

لغة الشعر العزلي الحديث

لفّة الشعر العزلي الحديث

لفّة الشعر العزلي الحديث

مقدمة

التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة ، فالشعر هو الاستخدام الفنى للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة . ولغة الشعر هى الوجود الشعرى الذى يتحقق فى اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا ... لغة الشعر إذن هى مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية ، ومواقف إنسانية بشرية .

فالصورة الشعرية بمكوناتها وأبعادها جانب من اللغة الشعرية ، والصورة الموسيقية بأنغامها وإيقاعاتها وأطرها التركيبية والتشكيلية جانب من اللغة الشعرية ، والتجربة البشرية كموقف إنسانى - على أى نحو كان - جانب من اللغة الشعرية .

ومن مجموع هذه الجوانب الثلاثة يكتمل لدينا الوجود الشعرى الذى نطلق عليه القصيدة الشعرية .

واللغة الشعرية بهذا المفهوم هى ميدان دراسة هذا البحث ، وذلك من خلال القصيدة العربية المعاصرة فى نصف القرن الأخير .

لقد حدد البحث ميدانه الزمانى على ذلك النحو ، لأنه يعتبر أغزر الحقب الزمانية فى تاريخ القصيدة العربية كما وكيفا . فقد شهدت القصيدة العربية منذ الخمسينيات ثورة هائلة أحدثت تغيرات جذرية فى بناء القصيدة الشعرية وتركيبتها ، وفى المفهوم التدويقي الذى تقوم عليه فلسفة القصيدة الشعرية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فقد شهد نصف القرن الأخير هذا أكثر من ثلاثة أجيال من الشعراء إلى الحد الذى أصبح كل عقد منه يمثل جيلا شعريا يقدم رصيذاً لا بأس به من المحاولة والتجريب يسهم مع غيره فى تأصيل مفاهيم التذوق الجديد فى الوجدان العربى الذى لم يزل فيه صدى للقيم التقليدية يمنع من محاولة تذوق تلك التجارب الجديدة .

وينقسم هذا البحث إلى أربعة أبواب :

الباب الأول : مدخل تمهيدى للدراسة حاولت فى فصله الأول أن أحدد الموقف الشعرى من خلال التعرف على المفهوم الكلاسيكى للشعر — الغربى والعربى — وسلطانه على الشعر العربى الحديث ، والتعرف على مفهوم واتجاهات الشعر الحديث فى الأدب الغربى ثم التعرف على الموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة خاصة فيما شهدته من صراع بين القديم والجديد ، وموقف أنصار كل من التراث ، ثم ثورة القصيدة العربية الحديثة . والتعرف على هذا النحو — كما أرى — ضرورى وهام لكل من يتعمد لبحث موضوع كهذا أو حتى موضوع يتناول جانباً من القضايا الشعرية المعاصرة .

أما الفصل الثانى من هذا الباب التمهيدى فقد جعلته لتحديد المصطلح النقدى وأعنى به هنا على وجه التحديد ، المقصود باللغة الشعرية ، فدرست التجربة الشعرية كتجربة فنية ، وميدان هذه التجربة الشعرية فيما سمّيته باللغة الشعرية التى تشتمل على مكونات العمل الشعرى من صور شعرية ، وصور موسيقية ، ومضمون بشرى .

بعد هذا المدخل التمهيدى بدأت الدراسة الفعلية التى يتناولها البحث فيما

سماه بلغة الشعر العربي الحديث في نصف القرن الأخير ، مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية ، فتناولت الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة في الباب الثاني ، والصورة الموسيقية في الباب الثالث ، والتجربة البشرية في الباب الرابع .

قسمت الباب الثاني إلى ثلاثة فصول تناولت في الفصل الأول التطور العام لمعنى الخيال وأثره في الصورة الشعرية من خلال دراسة معنى الخيال عند اليونان والعرب القدماء ، والخيال عند الكلاسيكيين ، وموقف الرومانسيين وخاصة كولردج من الخيال والصورة ، والخيال عند الرمزيين ، ثم الخيال والصورة في الشعر المعاصر .

أما الفصل الثاني فقد جعلته خاصا بالخيال والصورة في القصيدة المربسة الكلاسيكية والرومانسية ، فتناولت فيه مفهوم الخيال والصورة في الشعر العربي الكلاسيكي ، والخيال والصورة في المرحلة الرومانسية في القصيدة العربية الحديثة من خلال النتائج التي ترتبت على نظرية الخيال في فهمنا للشعر ونقده ، والخيال والصورة في المرحلة التمهيدية عند مدرسة الديوان ، والخيال والصورة في شعر المهجر ، واستكمال أوجه الصورة في امتداد المرحلة الرومانسية في أنحاء العالم العربي .

أما الفصل الثالث ، فقد تناولت فيه الخيال والصورة في الشعر الجديد من خلال موقف الشعر الجديد من الصورة الشعرية ، والصورة الشعرية في الشعر الجديد وخصائصها .

أما الباب الثالث الذى يتناول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب لغة الشعر العربى فقد قسمته إلى فصلين .

تناولت فى الفصل الأول الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية وتطورها من خلال تناولى لموسيقى القصيدة العربية الكلاسيكية ، والمحاولات التجديدية التى قامت بها القصيدة العربية حتى المدرسة الرومانسية ، وذلك بعد أن قمت بتحديد مفهوم الصورة الموسيقية فى الشعر وعناصرها التركيبية والتعبيرية . وكيف أنها بهذا تعتبر جانبا من جوانب لغة الشعر .

أما الفصل الثانى من هذا الباب فقد قمت فيه بدراسة الصورة الموسيقية فى الشعر الجديد من خلال تناولى لحركة الشعر الجديد فى نشأتها وتطورها ، وقضية الوزن والقافية فى الشعر الجديد ، ثم تناولت قصيدة النثر وموقفها من الصور الموسيقية ، وبعد ذلك تناولت موسيقى التعبير فى القصيدة العربية الجديدة .

بقى الجانب الثالث من جوانب لغة الشعر العربى الحديث كما حددت من قبل وهو جانب التجربة البشرية . وقد درست هذا الجانب فى الباب الرابع فتناولت أولا المقصود من التجربة البشرية وكيف تكون هذه التجربة جانبا من جوانب لغة الشعر ، ثم تطور موقف القصيدة العربية من التجربة البشرية فى ظل الرؤية الكلاسيكية والرؤية الرومانسية . ثم موقف القصيدة العربية الحديثة الذى تباين إلى موقفين هما الموقف الاجتماعى ، والموقف الذاتى .

أما الموقف الاجتماعى فقد درسته فى الفصل الأول من هذا الباب ، فحاولت أن أحدد عوامل قيامه وتطوره من خلال أهم شعرائه .

وأما الموقف الذاتى فقد درسته فى الفصل الثانى من هذا الباب الأخير فبينت عوامل قيامه وابعاد تجاربه الداخلية وتعدد وجوه هذا الموقف .

وهكذا ينتهى هذا البحث فى ضوء الخطوط التى حددتها . أما أسلوبه ومنهجه فقد اعتمدت فيه على النقد التحليلى التطبيقى الذى يعتمد كل الاعتماد على النص الأدبى دون أن يغفل أثر الملابس المحيطة من ظروف وتكوينات خارجية وداخلية لإيمانه بأن العمل الفنى مهما حاول لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن مؤثرات واقعه وذاته .

وموضوع الشعر العربى الحديث والمعاصر وما يتصل به من مباحث ، من من الموضوعات التى كثر فيها المؤلفات ؛ الادبية والنقدية . وحينما نظرت فى هذه المؤلفات الكثيرة وجدتها مع كثرتها تتجنب تناول القيم الفنية الجمالية فى القصيدة الشعرية باستثناء المؤلف الرائع للدكتور عز الدين اسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ؛ قضاياها وظواهره الفنية ، وإن كان يؤخذ عليه اهتمامه بالدراسة النظرية أكثر من اهتمامه بالناحية التطبيقية إلى جانب أنه فى دراسته قصر التناول على عدد قليل من الشعر العربى . وإلى جانب كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل نرى بعض الشذرات هنا وهناك تأتى خلال مناقشة قضية من القضايا المتعلقة بالشعر .

إن المتأمل للكتابات الكثيرة التى كتبت حول موضوع الشعر العربى المعاصر سيلاحظ أن بعضها يمثل مناقشات حول اتجاهات التجديد وطرح لوجهات نظر ككتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة وكتاب قضية الشعر الجديد للدكتور النويهي ، وإن غلب المنهج العلمى على الكتاب الأخير وافتقر الأول إليه .

وبعض هذه الكتابات تأخذ شكل المقالات النقدية الصحفية التي تهتم بالمضامين فقط وتحاول من خلالها أن تعطى تفسيرات للعمل الشعري مثل الذى كتبه الدكتور لويس عوض عن صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب فى كتابه الأدب والثورة ، وكتاب دراسات فى الشعر العربى الحديث لامطانيوس ميخائيل ، وكتاب دفتر الثقافة العربية الحديثة لعصام محفوظ .

وبعض تلك الكتابات تعريفات أدبية تهتم كثيرا بالجانب الشخصى كمؤلفات السحرتى عن الشعر الحديث وشعراء اليوم وكتاب طاهر الطناحى عن مطران وكتاب صالح جودت عن ابراهيم ناجى .

وبعضها يأخذ طابع الدراسة التاريخية التى قد تهتم أحيانا بالوقوف عند المضمون أو تناول بعض القضايا المتعلقة بالشكل ككتابى الدكتور شوقى ضيف دراسات فى الشعر العربى المعاصر وفصول فى الشعر ونقده ، وكتاب عبد الله الركيبي دراسات فى الشعر العربى الجزائرى الحديث ، وكتاب محمد صالح الجابرى ، الشعر التونسى المعاصر خلال قرن .

وهكذا رأيت أنه مع كثرة الكتابات التى تناولت الشعر العربى الحديث ، إلا أنها فى معظمها لم تعط القدر الكافى من جهدها للجانب التطبيقي والجانب الجمالى الفنى وهو ما أخذه هذا البحث على عاتقه ، أى دراسة التجربة الشعرية العربية الحديثة فى إطارها الفنى والبشرى من خلال منهج تطبيقي يعتمد كل الاعتماد على النص الشعري ، وعلى طاقة اللغة الشعرية وامكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية .

وهو موضوع - كما هو واضح - معقد ومتسع ويحتاج لأكثر من جهد بلا شك ، ومن أجل هذا فلن نزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على استنفاد كافة القضايا التي تتعلق بلغة الشعر العربي الحديث ، ولكنها بشكل عام تحاول أن تكون مدخلا نقديا لدراسات أكثر تفصيلا وأعمق تناولا وأرحب سعة من هذه الدراسة ، ولهذا فسيكون لها ما يكون للمداخل النقدية عادة من احاطة بالقضايا والمشكلات العامة مع ترك التفاصيل لدراسات أخرى تثيرها دراستنا هذه ، وتفتح لها المجال ، وتنير لها الطريق .

وفي النهاية أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أسهمت بنصيبها في مجال الدراسات النقدية الأدبية ، وأن تكون قد حاولت أن تفتح الطريق أمام جانب من الدراسات العربية الحديثة لم يأخذ حظه الكامل بعد .

السعيد يسومي الورقي

١٩٧٩

الباب الأول

مدخل تمهيدى للدراسة

الفصل الأول

الموقف الشعري

مدخل لدراسة لغة الشعر العربي الحديث

سأحاول في هذا الفصل أن أعطي تصوراً عاماً مختصراً للموقف الشعري بعامة من خلال تناولي للمفهوم الكلاسيكي للشعر في الكلاسيكية الغربية والعربية وسلطانة علي الشعر العربي الحديث في فترة النهضة والاحياء (الكلاسيكية الجديدة) ، ثم أتناول مفهوم الشعر الحديث في الأدب الغربي وأهم خصائصه واتجاهاته العامة ، لأتحدث بعده عن الموقف الشعري في القصيدة العربية الحديثة من خلال تناولي لقضايا الصراع بين القديم والجديد وموقف أنصار كل من القديم والجديد من التراث الشعري، وما ارتبط به من مفهوم للتقليد والتجديد والمعاصرة في النقد الحديث ، وفي نهاية الجولة سأتحدث عن الموقف الشعري في ثورة القصيدة العربية الحديثة .

وكما قلت فإن هذا الفصل تصوير للموقف الشعري عامة بصورة مركزة ومختصرة ، ذلك أن جزءاً كبيراً من القضايا التي سنثار في هذا الفصل سوف نتناول بتفصيل أكثر ودراسة أعمق وأوضح في الأبواب التالية ، حينما نتحدث عن لغة الشعر العربي الحديث في جانبها الذي يتناول الصورة الشعرية وجانبها الذي يتناول الصورة الموسيقية ، وجانبها الذي يتناول التجربة البشرية .

أولاً :

المفهوم الكلاسيكي للشعر وسلطانه على الشعر العربي الحديث

ارتبط الشعر في نشأته الأولى بفترة مبكرة في حياة الإنسان تتصل اتصالاً وثيقاً بتلك المرحلة من نمو اللغة التي أصبحت فيها — اللغة — ذات طابع آخر غير مجرد الدلالة المادية الخارجية النفعية ، وأعطى تلك المرحلة التي أصبحت فيها اللغة إلى جانب استخدامها السابق ، دالة على الصورة أي استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه في حين غياب الشيء ذاته (١) وهي مرحلة متلازمة مع اكتشاف الإنسان الشعر حيث أصبحت الكلمات كصور مرتبطة بالشيء الحسى ، أصبحت متصلة بكل ما يرتبط بالشيء الحسى أيضاً من مثيرات ميتافيزيقية (٢) فكان الشعر لغة الكهان الأول ، ولغة الفلاسفة والمشرعين الأول وهم معالم الإنسانية في قديم عصورها . وكانت للشعر صبغته الميتافيزيقية التي ترتبط بعالم غيبي أسطوري (٣) .

وهكذا كان الشعر في بداياته تجربة ثرية للإنسان على المستويين الحسي والميتافيزيقي من حيث تناول ، وكان ارضاء لحاجات الإنسان السيكولوجية والبيولوجية كذلك بما فيه من ايقاعات موسيقية .

ولكن حينما بدأت اللوحات الأولى للنقد عند اليونان كما تمثلت في

(١) محمد زبيدي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٣٩٦

(٢) Ogden C .K and Richards, I.A :The Meaning of Meaning,

p , 319 & p . 326

(٣) النقد الادبي الحديث ، ص ٣٧٢

ضفادع ارستوفانيس ٤٤٨ — ٣٨٠ ق. م وفي الجدل حول قصائد هوميروس ظهرت بوضوح رسالة الشعر الخلقية والاجتماعية^(١) وأن الشعر ليس غذاء للروح فحسب بلذها ويشيع فيها السرور ، ولكنه إلى جانب ذلك مصدر العلم ومنبع العرفان^(٢) كذلك نلمح من تحليل السوفسطائيين واهتماماتهم إلماحا إلى أن مهمة الشعر هي التعليم إلى جانب التأثير حيث رأى جورجياس د أن بارس حين أغوى هيبين الجميلة ، وأغراها على الفرار معه إلى طروادة لم يستعمل لغة العواطف والقلوب ، بل لجأ إلى نوع من السفسة الجدلية^(٣). ولقد كانت بحوث السوفسطائيين في الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معاني الكلمات واختلافهم في إدراكها كان كل ذلك معينا خصبا لبحوث أفلاطون وأرسطو في النقد عامة ،^(٤) فحينما أراد أفلاطون ٤٢٩ — ٣٤٧ ق. م أن يعرف طبيعة الشعر قرر أن الشعر تقليد أو محاولة دالحة حقيقة ليست في الظواهر الخاصة العابرة ، ولكن في المثل أو الصور الخاصة لكل أنواع الوجود . وهذه الصور لها وجودها المستقل عن المحسوسات وهو الوجود الحقيقي . ونحن حينما ندرك فإننا في الواقع لا ندرك سوى أشكال الصور

(١) Wimsatt, W. K. : Literary Criticism, P.P. 3-5

(٢) د. احسان عباس : مقدمة في النقد الأدبي عند اليونان ، كتاب الشعر

لارسطا ليس ، ص ١ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣

(٤) د. محمد غنيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ، ٢٣ .

الحسية وهي ليست إلا الأشباح المنعكسة على الحائط^(١) ولقد تأثر أرسطو بنقد أستاذه التجريبي فاتفق معه في نظريته إلى رسالة الشعر الاجتماعي التربوية وفي الاعتداد بالمحاكاة في الشعر ، وإن كان لم يحفل بالتحليلات الفلسفية الميتافيزيقية التي اعتمد عليها أفلاطون في تفسيره لمراتب المدركات ووظائفها في نظريته في المحاكاة . فقد قصر أرسطو المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولم يعممها في كل شيء كما أنه فصل بين أنواع الفنون على حسب أسسها الفنية، وعلى أساس محاسنها لصور الأشياء^(٢).

وفي مناقشة أرسطو لأراء أستاذه — دون أن يصرح باسمه — إجمالاً لنظريته في الشعر ، فقد رأى أن اهتمام الشعر مقصور على الحقائق العامة ، وهو في هذا يختلف عن التاريخ مثلاً الذي يعنى بالحقائق الخاصة ، وعلى هذا الإعتبار كان الشعر أكثر فلسفة وأبدع من التاريخ وأكبر منه قيمة^(٣) .

رأى أرسطو أن الشعر فن استمد نشأته من منبعين كل منهما طبيعي ، المحاكاة كسلوك غريزي في الإنسان ، والانسجام والایقاع^(٤).

وبين أرسطو أن المحاكاة قد تكون مثالية أى بتصوير الشيء كما ينبغي

(١) الكتاب السابع من الجمهورية . والدكتور غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ،

ص ٢٦ — ٣٢ .

(٢) النقد الأدبي الحديث ، ص ٣٥ — ٣٦ .

(٣) كتاب الشعر ، ترجمة إحسان عباس ، ص ٤٤ .

(٤) المرجع السابق صفحات ١٨ ، ٢٦ ، ٢٧ .

أن يكون ، وقد تكون واقعية بتصويرها الشيء كما هو ^(١) . وتعد القصيدة محاكاة في نظره إذا كانت كلا محسوسا «لم يفت الشاعر أثناء خلقه لها أن يحدث بها عن طريق اللغة التي استغلها في فنية معينة وعلى نحو مخصوص تأثيرات عاطفية . وقد استعان الشاعر بلاغ هذه التأثيرات إلى نفوسنا بأن عرض أشخاصا — أو شبه لنا ذلك — يؤدون مثلنا بعض الأعمال — أو مثلنا لا يؤدون — فحين ننظر إلى هؤلاء الأشخاص وإلى عواطفهم وأعمالهم ونحن في موقف المشاهد الذي يتعاطف معهم نحس بأن التأثيرات العاطفية قد بلغتنا فعلا ^(٢) .

وهكذا أصبح أفلاطون وأرسطو ممثلين لاتجاهين عامين في نقد الشعر وهما ؛ الاعتداد بالالهام والطبع في نتاج الشاعر ، أو الاعتداد بالعمل والصنعة ^(٣) .

وإذا كان أفلاطون قد حاول أن يستبعد عنصر اللذة كقياس للشعر، جاعلا الصديق هو محل الحكم على الشعر ، وخالفه في ذلك أرسطو حين ذكر أن

(١) يقول أرسطو «لما كان الشاعر محاكيا كالصور وغيره من أهل الفن ، كان لابد له حين يصور الأشياء أن يضع نصب عينيه ثلاث غايات ، أن يصور الأشياء كما كانت وتكون ، وكما يعتقد كيف تكون أو كما يجب أن تكون . كتاب الشعر — ترجمة احسان عباس ص ٩٨ .

(٢) د احسان عباس : فن الشعر ص ١٥ .

(٣) د. غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ٣٧٤ .

التقليد الصادق مبعث للذة ، وأن الشعر إثارته للعواطف يريح النفس ، فإن هوراس اللاتيني (٦٥ - ٨ ق.م) الذى قرأ مدونات أفلاطون عن سقراط وغيره ، ودرس كتاب الشعر لأرسطو ، قد أعلن فى قصيدته فن الشعر (حوالى ١٠ - ٨ ق.م) أن غاية الشعر إما الإفادة والإمتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد^(١) وهذا أثبت هوراس للشعر ثلاث قيم، قيمة عرفانية وقيمة جمالية وقيمة عرفانية جمالية^(٢) .

حاول هوراس أن يبحث فى طبيعة الشعر حينما تساءل فى السطر ٤٠٨ ، هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ وأجاب بعد ذلك بقوله ، فيما يختص بى ، لست أتبين ما يستطيع التحصيل أن يشمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما يلح فى طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية^(٣) .

وواضح فى سؤال هوراس السابق شيء من التأثير بمحاورتى ايون Ion لأفلاطون مع اختلاف فى الهدف النهائى بينها .

فقد تناول أفلاطون فى المحاورة الأولى — ايون — ضمن مآثوله مسألة مصدر الشعر لدى الشاعر وهل هو الفن أم الإلهام ؟ واجابة على السؤال يرد ايون على سقراط بأن الشاعر لا يصدر عن قواعد فنية معينة، ولا عن مبادئ

(١) سطر ٣٣٣ - ٣٣٤ من ترجمة د. لويس عوض ، ص ١٣٢ .

(٢) مقدمة د. لويس عوض لترجمته فن الشعر لهوراس ، ص ٥٨ .

(٣) ص ١٣٨ من الترجمة العربية للدكتور ، لويس عوض .

عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه عن شعوره . وهو ما يدعو افلاطون الالهام ومصدره الهى محض . وتكرر هذا أيضاً فى المحاورة الثانية (١) .

الشعر إذن فى المفهوم اليونانى واللاتينى القديم مصدره الالهام ، وهو مفهوم يتناسب مع النشأة الأولى للشعر وارتباطه بسحر الكلمات المستخدمة فى الطقوس الدينية والسحرية كما ذكرنا من قبل .

وارتباط الشعر بالدين من هذه الناحية كان يعنى ارتباطاً نفعياً ، ومن هنا ظهرت الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر ، فكان عليها تحمل المسئولية الاخلاقية والقانونية داخل التكوين الاجتماعى ، ولهذا كان لا بد من التلازم هنا بين الالهام والصنعة . فالشاعر الذى يعتمد على الالهام فقط كما يرى هوراس شاعر مجنون ، كالأجرب أو المريض بالصفراء أو المجذوب يفر منه العقلاء ، ولهذا يحمل هوراس على ديموقريط رأيه فى الالهام (٢) .

وهوراس فى رأيه هذا متأثر إلى حد بعيد بنظرة النقاد الاسكندرانيين الذين رأوا أن « الشعر فن له اسراره ومكوناته ، فما يجدى الالهام بغير الفن والمجهود بل إن بعضهم شط إلى القول بأن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحي فيه » (٣) .

١ — د. محمد غنيمى هلال ، النقد الادبى الحديث ، ص ٢٤ .

٢ — فن الشعر لهوراس ، ترجمة د. لويس عوض ، السطر ٢٩٥ - ص ١٣٠ .

