا في نهر الرماد (انعدام الحركة) أو في جوف الحوت أو في الكهف، أو في عصر الجليد أو في القبر (لعازر) أو في المرحلة الثامنة (لا حركة لأنها رؤيا أو معنى، ذلك أننا في موقف محدد من الزمن، فهو يكاد ينعدم تماما في الكهف) أو يتحرك حركة خفيفة وهو ساكن واقف في لعازر، أو هو لحظات خاطفة لا تلبث أن تمحي وهو بالنسبة للحبيبة في قصيدة (وجوه السندباد) قد توقف عند نقطة معينة.

ذاتية لأن الحبيبة نفسها لا تستطيع أن تتجاوزها، فيبدو الزمن الماضي قد تجمد يقابله تجمد الزمن الحاضر، ولكن الشاعر يستطيع رغم كآبة الحاضر وضياع الماضي أن يمد جسرا إلى المستقبل من خلال الأطفال ليصبح إيمانه بالتجدد والبحث أمرا غالبا. وقد عبر حاوي عن الزمن أيضا بمصطلح المسافة فيعبر عن بطئه وركوده بمثل الجليد أو "صحراء الكلس"، كما يعبر عن حيويته بمثل "غناء الرؤيا"، و"رعشة البرق"... فهو يتميز بوعي دقيق لهذا التزاوج الضروري بين الزمن والمسافة.

أما "السياب" فقد عاش طوال حياته يحلم بالطفولة والعودة إلى الأم. لذا فهو يتحدث عنه ويحلم بالعودة إليه، ويجد في الماضي عزاء عن الحاضر، ولهذا كان موقف السياب من الزمن – ومن تم في المدن– مختلفا عن ذلك الذي اتبعه "حاوي"، وبسبب تعرض السياب لتحولات مختلفة في نظرته الفكرية تجد لديه مواقف مختلفة، ففي بعض قصائده نجده يؤمن بالبعث والتجديد، و لكن للسياب – إذا شئنا الإيجاز – موقفين آخرين من قضية الموت – والزمن – أحدهما ينتمي إلى نظرته للدمار الكلي الذي قد يعم العالم بسبب القنبلة الذرية... والثاني هو في مواجهته موته الذاتي، يطل عليه من خلال المرض المزمن، وفي هذا الموقف اليائس يصبح الإنسان مترددا بين العودة إلى الأم والقرية، ليحس بالنجاة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المؤقتة من مخلب الموت، وبين استدعاء الموت لأنه – فيما يبدو– أهون من مكابدة المرض.

"ومن ثم تختلف نازك في موقفها إزاء الزمن – من "خليل حاوي" و"السياب" – فهي ترى في الزمن قوة جبارة مطاردة، والإنسان يحاول أن يهرب منها، ولكنه لا يملك أن ينجو، لا يكاد يملك ذلك، وليس الأفعوان أو السمكة أو السحلفاة، رموزا تصور مرحلة زمنية، كالماضي أو الحاضر، وإنما هي رموز لقوة متميزة مستقلة بذاتها تمثل وجودا في مقابل الوجود الإنساني. يقوم بينها وبين الوجود الإنساني صراع مستمر، وتكون الغلبة لها في كل جولة، وما الإنسان بالنسبة لها إلا كيان ضعيف يحاول أن ينجو، ويلتمس كل سبب للنجاة دون أن يستطيع ذلك..."

وقد لاحظ الدكتور "إحسان عباس" أنه ليس للزمن وجود ذاتي مميز عند "أدونيس" وإنما هو مجال ساحة لديناميكية الإنسان، امتداد أهم ما يعكسه حركة الإنسان في داخله – وأحيانا في خارجه– لهذا بدلا من أن يركز نظره في الزمن، وإحساسه الكلي في تقلباته وتجسيداته... فإنه لا يحاول أن يرى سوى الصيرورة المستمرة وحياة التحولات في أقاليم الليل والنهار، إن أدونيس لا يبحث عن زمن ضائع – كما فعل "بروست" – وإنما يلاحق زمنا لم يولد بعد[1].

أما العودة إلى الماضي في شعر محمود درويش متمثلة في الطفولة "فهي ليست عودة وإنما اكتشاف" بل إن هذا الاكتشاف لا يكون إلا في حالة دون أخرى، ذلك لأن سمات الطفولة لا تتغير، ليس الطفل أبا للرجل (كما يقول "ورد زورث") وإنما الطفل هو الرجل...

فالطفل لم يتغير غير أن الأشياء تكبر حقا فتلقي ظلالها على الطفولة، حتى تخيل للناظر أن الطفولة تجاوزت عهدها، إن هذا الطفل لا يخشى الزمن وهو يداعبه على أنه لعبة وفي هذه "المداعبة" يتضح التمويه، فالزمن قد لا يكون مرعبا للطفل الذي كبر، فأخذ يحس بثقل أيامه وحاول النسيان فلا يتأتى له لارتباط الماضي بالحاضر ارتباطا وثيقا، ولا

[1]– محمد السيوفي:" تاريخ الأدب العربي الحديث"، المرجع السابق، ص 114.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يستطيع الشاعر الثورة على الذاكرة لأنها مرتبطة بوجوده الحاضر وحالته المؤلمة الراهنة، حتى يصبح الحب الموحد بين حبيبين يوحد بين ذاكرتيهما.

