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

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة ماستر
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر (صلاح عبد الصبور نموذجا)

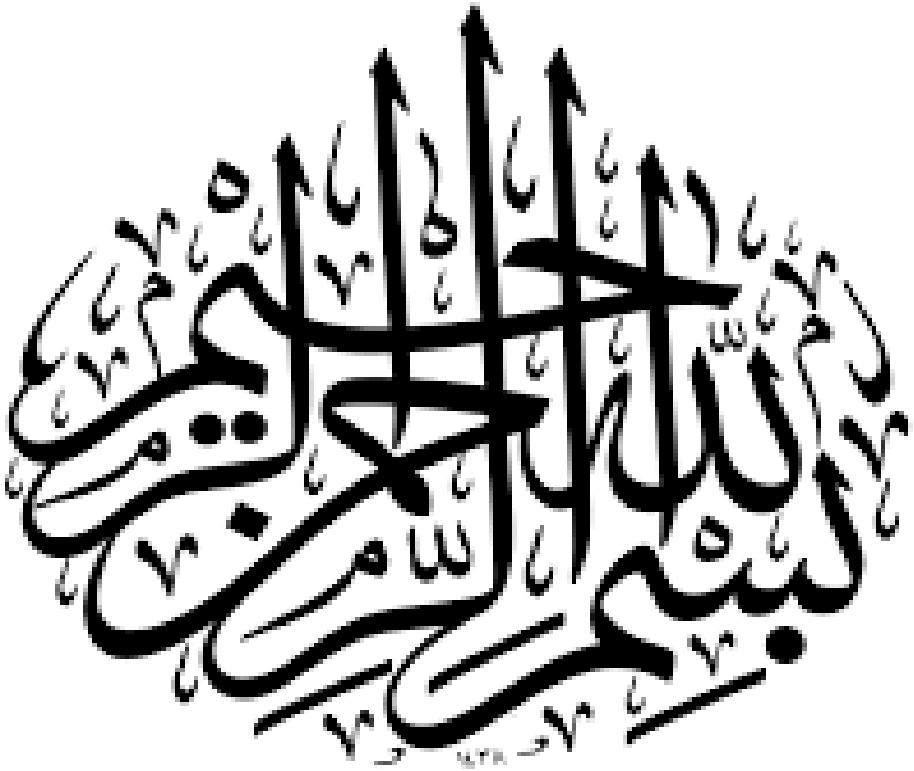
إعداد الطالبتين:
- ويس رجاء
- عليلي إكرام

تحت إشراف:
- أ: رازي فايزة

أعضاء لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ. زروقي معمر	أستاذ محاضر – أ-	جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر	رئيسا
أ. رازي فايزة	أستاذ محاضر – ب-	جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر	مشرفا ومقررا
أ. بن أحمد عامر	أستاذ محاضر – ب-	جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر	مناقشا وممتحننا

السنة الجامعية: 1447/1446هـ–2026/2025م



يَرْفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُواْ ٱلْعِلْمَ دَرَجَٰتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ

(سورة المجادلة، الآية:11)

شكر وعرفان

الحمد لله الذي رزقنا العقل والحكمة والعافية
حتى نستطيع بلوغ أغلى المراتب
ونمشي على خطى الحبيب المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم، فتكمل سيرته
نشكر الله تعالى على نعمه وفضله علينا وعلى عونه سبحانه وتعالى
على إنجاز هذه المذكرة، نتقدم بالشكر الجزيل خالص والامتنان
إلى الأستاذة الفاضلة "رازي فايزة"
على تواضعها وحسن معاملتها وعلى كل ما قدمته لنا من توجيهات
. لإنجاز هذه المذكرة المتواضعة
كما لا ننسى أن نشكر كل من ساهم في إعداد هذه المذكرة من بعيد أو قريب
كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل الأساتذة هيئة أعضاء المناقشة
والحمد لله ربّ العالمين

إهداء

ما بسم الله الذي لا يضر مع اسمه شيء في الأرض ولا في السماء...،

والحمد لله الملك العظيم الكبير اللطيف المتفرد بالعز والبقاء...،

الحمد لله الذي سخر لنا هذا وأعاننا على إنجاز هذا العمل المتواضع،

إلى من قال فيهما عز وجل "وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا" سورة الإسراء الآية 23.

إلى التي عجز قلبي أن يترجم ما فيه، وتحملت ألم المخاض فقد لتزاني،

وتحملت متاعب الحياة من أجلي، إليك أنت وحدك أمي ثم أمي ثم أمي حفظها الله.

إلى الزرع الواقي والكنز الباقي ومنبع اشتياقي أقدم لك وسام الاستحقاق

أبي أطال الله عمرك

إلى إخوتي الثلاثة وهم سندي بالحياة وأنستي في الطفولة أتمنى لكم التوفيق في حياتهم.

إلى صاحب القلب الطيب ورفيق دربي الذي وقف بجانبي في السراء والضراء زوجي،

وإلى قرة عيني وقطعة من روحي وكتكوتة قلبي ابنتي إنصاف أتمنى أن يحفظك الله ويرعاك،

إلى كل أساتذة اللغة والأدب العربي،

إلى كل من يحمل لنا علماً وزكاة كبيراً وصغيراً.

وأخيراً نحمد الله العظيم ونصلي على نبيه الكريم صلى الله عليه وسلم.

الطالبة: عليلي إكرام

إهداء

إلى عائلتي الكريمة...

عمتي وأبي أطال الله عمرهما وأدام عليهما الصحة والعافية...

إلى أخي العزيز إلى أختي الحبيبة حفظهم الله ورعاهم...

إلى روح أمي الطاهرة أهديك نجاحي اليوم، أهديك ثمرة جهدي وتعب سنواتي،

راجية من الله أن يتقبلها صدقة جارية لروحك الطيبة... رحمك الله،

وجعل لقائي بك في الجنة يا أمي وأجمل من كل نجاحات الدنيا.

رجاء وأخيراً نحمد الله العظيم ونصلي على نبيه الكريم صلى الله عليه وسلم.

الطالبة: ويس رجاء

تمهيد:

حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر تمثل واحدة من أهم التحولات الأدبية التي شهدها العالم العربي خلال القرن العشرين. هذه الحركة التي بدأت تمرد على الشكل الشعري التقليدي الذي ساد لقرون طويلة، وعلى الموضوعات المكررة التي لم تعد تعبر عن واقع الإنسان العربي المتغير، تطورت عبر مراحل متعددة لتصل إلى ما هي عليه اليوم من تنوع وتجديد، في منتصف القرن العشرين، بدأ الشعراء مثل نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب في كسر قواعد الشعر الكلاسيكي، مقدمين شعر التفعيلة الذي يعتمد على وحدة التفعيلة بدلاً من البيت الشعري التقليدي وكانت هذه الخطوة الأولى نحو تحرير الشعر العربي من قيود الوزن والقافية التقليدية، وفتحت الباب أمام شعراء جدد ليقدموا تجاربهم الشعرية بطريقة أكثر حرية، فتبع هؤلاء الرواد شعراء مثل محمود درويش وأدونيس الذين وسعوا التجديد ليشمل الموضوعات، مقدمين شعراً أكثر انفتاحاً على القضايا السياسية والاجتماعية والوجودية، لكانت هذه الفترة مليئة بالتغيرات الجذرية في العالم العربي، وكانت هناك حاجة إلى شعر يعبر عن هذه التغيرات ويعكس هموم الناس.

مع تطور الحركة، ظهرت قصيدة النثر كشكل شعري جديد، يركز على اللغة والإيقاع الداخلي بدلاً من الوزن والقافية، شعراء مثل **الماغوط وسركوت بولص** كانوا من بين الذين ساهموا في تطوير هذا الشكل الشعري، الذي أصبح اليوم أحد أهم أشكال

مقدمة

مقدمة:

ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر منذ نهاية الأربعينيات من هذا القرن، حيث عرفت القصيدة العربية المعاصرة تطوراً على مستوى البناء والرؤيا، وكان هذا التطور مصاحباً للتطورات الحاصلة في العالم بصفة عامة، فظهرت تقنيات جديدة أسهمت في تحول النص الشعري والخروج به من رتابة الكتابة البسيطة وكسر قيود الكلاسيكية وعليه فقد تغير مجرى القصيدة العربية من حيث الشكل والمضمون، فقد تميزت بالتحرر من وحدة القافية والبيت اعتماداً على الوحدة العضوية، واللغة اليومية بالإضافة إلى توظيف الرمز والأسطورة مما عكس قضايا الإنسان المعاصر ومن بين الشعراء المجددين المعاصرين الذين اتبعوا هذا المنهج نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور... وغيرهم بحيث يعد هذا الأخير رائداً في تحديث القصيدة العربية المعاصرة حيث نقلها من الإطار التقليدي إلى آفاق الحداثة عبر توظيف "**نظام التفعيلة**" ونظراً لأهمية الدراسات التي جاء بها الشاعر صلاح عبد الصبور حول التجديد اخترنا هذا الموضوع الذي يحمل عنوان حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر وقد وقع اختيارنا عليه لأسباب نذكر منها على سبيل المثال:

- حب الإطلاع والبحث في الأدب المعاصر
- ارتباط الموضوع بتخصصنا

كما أردنا من خلال هذا البحث أن نصل إلى توضيح وإبراز الملامح الجديدة التي آل إليها الشعر العربي المعاصر عامة متمثلة في أحسن مثال وهو الشاعر المجدد صلاح عبد الصبور والكشف عن أهم التغيرات التي أحدثها في القصيدة العربية المعاصرة وعلى ضوء هذا نصل إلى طرح التساؤلات التالية: كيف تجلت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، وما مدى نجاحها في تجاوز البنى التقليدية للقصيدة العربية على مستويين الشكل والمضمون؟ وعليه فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي الذي يصف لنا أهم المحطات التي شهدتها القصيدة المعاصرة وللوصول إلى هذا الهدف، تطلب العمل منا تقسيمه إلى هذا التقسيم والمتمثل في مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة للبحث، أما التمهيد فجعلناه مدخلاً مبسطاً لموضوع حركة التجديد في الشعر المعاصر بصفة عامة، يتبعه الفصل الأول عنواناه بالتجديد في الشعر العربي المعاصر يتناول التعريفات والمراحل تطوره وأهم سمات التجديد فيه أما الفصل الثاني فقد اختص بالتجديد في الشعر العربي المعاصر

عند صلاح عبد الصبور من عدة مستويات منها الرمز والأسطورة والقناع والتضمين... وغيرها، وأنهينا البحث بخاتمة محصلة لما جاء به البحث، ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا ألا وهي تشعب المعلومات وصعوبة الإحاطة والإلمام بالموضوع من كل جوانبه، بالإضافة إلى عدم التمكن من الإطلاع على بعض الدراسات الحديثة التي تناولت الشعر العربي المعاصر، وما كان هذا البحث أن ينجز فعلياً لولا مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: كتاب طه حسين "التقليد والتجديد"، ديوان الشاعر صلاح عبد الصبور، شوقي ضيف دراسات في الشعر العربي المعاصر، وأخيراً كتاب اتجاهات جديدة في الشعر العربي المعاصر لعبد الحميد جيدة.

وفي الأخير نتوجه بالشكر للأستاذة المشرفة **رازي فايزة** التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها لننال ما نلاقي منها إلا كل خير فأملنا الكبير أن يكون هذا البحث حافلاً ببساطة معانيه، ومرآة صادقة تعكس كل ما يحتويه، تاركين أثراً في نفوس قارئيه، وآخر دعوانا الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين الله.

يوم في: 15 ماي2026 الموافق ل 28 ذو القعدة 1447

الفصل الأول
التجديد في الشعر العربي المعاصر

أولا: مفهوم التجديد (لغة اصطلاحا)

ثانيا: مفهوم الشعر العربي المعاصر

ثالثا: مراحل نشأته وأهم قضاياه

رابعا: ملامح التجديد في الشعر العربي المعاصر

نسعى من خلال هذا الفصل إلى تسليط الضوء على التجديد في الشعر العربي المعاصر وقبل أن ندخل في لبّ الموضوع لابد أن نعرج إلى مفهوم التجديد.

أولا: مفهوم التجديد:

1- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: ".... وتجدد الشيء صار جديداً وجدده واستجده، أي صيره جديد، والجديد ما لا عهد لك به، ولذلك وصف الموت بالجديد"[1]. ومما نستشفه من المعنى اللغوي للفظة "تجديد" هو ابتداع غير المألوف أو الوصول إلى شي لم يسبق إليه قبلاً، وجدّ منه جداً: اجتهد، ومنه جدّ في الأمر بمعنى حقق أو اهتم، وأجدّ في الأمر بمعنى حققه أي أحكمه، والجدّ مصدر الاجتهاد والجديد من الجديد وجديدة، أي ج جدد: عكس القديم، وجدة الثوب: صار جديداً، جدد وأجدّ الشي: صيره جديداً[2].

2- اصطلاحاً:

أما المعنى الاصطلاحي للفظة "تجديد" فوجدناه يعني تغيير في شيء قديم، ومن معانيه كذلك، وصل ما انقطع من المعهود، وإعادته إلى حالة الفاعلية بعد أن بلي على مرور الزمن[3]؛ بمعنى أن يؤتى ما ليس مألوفاً من المواضيع والأساليب والأفكار في الموضوع المجدد فيه، ومن زاوية أكثر تجديد فإنّ الشعر العربي قد عنى بهذا المنحى ودعا القائلين به إلى كسر قواعد شعرية القديمة وخلق قواعد مبنية على أسس جديدة تتسم بالابتكار في الشكل والمضمون.

والتجديد كمفهوم تتسع أطره، وتختلف شروطه باختلاف العصور، فهو يحمل عدة افتراضات منها التغيير أي تغيير ما هو سيئ، والإتيان بما هو أحسن، وقد يعني صياغة القديم في صورة جديدة ملائمة للعصر في حد ذاته، ووفق شروط لا يتم التجديد إلاّ بها. فليس من السهل تجاوز الموروث دون فهمه، وتمثله بوعي كي يتسنى بعد ذلك محاولة بنائه بشكل مستحدث يتماشى مع روح العصر.

---

[1]- بن منظور، لسان العرب، مج 3، دار الصادر، بيروت- لبنان، ط/3، 2004، ص92.

[2]- المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، طبعة جديدة منقحة، بيروت، ص80

[3]- طيب الرحماني نادية، في مفهوم التجديد وإشكالية، محاورات في الأدب والنقد، المجلد الثالث، العدد الرابع، سبتمبر 2023، جامعة جيلالي بونعامة، خميس مليانة، ص39.

يرى **أدونيس**:"أن البدعة في اللغة، ما كان مخترعاً على غيره والإبداع إحداث شيء ويقول ابن سينا أن الإبداع هو أن يكون من شيء وجود لغيره متعلق به فقط فالتجديد أو الإبداع كما عبر عنه أدونيس، يعني الإتيان بشيء لا يوجد شبيه له فيما مضى"[1].

يقول **طه حسين**: "وليس كل محافظة على القديم تقليداً ولا كل إضافة إلى القديم تجديد... وإنما للتقليد وللتجديد في الحياة الأدبية بنوع أصول وشروط لا تتحقق المحافظة إلا بها، وليس التقليد أيسر من التجديد في حياة الناس الماضية، لأن حياتهم المادية محدودة، بما يتاح لهم، وما يسيّر لهم أمور الحياة وما يسير لهم"[2].

والتجديد في الحياة الأدبية حسب رأي "**طه حسين**" بشكل خاص أصول وشروط لابد من توافرها، فليست كل إضافة إلى القديم تجديداً، فالتجديد بحاجة إلى فهم عميق، والتجديد بمفهومه مرتبط في الدراسات المعاصرة بمفهوم الحداثة وهما وجهان لعملة واحدة، والحداثة: "لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث"[3]، فالحداثة أو التجديد لا تعني تجاوز التراث ورفض كل ما فيه، لأن التجديد لا يأتي من العدم والإضافة إلى القديم وإعادة صياغته وطريقة تعامله والارتقاء به إلى مستويات عليا هي التجديد

إنّ التجديد في الشعر هو تجاوز الأطر التقليدية للقصيدة، إما في الشكل أو المضمون أو كليهما، عبر استحداث أساليب وأفكار جديدة تعبّر عن روح العصر، مع الحفاظ على جوهر الشعر الفني، ويظهر في تحديث اللغة، وتطوير الأوزان والقوافي، وتبني الوحدة العضوية، وظهور أغراض شعرية جديدة كالشعر السياسي والاجتماعي، والتحرر من قيود القافية الموحدة في بعض التجارب [شعر التفعيلة وقصيدة النثر][4].

---

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج2، دار الساق، بيروت- لبنان، ط/8، 2002، ص160.

[2]- طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط/3، 1984 ص24.

[3]- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط/2، 1999 ص15 وص16.

[4]- محمد عابد الجابري، المرجع السابق، ص35.

ثانياً: مفهوم الشعر العربي المعاصر

من خلال هذا العنوان سوف نسلط الضوء على مفهوم الشعر العربي المعاصر ووجهات نظر الشعراء حول القصيدة المعاصرة.

يعد الشعر المعاصر صياغة فنية لروح الحضارة التي تشمل جوانب الحياة المختلفة وعن الموقف الذي ينبغي أن تتحدد أبعاده أمام المد الحضاري المتنوع فافتقار بعض الشعر إلى هذه الخصيصة يخرجه من دائرة الشعر، ويجرده من دعامة سياسية من دعامات التطور على الصعيدين الفني والاجتماعي[1]، فبالتالي فيعد الشعر العربي المعاصر هو الشعر الذي يكتب في زمننا الحالي، ويعبر عن قضايا الواقع وتغيرات المجتمع ويتميز بتجديد كبير في الشكل والمضمون، متجاوزاً الأطر التقليدية إلى أشكال مثل "الشعر الحر" و "قصيدة النثر" مع استلهام التراث وفتح آفاق جديدة للدلالات واللغة، والتأثر بالتحولات الفكرية والاجتماعية ليصبح مرآة للذات العربية في عالم متغير.