٣ — د. لويس عوض : مقدمة لترجمة فن الشعر لهوراس ، ص ٨٤ .

وقد أثر هذا المفهوم بدوره في الكلاسيكية الغربية كحركة أدبية ظهرت في القرن السابع عشر الميلادي ، وظهر هذا بوضوح في قصيدة الناقد الفرنسي بوالو Boileau فن الشعر . . L'art poetique . فقد كان هم كتاب القرن السابع عشر أن د بطمحوا إلى أن يخلقوا أدبا جديدا يشبه الأدب اللاتيني واليوناني في جودته وفي موضوعه على السواء ، (١) .

أما عن خصائص الصياغة الشعرية لهذا الشعر الكلاسيكي ، فالنقاد الباحثون يذكرون أنها كانت تعتمد على الصور الحسية المخاطفة لتصوير الحالات النفسية ، فقد كانت النظرة الكلاسيكية تعد حاسة البصر أشرف الحواس سواء أكان ذلك لأنها أعلاها من حيث مكانها في الجسم الانساني ، أو لأنها أقدرها على الادراك (٢) . وهذا يفسر لنا تغليب جانب الصنعة في الفن الكلاسيكي .

اعتمدت فلسفة القصيدة الشعرية في الكلاسيكية الغربية كما رأينا على أسس حسية موضوعية حددت طبيعة الفن الكلاسيكي ووظيفته .

فالوظيفة هي الإمتاع والإفادة والطبيعة طبيعة تشكيليّة خارجية تعتمد أغلب الاعتماد على الصنعة . وهذا الإطار الكلاسيكي هو ما سراه - أو قريبا منه - عندما ننظر في القصيدة العربية الكلاسيكية .

القصيدة العربية الكلاسيكية قصيدة ذات إطار غنائي مفتوح في الغالب لمجموعات من المشاعر الجزئية المتفرقة .

(١) د. محمد مندور : في الادب والنقد ، ص ١٠٧

(٢) د. نعيم حسن اليافي : الشعر بين الفنون الجميلة ص ٩ .

فالمعروف أن النشأة الطبيعية للشعر نشأة غنائية ، فإذا أضفنا إلى هذا العامل الحتمى ظروف المجتمع العربى الاجتماعية والطبيعية ، وطبيعة اللغة العربية ذاتها لوجدنا تبريراً كافياً لهذه الظاهرة .

ففى ظل النظام القبلى كانت الاحاسيس الفردية والبطولة الفردية - بالرغم من مدارهما فى تكوين القبيلة - احساسيس واضحة باستمرار ، ولهذا اتجه الشاعر إلى الشكل الغنائى الذاتى لاستيعاب تجربته الخاصة . والبيئة العربية بيئة واضحة مكشوفة ، فالعربى كما يقول الدكتور شوقى ضيف ، ابن الصحراء ، وكل ما فى الصحراء عريان ، ^(١) فهذه البيئة المكشوفة العارية تقوى من الاحساس بالذات لدى الانسان ، فهو - قبل كل شيء - كل شيء بالنسبة لنفسه ولعالمه ، وهو والعالم حوله يكونان وحدة واحدة .

ومن ناحية أخرى فلم تكن لدى العربى فنون أخرى غير الشعر . حقاً كان لدى الجاهلى فن تشكيلى تمثل فى الاصنام ، ولكن الإسلام أبطله . ومن هنا كان على الشعر العربى الكلاسيكى أن يكون عوضاً عما يمكن من فنون . خاصة وأن الشعر كان يستخدم فى الغناء فكان الشاعر العربى قد حاول أن يسد بهذا اللون الشعرى نقص التعبير الموسيقى الخالص بما يضيفه على شعره الذاتى من ذبذبات ورنات منتظمة غنائية .

وليس معنى هذه الغنائية أن القصيدة العربية الكلاسيكية كانت تجربة خاصة خالصة . فقد حدد الدور الاجتماعى للشاعر العربى اطار هذه الغنائية ،

(١) دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، ص ١٩٦ .

هذا الدور الذى نراه فى رأى عمر بن الخطاب الذى ذكره الجاحظ من أن خير صناعات العرب ايات يقدمها الرجل بين يدى حاجته ، يستميل بها الكريم ويستعطف الثيم^(١) . ويبين ابن رشيى سبب هذه الأهمية بأن الشاعر كان بالنسبة لقومه ، حماية لأعراضهم وذبا عن أحسابهم . وتخليدا لمآثرهم وإشادة بذكورهم . فكانوا لا يهنتون إلا بفلام يولد ، أو شاعر يذبح ، أو فرس تنتج^(٢) ، وهذا ما جعل باحثا حديثا كشوقى ضيف يقرر أنه ، لا يمتعنا ترائنا الشعرى فقط ، بل هو يربنا أيضا صور الحياة عند اسلافنا وكيف كانوا يعيشون ، وكيف كانوا يفكرون ، وكيف كانوا يتناولون الحياة ، وكيف كانوا يستقبلون أحداثها ووقع هذه الأحداث على نفوسهم ، وهو لذلك يعد وثائق تاريخية مهمة لما ينقل إلينا من أحوال أجدادنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ،^(٣) .

وقد أدى هذا المزج بين الغنائية الذاتية ، والوظيفة الاجتماعية للشاعر فى الشعر الجاهلى إلى أن يكون هذا الشعر فى أغلبه تصويرا حسيا للبيئة والطبيعة البشرية ، وهو ما جعل الناقد العربى الكلاسيكى ينظر إلى الشعر باعتباره متعة بصرية تستخدم فيه الصور كالأصباغ الزائدة تستعمل للحلية والزر كشة والتزيين ، فاستعار فى مصطلحاته النقدية المصطلحات المستمدة من صفات الأزياء والثياب مثل التقسيم والتذييل والتدريج والتوشيح . يقول قدامة

(١) البيان والتبيين ، ج ٢ ، ص ١١٠ .

(٢) العمدة فى صناعة الشعر ، ج ١ ، ص ٤٩ .

(٣) أصول فى الشعر ونقده ، ص ٩ .

بن جعفر (ت ٤٣٧هـ) د لمان الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش،^(١) ويرى عبد القاهر الجرجاني د أن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، وأن الصياغة متوحدة مع المعنى ، فالشعر نظير الصياغة والتجوير وكل ما يقصد به التصوير،^(٢) ويقول الجاحظ إن الشعر دصياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير،^(٣) .

وعلى أساس من الاهتمام بالصورة الشكلية للقصيدة العربية الكلاسيكية تناول النقاد العرب الكلاسيكيون الشعر خلال ما أثاروه من قضايا تتعلق بالألفاظ والمعانى ، على اعتبار الألفاظ هى الشكل الخارجى ، والمعانى هى الأفكار المتناولة ، وهو ماسمى بقضية الشكل والمضمون فى الشعر العربى .

وقد حاول ابن قتيبة منذ عهد مبكر أن يحصر نقد الشعر من هذه الزاوية فى أربعة أوجه هى :

لفظ جيد فى معنى جيد ، ولفظ جيد فى معنى تافه ، ولفظ قاصر فى معنى جيد ، ولفظ قاصر فى معنى قاصر^(٤) محاولا بهذا أن يجعل لكل من الألفاظ والمعانى حسنا وجمالا ، ولكن كثرة النقاد دخلت مع الجاحظ فى قضيته التى طرحها من قبل فى قوله د إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى

(١) نقد الشعر ، ص ١٠١ .

(٢) دلائل الامجاز ، ص ١٩٦ .

(٣) الخيوان ، ج ٣ ، ص ١٣٢ .

(٤) الشعر والنثر ، ص ٣ ، ص ٤ .

والعربي والقروى والبدوى، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فالشعر صياغة ولا فضل هناك للمعاني. وقد أكد هذا المعنى أبو هلال العسكري في صناعته حينما قال « وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروى والبدوى، وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً^(١). وهكذا اتجه النقد العربي والتذوق العربي الكلاسيكي كما رأينا إلى تغليب الشكلية في الاهتمام بالشكل الخارجي، فطلب النقاد في الألفاظ الجزالة والاستقامة والمشاكلة للمعنى، وشدة اقتضائه للقافية. وفي المعنى الجزئي شرف المعنى وصحته والاصابة في الوصف^(٢).

وقد تحدت خصائص نظرية التذوق الشعري في القصيدة العربية الكلاسيكية من خلال ما أثبتت من قضايا نقدية تعرضنا لبعض منها في :

أولاً : غلبة النزعة التقريرية والحسية المباشرة في تفسير الجمال والجميل .
 ثانياً : الاهتمام بالمعاني الجزئية وإحصائها وإقامة المشابهة بينها ، والكشف عما فيها من إحالات إلى غير هذه الاهتمامات التي حفلت بها كتبهم .
 ثالثاً : غلبة الموسيقى على ماده الشعر حتى إنها لتصبح في أكثر الأحيان أهم محتوياته .

(١) الصناعتين ، ص ٥١ .

(٢) د. فنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، ص ١٧٣ - ١٧٨ .

رابعاً : استخدم الشاعر العربي الصور الجزئية على أنها خيوط فرعية تتداخل في النسيج ليزدان بها ولا تستقل بنفسها ، ولا تحدث بناء خيالياً كبيراً خالصاً (١) .

خامساً : الوضوح والسهولة لأن الشاعر فيها يستخدم لغة محددة الأبعاد ومنطقية لا يميزها في الغالب عن لغة المنثر إلا ما فيها من ارتباط بالآوزان العروضية .

وجاء القرن العشرون ، والشعر العربي واقع تحت تأثير سلطان التقاليد الأدبية الموروثة كما وصلت إليه من خلال الجمود والتقليد ، الجمود الذي ران على الحياة الفكرية والاجتماعية والاقتصادية نتيجة للظروف السياسية التي سادت العالم العربي ، والتقليد للنماذج الكلاسيكية القديمة تقليداً للشكل دون الروح ، وساعد على أطراد هذه التقاليد القديمة في الشعر ورسوخها ثبات الحياة العقلية والفكرية والسياسية والاجتماعية للشعب العربي ، فلم تكن حياة المجتمع العربي قد تعرضت لهزات فكرية عميقة تستطيع أن تقتلع جذور الفكر السلفي ، وتغير التربة ، وتستنبت الجديد (٢) .

وانتهت التقاليد الكلاسيكية إلى أشعار اخوانية اهتمت بألوان البديع التي حَفِظَ منها أطرافٌ كثيرة . ولم تستطع النهضة الحديثة قبيل مطلع هذا القرن أن تؤثر - في بدايتها - تأثيراً كبيراً في الحركة الأدبية عامة ، حيث كانت نهضة

١ - د. شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢١ - ١٢٢

٢ - د. محمد زكي العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ٩٥

مادية مفاجئة ، ولذلك كانت أشعار السيد حسن اسماعيل الخشاب والشيخ حسن المطار وعلى أبو النصر ومجد صفوت الساعاتي وعبد الله فكري وعلى الليثي في مصر ، ونقولا الترك وبطرس كرامة في لبنان والشيخ أمين الجندي وعبد الباقي العمري وناصيف اليازجي وفارس الشدياق وإبراهيم الأحمد وعبد حسن في الشام والعراق، والمسعودي في تونس^(١) كانت هذه الأشعار امتداداً للشعر العثماني والمملوكي من شيوع التكلف والاهتمام بالصور اللفظية المتضمنة لأمثال التخميسات والتشطيرات والتطريزات أو ما يمكن أن يسمى بالمهارة الآلية والهندسية اللفظية في الشعر فقد كان الشعر لديهم «صناعة كلام وتنميق ألفاظ وبراعة في المساجلة والإفهام»^(٢).

وحينما استطاعت النهضة المادية أن تؤثر ولو بشكل ما في وجدان العصر، حاول محمود سامي البارودي وحفني ناصف واسماعيل صبري أن يرفعوا عن الشعراء ألقال الصنعة وذلك بالعودة به إلى التراث البعيد أحياء للديباجة العربية للشعر العربي في عصره جزأته . فيقول البارودي في مقدمة ديوانه : إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماء الفكر ، فتنبعث أشعتها بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ، ويمتدى بها السالك ،

واستطاع البارودي (١٨٣٨ — ١٩٠٤) أن يحقق نجاحاً هائلاً في القدرة على استعارة الاطار الشعري التقليدي ، وتحمله خواطره وعقله ، بل أكثر من هذا استعار هذا الاطار الشعري للتعبير عن مضمون عصره ، فامتلا شعره

١ - انيس الحوري المقدسي : الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ، ص ٧

٣ - عباسي محمود العقاد : شعراء مصر ويثاتهم في الجيل الماضي - ٢٢ ص .

بالحياء والمزن ورسم المنازل ومرعى الأطباء وانتقل في القصيدة كما يقول
الدكتور محمد حسين هيكل^(١) من الغزل إلى المدح إلى الفخر إلى الحماسة إلى
الحكمة كما كان يفعل البحترى وأبو تمام والمتنبي وغيرهم من كبار الشعراء
وذلك لأن رسالته لم تكن تجديد الشعر العربي في حياته المتدفقة الفياضة ، بل
كانت بعث الشعر العربي من مرقدته ،

فاذا استمعنا مثلاً لهذا الجزء من قصيدته في وصف الحرب بين تركيا
وروسيا وحليقاتها في سنة ١٨٧٠ وهو يتحدث عن شوقه للبلاد :

فيا روضة المقياس حياك عارض	من المزن خفاق الجناحين داح
ضحوك ثنايا البرق تجرى عيونه	بودق به تحيا الربا والصحاصح
تحوك بخيط المزن منه يد الصبا	لها حلة تختال فيها الأباطح
منازل حل الدهر فيها تمانى	وصافحنى فيها القنا والصفائح
وإن أحق الأرض بالشكر منزل	يكون به للمرء خل مناصح
فهل ترجع الأيام فيه بما مضت	ويجرى بوصل من أمية سانح
أعمرى أتد طال النوى وتقاذفت	مهامه دون الملتقى وهطائح ^(٢)

فسنرى من خلاله البارودى وقد لبس لغة واحساسيس الشاعر العربي
القديم ، وإيقاعاته النفسية حتى في تعبيره عن صور الحياة العصرية في مثل قوله
واصفاً النجوم :

١ - مقدمة ديوان البارودى : تحقيق وترج على الجارم محمد شفيق معروف ج ٢

٢ - الديوان ، ج ١ ص ٨٩ ،

وترى التريا في السماء كأنها حلقات قرط بالجمان مرصع
 يضاء ناصعة كبيض نعامه في جوف أدحى بأرض بلقع
 وكأنها أكر توقد نورها بالكهرباء في سماوة مصنع

وبهذا كان البارودي مرحلة تمهيدية عاشها الشاعر العربي بتلك الروح القديمة التي سيطرت عليها صور الشعر العربي الكلاسيكية .

وقد استطاع هذا الاتجاه أن يؤثر تأثيراً بالغاً في النهضة الشعرية بعد ذلك حيث استمرت حركة البعث عند مدرسة بأكملها نزعمها أحمد شوقي وكان من كبارها حافظ ابراهيم ومحمد عبد المطلب وعلى الجارم في مصر ومعروف الرصافي والزهاوي والشيني في العراق ، وشكيب ارسلان وشبلى ملاط وخليل مردم في الشام والشيخ مجد النخلي ومجد الشاذلي خزنة دار في المغرب^(١) والأمين العمودي والمولود بن الموهوب في الجزائر^(٢) .

فبالرغم مما قيل عن التجديد في شعر شوقي حتى في دعواه بمقدمته التي كتبها للطبعة الأولى للشوقيات ١٨٩٨ إلا أنه يمثل في الحقيقة ذروة الشعر التقليدي في نماذجه الشعرية وفي فهمه للشعر .

قال شوقي مهاجماً شعر المناسبات وشعرائه — رغم أن أغلب شعره شعر مناسبات— «إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتغنوا

١ - المقدسي : الاتجاهات الادبية في العالم العربي ص ٧ وما بعدها .

٢ - عبد الله الركيبي : دراسات في الشعر الجزائري الحديث ص ١٣ وما بعدها .

بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه كل نصيب . وهذا الملك هو الكون ... فهناك يتسع له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول ، ويستفيد من جهة عالما لا تحويه الكتب ولا توعيه صدور العلماء ، ومن جهة أخرى يجمد من الشعر مسلماً في الهم ، ومنجياً من الغم ، وشاغلاً إذا أمل الفراغ ومؤناً إذا تملكك الوحشة (١) .

وهذه الفقرة توضح كيف فهم شوقي - حتى في قمة دعواه - التجديد الشعري داخل إطار المفهوم الكلاسيكي فهو مصدر للمعرفة والتسليّة المفيدة النافعة ، وهو رصد خارجي لجزئيات الكون ، فلسفته الجمالية منمنمات الأرايبسك المعتمدة على تكرار الوحدات الجاهزة في إيقاع مضطرب .

لقد نجح شوقي في أن يكون شاعر الأُمير، وخفق في هذا حافظ إبراهيم لفقر إمكانياته الذاتية ، فأوقف شعره على رصد المناسبات والأحداث ، وبهذا لعب دور الشاعر العربي الكلاسيكي بأمانة وإخلاص حيث اعتبروا تسميها معدودين من وسائل الدعاية سواء للامة أو للأُمير .

ثانياً :

مفهوم الشعر الحديث واتجاهاته

رغم الاختلافات الكثيرة التي استقرأها النقاد بين الكلاسيكية والرومانسية والواقعية إلا أن هذه المذاهب تتلاقى جميعها في إطار عام وهو التعبير عن المؤلف في صوره المختلفة .

ولقد حدد لإطار هذا المؤلف طبيعة الحياة نفسها والإنسان ، حيث كان الشعر حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر وربما بعد ذلك بفترة يعيش بأكله في إطار المجتمع أو في صحاه د فالناس ينتظرون منه أن يكون تعبيراً أو تشكيلاً مثالياً للمواقف والمشاعر العادية وعزاء شافياً للآلام والجراح منها تناول من موضوعات مخيفة أو قاسية^(١) .

لكن ما حدث في العصر الحديث كان ثورة عنيفة ، لقد وجد الشعراء أنفسهم نتيجة لمنجزات العصر ومتغيراته في المفاهيم ، في مجتمع مشغول بمحاجاته المادية ، مشغول بتقدمه العلمى والتكنولوجيا ، مشغول بمحاولاته المستمرة لتجريد العالم من أسرارده وتفتيته وتحليله وتقديم البيانات الاحصائية والأرقام في الوقت الذى تؤكد فيه النظريات الرياضية إن أقصى ما يمكن أن يقدم عن الحركة في هذا العالم احتمالات ... ألم تتحول المادة إلى ذرة ؟ والذرة إلى الكرونيات وبروتونات ، وهى بدورها أشعة سابحة في فراغ بطريقة عشوائية وبلا نظام يحكمها سوى نظام الاحتمالات ، ألم تحول نظرية أينشتين

(١) هوجو ف. يدریش : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ص ٣٦ .

في النسبية والبعث الزماني فلسفة الثبات والنظام الذي أقرته نظريات نيوتن من قبل إلى حطام كاذب .

لقد وجد الشاعر نفسه من ثم في مواجهة مجتمع فقد الإحساس بزوح الشعر نتيجة اكتساح التكنولوجيا العصرية للمحتوى الإنساني ، ونتيجة لإلغاء المحتوى الحضاري للإنسان ، فكانت صرخة الشاعر الحديث احتجاجاً على العصر وروحه وخروجه على مألوفه المتمثل في ماديات العصر وثراته الذوق .

إن الدارس للشعر الحديث في إنتاج الشعراء الألمان من المرحلة المتأخرة عند ريلكه إلى تراكل ، وفي إنتاج الشعراء الفرنسيين من أبولينير إلى سان جون بيرس ورينيه شار ، وفي إنتاج الشعراء الأسبان من جارتيا لوركا إلى جيان ، وفي إنتاج الشعراء الإيطاليين من بالاتينيكي إلى انجارتى ، وفي إنتاج الشعراء الانجليز من بيتس إلى ايليوت سيلاحظ أن القصيدة الحديثة تريد أن تكون شيئاً مكثفياً بذاته ، كياناً يشع دلالات عديدة ، نسيجاً من عناصر متوترة ، ميداناً تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالإيجاب على طبقات من النفس لاصلة لها بالعقل - سابقة عليه أو متجاوزة له - وتمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشيع فيها الرعدة والريف (١) .

وقد أدى موقف الشاعر من مجموع المنتحصلات المستوعبة من واقع عصره وظروف هذا الواقع إلى اتجاهات بعضها يغلب عليه الطابع التكري ، والبعض الآخر يميل إلى الجانب العاطفي الحدسى .

أعد لاحظ النقاد من خلال استقراهم للشعر القديم أنه كان يهتم بالمضامين الإيجابية ، سواء في اخضاع الشاعر مقامراته لمقننات خارجية أو في ارتفاعه بالفرد إلى المستوي البشرى العام ، أو في اشتغاله على نظرة ناقدة أو متفائلة للواقع . وبسمي الناقد الألماني هوجوفرديش هذه المضامين بالمقولات الإيجابية ، وذلك في مقابل المقولات السلبية التي أصبحت الأساس الفلسفى للقصيدة الحديثة . لقد اتجهت القصيدة الحديثة إلى نقل الواقع من حالة المعرفة الوصفية التي كانت مدار الشعر القديم إلى المذهل غير المألوف ، فقد تخلص الواقع من نظامه المكاني والزمانى والموضوعى والنفسى ^(١) .

لقد أصبحت هذه المقولات السلبية هي محل العمل لـ الشعرى الحديث ، وتمثل هذا بصورة جلية في معجزة الشعرى ومصطلحاته النقدية ، فسيواجه الباحث بمجموعات من مثل هذه المقولات السلبية :

الضياع ، تبديد العادى والمألوف ، النظام المفقود ، التفكك ، العكس ، أسلوب الرص والتجاوز (أى رص الكلمات والمعانى بجانب بعضها البعض دون ضرورة منطقية أو معنوية أو لغوية - الشعر المجرد من الشاعرية ؛ التحطيم والتفتيت ، الصور القاطعة ، المفاجأة الضارية ، الإزاحة ، الاغراب أحداث الصدمات ، السخرية المرة ، غلبة الاستثناء والشذوذ - الغموض - الخيال الجامح ، الكآبة والظلام ، التمزق بين الاضداد المتطرفة ، الميل إلى العدم ... وغيرها .

ويقدر الناقد الأسبانى داماسو ألونسو — كما يروى فريدرديش في

كتابته بناء الشعر الحديث أنه ليس هناك وسيلة لتسمية فننا إلا بالتصورات والمفاهيم السالبة ^(١) .

وتمثل كتابات وأشعار ولاس ستيفنس ... Wallace Stevance هذا الاتجاه خير تمثيل . لقد تناول ستيفنس العلاقة بين الواقع وقدرة الشاعر الخيالية في ضوء الإحساس بضغط الواقع على مرونتنا الابداعية . فرأى أن الحياة اليومية تفرض علينا موقفا سلبيا لزاء جمحات الخيال ولذلك كان على الشاعر أن يتقبل اللحظة الواقعية دون رتوش ودون إضافات من خبرات الأجيال السابقة ومنولوجياتها ومعتقداتها ، ودون آمال أو أحلام مستقلة قد تراود العقل المكتنز بالمعلومات ^(٢) .