- قضية التراث:

من يتأمل ديوان الشعر العربي الحديث يلاحظ أن التراث يضطلع بدور مهم في تشكيل المضامين الشعرية، بيد أن التراث لم يعد على نحو ما كان عند شعراء الإحياء، أو من جاء بعدهم، مضامين ذاكرة أو معاني مولدة، أو صورا تضاف إلى معان قديمة أو تحور فيها وإنما هو فوق أنه لغة لا يمكن الفكاك منها مهما تكن المحاولات أو الجهود أو الادعاءات، أقنعة ورموز يتوسل بها الشاعر الحديث لبناء قصيدته كليا أو جزئيا.

- أشكال توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر:

توزعت مظاهر توظيف التراث في الشعر العربي الحديث بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والأسطورة وغيرها، ففي قصيدة (الموت في الحب) لـ"عبد الوهاب البياتي" يقول:

أيتها العــذراء
هزي بجذع النخلة الفرعاء
تساقط الأشياء
تنفجر الشموس والأقمــار
يكتسح الطوفان هذا العــار[1]

وهنا يتجلى لنا التأثر واضحا بالآية الكريمة قوله **تعالى:**" *وَهُزِّي إِلَيكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ*"[2]، حيث صور من خلالها حالة البؤس والمرض التي كان يعيشها وانتظاره للمعجزة التي تفتح أمامه باب الأمل.

كما نجد **"بدر شاكر السياب"** يوظف التراث الديني أيضا، فيقول في قصيدة (في المغرب العربي):

---

[1]– عبد الوهاب البياتي:" المرجع السابق"، ص 340.
[2]– سورة مريم، الآية 25.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تردد فوقها اســـم الله
وخط اسم له فيهـــــا
وكان محمد نقشا على آجرة خضراء
يزهو في أعاليهـــــا
فأمسي تأكل الغبراء[1]

فالسياب يوظف شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم
كما نجد **خليل حاوي** يوظف شخصية السيد المسيح "عيسى" عليه السلام فيقول:

أنجز العمر مشلولا مدمـــــــــى
في دروب هداها عبء الصليب

كما وظف "بدر شاكر السياب" شخصية قابيل رمزا للجاني السفاح و هابيل رمزا للتضحية فيقول:

قابيل أين أخوك؟ أين أخوك؟ جمعت السماء
أمادها لتصبح كورت النجوم إلى نـــــــداء
قابيل أين أخوك؟
أين أخـــــــوك؟
يرقد في خيام اللاجئين[2]

فهو يرمز للاجئ الفلسطيني بـ"هابيل" والجناة الذين شردوه من أرضه هم "قابيل".
كما وظف "أدونيس" الكثير من الشخصيات التراثية مثل: صقر قريش، مهيار الدمشقي، وغيرهما.

[1]– بدر شاكر السياب:" ديوان أنشودة المطر"، دار العودة، بيروت، 1971، ص 394.
[2]– المرجع نفسه، ص 368.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما عن توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر نجدها عند أغلب الشعراء، يقول السياب:

على أيامي يهمس بي "التراب في شرابيني"
ودود حيث كان دمي وأعراقي
هباء من خيوط العنكبوت وأدمع الموتـــــى
إذا ذكروا خطايا في ظلام الموت... تروني
مضى أمد وما لمحتك عينـــي[1].

يشعر "السياب" من خلال هذه الأبيات أن الموت متمسك به وهو (الموت) يريحه من آلامه النفسية والجسمانية التي عاشها طويلا، ولهذا نجده يكثر من استخدام الرموز الأسطورية، فهو يصور لنا عالما خياليا جميلا من خلال جمعه الكثير منها:"تمور البابلي"، و"بعل الفينيقي"، و" سيزيف" اليوناني.

وقد وظف السياب الأسطورة كثيرا في شعره رغبة منه في خدمة الإنسان المعاصر وما يدور في نفسه من هم وقلق ومرض وخوف وحب، وغيرها.

وهناك من الشعراء من وظف الرموز الأسطورية بحثا عن الحب والحنين وهذا يتضح لنا في قصيدة (حب إلى عشتار) لـ"البياتي" فيقول:

تذرف السروة في الليل دموعا عاشقة
وتعرى صدرها للصاعقـــــــــــة
وعلى أقدامها يسجد عراف العضـول
عاريا أنهكه البرد وغطى وجهه ثلج الحقول[2]

يصور البياتي حالته وهو ينتظر "عشتار" التي قد تكون حبيبته الغائبة كما أنه وظف الأساطير للتعبير عن أحاسيسه بالغربة والضياع فيهدأ العالم.