يرى رواد الشعر الحر أنه ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في السطر، ويعني بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال الزحاف[2].

إنّ اهتمام الشاعر العربي المعاصر بالأفكار والمضامين الجديدة وخاصة قضايا الإنسان المعاصر السياسية منها أو الاجتماعية أكثر من اهتمامه بالشكل القديم جعله أكثر ارتباطاً في تربة وطنه والتعرف على كل ما يحيط بالمجتمع من قسوة وشدة وخاصة في الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية فقد استخدم الشعراء المعاصرين لغة مكثفة تحمل طاقات تعبيرية واضحة، بالإضافة إلى استحضار التراث العربي.

ثالثاً: مراحل نشأته وأهم قضاياه.

[1]– إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط/1، 1984، ص195

[2]– حسين نصار، في الشعر العربي، دار النشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط/1،2002ص157

تعد نشأة مدارس التجديد في الأدب العربي استجابة حتمية لتغيرات الثقافية والاجتماعية التي رافقت عصر النهضة، ثم تطورت نحو التجديد الجذري مع المدرسة الإحيائية، والبعث والمدرسة الرومانسية ومن خلال ذلك:

1- نشأة مدارس التجديد وخصائصها وأهم أعلامها:

ظهر مع النصف الأول من القرن العشرين جيل جديد، اتصل بالثقافة الأوروبية، والإنجليزية منها بوجه خاص ومن ثم اختلفت رؤيتهم لمهمة الشعر عن تلك التي كانت في الجيل السابق، فعابوا على من سبقهم في معالجتهم للموضوعات التقليدية التي لا يتجاوزونها، أما جيلهم فيرى أن الشعر تعبير ونظم لحركة الكون وإتلاف ذات الشاعرة وهو تعبير عن نفس معناها الإنساني العام، وتعبير عن الطبيعة وآثارها وتصوير للعواطف الإنسانية التي تثور بها نفس الشاعر، والتف هذا الجيل حول حركة نقدية عرفت بـ[1]:

أ- مدرسة الديوان:

ظهرت هذه المدرسة عام 1921 بظهور كتاب الديوان النقدي ومن أبرز المؤسسين لهذه الحركة نجد في مقدمتهم عباس محمود العقاد، عبد الرحمن شكري، ابراهيم عبد القادر المازني وقد اتخذت مدرسة الديوان من شعر أحمد شوقي ميداناً لتطبيق نظريتهم النقدية، كما جعلوا من أشعار ميداناً لبث أفكارهم ودعوتهم في كتابة الشعر وقيامه، وصياغته وأشكاله، ثم انحسر هذا الاتجاه كماً وكيفاً، حتى أوشك أن يختفي من الحياة الأدبية، لولا جهود العقاد وإصراره وأصالته، التي حفظت لهذا الاتجاه بالاستمرار، بالرغم ما أحاط به من عوائق وتهدف هذه المدرسة إلى التمرد على التقليد، والتعبير عن الذات، والاهتمام بالجانب الفكري (العقلاني) على حساب العاطفة، يقول العقاد: "إنّ الثورة على القافية تهيئ لمذهب جديد في الشعر وتفسح الطريق لاستقبال المواهب الشعرية على اختلافها وتتيح للأدب العربي أن يعرف شعر الرواية، شعر الوصف، وشعر التمثيل"[2].

---

[1]- محمد بن يحي آل عجيم، البناء الشعري بين مدرستي الإحياء والتجديد مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، ص1216.

[2]- حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط/1، 2010، ص55.

ويتضح من خلال هذا القول بأنّ العقاد يدعو للثورة على ما كان سائداً من قبل وهذا التغيير يفتح المجال لإبراز المواهب الشعرية وقد أشار **محمد الخفاجي** في كتابه "مدارس الشعر الحديث" إلى أهمية هذه المدرسة فقال عنها: "مدرسة الديوان في المدارس الشعرية المعاصرة والجديدة، وهي المدرسة المجردة الإبداعية، الرومانسية، وخلف البارودي وشوقي وحافظ – الكلاسيكية – وتزعمت حركة التجديد في الشعر والحث على الدعوة إليه"[1].

نستشف من خلال هذا القول أن مدرسة الديوان ترتبط بالإبداع فهي من المدارس التجديدية.

حارب "**العقاد**" التقليد والمقلدين وشعر المناسبات ودعا إلى الجانب الذاتي، الغنائي، وحرص على نظرية "الوجدان الشعري" حرصاً تاماً، وصار عنده لابد أن يتخذ من القصيدة الطابع الوجداني، وأصبحت شخصية الشاعر عنده هيكل كل شيء، فالشعر إذا أشعرك بعظمته وقوته، فهو النموذج الذي يجب الاحتفاء به[2]. لقد عاش مؤمناً بالعربية وبتراثها، ولكن التجديد عنده ينبع من قيم الشعر الفنية الأصلية، ولا يخرج عن قيود الفن[3].

- **خصائصها:**

- مفهوم الشعر لديهم تعبير عن النفس الإنسانية ودوافعها، وروح الأمة وقضاياها، الطبيعة وحقائقها الكونية في إطار من التعبير يفصح عن شخصية المبدع.
- ارتباط الموضوعات الشعرية التي تهتم كثيراً بالتأمل في الكون والتعمق في أسرار الوجود واستبطان النفس الإنسانية، بعيداً عن الموضوعات التملق والرياء وشعر المناسبات.
- الاعتماد بالوحدة العضوية داخل القصيدة، والمتمثلة في وحدة الموضوع بحيث أصبح للقصيدة مثل الكائن الحي، لكل عضو فيه وظيفة ومكان[4].
- التجديد والتمرد على القديم من خلال رفض أساليب المدرسة الكلاسيكية التقليدية (مثل شعر المناسبات)، ودعوا للتحرر منها شكلاً ومضموناً.
- التأثر بالأدب الغربي وخاصة بالأدب الانجليزي والرومانسين الغربيين.
- تنويع القافية والوزن.

---

[1]– محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس الشعر العربي الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط/1، 2004، ص123.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط/1، 2002، ص83 بتصرف

[3]– المرجع نفسه، ص84.

[4]– أنور حميد وفشوان، دراسات في عصور الأدب العربي، خوارزم العلمية، جدّة، ط/1، 2006، ص294.

ب– مدرسة أبولو:

ظهرت سنة 1932م بحيث حاول زكي أبو شادي ميلاد هذه الهيئة الأدبية وجعل مركزها القاهرة. كان هناك تباين مؤسسها والداعيين إليها: ابراهيم الناجي، محمود طه، حسن كامل الصيرفي، أحمد محرم، محمود حسن اسماعيل، عبد العزيز عتيق، سيد قطب، نازك الملائكة، أبو قاسم الشابي... وغيرهم في حين يعود سبب تسمية رواد هذه المدرسة بـ "أبولو" بحيث اتخذ رواد هذا التيار الشعري من اليونان شعاراً ورمزاً لهذا التوجه[1].

إنّ أغراض جماعة أبولو تكمن في السمو بالشعر العربي، مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر، لقد انقسمت مظاهر التجديد عند شعراء أبولو على مستويين تتعدد هذه المظاهر على صعيد الشكل، فيما نادى به أحمد زكي أبو شادي، متأثراً بثقافة الأدب العربي الذي يتقن لغته من الانجليزية، نادى بضرورة التحول من نظام الشعر التقليدي إلى نظام الشعر المتحرر، وبضرورة تعدد البحور في القصيدة الواحدة[2] .

أما على الصعيد المضمون وموضوعاته الشعرية، فقد استغرق شعرهم لطرائق التأمل الذاتي والفكر الفلسفي في حين ينبهم عن مواطن الذكريات والحب والحنين في شعر الطبيعة[3]. من أهم المبادئ التي قامت عليها مدرسة أبولو، تحرير الروح من القيود التي تحاول تدوين انطلاقها إلى عالم الإبداع والتميز، لذلك كانوا يدعون باستمرار إلى تحرير الأدب بشكل عام، والشعر بشكل خاص، من كل صيغ وقوالب المدارس التقليدية بالإضافة إلى محاربة الجمود والتقليد إذ كانوا يدعون إلى التجديد في قواعد نظم الشعر.

– خصائصها:

- التجربة الشعرية، والصدق الفني في التصوير وصدق التجارب.
- السيطرة الذاتية على الأعمال الشعرية.
- الاحتفاء بالنفس الإنسانية، وإعلاء منزلتها إلى درجة التقديس.
- تمجيد الألم الذاتي والإنساني.

---

[1]– أنور حميد وفشوان، مرجع سابق، ص 312.

[2]– المرجع نفسه، ص 315.

[3]– المرجع نفسه، ص 316.

- الانغماس في الطبيعة.
- الدعوة إلى الحق.
- تجديد وتنويع أساليب التعبير.
- اتسام الألفاظ بالرقة والعذوبة والوضوح، وتجنب التراكيب القديمة الجاهزة.
- التجديد في القوالب والأوزان الشعرية والاهتمام بالموسيقى الداخلية والخارجية.
- الانغماس في الطبيعة، جعلوها ملاذاً لهم وهروباً من الواقع.
- الوحدة العضوية والتماسك النصي[1].

ج- المدرسة الرومانسية:

هي حركة فنية أو أدبية وفكرية نشأت في أوروبا أواخر القرن الثالث رداً على العقلانية والتنوير، تؤكد على العاطفة، الخيال، الفردية والهروب من الواقع، وتتميز بتمجيد المشاعر، حب الطبيعة وأطلق عليها اسم الإبداعية لأنها اخترعت في الشعر نهجاً جديداً، مع بدايات القرن العصري ظهرت في الشعر العربي بقيادة "خليل مطران" ومن أبرز أعلامها نجد **وليام وردزورث،** شيللي – جبران خليل جبران – إيليا أبو ماضي – ميخائيل نعيمة، بدر شاكر السياب... إلخ كل هؤلاء ركزوا على الذاتية والعاطفة والتحرر من القيود الكلاسيكية.

أول من نادى بالشعر الوجداني هو خليل مطران، كما دعى في قصائده الشهيرة إلى الحرية الفنية ولعل من أبرز مظاهر التجديد في شعره تجنب الوقوف عند القشور والطلاء الخارجي في أي موضوع يتناوله، فإذا وصف الطبيعة مثلاً وجدنا وصفه لا يخلو من العاطفة والإحساس الصادق يقوم على مزج الشعور لما يصفه ويراه[2].

والرومانسية في الأدب اتجاه فني يتميز أساساً، بطغيان العاطفة أي بمعنى تفجر الأحاسيس والمشاعر وتمادياها، بحيث يغرق لجيجها الصاخبة كل تفكير عقلي ومنطقي، ويصبح الخيال المشحون والملتهب في خدمة الغرض العاطفي[3].

---

[1]- ينظر: عبد الله خضر حمد، المدارس الأدبية (دراسة وتحليل)، دار القلم، د.ط، د.ت، ص 163.

[2]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط/1، 2003، ص 83.

[3]- فايز ترجيني، الرومانسية في الأدب، دراسات عربية، مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية، ع 7/8، السنة 24، أيار، حزيران، مايو، يونيو، دار الطليعة، بيروت، 1988، ص121 وص122

– خصائصها :

- تمجيد العاطفة والخيال فالمصدر الحقيقي للتجربة الجمالية هو الشعور والوجدان وليس المنطق.
- التركيز على التجربة الشخصية والتعبير عن الذات بحرية.
- الهروب من الواقع.
- الثورة على التقليد.
- الدفاع عن حقوق الأفراد والشعوب ضد الظلم وخاصة المرأة.
- الميل نحو اللغة الوجدانية قريبة من الحياة بدلاً من اللغة الخطابية الفخمة.

د– مدرسة المهجر:

لعب شعراء المهجر دوراً كبيراً في النهضة الشعرية التي عرفها العالم العربي مع مطلع القرن العشرين، باطلاعهم على التجارب الأدبية الغربية، وقد قامت حركة الشعر في المهجر على يد حشد من الأدباء والشعراء الذين غادروا بلادهم تحت وطأة الاستبداد والظلم والفقر في بلادهم، في فترة من منتصف القرن التاسع عشر وخلال النصف الأول من القرن العشرين[1].

وتأثر الشعر المهجري بالعديد من المدارس الشعرية العربية المتمثلة في المدرسة الكلاسيكية الحديثة، المدرسة الرومانسية، مدرسة شعراء الديوان، ومدرسة أبولو بالإضافة إلى تأثرهم بالآداب الغربية.

ومن بين أعلامها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة ورشيد أيوب بالإضافة إلى عبد المسيح حداد... إلخ.

– خصائصها:

- يتميز الشعر المهجري بالواقعية النابعة من الحياة ومن التجارب الحارة[2].
- الشعر المهجري متعدد القراءات، لأنه يحمل معاني متعددة بتعدد تجارب أصحابه لهذا فقد استخدم شعراء المهجر لغة جديدة فيها الكثير من الحيوية، والإيحاء، والقدرة على التعبير.
- توظيف الرمز وهذا يظهر في قصائد إيليا أبو ماضي.

---

[1]– أنو حميدو فشوان، دراسات في عصر الأدب العربي، ص300.

[2]– ينظر: سليمة عقوني، حضور الفلسفة الأفلاطونية في شعر الرابطة القلمية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث باتنة، ص34 وص35.

- التعبير عن النفس.
- تأثر الشعراء المهجر بالفلسفة الغربية.
- استخدام اللغة البسيطة.
- الثورة على الاتجاه المحافظ.
- توظيف الأسلوب يتسم بالرقة والهدوء.
- تنويع في الأوزان والقوافي.

هـ- المدرسة الرمزية:

كانت البداية الأولى لظهور الرمزية في لبنان بعد عام 1919، ليمتد بعدها إلى البلدان العربية الأخرى كما ظهرت في مصر قبل 1928، غير أن ظهورها ظل باهتاً بحيث أننا لا نجد أشعاراً مدونة احتفت بهذا التوجه المذهبي، وظل الأمر كذلك إلى غاية 1936، وهي السنة التي قوي فيها عود الرمزية وعرفت طريقها إلى القارئ العربي عن طريق مجلة "المقتطف" التي نشرت قصيدة ذات مسحة رمزية تحت عنوان (الخريف في باريس) من شعر ادوار فارس، ومجلة المكشوف حيث اهتمت هذه المجلات بترجمة الشعر الرمزي، ونشرت تراجم لأعلامه مثل: **بودلير** و**رامبو**"[1].

فالرمزية في الشعر المعاصر هي اتجاه فني إيجابي يبتعد عن التقرير المباشر معتمداً على الرمز، الصورة الفنية المكثفة، والأسطورة للتعبير عن التجربة النفسية والفكرية نشأت كرد فعل على المدرسة الرومانسية ومن بين أعلامها: نجد الكثير من الجدل منهم من قال أنهم: المهجريون، جماعة أبولو، ومنهم من أعطى الريادة لجماعة الديوان، ومنهم من أسقطها على جبران خليل جبران باعتباره أنه من الذين حادوا عن المألوف في شعرهم ووشحوه بالغموض والرمز بالإضافة إلى الشاعر **يوسف غضوب** في ديوانه "القفص المهجور" "العوسجة الملتهبة" أدونيس - كذلك الشاعر الفلسطيني **معين** بسيسو في "ديوان المعركة"[2].

- خصائصها:

- استخدام الرمز والإيحاء: يفضل الرمزيون الإشارة للشيء لا التصريح به[1].

---

[1] - سارة نجر ساير العتيبي، الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، https://webcache.googleeuser content.com

[2]- عزت ملا إبراهيم، محمد سامي، صديقة تاج الدين، الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب، لاهور، باكستان ع 24، 2017م

[1]- بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، القاهرة، مصر، ج4، 1937، ص469.

- الغموض الفني: يميل الرمزيون إلى استخدام لغة مبهمة تعتمد على تعدد المعاني والتأويلات بعيداً عن الوضوح والمباشرة.
- الموسيقى الشعرية الكثيفة.
- الاهتمام بالذات والعالم الباطني.
- استلهام الأساطير والتراث.
- التجديد والتحرر والتمرد على الأوزان والقوافي التقليدية.

2- نشأة الشعر العربي المعاصر ومراحل تطوره:

يعد الشعر المعاصر صياغة فنية لروح الحضارة التي شملت جوانب الحياة المختلفة وغنه الموقف الذي ينبغي أن تتحدد أبعاده أمام المد الحضاري المتنوع فافتقار بعض الشعر إلى هذه الخصيصة يخرجه من دائرة الشعر، ويجرد من دعامة أساسية من دعامات بنائه المتطور على الصعيدين الفني والاجتماعي، بمعنى أنه يفتقد عناصره الفنية وهو مضمون الذي تتخذه من خلال رؤى الشاعر ويبرز موقفه الذي يمنحه القيمة الحقيقية[2].

تعد بداية القرن العشرين علامة جديدة وثورية في تاريخ الشعر العربي فقد تزايد تأثر الأدب العربي ومن خلال هذا التأثير المتزايد دخلت الفنون الشعرية الخارجية وبالتجديد الغربية في الشعر العربي... وبدأت إرهاصاتها الأولى تظهر في القرن التاسع عشر، ومن هذه الأنواع الشعرية الشعر المرسل الذي حاول تطبيقه لأول مرة **رزق الله حسون** عام 1869، وأحياه **جميل صدقي الزهاوي** عام 1905، وفي العام نفسه زاول **أمين الريحاني** تجربته في الشعر المنثور بتشجيع من **جورجي زيدان** مقلداً بذلك الشعر الحر الذي كان ينظمه في "الأفرنج"[3].

قررت **نازك الملائكة** في مقدمتها في ديوان "شظايا ورماد" وفي مقال نشرته في مجلة الآداب سنة 1962 أنها هي أول من ابتكر هذا الشعر الحديث الذي يتحرر من القالب العروضي والقوافي القائمة على الروي واحد يتكرر من مطلع القصيدة إلى آخر بيت فيها، وأن قصيدة

---

[2]- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط/1، 1984، ص195.