وإلى جانب هذا الاتجاه فهناك الاتجاه الآخر الذي يمثله اليوت T.S.Eliot لقد رفض اليوت الفلسفات المادية معتصما بالكاثوليكية ولم يقم نظريته الكاثوليكية هذه إلى الدين على أنه ممارسة مجموعة الطقوس، ولكن أقامها من حيث الدعوة إلى تجاوز الحواجز القومية والفردية في سبيل خلق مجتمع انساني ديني مترابط ومن حيث اهتمامه بنقاء الروح ومسراها في العالم الخارجي ، لقد تبلد الإحساس الفني بعد أن عاش في منأى عن الإحساس الديني الذي لقي نفس المصير بعد انفصاله عن الإحساس الفني ^(٣) ، ومن هنا كانت محاولة اليوت لخلق لغة جديدة للشعر

(١) ثوره الشعر الحديث ص ٣٧ - ٣٨ .

(٢) هادل سلامه : اتجاهات الشعر الانجليزي والامريكي المعاصر - دراسة - مجلة

حلم الفكر الكويتية - المجلد الرابع العدد الثاني ١٩٧٣ .

(٣) Eliot, T.S. : Notes Towards The Definition Of Culture, P.26

تجتاز الحواجز الاقليمية من ناحية ، وتحاول أن تذال العقبات في سبيل الدلالة على المفاهيم الروحية والكونية التي يحاول الشاعر تفصيلها ، (١) .

فبالرغم من اختلاف تفسير النقاد حول أعمال اليوت وخاصة الأرض الخراب The Waste Land والرجال الجوف The hollow men ورماد الأربعاء Ash Wednesday (٢) . إلا أنها تدل بوضوح كاف كيف يعتبر اليوت الدين هو الملاذ الأسمى من خطايا العصر بما شمله من مادية وانفجار في الزمن وبحث عن المكسب على حساب القيم الروحية والمبادئ والتضحيات السامية .

لقد حاول اليوت أن يبين خلال تلك الأعمال ، مدارج الإنسياب والترقى للروح الإنسانية التي نبذت العالم وتخلصت من أدران الجسد ، (٣) فهي حائرة تبحث عن ملاذ في الأرض الخراب ، ثم تمر بمرحلة التطهير في رماد الأربعاء حتى إذا ماتخلصت من كل شائبة استطاعت أن تخطو في الرباعيات إلى عالم الخلود .

ويعترف اليوت في كتابه ، وظيفة الشعر ووظيفة النقد بأهمية هذه المرحلة الدينية التي سارت في طريقها التجربة الصوفية بقوله ، إن هناك صلة قوية بين

(١) عادل سلامة ، اتجاهات الشعر الانجليزي والامريكي المعاصر ، عالم الفصحى

التصوف وبعض ألوان من الشعر ولا يتحتم أن تكون هذه الصلة صلة فكرية بل قد تكون صلة سيكلوجية بحتة (١) .

وبين موقف ستيفنس وموقف اليوت نرى موقفا ثالثا يمثل اتجاها بين الموقفين . ويمثل هذا الموقف الشاعر أودن W.A. Auden فقد كانت أشعاره في البدايه — أواخر العشرينات من هذا القرن وأوائل الثلاثينيات — مزيجا من الماركسية ومن آراء فرويد مشتركا مع سبندر وماكيس ودای لويس . وقدم في المرحلة أشعارا ملتزمة سياسياً واجتماعياً (٢) .

لم ينظر أودن إلى المواقف الجزئية على أنها حوادث منفصلة عن مجرى التاريخ أو على أن لها قيمه سياسية محلية ولكنه يرى الموقف شاملا مرتبطا بحياة الإنسانية في الماضي والحاضر والمستقبل . وكان هذا إيماناً منه بقيمة الفن كعامل أساسي محرك للحضارة ، نرى هذا بوضوح في قصيدته الطويلة أسبانيا عام ١٩٣٧ (٣) .

لقد رأى أودن في الحرب الأهلية الأسبانية موقفاً كان على الفنان فيه أن يكون إيجابيا في تحمل مسؤوليته الاجتماعية في انقاذ الحضارة المهتدة بالإتهار .

ولم يلبث أودن بعد الحرب العالمية الثانية أن انتقل من موقف الداعية

(١) The use of poetry And The use of Criticism, p. 140

(٢) W.H.Auden, in The penguin Book of contemporary Verse
P.P. 196 - 199 .

(٣) ترجمها الدكتور عادل سلامه - اتجاهات الشعر الانجائزى والامريكى المعاصر
عالم الفكر .

السياسى الاجتماعى الصريح إلى موقف الفنان الذى يأخذ فى اعتباره مايجرى فى المجتمع البشرى من خلال نظرة فلسفية متكاملة وكان هذا تحولاً من الموقف الراديكالى الماركسى إلى الدين . إن قصائده أول سبتمبر ١٩٣٩ ومتحف القنون الجميلة ، ودرع أخيل التى ترجمها الدكتور عادل سلامة فى دراسته عن اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر دعوة إلى خلق توازن بين حاجات الفرد الانسانية وبين احتياجات المجتمع العادل على أساس من الاستجابة لشعلة نورانية داخلية تبلغ فى أغلب الأحيان حد الرؤية الصوفية .

وأيا كان الاتجاه الذى اتجه إليه الشعر الحديث ، فإن هناك ظاهرة هامة يراها الدارس لهذا الشعر وهى أنه استطاع أن يتخطى حواجز الاقليمية فيفيد ويستفيد .

لقد أصبح الشاعر الحديث شاعراً شمولى النظرة ، ومن هنا كثر فى الشعر الحديث استحضار أصوات عديدة من ثقافات عديدة . نرى هذا بالخاص فى أعمال اليوت الشعريه وخاصة الأرض الخراب ، وفى أشعار ياتس Yeats وازرا باوند Ezra Pound وغيرهم . وقد ترك هذا الإحساس بالعالمية بصماته الواضحة فى الشعر العربى الحديث . فاستفاده نبد الرحمن شكرى وجيله من الثقافة الانجليزية واضحة ظاهرة ، وكذلك السياب وعبد الصبور ، على حين نرى تأثير الثقافة الفرنسية على أعمال أدونيس وتأثير الثقافة الروسية فى أشعار البياتى وكاظم جواد .

ثالثاً :

الموقف الشعري في القصيدة العربية الحديثة :

(١)

ارتبطت حركة البعث الأدبي في الشعر العربي الحديث بحركة بعث قومي ضخمة تمثلت في نشأة الحزب الوطني وتكوين الجمعيات الأدبية والعلمية، والدعوات الإصلاحية التي قادها جمال الدين الأفغاني وتلاميذه خاصة محمد عبده الذي أسس جمعية إحياء الكتب العربية القديمة التي عنيت بنشر روائع المؤلفات العربية الكلاسيكية، وكان من دعواه العمل على فهم العربية على طريقة سلف الأمة قبل ظهور الخلاف والإصلاح أساليب اللغة^(١) وكانت النتيجة المباشرة قيام حركة العمل على إحياء الثقافة العربية في عصور أزدهارها .

وعاصرت هذه الحركة حركة جيل آخر من المتشبعين بعلوم الغرب ومنجزاته المادية خاصة بعد التوسع في البعثات التعليمية والترجمة . وهؤلاء رأوا أن سبيل الإصلاح هو الأخذ بعلوم الغرب .

وسموا هؤلاء بالمجددين والآخرين بالمحافظين ، أو أنصار الجديد والقديم ، ولم يلبث الصراع أن اتسع وأصبحت المشكلة مشكلة الجيل بأكمله ، ومشكلة الصراع الداخلي في أفكار وتفسيرات هذا الجيل وفي عقده وعصبانياته ونزعاته الجامعة والمفرقة والبناء والهدامة والصحيحة والزائفة^(٢) .

وسيطر هذا الصراع على مختلف جوانب الحياة في السياسة والأوضاع

١ - عثمان أمين : رائد الفكر المصري ص ٢٥ واهد أمين : زعماء الإصلاح ص ٣٢٧

٢ - د. حامي مبرزوق : تطور النقد والتمهيد الكبير الأدبي الحديث في مصر، ص ٤١٩ .

الاجتماعية والمجالات الثقافية. وفي الحياة السياسية كانت الجامعة الاسلامية والجامعة العربية والجامعة المصرية ، وكل جامعة لها اتجاه خاص بها . كذلك كان الاختلاف بين أنصار الكفاح الوطنى والحكم والاستقلال .

وفي مجال الحياة الاجتماعية كان هناك المحافظون ؛ الجامدون منهم والمعتدلون ، وكان هناك المجددون المحافظون والمجددون الاحرار .

وفي مجال الثقافة كان هناك أنصار العودة لميراث السلف في عصور ازدهاره ودعاة الفكر العربى الاسلامى ، ودعاة الفكر العربى وحده ، ودعاة الأخذ بأسباب التقدم الغربى ، ودعاة الموازنة بين الميراث وبين الفكر الغربى .

ولم تلبث المشكلة أن تبلورت بعد الحرب في اتجاهين واضحين هما :
القديم ممثلاً للتراث العربى الاسلامى ، والجديد ممثلاً للفكر الغربى ومظاهره المادية . واشتد الصراع بين أنصار كل اتجاه كما يقول الدكتور محمد حسين « كثر كلام الناس بعد الحرب عن القديم والجديد ، وشغلت الصحف وشغل الرأى العام بالمعارك العنيفة التى دارت بين أنصار المذهبين في سائر نواحي المجتمع ، وكان الناس يطلقون اسم القديم يعنون به كل ما يمت بصلة إلى تراثنا الموروث من دين وتقاليد ، بينما كانوا يعنون بالجديد كل طريف طارىء علينا مما هو منقول في معظم الاحيان عن الأوروبيين » (١) .

قاد الرافعى وشكيب أرسلان زعامة القديم ، فقد راح الرافعى « يقتحم الخوصوم ويتصدى للتجديد ومثاله ، في أنصاره ودعائه حتى تربع على عرش القديم وآلت إليه زعامته » (٢) . ورأى أنه لا سبيل إلى الفصاحة والبلاغة إلا في

١ — الاتجاهات الوطنية ج ٢ ، ص ١٧٨

٢ — د . حلمى مزوق : تلويح النقد والتفكير الأدبى الحديث ، ص ١١٠ — ١١١

احتذاء التراكيب العربية. يقول الرافعي : فالذهب هو أن تكون اللغة لاتزال لغة العربية في أصولها وفروعها وأن تكون هذه الاشعار القديمة التي تحويها لاتزال حية ، تتمثل من كل زمن منزلة أمة من العرب الفصحاء وأن يكون الدين العربي لا يزال هو هو كأنما نزل به الوحي أمس ، لا يفتنا فيه علم ولا رأى وأن يأتي الحرص على اللغة من جهة الحرص على الدين ، إذ لا يزال منها شيء قائم كالأساس والبناء لامنفعة فيها مع الابقاها معا (١) .

وقاد حركة الجديد طه حسين وسلامة موسى و خليل سكاكين ، فرأى طه حسين أن الرافعي وأمثاله حينما يكتبون لا يشعرون ولا يفكرون كما يكتبون ، وإنما شعروا بطريقة وكتبوا بطريقة أخرى . (٢) . واعتبر الدكتور طه حسين هذا من النقائص الخلقية ، لأنه كذب للكاتب نفسه ، وعلى معاصريه وهو قص من جهة أخرى لانه لا يدل على أقل من أن الكاتب ينكر شخصيته ولا يعترف بها وأي انكار للشخصية أثر من أن تحس وتشعر ثم تستحي أن تصف احساسك وشعورك كما تجدها فتستعير لهذا الوصف أساليب لاتلائمه وضروريا لاتؤديه . (٣) .

و داخل هذا الصراع بين القديم والجديد ظهرت وتبلورت مدرسة الديوان كمدرسة أدبية جديدة نحمل على القديم ممثلا في شوقي وحافظ والمفلوطي ، وتنادى بالتجديد على أنه التعبير عما في النفس وما يحسه الكاتب أو الشاعر . وبهذا تبلورت القضية في شكل له أسسه الفلسفية يقول العقاد : ليس التجديد أن ننكر فضل العرب أو نعدم الخروج على الأساليب العربية ، وإنما التجديد الحق أن ننكر أو هام الذين يحصرون الفضل كله في العرب أو الذين ينجحون على الأساليب

١ — تحت راية القرآن ' ص ص ٩ — ١٠ .

٢ — حديث الاربعاء . ج ٣ ص ١١٠ .

٣ — قس المرجع ، نفس الصفحة .

بعد القرن الرابع الهجري . وليس التجديد وصف المخترعات المستحدثة وعلامات المدنية فالعبارة بأسلوب الوصف لا بذات الموصوف، وليس التجديد أن نقفوا أثر الصحف في السياسة والاجتماع فقد يستحيل الغضب السياسي أو الظلم الاجتماعي إلى صرخة نفسية تفعل فعلها في حث العزائم ولا تنسمى باسماء الصحفيين والسواس. وليس التجديد أن نضرب عن تقليد العرب لتقليد الافرنج لأن الافرنج قد يخطئون في فهم الأدب كما يخطئ الشرقيون ، وليس التجديد أن نفتتح المعاني والخواطر وأدوات الشاعر ووسائله وليست بغاياته وقصارى مقاصده ، وإنما التجديد أن يقول الانسان لأنه يجد في نفسه ما يحسه ويقول له، وما يجدر به أن يحس ويقال. (١).

وهكذا كان ظهور مدرسة الديوان انتصارا كبيرا لانصار الجديد من حيث بلورة الدعوة ووضعها في إطارها المضبوط ، ومن حيث وضع أساس نظرية جديدة في الفن مغايرة تماما للنظرية التقليدية .

(٢)

كانت مدرسة شوقي كما رأينا مدرسة تقليدية اعتمدت على احياء التراث الشعري القديم وتمثل هذا التراث الشعري بالمحافظة على روحه وخصائصه حتى وصل الامر الى تكرار التثبيبات والاستعارات التي أمثلها بهاديوان الشعر الكلاسيكي لم تستطع هذه المدرسة أن تدرك سر الأسلوب المجازي وارتباطه بروح عصره، فقد استنزف احتذاؤها للشعر الكلاسيكي القديم كل الجهود والابداع ، وأصبح الشعر لديها لونا من التجويد للقوالب الناجزة .

وقد حاولت هذه المدرسة نتيجة للنهضة النقدية ، وحمل انتصار التجديد عليها

أن تستفيد من هذه النهضة بالتركيز حول موضوع واحد للقصيدة أصبح عنوانا لها عوضا عن تسمية القصيدة بحسب حرف الروى في قافيتها كما كان متبعها ، وبالتعبير عن موضوعات العصر ، إلا أن ذلك كله لم يخرج القصيدة العربية في هذه المدرسة عن إطارها التقليدى ، فقد ظلت الصورة التقليدية لبنية القصيدة الكلاسيكية هي السائدة .

المدرسة التقليدية إذن مدرسة تعيش التراث تحت إحساس بسيطرة التراث عليها وسلطانها الكبير فهي مدرسة كلاسيكية شبيهة بكلاسيكية أوروبا في القرن السابع عشر الميلادى والتي فهمت المحاكاة على أنها محاكاة للنماذج الكلاسيكية في أشعار هوميروس وسوفوكليس وهوراس ، وشعراء هذه المدرسة شعراء يمتلكهم التراث امتلاكا يفرض سيطرته في لغته الشعرية ومكونات هذه اللغة على وجدانهم الشعرى . وهكذا عاش شعراء مدرسة التقليد عصرهم داخل عباءات المتنبي وأبى نواس وابن الرومى ونسوا أن لكل من هؤلاء لغته وإيقاعاته ولغات ذهنه وقدراته الخاصة وقيمهم التى تنبع من حياتهم وبيئتهم مجتمعتهم ، فقد أخذت لغتهم فروسيتهما ونظرفهما وإيقاعاتهما من إيقاع الحياة التى عاشوها ، (١) ومن ثم فإن ارتباط شعراء مدرسة التقليد بالتراث كان ارتباطا سطحيا أو شكليا لأنه لم ينبه الضمائر إلى هذا التراث من أى منظور تفسيري ، ولم تلفتهم إليه من حيث هو حصيلة مواقف إنسانية لها أبعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن ، وإنما هي قد اقتصرت مهمتها على استيحاء هذا التراث وإعادة بكل مشخصاته الفنية إلى قارىء العصر (٢) .

(١) د محمد زكى العشماوى: الادب وتبني الحياة المعاصرة ص ١٥٣ — ١٥٤

(٢) د عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص ٢٣ — ٢٤

وحينما ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي الحديث بتأثير من تمثيل أنصار هذه الحركة لمفهوم الأدب والفن في التصوير الغربي ، حاولت هذه الحركة استكشاف قيم جديدة في شعر التراث لم يلتفت إليه القدماء أنفسهم . ظهر ذلك بوضوح في دراسة العقاد لابن الرومي ودراسة المازني لبشار وابن الرومي والمنتبي ودراسة طه حسين للشعر الجاهلي والمعري .

وحاول شعراء هذه الحركة أن يتغلغلوا داخل التراث الشعري بحيث أصبح التراث جزءاً من مكونات الشاعر وذلك في محاولة للوصول إلى أسلوب خاص ولم يعد المهتم لدى الشاعر ملاحظة شواهد العصر ، ولكن فهم روح العصر والواقع إن الإنسان كما يقول الدكتور العشماوي ، لا يستطيع بحال أن يتبرأ من المؤثرات النفسية والعضوية المنحدرة إليه . فالتاريخ بكل امتداداته يعيش في الحاضر . والشاعر لا يدين في إبداعه للحظة الحاضرة التي يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفني فحسب ، بل هو مدين مع ذلك وإلى حشد كبير إلى زمان مركب يمد جذوره طويلاً وعرضاً في أعماق التاريخ وخزائنه (١) .

كانت تجربة شعراء التجديد في التراث الشعري تجربة محدودة بمحدود التراث العربي باستثناء بعض المحاولات لتمثل التراث الغربي لم تأخذ شكل الظاهرة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنها لم تستطع كلية التخلص من سيطرة هذا التراث العربي الكلاسيكي الذي عاش في شعرهم نتيجة ترسيبات لإرادته .

ولم تلبث بعد الحرب العالمية الثانية تقريبا أن ظهرت حركة الشعر الجديد كحركة معاصرة لانكتفى بالنظر في التراث العربي الإسلامى فقط ، وإنما وجدت في التراث الإنسانى العام مادة صالحة للدخول فى السياق الشعرى . وهكذا تعامل الشعراء المعاصرون مع التراث الإنسانى العام من يونانى ورومانى وفرعونى وبابلى وأشورى ومسيحي وإسلامى ، وأصبح التاريخ الإنسانى كله جزءاً من مكونات التجربة الشعرية الجديدة .

نظر الشاعر المعاصر إلى التراث الإنسانى على أنه كيان له أبعاده الذكورية والانسانية وأحس أن عليه كفتان معاصر أن يعنى هذا التراث ويفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنسانى فيه .

لقد حاول الشاعر المعاصر أن يعيد النظر إلى هذا التراث فى ضوء العصرية لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية ، روحية وإنسانية وتوطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهم مواقفه الروحية والإنسانية فى إبداعنا العصرى^(١) ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التى لها صفة الديمومة فى هذا التراث . يقول صلاح عبد الصبور — كشاعر معاصر — عن هذا الموقف^(٢) : إن تلى الشاعر المعاصر أن يهضم التراث وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث فى نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص ، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة ،

(١) د. عز الدين اسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ٢٨ .

(٢) تراءمة جذابة لشعرنا القديم — ص ١٥ .

فيضيف إليه جديداً ولا يأوى إلى ظله بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة ويحس إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة بل على الشعر .

ولقد حدد موقف الشاعر المعاصر من التراث القيمة الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل الفني ، وليست مبادئ خارجية مقننة - فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة ، سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر وذوقه ونضجه ، (١) .

ويمثل التراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانباً من تكوينه الشعري وذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر ، وتحديد موقف الشاعر كإنسان معاصر منه .

التجديد والمعاصرة إذن اتجاهان من خلال أطر وعلاقات زمانية ومكانية حيث يستعير أصحاب التقليد الجو النفسى بإيقاعاته للتعبير عن ظروف ذات وعصر تختلف في إيقاعها عن زمان ومكان الإطار المستعار ، وهو ما فعله البارودي وشوقي ومدرسته ، على حين تركز المعاصرة اهتمامها على إدراك الإنسانية من خلال العصر وإيقاعاته النفسية والكونية .

ويبقى بعد ذلك التجديد خارج حدود الزمان والمكان يحمل طراجة الإحساس الجديد منذ وجد . فالملوّن الزمان وجد حتى الآن والإنسان يستمتع بما فيها من حيوية طازجة خارج كل الحدود . ومثل هذا القول ينطبق على الأعمال الذكية لآنجلو وسوفكليس وشكسبير والمتنبي وابن

الرومي بما تقدمه من إعادة اكتشاف العلاقة بين الذات والموضوع على نحو يضمن للصورة التعبيرية دوام الجدة من خلال الإبداع المنفرد الذي لا يمكن مقارنته بغيره وهكذا فعندما تصبح هذه الصورة ملكا للزمان وللتاريخ فلن تصبح جديدة أو قديمة وإنما هي ببساطة ما هي أو ما تكون عليه في ذاتها ولذاتها (١) .

(٣)

وهكذا نرى أن الصراع بين القديم والجديد ، والانتقال من القديم إلى الجديد حتمية اجتماعية تؤكدتها الدراسات الاستقصائية لتاريخ المجتمعات البشرية . كذلك فإن كل انتقال مرتبط ارتباطا وثيقا بحياة الأمة الاجتماعية وبالرغبة في تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم وأكثر تمشيا مع ملابسات حياتهم ، (٢) .

حينما أتتحت للعالم العربي عوامل اليقظة والثورة تحققت له مساهمات هذا الانتقال . لقد كانت هذه العوامل بمثابة الانفجار الثفافي والاجتماعي في العالم العربي ، فقد ازداد الوعي عند الكتاب بذاتهم الفردية والجماعية خلال الأحداث السياسية والاجتماعية العنيفة وكان الإحساس بالذاتية الفردية من أهم العوامل التي هيأت للالتقاء بالفكر الغربي بعد أن زال الإحساس بالخوف من التعامل معه ، وبعد أن زالت عقدة الإستعلاء التي شكلت عقلية

(١) محمد زكي العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٥ .

(٢) محمد زكي العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ٩٥ - ٩٦ .

أنصار القديم . فكان هذا الالتقاء ، التقاء نماذج واستيعاب إلى حد كبير بعد أن كان التقاء تنافر وتنابد وتفاضل ، (١) .

وهكذا سارت الثقافة الغربية جنباً إلى جنب مع حركة نشر التراث العربى ، خاصة بعد إنتشار البعثات الأجنبية فى مصر والإرساليات ومدارسها فى الشام . وجاء إنشاء الجامعة المصرية خلقاً لجيل جديد من الشباب المثقف على أسس عصرية ، ومدللاً على إرهابات النهضة الفكرية .