---

[1]– بدر شاكر السياب:" الديوان"، ص 672.
[2]– عبد الوهاب البياتي:" الديوان"، ص 259..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما إذا انتقلنا إلى توظيف التراث الشعبي في شعرنا العربي المعاصر، فنجد "أدونيس" رائد الحداثة العربية يستخدم في شعره شخصية "شهريار" في قصيدته (تحولات العاشق) فيقول:

لم يزل شهريـار
في السرير المسالم في الغرفة المطيعة
في مرايا النهـار
ساهرا يحرس الفجيعـــــــــــــــة

فالشاعر هنا يبعث في قصيدته دلالة بعد قديم مضيفا إليها واقعه الشعوري ببعد ودلالة جديدة[1]، وقد وظف السياب هو الآخر قصة حب تتردد في التاريخ العربي وفي المأثور الشعبي وهي قصة (عنترة وعبلة) في قصيدته (إرم ذات العماد).

أما فيما يخص المواقف التاريخية المشحونة بالدلالات نجدها عند "صلاح عبد الصبور" في قصيدة (الخروج) من ديوان (أحلام الفارس القديم) حيث يبين فيها خطوط هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم[2] فيقول:

مدينة الصحون الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيـــــرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوء
مدينة الرؤى التي تمج ضـــوء

ومن كل ما تقدم يثبت لنا كبار دعاة الحداثة أنهم لم يقاطعوا التراث كما هو شائع والمشكلة الحقيقية تكمن في نظراتها إلى كيفية التعامل مع التراث إذ ليس التراث كتلة جامدة، ولكنه حياة متجددة والماضي لا يحيا في الحاضر، ومن أكثر الشعراء تعاملا مع التراث الشاعر الحداثي "أدونيس".

---

[1]– محمد حمود:" المرجع السابق"، ص 221.
[2]– المرجع نفسه، ص 221.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثالث: إبدال القراءة

لقد شكلت القصيدة الحديثة منعطفا مهما لدى الشعراء والنقاد والقراء على حد سواء، نظرا للتغيرات المفاجئة التي طرأت عليها، والتي أكسبتها صبغة خاصة جعلت الاهتمام بها والبحث في قوانينها يتطوران أكثر فأكثر.

فبعدما كانت القصيدة العمودية تتكون من مجموعة أبيات كل بيت يتضمن شطرين متوازيين، قد تطول وقد تقصر حسب إرادة الشاعر وعبقريته، وبعدما كان الإيقاع الشعري العمودي هو الذي يجذب القارئ لقراءة القصيدة والذي يمثل الوزن بالنسبة للشاعر، أصبح الشاعر المعاصر يكتب القصيدة الحديثة بشكل مغاير تماما لما كان سائدا في القديم.

فمنذ أقدم عصور الأدب لم تكن الكتابة عنصرا رئيسيا يعول عليه في تدوين ما تجود به قرائح الأدباء والشعراء، فاهتم القدماء العرب بالرواية التي كانت القناة الصوتية الوحيدة المعتمدة في نقله وتلقينه وتداوله عبر الأجيال والعصور.

"وما يؤكد هذا المنحى هو أن قدماء العرب قد اهتموا بالرواية اهتماما كبيرا، حيث كان الأخذ عندهم من الشيخ سماعا أفضل وأعلى مرتبة في سلم التلقي من الأخذ عن الصحيفة الخطية"[1].

فكانت هذه الوسيلة سبيل الاتصال بالمستمعين لهذا كان للصوت أو هيأة المنشد وشخصيته أثر في تقبل الخطاب أو رفضه، فغدا الإنشاد تقليدا اتصاليا وتوصيليا في آن واحد.

يقول رشيد يحياوي:" وقد لا نكون في حاجة لكي نؤكد أن الأداء الصوتي كان أسبق من الكتابي، بحكم تأخر الكتابة عن مرحلة نشوء اللغة، وهو أمر يستنتج كذلك من وضعية إرسال الشعر في العصر الجاهلي، حيث يثبت أغلب المؤرخين تخلف استعمال الكتابة في ذلك العصر وميل جمهور المتلقين إلى تقبل الشعر عن طريق الإلقاء المباشر

[1] - حميد سمير:" النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 41 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وحمله عن طريق الرواية وهي ظاهرة كانت لها مبررات اجتماعية تمثلت في المواقف الاجتماعية التي كان يتطلب الإلقاء المباشر للشعر. ومما كان يتطلب أيضا الإجادة في الإلقاء، أي التحكم في مخارج الحروف وحسن توظيف الأصوات مع الخلو من العيوب الصوتية"[1].

وكان لابد لمتلقي هذه الأفكار أن يتأثر بها، ولا يتم هذا التأثر إلا إذا ارتبط بآليات معينة تحققه منها، الإيقاع والموسيقي والإنشاد حتى تتمكن هذه الأفكار من التأثير في المستمع وتحقق الاستجابة المبتغاة.