[3]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط/2، 1981، ص269.

"الكوليرا" هي أول قصيدة في هذا الشعر وكانت نظمتها في 27 أكتوبر 1947ونشرتها في مجلة العروبة بيروت قبل أن تنشر مرة ثانية في الديوان[1].

إن الشاعر المعاصر وجد نفسه أمام أسباب فرضت عليه طائعاً أم مكرهاً البحث عن الشطر الجديد... فهذا صلاح عبد الصبور يرى: "أن الشعراء هم ورثة الشعر وأن لهم كل الحق في تغيير ملامحه وتبديل قسامه... وأن ملكية أرض الشعر آلت إلى هذا الجيل فليخطط إذ كما يشاء له وحيه وإلهامه"[2].

ومنهم من يرى بعض النقاد أن التطلع إلى التجديد لدى الشاعر هو الذي سبب في التجديد... وفيما نعتقد أن التجديد تمخض عن دافع المزيج بين السببين كليهما، الباحث الغربي بن مورية في كتابه الشعر العربي وتطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي إلى أن الشعر الحر نشأ في الغرب ولم يتعرف عليه الأدب العربي فالشاعر قد يكون مجددا حتى عندما يرى الأشياء بصورة معاصرة، إذ ينبغي على كل شاعر وفنان يصرف جهده لتفهم روح عصره، والتعبير عنه عندما يتطور الزمن ويصبح للعصر الجديد مكونات جديدة يظل المبدأ قائما وصالحا.

فظهرت الأنواع الشعرية في الشعر العربي الحركات التجديدية، حيث قام كثير من الشعر المتجدد، ونذكر النهضة الحديثة العربية، ومنها قامت الأسبقية في المحاولة نحو التجديد إلى محمود سامي البارودي الذي بادر إلى بذور البذر الأولى للتجديد في الشعر التقليدي، وقامت على فكرته حركات أدبية وعلى رأسها مدرسة أبوللو ومدرسة الديوان فطوراً بها ميزة التجديد، إلى أن تمخض الشعر العربي الحديث بأشكال شعرية مختلفة متعددة من هذه الحركة، ويجب أن نشير إلى نقطة مهمة للغاية وهي لماذا أمست الحاجة إلى التجديد والحداثة الشعرية في العربي الحديث[3]، فذهب النقاد إلى مذهبين في هذا الخصوص: منهم من قالوا أن الشعر التقليدي لا يصلح لمعالجة القضايا البشرية خاصة فيما يتعلق بالحياة العلمية والعلوم الاجتماعية والتجريبية، والتقييد الصارم بالقوافي والأوزان يجعل الشعر عاجزاً تماماً عن التعبير الدقيق عما يجيش في خواطر الشعراء والأدباء، أما عن نشأة القصيدة المعاصرة، فنازك الملائكة إلا إثر محاولات أبو شادي من حركة أبوللو، والذي أثر الشعر الحر على الشعر المرسل، لأنه وجد في الشعر

---

[1]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط/1، 2003، ص268.

[2]- صلاح عبد الصبور، الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، ص648.

[3]- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط/8، د.ت، ص162.

الحر وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما ونشره في مجلة "أدبي" عام 1936 وتقلدها كل من الشعراء من أمثال: **فريد أبو حديد وخليل شيبوب ومصطفى عبد اللطيف السحرتي**[1].

إلا أن العمود الرئيسي للشعر الحر ترجع تاريخ نشأة الشعر لنازك الملائكة كانت بداية حركة الشعر الحر في العراق، ومن العراق إلى بغداد نفسها، وزحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، وكادوا لسيما الذين استجابوا لها تجرف أساليب شعرنا الأخرى جميعاً وكانت أولى قصيدة حرة الوزن وتم قصيدة "هل كان حباً" **لبدر شاكر السياب** من ديوانه "أزهار ذابلة" وكلا القصيدتين نُشرت عام 1947م[2]، إلا أن في مقدمة "قضايا الشعر المعاصر" تعترف بأن البدايات الشعر الحر كانت قبل عام 1947م، وفي عام 1962 صدر كتابي هذا وفيه حكمت بأن الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، ولم أكن يوم قررت هذا الحكم أدري أن هناك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947م.

3- مراحل تطوره:

قد عكست القصيدة العربية كثيرًا من سمات التطور والتجديد في كافة المستويات، الأمر الذي أفرز مذاهب ومدارس جديدة في الأدب لم تكن موجودة من قبل، وانصرف الشعر المعاصر إلى التعبير عن الحياة والمجتمع الحديثين وتصوير مشاكل الناس واهتمامهم وأفكارهم، في بداية النهضة نجد:

أ- المدرسة الإحيائية:

أطلق على هذه المدرسة مجموعة من التسميات كمدرسة الإحياء والتراث، والمدرسة الإتباعية الإحيائية نظرًا لأن نشأتها لمحاولات روادها في إحياء التراث القديم، والمدرسة الكلاسيكية العربية إزاء الكلاسيكية الغربية، ومدرسة النهضة الأدبية، نظرًا لأنها نشأت لدى العرب كانت أثر حركة النهضة القومية الذي اقترنت بمرحلة التذمر الاجتماعي والاضطراب السياسي وما نتج عنهما

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط/2، 1965، ص57

[2]- المرجع نفسه، ص24 .

من ثورات نهضوية تسعى لإزالة الظلم والاستبداد[1]، وسعى روادها للوصول إلى مستوى اجتماعي وسياسي وثقافي وقد ظهرت هذه المدرسة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر في أوائل العصر الحديث والتزم فيها الشعراء بنظم الشعر العربي على النهج الذي كان عليه في عصور ازدهاره، منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، وكان الرائد الأول لمدرسة البعث والإحياء الشاعر المعروف **محمود سامي البارودي** ومن أشهر شعراء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وأحمد محرم وغيرهم، وبذلك بدأت مرحلة جديدة في الشعر العربي المعاصر نطلق عليها مرحلة البعث والتقليد هذه المرحلة هي التي أنهت عصر الانحطاط وكان معنى هذه اليقظة التحرر من اللغة القديمة ذات السجع والمحسنات البديعية وقد حرص البارودي على جزالة اللفظ وحرر الشعر من الاستعارات وكنايات وكان عمله مزدوجًا ببعث أسلوب الشعر ونقله.

ب- **المدرسة الرومانسية:**

وما يسمى أيضًا بمرحلة التجديد فبرزت في المدة التي بين 1914-1939 فكانت رد فعل على القواعد الكلاسيكية الصارمة، عمد الرومانسيون إلى التخلص من المفردات والعبارات والتراكيب البيانية التي فرضها عليهم تقليد الأقدمين كما اتبعوا المفردات والعبارات المواكبة لروح العصر، وأن يترك العنان للحالة النفسية بأن تفرض عليهم وسائلها التعبيرية الخاصة بها[2]، فالرومانسية الشعرية لم تشكل مدرسة عربية متكاملة، إذ اقتصرت على بعض المحاولات الشعراء التي تركزت في الشكل أحيانًا بتحطيم عمودية القصيدة العربية القديمة، وفي المضمون الشعري أحيانًا أخرى، فنجد **خليل مطران** بديوانه ومدرسة الديوان (شكري والعقاد والمازني) ومدرسة المهجر (الرابطة القلمية وأبو ماضي) لقد عبروا الشعر تعبيرًا عن ذات الشاعر بحيث كان الفرد نفسه موضوع الأدب وعلى هذا ينادي ميخائيل نعيمة بأن الشعر ينبغي أن يكون تعبيرًا عن حاجتها إلى الإفصاح عن كل ما ينادينا من العوامل النفسية من حب وكره وألم وخوف وطمأنينة.

الشاعر أصبح شاعرًا ذاتيًا بعد أن كان شاعرًا غيريًا، كما بعد عن محاكاة الطبيعة واستلهام التاريخ والاستجابة المباشرة للأحداث والمناسبات، كذلك الابتعاد عن لغة الشعر عن العناية بالمفردات

---

[1]- رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط/1، 1992، ص17 بالتصرف

[2]- ينظر: أسامة خليل عبد الحافظ، التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث، رسالة الدكتوراه، في الأدب العربي الحديث، ص126.

المعجمية والألفاظ غير الشائعة ذات الجرس العالي والإيقاع الخطابي، أي أن الشاعر الرومانسي أو الوجداني كما يسميه الدكتور عبد القادر القط قد أصبح يعني المضمون المتقارب محافظًا على ما أسماه النقاد الرومانسية، ونجد رواد جماعة الديوان مالوا بالشعر نحو الوجدان العقلي، فنجم عن ذلك طغيان مشاعر القلق والحزن، فإلى نزواء لازم شكري والعبثية العقلية سحقت المازني، أما العقاد فقد نجا من تلك التيارات الساحقة لتواصله مع التوجيه الرباني وتنمية فكره، فأنصار الشعر الحر الذين يلتزمون الوزن الواحد والقافية الواحدة في القصيدة وأنصار الشعر الحر الذين يناصرون الاقتصار على التقييد بالتفعيلة الواحدة لقد نادى شاعر مثل **عبد الرحمن شكري** بالخروج على القافية مع الحفاظ على الوزن فيما أسماه بالشعر المرسل أي المتحرر من القافية الموحدة[1]، فواجه الإنسان العربي تحديات كثيرة على المستوى القومي والوطني ظهرت بعض أصوات الشعر المعاصر نجد صلاح عبد الصبور – أحمد عبد المعطي – بدر شاكر السياب...

ج– المدرسة الواقعية:

تُعرّف المدرسة الواقعية على أنها إحدى المدارس الأدبية والمذاهب الأوروبية التي انتقلت إلى الأدب العربي، وتستمد هذه المدرسة عناصرها بشكل مباشر من الطبيعة وليس من النماذج الكلاسيكية، وتتجلى جوانب هذه المدرسة من الأمور المستمدة من البيئة المحلية، والتي تُشعر القارئ بالانطلاق نحو الواقع، والصدق في التصوير[2]، كانت تعبر عن نفسية الإنسان المعاصر وقضاياه ونزعاته وطموحه وآماله، فقد أصبح الشعر المعاصر يطرح رؤية للحياة ويشكل نسقًا فريدًا من الإبداع، وصار هم الشاعر الحقيقي أن يقدم قصيدة تجمع كل سمات الأنواع الأدبية الفنية المختلفة، الشاعر المعاصر لم يربط الشعر بفن واحد مثل الكلاسيكيون بالرسم والرومانسيون بالموسيقى، وإنما بالفنون كلها وبالتراث العالمي أجمع ويذهب صلاح عبد الصبور إلى أن: "القصيدة ليست مجموعة من الخواطر والصور أو المعلومات ولكنها بناء متدامح الأجزاء، منظم تنظيمًا صارمًا... يوحي بالإرادة العاقلة والحساب الدقيق والوعي اليقظ.. كما يوحي أيضًا بالعفوية والتلقائية"[1]، فالمنشود أن القصيدة الحقيقية عمل فني متكامل وليست مجرد تجميع عشوائي لأفكار أو مشاعر أو صور شعرية متفرقة وأن القصيدة بناء متماسك

---

[1]– عبد الرحمن شكري، ديوان شكري، منشأة المعارف بالاسكندرية، 1960، ص205.

[2]– نزار محمد عثمان، المدارس الأدبية والنظرية الإسلامية، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 2005بتصرّف.

[1]– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، بيروت، دار العودة، 1969، ص19.

الأجزاء كل بيت وكل صورة وكل كلمة، فالقصيدة تؤدي وظيفة محددة وتخدم المعنى العام، فإذا حذف جزء منها اختل البناء كله، كما يختل البناء المعماري إذا انتزع حجر من مكانه.

وفي القرن التاسع عشر نضجت المبادئ الأساسية للمذهب الواقعي واتضحت معالمها بصورة ناضجة وقد اختلفت بصورة جذرية عن المذاهب الأدبية السابقة التي كانت سائدة آنذاك المذهب الكلاسيكي والرومانسي[2]، فقد حاول الشاعر المعاصر الواقعي أن يعرف حقيقة الواقع أن يعيش داخله ولمنه وخارجه وأن يقرأ ثقافة أمته وثقافة العالم من حوله وأن يدرك أسرار تشكيل الشعر وصياغة معظم الفنون الأخرى، وأن يمحو التناقض بين الخاص والعام وبين الماضي والحاضر، فقد زواج على قدر متساوي بين الذات والموضوع، فهو شعر واضح يتحدث فيه الشاعر ببساطة وعفوية ولغة تقترب من لغة التخاطب اليومي، فالشعراء في هذه المرحلة أحدثوا تغييرًا مهمًا في شكل القصيدة العربية، إذ لم يعودوا يلتزمون بالبيت الشعري التقليدي المكوّن من شطرين متساويين، وإنما اعتمدوا على التفعيلة بوصفها الوحدة الإيقاعية الأساسية في الشعر.

فأصبحت القصيدة تُبنى من أسطر شعرية متفاوتة الطول قد يطول السطر أو يقصر بحسب الفكرة والانفعال مع الحفاظ على الإيقاع الموسيقي للتفعيلة، وهذا ما يُعرف بالشعر الحر أو شعر التفعيلة، فهذه المدرسة تسمى بمدرسة التعاون الأدبي أي الحركة الشعرية لم تقتصر على جيل واحد أو منطقة واحدة، بل ضمت الشعراء من مختلف المراحل والأعمار ومن شتى أنحاء الوطن وكان بينهم نوع من التعاون والتأثير المتبادل في تطوير الشعر وتجديده، مما أسهم في انتشار هذا الاتجاه وترسيخه في الأدب العربي.

4- أهم قضاياه:

تتمحور قضايا الشعر العربي المعاصر حول تحولات جذرية في المضمون والشكل الفني، تعكس صراع الهوية والحداثة في الواقع العربي.

أ- الصورة الشعرية والتصوير الفني:

ظل الغموض يكتنفه بسبب اختلاف وجهات النظر فهي تُستعمل بمعنى الشكل ومرة بمعنى الخلف، وطورًا آخر تدل على الفكر، وطورًا على بناء الإحساس في النفس لكن الأساس أن الصورة هي عنصر مركزي مشترك بين الشعر والفنون التشكيلية، مما يرى البعض أن كلمة "صورة

[2]- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف ط/2، 1980، ص9 و ص15 بتصرف.

تستعمل للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانًا مرادفة للاستعمال استعاري للكلمات"[1]، إلا أن الصورة الشعرية مختلفة تمامًا فهي تعتمد كل الاعتماد على الخيال في التعبير عن دلالة التي تصاغ لفظًا أو بالأحرى "فالصورة في الفن التشكيلي يصوغها الخط أو اللون أو المادة الصلبة، أما الصورة الشعرية فهي من الإيحاء الكلمة التي تشكل عناصرها فتأخذ طريقها – بعد ذلك – إلى المتلقي"[2].

لقد عمق النقد من وظيفة الصورة الفنية وزاد من قيمتها في النص الأدبي وأصبحت القصيدة المعاصرة "استعارة كبرى" تعتمد في صورتها وأدواتها الشعرية على تغيير المعنى والإيحاء.

فالصورة كلام مشحون شحنًا قويًا، يتألف عادة من عناصر محسوسة" خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلاً منسجمًا"[3]، وبهذا المعنى يقول شوقي ضيف: "الصورة من يد صباغ يعرف كيف يضم الخط إلى الخط، واللون إلى اللون، والضوء إلى الضوء والظل إلى الظل فلا تحس إلا بالاستواء والائتلاف"[1].

فالصورة الشعرية فهي "نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع المتوترة الهيئتين الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة وتجربته وفق (تعادلته) فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة، فتكون العملية الصورة الفنية بالمستوى الدلالي سعيًا إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية، للبسيطة أو مركبة، أيقونية أو مجازية للواقع الحسي (الدال أو المدلول) بأسلوب فائق"[2].

فالصورة الذهنية عند ما نسمع كلمة ما يتكون في أذهاننا تصور أو صورة للشيء الذي تدل عليه هذه الكلمة والألفاظ المادية هي كلمة نفسها كصوت أو حروف أي الشكل المادي للفظ الذي نسمعه أو نقرأه والنغمة أو الإيقاع كل لفظ لا يتحمل معنى فقط، بل يحمل أيضًا

---

[1]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت لبنان، ط/1، 1983، ص3 وص5.

[2]– عبد الله عساف، اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، مجلة الوحدة، ع:82/83، 1991، ص26.

[3]– ياسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، دار النشر دارالثقافة، دمشق، سوريا،د ط، 1983 ص28.

[1]– شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الأدبية، ط/2، 1959. ص25.

[2]– عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/1، 1999، ص34.

نغمة، إيقاعًا موسيقى لغوية ناتجة عن ترتيبه داخل الجملة أو النص والنسق الصوري هو النظام أو البنية الشكلية التي تنتظم فيها الألفاظ.

ب- الرمز:

إن مفهوم الشعر الجديد دفع بالشاعر إلى تحطيم القوانين المألوفة، قصد بناء عالمه الشعري المتميز بالغرابة والغموض، والذي أصبح سمة مميزة للشعر واستقرارًا لنا لهذا الشعر، فمصطلح الرمز كغيره من المصطلحات الأدبية الشعرية النظرية، نادرًا ما نجد مصطلحات كهذه تحديد تعريف واحد له، إذ نجد أن الرمز هو علاقة تعتبر ممثلة لشيء آخر ودالة عليه ففي معناه أخفى من الكلام إذ يستعمل المتكلم الرمز إذ أراد إخفاء أمر ما عن كافة الناس، فيضع الكلمة التي يريد إخفاءها أسماء من أسماء الحيوان أو الطيور أو سائر الأشياء[3].