ولقد كانت هذه الفترة بداية نمو الطبقة المتوسطة وإحساسها بذاتها . وخاضت هذه الطبقة خاصة فى الشام صراعاً حاداً بينها وبين الطبقة الإقطاعية وأصحاب الثروة والسلطان وتدخل الاستعمار فى هذا الصراع فى محاولة للاستفادة منه والإنتفاع به .

وإلى جانب هذه العوامل كانت هناك العوامل الأخرى التى أشبعها تناولاً كل من أرخ للحياة الفكرية وظروفها فى هذه الفترة من دور المستشرقين وانتشار الصحافة والطباعة والمجنديات والجمعيات الأدبية والعلمية وحركات التحرر التى قادها فكراً محمد عبده وسلامه موسى واجتماعياً قاسم أمين .

أدت كل هذه العوامل إلى خلق حالة من الإلتفجار الثقافى والاجتماعى فكا . لا بد للصراع بين القديم والجديد أن ينتصر لصالح الجديد ، مع وجود من يدافع عن القديم بالطبع بحكم تأصيله فى الوجدان العربى ، وهذا يفسر

(١) د. حلمي مرزوق : تطور الفكر والتفكير الأدبى فى مصر ، المقدمة ص ٥ ب .

لنا كيف أن دعاوى التجديد في هذه الفترة تمثلت أكثر في النظريات ولم تتوفر في الإنتاج الإبداعي إلا بعد فترة .

فقد نادى شوقي وحافظ ومطران بالتجديد ، وإن كان مطران هو أكثر الثلاثة في تحمسه لدعواه ولكنهم لم يستطيعوا أن يحققوا ما نادوا به في أعمالهم الإبداعية .

يقول مطران في مقدمة ديوانه الذي أصدره ١٩٠٨ : فرأيت في الشعر المألوف جموداً وبدلاً لي تطرئ الأقدام على الصحف البيضاء كتطريس الأقدام في تيه الليداء فأنكرت فريقي ، إلى أن يقول مقدما شعره ، فهذا شعر ليس ناظمه بعده ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ... بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وموضعه ، وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها ، (١) .

فبالرغم مما تشي به هذه المقدمة من معرفة مطران بالوحدة العضوية ودعوته إليها والدعوة إلى عدم التقيد بالوزن والقافية ، والإحساس بالحاجة إلى اتخاذ الشعر وسيلة للوصف والتصوير ، إلا أنه في أغلب شعره سار على النسق التقليدي فأكثر من شعر المناسبات ومن اختيار القوالب الجاهزة ، بل نراه أحيانا يبكي الديار بكاء الأقدمين كما في قوله في قصيدة : تذكر ، .

أيادار من أهوى فديتك داراً غدت بعدنا للعاشقين مزارا

تذكرنى أيام أنسى بقربها قديما وليلات مضين قصارا
وساعات لهوكن للعمر زينة كما زان فى الكأس الحباب عقارا^(١)

والإحساس بتأثير فلسفة القصيدة العربية التقليديه فى وجدان الشاعر والمتذوق على السواء هو الذى جعل طرآن رغم ما نادى به ينبهر أمام تجديبات أحمد زكى أبو شادى حينما قال فى المقدمة التى كتبها لديوان أبى شادى (أطياف الربيع : سبتمبر ١٩٣٤) فاجأ هذا الطيب الشاعر الأديب السليقة العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين من قبل . لم يرع أن تلك السليقة فى تحولها بطيئة حريصة على ما لوفها تيسر لها .

وحينما قاد العقاد والمازنى الحملة على التقليديين ، وتحدت آرائها فى مقدمات الدواوين وفى المقالات الكثيرة لم تجد لها صدى قويا أو تأثيراً ظاهراً فى أذهان المعاصرين^(٢) فقد فهمت الدعوة إلى الوحدة العضوية مثلاً على أنها وحدة الموضوع ، وهذا يدل على أن الاستجابة آنذاك كانت استجابة خارجية .

وبالرغم من ذلك فإن مقالات العقاد والمازنى ومقدمات شكوى لدواوينه تمثل فى الحقيقة أول حركة ثورية إيجابية على نظام القصيدة العربية القديم^(٣) .

(١) ديوان الحليل ج ١ ص ١٩٦ .

(٢) د. محمد رضى العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٠٥ .

(٣) المرجع السابق ص ١٠٦ .

يقول العقاد : إنك ترى الارتباط قليلا بين معاني القصيدة العربية ، ولا ترى قصيدة أوربية تخلو من رابطة تجمع أبيانها على موضوع واحد أو موضوعات متنافسة ، ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت وكانت وحدتهم عندهم القصيدة . فالأبيات العربية طفرة طفرة ، والأبيات الانجليزية موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض ، وسبب ذلك هو أن الحس لا يربط بين المعاني وإنما يربط بينها التطور والتعاطف والمملكة الشاعرة (١) .

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب أو المعدة (٢) وليس الشاعر بصاحب الكلام النخم واللفظ الجزل ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب وليس الشاعر من يأتى بروائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال إنما الشاعر من يشعر ويشعر (٣) . فالشعر ، استيعاب للمحسوسات وقدرة على التعبير عنها فى القالب الجميل (٤) . والشاعر العظيم هو الذى « تتجلى فى شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها وعلايتها وأمرارها ، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهب من حقائقها وفروضها أيا كان هذا المذهب ، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه » (٥) .

(١) ساعات بين الكتب ص ١٠٦ .

(٢) الديوان فى الأدب والنقد ص ١٣٠ .

(٣) خلاصة اليومية ، نقل عن العوضى الوكيل : العقاد ، التجديد فى الشعر ص ٣٦ .

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٢٣ .

(٥) مقالات فى الكتب ص ١٤٨ .

لقد عاش العناد والمآزنى وشكرى يدعون إلى مجموعة من المبادئ النقدية التى تنطلق من أسس رومانسية كما لاحظنا من العبارات التى أوردناها للعقاد باعتباره كان أكثرهم إلحاحا فى دعواه .

ومن القضايا الجديدة التى أثارها هذه المدرسة أيضا تلك القضية التى أثارها شكرى فى مقدمة الجزء الثالث من ديوانه فى قوله « لان قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة مردولة ؛ فجعل للذات بهذا كل الأهمية فى إدراك الكون والإحساس به ، وذلك بخلاف النظرة التقليدية التى اعتبرت الطبيعة كوجود خارجى هى مرآة الشاعر الأولى .

ومن هذه القضايا كذلك الربط بين الشعر والعاطفة ، فىرى شكرى فى مقدمة الجزء الرابع من ديوانه أن الشعر « هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم » . ويقول المآزنى إن الشعر « شعور مترجم » (١) . وهما فى هذا يعفقان مع ما سبق أن قاله العقاد فى عبارته السابقة من أن « الشاعر هو من يشعر ويشعر ، وكذلك فى قوله مخاطبا شوقي « فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها » (٢) .

إلا أن هذه القواعد — المعتمدة على أسس الفلسفة الرومانسية كما هو

(١) حصاد الهشيم ص ٢٢١ .

(٢) الديوان ص ٢٠ .

ملاحظ — لم تؤثر آنذاك على حركة الشعر العربي إلا بعد فترة تمت فيها الاستجابة الداخلية للتغيير .

وحينما تمت الاستجابة الداخلية تحققت الثورة الشعرية في الأدب التي كانت ثورة رومانسية متأثرة بأراء العقاد والمازني وشكـرى ، ومتأثرة بطبيعة الثورة نفسها كثورة ، ومتأثرة بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة .

إن نظرة عابرة على دواوين شعر هذه الفترة ترينا كيف أثرت النزعة الرومانسية حتى في اختيارهم لعناوين دواوينهم ، فسرى على سبيل المثال لعبد الرحمن شكـرى ضوء الفجر ١٩٠٩ وأزهار الخريف ١٩١٨ وللعقاد بقظة الصباح ١٩١٦ وروج الظهيرة ١٩١٧ وأشباح الأصيل ١٩٢١ وهدية الكروان ١٩٣٣ وعابر سبيل ١٩٣٧ وأعاصير مغرب ١٩٤٢ ، وسرى هذه الرومانسية الشاكية في شعر المازني الذي لم يسم ديوانه ١٩١٣ — ١٩١٧ ولإيليا أبو ماضي الجداول ١٩٢٧ والخمائل ١٩٤٦ ولرشيد أيوب أغاني الدرويش ١٩٢٨ وهي الدنيا ١٩٣٩ ولرشيد سليم الخوري القرويات ١٩٢٢ ولشفيق المفلوف عبقر ١٩٣٦ ولكل زهرة عبير ١٩٥١ وتداء المحمديف ١٩٥٢ ، ولأحمد زكي أبو شادي أنداء الفجر ١٩١٠ وأنين ورنين ١٩٢٥ وشعر الوجدان ١٩٢٥ والشفق الباكي ١٩٢٧ وأطياف الربيع ١٩٣٣ ، والينبوع ١٩٣٤ وشعر الريف ١٩٣٥ وفوق العباب ١٩٣٥ ، ولإبراهيم ناجي وراء الغمام ١٩٣٤ ولحسن كامل الصيرفي الألمان الضائعة ، ولأبي القاسم الشابي أغاني الحياة ومن أغاني الرعاة ، ولحمود حسن اسماعيل

أغاني الكوخ ١٩٣٤ ولخنتار الوكيل الزروق الحالم ١٩٣٤ ولصالح جودث رومانسيته العاشقة في ديوان صالح جودث ١٩٣٤ ولحمود أبو الوفا أنقاسا محترقة ١٩٣٣ ولعلي محمود طه الملاح الثاني ١٩٣٤ ولعبد العزيز عتيق أحلام النخيل ١٩٣٥ ولمصطفى السحرتي أزهار الذكرى ١٩٤٣ .

يقول الدكتور محمد مندور عن هذه الفترة « في مثل هذا الجو كان من المستحيل أن يظهر أى أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتى ، فالشاعر لا يستطيع أن يتحدث إلا عن نفسه وأحلامه وغرامه وأشواق روحه ، أو أن يهرب من الجحيم الذى يحيط به إلى الطبيعة ومناظرها وملاهيها يتعزى بها عن آلامه وآلام قومه دون أن يستطيع الإفصاح عن مصدر هذه الآلام فقال ناجى الشعر من وراء الغمام وحسن كامل الصيرفى ينشد الألحان الضائعة ويستنشق مصطفى عبد اللطيف السحرتي أزهار الذكرى ، ويسبح مختار الوكيل فى الزورق الحالم ويستغرق عبد العزيز عتيق فى أحلام النخيل ويرسو سيد قطب إلى الشاطئ المجهول ، ويرسل محمود أبو الوفا أنقاسا محترقة ، (١) .

كانت حركة التجديد لاذن حركة رومانسية امتلأت بالأنين والشكوى واختلطت بالزعات التأملية والإنسانية، واشتملت على شكل من أشكال الرزمة البسيطة التى تعتمد على التلميح والإيهام. وكان شعرهم شعر الحب والهفة والإحساس بالضياع والتأمل العميق لمظاهر الكون ، كما كان شعر الهرب من قسوة

الحياة وقسوة الأحداث إلى الطبيعة فدعوها أمهم الرحيمة بهم ، وامتزجوا بها وخلعوا من ذات أنفسهم عليها .

وفاجأت الحرب العالمية الثانية الحركة الشعرية في جميع أنحاء العالم العربي كما يقول الدكتور لإحسان عباس (١) « وهي تتقلب على مهاد الأحلام وتسبح في الأضواء والعمور ... كان محمود حسن إسماعيل قد بنى كوخه الريني الجميل ف جذب إليه كثير من الشبان الناشئين الذين يحبون البساطة ويؤثرون الحياة الريفية ... وكان المهندس (على محمود طه) يتنقل تأمها في زورقه بين عوالم تتدفق فيها الفتنة ويهج فيها السحر ، »

وحين صدمت الحرب الثانية الوجدان الفردي والجماعي على السواء بما كان يدور فيها من صراعات وما نتجت عنه من نشر للإخراب والدمار ، وعلقت أبصار الناس في كل مكان كغرق الطوفان بفلك جديد يظهر في الأفق الشرقي أو في الأفق الغربي ليحمل بقايا الإنسانية إلى بر الأمان (٢) بدأ الشباب العربي يحس بأن تلك الرومانسية الشاعرية رومانسية هاربة تبحث عن الخلاص الفردي ، وتعالج قضاياها من خلال هذا المنظور ، وأنها لاصلة لها بما يدور ويجري من صراعات داخلية وخارجية إلا بمقدار ما يمس الشعب .

وقوى من هذا الإحساس ما تمخضت عنه الحرب بالنسبة للعرب من

(١) بدر شاكر السياب ص ٣٠ •

(٢) د. لويس عوض : الثورة والادب ص ٥٣ •

إحساس حاد ومؤلم بأفلاس نظام الحياة نتيجة لنكبة فلسطين ١٩٤٨ وماتلى ذلك من ثورات وكفاح داخلى وخارجى ، ومحاولات كانت تنتهى فى الأغلب بالخيبة الفاشلة .

لقد أدى هذا كله إلى خلو نموذج الشاعر العربى منذ الخمسينيات ، فهو أولا شاعر تسيطر عليه مواقف متعددة ومتباينة من الرفض والتمرد والخوف والأمل ، وهو ثانياً يخوض تجارب مستمرة من أجل الإحساس بامتلاك حريته والثورة على واقعه ، وهو ثالثاً يضع فى اعتباره الواقع الاجتماعى بما فيه من ظلم وقهر سواء على المستوى الوطنى أو القومى أو الإنسانى

ودخل الشعر العربى الحديث بعد النكبة فى صراع عنيف وحاد مع نفسه ومع القيم الانسانية المحيطة به وتطلب هذا منه أن يخوض تجربة هائلة من الإقدام والمغامرة ، وكان عليه ، لكى يصل إلى هذه الدرجة أن يكون أكثر من مجدد لنفسه وللفن ، وأن يتحدث لصالح أمته ولبلاده ولصالح الاجيال الصاعدة ، وأن يهز مفاهيم العالم من حوله ، ويتنبأ بما يغيب عنه (١) .

كانت الفترة إذن فترة إنكار ورفض تغذت بالفلسفات المادية التى بدأت آنذاك تفتح نوافذ العالم العربى كفلسفة متكاملة لتحقيق العدالة الاجتماعية للجميع؛ تغذت بالموضوعية فى فلسفة المعادل الموضوعى عند اليوت الذى اعتبر أستاذ هذا الجيل من الشعراء وتغذت بمنجزات علم النفس وعلم الطبيعة والرياضة التى حققت تقدماً مذهلاً فى تصور العلاقة بين الذات والموضوع .

(١) د. سلى الخضراء الجيوى : الشعر العربى تطوره ومستقبله — مجلة عالم الفكر

السكويتية — المجلد الرابع ١٩٧٣ ص ٣٢ .

وساعد على تأكيد موقف الإنكار والرفض إحساس الشاعر بانتفاء المسؤولية الميتافيزيقية عن نشريد الشعب الفلسطيني ، وعمّا ترتب على النكبة العربية ، فلم يحدث ما حدث نتيجة إدانة سماوية ولكن نتيجة أسباب مادية صرفة تدخل فيها العداوات والخيانات والتآمر ، ويدخل الفرور والضعف والتخاذل ، لقد حلت الضربة بالتفكير الجبرى المنطقي ، ولم يعد الموت حقا ملزما ، ومنطق الحياة رتيبا وقصيرا يحكمه ميتافيزيقية لا يرى لها الانسان اعتراضا، بل دخلت عناصر الصراع والشك والتساؤل والرفض والحوار والانكار نهائيا إلى العقل الجبرى الوضعى فذرت تماسكه (٢) .

وهكذا اكتشف الشاعر العربى ، أن ما ينتظم الحياة توافقا من العتب والشوائب فكان عليه من ثم أن يعتمد على نفسه فى تغيير عالمه وفى التعامل مع تجاربه وذلك بمغزل عن التفكير الغيبى .

وتحول الحاضر إلى مسرح للتجريب والمحاصرة ، وتعرضت جميع عناصر القضية إلى تغيير ، وتفجر إيقاع القصيدة الشعرية غربة وتساؤلا ومحاكاة للذات والواقع ، وأصبح بشكل عام إيقاعا مأساويا يتردد بين الصرامة الحزينة عند أدونيس والحيدرى وجبر ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط والمتعرد الغاضب عند البياتى والسياب والفيزورى وعى الدين فارس ، والتحدى الراض عند توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا و خليل حاوى وأمل دنقل ، والثورية المتفضة عند سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمود درويش .

وأصبحت الخبرة الشعورية في شعر هؤلاء الشعراء وأمثالهم معايشة
 للخبرات الجماعية وللخبرات الذاتية. وأعاد الشاعر العربي النظر إلى التراث
 وإلى التاريخ في ضوء المعرفة العصرية بعد أن أدرك أن الشيء الباقي الفعال
 في أي تراث هو القيمة الروحية والانسانية التي تكمن فيه ، وأن عليه أن
 يعي كل عناصر دراما الانسان المعاصر .

الفصل الثاني

تحديد المصطلح النقدي

تحديد المصطلح النقدي

(١)

نمت الثقافة الإنسانية الحديثة نمواً كبيراً منذ القرن التاسع عشر ، ونشأت فروع عدة لعلوم إنسانية جديدة كعلم النفس وعلم الاجتماع ، وتنوعت أساليب دراسة هذه الفروع ، واستتبع هذا التهام معقد بين مجموعات النشاط والمعارف الإنسانية في تكوين نظريات حديثة في الجمال والإحساس به تمثل في بعض مظاهره في تداخل المصطلحات الفنية والعلمية تم أغلبه بطريق النقل والاستعارة . وترتب على هذا أن تعددت الدلالات الهامشية لهذه المصطلحات واختلطت حتى تحوات لما يشبه القوضى النقدية على حد تعبير رتشاردز (١) ، الأمر الذي يحتم على من يتصدى لموضوع جمالي فني أن يحدد منذ البداية مصطلحاته الفنية بصورة مركزة حتى يستبعد كل ما يمكن أن تثيره مصطلحاته هذه من دلالات هامشية أخرى ارتبطت بالمصطلح من قبل .

وموضوع لغة الشعر وما يتصل به من مباحث ، من أكبر الموضوعات

(١) مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة ده مصطفى بدوي ، الفصل الاول : فوضى النظريات النقدية

التي تعرضت للتناول من خلال الامتداد التاريخي ، والاتساع المكاني للبشرية مما أدى بالتبعية إلى امتلاء مجال بحثه بالمصطلحات المتعددة الدلالات بتعدد التناول .

لهذا كان علينا منذ البداية أن نحدد موقفنا من هذا التناول من جهة ، وأن نحدد مصطلحاتنا النقدية من جهة أخرى . إننا بهذا نحاول أن نضع أساس نظرية خاصة في فهم الشعر ونقده تعتمد على مفهومنا — لهذا الفن — وتعتمد عليها دراستنا النقدية في الأبواب التالية ، فتستمد منها تحديداً لمصطلحاتها وخلفية لأحكامها .

لهذا فإن تناولنا في هذا الفصل التمهدي تناول نظري ، لأنه يحاول جاهداً أن يضع أسساً نظرية لتوظيفها بعد ذلك في مجال التناول التطبيقي الفني .

(٢)

وموضوع التجربة الشعرية ، والبحث في ميدان نظرية الشعر تناوله بالدراسة كل من تصدى للكتابة عن الشعر وبالرغم من كثرة الكتابة على هذا النحو فإن الموضوع لا يزال من الموضوعات المبهمة الغامضة ربما بسبب خضوعه في التحديد لإتجاه الناقد الباحث ، هذا إلى جانب صعوبة التحديد الواضح فيه باعتباره مبحثاً من المباحث الجمالية .

لقد استطاع الأستاذ ريتشاردز في ضوء اتجاهه التجريبي في النقد والقائم

على التحليل السيكلوجي (١) . أن يعرف التجربة الشعرية على أنها ، نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة (٢) . وتكون هذه التجربة الشعرية من انفعالات هي بمثابة الإحساس الذي تولده الاستجابة بما تتضمنه ذبذباتها من تغيرات جسمية (٣) ومن مواقف وأوضاع نفسية ، وهي الدوافع التي تهيئها الاستجابة التي تؤدي بنا إلى نوع هو بعينه من السلوك، فهي بمثابة الناحية الخارجية من الاستجابة . على أنه ينبغي أن نضع في الاعتبار أن هذا التهيؤ يحل محل السلوك الحقيقي ، وهذا هو الشكل الأساسي للتجربة الشعرية (٤) .

وهذا التعريف كما هو واضح رغم ما فيه من غموض نتيجة تشبع اللغة بالمصطلحات النفسية تعريف غير كاف ، فهو يشمل كل التجارب البشرية وينطبق عليها ، فتعريف الاستاذ ريتشاردز هذا للتجربة الشعرية على أنها نزعة هو تعريف نقى للفراز .

ولكني اعتقد أن هاملتون كان أكثر تحديدا وتوضيحا من ريتشاردز حينما قال : إن نظرية الشعر في جوهرها تعنى بالتجربة الخيالية أو التأملية التي تنشأ عن طريق وضع الكلام في نسق من الوزن خاص كما تعنى بقيمة

(١) Watson. G. : I. A. Richards, in The Literary Critic, P. 196 .

(٢) ريتشاردز : العلم والشعر ، ترجمة د. مصطفى بدوي ص ١٩ .

(٣) العلم والشعر ص ٢٤ .

(٤) العلم والشعر ص ٢٩ .

هذه التجربة ، (١) .

وهو مفهوم قريب منه إلى حد كبير المفهوم الذى ذكره الدكتور غنيمى هلال حينما قال : إن التجربة الشعرية هى « الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصدرها الشاعر حين يفكر فى أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعورة وإحساسه » (٢) .

وربما كان مرد هذا الاتفاق إلى تأثير الرؤية الحدسية عند الناقدين ، حيث تظهر حدسية برجسون فى كتابات هاملتون وحدسية كروتشة فى كتابات غنيمى هلال .

وقد حاول الدكتور العشماوى أن يضع نظرية تكاملية أكثر اتساعاً فى محاولة للتوفيق بين مختلف الانجازات مع تأثر خاص بالفلسفات المثالية خاصة فلسفة كروتشه وكولردج ، فقال إن كل عمل فنى وإن انطوى على حقائق نفسية أو كونية أو اجتماعية أو فلسفية إلا أن هذه الحقائق ليست لها قيمه فى ذاتها بل تظل موضوعات خارجية حتى تنتشر الرؤية فى جميع أطراف العمل الفنى وتتسرب إليها جميعاً ، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكرى أو الفلسفى مفهوماً خارجاً عن نطاق العمل الفنى ، بل قدوب كل أجزاء العمل الفنى ويرتبط بعضها ببعض

(١) - ستيفور هاملتون : الشعر والتأمل ترجمة د .