فالطلاوة والسهولة والتدفق وكثرة الماء والرونق مصطلحات أطلقها القدماء للتعبير عن جمال الشعر في الإسماع وإثارة مشاعر المتلقي ليشارك المبدع مشاعره فيتحقق الاستقبال الحسن على أساس من المشاركة الوجدانية، فالمتلقي يقع تحت تأثيرين مختلفين هما: جرس الألفاظ وقوة المعاني. ومن هنا أعلى القدماء من شأن الخصائص الإيقاعية والثراء الموسيقي من تقفية ووزن وتكرار وتجنيس والبعد عن الغموض في المعنى، لأن الشفاهية تعني بالتشكيل الصوتي وأثره في المتلقي وتشكيل استجابة للنص[2].

فالشعر العربي في حاجة إلى السماع أكثر من القراءة، لهذا سعى الشاعر إلى أن يوفر في قصيدته ما يربطه بجمهوره، فاهتم بالأوزان الصوتية وبأنواع القوافي للتأثير في المتلقي.

فالشعر يتعامل مع النفس وأحوالها وما يوافقها كلما كان مؤثرا فيها دل ذلك على أن المبدع وقف عند نفسية المتلقي بصورة متميزة، وألقى إليها ما يلزمها.

"والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظرة والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدل والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربه من الرونق والحلاوة"[3].

---

(1) - رشيد يحياوي:" شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي"، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ص 133.

(2) - حنان حمودة:" التلقي والتواصل في النقد العربي القديم"، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، العدد 33، 2009، ص 61.

(3) – عبد القاهر الجرجاني:" الوساطة بين المتنبي وخصومه"، تحقيق وشرح محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط3، 1966، ص 100 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتوصيل الشعر إلى المتلقي لأن الشعر يتكئ على الإلقاء والمتلقي يتكئ على السماع. فجاءت موسيقى الشعر العربي تعتمد على تساوي الأبيات في إيقاعها وقوافيها، وإذا اختل بعضها أحس المستمع (المتلقي) بخلل في الإطار النغمي[1].

وقد اهتم النقاد بتلك السمة الغالبة على شعرنا العربي بصفة خاصة حتى كثر حديثهم عن الشعر الذي لذّ سماعه وخفّ محتمله وقرب فهمه وعذب النطق به وحلى في فم سماعه، ومعنى هذا أن أمثل الطرق في تواصل الفن الشعري مع جمهوره هي أن يكون مسموعا، لأن المستمع يدرك حلاوة الإيقاع أكثر من القارئ، حيث تتهادى إليه أصوات الحروف في ائتلاف أجراسها وتناسق أبعادها بصورة قد لا تنبه دواعي الحس عند القارئ كثيرا لانشغاله بالضوابط والتحديدات التي تفرضها مهارات القراءة[2].

فالقصيدة تنتقل من السماع والتلقي السمعي إلى التأمل بالعين المجردة، وهذا ما نسميه بالبصرية أو التلقي البصري.

وقد مثل التلقي البصري شكلا آخر للقصيدة الحديثة بعد الشكلين العروضي والموسيقي اللذين غيرا في بنية القصيدة الشكلية تغيرا ملحوظا أمام كل ذي بصيرة، فكانت بهذا الشكل تلعب دورا فعالا بالنسبة للسامع وهو المتلقي، وكذلك بالنسبة للشاعر نفسه عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم وإدماج بنيات لغوية دلالية في النص الشعري الحديث، والبصرية تتجلى في كيفية استغلال الطاقات التشكيلية للغة التي تعطي للقصيدة بعدا رؤيويا آخر.

ونظرا لهذه التغيرات التي طرأت على شكل القصيدة، فقد بدا الاهتمام واضحا بهذا الأمر من طرف النقاد والدارسين للشكل الشعوري بظهور الشعر الحر أو شعر التفعيلة في الأربعينيات، نتيجة للتغيرات التي طرأت على القصيدة في شكلها العام الذي شمل الوزن والإيقاع الموسيقي، من وحدة في القافية، وإتباع حرف روي واحد في كامل القصيدة.

---

[1] - حنان حمودة ، المرجع السابق، ص 60 .

[2] - محمد عباس عبد الواحد:" قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا، دراسة مقارنة"، دار الفكر العربي، ط1، سنة 1996، ص

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذه الثوابت كان لها صدى كبير في أذن القارئ جعلته يتمتع بالاستماع إليها، ويتشوق لإكمالها لدرجة سهولة حفظ بعض أبيات القصيدة أو جلها، وذلك نظرا لتلك الصورة الشعرية التي انحصرت في النغم والإنشادية فقط.