والرمزيون إزاء موضوعاتهم لا يكتفون بالإيحاء النفسي، بل يعمدون إلى ربط لغتهم المعاصرة بلغات قديمة تنبع مما ترسب في أذهانهم، وما اكتسبته ثقافتهم من قصص التاريخ، والأحلام، والأساطير، والديانات، فتصبح وظيفة الفنان "أن يجسد خبرته في رموز"[1]، فأدونيس فقط من ربط الرمز بالإيحاء وجعل علاقته بالمعاني مغلقة، وذلك يجعل مجال التأويل مفتوحًا أمام وعي المتلقي الذي عليه أن يكشف هذا العالم الغامض الكامن داخل القصيدة وراح يعرف الرمز بأنه ما يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص، الرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، فالرمز مبدأ لكل اختلاف وتعدية لكل مشاكله إنه عملية تشكيل مخصوصة ومفارقة، ومعرفة كيفية بأصول اللغة، تتعدى ما هو أحادي ونمطي.

ج- الأسطورة:

إن الأسطورة هي حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معانٍ ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان "ولما كانت الأسطورة حكاية فإنه من الطبيعي أن تتوافر على عناصر

---

[3]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقدية العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط/1، 2011، ص241.

[1]- أحمد بسام الساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2006، ص338.

السرد المعروفة (المكان والزمان- الشخصيات- الحبكة والأحداث) وقد تتداخل الأسطورة مع الخرافة وقصص التراث مجهولة المؤلف التي يتبادلها العجائز ويروونها للأحفاد لغاية سامية"[2].

كذلك يعد الاهتمام بالأسطورة أحد المعالم الأدبية الهامة في شعر وقد كان ذلك نتيجة للوعي العميق بطبيعة الأسطورة وهو الوعي الذي يستند إلى منجزات العلم مثل علم النفس والأنثروبولوجيا، ويتمثل السبب الرئيسي في إيحاء إلى الأسطورة في طابعها الخالد وبقائها على مر الزمان إلى محاولات عدة لبعث المأساة الإغريقية، لكن من الواضح أنه لا يمكن أن يتكرر فلقد وصلت علينا عبر الثقافات المختلفة في صور تبدو متماسكة لأنها تعالج بعض المواقف الخالدة[3].

فالخلفية في الأسطورة حيث لا يقصد الشاعر إلى توظيف عنصر صريح ومباشر من الأسطورة، وإنما يعمد إلى الارتكاز على الأسطورة معينة يجعلها كخلفية لقصيدته، فيحدث تقاربًا بين الصور تتعلق بتلك الأسطورة وبين موضوع القصيدة، فيظهر النص ببعدين أحدهما فني مباشر وآخر غير مباشر يمثل الخلفية الأسطورية ويبقى توظيف الأسطورة فعلاً تجريبيًا في تشكيل النصوص الحديثة ومعيار توفيقه في ذلك ليستطيع الشاعر تفجير الدلالات التي استعار النص الأسطوري.

د- الغموض:

كانت كلمة الغموض عند نقادنا العرب القدماء تعني عدم الوضوح، وتشمل ضروب التعقيد اللفظي والمعنوي جميعًا، وبالعودة إلى القواميس والمعاجم، فيظهر هذا المعنى الذي أشرنا إليه واضحًا لا لبس فيه، أما في نقدنا العربي الحديث، فقد صار للغموض معانٍ أكثر تشعبًا وتباينًا، إلا أن أكثرية النقاد عندنا يقصدون به "أن تحتمل القصيدة تأويلات مختلفة، وتتضمن مستويات متعددة، مستفيدين في ذلك من الفهم الرمزي للإيحاء، وعدم التسمية"[1].

نلاحظ من إستقرائنا للشعر العربي أنه يتحرك من الوضوح إلى الغموض، كلما تقدمنا في الزمن تزداد كثافة الغموض في النص الشعري إلى حد تبلغ فيه الإبهام، مثلما شهدنا ذلك في

---

[2] - فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط/2، 2001، ص14.

[3] - روضان الصباغ، نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية) دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط/1، 2002، ص344.

[1]- عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر, القاهرة، ط/1، 2011، ص12.

العقدين فيقول أدونيس: "إن ما نسميه غموضًا في القصيدة هو كونها متعددة الأبعاد وليست وحيدة البعد". فالشعر الغامض ليس شعرًا غير مفهوم أو مبهمًا بلا معنى، وإنما هو شعر لا يقدم معنى واحدًا مباشرًا ومغلقًا.

ويقول أيضًا: "أعود فأقول أنني أسمي الغموض بأنه نوع من تعدد الأبعاد في القصيدة الواحدة، مما لم يألفه القارئ"[2].

المقصود بالغموض هنا أنه يجعل القصيدة متعددة الأبعاد أي أن النص الواحد لا يحمل معنى واحدًا مباشرًا، بل يفتح أكثر من مستوى للفهم دلالي، شعوري، رمزي، فلسفي وبالتالي الغموض دعوة للتأمل والمشاركة لاستجلاء سريع للمعنى.

نفهم من هذا أن ظاهرة الغموض ظاهرة ملازمة للشعر، أي الشعر القديم لم يخلُ منه وغنما كان قليلاً مقارنة بما للشعر المعاصر لأن الشعر الحديث تفتح على ضروب كثيرة من الغموض المكثف، وهل هذا يبدو غموض الشعر القديم أشد وضوحاً وأقرب من غموض الشعر المعاصر[1]. ومن شعراء الغموض **أدونيس وخليل حاوي ويوسف الخال** وغيرهم من الذين يرون أن الغموض في الشعر عنصراً أساسياً. كما قال خليل حاوي: (الغموض ظاهرة ترتبط بتحول الشعر الحديث عن تقرير الأفكار تقريباً عارياً من الصور إلى التعبير بالصورة الحسية عن الحالات النفسية والطاقات المجردة، نعم إن الغموض سمة من سمات الشعر الحديث ومصاحب لكل شعر)، أي الغموض هنا يعني عدم الوضوح المباشر للأفكار، أي أن القارئ لا يجد المعنى على شكل كلمات مباشرة، بل عليه أن يستشفه من الصور والمعاني المتضمنة والغموض يزيد في عمق الشعر ويجعل القارئ يفسر النص بطريقته الخاصة.

ويعتبر **يوسف الخال** عن هذا الغموض الملازم لكل خلق شعري بقوله: (الغموض يعود إلى اللاوعي، إلى العقل الذي يملك الرؤيا ويملك نفاذ البصيرة)[2].

---

[2]– أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة الشعر، بيروت، س3، ع/88، 1959، ص87.

[1]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دارالنشر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991، ص84.

[2]– أنس حسام النعيمي، مجدي حاج إبراهيم، الغموض في شعر الحداثة من منظور إسلامي، مجلة الدراسات اللغوية الأدبية، تصدر عن قسم اللغة العربية آدابها، الجامعة الإسلامية العالمية،ماليزيا 2009، ص88.

الغموض لا ينشأ دائماً من نقص في الفهم أو من جهل بالأشياء، بل قد يكون مصدره اللاوعي، أي ذلك الجزء العميق من العقل الذي يعمل خارج الإدراك المباشر، هذا العقل لا يفكر بطريقة منطقية صريحة، بل يعتمد على الرمز والصور والمشاعر.

هـ- الالتزام:

الالتزام هو مشاركة الشاعر أو الأديب الناس همومهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية، والوقوف بحزم لمواجهة ما يتطلبه ذلك، إلى حد إنكار الذات في سبيل ما التزم به الشاعر أو الأديب. "ويقوم الالتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان، وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحاً وإخلاصاً واستعداداً من المفكر لأن يحافظ على التزامه دائماً ويتحمل كامل التبعة التي تترتب على هذا الالتزام"[3].

ولا يمكن فصل ظاهرة الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر عن الموقف الإيديولوجي بتأثير من الظروف السياسية والاجتماعية فيرى نجيب محفوظ أنه من الإجحاف بالشعر أن نطالبه بالخروج عن نفسه وبالتنكر لطبيعته ليخدم شيئاً أخرسوه، وليخدم بما يحقق رغباتنا وبالطريقة التي ترضي الفن، ألا وهي طريقة الإثارة والإيحاء، ويرى عبد الوهاب البياتي أن الالتزام "هو اختيار حر ينبع من إرادة الشاعر وحريته والشاعر في وطننا العربي خاصة في عصر الانبعاث القوي هو المطالب بالالتزام لا في شعره فحسب، بل في أفكاره وموقفه وسلوكه وإلا أصبح خارج الالتزام، والالتزام هنا يعني الغرق في الشعارات السياسية والمباشرة"[1].

هدف الالتزام هو الكشف عن الواقع ومحاولة تغييره بما يتطابق مع الخير والحق والعدل عن طريق الكلمة التي تسري بين الناس، فالفكر الملتزم في أساسه حركة العالم الذي يدور حوله على قاعدة المشاركة العملية لا النظرية إذ ليس الالتزام مجرد تأييد نظري للفكرة، وإنما هو سعي لتحقيقها[2].

- ومن مظاهر الالتزام في الشعر العربي المعاصر هي تبني الشاعر لقضية (اجتماعية – سياسية) ومحاربة كل أشكال الاستعمار والاستبداد والظلم والفساد.

---

[3]- أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص14.

[1]- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط/1، 1984، ص215.

[2]- احمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص14.

- محاولة تسخير أدبه كوسيلة لتغيير وإيجاد الحلول الفاعلة والمؤثرة في المشكلات.
- التعبير باستعمال الضمير (نحن) الذي يدل على الانتماء.
- يتبنى الشاعر قضية لا تخص وطنه الأم ويتحدث عنها وكأنها قضيته يتألم لألمها ويفرح لفرحها (النزعة القومية).
- ومن الشعراء الملتزمين تجد: محمود درويش، أحمد سحنون، أبو قاسم خمار، سليمان عيسى، مفدي زكريا، نزار قباني... ومن أشهر قضاياهم قضية الحرية ومحاربة الاستعمار والعدالة الاجتماعية وقضايا التحرر العالمية والاشتراكية كتوجه سياسي واجتماعي وفكري لاقى استحسان أغلب دول العالم العربي.

رابعاً: ملامح التجديد في الشعر العربي المعاصر:

استطاعت القصيدة العربية منذ ظهورها وعلى مر الزمن أن تتخذ أشكالاً موسيقية مختلفة من حيث بنائها العروضي، وسنذكر المراحل الأولى التي مرت بها قبل الوصول إلى أشكالها التجديدية المعاصرة، فشهد الشعر العربي المعاصر أشكالاً متعددة من التجديد الموسيقي تجاوزت الإطار التقليدي للعروض الخليلي مع الحفاظ على الإيقاع بوصفه عنصراً جمالياً أساسياً ومن أبرز هذه الأشكال:

أ- الأرجوزة:

ارتبط مفهوم الأرجوزة بوصول الرجز إلى مرحلة معينة من النضج كماً ونوعاً، الأرجوزة العربية "لم تظهر خلال العصر الأموي فجأة، ولم تنشأ دفعة واحدة من فراغ بل ظلت تندرج في نشأتها وذلك من فترة مبكرة من العصر الجاهلي ثم طورها المخضرمون الإسلاميون بعض التطوير إلى أن استوت وبلغت أوج ازدهارها على يد العجاج، وغيره من رجاز العصر الأموي والعباسي"[1].

الأرجوزة هي طور يرى كثير من الباحثين أن العرب الأوائل وصلوا إليه بعد أن تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المؤلف من تكرار لسببين ووتد ليسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس.

[1]- المهدي لعرج، المدخل إلى دراسة الأرجوزة العربية، الدار البيضاء، المغرب، 2011م، ص107.

القصيدة العمودية: هي أحد أنواع الشعر العربي والذي يتم كتابتها بناء على قواعد العروض التي وضعها **الخليل بن أحمد الفراهيدي** حيث يهتم بالحفاظ على وزن الشعر واتصاله كوحدة واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، يتكون الشعر العمودي من شطرين حيث يسمى الشطر الأول بالصدر، والشطر الآخر العجز، ومجموع الشطرين يطلق عليه اسم البيت، الشعر العمودي هو أقدم أنواع الشعر والأساس الذي بنيت عليه جميع أنواع الشعر، حيث استمر الشعراء في كتابة الشعر العمودي إلى حين ظهور مدارس الشعر، مع الإشارة إلى أن العديد من الشعراء يفضلون الكتابة على طريقة الشعر العمودي، ويشترط في كتابة هذا النوع من الشعر اللغة العربية الفصحى، ويلتزم الشاعر فيه ببحور الشعر الستة عشر التي وضعها **الفراهيدي**[2].

ب- الموشحة:

هي عبارة عن بنية متكاملة ويمثلونها في باب الشعر، يقول صلاح يوسف: "الموشح بناء شعري منظوم بطريقة خاصة يعتمد تعدد القوافي وتنوعها ويتألف عرفاً من خمسة أبيات وخمسة أقفال وهو التام، وهذا البناء الشعري وضع أصلاً للغناء"[1]، ويشاركه الرأي فوزي عيسى ويقول: "هو بناء هندسي له قوانينه وتقنياته، فهو يبدأ بالمطلع إذا كان تاماً، يليه الدور الذي يتألف من عدة أجزاء متحدة الوزن والقافية وعدد الأجزاء"[2]، وأبرز ما تميز به الموشح هو الخروج على وحدة الوزن والقافية، والعناية الشديدة بالموسيقى وذلك لأنه وضع أصلاً للغناء، ودخلت على الموشح الألفاظ العامية العربية والأعجمية الإسبانية وفيها يتنوع الروي ويختلف عدد التفعيلات في أبيات الموشحة بطريقة محكمة وبقواعد مقررة.

ج- الشعر المرسل:

هو شكل من الأشكال الشعرية التي لم تخرج عن نظام الشطرين، ولكنها قصائد لا يلتزم فيها الشاعر بروياً معين، لذلك فهي مرسلة من القافية، ومن أوائل من نظم الشعر المرسل الشاعر جميل صدقي الزهاوي عام 1905، كتب قصيدة عنوانها (الشعر المرسل) وكذلك الشاعر عبد

---

[2]- عبد الوهاب محمد الجبوري، دراسة في ظاهرة الشعر وخصائصه وأوزانه وبحوره، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص25، بالتصرف

[1]- صلاح يوسف عبد القادر، الأدب الأندلسي دراسات وتطبيقات، دار الأمل، الجزائر، 1998، ص102.

[2]- فوزي عيسى، الأدب الأندلسي: النثر - الشعر – الموشحات، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2012، ص56.

الرحمن شكري كتب قصيدة عنوانها (نابليون والساحر المصري) عام 1913، غير أن هذه الجهود التجديدية لم تلقَ النجاح الكافي لتشكل حركة تجديد فعلي باعتبار ما ركزت عليه وهو التنويع وعدم الالتزام بقافية وروي واحد، كما يرى الغذامي بأن أهمل رواده فكرة الروي المرسل وأخذوا بفكرة القوافي المزدوجة والمتقابلة مع المحافظة على البحر وهذا هو آخر ما توصل إليه الزهاوي والعقاد، ويرى الغذامي أن للموشحة والشعر المرسل أثراً بالغاً على شعراء المهجر والمدرسة الرومانتيكية في تنويع الروي في القصيدة، وفي كتابة القصائد على مقاطع مزدوجة ورباعية وخماسية أضفت على القصيدة العربية جمالاً وأتاحت مجالاً واسعاً للإبداع، ونوعت الإيقاع لتواءم قصيدته وإحساسه معاً[3].

ومن أهمية الشعر المرسل أنه يتيح للشعراء الابتعاد عن التقاليد الشعرية الصارمة التي تتطلب قافية موحدة، مما يمنحهم مساحة أوسع للتعبير عن مواضيع حديثة ومعاصرة ويساعد أيضاً في تحقيق انسيابية في النص الشعري لينقل الشاعر أفكاره دون توقف في البيت.

د- الشعر المقطوعات:

تختلف المقطوعة عن القصيدة حيث "ظهور معناها مع أول بيت" فإذا كان معنى القصيدة لا يتضح إلا مع نهاية أبياتها نظراً لمرورها بعدة أغراض، قد يربطها نسيج الوحدة العضوية، إما عن طريق التناغم بين المفردات، أو عن طريق الجو النفسي، أو عن طريق ارتباط الأبيات، فإن المقطوعة على الرغم من تكامل معناها وتحققه عن طريق اتحاد عدد أبياتها، إلا أن البيت الأول يعطي انطباعاً عن المعنى الذي تدور حوله سائر أبياتها، فهي بالنسبة له إما شرح أو توضيح أو تمام للوحة التي بدأها الشاعر أبيات مقطعته"[1].

وتندرج تحت هذه التسمية مجموعة من أساليب الأداء التي عرفت في القديم والحديث، وهي ممتدة عن الشعر المرسل والموشحات، يتنوع فيها الروي ويختلف عدد الأبيات من مثنى ورباع وخماس، وقد أبدع فيها شعراء المهجر متأثرين بالشعر الغربي، إلا أن أصله هو امتداد للشعر المرسل والموشحات العربية، إلا أن **عز الدين إسماعيل** يرى أن هذه المحاولات مع كثرتها وتنوعها لم تكن تضرب في الصميم فلم يكن التغيير الذي تحدثه تغييراً جوهرياً في التشكيل الموسيقي والصوتي للقصيدة، بل كان تغييراً جزئياً

---

[3]- عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، سلسلة كتاب الرياض، رقم 66، مؤسسة اليمامة للنشر، الرياض، السعودية، 1999، ص15 وص16.

[1]- عبد الحميد محمد بدران، مجلة حوليات التراث، جامعة أزهر، القاهرة، ص66.

وسطحياً، أي التجديد لم يمس الجوهر هنا هو التشكيل الموسيقي والصوتي للقصيدة أي الوزن والإيقاع والعلاقة العميقة بين الموسيقى والمعنى[2].

هـ- الشعر الحر:

الشعر العربي شهد في تاريخه عدد من المحاولات للتجديد في القافية وللخروج في قيود من الشعر التقليدية، وكل هذه المحاولات كانت مرتبطة بالتطورات التي كانت تجري في المجتمع العربي، ومن بين هذه المحاولات المشهورة مثلاً محاولة أبو العتاهية، ومحاولة الشعراء الأندلسيين بطريقة فن الموشحات، ولهذه المحاولات كانت أثراً عظيماً في حركة تجديد الشعر العربي[3].