مصطفى بدوى ١٩ ص .

(٢) النقد الادبى الحديث ص ٢٩٠ .

الأخر ، (١) فالحدث في ذاته مهما كانت أهميته ليس إلا مناسبة يتفجر منها الاحساس ثم يتحول الحديث بقدرة قادر إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان ، (٢) .

لذا فإن الذي يهمننا ليس موضوع القضية لذاته ، وإنما الذي يهمننا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني « فالعبارة هنا بمأصرا لـ إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليه الشاعر أو الاديب ، وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحولت إلى فن » (٣) .
فالتجربة الشعرية عملية خلق أدبي يتم فيها امتزاج كامل بين الذات والموضوع .

لنعد مرة أخرى إلى تعريف ريتشاردز للتجربة الشعرية على أنها نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة .

لا شك أن أعجابنا بهذا التحديد يرجع إلى كونه تفسيراً سيكولوجياً للاحساس بالجمال ، فهي إذن ممارسة فعلية تداخل فيها مجموعة عناصر حسية وغير حسية بعضها فردي ذاتي والآخر لأكثر من فرد واحد يضمه ما يعرف بالشعور العام .

فالتجربة الشعرية حسب تعريف ريتشاردز نوع من التعبير النفسي يعتمد

(١) تضاييا النقد الأدبي المعاصر ص ٤١-٤٢ .

(٢) تضاييا النقد الادبي المعاصر ص ٤١ .

(٣) المرجع السابق ص ٣٠

على الصلة بين المحسوس وشعته الانفعالية والأفعال المتصلة بهذه الشحنة . وهو تفسير يضع القصيدة الشعرية جنبا إلى جنب مع الأفعال اللاارادية الناتجة من تفاعل المحسوس بالشحنة الانفعالية المتعلقة به . هذا إلى جانب ما يتميز به التعبير النفسى من تعذر السيطرة عليه كاملة ^(١) بخلاف التجربة الشعرية التى وإن كانت بالفعل نتاجا للتفاعل بين المحسوس والاتصال الخاص به إلا أنها نوع من الاتصال الواعى فهى شحنة خاصة بنوع معين من الوعى أكثر من أن تكون خاصة بمحسوس .

وعلى هذا فإننا نرى فى التجربة الشعرية أكثر من مستوى تعبيرى ، فهناك المستوى المادى باعتبارها مكونات حسية مدركة ، والمستوى النفسى باعتبار ما يتصل بالمكونات الحسية من انفعالات مصاحبة ثم هناك المستوى الواعى وهو الخاص بعملية التنظيم والتحديد والحصص .

وهذا يختلف مفهوم الفن عن الصنعة على عكس ما قرره فلاسفة ونقاد الفن الكلاسيكى من أن الفن بشكل عام صنعة ، وأن الشاعر ينبغي أن يعرف أى تأثير يرمى إليه ، ويجب أن يتعلم بوساطة التجربة وبالرجوع إلى القواعد التى لا تزيد عن كونها مأخوذة من تجارب الآخرين — كيف ينتج هذا الأثر ^(٢) .

(١) روبن جورج كوجوود : مبادئ الفن ، ترجمته أحمد حمدي ص ٢٩٥ ،

(٢) مبادئ الفن لسكوت جوردون ص ٢٧ وما بعدها ، أوساط : فن الشعر ، =

وأي مقارنتنا بين الفن والصنعة سيتضح لنا جانب هام من جوانب التجربة الشعرية من التعريف الكلاسيكي للشعر يتضح لنا أن مفهوم الصنعة هنا هو القدرة على أحداث نتيجة سبق تصورهما بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه، ولهذا فهي تفترض وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية بحيث نستطيع ادراك كل منهما على حده ادراكا واضحا متميزا، بينما في الفن وإن أوجدت الدراسات التفصيلية علاقات بين أجزاء، إلا أنها علاقات متداخلة مترابطة لا تستطيع أن تفصل فيها بين الجزء والكل .

وهذا الاختلاف في الصنعة بين الوسيلة والغاية قد أدى إلى ارتباطها في عملية التخطيط وارتباطها عكسيا في عملية التنفيذ .. ففي التخطيط تسبق الغاية الوسيلة ، وفي التنفيذ يحدث العكس .

أما في الفن فلا وجود لمثل هذا الارتباط التمايز لأننا نصبح أمام كائن متفرد بامكانياته وخصائصه .

وفي الصنعة كذلك نجد اختلافا آخر واضحا بين المادة الخام والشيء المنتج بعد إتمامه وقد أدى هذا إلى وجود تباين بين الشكل والمادة ، فتمثلت المادة في

= (ترجمة د احسان عباس) الكتاب الخامس وهو راس ؛ فن الشعر ترجمة لويس عوض
السطر ٤٠٩ - ٤١ ، وتقدمة بن جعفر نقد الشعر ص ١٠١ والملاحظ . في الحيوان
٣ - ص ١٣٢ .

الخاصة والشيء المنتج بعد الانتهاء منه ، على حين أن الشكل هو التغير الذى طرأ على المادة نتيجة فعل الصنعة .

فلسفة الصنعة إذن تقوم على التباين الواضح بين اجزاء العمل ، وهو ما تذكره الفلسفات الحديثة للفن التى لا تعترف بحدود متباينة وإنما بوحدة شعورية كاملة تتألف فيها كل العناصر (١) .

لقد رأينا من قبل أن التجربة الشعرية تتضمن ثلاث مستويات تعبيرية : المستوى المادى والمستوى الانفعالى أو النفسى ، ثم المستوى الواعى . وهذا يعنى أن بالتجربة الشعرية جانباً فكرياً ، فالانفعالات الخاصة بالتجربة الشعريه ليست انفعالات فطرية غريزية ، وإنما هى تأثيرات قد حولت إلى أفكار بفعل الوعى .

وينبغى ألا نفهم هذا الجانب الفكرى من خلال المنظور الخاص بالحقائق العلمية ككليات عامة يتحقق من يقينها بالاختبارات المادية المحسوسة ، إذ أن هذا الجانب الفكرى يخضع فى التجربة الشعرية إلى لون آخر من الصدق هو الصدق الفنى . وهذا الصدق الفنى « مرده إلى ما يكون من توافؤ واستجابة بين التجربة التى تتضمنها قطعة من الأدب ، وبين ما يحدث أو يقع للانسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع » (٢) فالأثر الفنى ليس نتيجة تثبتها التجربة العلمية وإنما هو نتيجة ما فى الفنان من تباين وفردية أو ذاتية (٣) .

(١) د. محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ص ٥٠ .

(٢) د. محمد زكى العشماوى : تضاريا النقد الأدبى المعاصر ص ٣ - ٤ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٠ .

غير أن هذه الذاتية لا ينبغي أن تفهم على أن العمل الفني تعبير ذاتي خاص، فالمعطيات المادية التي تمثل المؤثر الخارجي لتجربة الشاعر هي في عمومها - المعطيات موضوعية ، تشتمل ضمن ما تشتمل على وعي المجموع .

وبهذا يكون المقصود بالذاتية في التجربة الشعرية هو أن هذه المعطيات الموضوعية عاينها الشاعر بوجوده الذاتي .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان تعمق الشاعر في ذاته هو كإنسان يعد في الواقع معايشة للإنسان بشكل عام . فهو يعيش الإنسانية كلها في عمومها منذ الأزل ، إنه بتركيبته الخارجية والداخلية يعد مجموع ماحققته البشرية خلال رحلتها مع الزمان والمكان ، وهكذا تنتهي الذاتية في الأثر الفني إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية ، أو قل للذات الكامنة في كل فرد منا ، ^(١) فالشعر تركيز وخروج بشيء جديد من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات ^(٢) . وهو ما يسميه البيوت بنظرية المهادل الموضوعي The Objective Correlative الذي يراه في سلسلة الأحداث الخارجية التي تصبح قاعدة للتعبير عن الوجدان في الفن ^(٣) .

(١) نفس المرجع ص ٦ .

Eliot, T.S. : Tradition And The Individual Talent, in (٢)
Selected Essays, P. 21 ؛

Eliot, HAMLLAT, in Selected Essays, P. 145 (٣)

وهذا تأكيد لما ذكره كروتش من قبل من أن التصور الفني حتى في صورته الفردية الواضحة يشمل في نفسه الوجود ، ويعكس بذاته العالم ^(١) .

✧ ✧ ✧

ومن المباحث الهامة التي تدخل ضمن إطار التجربة الشعرية كتجربة فنية ، المضمون أو المحتوى وهو الذي يشمل المستوى الحسي المادي في مكونات التجربة الشعرية .

لقد استطاع ادجار ألن بو أن يسيطر على الذوق الجمالي فترة طويلة ^(٢) حينما قال إن على الشاعر أن يغذى شاعريته بجميع الأفكار النبيلة ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة وأصول المروءة النبيلة ، ^(٣) .

وقد انتقل هذا التأثير عند بعض نقادنا ، فيقرر الدكتور غنيمي هلال أننا لانتحكم على الموضوع إلا على حسب ما عالج الشاعر من جهة قوة التصوير ثم من جهة قوة المعاني وجلالها . ^(٤) ويذكر الدكتور محمد مندور أن مجال القصيدة الشعرية هو الاهتمام بالتعبير عن وقع الحقائق والأفكار في النفس البشرية ، وتأثيره فيها عن طريق التأمل والنظر في تأثيرها في حياة الإنسان ومصيره وسعادته أو شقائه ^(٥) .

(١) المجلد في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ص ١٦١ ✧

(٢) Watson, POE, in the literary Critic , P. 62

(٣) Poe, E.A., : The Poetic Principle, in Complete Tales

and Poems, P.P. 306 - 309

(٤) النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٦

(٥) د محمد مندور : فن الشعر ص ١١٥

والواقع أن الموضوع الخارجى بالنسبة للتجربة الشعرية لا يمثل أكثر من المناسبة التى تفجر الشعر فى نفس الشاعر سواء أكان موضوعا شخصيا أو جماعيا . وهذه المناسبة تتحول فى عملية التكوين الشعرى إلى رموز متغيرة الطبيعة حيث تصبح مجرد عنصر من عناصر تكوين القصيدة ورموزاً لمواقف إنسانية دائمة .

فالعبرة ليست بالموضوعات الخارجية وأهميتها ، وإنما بتعمق الشاعر داخل هذه الموضوعات حتى يستطيع أن يرى فيها الطابع الكلى أو الدلالة الدائمة ، وإن يكون الفن إذن إلا تصوراً بسيطاً ، هو فى الوقت نفسه حكم ، وبنفاذه إلى الأشياء فى ضوء الكلى يحدد لها قيمتها ومكانتها فى الوقت نفسه (١) .

وبهذا يستطيع الشاعر أن يصل إلى اللازم عن طريق تأمله للزمن ، وأمام اللازم تستوى الرموز جميعاً ، الخاص منها والعام (٢) .

إذن ما وظيفة الشعر والشاعر خاصة فى المجتمع ؟

إن الإجابة على هذا السؤال تعد بلا شك مبحثاً فى القيمة يحددها مدى فهمنا لطبيعة التجربة الشعرية .

لقد استطاع ريتشاردز أن يعد مبحثاً قيمياً فى القيمة يعتمد على الدراسة

(١) كروتشه : الجمال فى فلسفة الفن ص ١٦٢ .

(٢) د. مصطفى بدوي : دراسات فى الشعر والمسرح ص ٦٣

السيكولوجية في الغرائز وارتباطها بنظريات الانسان الاخلاقية .

رأى ريتشاردز أن العقل مجموعة منظمة من النزعات تتدرج حسب قيمتها وعلى أساس من هذا يفرق بين الخير والشر تفرقة تعتمد على الفرق بين نظام تسوده الحرية ، ونظام كله مضيق ، لأنه إذا كان العقل عبارة عن تركيب منظم من النزعات ، وإذا كانت التجربة هي نشاط هذه النزعات ، فإن قيمة أية تجربة تتوقف على مدى كمال الاتزان الذى يصل إليه العقل من خلال التجربة — وبناء على هذا — فإن التجربة الطيبة أو الخيرة هي تلك التي تؤدي إلى تجارب ممتلئة حياة (١) فالخير أو القيمة إنما هما في تنشيط الدوافع وإشباع نزعاتها ، وبالعكس فإن القيمة تختفي حينما لا يتحقق النظام إذ تؤدي حالة القوضى إلى كبت الدوافع جميعا ؛ الهام منها وغير الهام (٢) .

ويبقى هذا التفسير السيكلوجي للقيمة معارضة شديدة من جانب بعض النقاد خاصة هاملتون الذى يرى في هذا التفسير نجسا لقيمة الشعر (٣) . فالتجربة الشعرية تجربة تأملية وقيمتها الاكيدة في تنظيم الذهن ، إن الآثار التي يمكن أن ترتبط بالعمل الشعري سواء أكانت حسنة أم سيئة هي نتائج

(١) العلم والشعر : ترجمة د. مصطفى بدوي ص ٣٥ وما بعدها .

(٢) مبادئ النقد الادبي : ترجمة د. مصطفى بدوي ص ١٠٣ - ١٠٤ .

(٣) روستنر فور هاملتون : الشعر والتأمل ، ترجمة د. مصطفى بدوي ص ٢٢٠ .

فرعية للفن ، وذلك لأنها لا علاقة لها بالتأمل . فالنفس ينتمى إلى مستوى مختلف من التجربة ، هو التجربة التأملية ، (١) .

وتقوم التجربة الشعرية بتنظيم الذهن على نحو مباشر ، وعلى نحو غير مباشر . على نحو مباشر لأن التجربة الشعرية ذاتها تتميز بالنظام البديع ، وعلى نحو غير مباشر لأنه يشجع على إيجاد عادة التأمل في الذهن . (٢) . وبهذا يستطيع الشاعر خاصة بالنسبة لأولئك الذين يتميزون إزاء الألفاظ والأوزان والایقاع أن يساعدهم على أدراك ما هو عميق وهام في الحياة . (٣) .

الواقع أن التجربة الشعرية كتجربة فنية ، تجربة مدارها عالم مستقل قائم بذاته ، لا يعنى بالفعل الاجتماعى ، سواء أكان فعلا اخلاقيا أو دينيا أو سياسيا أو حتى فكريا ، فهذه الأفعال الاجتماعية وإن وصلت إلى أن تكون غايات إلا أنها في الواقع وسائل لغايات أخرى لارتباطها أساسا بقيمة المنفعة ، بعكس التجربة الشعرية التي هي غاية في ذاتها .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالأفعال الاجتماعية تشتمل على مبدأى القيمة والفائدة وتفصل بينها من خلال الرفض والاختيار ، على حين تتميز التجربة الشعرية بالقبول الشامل الذى يوفق فيه بين عناصر متباينة ومتضادة .

(١) الشعر والتأمل ص ٢١٤ .

(٢) المرجع السابق ص ٢١٦ .

(٣) الشعر والتأمل ص ٢٢١ .

إن التجربة الشعرية كتجربة فنية عالم قائم بذاته ، وإن كنا لا نستطيع أن نغفل أهميتها في التوفيق بين الدوافع على نحو ما يذهب ريتشاردز، وأهميتها كذلك في تمكين الشاعر أو القارئ من التخلص من العوامل الشخصية التي تحبسه في حدود ذاته الضيقة بمشاركته بقدر أكبر في صفة الإنسانية العامة كما يقرر الدكتور مصطفى بدوى ، (١) .

الا أن هذه الأهميات لا تشكل القيمة الحقيقية للتجربة الشعرية، بل تقف كنتائج فرعية ترتبت بالتبعية وليس بالضرورة على القيمة الحقة للتجربة الشعرية .

لأننا نستطيع أن نقول في النهاية إن التجربة الشعرية تجربة فنية ، وإنها تعنى بشكل عام بالانفعال الشعري الذي تولده الاستجابة للدوافع المثارة في القصيدة الشعرية . أما مكونات هذه التجربة وخصائص هذه المكونات فهو موضوع اللغة الشعرية .

(٣)

لقد لاحظ الباحثون في نشأة اللغة وتطورها أن اللغة والسيرج والشعر ظواهر مترادفة ومتساندة في حياة الإنسان، ارتبطت ببعضها منذ النشأة الأولى ارتباطاً وثيقاً .

فالدكتور ابراهيم أنيس يذكر ضمن خصائص اللغة البدائية الأولى بعد دراسة أنثروبولوجية لها - أنها كانت أشبه بالغناء منها بالكلام. (١) وهذا يعنى أنها كانت لغة ايقاع تعتمد كثيرا على ما يمكن أن يسمى بالدلالة الصوتية من ناحية ، وعلى تركيبات ذات طابع منغم وهى أهم خاصية لازمت الشعر طوال مراحلها من ناحية أخرى .

وهذا قريب مما قرره الدكتور محمود السمران من أن « التأثير الصوتى من أهم المداخل إلى النفس البشرية » (٢) .

وفى نشأة اللغة الأولى لم يكن هناك فاصل بين الكله وما تدل عليه ، فكل شىء موجود هو موجود باسمه ، وتفرعت عن ذلك اعتقادات سحرية مختلفة منها إن الذى كان يعرف اسم عدوه كان بهذه المزية يتزود بقوة سحرية تسهل له التغلب عليه . فكان السحرة يدعون الملائكة والشياطين باسماء ، هى فى معتقدهم التى تجعل هذه المخلوقات الرهيبه غير المرئيه تطيعهم . (٣) ومن هنا ارتبطت الكلمة بالمدلول ارتباطا سحريا حيث كانت لأصواتها قوة سحرية خاصة .

عرف الإنسان العالم اذن أو حاول أن يعرفه يوم أن عرف اللغة ، ولم يعرف السحر الا يوم أن أدرك قوة الكلمة ، ولم يعرف الشعر الا يوم أن

(٢) د . ابراهيم أنيس : دلالة الالفاظ ص ٣١ .

(١) د محمود السمران : اللغة والمجتمع ، رأى ومنهج ص ٦٩ .

(٢) د . حسن ظاظا . اللسان والانسان (مدخل الى معرفة اللغة) ص ٧٥ .

أدرك قوة الكلمة ، فالشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة ، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة ، (١) . وقد لاحظ الدكتور مصطفى مندور الارتباط الوثيق بين طبيعة اللغة وارتباطها بالشعر في قوله : لعل الاستخدام الشعري للغة هي أقرب الاستخدامات من طبيعتها . ولسنا نرى الشعر ضرباً من الابقاع الموسيقي فحسب ، إنه خلق لغوى ، (٢) .

من هنا نستطيع أن نقرر أن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة ، وكما يقول الدكتور غنيمي هلال فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية . (٣) فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيضائية ، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة (٤) .

والشاعر في محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة وللكشف عن صورة هذه الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردي والجماعي ، وصورتها المنصهرة مع مكونات لاوعيه يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة . فكل تجربة لها لغتها الخاصة بتطور الصورة الذهنية للدلالة من حيث علاقتها بظروف معينة وافكار وتصورات وآراء وقضايا تتشكل باستمرار تشكلاً يتناسب وواقع الحياة المتغير .

(١) د عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ١٧٣ - ١٧٤ .

(٢) مصطفى مندور : اللغة والحضارة ص ٨٩ .

(٣) د. محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٣٨٤ .

ونحن حينما نقول هنا لغة الشعر لا نقصد من قولنا هذا ما يمكن أن يفهمه المفسر اللغوى حسب المفهوم المعجمى ، أو ما يمكن أن يفهمه النحوى من حيث علاقة اللغة اشتقاقيا وتركيبيا إنما نعنى بلغة الشعر طاقة القصيدة الشعرية وامكانياتها .

فعالم النحو كما يقول كولنجود يقوم بعمل مماثل لعمل الجزار ، لأنه يحول اللغة إلى نسيج عضوى ، إلى شرائح صالحة للتسويق والاكل . فاللغة فى صورتها الحية النامية لن تتكون من أفعال وأسماء وما شابه ذلك ، كما لا تتكون الحيوانات وهى حية نامية من أزناد وأفخاذ وكتل وغيرها من الشرائح (١) .

لغة الشعر هنا هى التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن توحيه هذه الكلمات .

فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية - وإن كان الشاعر لا يغفل فى استخدامه للكلمات هذه الدلالات - وإنما هى تجسيم حى للوجود . فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم .

والتجربة الشعرية وفقا لهذا تجربة لغة ، فالشاعر ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية كما يقول هربرت ريد ، وهذه الوحدة تكتسى بما يمكن أن

يسمى بالصورة اللغوية الداخلية ولكي يظل الشاعر مخلصا لهذه الصورة اللغوية الداخلية فلا بد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصور وأن يتلاعب بمعاني الألفاظ ويوسع في نطاقها،^(١).

وهكذا تصبح اللغة لدى الشاعر وسيلة للتعبير والخلق، موسيقاه والوانه وفكره ومادته التي سوى منها كائنا ذا ملامح وسهات... كائنا ذا نبض وحركة وحياة^(٢) ويتحدد بهذا مفهوم الخلق الأدبي بأنه سيطرة الاديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه^(٣). - نقصد بلفه الشعر اذن الاطار العام الشعري للفصيحة من حيث صور هذا الاطار، وطريقة بنائه، وتجربته البشرية وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية.

ونحن لا نستطيع أن نفصل في الكلمة بين الدلالة المادية الخارجية وبين الشحنات الانفعالية المرتبطة بها، حتى أننا في أشد اللغات مادية وهي لغة الرموز الرياضية لا نستطيع أن نغز لها عن الانفعال المصاحب الذي اكتسبه الرمز الرياضي مع الاستخدام وهذا ما يقرره كولنجوود في حديثه عن لغة الرموز الرياضية فالرمز يخترع لتحقيق غاية علمية محضة، ويفترض أنه لا يتصف على الإطلاق بأية خاصية تعبيرية عن الانفعال، إلا أنه بمجرد شيوع استخدام رمزية

(١) Read, H. : collected Essays in literary Criticism .P. 43

(٢) د محمد زكي العشماوي، تضاريا النقد الادبي المعاصر، ص ٣١

(٣) المرجع السابق ص ٣٢

لمعينة والاحاطة بها ، فإنها تستعيد ثانية قدرتها على التعبير عن الانفعال الذى تنصف به اللغة بمعناها الحق ، (١) .

والعلاقة بين الكلمة وشحنها الانفعالية ليست علاقة متمايزة ، بمعنى أنه يمكن تناول كل جانب منها على حدة ، بل هما فى الواقع عنصران فى تجربة واحدة لا تتجزأ .

فاللغة بهذا المفهوم الرمزي تعبير من تعبيرات من تعبيرات الجسم عن الانفعال ، وإن كان يختلف عن غيره من أنواع التعبير الحركي بأنها تحولت من المرتبة النفسية إلى مرتبة الوعي ، ومن ثم تتحول بفعل الوعي من تأثير إلى فكرة .

أما اللغة فى الشعر فشئ آخر يشمل ما تقدم مضافا اليه ما حملته الكلمة من دلالات اصطلاحية فتصبح النسيج الذى يتألف من التوقعات والاشباعاات أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع كما يقرر رشاردز (٢) .
اللغة الشعرية اذن ايقاع الرؤية الشعرية .