ولكن دخول النص الحديث في مجال الصورة جعل القصيدة تحتل مكانا آخر، وجعلها تتحول من السماع إلى البصرية، وكان للقارئ الأثر البالغ في هذا التحول، كما يشير إلى ذلك محمد الماكري فيقول:" إن ولوج النص فضاء المسند نقل القصيدة من بعدها الإنشادي المتجذر في الممارسة الشعرية العربية إلى بعد بصري يقتضي من المتلقي امتلاكا لسنن تلق جديدة، تعتبر هذا المعطى الجديد نبذا كليا للسنن الإنشادية، لأن النصوص المعينة لم تنهض على تجاهل كلي للمبدأ الإنشادي أو على انتصار للعين على حساب الأذن"[1].

كانت القصيدة التقليدية تعتمد على العنصر الإنشادي بالدرجة الأولى، إذ كان هم الشاعر التقليدي التعبير عن خلجات نفسه في قصيدة حدد شكلها سلفا، بتحديد العناصر السالفة الذكر من طرف الشعراء، وكذا النقاد، لا يهمهم جمالية شكل هذه القصيدة.

ولم يكن يهم الشاعر غير المعنى والمحتوى الذي يرتبط إيصاله بأذن السامع، هذه النظرة القديمة للشعر لم تجد حضورها في القصيدة الحديثة، فكان من حق الشاعر المعاصر أن يبدع محاولات جديدة تخالف ما كان المتلقي متعودا عليه، وهذا لا يعني أن البعد الإنشادي لم يكن له دور في الممارسة الشعرية الجديدة، بل كانت الأذن مبدأ في النصوص الشعرية وما تزال، ولكن الشاعر أبى إلا أن يضيف حاسة أخرى، أصبح لها دور في استنطاق القصيدة الحديثة أولا، وهي حاسة العين ذات الانعكاس الواسع على النص، ومن ثمة إعطاؤه أبعادا جمالية جديدة كانت غائبة على الناقد في تعامله مع النص القديم، وبعد انتصار الأذن على العين من خلال النموذج القديم، أصبح للعين أثر بالغ عند المتلقي، وأصبح شكل القصيدة الحديث محل اهتمام لدى المتلقي من خلال التعامل الجديد مع القصيدة الحديثة وشكلها.

---

[1] - محمد الماكري:" الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991، ص 175 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن الشاعر أصبح يكتب القصيدة في الشكل الذي يراه مناسبا وذلك عن طريق الألفاظ، التي يتخذها مادة للتشكيل بنسيج لغوي، يريد من خلالها الشاعر الوصول إلى دلالات أخرى في النص الشعري، من خلال التأمل والقراءة المتأنية "فالقراءة هي التي تكشف عن تراكب دلالات في الحقول في النص الواحد، وتكشف من جهة ثانية عن حركة المؤلف وهو ينشئ النص"[1].

فالقراءة لها دورها في كشف وتوضيح تلك المعاني الخفية تحت السطور، ومحاولة الاطلاع على كل ما يبدو غير واضح للعين، والوقوف عند معظم الدلالات والإيحاءات التي يحملها النص الشعري.

وإذا كان هذا دور القراءة في القصيدة الحديثة، فكيف يكون دور البصرية في تجسيد المعاني؟ أو بعبارة أخرى هل تستطيع البصرية أو العين المجردة الوقوف عند دلالات النص الشعري؟

إن هذين السؤالين يصبان في قالب واحد، ومضمون واحد، وعلى العموم، فإن الصورة مهما كانت تحمل دلالات، ومعاني كثيرة، وإن كانت تحمل في بعض الأحيان معنى واحدا، فإن طريقة القراءة ترتبط بالمتلقي، ودرجة الذكاء والاستيعاب لديه.

فعلى الرغم من أن الصورة والرسوم لبعض الأشكال تتصف بخصائص عديدة، ذات رموز تدفع بالقارئ إلى فكها، ثم محاولة تحقيق قراءة موضوعية، إلا أن "القراءة هي تجربة شخصية تجعل من القارئ منتجا للنص وخاصة من قبل الدراسات المهتمة بالتأويل"[2].

هذا يعني أن النص حامل لدلالات متنوعة، وبالتالي يختلف القراء كل حسب شخصيته وموهبته في الكشف عن تلك الدلالات النصية، ومن ثم ظهر ما يعرف بظاهرة تعدد القراءات، وأصبح موضوعا شائكا ومعقدا، أدى بالنقاد إلى استخلاص القراءات. لقد أصبح النص الشعري الفضائي يشكل نقطة جدل بينه وبين الشاعر والقراء في حد ذاتهم،

---

[1] - حبيب مونسي:" فعل القراءة، النشأة والتحول"، منشورات دار الغرب، ط1، (2001، 2002)، ص 30.
[2] – المرجع نفسه، ص 30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبخاصة وأن المتلقي لم يكن متعودا على مثل هذا الفضاء الشعري، والذي شكل نصرا جماليا آخر، يخضع لمستوى ثقافة الدارس.