وهو شعر يعتمد على التفعيلة العروضية كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت، وقد اختلف النقاد والشعراء حول الريادة ومن هو الأسبق في كتابة هذا النوع من الشعر، وحتى حول تسميته، إلا أن "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" أعطوه مصطلح الشعر الحر، وكان لكتاب "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة قد أزال اللبس عن هذه القضية حيث نظّرت لهذا النوع من القصيدة، ووضعت آليات وقوانين لكتابتها، وهو ما يعدّ إنجازاً خطيراً على مستوى حداثة القصيدة العربية عموماً على حد رأي النقاد.

تقول نازك الملائكة عن بدايات حركة الشعر الحر بهذه الألفاظ "كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 م في العراق، ومن العراق بل بغداد نفسها، وزحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن كله، وكادت بسبب الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا الأخرى جميعاً، وكانت أولى قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة "الكوليرا"، ثم قصيدة "هل كان حباً" لبدر شاكر السياب في ديوانه أزهار ذابلة، وكلا القصيدتين نشرتا في عام 1947م"[1].

وقد اختارت نازك الملائكة ستة بحور شعرية تقليدية تفاعيل كل منها موحدة وتعتمد في نغميتها واحدة متكررة، وهي البحور الصافية المتكونة من تفعيلة واحدة أصلية ومتكررة وهي:

- الرمل: فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن.
- الهزج: مفاعيل – مفاعيل – مفاعيل.

---

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط/2، 1972، ص53 بالتصرف.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ص9 بالتصرف.

[1]- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص23.

- الرجز: مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن.
- الكامل: متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن.
- المتقارب: فعولن – فعولن – فعولن.
- المتدارك: فاعلن – فاعلن – فاعلن.

وبحورا ممزوجة هي الوافر والسريع لكن بقوانين خاصة.

و– قصيدة النثر:

وغالباً لا نجد اتفاقاً واسعاً على تعريف مصطلح قصيدة النثر، وهو ما تفسره المنظرة لهذا الشكل الشعري الغربي "سوزان برنار" في كتابها الأبرز "قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن" حيث ترى أنها "نوع يرفض بالذات أي تحديد مسبق" ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتاً ومصنفاً، وخاضعاً لمعايير جمالية، أو أخرى: نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق – حسب العصور – لمفهومه وبنيته"[1]، وهو الأمر ذاته الذي رفضه رواد هذا الشعر الجديد، فقد رأوا أن القوانين والقواعد تفقد الشعر حريته، وأنهم انطلقوا من مبدأ كسر الأنماط والحدود، معطين للقصيدة مفهومها الخاص فهي "نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية مدمرة وفن منظم... ومن هنا يبرز تبيانها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطرة والغنية، ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها"[2].

فقصيدة النثر هو عمل يأخذ أسلوب الشعر وخصائصه، يعتمد بشكل كبير على الإيقاع الداخلي النابع من قوة العاطفة وعمق الخيال، وجدة في التركيب، واستخدام لغة مجازية مركزة، ويلغي هذا النوع من الشعر كل قيود العروض من وزن وروي وتفعيلات إذ يرى رواده (أدونيس– أنسي الحاج– محمد الماغوط– فؤاد رفقة) أن قصيدة النثر هي ذروة الحداثة وأن الوزن كرمز وأداة ينافي الحداثة، فهم يعتمدون الموسيقى الداخلية المنبعثة من الصور والأخيلة وما تحدثه من إيقاع خاص في تلاحم مع الكلمات وفي نمو القصيدة نمواً عضوياً متناسقاً.

[1]– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، رواية الصادق، دار الشرقيات، القاهرة، 2000، ص121.

[2]– المرجع نفسه، ص33.

وهذا **أدونيس** الرائد الآخر في هذا الشكل الشعري يصف القصيدة الجديدة بأنها "تأسيس نوع جديد من التعبير، بحيث تصبح القصيدة مثلاً لكتابة جديدة ليست وزناً بالضرورة، وليست لا وزناً بالضرورة تصبح إيقاعاً وزنياً نثرياً أو نثرياً وزنياً يمكن أن تمتزج فيه الأنواع كلها"[3].

ويرى **الغذامي** إن قصيدة النثر هي مجاراة لقصيدة النثر الفرنسية والإنجليزية، كما يفرق بينها وبين النثر الشعري في كونها قصيرة ومحكمة البناء، كما تختلف عن الشعر المنشور في عدم وجود وقفة في آخر السطر فيها، وتختلف عن أي قطعة نثرية قصيرة في أمور منها أن قصيدة النثر عادة إيقاعاً خارجياً ظاهراً، وأصداء بارزة وكثافة في التعبيرات والخيال، وقد يظهر فيها نوع من التقنية الداخلية وبعض المقاطع الموزونة ومن كتب فيها **أدونيس** و**أنسي الحاج**.

نجد أن الإيقاع الموسيقي الصوتي بمختلف مظاهره وتعدد أشكاله يشكل الدعامة الأساسية للنص وبخاصة الشعري منه، لأنه يكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي أنتجت هذا النص وذلك أنه عند سماع هذا الكلام لا يكون الحكم على الصوت نتيجة لصفاته المادية وحسب بل أن الحكم يتأثر بالانطباعات النفسية ومدى قدرة الأذن على إدراكها[1]، ليس صعباً على الإنسان أن يربط بين الشعر والموسيقى، إذ يكفي أن نتذكر الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وأن هذه العلاقة تمتد من مفهوم الشعر نفسه والموسيقى لا تتوفر فقط في الأوزان الشعرية المتداولة بل تجد شرط تولدها كذلك وبصورة مغايرة في تقطيعات وتوازنات لا متناهية نجد في التفاعل والتشاكل والتكرار على أنواعه، التكرار لحروف بذاتها أو لكلمات وقد يكون المعنى هو القاسم المشترك بينهما وذلك يظهر في التشكيل الهندسي للقصيدة الشعري.

بعد عرضنا للأشكال الموسيقية في القصيدة العربية القديمة منها والحديثة والمعاصرة، ويجدر بنا الإشارة إلى أن ظهور أي من هذه الأشكال لم يلغ الأشكال التي سبقتها، لأن الأشكال ليست غاية في حد ذاتها ولا تشكل حداثة القصيدة وإنما تكتسب هذه الأخيرة حداثتها من اختلافها في نواح عدة من صور ولغة ومضامين وفكر وإحساس، إلا أن ما أصبح يشكل موسيقى للنص الشعري.

---

[3]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط/2، 1980، ص246.

[1]- ينظر، عبد الرحمان أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، مطبوعة جامعة الكويت، 1984، ص229.

الفصل الثاني

التجديد في الشعر المعاصر عند صلاح عبد الصبور

أولاً: صلاح عبد الصبور الشاعر المجدد

ثانيًا: توظيف الرمز والأسطورة والقناع والتضمين في شعر صلاح عبد الصبور

ثالثًا: التجديد الموسيقي في شعر صلاح عبد الصبور

يعد صلاح عبد الصبور أحد أبرز رواد حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، حيث ساهم بعبقريته في نقل القصيدة من الشكل التقليدي إلى آفاق الحداثة شكلاً ومضموناً، لم يقتصر تجديده على كسر عمود الشعر بل امتد لبناء فلسفة شعرية متكاملة تربط الفن بالواقع الفلسفي.

أولاً: صلاح عبد الصبور الشاعر المجدد

يشكل الشاعر صلاح عبد الصبور، كأحد أبرز الشعراء المجددين في القصيدة العربية، والذي يُعتبر واحداً من القلائل في شعرنا المعاصر الذين تميزوا بنجاحهم في حل المعادلة الصعبة بين الشعر والفكر، فاستطاع باقتدار أن يحول فكرة العظيم إلى شعر عظيم متجاوزاً منزلقين يقع فيهما الكثير من شعرائنا، وأول المنزلقين أن يطغى الفكر على الشعر فيتحول العمل الشعري إلى أفكار ونظريات منظومة تفتقر إلى نبض الشعري وحرارته وقدرته الخارقة على التأثير والاستحواذ وثانيهما أن يفقد الشعر بعده الفكري فيتحول إلى تنغيمات موسيقية لعواطف مسطحة لعمل لها ولا أبعاد[1].

صلاح عبد الصبور لا يزال أكبر شاعر مصري بعد أحمد شوقي، خصوصاً في القصيدة الحديثة، ولقد عمل منفرداً لجعل القصيدة الحديثة أن تطرق أبواب الميزة لها في سبيل النهوض والتوكيد من حداثتها، وجعلها قصيدة ذات أبعاد حسية، وقد كانت الفنون المجاورة خير وسيلة لطرق أبوابها مثل القصة القصيرة وتقنيات القص والسرد والحكاية والحوار... فصلاح عبد الصبور يمتلك من الصورة الحسية أساسها الخيال الأدبي وحركة تضمن مخيلة شعرية تحمل الهم الإنساني والنزوع نحو الثورة والتجديد، "وكان صلاح عبد الصبور أحب الشعراء المصريين إلى نفسي أقرب إلى طبيعتي فقد اقتربت من عالمه كشاعر ولا أنزال ولا أنكر أنني تأثرت بشاعريته وهو في نظري رائد بارز من رواد حركة الشعر العربي الحديث وأهم إنجازاته مسرحة الشعر الذي يتمثل إضافة رائعة في المسرح الشعري في الأدب العربي"[2].

تطور مفهوم الشعر في النقد العربي الحديث من كونه "كلاماً موزوناً مقفى" إلى تجربة وجدانية وبنية إيقاعية ودلالية تعتمد على التخييل والانزياح، فنجد الانتقال من الشعر العمودي إلى الشعرية عند صلاح عبد الصبور، فالشعرية هي أن يتكلم عن الشعر والشاعر في حد ذاته،

---

[1]- حسين الغريفي، مقامات الشعرية مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار دجلة، الأردن ط/1، 2012، ص180.

[2]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط/1، 1995، ص86.

ويعطي للشاعر قيمة كبيرة، لأنه يعرف أهمية ما يقول، وببسالة هو شاعر كبير، يعرف الشاعر قائلاً: بأنه مكتشف عظيم في عالم الجمال والوجدان لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة وليست أدواته هي التحليل والتركيب بل هي الخيال والمصيب"[1].

إن الشعرية عند صلاح عبد الصبور "تكون في الشعر الذي يعبر عن الحياة يدخل بين ثناياها متفحصاً متوغلاً، ارتيادها كاشفاً أنماطها باحثاً عن أسرارها، مكيف أمورها بطريقة فلسفية معتمداً على ثقافة وقراءة وتجاربه الخاصة والعامة، وبهذا يكتب الشاعر عن الحياة وعن الكون، ولا يبقى ذاتياً، بل عليه أن يتحمل المسؤولية ويكون تكييفاً سليماً وصائباً[2]. إذن عبد الصبور لا يفصل الحالة الشعرية عن الحالة الاجتماعية لما بينهما من ترابط عضوي، وتشابك يصل إلى حد التماهي، إنه جزء لا يتجزأ عن الأمة.

التركيز على الوجدان عند صلاح عبد الصبور وسعى في بعض رموزه لبناء قناع معبر يعينه على تجسيد تجربته الذهنية والوجدانية تجسيداً درامياً فكانت قصيدة القناع هي مدخله إلى عالم الدراما الشعرية، فيلتمس صلاح عبد الصبور الكثير من القضايا تلمس الوجدان بالحزن أحياناً، بالفرح والأمل أحياناً أخرى ومن أهم هذه القضايا حسا الغربة والاغتراب الذي انطبعت به عدد من قصائده في دواوينه المختلفة فالتجربة الذاتية والشعور بالوحدة جزء لا يتجزأ من تجربة صلاح عبد الصبور الحياتية والشعرية.

يعد الحزن من الظواهر التي طغت على شعرنا المعاصر، والتي صارت محوراً أساسياً في معظم ما يكتبه الشعراء من قصائد فالحزن ظاهرة معاصرة، اتسع فيها مجال الرؤية، يعد الشاعر صلاح عبد الصبور من أكثر الشعراء المعاصرين حديثاً عن الحزن[3].

كما يقول "**صلاح عبد الصبور**" في قصيدته "ثلاث صور من غزة"، لم يتجلى حزن صلاح عبد الصبور في تصويره للمجتمع المصري فحسب بل تشمل العالم كله فهو يصور حزنه بسبب نكبة فلسطين التي تعد من أكثر القضايا إيلاماً وتأثيراً في الشعراء المعاصرين.

---

[1]- صلاح عبد الصبور، قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ص 16.

[2]- سارة حسين جابري، أعذب قصائد أحمد مطر، دار الهدى، عين البيضاء الجزائر، 2014.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، د.ت، ص 358 - 359.

أما الحب عند صلاح عبد الصبور نجده لا يعالج قصة سطحية بين الرجل والمرأة بل يصور المسرح الإنساني كما يصور أيضاً الحياة النفسية والفكرية للشاعر والإنسان معاً، فبالتالي فتشكل عاطفة الحب أهم القضايا الموضوعية التي تضمنها شعر **صلاح عبد الصبور**، فهو يريد تحقيق الحب المثالي، فهو أداة للتخلص من آلام الغربة والأسى والوحدة التي تلاحقه في حياته والحب في الناس في بلادي حب رومانسي شفاف يهوم في أغلب الأحيان في آفاق روحانية رفيعة[1]، الطبيعة وعملية الخلق ذاتها.

فصلاح عبد الصبور إذن يعتبر الشعر فناً من الفنون أكثر ارتباطاً وتشابهاً بفن التصوير أو الرسم التشكيلي مع احتفاظ كلا الفنين طبعاً بخصوصيتهما، بل ارتباط وثيقاً خاصة وأن منبع الفنون كلها، ومن هذا المنطلق وجب في نظر عبد الصبور الجمع بين العقل والإلهام بل أن يسبق العقل الإلهام، وإن كانت "ساعة الإلهام نفسها ساعة مقدسة تلقائية عفوية مليئة بالبهجة والعذاب معاً"[2].

أما دور التخييل في بناء القصيدة هو أداة التي تحول الواقع المادي إلى تجربة شعورية وجمالية، أي تجسيد الأشياء والهروب من الواقع القاسي.

الوحدة العضوية التي لا تعني "بوحدة الموضوع" فقط وإنما أيضاً تعني أن تكون القصيدة بنية حية تكون بذرة فتنمو وتكبر في ترابط وتناسق بين وحداتها وعناصرها، إذ لا يكون لعنصر من عناصرها غنى عن الآخر، مما يوفر لها الحياة المتجددة والدائمة، كما تنمو عواطف الشاعر وتتطور في اتجاه معين، فلا يتركها تتخبط كيفما شاءت، ووظفها صلاح عبد الصبور باعتبارها القصيدة بناءاً حياً متماسكاً ومنظماً يدمج بين الرؤية الفنية والجو النفسي.

والشاعر دائماً في بحث دؤوب عن الحقيقة والصدق، فهما هاجسه منذ بدأ الكتابة، فهو دائماً في حالة حركة مستمرة، وفي شغل لا ينقطع دائماً تجده متلهفاً للجديد، ناحتاً من نفسه كي يسعد الآخرين، ولا ينتظر مقابلاً، والطبيعة لا تكون في صورتها الحقيقية إذ تخلى عنها الشاعر أو الفنان إنهما يكملان ما ينقصهما، والشاعر الملهم سيكون له سيل من الكلمات النابعة من

---

[1]- علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، د.ط، 1418 - 1998 ص 44.

[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت (د.ط)، 1998، ص 34.

إحساس فياض ومن وجدان إنسان جرب العديد من التجارب، فصار له زاد كبير يمكنه من وضع الحلول كل المشاكل ويمكنه من رسم المسارات الصحيحة وتأتي هذه الكلمات الشاعرية "من غنى هذا الشاعر الداخلي غناه بالثقافة وبالتجربة والإحساس"[1].

يتجلى مفهوم التخييل والمحاكاة لدى الشاعر والناقد المصري صلاح عبد الصبور كجزء أصيل من رؤيته لتشكيل القصيدة الحديثة، حيث يتجاوز المفهوم التقليدي الحرفي نحو عملية إبداعية مركبة تعيد خلق الواقع، فالمحاكاة ليست قصراً على الإنتاج ما في الطبيعة أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء ولكنها محاكاة لجوهر وما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها[2].

فيرى صلاح عبد الصبور أن المحاكاة في الفن ليست مجرد نقل أمين لصور الطبيعة أو الأشياء الخارجية، بل هي محاكاة لجوهرها.

يعد الانزياح عند صلاح عبد الصبور أداة فنية مركزية لتجديد اللغة الشعرية، حيث اعتمد على خرق قواعد النحو والمعجم وسياقات الاستعمال المألوفة لكسر الرتابة، وخلق دلالات إيحائية وصور فنية مكثفة، تمثلت مستويات الانزياح في شعره بالتركيب، والدلالة، والصوت، ممتزجة بالتصوف والحزن والرمزية، مما نقل النص من البلاغة التقليدية إلى رحاب الحداثة والتأويل.

الشعر انزياح عن اللغة العادية، وعند عبد الصبور انزياح نحو اللغة العادية، فهو انزياح عكسي عن عرف اللغة الشعرية، بدأ صلاح عبد الصبور يلتقط العادي من الحياة، ليصنع منه فناً عظيماً، وقد اختار الشاعر هذا النهج التعبيري تماشياً مع مفهومه للشعر، فهو يقول: "أما تصوري الخاص للشعر فهو أبسط ألوان التصورات، فالشعر هو صوت إنسان يتكلم، مستعيناً بمختلف القيم والأدوات الفنية..."[3].

اللغة: استخدم الشاعر المصري صلاح عبد الصبور لغة شعرية تمزج بين الفصحى الميسرة ولغة الحياة اليومية تميزت بالرمزية، والتوظيف الإيحائي، والابتعاد عن البلاغة التقليدية لتجسيد تجارب الانسان المعاصر واغترابه، وعليه فقد عمد الشاعر المعاصر إلى استخدام اللغة منذ مطلع

---

[1]- صلاح عبد الصبور، ديوان حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان عام 1969، ص 28.