وما نعينه هنا بايقاع الرؤية الشعرية غير مصطلح الايقاع فى الشعر الذى يطلقه النقد عادة على جانب من جوانب القصيدة الشعرية الكلاسيكية .

لقد اعتمدت نظرية الشعر الكلاسيكي فى الايقاع على أشكال صوتية

(١) مبادئ الفن ، ترجمة د : أحمد حمدى محمود ، ص ٣٣

(٢) مبادئ النقد الادبى ص ١٩٢ :

مؤلفة من ابقاعات متجانسة أو من توافقات بين الحروف الساكنة والمتحركة تسحر الأذن برنينها . وكان الأساس الفلسفى لهذا هو الأحساس الفطرى بآثار الإيقاع والوزن المنظم ، وما يتركه فى نفوس المتلقين عن طريق تحديد التوقعات التى يحدثها العمل فى نفوسنا بصورة مضطردة .

لكن هذه النظرة التذوقية — فى الواقع — لا تتناسب إلا مع حالات التذوق الأولى ، اذ لا نلبث أن نكتشف أن هذا النظم الذى لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط قد خيب ظننا فى تطوير استجابتنا الانفعالية ، وهذا ما اكتشفه الشاعر الحديث .

لقد بدأ هذا الاحساس منذ الثورة الرومانتيكية ، وتحولت فلسفة القصيدة الشعرية إلى الاهتمام بما يمكن أن توحى به موسيقى الكلمة وأصبح على القصيدة أن تؤلف كيما نحيا أو مجالا مستقلا من الطاقات الموسيقية ، وأصبحت عناصر الإيقاع والنغم هذه هى التى تحدد دوافع العملية الشعرية نفسها وتنسب فى وجود القصيدة واختيار كلماتها — لا بحسب معانيها — بل بحسب الطاقات الموسيقية التى تشعها والدلالات التى توحى بها . (١)

وهكذا أعيد اكتشاف العلاقة بين الساحر والشاعر بعد أن هدمها أصحاب النزعة الكلاسيكية ، وأصبحت الكلمة استدعاء سحرى مقدسا ، وتمكنت من

١ هوجو ودرديش : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر (ترجمه بتصرف

أن تفوض بأثفه الأشياء في السر الميتافيزيقي الذي انحدرت عنه ، ونلقى الضوء على ألوان التشابه بين أجزاء الوجود .

إيقاع الرؤية الشعرية اذن كما أفصده هو الاستخدام الشعري للغة كطاقات وقوى توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيرا سحريا غير عادى . وهذا التأثير السحري يساهم بنفس المقدار في خلق الإحساس بالموقف الشعري أو التجربه الشعرية (١) .

وهذا الاستخدام للغة الإيقاع الشعري لا يعترف بالموضوعيه كوجود مستقل متباين .

فأسلوب الصياغة الذى يستخدمه الشاعر هو التجربة وهو لغة الشعر، وكل كلمة في هذا الأسلوب بكل ما يتصل بها من إيقاع وصور ودلالات وموسيقى ومضمون وجه من التجربة وإن حمل طعها ومذاقا خاصا متباينا إلا أن قيمتها في ذاتها معدومه . فالقيمة هنا في الكلية؛ كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى، ومن تجارب بشرية . ومجموع هذا النسيج الشعري هو ما اسميه «لغة الشعر» .

فلسفة الشعر إذن هي هيكل التجربة الشعرية الذى تتألف بواسطته دوافع مكونات التجربة لدى الشاعر، والنتاج المباشر للطريقة التى تنتظم بها نزعاته .

لغة الشعر إذن كما نتصورها ، وكما سنستخدمها في هذه الدراسة هي كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل ما نسميه بالمضمون البشري . وتتجمع كل هذه المكونات في منظور الشاعر لتكون القصيدة الشعرية .

وموقف الشاعر من لغته وتعامله معها هو الذي يحدد مفهوم لغة الشعر لديه . وهذا يفسر اختلاف المفهوم الشعري ومكوناته ووظائفه ، وتطور هذا المفهوم حتى وصل إلى ما نسميه لغة الشعر الحديث والمعاصر .

الباب الثاني

الخيال والصورة

الفصل الأول

التطور العام لمعنى الخيال

التطور العام لمعنى الخيال

(١)

الفن ببساطة شديدة شيء أنجزه الفنان . وبصدد البحث في طبيعة هذا الانجاز بنيت نظريات عديدة ، لعل أقدمها تلك النظرية التي ذكرت أن مايوجه الفعل الفني هو كائن الهى أو كائن روحى على الأقل يعبر عن ذاته فى هذا الفعل . (١)

لقد ترددت هذه النظرية كثيرا لدى قدماء اليونان كما ترددت لدى قدماء العرب يتضح هذا مما قاله سقراط من أن الخيال نوع من الجنون العلوى ، ومن اعتقاد أفلاطون بأن الالهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهة فى نفس الشاعر (٢) كما يتضح من قول الراجز العربى .

لمنى ولإن كنت صغير السن وكان فى العين نبوءة عنى
فإن شيطانى أمير الجن يذهب بى فى الشعر كل فن (٣)

وبالرغم من أن أرسطو قد أشار إلى هذا الخيال الشعري فى مواضع كثيرة ، وأرجع اليه القدرة على الجمع بين الصور (٤) فاعتبر أعظم شيء هو

(١) روبرت جورج كولنجود : مبادئ الفن ، ترجمة د . أحمد حمدى محمود ص ١٦٢

(٢) د . محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الادبى ص ٤٦ والدكتور محمد غنيمى هلال :

النقد الادبى الحديث ص ٢٤ ، ص ٢٦ .

(٢) النقد الادبى الحديث ص ٣٧٣ .

(٤) الدكتور محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الادبى المعاصر ص ٤٦

الاصابة في استعمال المجاز . هذا الشيء العزيز الذي لا يستطيع الانسان أن يتعلمه من غيره . وهو أيضا سمة خاصة للعبقرية لأنه يعتمد على اللذات ونفاذ البصيرة في إدراك وجه الشبه بين أشياء غير متشابهة^(١)، بالرغم من هذا فقد حد أرسطو من سلطان هذه الملكة — الخيال — فرأى أن على الشاعر أن يجعل من نفسه صناعا محكما^(٢) وأن عليه أن يصور الأشياء كما كانت وتكون^(٣)

وهكذا يعيب أرسطو الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه^(٤) فالأغريق في نظرهم إلى الخيال، كانوا أقرب إلى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع العقل ، ويتناول جوهرات الحياة وكياناتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول ادراك كل العقول ، كما أنهم تفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامع في الخيال^(٥) .

وقد أثرت هذه الفكرة عند فلاسفة المسلمين أولا ، ثم ظهر أثرها في النقد العربي القديم^(٦) فرأى ابن سينا أن الكلام الخيل هو الذي يفعل به المرء

(١) أرسطو: كتاب الشعر، ترجمة الدكتور إسماعيل عباس، ص ٨٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٧٢

(٣) نفس المصدر ص ٩٨

(٤) د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١٢٠

(٥) د . العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ٤٦ .

(٦) د . غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١١٧ .

اتفعالا نفسانيا غير فكرى وإن كان متيقن الكذب (١) ، وأن القول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس النفس به فربما أفاد التصديق والتخييل ، وربما شغل التخييل عن الالتفات به ، (٢) . كما أشار عبد القاهر إلى الخيال بصدد حديثه عن التخييل أو الإيهام بالكذب فرأى أن هذا النوع من المعانى يأتى على أوجه منها ما يكون خداعا للعقل ، ومنها ما يكون ضربا من التحسين والتزيين ، وقصد بالتخييل ما يثبتته الشاعر من أمر ، غير ثابت أصلا ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً لا يندفع فيه نفسه ويربها ما لا ترى ، (٣) .

ويرى حازم القرطاجنى أن الخيال اتفعال من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض (٤) .

والواضح من تناول نقاد العرب الكلاسيكيين لمباحث الخيال أنهم لم يربطوا بينه وبين الصورة ، لأن كليهما ذو مفهوم مستقل عن الآخر ، (٥) فانشغل النقاد العرب الكلاسيكيون بالبحث فى القدر الذى فهموه من المحاكاة وكيف أنها مرادفة المجاز .

(١) ابن سينا : الشفاء ، الفصل التاسع ، فى الشعر مطلقا ، وأنصاف الصنيع الشعرية والأشعار اليونانية - تالاهن الدكتور غنيمى هلال النقد الادبى الحديث ص ١٦٧ .

(٢) فى الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ، ضمن ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى لكتاب فن الشعر ص ١٦٢ .

(٣) أمرار البلاغة ص ٣١١ .

(٤) منهاج اللغاء ، ص ٨٩ .

(٥) النقد الادبى الحديث ، ص ١٦٨ .

وانتهت النظرية النقدية الكلاسيكية عند العرب إلى ماسمي بعمود الشعر، وأن على الشاعر أن يلتزم « شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتثامها على مخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية ، (١) » .

فهي اذن نظرية معتدلة تنص كثيراً على روح الاعتدال في التعبير ، وعلى الحصر والتقييد ، وعدم الايغال في الاستعارة وفي الخيال ، وعلى مراعاة المقام واللباقة . فقد كانت هذه النظرية نتاج جهود فئتين من النقاد هما النقاد اللغويون ، والنقاد المتأثرون بالفلسفة ، واستمد هؤلاء النقاد روح المحافظة من المؤثرات الدينية ومن طبيعة المذهب العلمي ، فالمحافظة ضرورة لازمة للغوى وهي كذلك عند المناطقة الذين يتبعون الثقافة الهيلينية ومنطق ارسطو .

(٢)

وحينما ظهرت الكلاسيكية كاتجاه أدبي محدد في القرن السابع عشر ، وفي أعقاب عصر النهضة وهو عصر احياء وتمجيد الآدب الكلاسيكية القديمة ، آداب الاغريق والرومان ، كان من الطبيعي أن يتحدد مفهوم الكلاسيكية عند دريدن وبوب وراسين وغيرهم من الشعراء والكتاب في هذا الوقت

(١) ده احسان عباس ، فن الشعر ص ٤٨

بأنها احترام التقاليد الأدبية التي قامت عليها الآداب الكلاسيكية القديمة،^(١)

واتبعت هذه المدرسة الكلاسيكية الاتجاه اليوناني القديم في نظريته إلى الخيال فنادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن وتضاءلت قيمة الخيال، وظنه نقاد تلك المرحلة نوعاً من الجنون، ووصفوه بأنه ملكة لا تخضع لسلطان العقل، وقد تذهب بناء إلى حال من الهذيان والخلط، وإن اطلاق الفنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الجسيمة في أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها من غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان كل ما ينافي العقل^(٢) فيقول لابروبير الفرنسي^(٣) : يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صيغانية، لا تصلح من شأننا ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو في السمو بمحالتنا، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح، وأن تكون أئراً لنفوذ بصيرتنا.

لم يكن للخيال أهمية تذكر في المفهوم الكلاسيكي في الآداب اليونانية والرومانية والعربية القديمة ولا في الآداب الكلاسيكية التي قامت عليها، فلم يكن الشاعر باحثاً عن المجهول بقدر ما كان مراعيًا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعاً، (٤).

(١) د. رشاد رشدي : الكلاسيكية كمذهب أدبي، مذاهب النقد الأدبي ص ١٠

(٢) د. محمد زكي العشماوي : تضايي النقد الأدبي المعاصر، ص ٤٧ والدكتور مصطفى بدوي : كورادج ص ٤٩.

(٣) د. محمد شيمى هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١٧

(٤) د. محمد زكي العشماوي : تضايي النقد الأدبي المعاصر ص ٩٢

(٣)

« وقد تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال ، بفضل الفيلسوف الألماني ، كانت ، إذ يرى كانت أن الخيال أجمل قوى الإنسان ، وأنه لاغنى لاية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره . (١) » .

وهكذا بدأت النظرة إلى الخيال تتغير منذ أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر . وحقق الخيال انتصاراً هائلاً في الفلسفة الرومانسية التي كانت ثورة حقيقية شاملة على كل المفاهيم الكلاسيكية السائدة كما كانت ثورة غير عادية للإحساس الخيالي . (٢) فاتجه الرومانسي إلى أن يضيف على خواطره من الخيال ما يخيّلها من منطقة الأفكار إلى عالم الأوهام ، أوهام القلب الغنى . بمشاعره وآماله ، الفقير في وسائل لإخراجها إلى عالم الحقيقة : المكتفى بالحلم بها ، ولكنه حلم يلهب الإحساس ، ويذكي المشاعر ، ويوحى بأعظم الأفكار وأجلها خطراً ، (٣) .

(١) د. محمد فتيمى هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤١٧ - ٤١٨ ، وكذلك كولنجوود

مبادئ ، الذين ترجمة أحمد حمدي محمود ص ٢٤٣ ؛ والدكتور العشماوى : قضايا النقد الأدبي ص ٥٧ .

(٢) Wyatt, A. J. & Clay; History of English Literature. P. 148 - (2)

(٣) د. محمد فتيمى هلال . الرومانتيكية ص ٩٧ .

لقد كان الخيال الرومانسي «خيالا طموحا وجوها، يتطلب مثالا له أنما وجدته في غير زمانه ومكانه ولكن لا يستوحيه أولا وآخر إلا من ذات نفسه، ولا يتاح له فهم ما تجيش به عواطفه وآماله إلا بالصور والاختيلة التي يضيفها على الحقائق.. إذ أن الأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلا في صور، ولا تسبغ إلا الصور. وكل كنوز المعرفة والسعادة الإنسانية متصورة على الصور» (١)

يقول وايم بليك «لن عالم الخيال هو عالم الأبدية، وإن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة، وإن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال» (٢).

اهتم الرومانسيون بالخيال اذن فصار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق فأحلوه محل العقل — واحتكموا اليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة. (٣)

وكان من أبرز من بحث في الخيال وأثره في الصورة الشعرية من الرومانسيين وردزورث وكوليردج.

أما وردزورث فلم يعن بالبحث في الخيال من حيث هو بقدر ما عني بأثره

(١) المرجع السابق ص ٦٦ .

(٢) د. مصطفى بدوي : كولردج ص ٨٠ . وكذلك الدكتور العشماوي : تضاهيا

النقد الادبي المعاصر : ص ٥٣

(٣) د محمد زكي العشماوي : تضاهيا النقد الادبي المعاصر ٥٣ .

في الصورة الفنية الشعرية . فعنده أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التي بها
تمتزج معها العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي نصير مجموعاً
متآلفاً منسجماً^(١) .

« لقد أصبح الخيال في مجاله الفني ذا مكانة تفوق قوى العقل، على شرط
أن تكون الصور التي ينتجها متسقة متآزرة، تتآلف على تصوير الحقيقة »^(١).

(٤)

وتعتبر نظرية كولردج في الخيال أشمل نظرية رومانسية للخيال وأكثرها
قدرة على توضيح فلسفة متكاملة له ، مما جعل النقاد يهتمون بها اهتماماً كبيراً
بالرغم مما يحيط بها من غموض اعترف به أكثر من ناقد .^(٢)

ويرجع هذا الغموض إلي أن هذه النظرية بحاجة في تفسيرها إلى معرفة
شاملة بالفلسفات التي سبقت كولردج، وخاصة تلك الفلسفات المثالية التي ظهرت
عند هيجل وفيشته ، وشيلنج .^(٣)

(١) د . محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث، ص ٤١٩ .

(٢) منهم اليوت ص ٧٧ The Use of Poetry and the Use of Criticism
ورشاردز : مبادئ النقد الادبي : ترجمه مصطفى بدوى ص ٢٥١ — ٢٥٣ - والدكتور
مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٧ والدكتور محمد زكي العشماوي / تضاربا النقد الادبي المعاصر
ص ٦١ .

(٣) تضاربا النقد الادبي المعاصر ص ٦١ .

بدأ كولردج في سيرته الذاتية - بعد أن قرر أن ميلتون امتلك قوة خيال عالية على حين أن كاولي لديه عقل متوهم -- يبحث العلاقة بين التوهم والخيال . (١) ففي هذه الفقرة الأخيرة في نهاية الجزء الأول من السيرة الذاتية نستطيع أن نرى أطياب تكوينين في معرفة الاختلاف بين الخيال والتوهم عند كولردج . (٢) :

يقول كولردج : « إننى اعتبر الخيال لذن إما أوليا أو ثانويا : فالخيال الأولي هو في رأي القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا ، وهو تكرار في العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق .

أما الخيال الثانوي فهو في عرقي صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية وهو يشبه الخيال الأولى في نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم الكى يخلق من جديد ، وحينما لا تنسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإنى تحويل الواقع إلى المثالي . إنه جوهرى حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها .

أما التوهم فهو على نقيض ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل

بالظاهرة التجريدية للارادة التى نعبر عنها بلفظة الاختيار، ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى» (١). يتناول كولردج فى هذه الفقرة ثلاث قضايا أساسية تتعلق بنظريته فى الخيال؛ الأولى الفرق بين الخيال الأولى والثانوى ، والثانية الفرق بين الخيال والتوهم، والثالثة ارتباط الصورة بالعاطفة وتحقيق الخيال من ثم لوحدة العمل الفنى أو الوحدة العضوية .

رأى كولردج أن الخيال الأولى The Primary Imagination هو القوة الحيوية والعامل الأولى فى كل إدراك إنسانى ، فهو خيال أقرب من ثم إلى الخيال العلمى فى وظيفته ، ولذلك فهو يقابل ما يدعوه « كانت » بالخيال الانتاجى . فكل إدراك علمى لا بد فيه من هذا النوع من الخيال . (٢) . لأنه إعادة محددة للخلق (٣) .

أما الخيال الثانوى The Secondary Imagination فهو الخيال الشعري. إنه وإن كان صدى للخيال الأولى، وإن كان مثله حيوى ويتفق معه فى نوع عمله ، إلا أنه يختلف عنه فى الدرجة وطريقة العمل ، إنه يحلل الأشياء ويذيبها ويحطمها لكي يخلق من جديد ، وهو فى هذا قريب من الخيال الجمالى عند

(١) الترجمة للدكتور محمد مصطفى بدوى ، كولردج ص ١٥٦ - ١٥٧ .

(٢) د. غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٤٢٠

(3) Coleridge Imagination p 72

Ibid : P. 72 (4)

مكانات (١) .

الخيال الشعري عند كولردج إذن قوة سحرية وتركيبية تعمل مع الإرادة الواعية فهو مصحوب دائما بالوعى ، وفي داخله يتم التوحد بين الفنان وبين المعطيات الخارجية ، وعن طريق تجميع هذه المستوعبات والمشاغرة يعمل الخيال على خلق بناء خيالى متكامل كما يبدو من تحليل كولردج لصورة هرب أدونيس لشكسبير . يقول كولردج : فكم من الصور والاحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز ، جمال أدونيس وسرعة هربه ، ولهفة الناظر المحدث المقيم وبأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى اللطيف الذى يخضعه الشاعر على الشكل (٢) .

القضية الثانية التى طرحها كولردج فى تعريفه السابق هى التفرقة بين الخيال والتوهم .

لقد رأى كولردج أن التوهم Fancy شكلا للذاكرة تحزر من قيود الزمان والمكان ، فهو يجمع من ثم بين جزئيات باردة جامدة كضرب من النشاط الذى يعتمد على العقل مجردا من حالة الفنان العاطفية : (٣) .

(١) د . فليمي هلال : النقد الادبى الحديث ص ٢٠ ، ٢١ .

(٢) نقد كولردج اشكسبير ، ج ١ ، والترجمة للدكتور محمد مصطفى بدوى كودلرج

ص ١٥٩ .

(٣) Richards : Coleridge on Imagination, P. P. 72 - 76

فإذا كان الخيال الشعري خيال خلاق موحد مركب يوجد مع الإرادة ،
فالتوهم لا يوجد ولا ينتج انتاجا حيا اذ يظل عمله محصورا في جلب العصور
المتباينة الثابتة المحددة لشبه ما فيها بينها ، وتظل هذه العصور بعد تجميعها كما لو
كانت وهي مفرقة بدون علاقة حية طبيعية . إن الفرق بين الطاقتين أنه لو أزيلت
حواجز الحس لكان الخيال جنونا Delirium والوهم هذيانا Mania . ففي حالة
الهذيان يفرغ العقل محتوياته في صورة مضطربة مفككة خاضعة لقانون
التداعي . أما في حالة الجنون فإن العقل يعمل في حدود فكرة واحدة مسيطرة
يرى الأشياء كلها من خلالها^(١).

أما القضية الثانية التي طرحها كولردج في عباراته، فهي أخطر القضايا التي
ارتبطت بنظرية كولردج في الخيال ، وهي قدرة الخيال على تحقيق الوحدة
العضوية في العمل الفني .

واضح من تعريف كولردج للخيال الثانوي استعماله لمصطلحات الحياة
والنمو، كقوة حيوية، تخلق .. الخ . وهذا يعني أنه تصور الخيال عملية حيوية
عضوية . وقد لاحظ هذا الدكتور إحسان عباس حينما قال: «والخصائص التي
تتعلق بالنبتة في حياتها النامية تطبق عنده على الشعر ، فالنبتة تبدأ بالبذرة وهي
تنمو ، والنمو هو القدرة التي تظهر في كل شعر عظيم ، وكذلك العمل الفني
كله نمو أو ولادة أو تطور ، وكل كلمة تلد ما بعدها » (٢) .

فهذا الخيال الشعري هو الذى يحقق الشكل العضوى ، وهو ينبع من بان العمل الفنى ذاته ، أى من فكرة فى نفس الشاعر . وهذا الشكل العضوى هو اتحاد العناصر المكونة للعمل الفنى اتحادا عضويا بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة فى كل جزء من أجزاء العمل (١) .

والعلاقة بين الخيال ووحده العمل الفنى علاقة ترابط سببى وفوحدة العمل لا تتحقق بدون خيال ، كما أنه لا وجود لخيال بدون تحقق لهذه الوحدة ، وهذه الوحدة هى وحدة الشعور أو العاطفة أو الاحساس ، فالخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس فى القصيدة ، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر » (٢) .

وقد ارتبط بهذه الوحدة العضوية الحية تصور كولردج للصورة الشعرية التى استخدمها مرادفة للاحساس والعاطفة وجعلها أساس الوحدة العضوية فى العمل الفنى . يقول كولردج (٣) « وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصيلة حتى تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة

(١) د. محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٩٢ ، ٩٣

(٢) نقد كولردج لشكسبير ، الجزء الاول ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوى

كولردج ص ١٥٨

(٣) سيرة ذاتية ، الجزء الثانى ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوى ، كولردج

أثارتها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة أو أخيرا حينما يضاف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية .

، فالصورة في الشعر ليست الا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يدانها الشاعر ازاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، وإن أى صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الأحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي اليها القصيدة .

وهذا يعنى أن الصور الجزئية في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد وأن تكون صورا إيحائية ولا تكون صورا تجريدية أو برهانية عقلية « فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور ، وأنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهري أو عند مجرد التقرير والوصف » (١) .