والإجابة على السؤال المطروح سالفا، ستكون إجابة قطعية، إذا ما حاولنا ملاحظة بعض القصائد الحديثة، والتي تجعل للعين مهمة الإبصار والتدقيق، تختص بها في اكتشاف خبايا النص الشعري الذي يبعث بهذه الدلالات هو شكل الكتابة أي الخط ودوره هو الآخر في إبراز المعاني، وبالتالي أصبحت العين كآلة فوتوغرافية يقع تصويرها على شكل القصيدة، لكل كبيرة وصغيرة، ولو كانت تبدو ظاهريا أشياء تافهة، إلا أنها تبعث بمعنى من المعاني، قصد إليها الشاعر قصدا ليجهد القارئ في استنتاجها.

إن الصورة تبعث بدلالات ومعان مختلفة باختلاف الصور والأعين الملتقطة لها، بالإضافة إلى الكتابة ونوعها، وكذا الخط ودوره في نقل المشاهد والمعاني، هو الآخر لدى المتلقي، هذا ما يدخل في إطار البصرية للقصيدة العربية الحديثة بالإضافة إلى "الصور الإشهارية والتضمينية والذهنية"[1].

وقد دخل العديد من الشعراء في هذه التجربة، وبخاصة تجربة الخط مثل الشعراء المغاربة، الذين دخلوا في تجربة الطباعة، والتي لها كل القدرة على تغيير الحرف وحجمه ثم بعد ذلك "نوعية الخط في توزيع الجمل الشعرية في أعمدة كتابية محددة"[2].

وساعد على هذا تلك الطريقة التي كتبت بها القصيدة من حجم الحرف، ثم حجم الخط ونوعه، لأنه معروف لدى أصحاب الفن التشكيلي أن الخط فن، وله أنواع وألوان، ثم دور الأقواس، ثم لون الخط سواده القاتم أو بياضه الناصع أو العكس، كأن الحروف المائلة للقصيدة الحديثة تصبح بمثابة تلك الأوراق المنثورة على ذلك البياض أو السواد، الذي يطلب من العين تفسيره، وكشف دلالته.

لقد أصبح القارئ ينظر إلى القصيدة الحديثة بعين التأمل.

إذن الكتابة هي بحث جديد في موضوع الشكل الشعري، تتحكم فيه اللغة كذلك، حيث إن المعنى كمعنى واحد أو متعدد هو عالق بالصوت، وليس بالكلمة كشكل مرسوم

---

(1) - عالم الفكر، آفاق معرفية، مجلة دورية محكمة 9/1، العدد 31، ص 223.

(2) - سعيد الغانمي:" منطق الكشف الشعري"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 158 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على الورقة، حيث إن القراءة الواحدة أو المتعددة تبعث بعدة معان تنطقها، ونفهمها لأول وهلة، ولكن شكل الكلمة الكتابي بعيد عن معناها الذي تحمله، وما دام الخط له أنواع وألوان، فإنه حتما يؤدي إلى أنواع في كتابة القصائد، فتعددت بذلك الأشكال، فكانت الحصيلة من الإنجازات الشعرية بين "شعر مجسم وميكانيكي ومشهدي أو متعدد الأبعاد"[1].

- تمظهرات الكتابة الشعرية في القصيدة المعاصرة:

1- الخط:

لقد تناول الشعر الجديد كتابة خطية متنوعة مما أضفت عليه قيمة جمالية ساهمت بدورها في جلب انتباه القارئ، حيث نجد الخط يمنح المحمول الشعري قيمة جمالية ذاتية، وقيمة جمالية وظيفية[2].

وتتجلى القيمة الجمالية الذاتية في انصراف الخط إلى نفسه، وذلك بتخطيطه باليد إلى جانب انسجامه ووضوحه وتوازنه مما زاد جمالا للفضاء المكتوب بالنسبة لفضاء الصفحة والصورة المرقمة المكونة من حروف منقوطة في شكل أنصاف دوائر محاصرة بدوائر كبيرة.

أما فيما يخص القيم الجمالية الوظيفية فتمكن في الاختيار الذي قام به الخطاط في الإمكانات التي منحتها الكتابة، في انتهاكها وعلاقة ذلك بالنص ككل.

2- العنوان:

إن التنويعات في كتابة العناوين أصبح أمرا لافتا للنظر في كتابة القصيدة الجديدة، إذ نجد أن العنوان بداية يثير القارئ ليس لكونه عنوانا فقط، بل صيغة هيئة كتابية[3].

وقد يعمد الشاعر إلى كتابة العنوان بخط يده مثلا أو بالخط العربي المنسوخ، وهذا الأمر يؤدي إلى إضفاء بعد جمالي ومضموني من خلال هذا التنويع.

---

(1) - محمد الماكري:" المرجع السابق"، ص 186.