[2]- ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2005م ص 157.

[3]- صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر،مجلة فصول، م2، ع1، 1981م، ص 16 - 17.

الخمسينيات منتقلاً من مفردات القاموس الرومانسي الحالم إلى قاموس آخر، ليستقي مادته من لغة الحياة العامة، وظف صلاح عبد الصبور المفردات العامية في قصيدته "الناس في بلادي" مثل: (عمي مصطفى- المصطفى) حيث يقول:

وعند باب قريتي يجلس عمي مصطفى
وهو يحب المصطفى[1]

والحقيقة أن صلاح عبد الصبور يتميز وسط رفاقه الشعراء بريادة هذه الطريق اللغوي الجديد الذي يمنح للقصيدة العربية المعاصرة تعددًا لغويًا متميزًا، بل "إن ديوانه الأول الناس في بلادي الصادر عام 1957 والذي فتح به طريقًا جديدًا في الشعر العربي"[2] قد أحدث ضجة في الساحة الشعرية العربية، وآثار جدلاً كبيرًا حول ما يجب أن تكون عليه لغة الشعر.

كما أحدثت كثير من قصائد هذا الديوان حاجة الشاعر المعاصر إلى هذا التعدد اللغوي وأكدت الانسجام بين طبيعة التجربة الشعرية للشاعر وبين هذا التعدد، ففي قصيدة "الملك لك" إذ يقول:

حنيني غريب
إلى صحبتي
إلى إخوتي
إلى حفنة الأشقياء الظهر ينامون ظهرًا على المصطبة
وقد يحلمون بقصر مشيد
وباب جديد
وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير[3]

---

[1]- صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت 1986 ص 29.

[2]- جروة علاوة وهبي،التجريب في القصيدة العربية، دار البعث: قسنطينة، ط1، 1984 ص 69.

[3]- صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص 58 - 59.

نقل الشاعر إلينا أجواء البساطة والدفء والحميمية التي تزخر بها مثل هذه التجربة عن طريق استخدام مفردات يومية بسيطة وهي: المصطبة، البط، الخبز، الصحن...

كما دلنا على الطبقة الاجتماعية التي تجتاز مثل هذه التجربة، ولقد استطاعت تلك المفردات العامية أن تنقل ذلك، ولا تستطيع نقلها الكلمات التقليدية المنمقة.

ونستشعر على مستوى آخر ومن خلال هذه المفردات دائمًا حنين الشاعر إلى قريته واشتياقه إلى أجوائها وإخوته وصحبته، وكأنه يستعيض عن عالم القرية الساذجة الفطري بمفردات تقوم بدور التجسيد والتشخيص لهذا العالم دون تكلف أو اصطناع، بل إنها أوحت في الوقت نفسه عن حالة الحرمان التي يعانيها البسطاء إلى درجة اعتبار ضرورات الحياة، وتزخر أشعاره بمواضع أخرى للغة اليومية، مما يدل على نجاح هذه اللغة في التعبير عن أجواء الشاعر النفسية ومناخ التجربة الشعرية عامة كما جاء في قوله:

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايًا في الطريق
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين[1]

نقل لنا **عبد الصبور** أجواء الفقر والحرمان وهموم طبقة البسطاء من خلال استعمال مفرداتهم اليومية والتي تمثلت في: شاي، قروش، عشرة وعشرتين... كما استطاع أن يصور ما يستشعرون من ضياع وتمزق واغتراب وافتقاد للأمن والظمأ نيتة والحلم.

[1]- صلاح عبد الصبور ،المرجع السابق، ص 36.

ثانيًا: توظيف الرمز والأسطورة والقناع والتضمين في شعر صلاح عبد الصبور

1- الرمز:

لقد كان للرمز حضور قوي في العربي المعاصر، بعد أن تفنن الشعراء في توظيف أنماط مختلفة منه تبعًا لاختلاف التجارب والمواقف، مبتعدين بذلك قدر الإمكان عن الوضوح والتجديد واللغة العادية بقواعدها المألوفة تقف عاجزة أمام استيعاب التجارب المعقدة الغامضة، فكان لزامًا اختيار أسلوب غير مباشر، لقد وظف الشاعر صلاح عبد الصبور رمزًا لإيحاء بعدة دلالات في قصيدته لترميز إلى ما بداخل نفسه ويعبر عن تجربته الشعرية وتجسد ذلك في شخصية "سندباد" التي كانت رمزًا للإبداع والاكتشاف حيث يقول:

هذا محال لسندباد أن يجوب في البلاد.
إذ هنا نضاجع السناء.
ونغرس الكرم.
ونعصر النبيذ للشتاء.
ونقرأ في الصباح والمساء.
وحينما تعود لغة ونحو مجلس الندم.
تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم[1].

فهنا وظف الشاعر شخصية "**سندباد**" رمزًا للاكتشاف والإبداع وتلك هي حقيقة السندباد في المغامرة والبحث، وهنا الشاعر وظفها كرمز له دلالة فنية في سبيل البحث عن الكلمة الشاعرة التي تحقق صورة جمالية للقصيدة. استخدم صلاح عبد الصبور من التاريخ رمز "التتار" الدال على عنفهم للقوى المهاجمة لحصون الأمة العربية (العدوان الثلاثي على مصر) إذ حشد في قصيدته ثلاث ستة وثلاثين كلمة تدل على معاني الدمار والخراب والبكاء والهول والجوع، والعطش حيث يقول في المقطع الأول من قصيدة "هجم التتار"[2]:

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار
رجعت كتائبنا ممزقة وقد حُمي النهار

---

[1]- صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 11.
[2]- المرجع نفسه، ص 14.

الراية السوداء، والجرحى، وقافلة موات

القبلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفات

تعد كلمة "التتار" مفتاح الحركة الشعرية في القصيدة فهي ترمز الانحلال ذي التدمير والقذارة ذي الأفكار الهمجية والآراء القاتلة والسموم العميقة، فبالتالي فقد استخدم الشاعر صلاح عبد الصبور الرمز كأداة جوهرية في شعره المعاصر للهروب من المباشرة وتجسيد تجارب إنسانية ووجودية معقدة فقد اعتمد على رموز متنوعة [أسطورية – تاريخية – طبيعية].

2– الأسطورة:

تعتبر الأسطورة من بين العناصر التي اعتمدت عليها التجارب الجديدة في الشعر المعاصر، فالأسطورة في شعر صلاح عبد الصبور لم تظهر إلا في مناسبات خاصة وذلك بأخذ تيمة من تيماتها دون ذكرها مباشرة مثل: أسطورة الموت والانبعاث، كما صرح أحيانًا باسم الأسطورة المباشرة مثل: السندباد والملك عجيب بن الخصيب، وعلى سبيل المثال نجد صلاح عبد الصبور يوظف الأسطورة في شعره بقوله في قصيدة "الحلم والأغنية":

لا لم يمت وتظل أشتات الحديث ممزقات في الضمائر

غافيات في السكينة

حتى تصير لها في الأحلام أجنحة

تطير بها غلامًا مرهقًا، يمضي ليلتقطه الهواء

يرده لترن في جدران دور مدينة الموت الحزينة

أصوات أهليها الذين بنت بهم صرر البكاء

يتجمعون على موائد السمر الفقير

الدمع سقياهم وخبزهم التأوه والأنين

بل ريب الدمعتين زفير الأسئلة

تخشخش مثل أوراق الخريف الذابلات

هل مات من وهب الحياة حياته؟

حقًا مات؟

ماذا سنفعل بعده؟[1]

[1]– صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، المرجع السابق، ص 340.

استحضر الشاعر هنا أحزان وآلام وحسرة إيزيس التي فقدت زوجها أوزوريس، وهو أشهر الآلهة المصرية، وقد عاد إلى الحياة بوفاء زوجته إيزيس وبهذا انتصر على الموت وربح للبشرية ملها حياة أبدية جديدة، كما نجده في قصيدته "أغنية للقاهرة" أخرج روح الأسطورة وهو يتحدث عن القاهرة التي ظلت محبوبته فجعل منها أيضًا صورة (إيزيس) وجعل من نفسه صورة **أيزوريس**، كما استطاع شاعرنا أن يخلع على علاقته بمدينته الحبيبة القاهرة الفكرة القديمة الراسخة في أذهان المصريين التي تعبر عن الحب[1] والإخلاص والتضحية والوفاء، فقد جعل من القاهرة (إيزيسا) التي جمعت عظامه المبعثرة في شوارع المدينة يقول:

وأن أذوب آخر الزمان فيكِ
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه
والزيت والأوثاب والحجر
عظامي المفتتة
على الشوارع المسفلتة
على ذرى الأحياء والسكك
حيث يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر[2].

أشار صلاح عبد الصبور إلى عودة ايزوريس رمز العودة الخصب، كما يوحي استعمال هذه الأسطورة إلى التوحد بين الإنسان ووطنه وذوبانه فيه، حدثنا صلاح عبد الصبور في كتابه (حياتي في الشعر) أن الأسطورة هي تعبير عن الذات الإنسانية في وحدتها وجوهرها كما نجده وظف صورة "أبو الهول" الأسطورية رامزًا بها إلى الاستعمار في كل مكان أولئك الذين يكيدون لمصر ويتآمرون لإيقاعها في حبائلهم كما يفعل "أبو الهول" بأسئلته وألغازه يقول صلاح عبد الصبور[3]:

هذا أبو الهول المخيف
نصب السرادق عند باب مدينتي للقادمين
وللعائدين

---

[1]- جابر عبد العزيز مسعود أعلام الأدب العربي الحديث، واتجاهاتهم الفنية، (البابطين للإبداع الشعري)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1986.

[2]- صلاح عبد الصبور، الديوان ديوان الناس في بلادي ص 112.

[3]- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 ص 204.

والهاربين إلى الفضاء
والواجمين إلى البناء
لا لم يدع أحدًا..
إلا وألقى دونه هذا السؤال

3- القناع:

القناع في مفهومه الاصطلاحي الأدبي هو تقنية مستعارة من الأدب الدرامي، تقوم على استعارة شخصية يتحدث بها الشاعر لتكون ناطقة ومعبّرة عن حاله وحاملة لمواقفه، فالشاعر يضفي على هذه الشخصية من ملامحه ويستعير ملامحها لينتج من ذلك القناع الذي هو ليس الشخصية ولا الشاعر، وإنما هو الشاعر التاريخي فقط، وبعضهم يوسعها لتشمل أي شخصية من كائنات حية أو جمادات تمامًا كما تطلق على اصطلاح الشخصيات في العمل القصصي ولكنهم يتفقون على البعد المحسوس لهذا القناع فلا يمكن أن يكون من معانٍ مجردة[1].

القناع في الشعر العربي المعاصر وسيلة درامية وثقافة جديدة لخلق موقف درامي أو رمز فنّي يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات يستعيرها الشاعر ليتحدث عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم إلى درجة أن المتلقي لا يستطيع أن يميّز صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية "فالقناع محصلة علاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر / الشخصية) ولأنه كذلك فهو ينطوي على عناصر منهما معًا دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة، وقد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك"[2].

بدت مشاركة "صلاح عبد الصبور" النقدية في الكشف عن مفهوم القناع متزامنة مع آراء البياتي فعلاقة صلاح عبد الصبور بالتصورات الفنية لمفهوم القناع عميقة إذا ما نظرنا إلى كتاباته النقدية وإن ظهرت بصورة مباشرة وبخاصة تلك الخطابات التي كشفت عن معالجته النقدية لأخطر

[1]- ينظر: محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1984م، ص 28.

[2]- جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقي - مجلة الفصول، مجلد 1 - عدد 4، جوان، 1981م، القاهرة، مصر، ص 124

القضايا المتعلقة بقصيدة القناع وأهمها ثنائية "الذات والموضوع" فهو إذن يرفض القسمة الثنائية بين الذاتية والموضوعية ويعدها آفة الآفات في المقاييس النقدية[1].

كتب صلاح عبد الصبور أولى قصائد القناع سنة 1961 م وهي "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" مستخدمًا قناع شخصية فلكلورية متحدثًا من وراءه عن بعض شواغله وهمومه متخذًا من حكاية شعبية وردت في قصص "ألف ليلة وليلة" فكرة لقناعه والملك العجيب هذا أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة على البلاد والناس، فكان أن خرج عن ملكه لهذه الغاية متصعلكًا[2].

بعد أن يمنح هذه الشخصيات وجودًا مستقلًا عن ذاته بقصد تحقيق الموضوعية والدرامية لقصيدته، وهذه الشخصيات التي يستدعيها "صلاح" قد تكون شخصيات تراثية معروفة بدلالتها التي استقرّت بها في الماضي، وقد تكون شخصيات من خلق خيال الشاعر، تظل باقية في زمن المتلقي، مما يكسب هذا أثرًا عميقًا في النفس، وقد أشار "صلاح عبد الصبور" إلى منهجه الشعري في توظيف أقنعة الأسطورة والقصص الديني والشعبي، وظّف **صلاح عبد الصبور** تقنية "القناع" في قصيدته "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"، يقول فيها:

"لم آخذ الملك بجدٍّ، بل ورثتُه
عن جدي السابع والعشرون
إن كان الزنا لو يتخلل في جذورنا
لكنني أشبهه في صورة أبدعها رسامُه
رسامُهُ... كان عشيقَ الملكةِ"[3].

حيث أراد تصوير نظام انتقال السلطة والحكم في مصر، فعجيب صلاح عبد الصبور يرث الحكم بطريقة ساخرة يصوّر الطريقة التي وصل بها الملك عجيب وهي الإرث، فلقد كانت أسرته تحكم من جده السابع والعشرين وعجيب يستخدم النفي في حديثه وكأنه يؤكد أن الحكم جاء إليه مصادفة، فهو ليس جديرًا به، وهذا حال حكام ثورة – يوليو- الذين جاءهم الحكم مصادفة دون جدارة أو حنكة سياسية، يشير "عبد الصبور" إلى الشك في شرعية الحكم عجيب/ حكام يوليو فيقول: إن كان الزنا... الملكة.

---

[1]- يُنظر: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1969 م، ص 38.

[2]- ينظر: مرجع نفسه، ص 185.

[3]- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1991، د.ط، ص46

ويخلص "عبد الصبور" في نهاية بحثه المتعب أنه لا حقيقة أبدًا لأن الحقيقة الوحيدة القاسية التي يجدها عجيب بن الخصيب هي أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان في نهاية العرض.

يقول:

"يا خادم القصر.. ويا حراس.. يا أجنادُ
و يا ضباط .. و يا قادةُ
مدّوا حول الكرة الأرضية لنسيج الشبكة
كي يسقط منها ملككم المتدني
سقط الملك المتدني جنب سريره"[1].

إن القناع هنا بقدر ما يشير من فردية فإنه يؤدي إلى اتساع نطاق التجربة لتشمل عالما أوسع وأرحب إذ يجعل التجربة تعطي بعدًا إنسانيًا يتحد فيه ما هو ذاتي مع ما هو حاصل تاريخيًا.

فقد أراد الشاعر من خلال قناعه هذا أن يطرح أما المتلقي صورًا معاصرة استدعاها من مجموع صور شعبية، فالبلاط يصبح صورة للكون وليس الملك الأب الميت إلا صورة لسيادة وسطوة القوى العليا على المجتمع وها هي ذي القوى العليا تسلم الروح تاركة الإنسان يواجه الكون بحثًا عن الحقيقة.

4- التضمين:

التضمين "يطلق على أشياء أحدها إيقاع لفظ موقع غيره لتضمنه معناه وهو نوع من المجاز تقدم الكلام فيه"[2]، فقد عرّفه الإمام الطاهر بن عاشور "التضمين أن يضمن الفعل أو الوصف معنى فعل أو وصف آخر ويشار إلى المعنى المضمّن بذكر ما هو من متعلقاته من حرف أو معمول فيحصل في الجملة معنيان"[1].

التضمين ليس هو التضمين البلاغي المعروف في المصطلح البلاغي القديم كلون من ألوان التجميل والتمثيل، وإنما هو قيمة تعبيرية تتكئ على نوع من الاستدعاء الشعري لدفق المزيد من الحيوية والثراء في شرايين النص المعاصر، وليس استعراضًا ثقافيًا يريد الشاعر من ورائه أن يبهر قراءه أو يستولي على مناطق الإعجاب فيهم بما يحتضن من ثقافات ... لكن التضمين عملية تفجيرية

---

[1]- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ط1، دار العودة، بيروت، 1972، ص 53.

[2]- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، (د. ط)، (د. ت) ص 103

[1]- محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر تونس، ج 18 (د. ط) 1984 م، ص 123

إذا جاز أن يقال، تفتح الحاضر على الماضي والماضي على الحاضر والإبداع على التقاليد، والذات على الموضوع، والمتحقق على المتخيل، والوجودي على الأسطورة... التضمين يخلق الإحساس بالمفارقة عن طريق الصوت والمعنى بين حياة العصر الحاضر وحياة العصور الأخرى.

ويعد التضمين تقنية شعرية هامة في جماليات الشعر إذ إنها تعبر عن التوتر والصراع داخل القصيدة، كما أنه يثري الإيقاع لأنه يعد "عاكسًا للصراع بين المستوى النحوي للقصيدة والنظام الإيقاعي لها ... كما أن ثمة صراعًا هنا بين النثر والشعر يسببه التضمين ويكشف عنه وهو صراع لا يؤدي إلى التوتر وحسب، بل هو يعكس أيضًا موقفًا خاصًا بمفهوم الشعر ووظيفته[2].

توظيف التضمين في شعر صلاح عبد الصبور:

نجد صلاح عبد الصبور في قصيدته عن **بودلير** (Baudelaire) يُضمّن البيت الآتي:

(You! Hypocrite lecture! – mon semblable Mon frère !)

أنت أيها المخادع... إنّك تشبهني، فأنت أخي.