وهكذا استطاع كولردج أن يصل إلى فهم جديد للفن من خلال بحثه في الخيال « فن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضو حي . ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح

لكل عمل فنى شكاه الخاص الذى يميزه ، والذى ينبع من باطنه ، ويتساب
فى أطرافه جميعا فيلونها بلون عام مشترك » (١) .

وكان هذا الاكتشاف أهم ما حققته الحركة الرومانسية من مفهوم للخيال
ترك بصماته على الفكر الجمالى بعد ذلك حتى أن ريتشاردز يصف تعريف
كولردج هذا للخيال بأنه « أكبر خدمة أسداها للنظرية النقدية » . (٢) ويرى
الدكتور مصطفى بدوى أن تأثير كولردج على المدارس الأدبية من بعده لا
يقتصر على مدرسة نقدية بالذات ، بل يمتد إلى غالبية النقاد على اختلاف
مشاربهم ونزاعاتهم ... فالنقاد الفلسفيون طوروا موقفه من الخيال ، وآمنوا
بقدره الخيال وبالتالي بقدره الفن والشعر على اكتشاف الحقيقة ، ودافعوا
عن الموقف الشعرى والتفسير الخيالى للحقيقة فى عالم غلبت عليه المادية والروح
العالمية . أما النقاد السيلكولوجيون فقد وجدوا فى تحليله للعقل الإنسانى أثناء
عمليات الخلق والقراءة نقطة بداية لبحوث عديدة تستهدف طبيعة التجربة
الشعرية ، وطوروا أفكاره عن التوازن بين الشعور واللاشعور أثناء عملية
الإبداع الفنى ، (٣) .

— ٥ —

انفصلت اذن التجربة الشعرية عن الواقع الذى كانت قائمة فيه بعد أن أوقف

(١) د. محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ١٠٤ .

(٢) مبادئ النقد الادبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، ص ٣١٢ .

(٣) د. مصطفى بدوى : كولردج ، ص ١٠٦ .

كانت موكب العقلانية المنتصر وكشف عن الظلمة المحيطة بالعقل البشرى من كل جانب ، ثم أشفق عليه ففتيح الأمل الخلقى عن طريق القاب أو الإيمان أو العقل العملى كما يسميه ^(١) ، ثم زاد الاهتمام بعد ذلك بتجربة الخلق والفن والجمال على يد فلاسفة مثل شيلنج وشوبنهاور حتى وصل إلى الرعشة المقدسة عند نيتشه الذى قال بأن العلم فى صميمه ظاهرة جمالية وأن ملكة الخلق والإبداع هى السبيل الوحيد إلى المطلق وأن الشيء الوحيد الذى يبرر العالم والوجود إلى الأبد هو أن يكون ظاهرة جمالية ، ^(٢) .

فنييتشه فى الواقع حلقة فى سلسلة طويلة بدأت بكانت (١٧٢٤ — ١٨٠٤) إلى كولردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤) إلى شوبنهاور (١٧٨٨ — ١٨٦٠) وامتدت بعدهم إلى فاجنر وبودلير ورامبو ومالارميه وبول فاليرى وسان جون بيرس .

ويعد ادجار ألن پو (١٨٠٩ — ١٨٥٢) من أخلص المتأثرين بفلسفة كانت المثالية فهو يستغرق فى الخيال لدرجة يختلط فيها عالم الأحلام بعالم الحقيقة ^(٣) . وقد أوضح پو نظريته فى الخيال الشعرى — التى تعد المعالم الرمزية الأولى — فى محاضراته ، المبدأ الشعرى ، (١٨٤٨) حيث يقول : فالشعر هو الخلق الجميل الموقع — والشعر يقصد فيه إلى التأمل فى تجربة

(١) د. د. محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣٠٥ — ٣١٠ .

(٢) د. عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر، ص ٣١٢ .

(٣) د. د. غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣١٢ .

ذاتية لنقل صورتها ، (١) .

واستطاع بو أن يؤثر أبلغ التأثير في الرمزين من بعده باستغراقه في الخيال وانطلاقه الإيحائي المبهم ، واعتماده على الخلط والنقل بين وظائف الحواس معتمدا في ذلك على ملكة الخيال أو المخيلة .

ومن الذين تأثروا بفلسفة بو في الصورة والخيال ، الشاعر الفرنسي بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) فأعلن أن أول شرط ضروري لممارسة فن سليم هو الاعتقاد في الوحدة الكاملة ، وأن وسيلة تحقيق هذه الوحدة هي قوة الخيال (٢) .

إن أهم ما ساهم به بودلير في نشأة الفن الحديث هو تحليله للمخيلة ، فهي عنده الملكة الخلاقة التي تتربع على عرش القرارات البشرية . يقول عنها مسترجعا كلام كولردج عن عمل الخيال الشعري : إن المخيلة تفكك العالم كله ، لأنها تجمع أجزائه وتنظمها وتخلق منها عالما جديدا بمقتضى قوانين تذبث من أعماق النفس (٣) .

هذه الملكة التي تمكن الشاعر من تحويل الواقع وتحليصه من واقعته بسميها بودلير الحلم ، كما يسميها في أحيان أخرى الخيال أو المخيلة ، ويصفها

(١) Poe, E.A. : The Poetic Principle, in The Complete Tales and Poems, . P.893 .

(٢) ده فتيمة هلال : النقد الإبداعي الحديث ص ٣١٥ .

(٣) ثورة الشعر الحديث ص ٩٦ - ٩٧ .

بأنها ملكة خلاقة مبدعة. لأنها ملكة مبدعة لا مدركة ، تسير على خطة دقيقة واضحة فلا تخضع للصدفة ، (١) .

وتوضح أشعار بودلير مايعنيه بهذا الحلم ، فالقصيدة لديه تعبير بالصور عن بناء ذهنى وروحى معاً فى رموز مشتقة من العالم ، ثم يلقى بهذه الصور المركبة فى المثالية الفارغة لتشع مرة أخرى . إن الظواهر الواقعية والطبيعية لديه تعدد دلالتها الخارجية المألوفة لتصبح رموزاً لحالات نفسية باطنة أو لعالم غامض غير محدد .

يقول بودلير فى قصيدته كلها

Tout Entiere

أيها التحول الرمضى

الذى صهر جميع حواسى فوحد بينها

لأن نفسها لحن موسيقى

وصوتها لإيقاع ساحر مثل عبق ذكى (٢)

— ٦ —

وقد أثرت مبادئ بودلير وأشعاره أبلغ التأثير فى أشعار رامبو من بعده ، ولقد قال بودلير مرة فى حديث له : أتمنى أن أرى مراعى حراً

(١) ثورة الشعر الحديث ص ٩٢ - ٩٣ .

(٢) أزهار الشر ، ترجمة محمد أمين مسونه ، مطابع جريدة الصباح القاهرة ، ص ٩٦ .

وأشجاراً زرقاء ، وجاء رامبو فنظم شعراً في مثل هذه المراعى والمروج العجيبة ، (١)

استطاع رامبو بأشعاره أن يحقق الأفكار النظرية التى خطط لها بودلير فى ترجماته وكتاباتة النقدية . فالشعر لدى رامبو هو ذلك الذى يعمل على تفجير العالم بالخيالة الطاغية المستبدة التى تنطلق إلى المجهول وتحطم عليه (٢) .

أخذ رامبو مفهوم التفكير كعمل للخيال كما رأينا عند بودلير ، وعنى به نوعاً من التغيير والتشويه ، فالواقع عنده قد أصبح يحتمل من التعديل والاتساع والتشويه والتمزيق والتوتر بين الاضداد ما يجعله مجرد معبر إلى الواقع أو مرحلة انتقال إليه ، (٣) .

لقد تكلم بو و بودلير عن الخيال الخلاق ، وأكدوا هذه الملكة وقدرتها على الإبداع على النحو الذى رأيناه ، فتناول رامبو هذا التعبير وزاده دينامية . فيتكلم عن الدافع الخلاق أو الحافز إلى الخلق فى عبارة يمكن أن تعد تلخيصاً لنظريته الجمالية : « ينبغى أن تكون ذا كرتك وحواسك غذاء للحافز الذى يدفعك إلى الخلق ، أما العالم فماذا سيتبقى منه بعد أن تتركه وراءك ؟ شيء واحد مؤكد . إنه لن يحتفظ عندئذ بشيء من مظهره المألوف (٤) . » ويعقب

(١) ثورة الشعر الحديث ، ص ٩٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٣) نفس المرجع ، ص ١٣٥ .

(٤) ثورة الشعر الحديث ، ص ١٤١ .

هو جوفرد ريش الناقد الألماني على هذا الخيال بقوله إنه : خيال « يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة من كل قيد ، إن العالم الواقعي يتحطم ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة التي لم تعد تقنع بأن تتلقى مضمونات وصورها بل تصر على أن تخلقها بنفسها خلقا ، (١) .

ففي أعماق هذا الخيال المستسلطة يتحد الجمال المستحور مع العدم والدمار كما يتضح خصائصه في هذه القصيدة من مجموعة الإشرافات وهي قصيدة زهور :

من فوق عتبة مذهبة ، بين الأربطة الحريرية ،
والأقنعة القائمة وبقع القطيفة الفضية ،
والأقراص البلورية التي تسود كقطع
البرونز في الشمس — أرى كيف تنتج
القمعية على سجادة ذات تلافيف من الفضة
والعيون ، والشعر .

يقع من الذهب الأصفر مبذورة فوق العقيق
أعمدة من خشب البلاذر (الماهجوني) تحمل
قبة كنيسة من الزمرد ، باقات من السانان
الأبيض وأعواد نخيلة من الياقوت تحيط
بوردة الماء .

أشبه بإله له عينان زرقاوان هائلتان وأعضاء
من الثلج . البحر والسماء يجذبان حشود الورد الشابة
الجميلة إلى الممرات المرصية (١) .

فمن هذه القصيدة وغيرها من أشعار رامبو (٢) نرى خصائص هذا الخيال
الدكتاتوري ، فهو خيال يجمع بين أمور متباعدة كل التباعد فيجردها من
كل صلة لها بالواقع ، ويربط بينها كحدوسات وبين الخيال في سياق واحد ،
فيهتدى بهذا إلى اللاواقعية الحسية التي تعتبر أهم خصائص الشعر الغربي
الحديث .

فبالرغم من أن الصور الشعرية لديه صور عيانية حسية إلا أنها مع هذا
صور لم تصادفها العين أبداً . إنها صور نتيجة خيال يعتمد على الحرية
الإبداعية المطلقة .

كان من الطبيعي إذن أن يكون مثل هذا الشعر على درجة عالية من
الغموض ، فهو ينطلق بقارئه إلى عالم الخيلة الذي يموج بالألغاز والأسرار .

وعاد الشعر مرة أخرى إلى إحياء الصلة القديمة بين الشاعر والساحر ، فقد اكتشف
أن هناك علاقة تقوم بالضرورة بين الرؤيا وبين العرافة والسحر والرقية . فالرؤية
الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق وحتى عن قواعد
الغريزة ولذلك ينشأ العمل في ماخفي من حياة الروح ، وهولذلك انعكاس لهذه الحياة

(١) النص ترجمة د. عبد الغفار مكاوي — ثورة الشعر الحديث ، ص ١٤٣ .

(٢) ترجم د. عبد الغفار مكاوي مبداء من تصائده في الجزء الثاني من ثورة الشعر
الحديث .

الغابرة أو الباطنة (١) . وقد استطاع رامبو أن يسيطر بخياله المتسلط - هذا المضطرب غير الواقعي الذي يحمل الخلاص للشاعر من الواقع الضيق - على الشعراء الذين جاءوا بعده فاتجهوا إلى ادراك العلاقات الخفية المتعددة بفضل حالات داخلية تمتد فوق العالم وتبسطه .

رأى مالا ريميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) أن هذا الخيال ، صور أولية عقلية أو ذاتية يسقطها الشاعر على الظاهرة التي يراها ليحولها إلى علاقات أورموز تدل على ذاته وكيانه هو ... ولا يتم هذا الا بنظرة مطابقة تستطيع أن تنفذ في الظاهرة دون أن تتحول عن ذاتها لتزى فيها رموزا عن حركتها وجوهرها الباطن ، (٢) . إن « كل ما كان خاصا فانه يمر لحما وغامضا ، فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف ، وانما يتم نقله بتتابع الكلمات والصور التي تستطيع أن توحى للقارى » ، (٣) .

وأصبحت القصيدة عند مالاريميه توحى بالعبيد من المعاني والظلال والذبذبات والاشعاعات ، إنها لا تحب أن تفهم من خلال فكرة ثابتة غليظة بل وتريد أن ترف وتتردد ، يتضح هذا أبلغ الوضوح من بدايته لقصيدته اللثوية ، اللذة المقدسة ، التي يقول فيها : « الريح تدفع الناس للعودة من الأفق إلى المدينة عندما ترفع الستار عن روعة الخريف المهجورة . رفيف لعب الأصابع ،

(١) والاس فاوى : عصر السريالية ، ترجمة خالدة سميد ، ص ٥٩ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ، ص ٢٢٨ .

(٣) د. احسانى عباس : فن الشعر ، ص ٦٨ .

الذى تهدى منه أوراق الشجر ، ينعكس عندئذ في حوض الاوركسترا
المتمى للعزف ، (١) .

كما يتضح من هذه القصيدة ، وعنوانها « مروحة أخرى » ،

Autre Eventail

أيتها الحاملة ، لأجل أن أغوص
في متعة صافية بلا طريق
تعلمى ، بكذبة بارعة ،
حمل جناحي في يدك

طراوة (النسيم) في الفسق
تأنيك مع كل خفقة
تزيح ضربتها السجينة
الأفق في نعومة

دوارها هو ذا الفضاء
يرتعش كقبلة كبيرة
جنت لأنها ولدت لغير انسان
فلا تستطيع أن تثبتى ولا أن تهدأ .

هل تشعرين بالحبة القاسية
كشمل ضحكة مدفونة
تنساب من زاوية فك
على الملامح الوديعـة !

صولجان الشيطان الوردية
الآسنة فوق الامسيات الذهبية
الذى تسند به على نار أسورة (١)

ويحلل الناقد الألماني هوجو فرد ريش هذه القصيدة بقوله: في هذه القصيدة حدثان أحدهما مادي والآخر عقلي . أما في الاول فهو في منتهى البساطة ، مروحته في يد فتاة رقيقة ، والمروحة تفتح ثم تطوى . هذا الحدث البسيط يتفق تمام الاتفاق مع حدث عقلي أو روحى آخر ، بل يكاد يرمزله . فالمروحة تجسد الرغبة الضالة (بلا طريق) في الارتفاع إلى أعلى ، أى إلى المثال البعيد غير المحدود . غير أن الفضاء الذى يقوم مقام هذا المثال يرتعش كالقبة الكبيرة التى حن جنونها اذ ولدت فلم تجد أحداً يتلقاها ، فلا هى تستطيع أن تنبثق ولا هى قادرة على أن تهدأ أو تستريح . القبة اذن تقاسى من العزلة ، وكذلك المطلق معزول ، لان قبلته لا تجد العقل أو الروح الذى يتلقاها لذلك تطوى

المروحة أى تخيب الرغبة المتطلعة للمثال فتنتوى على نفسها ، ولا يبقى منها غير الابسامة المدفونة ، أى الوعى بالفشل المزدوج ، (١) .

وواضح من هذا الجزء الذى أوردناه لتحليل فردريش لقصيدة ،الارميه ومن القصيدة نفسها ، والجزء السابق عليها من مطوعة اللذة المقدسة « كيف جردت الخيلة الواقع المادى المحسوس من خصائصه وحولته إلى مجموعة متشابهة من الحركات ، لقد اتجه الشاعر هنا إلى ، طبع أشكال خيالية على أشياء جردت تجريداً تاماً من مادتها الواقعية . (٢) .

— ٧ —

وهكذا تطور الخيال عند الرمزيين تطوراً هائلاً، فأصبح الشعر من خلاله لغة التعبير عن عالم من خلق الخيال وحده ، ولكنه عالم يرتفع فوق الواقع فيقلب النظام المألوف الذى يرتب الأشياء فى العالم الخارجى ، واستطاع أن يثبت أنه ، أقدر الاساليب على جعل الصور تتشابه فى بعضها البعض بطريقة غير واقعية واضفاء الأهمية على الكلمات المستخدمة بعكس المقصود منها ، (٣) .

(١) ثورة الشعر الحديث، ص ٢٢٢ .

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٩ .

(٣) ثورة الشعر الحديث، ص ٣١٠ .

وقد أثر الخيال بمفهومه هذا على الشعر في القرن العشرين تأثيرا بالغا ،
فيقول مارسيل بروست : إن عمل الفنان أشبه بتلك الحرارة الشديدة التي
تعمل على تحلل التركيبات الذرية وتجميعها في تركيبات جديدة مختلفة عن سابقتها
تمام الاختلاف ، (١) .

ويكتب ازرا باوند عن الصورة الشعرية وعمل الخيال فيها فيقول : « الصورة
هى ما يقدم مركبا ذهنيا وعاطفيا في لحظة من الزمن ، إنها تقديم مركب
تعطيك لحظيا ذلك الاحساس بالتحرر المفاجيء . وذلك الاحساس بالتحرر
من قيود الزمان والمكان ، وذلك الاحساس بالنمو المفاجيء الذى نجده ونحن
في حضرة روائع الفن العظيمة ، (٢) .

لقد راح الفنان الحديث يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويدع بالكلمة
الشاعرة وحدها مملكة تعتمد أن تعلن العداء على كل ما هو مألوف وتناقض
كل ما كان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان ، بعد أن فقد الراحة والاطمئنان
في الواقع التاريخي أو الموضوع أو الروحي المحيط به ، وأصبحت القصيدة
الحديثة من ثم تمتلئ بأطلال الواقع الذى فككه الخيال الجريء ومزقه ، إلى
جانب عوالم أخرى غير واقعية تسبح فوقها وتكون مع تلك الاطلال ذلك

(١) لمرجع السابق ص ٣٠٩ .

(٣) ترجمة إبراهيم الصيرفى - مجلة الشعر - القاهرة - العدد الاول ' ربيع ١٩٧٢

السحر الذى يدفع الشعراء إلى تأليف شعرهم . (١)

د وربما كانت قصة الشعر الغربى الحديث من عصر النهضة إلى الوقت الراهن هى قصة اكتشاف الباطن واستعمار الأعماق . هكذا انطلق المغامرون من أرضهم المجدبة وراحوا يعرضون على العالم كنوزا لم يتوقعها . (٢)

— ٨ —

وهكذا يتضح لنا من خلال تتبعنا لمفهوم الخيال وتطوره فى الشعر الغربى كيف أن النظرة الكلاسيكية قد أهملت شأن الخيال وأثره فى الصورة الشعرية لاعتمادها على الوضوح والحقائق والنظام .

وظل الخيال مهملا على هذا النحو حتى جاءت الثورة الرومانسية التى حطمت الوضوح والنظام وألغت كل سيطرة للعقل وما يرتبط به من تنظيم ومنطقية ، فحلت العاطفة محل العقل وأصبح للخيال الأهمية الكبرى فى الإدراك والتنسيق والخلق .

وقد وصل الخيال إلى قمة أهميته التى تركت آثارها فى النظريات الجمالية بعد ذلك فى فلسفة كولردج النقدية ، وتعريفه المشهور للخيال الشعرى كقوة

(١) ثروة الشعر الحديث ، ص ٣١٤ .

(٢) Heller, E. : The Hazards of Modern Poetry, in the disinherited

سحرية تعمل مع الإرادة الواعية على التوحيد بين الفنان كذات وبين المعطيات الخارجية ، وعلى خلق بناء كلى من هذا التوحيد .

ورأينا كيف تركت هذه النظرة للخيال وما اتصلت بها من نتائج تربت عليها ، آثارها الواضحة فى مفهوم الخيال الشعري والصورة الشعرية بعد بوبودير ، ثم كيف انتهى الخيال فى الشعر الحديث إلى أن أصبح قوة خلق تقوم على الحرية الإبداعية المطلقة ، فتجتمع بين أمور متباعدة كل التباعد وتجردها من كل واقع حسي يرتبط بها ، ثم تربط بينها فيما وراء الحس .

هذا عن تطور الخيال وأثره فى الصورة الشعرية بالنسبة للشعر الغربي ، أما بالنسبة للخيال وموقف القصيدة العربية منه ، فالواقع كما سنلاحظ أن هذه المفاهيم الغربية للخيال الشعري لم تصل إلينا إلا متأخرة كثيرا ، فالرومانسية مثلا لم نعرفها إلا بعد أن انحصر مدها فى العالم الغربي .

ولهذا فسنتناول الخيال والصورة الشعرية فى القصيدة العربية فى فصل هلى حدة وهو الفصل التالى .

الفصل الثانى

تطور الخيال والصورة فى القصيدة العربية

تطور الخيال والصور في القصيدة العربية

(١)

اهتم نقاد العرب كما رأينا من قبل بالبحث في المجاز وحسن البيان والتناسب والتصرف وغيرها من أوجه البلاغة التي امتلأت بها كتبهم، وارتبط هذا الفهم لديهم بنظريتهم في الخيال . ويتضح من معالجتهم لأوجه المجاز أنهم نظروا إليه على أنه نوع من التوضيح والتبيين وتقديم أمثلة محسوسة لعلاقة واضحة محدودة ، وأن أثره من ثم ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة .

فإلى جانب ماسبقناه من قبل من آراء توضح وجهة النظر هذه بعدد الحديث عن مفهوم الشعر ومفهوم الخيال في الأدب العربي القديم — إلى جانب هذا نسوق وجهة نظر ناقد متأخر نعتبر آراؤه تلخيصاً لآراء السابقين، وهو أبو حيان التوحيدي .

يتساءل التوحيدي في هوامله عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال (الصور الحسية) ، هل لما هو موهوم غير معروف ؟ أو لما هو معقول غير قابل للتشخيص ؟

فيجبه أبو علي مسكوبه : أننا ننشد صور الأشياء وأمثالها في حالات

ثلاث :

١ — لأدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها ، فإذا أخبر الإنسان بما لا يدركه ، أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده طلب له مثالا من الحس ، فإذا أعطى ذلك سكن اليه لألفه له .

٢ — لإدراكه الموهومات ، فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر لها شكل في ذهنه إلا بعد تصوير صورة تستقر في الذهن ، وقد تكون الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها .

٣ — لإدراك المعقولات فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حي ، أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن اليها النفس ، وتأنس بها ، فإذا ألفتها سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها ، (١) .

فالعلاقة بين المعنى والصورة كما فهمها الناقد العربي القديم علاقة لإضافة توضيحية ، وهي علاقة صناعة وبراعة في كسوة المعنى وتطريزه بأوجه المجازات المختلفة كما رأينا عند الحديث عن مفهوم الشعر العربي الكلاسيكي ، وربما كانت هذه النظرة مرتبطة إلى حد كبير بالمفهوم السائد آنذاك عن اللغة ونشأتها ، والقول بأزليتها وأبديتها ، (٢) .