(2) - رشيد يحياوي:" الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي"، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1998، ص 102

(3) - عبو عبد القادر:" المقاربات النقدية في الشعر العربي المعاصر"، 1998، ص 248 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- الرسم:

كثير من الشعراء المعاصرين يرفقون قصائدهم المكتوبة برسومات من عندهم، أشرفوا على رسمها، وكأنها تحليل جمالي أو نصي آخر مكمل بالنص الشعري.

وهذا الأمر له درجة من الأهمية لأن الظاهرة تثير أمام القارئ والناقد - على حد السواء- أسئلة لأنها ليست اعتباطية بل على درجة كافية من المقصدية، فربما تكون دالة على الشعر، وربما تكون مفتاحا يدخل القارئ إلى عالم القصيدة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خاتمة:

إن الاهتمام بالقصيدة العربية شكل حيزا كبيرا في الدراسات العربية المعاصرة، ولعل البنية الشكلية لها أحدثت ضجة كبيرة بوجه خاص، مما جعل الشاعر المعاصر يفرض نفسه بخروجه من الرتابة، وتعديه القصيدة العربية القديمة المبنية على أساس الشطرين، وإعطائه شكلا جديدا أساسه السطر.

وبهذا فهو يرى أن القصيدة المعاصرة أشد تماسكا من الشعر القديم، وتعكس بعدا فنيا متميزا تستمتع به العين مما كان له الأثر البالغ في نفسية القارئ من التجاوب.

ومن أهم النتائج التي توصلت إليها ما يلي:

- حققت القصيدة العربية إبدالاتها على مستوى الشكل والمضمون متجاوزة كل قديم، فالشعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة متأثرا بحساسية العصر، وذوقه ونبضه.
- الشعر المعاصر يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية.
- اللغة في الشعر المعاصر تتجاوز التعبير إلى الخلق.
- يعتبر الشاعر مركز التجربة الشعرية.
- الصورة الشعرية عالم غني بالمعاناة وبها نحكم على قدرة القصيدة على الإحاطة بالشعر والإلمام به.
- الأسطورة من بين الظواهر الفنية وأهمها إذ تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة، وقد عمد الشاعر إلى استخدامها للارتفاع بقصيدته من مقوماتها الذاتية، وإعطائها بعدا إنسانيا عاما.
- الرمز مجموعة معان مكثفة ومختلفة إذ استطاع تحويل اللغة الشعرية إلى لغة رمزية تستمد قدرتها الإيحائية من تجاوزها الواقع.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لعلي من هذا كله أني اجتهدت وبذلت مجهودا من أجل إخراج هذا البحث ليكون سهلا طيعا لمن أراد التعرف إلى الشعر المعاصر، وكذا تلقيه من طرف المتلقي.

فلك ربي كل الحمد والشكر على تنوير طريقي، وتذليل الصعوبات من أجل إنهاء بحثي، راجيا منك موفور الجزاء بالاقتراب من الصواب.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قائمة المصادر والمراجع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم:** برواية ورش عن نافع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر طبعة 1984.

أ- الكتب بالعربية:

1. أحمد عبد الله فرهود، زهير مصطفى اليازجي:" المعلقات العشر"، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1998.
2. عز الدين إسماعيل:" الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة، بيروت، لبنان.
3. محمد حمود:" الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها"، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
4. إحسان عباس:" اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، دار الشروق، عمان، الأردن، ط2، 1992.
5. إخلاص عمارة فخري:" الشعر وهموم الإنسان المعاصر"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1992.
6. إيليا الحاوي:" أبو القاسم السابي"، ج1، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط3، 1971.
7. جميل جبر:" جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية"، دار المعارف، بيروت، لبنان، ص 128.
8. جميل نادرة سراج:" شعراء الرابطة القلمية"، دار المعارف، القاهرة، 1964.
9. حبيب مونسي:" فعل القراءة، النشأة والتحول"، منشورات دار الغرب، ط1، (2001، 2002).
10. حلمي مرزوق:" تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.
11. حميد سمير:" النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
12. رشيد يحياوي:" الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي"، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1998.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

13. رشيد يحياوي:" شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي"، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان.

14. رمضان الصباغ:" في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية-"، دار الوفاء، ط1، 1998.

15. زكي نجيب محمود:" في فلسفة النقد"، دار الشروق، ط2، 1983.

16. سعيد الورقي:" لغة الشعر العربي الحديث"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2005.

17. طاهر التوهامي:" كيف نعتبر الشابي مجددا؟"، الدار التونسية للنشر، الجزائر، ط8، 1972.

18. عائشة عبد الرحمن::" قيم جديدة من الأدب العربي القديم والمعاصر"، دار المعارف، مصر، 1970.

19. عبد الحميد جيدة:" الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر"، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

20. عبد العاطي شلبي:" فنون الأدب الحديث، بين الأدب الغربي والعربي"، ط1، 2005.

21. عبد القادر القط:" الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

22. عبد القاهر الجرجاني:" الوساطة بين المتنبي وخصومه"، تحقيق وشرح محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط3.