أنت لما عشقت الرحيل / لم تجد موطنًا / يا حبيب الفضاء الذي لم تجسّه قدم / يا عشيق البحار وخلان القمم / يا أسير الفؤاد الملول / وغريب المنى يا صديقي أنا /

(Hypocrite lecture mon semblable Mon frère !)

شاعرًا أنت والكون نثر / والنفاق ارتدى أجنحة ملاك جميل / والطريق طويل

إن صلاح عبد الصبور أراد أن يصدم القارئ الذي لا يعرف معنى البيت لكي يتهيأ إلى ما يأتي بعده، مستفيدًا من المفارقة للانتقال إلى إحساس جديد، وإن كان الإيقاع لا يمكن أن يتم بدون فهم واضح للأسطر أو على الأقل النغمة العاطفية العامة فإن النص الفرنسي يكون بمثابة النشاز داخل النص، فيقوم بدور الصدمة والتي تعمل على إفاقة القارئ فلا يسترسل مع الإيقاع في الأسطر السابقة، بل يتأمل النص ويعمل ذهنه فيه محاولًا سبر أغواره، وفك رموزه"[1].

---

[2]– البحراوي سيد: التضمين، مجلة فصول، مجلة فصول، المجلد السابع، أبريل – سبتمبر – 1987، العددان 3 و4، ص94 وص95

[1]– أحمد جاير عصفور: تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور مجلة المجلة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ع. 146 فبراير، 1969، ص54 وص55.

ثالثًا: التجديد الموسيقي في شعر صلاح عبد الصبور

يعد صلاح عبد الصبور من أبرز رواد التجديد الموسيقي في الشعر العربي المعاصر، حيث تجاوز الأطر التقليدية للقصيدة العمودية ليبني نظامًا إيقاعيًا يتسق مع رؤيته الشعرية المعاصرة.

1- الإيقاع:

إن ما يميز الشعر العربي في شكله العمودي "هذا الصراع منذ فضاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام"[1]، وكان هذا أحد الأسباب التي أدّت إلى الإنقلاب على النظام العروضي التقليدي، ومن هنا عمد النص الشعري المعاصر إلى سيطرة على الوزن والتخلص من طابعه الإكراهي فتصبح التفعيلة موظفة في خدمة الإيقاع المعنوي[2].

فالملاحظ على صلاح عبد الصبور في ديوانه (شجر الليل) أنه يميل إلى إستعمال نمط إيقاعي يصفه **كمال أبو ديب**[3]؛ بأنه نمط وحيد التفعيلة كما أنه يزاوج بين تفعيلات تنتمي إلى أكثر من بحر فإنه لا يفعل ذلك على مستوى السطر الشعري، وإنما على مستوى القصيدة ككل، حيث تستأثر مقاطع معينة بتفعيلة ترجع إلى بحر آخر، والجدول أدناه يبين توزيع **البحور الشعرية على القصائد:**

القصائد	البحور
تأملات ليلية	الرجز(مقطع اول) المتدارك (مقطع 2-3-5-6)
تنويعات	المتدارك
مرثية صديق كان يضحك كثيرا	المتدارك
البحث عن وردة الصقيع	الرجز
توافقات	المتدارك

[1]- جمال الدين الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب 1996، ص 188

[2]- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار السراس للنشر، تونس 1985، ص 47.

[3]- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 93،

وهذا الجدول يسجل بعض الملاحظات ألا وهي أن صلاح عبد الصبور يعتمد على بحرين هما **الرجز** و**المتدارك**، بالإضافة إلى نسبة لا تكاد تذكر لبحر واحد، أما القصائد التي تجمع أكثر من البحر فهي قصيدتان اثنتان إحداهما الرجز والمتدارك والرمل.

الرجز: /o/o//o /o/o//o /o/o//o /o/o//o /o/o//o /o/o//o /o//o

مستفعلن مستفعلن مستفعلن ستفعلن مستفعلن مستفعلن

" هو يستعمل تامًا فتبقى له تفعيلاته الست، ومجزوءًا فتبقى على أربع، ومشطورًا فيبقى على ثلاث، ومنهوكًا فيبقى على ثنتين وتتحد أعاريضه وأضربه في أربع أعاريض وأربعة أضرب، وتزيد العروض التامة ضربًا آخر غير الصحيح، وهو المقطوع الذي تصير فيه مستفعلن إلى مستفعل وتحول إلى مفعولن"[1].

المتدارك: /o//o /o// /o/o o///

فاعلن فاعل فعلت فعلن

/o// o// /o/ oo//o

فاعلن فاعل فعلن فاعلان

وهكذا يمكن القول إن بحري الرجز والمتدارك هما اللذان يستأثران بمجموع القصائد في الديوان (**شجر الليل**)، وليس هذا في رأينا هو الامكانات الإيقاعية الوفيرة التي يحققها هذان البحران للشاعر.

أ- الإيقاع الخارجي:

هو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفر الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار ومحسنات بديعية ....[2].

1- **الوزن**: هو قياس على الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل أبعاد منتظمة ليستوعب التجارب الشعرية والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلائم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني

---

[1]- أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، محمود مصطفى، الطبعة عاشرة 1391 هـ / 1971 م.

[2]- خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان ، الأردن، ط1، 2005.، ص 37.

أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها[1].

2- التقطيع العروضي: الموسيقى الخارجية وهي التفعيلات المستخدمة في البحر الشعري والوزن والقافية:

الليلُ ياصديقتي ينقضُّ كالنَّمرِ

oo//o//o///o/o/ /o//o/ /o/o/

مستفعلن متفعلن مستفعلن متفعلان

ويطلقُ الظنون في فراشي الوثير

o/o// o/o/o// /o //o /o//

متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن

ويثقلُ الفؤادَ بالسَّوادِ

o/o// o//o// o//o//

متفعلن متفعلن متفعلن

ورحلة ضياعٍ في بحر لجداد[2]

oo//o/o/ o//o// o//o//

متفعلن متفعلن مستفعلان

الوزن في قصيدة بحر الحداد لصلاح عبد الصبور اعتمد على بحر **الرجز** وهو من البحور التقليدية الصافية وهي تتكون من ست (06) تفعيلات وهي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

بيد أن صلاح عبد الصبور لم يتبع نظام القصيدة التقليدية التي تبنى على وحدة البيت ذي الشطرين المتساويين واعتمد على التعبير عن مشاعره على مستوى الشعر الحر في التفعيلة الواحدة المتكررة في أسطر القصيدة ويختلف عددها في سطر وآخر تبعا لامتداد الفكرة أو قصرها.

---

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية. والبنية الدلالية، دمشق، سوريا، دار النشر اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2001ص 13.

[2]- صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972 م، ص 07.

السطر (البيت الشعري)	عدد التفعيلات
الليلُ ياصديقتي ينقضُّ كالنَّمرِ	أربع تفعيلات
ويطلقُ الظنون في فراشي الوثير	أربع تفعيلات
ويثقلُ الفؤادَ بالسَّوادِ	ثلاث تفعيلات
ورحلة ضياعٍ في بحر لجداد	ثلاث تفعيلات

فالشاعر صلاح عبد الصبور اعتمد في قصيدته على وزن واحد هو **مستفعلن** وكانت متكررة في كل الأبيات.

3- **القافية:** القافية ميزة جميلة اعتمدها الشعراء في أشعارهم وهي لا تقتصر على الشكل فقط بل تتعدى فائدتها إلى إعطاء القصيدة موسيقى رائعة تمتع السامع.

فالشاعر وظف في قصيدة بحر الحداد شاعت فيه أصوات طويلة نسبيا في أواخر السطر الشعري، حيث يلحظ في بعض الأبيات في القصيدة أنها تنتهي بساكنين إلا الأبيات الأخرى تنتهي بساكن واحد. فالشاعر لجأ إلى الساكنين لأنه راجع إلى زفرات حزينة تستدعي أصوات طويلة، ولأنها تعبر عن حالته النفسية السوداوية المغتربة للشاعر وهذه الأصوات الطويلة ما هي إلا ألفاظ تعكس عمق ألم الشاعر، والتي تظهر في كل ركن من أركان القصيدة.

يقول **الشاعر صلاح عبد الصبور**:

الليل يا صديقتي ينقضني بلا ضمير
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يقبل المساء يقفر الطريق، والظلام محنة الغريب
"الرخ مات – فاحترسا، الشاه مات!"[1].

أما عن الأبيات التي تنتهي بساكن واحد في القصيدة وهي عبارة عن دفقة شعورية حزينة ولكنها تخرج ناقصة، أما بالنسبة للروي نجد أن **صلاح عبد الصبور** قام بتسكين آخر حرف كان متحرر من الوزن والقافية وذلك لإحداث نغم موسيقي وإعطاء دلالة أكبر تنتظر الملتقى هذا الصورة في كل سطر ليضرب به الروي في حد ذاته يعطي الأبيات بعد نفسياً صوتياً جميلاً.

[1]- صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، ص7.

ب- الإيقاع الداخلي:

ويقصد به ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه وإنما يبدعه الشاعر ويتخيّره ليناسب مع تجربته الخاصة[1].

وعلى مستوى الألفاظ ذلك تمييزًا على الإيقاع الخارجي ويمكن أن يتحقق الإيقاع الداخلي بوسائل مختلفة كاختيار الكلمات ذات بنية الصوتية مرتبطة بالمعنى لذلك يمكن القول أن الإيقاع في الشعر له أهمية كبيرة إذ هو: "إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني"فالإيقاع عنصر أساسي في الشعر، ولا ينبغي أن ننظر إليه منفصلًا عن الفكرة أو المعنى[2].

1- **التكرار**: لقد اعتمد "صلاح عبد الصبور" في قصيدته أحلام الفارس القديم:

لو أننا كنّا كغصني شجرة
الشمس أرضعت عروقنا معا
والفجر روانا ندى معا
ثم اصطبغنا خضرةً مزدهرة
حين استطلنا فاعتنقنا أذرعا
وفي الربيع نكتسي ثيابنا الملونة
وفي الخريف، نخلع الثيابا،
لتعرى بدنا
ونستحم في الشتا، يدفئنا حنونا!
لو أننا كنّا بشطِّ البحر موجتين...[3]

التكرار: التكرار يعتبر أسلوبًا من أساليب الحديثة بالرغم من وجوده منذ القدم لأنه يعد ظاهرة بارزة في الشعر والنثر وهذا كله لما له من دلالات فنية ونفسية ويقول عبد الحميد: "التكرار له

[1]- إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره ط1، دار وائل، الأردن، 2002 ص 278.
[2]- سالم عبد الرزاق سليمان، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2007 م، ص 345.
[3]- صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، النشر 1969 م، بيروت، دار الآداب، ط1.

دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبًا كان أم إيجابًا، خيرًا أو شرًا، جميلًا أم قبيحًا، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى التكرار وقيمته وقدرته ..."[1].

التكرار الجمل: في قصيدة "أحلام الفارس القديم **لصلاح عبد الصبور**:

لو أننا ⟸ تكررت سبعة مرات

لغصني شجرة ⟸ تكررت مرتين

نجحتين جارتين ⟸ تكررت مرتين.

التكرار المفردات:

غصني ⟸ تكررت مرتين.

شجرة ⟸ تكررت مرتين.

الشمس⟸ تكررت مرتين.

التكرار الحروف:

لو ⟸ تكررت 15 مرة.

في ⟸ تكررت 13 مرة.

و ⟸ تكررت 33 مرة.

من ⟸ تكررت 15 مرة.

على⟸ تكررت ثلاث مرات.

2- الطباق: لقد اعتمد صلاح عبد الصبور في قصيدته على الطباق الذي يلعب دورًا هامًا من الناحية الجمالية والدلالية في الخطاب، فالطباق هو "الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر"[2]، فعند قراءتنا لهذه القصيدة، قصيدة أحلام الفارس القديم، نجد أن صلاح عبد الصبور على الصورة البيانية من استعارة وتشبيه والكناية، فهذه الصور ليستمتع الشاعر تصوير معانيه لإيصال إحساس للقارئ وتجذب السامع وتبين معنى القصيدة.

الطباق الإيجاب:

---

[1]- عبد الحميد جيدة: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص67.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 1424 هـ / 2004 م، ص 59.

نكتسي ≠ نخلع

مهد ≠ لحد

بكيت ≠ ضحكت

الدمعة ≠ الضحكة

الربح ≠ الخسارة

3-الجناس: هو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى وهذان اللفظ المتشابهان نطقًا المختلفان معنًا يسميان "ركنا الجناس" ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف بل يكفي في التشابه ما يعرف بالمجانسة[1].

الجناس التام:

همام ⟸ الهمام

ربيع ⟸ الربيع

الجناس غير التام: الجناس غير التام يسمى الجناس الناقص فهو اختلاف اللفظان في عدد الحروف واختلافهما يكون إما بزيادة حرف في الأول، والأول يسمى مردوفًا، والثاني يسمى مكتنفًا، ثم الثالث يسمى مطرّفًا[2].

موجتين ⟸ توأمين

نجمتين ⟸ جارتين

الأشعار ⟸ المزمار

البكاء ⟸ الرثاء

البؤسا ⟸ الضعفاء

الضائعين ⟸ التائهين

الهمام ⟸ الزمام

الجمل الطويلة: كان عددها 90 جملة.

الجمل القصيرة: كان عددها 25 جملة.

---

[1]– عبد العزيز عتيق ، المرجع السابق، ص54.

[2]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط6، ص 321.

من خلال معايشتنا لقصيدة أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور نلاحظ أنه اعتمد على الجمل الطويلة والقصيرة وتوضح لنا المعنى وتصنع لنا مقدمات وتشرح لنا الأفكار من فكرة إلى الأخرى ومن معنى الآخر ففي الجمل الطويلة يمهد الشاعر لوضع تفاصيل السكون المقطع.

المقطع مكتملًا أما في الجمل القصيرة كانت بمثابة شرح وإجابة لكل الأسئلة مثل لقوله: كموجتين جارتين ففي الجملة القصيرة تكون نهاية الكلام مثال، الفراق – الموت.

2– الأسلوب إنشائي: "ما يستدعي مطلوبًا غير حادث وقت الطلب كالنهي والتمني..."[1].

التمني:

لو أننا – واه من قسوة لو
واه من قسوتها ولكننا
نزدلو نخلعه نود لو ننساه
أود لو المعصم من قلبي الوجيع
أود لو يحرقني ضياعهم أود لو أضيء

} عرضة التحسر والتأمل

النداء: هو لكل أداة من أدوات الاستعمال يحسن اتخاذها وتوظيفها فيه بحسب حالة المنادى قريبًا أو بعيدًا[2].

يا فتنتي، إذا افتتحنا بالمن كلامنا.
لكنني يا فتى مجرب قعيد.

التشبيه: هو الربط بين الشيئين ارتباطًا في صفة واحدة أو أكثر ومن أركانه المشبه والمشبه به ووجه الشبه والأداة وهي "الكاف" و"مثل" و"كأن" و"يشبه"، فنجد أن التشبيه هو مماثلة لشيء بشيء آخر يضم أربع عناصرأساسية لا بد من وجودها وهي المشبه، المشبه به، وجه الشبه ونجد للتشبيه أنواع وهي:"المرسل– البليغ– الضمني– المفصل والمؤكد"[1].

---

[1]– صباح عبيد دراز، الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم، مطبعة الأمانة، مصر، ط/1، 1986، ص14

[2]– محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط/1، 1985، ص219 وص220

[1]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة الميسرة، علم البديع، المكتبة الجامعية، الإزاريطة، الإسكندرية،مصر، ج2، 2003، ص77.

قصيدة أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور بشكل واضح وملموس نجد في البيت "تشبيه ضمني". يقول صلاح عبد الصبور:

الشمس أرضعت عروقنا معًا.

الشمس دلالة على حرية الشاعر.

شبه الشمس وأشعتها بالأم التي ترضع.

لو أننا كنّا بشطِّ البحر موجتين.

الشاعر شبه نفسه بالبحر وأمواجه.

لو أننا كنّا جناحي نورس رقيق.

شبه الشاعر نفسه بطائر النورس الذي يرمز الخير والتفاؤل والحرية.

وعليه؛ نستنتج أن للتشبيه عدة جماليات منها صورة محسوسة إلى الزمن، وذلك بالإتيان بمثيلها المحسوسة أو على الأقل تقريب المعنى البعيد، تشبيه تمثيلي للتنبيه وللموعظة التي يغفل عنها ومنه نستطيع القول أن تشبيهات صلاح عبد الصبور تشبيهات مستمدة من واقعه ومن ممارسات ومعاينات خبرها وعرضها الشاعر حيث اتخذ من الطبيعة والواقع خاصة مصدرًا أصيلًا.

3- **الاستعارة:** هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة بين المعنى المستعمل فيه مع قرينة صالحة عن إرادة المعنى أصل[2].

الاستعارة تعتبر باب من أبواب التصوير التي تضفي على المعنى خاصية جمالية وتعرف في اللغة على أنها مأخوذة من الاستعارة الحقيقية، أما اصطلاحًا فهي لون من ألوان يعمد إليه المتكلم للجمع بين أشياء متباينة لا علاقة بينها في اللغة المجردة للتوضيح المعاني وإخراجها في قالب فني وصورة حسية تقوم على المقارنة الحسية لتحميل اللفظ له دلالة المعجمية ومن أهم العناصر التي شخصها "صلاح عبد الصبور" في قصيدته ما نراه في تشخيصه ووصفه لحبه وفراقه الحتمي مع الحبيبة وهي تحكي على أحلامه القديمة.

تحليل القصيدة:

نجد استعارة عند صلاح عبد الصبور في قصيدته فاستهل الشاعر قصيدته برسم أربع لوحات تصويرية كلها تبدأ بحرف التمني (لو) وهي:

---

[2]- عيسى علي العاكوب، الكافي في علوم البلاغة العربية، دار الهناء، ط2، 1993، ص450.