23. عبد الواحد لؤلؤة:" البحث عن المعنى، دراسات نقدية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1983.

24. عبو عبد القادر:" المقاربات النقدية في الشعر العربي المعاصر"، 1998.

25. عثمان حشلاف:" التراث والتجديد في شعر السياب دراسة تحليلية جمالية في مواده وصوره وموسيقاه ولغته"، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1984

26. عثمان حشلاف:" الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، فترة الاستقلال"، منشورات التبيين الحائطية، سلسلة دراسات، الجزائر، 2000.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

27. عدنان قاسم:" الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر"، منشورات المنشأة الشعبية، 1980.

28. محمد السيوفي:" تاريخ الأدب العربي الحديث"، الشركة الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

29. محمد الماكري:" الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991.

30. محمد زكي العشماوي:" فلسفة الجمال في الفكر المعاصر"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

31. محمد صبري:" إسماعيل صبري"، مطبعة الشباب، 1923.

32. محمد عباس عبد الواحد:" قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا، دراسة مقارنة"، دار الفكر العربي، ط1، سنة 1996.

33. محمد غنيمي هلال:" النقد الأدبي الحديث"، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

34. محمد فتوح أحمد:" الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978.

35. محمد مصايف:" دراسات في النقد والأدب"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

36. محمود العقاد:" شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، مكتبة النهضة، مصر، 1995.

37. مصطفى عبد الشافي:" في الشعر الحديث والمعاصر"، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998.

38. مصطفى عبد الغني:" البلاغة الوافية"، ج1، دار البيضاء للنشر.

39. نسيب نشاوي:" مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

40. نعيم الياقي:" أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

41. يمنى العيد:" الدلالة الاجتماعية في لحركة الأدب الرومنطيقي الشكل في لبنان بين الحربيين العالميتين"، دار الفرابي، بيروت، 1979.

ب- المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور:" لسان العرب"، مجلد 3، دار صادر، بيروت، 1997.
2. جميل صليبا:" المعجم الفلسفي للألفاظ العربية، الفرنسية، الإنجليزية واللاتينية"، ج1، الشركة العالمية للكتاب، ش.م.م، 1994.
3. الفيروز أبادي:" القاموس المحيط"، ج3، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1994.

- الدواوين:

1. أحمد حجازي عبد المعطي:" ديوان المدينة بلا قلب"، دار العودة، بيروت، 1973.
2. أدونيس:" الآثار الكاملة"، المجلد 2، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
3. بدر شاكر السياب:" الديوان"، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1971.
4. جبران خليل جبران:" المجموعة الكاملة"، ج3، دار العودة بيروت، لبنان.
5. عبد الوهاب البياتي:" الديوان"، المجلد 2، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
6. محمود درويش:" الديوان"، المجلد 2، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.

ج- المجلات:

1. إبراهيم الروماني:" الرمز في الشعر العربي الحديث"، مجلة اللغة والأدب، العدد2، جامعة الجزائر.
2. حنان حمودة:" التلقي والتواصل في النقد العربي القديم"، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، العدد 33، 2009.
3. دراسات عربية، مجلة فكرية اجتماعية اقتصادية، العدد 8/7، ط24، 1988.
4. عالم الفكر، آفاق معرفية، مجلة دورية محكمة 9/1، العدد 31.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس المحتويات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس المحتويات

بسملة

إهداء

تشكرات

مقدمة ..... أ/ج

الفصل الأول: القصيدة العربية ومسار التحولات

المبحث الأول: الإحيائية أو خطاب العقل 05-01

- خصائص شعر الإحياء 05

1- في الأغراض الشعرية..... 06

2- في المعاني والأخيلة وطريقة التعبير 07

3- في بناء القصيدة..... 08-07

المبحث الثاني: الرومنسية في مناجاة الذات ورخاوة اللغة..... 17-09

- خصائص الرومنسية.....17

المبحث الثالث: القصيدة المعاصرة ومنجزها النصي..... 18

- مفهوم الشكل لغة 18

- مفهوم الشكل في الشعر..... 29-18

- أهم الخطوات الأساسية المميزة للعصرية 30-29

- شعراؤنا والتراث..... 31-30

الفصل الثاني: القصيدة المعاصرة وإبدالاتها الفنية

المبحث الأول: إبدال اللغة..... 35-33

- التجربة الشعرية..... 36-35

- الصورة الشعرية 38-36

- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر..... 43-38

- الرمز..... 47-44

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني: إبدال الخطاب (المضمون) 48
- قضية الحب والمرأة..... 51-48
- قضية القرية والمدينة 56-51
- قضية الزمن..... 57
- قضية التراث..... 62-59
المبحث الثالث: إبدال القراءة 68-63
- تمظهرات الكتابة الشعرية في القصيدة المعاصرة 69
خاتمة..... 72/71
قائمة المصادر والمراجع ..... 77/74.
فهرس المحتويات..... 80/79

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com