لو أننا كغصني شجرة

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

لو أننا كنا نجمتين جارتين

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق[1]

فلو هنا مجرد أداة للتمني وعندما ربطنا بداية القصيدة بنهايتها نجد أن القصيدة بنهايتها نجد القصيدة دائرية.

الشمس أرضعت عروقن ⟸ استعارة مكنية.

نشبه الشاعر الشمس بالإنسان حذف المشبه به وأتى بالمشبه على سبيل الاستعارة المكنية.

يوقظ الحنين للأحباء والوطن ⟸ استعارة مكنية.

نشبه الشاعر بالحنين حيث حذف المشبه به وأبقى على القرينة يوقظ على سبيل الاستعارة المكنية.

يحن ليل يطوينا معًا ⟸ استعارة مكنية.

نشبه الشاعر إنسان بالكيان حيث حذف المشبه به لأن الإنسان هو الذي يحن وليس الليل.

[1]- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، نشر 1969 م، بيروت، دار الآداب، ط1،ص35.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذه الدراسة حول حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، يتضح أن هذه الحركة لم تكن مجرد تحول شكلي في بنية القصيدة العربية، بل مثلت تحولًا عميقًا في الرؤية الشعرية وفي طبيعة العلاقة بين الشاعر والواقع واللغة، فقد جاءت حركة التجديد استجابة لتحولات تاريخية وثقافية كبرى شهدها العالم العربي منذ مطلع القرن العشرين، حيث تفاعلت مع متغيرات اجتماعية وفكرية وسياسية فرضت على الشاعر العربي إعادة النظر في الأدوات التعبيرية التقليدية التي ظلت سائدة لقرون طويلة.

وقد تجلت بدايات هذا التحول في محاولات شعراء مدرسة الإحياء الذين سعوا إلى التجديد الموضوعات مع الحفاظ على الشكل التقليدي، ومع تطور حركة التجديد لم يعد التغيير مقتصرًا على البناء العروضي فحسب، بل امتد إلى اللغة الشعرية والصورة الفنية والبنى الدلالية للنص.

فالشاعر صلاح عبد الصبور يؤكد في تجربة الشعرية يُعد من أبرز التجارب التي أسهمت في إحداث تحول نوعي في مسار القصيدة العربية الحديثة سواء من حيث البناء الفني أو الرؤية الفكرية.

لقد كان صلاح عبد الصبور أحد رواد حركة التجديد ضمن سياق الشعر العربي المعاصر حيث أسهم في ترسيخ ملامح الشعر الحر وتطوير تقنياته الفنية. فقد ابتعد عن الصيغة التقليدية للقصيدة العمودية التي تقوم على وحدة الوزن والقافية، وتنويع الإيقاع وتحرير البنية الإيقاعية. ومن خلال هذه التجربة الفنية يتضح أن صلاح عبد الصبور استطاع أن يحقق نوعًا من التوازن بين الأصالة والتجديد عنده قطيعة مع التراث، بل كان امتدادًا واعيا له ويمكن القول إن تجربة صلاح عبد الصبور تمثل إحدى الركائز الأساسية في حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر.

- فإن دراسة التجربة صلاح عبد الصبور تظل ضرورة نقدية وأدبية لفهم طبيعة التحولات التي شهدها الشعر العربي كما تكشف عن قدرة الشعر على مواكبة التغيرات الفكرية والاجتماعية التي يعيشها الإنسان المعاصر.
- اعتمد "صلاح عبد الصبور" في قصائده ظاهرة التكرار بكثرة.
- وبالنسبة للمحسنات البديعية فاحتوت القصيدة على الطباق بكثرة وهذا لإثراء جمالية النص.

- وفي المستوى التركيبي احتوت القصيدة صلاح عبد الصبور على جمل طويلة أكثر من القصيرة أما الأفعال فوجود الأفعال المضارعة والماضية بالتساوي تقريبًا لطول نفس الشاعر.
- المستوى البلاغي عند صلاح عبد الصبور احتواء قصيدة على شكل كبير من الاستعارات والتشبيهات.

أما المضمون عند صلاح عبد الصبور حول التجربة إنسانية عميقة تمزج بين الهموم الذاتية والقضايا القومية والفلسفية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت- لبنان، مج3، ط/3، 2004،

2. ديوان صلاح عبد الصبور، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1998.

3. صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، النشر سنة 1969، بيروت، دار الآداب، ط/1.

4. صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ك)، 1991.

5. صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط/1، 1972.

6. صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، نشر 1969، دار الآداب، بيروت، ط/1.

7. صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

ثانيا: المعاجم والقواميس

1. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقدية العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط/1، 2011.

2. محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط/1، 1985.

3. المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، طبعة جديدة منقحة، بيروت.

ثالثا: المراجع

1. إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط/1.

2. إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط/1، 2003.

3. أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

4. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة الميسرة، علم البديع، المكتبة الجامعية، الإزاربطية، الإسكندرية، ج2، 2003.

5. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط/6.

6. أحمد بسام الساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2006.

7. أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساق، بيروت– لبنان، ج2، ط/8، 2002.

8. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط/2، 1980.

9. أنور حميد وفشوان، دراسات في عصور الأدب العربي، خوارزم العلمية، جدّة، ط/1، 2006.

10. إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، الأردن، ط/1، 2002.

11. بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، القاهرة، مصر، ج4، 1937.

12. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار النشر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991.

13. جمال الدين الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط/1، 1996.

14. عيسى علي العاكوب، الكافي في علوم البلاغة العربية، دار الهناء، ط/2، 1993.

15. فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط/2، 2001.

16. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ج18، (د.ط) 1984.

17. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار السراس للنشر، تونس، 1985.

18. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت– لبنان، ط/1، 1983.

19. إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط/1، 1984.

20. جابر عبد العزيز مسعود أعلام الأدب العربي الحديث، واتجاهاتهم الفنية، (البابطين للإبداع الشعري)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1986.

21. جروة علاوة وهبي، التجريب في القصيدة العربية، دار البعث، قسنطينة– الجزائر، ط/1، 1984

22. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، (د.ط)، (د.ت).

23. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط/1، 1984.

24. حسين الغريفي، مقامات الشعرية مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار دجلة، الأردن ط/1، 2012.

25. حسين نصار، في الشعر العربي، دار النشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط/1،2002.

26. حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، دار النشر المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، د ط، مصر،2010 .

27. خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

28. رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط/1، 1992.

29. روضان الصباغ، نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط/1، 2002.

30. سارة حسين جابري، أعذب قصائد أحمد مطر، دار الهدى، عين البيضاء، الجزائر، 2014.

31. سالم عبد الرزاق سليمان، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط/1، 2007.

32. سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، رواية الصادق، دار الشرقيات، القاهرة، 2000.

33. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الأدبية، ط/2.

34. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط/8، (د.ت).

35. صباح عبيد دراز، الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم، مطبعة الأمانة، مصر، ط/1، 1986.

36. صلاح عبد الصبور، الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

37. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط/1، 1969.

38. صلاح عبد الصبور، قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت- لبنان.

39. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط/1، 1995.

40. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف ط/2، 1980.

41. صلاح يوسف عبد القادر، الأدب الأندلسي دراسات وتطبيقات، دار الأمل، الجزائر، 1998.

42. طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط/3.

43. عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط/1، 1999.

44. عبد الحميد جيدة: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، بيروت- لبنان، ط/1، 1980.

45. عبد الرحمان أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، مطبوعة جامعة الكويت، 1984.

46. عبد الرحمن شكري، ديوان شكري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960.

47. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط/1، (1424هـ/2004)م.

48. عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر، القاهرة، ط/1، 2011.

49. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط/2، 1981.

50. عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد- دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، سلسلة كتاب الرياض، رقم 66، مؤسسة اليمامة للنشر، الرياض، السعودية، 1999.

51. عبد الله خضر حمد، المدارس الأدبية (دراسة وتحليل)، دار القلم، (د.ط)، (د.ت).

52. عبد الوهاب محمد الجبوري، دراسة في ظاهرة الشعر وخصائصه وأوزانه وبحوره، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

53. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط/2، 1972.

54. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط/3، (د.ت).

55. علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، (د.ط)، (1418هـ/1998م).

56. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط/6، 2005.

57. فوزي عيسى، الأدب الأندلسي: النثر- الشعر- الموشحات، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2012.

58. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط/1، 1979.

59. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية. والبنية الدلالية، دمشق، سوريا، دار النشر اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2001.

60. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة - دراسات ومناقشات-، دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط/2، 1999.

61. محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس الشعر العربي الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط/1، 2004.

62. محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط/1، 2002.

63. محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط/1، 1984.

64. محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ط/10، (1391هـ/1971م).

65. المهدي لعرج، المدخل إلى دراسة الأرجوزة العربية، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

66. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت.

67. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965.

68. نزار محمد عثمان، المدارس الأدبية والنظرية الإسلامية، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 2005.

69. ياسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، دار النشر دارالثقافة، دمشق، سوريا،د ط، 1983

رابعا: مجلات ودوريات

1. أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة الشعر، بيروت، سنة 3، عدد 88، 1959.

2. عبد الله عساف، اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، مجلة الوحدة، العددان 82 و83، 1991.

3. أحمد جاير عصفور، تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور، مجلة المجلة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ع. 146 فبراير، 1969.

4. أنس حسام النعيمي، مجدي حاج إبراهيم، الغموض في شعر الحداثة من منظور إسلامي، مجلة الدراسات اللغوية الأدبية، تصدر عن قسم اللغة العربية آدابها، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا 2009.

5. البحراوي سيد، التضمين، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان 3و4، أبريل- سبتمبر 1987.

6. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقي-، مجلة الفصول، القاهرة- مصر، المجلد 1، العدد 4، جوان 1981.

7. صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 1، 1981م

8. طيب الرحماني نادية، في مفهوم التجديد وإشكالية، محاورات في الأدب والنقد، المجلد 3، العدد 4، سبتمبر2023، جامعة جيلالي بونعامة، خميس مليانة.

9. عبد الحميد محمد بدران، مجلة حوليات التراث، جامعة أزهر، القاهرة- مصر.

10. عزت ملا إبراهيم، محمد سامي، صديقة تاج الدين، الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد 24، 2017.

11. فايز ترجيني، الرومانسية في الأدب، دراسات عربية، مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية، العددان 7 و8، السنة 24، أيار، حزيران، مايو، يونيو، دار الطليعة، بيروت، 1988.

12. محمد بن يحيى آل عجين، البناء الشعري بين مدرستي الإحياء والتجديد، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا.

خامسا: الرسائل والمذكرات الجامعية

1. أسامة خليل عبد الحافظ، التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث، رسالة الدكتوراه، في الأدب العربي الحديث، إشراف عبد الله محمد أحمد، جامعة النيلين، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، 2009.
2. سليمة عقوني، حضور الفلسفة الأفلاطونية في شعر الرابطة القلمية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف السعيد لراوي، جامعة باتنة، كلية الآداب واللغات والفانون، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية2016/2015 .

سادسا: مواقع الإنترنت

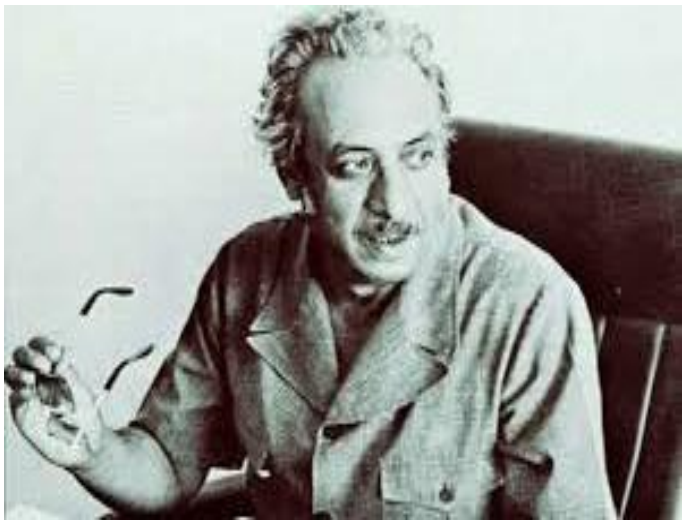
- **سارة نجر ساير العتيبي، الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث.**

https://webcache.googleeusercontent.com

ملحق

صلاح عبد الصبور:

هو محمد صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحواتكي، ولد في 03 مايو 1931 بمدينة الزقازيق في مصر، يعد أحد رواد حركة الشعر الحر، ومن رموز الحداثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي، كما يعد واحدًا من الشعراء العرب القلائل، الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة، قسم اللغة العربية، وفي عام 1947 وفيها تتلمذ على يد "الشيخ أمين الخولي" الذي ضمه إلى جامعته (الأمناء) التي كونها، ثم إلى الجمعية الأدبية التي ورثت مهام الجماعة الأولى، كان للجماعتين تأثير كبير على حركة الإبداع الأدبي والنقدي في مصر، تعرف على أصدقاء شباب منهم "مرسي جميل عزيز" و"عبد الحليم حافظ"، وطلب هذا الأخير من صلاح عبد الصبور أغنية يقدم بها للإذاعة وسيلقيها له "كمال الطويل" فكانت قصيدة لقاء تخرج "صلاح عبد الصبور عام 1951"، عُين بعد تخرجه مدرسًا في المعاهد الثانوية --- توفي الشاعر صلاح عبد الصبور 13 أغسطس من سنة 1981 عن عمر يناهز 50 عامًا إثر أزمة قلبية حادة.



ومن مؤلفاته الشعرية:

- الناس في بلادي 1957.
- أقول لكم 1961.
- أحلام الفارس القديم 1964.
- تأملات في زمن جريح 1970.
- شجر الليل 1973.
- الإبحار في الذاكرة 1977.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة

شكر وعرفان

إهداء

تمهيد

مقدمة .....أ/ب

الفصل الأول: التجديد في الشعر العربي المعاصر

أولا: مفهوم التجديد **4**

1- لغة **4**

2- اصطلاحاً **4**

ثانياً: مفهوم الشعر العربي المعاصر **6**

ثالثاً: مراحل نشأته وأهم قضاياه **7**

1- نشأة مدارس التجديد وخصائصها وأهم أعلامها **7**

أ- مدرسة الديوان **7**

ب- مدرسة أبولو **9**

ج- المدرسة الرومانسية **10**

د- مدرسة المهجر **11**

هـ- المدرسة الرمزية **12**

2- نشأة الشعر العربي المعاصر ومراحل تطوره: **13**

3- مراحل تطوره **15**

أ- المدرسة الإحيائية **16**

ب- **المدرسة الرومانسية** **16**

ج- المدرسة الواقعية **17**

4- أهم قضاياه **19**

أ- الصورة الشعرية والتصوير الفني **19**

ب- الرمز **20**

ج- الأسطورة 21
د- الغموض 22
هـ- الالتزام 23
رابعاً: ملامح التجديد في الشعر العربي المعاصر 25
1- الأرجوزة 25
ب- الموشحة 26
ج- الشعر المرسل 26
د- الشعر المقطوعات 27
هـ- الشعر الحر 27
و- قصيدة النثر 29

الفصل الثاني: التجديد في الشعر المعاصر عند صلاح عبد الصبور

أولاً: صلاح عبد الصبور الشاعر المجدد 32
ثانيًا: توظيف الرمز والأسطورة والقناع والتضمين في شعر صلاح عبد الصبور 38
1- الرمز 38
2- الأسطورة 39
3- القناع 41
4- التضمين 43
توظيف التضمين في شعر صلاح عبد الصبور 44
ثالثًا: التجديد الموسيقي في شعر صلاح عبد الصبور 46
1- الإيقاع 46
2- تحليل القصيدة 55
خاتمة 57
قائمة المصادر والمراجع 60
المحلق 68
فهرس المحتويات 69

ملخص:

ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر نتيجة التحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية التي شهدها العالم العربي في القرن العشرين، وسعت إلى تجاوز الأشكال الشعرية التقليدية والتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر بلغة وأسلوب جديدين. وقد تجلت هذه الحركة في التحرر النسبي من قيود القصيدة العمودية، والاعتماد على شعر التفعيلة، وتوظيف الرموز والأساطير والصور الحديثة.

ويُعد صلاح عبد الصبور من أبرز رواد هذه الحركة، إذ أسهم في تطوير الشعر العربي من خلال مزجه بين الأصالة والمعاصرة. تميز شعره بالعمق الفكري والنزعة الإنسانية، وعالج موضوعات مثل الحرية، والاغتراب، والقلق الوجودي، ومعاناة الإنسان في المجتمع الحديث. كما اعتمد لغة شعرية بسيطة لكنها غنية بالدلالات والرموز، مما جعل قصائده قريبة من القارئ ومعبرة عن هموم العصر.

ومن أشهر أعماله الناس في بلادي وأقول لكم، حيث جسّد فيهما رؤيته التجديدية للشعر والحياة. كما برز في مجال المسرح الشعري من خلال أعمال مثل مأساة الحلاج.

Summary:

The movement of renewal in contemporary Arabic poetry emerged as a result of the intellectual, social, and political transformations that the Arab world experienced during the twentieth century. It sought to move beyond traditional poetic forms and to express the concerns of modern human beings through a new language and style. This movement was characterized by a relative liberation from the constraints of classical poetry, the adoption of free verse, and the use of symbols, myths, and modern imagery.

Salah Abd al-Sabur is considered one of the most prominent pioneers of this movement. He contributed significantly to the development of Arabic poetry by combining authenticity with modernity. His poetry is distinguished by its intellectual depth and humanistic spirit, addressing themes such as freedom, alienation, existential anxiety, and human suffering in modern society.

He also employed a simple yet highly symbolic poetic language, making his poems accessible to readers while reflecting the concerns of his era.

Among his most famous works are People in My Country and I Tell You, in which he expressed his innovative vision of poetry and life. He also excelled in poetic drama through works such as The Tragedy of Al-Hallaj.