ولا شك في أن هذه المباحث قد أثرت في لإفساد معنى القراءة الأدبية كما

(١) الهوامل والشوامل ص ٩٧ ، ص ٢٤٠ نقلا عن دهغفيف البهنسي : دراسات نظرية

في الفن العربي ص ٢٢٣ .

(٢) ده مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ص ٤٩ .

يرى د . مصطفى ناصف ، الا أن الشاعر في كثير من الأحيان كان أروع من الناقد الذي لم يسلم بحرية الخلق ، واعتقد أن هناك نظاما معترفا به وتمثلا معيناً للأشياء يقاس عليه الشاعر .

فقد استطاع الشاعر في أمور كثيرة أن يكشف ببصيرته مالا حصر له من الخبرات المتنوعة ^(١) ، والأمثلة على هذا متنوعة ومتناثرة في الشعر العربي القديم طوال مراحله .

وبرينا تناولنا للشعر العربي في مراحله المختلفة من جاهلية وأموية وعباسية ومملوكية وعثمانية وكلاسيكية جديدة ، أن هذا الشعر قد حفل بالوصف الخيالي ، وباستخدام المجاز كتعبير مباين للشعر الصريح المباشر . أو بمعنى أشمل نقول إن هذا الشعر قد اشتمل غالباً على شكل من أشكال الصورة الشعرية . لكن ما طبيعة هذه الصورة الشعرية ، وماوظيفه الخيال فيها ، وكيف فهم الشعر العلاقة بين الخيال والصورة ؟



ارتبطت القصيدة الشعرية القديمة بطبيعة المفهوم الفني والاجتماعي للشعر على النحو الذي رأيناه من قبل ، وكيف أن الصنعة كانت هي المقابل للفن في هذا المفهوم ، والإمتاع والوظيفة الاجتماعية كانت هي حدود القيمة المطلوبة من هذا الفن .

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ٥١ - ٥٤ .

أما الصنعة فهي مبدأ أقرب ما تكون إلى مبدأ الشكلية الذي يعتمد على التكوينات البصرية باعتبار البصر أشرف الحواس لكونها أقواها على الإدراك . فالن هنا إذن فن يتجه مباشرة إلى امتاع الحواس .

أما من ناحية الدور الاجتماعي فهو يتطلب وضوحاً ذهنياً في العلاقات بين الأشياء ، فعندما يقول طرفة بن العبد :

تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد	على أطلال ببرقه تهد
يقولون لا تهلك أسى وتجلد	وقوفاً بها صحبى على مطيهم
خلايا سفين بالنواصف من دد	كان حدوج المالكية غدوة
يجور بها الملاح طوراً ويهتدى	عدولية أو من سفين ابن يامن
كما قسم الترب المفايل باليد ^(١)	يشق حباب الماء حيزومها بها

نجد أن الايات — هنا وغيرها — حافلة بالصور الحسية، ونجد أن العلاقة بينها علاقة تأليف بين هذه العناصر الحسية كمدركات معلومة . أطلال المحبوبة والوشم — راحلة المحبوبة والسفن العظام ، والحركة بين هذه وتلك — حركة السفن وشق التراب . وحينما يصف ناقته بأنها :

لها مرفقان أفتلان كأنهما تمر بسلسى دالج متشدد

(١) شرح المعلقات السبع للروزنى ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ .

كقنطرة الرومي أقسم ربها لتكتفن حتى تشاد بقرمد (١)

فهو إنما يقوم بعملية نصف لا أجزاء المادة حتى يتيسر له أن يلتقط منها ما كان نسجه أجود من حيث المتعارف وأوضح من حيث المفهوم . ففرقا الناقة قويان كسقاء يحمل دلوين قويين فبانت عضلات مرفقيه . وإن عضلاتها المرصوفة جنباً إلى جنب كقنطرة الرومي الذي أقسم أن يشيدها بالقرمد

وحينما يقول ملخصاً فلسفته في الموت :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخي وثنياء باليد

فهو على الرغم من تناوله لحقيقة كونية جوهرية إلا أن النزعة الحسية قد دفعته إلى التعلق بالمظاهر الواقعية المكانية . فالعلاقة بين الموت والإنسان لا تزد عن العلاقة بين حبل الدابة في يد صاحبها فيها طال هذا الحبل فان ثنيه باليد .

لقد سيطرت النزعة الحسية على النظرية الجمالية في الشعر العربي ، تلك النزعة التي تعتمد على الإقناع وامتناع الحواس غالباً أكثر مما تعتمد على الإيحاء ، وخير مثال على هذا قصة احتكام امرئ القيس وعلقمة بن عبدة إلى أم جندب كما أوردتها كعب الأدب .

فأم جندب رأت أن علقمة أشعر من أمرى القيس لأن امرأ القيس أجهد
فرسه بسوطه ومراه بساقه في قوله :

فالسوط الهوب ، وللساق درة ولالزجر منه وقع أخرج مذهب

على حين أدرك علقمة طريـدته وهو ثان من عنان فـرسه ، ولم يضربه
بسوط ، ولا مراه بساق ، ولا زجره ، (١)

وحينا اتسعت الحركة النقدية القديمة أسهم النقاد في تأكيد هذا المفهوم
الجمالى على النحو الذى رأيناه من قبل فأصبح هم الشاعر أن يلتقط صوراً متتابعة
ويربطها إلى بعضها ربطاً إضافياً . وأصبحت الصورة الشعرية في معظمها عملاً
هندسياً يقوم على اشتقاقات وتشكيلات هندسية واضحة . ولم تنج من سيطرة
هذا المفهوم سوى القلة نجدها هنا وهناك عند أمثال المتنبي والمعري وابن الرومي
الذين اعتمدوا في بعض أشعارهم على صور تسيح في عدد من العناصر المتباينة
مما أدى إلى إتهامهم فيها بالغموض .

والذى يمنعنا من الوقوف عند هذه التجارب أنها لم تكن تمثل تياراً في المفهوم
الشعري السائد بقدر ما كانت لمحات متناثرة .

فهذه الصور التي يصف بها البحترى الشيب في قصيدته في مدح أبي نهشل محمد

(١) الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ، ط . المطبعة السلفية ١٣٤٣ هـ ص ٢٩ -

وكذلك الشعر والشعراء ط . دار إحياء الكتب العربية ، ص ١٧٠ ،

بن حميد بن عبد الحميد الطوس ، ولقي يقول فيها :

واهمرى لولا الأفاحى لأبصر	ت أنيق الرياض غير أنيق
وسواد العيون لو لم يحجر	يباض ما كان بالمومـوق
ومزاج الصهباء بالماء أصلى	بصبوح مستحسن وعنـوق
أى ليل يهـى بغير نجوم	أو سحاب تندى بغير بروق

فهذه الصورة كما نلاحظها زخرفات متتابعة استخدمها الشاعر كوسائل اقناع ذهنية، وهى صورة لا شك تمتع الحواس وخاصة النظر بما تقدمه من علاقات حسية بين الأشياء .

وقد أثر هذا المفهوم الجمالى للشعر على الكلاسيكية الجديدة فى أدبنا الحديث عند البارودى وشوقى وحافظ وعبد المطلب والجارم فى مصر وعند محمد رضا الشيبى ومعروف الرصافى ومجد على اليعقوبى ومجد مهدى البصير وجميل صدق الزهاوى ومجد مهدى الجواهري فى العراق (١) وعند محمد الشاذلى خـزندار والسيد صالح بن على النجار القيروانى وصالح السويى القيروانى والهادى المدنى فى تونس (٢) . وعند أحمد الشارف وأحمد الفقيه حسن وأحمد قناية والأزمى والبشتى فى ليبيا (٣)، وعند محمد سعيد العباس وعبدالله البنا وعبدالله

(١) د . يوسف عز الدين : الشعر العراق الحديث ص ٧٣ وما بعدها :

(٢) محمد صالح الجابرى : الشعر التونسى المعاصر خلال قرن ص ٨٣ - ٨٦ .

(٣) د . محمد الهادق هبني : الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبي الحديث ص ٣٩٥ - ٣٩٦

عبد الرحمن وأحمد صالح وصالح عبد القادر وحسيب علي حسيب وعبدالله الطيب المجذوب في السودان . (١) ونقولا الترك وبطرس كرامة والشيخ أمين الجندي وناصر اليازجي وفارس الشريك وإبراهيم الاحمد في لبنان والشام . (٢) .

كانت أشعار هؤلاء وغيرهم تمثلا لمفهوم الخيال الحسي الذي رأيناه من قبل في الشعر القديم، فمن حيث الوظيفة الشعرية ظل للشعر وظيفته الاجتماعية الأخلاقية، وقد لاحظ هذه الوظيفة الاجتماعية أكثر من باحث ، فالدكتور هداره مثلا يقرر أن الشعراء العقليدين والمحافظين كان لهم دور واضح في التوجيه والأرشاد والنصح سواء في أمور السياسية أم الاجتماع . (٣) ، والدكتور محمد الصادق عفيفي يرى أن الشعراء التقليديين في ليبيا كانوا مدفوعين في شعرهم « بحافز وطني وغيره على لغتهم التي أحسوا أنها أصبحت غريبة على المجتمع ، مطاردة في وطنها ، » (٤) وحينما تحدث الجابري عن مجلة خير الدين التونسية ودورها في الحركة الشعرية التقليدية التي سميت هناك بالشعر العصري قال : « والطريقة التي ترى مجلة خير الدين أنها كفيلة بإبصا لنا لمطامحنا وإيقاظنا ونذيه

(١) د محمد مصطفى هداره : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٨٣ وما بعدها .

(٢) أنيس الحوزي المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ص ٧٠ .

(٣) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٩٣ - ٩٤ .

(٤) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث ص ٣٩٦ .

الأحاسيس الشريفة فيما هو الشعر العصري الذى يكسب النفوس تحمسا
ويذكر بالنخوة والشهامة فتنب إلى القيام بواجب الحياة وتسمى لنوال
الخيرات . (١) .

وعندما نشر حافظ إبراهيم قصيدته في حرب اليابان علق عليها ناقد تونسي
بقوله : هذا هو الشعر الذى نفى به الأمة من مرقدتها وتحس وتشعروتنهض،
هذا هو الشعر الذى نفتخر به اليوم ، (٢)

فالوظيفة الاجتماعية للشعر ظلت هي المسيطرة على المفهوم الكلاسيكي الجديد
كما كانت من قبل .

وقد تطالبت هذه الوظيفة الاجتماعية من الصور الشعرية أن تكون وسيل
اقتناع وتوضيح .

نرى ذلك بوضوح في قول الزاهري شاعر الجزائر :

وليس لنا الا الجزائر موطن	ترابك فيها واحد وترابي
هي الأم واست في الصبا كل مرضع	وفيهما اهتدى الساعون سبل صواب
سأقضى لها حق الأمومة لأنها	بـلادى التي فيها محط ركابي
هي الجنة الفيحاء من قبل نشأتني	ولأن كنت ظلمنا نازل بيباب

(١) الشعر القومي المعاصر ص ٧٦

(٢) المرجع السابق ص ٨٠ .

عروس تجلت في المحاسن خطبة علي جانبيه العزم بناب (١)

وفي قول شوقي لإمام هذه المدرسة في قصيدته الأزهري .

ياممـدا أفنى القرون جـداره وطوى الليالي ركنه والأهـصرا
ومشى على يـبس المشارق نوره وأضاء أبيض لجها والأهـمرا
وأنى الزمان عليه يحـمى سنة ويزود عن نسك ويمنع مشعرا
في الفاطميين انتمى ينبوعه عذب الاصول كجدهم متفخرا
عين من الفرقان فاض نـميرها وحيامن الفصحى جرى وتحدرا (٢)

لقد أدرك هؤلاء الشعراء جيدا هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر . ومن ثم اعتمد الخيال الشعري لديهم في تجميعه للصور وحشده لها على مراعاة روح الاعتدال في الوضوح ، وعلى الانصراف إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية ، وهى كلها أمور حسية تعمق الخدس من العمل ، وتحيل مدركات الشاعر إلى نوع من التأليف بين العناصر الحسية المعلومة .. الجزائر واست كل موضع ، واهتدى فيها الساعون ، وهى جنه وعروس ، والأزهر معهد أفنى القرون جداره .. ومشى على يـبس المشارق نوره . وأنى الزمان يحـمى ويزود .. وعين من الفرقان ... الخ هذه الصور والعلاقات الحسية التى تضع فى اعتبارها

(١) عبدالله الركبى : دراسات فى الشعر الجزارى الحديث ص ٢٩٠ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ١٧٨ .

الأول أنها وسائل خارجية قائمة خارج المعنى وأن وظيفتها بالنسبة للمعنى تنحصر في التوضيح والتتريب والتأكيد .

ولقد ساعدت ظروف المجتمع العربي في هذه الفترة على تأكيد هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر ، فقد كان الكفاح ذو السمة السائدة في الحياة العربية آنذاك ، كفاح ضد الساسة الهدامين الذين يسعون إلى مصالحهم الذاتية وكفاح ضد الأجانب المستعمرين الذين امتصوا أقوات الشعب وخيرات البلاد ومنافعه ، وكفاح ضد الأمراض الاجتماعية المتعددة ^(١) ، فلا غرابة إذن وأمام تلك المسؤولية أن تتحول مهمة الشاعر من فنان يخلق الصور ويجري وراء الألفاظ إلى مفكر يرسم الطريق لآبناء أمته ، ^(٢) .

حددت وظيفة الشعر العربي اذن كما رأينا طبيعية الصورة الشعرية ودرو الخيال فيها، ذلك الخيال الذي كان في أغلب الحالات خيال حس نتج عنه :

أولا : إن الشعر تصوير . والمقصود بالتصوير هنا أن مهمة الشاعر هي التقاط مجموعة من الصور المتداعية أو المفككة ، وأن الشعر بهذا فن تصويري يتجه إلى العين، ووسائله في هذا أدوات مكانية منفصلة .

ثانيا: إن الصور الشعرية التي نتجت عن هذا الخيال صور زائدة عن المعنى،

(١) عبد الجبار داود البصري : مقال في الشعر العراقي الحديث ص ٤٨ ،

(٢) هريفة توفيق : حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث ص ٢٦٠ .

فالمعنى قائم بدونها ، وأما دور الصور الشعرية هنا فهو الحلية والزر كشة التي توضح المعنى وتؤكدده .

ثالثا : إن العلاقة بين مجموعة الصور الجزئية في القصيدة الواحدة علاقة إضافية ، فعمل الخيال هنا هو التقاط العلاقات الحسية بين الأجزاء وحشدتها في مستواها الواقعي المادى وهذا يؤدي بدوره إلى أن تتحول العلاقات إلى علاقات ممتطعة مبتورة وضامرة .

ولأن كان هذا لم يمنع كما قلت من أن نجد في بعض نماذج هذا الشعر صورا نفسية وإيحائية وفيرة : ولكنها لا تمثل في الواقع سمة عامة وبارزة وإنما هي تجارب متناثرة نراها في داخل بعض الأعمال ، أو لدى بعض الشعراء .

— ٢ —

ولم يكد الثلث الاول من هذا القرن ينتهى بأحداثه ومخلفاته حتى بدأت فترة جديدة في حياة العالم العربي .

كانت فترة من التأزم والقلق المستمر كما كانت فترة مشحونة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية .

وكان من نتاج هذا التأزم والقلق والتغيير أن أخذت أصوات جديدة ترتفع من آن لآخر تشارك في السياسة وفي التوجيه الفكرى وفي الأدب . أصوات شابه تتحدث من الأعماق بحرارة إيمان وشدة ، فقد كان جيلا جديدا

نخشقنا بهزائم الآباء ومآسي الوطن المحتل يطل على مجتمعه من خلال هذه الافاق
الآهلة بصدام الدم، (١).

كان على هذا الجليل أن يكافح في هذا المجتمع و الساسه المهدامين الذين
يسعون إلى مصالحهم الذاتية ، والأجانب المستعمرين الذين امتصوا أقوات
الشعب وخيرات البلاد ومنافعه ، والأمراض الاجتماعية العديدة التي سادت
العالم العربي ، (٢) .

من الطبيعي إذن أن يكون شعراء هذه الفترة ممثلين لحالة راية التجرر
للجيل الجديد ، فكانت موضوعاتهم الشعرية الصورة الراضية لهذا الواقع الذي
ماشوه . (٣)

الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية في العالم العربي بعد الثالث الأول
من القرن العشرين كانت اذن ظروفًا مهيئة لقيام حركة رومانسية . يقول
امطانيوس ميخائيل ، كانت الرومانسية في الشعر العربي الحديث تمثلا
واقعيًا وتشخيصيًا لا بعد تلك المرحلة وتناقضاتها وكانت أيضا مجالها التعبيرى
والاجتماعى المصاحب والذي سيرهض فيما بعد بصيرورة القضية العربية ،
وتحديات الانسان العربي لواقع التخلف والقهر والمأساة . (٤)

(١) محمد صالح الجابري : الشعر التونسي المعاصر ص ٢٠٩ .

(٢) عبد الجبار داود البصرى : مقال في الشعر العراقي الحديث ص ٤٨ .

(٣) ماجد احمد السمراوى : نازك الملائكة ، الموجة القلقة ص ٥٨ .

(٤) دراسات في الشعر العربى الحديث ص ١٤ .

فى هذه الفترة بدأ تعرف الأدباء العرب على الحركة الرومانسية الذى جاء متأخر جدا بعد أن مضى على وجودها فى أوربا أكثر من قرن بأكمله — وبعد أن سيطرت على الحركة الأدبية فى أوربا مدارس أخرى متعددة كاللادائية والسريالية .

ظهر الجيل الجديد فى الأدب العربى الحديث متأثرا بالظروف الرومانسية المحيطة ومتمثلا للمبادئ الرومانسية التى تعرف عليها هذا الجيل فى الآداب الغربية وفى المترجمات عن هذه الآداب .

ومما ساعد على تقبلهم للفكر الرومانسي ظروف القصيدة العربية آنذاك فقد كانت تمر كما رأينا من قبل بفترة كلاسيكية جديدة ، مما دفع هذا الجيل إلى تقبل المبادئ الرومانسية ، باعتبارها ثورة على حالة شبيهة بالحالة التى كانوا يواجهونها فى الشعر العربى المعاصر لهم ، وهكذا لم يحل دون الانفعال بالرومانسية أنها كانت تعد فى حكم الميتة فى أوربا فى ذلك الوقت (١)

يقول العقاد عن هذا الجيل الجديد : « فى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ، وهى مع ابغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تدس الالمان والاطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطيء إذا قلت إن د هازليت ، هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد ، (٢)

(١) د . محمد الريمى : فى نقد الشعر ص ١٢٩ .

(٢) شعراء مصر ويثاقهم فى الجيل الماضى ص ١٩٢ .

بدأت الفترة الرومانسية في الشعر العربي الحديث بمبادئ نظرية تمثلت في آراء العقاد وشكري والمازني في مصر، وآراء ميخائيل نعيمة وشكر الله الجر والياس قنصل في المهجر كما وضحت في كتبهم؛ الغربال والمنقار الأحمر وأصنام الأدب .

وقد تمثلت هذه الآراء إلى حد بعيد الفكر الرومانسي الغربي لدرجة أنها كانت في أغلبها ترديداً للمبادئ والأفكار التي نادى بها كولردج ووردزورث خاصة .

ففي مجال الخيال وأثره في الصورة الشعرية وهو ما يعيننا في هذا الباب نتقابل في البداية مع هذا التمييز بين الخيال والتوهم الذي ذكره عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه والذي يذكرنا مباشرة برأي كولردج الذي سبق وذكرناه في الفصل السابق .

يقول شكري لأنه يجب التمييز في معاني الشعر وصوره بين نوعين نسمى أحدهما التخيل والآخر التوهم ، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق وبشروط في هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود (١) .

فباستثناء اشتراط شكري للتخيل تعبيره عن الحق ، نجد أن العبارة تكاد تكون ترجمة ضعيفة لتفرقة كولردج بين التوهم والخيال .

(١) ديوان عبد الرحمن شكري ، جمع وتحقيق نقولا يوسف ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .

وربما يكون قصد شكرى من اشتراطه فى التخيل التعبير عن الحق ، ربما يكون قصد شكرى ماقاله كولردج من أن التخيل يتم مع الإرادة الواعية .

وعلى كل فنحن نلمح مثل هذا القول مرة أخرى عند العقاد عندما يقول عن الخيال : إنه ملكة تعين على الصدق والصواب ، ^(١) مما يجعلنا نقول أن هذه الآراء النظرية بنت تحديداتها للخيال على أساس أن له علاقة متينة بالواقع ، فرأت فيه وسيلة فعالة لإدراك الحقائق .

رأت هذه المدرسة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث -- أن الشعر تعبير عن العواطف والخيال والوجدان والذوق السليم . يقول شكرى : فإن حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها وجلاله من جلالها ، ^(٢) ويقول المازنى : ثم تأمل الشعر ، أليس شعوراً مترجماً ^(٣) . ويقول العقاد : الفن والأدب وجدان ولكنه وجدان إنسان ، ^(٤) والشعر استيعاب للحسوسات وقدرة على التعبير عنها فى قالب الجليل ^(٥) . ويرى ميخائيل نعيمة أنه الشاعر من يمد أصابعه وحيداً الخفية إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانباً منها ويحول كل أبصاركم إلى ما انطوى

(١) مجله الثقافية — القاهرة — ٣٠ مايو ١٩٣٩ .

(٢) الديوان ، مقدمة ص ٤٠٨ .

(٣) حصاة الهشيم ص ٢٢١ .

(٤) مقدمة ديوان بعد الاعاصير ؛ خمسة دواوين للعقاد ص ١٩٧ .

(٥) شعراء مصر وبيتها ص ٢٣ .

نحتها فتبصرون هناك عواطف وتعترون على أفكار^(١) وان تجربة الشاعر « تجربة نفسية »^(٢) .

واضح من هذه الآراء أن هؤلاء الشعراء قد حاولوا في آرائهم الاقتراب من فكره الخيال الخلاق التي رأيناها من قبل عند الرومانسيين ، وللمازنى في هذا عبارة تقترب اقتراباً شديداً من وظيفة الخيال الثانوى عند كولردج . يقول المازنى : « ليست قدرة الشاعر هنا في أنه أوجد شيئاً من العدم فذاك محال ، ولكن قدرته في أنه استطاع أن يكون صورة من أشات صور وأن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه لإحضارها واضحا ، »^(٣) .

ففي هذه الآراء التي حاول بها العقاد والمازنى وشكرى ونعيمة أن يعرفوا الخيال وصلته بالشعر سنرى بلا شك انعكاساً للآراء الرومانسية التي سبق الحديث عنها ، وسنرى صدى عبارات كولردج ، وسنرى صدى هذه العبارة الورد زورثية : « إن كل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائى للشاعر القوية »^(٤) .

وقد تناولت هذه الآراء النظرية ضمن ما تناولت أدوات الخيال الشعرية من مجاز شعري وتشبيه ، ورأت أن هذه الأدوات ضرورة لازمة لا ينشط الخيال بمعزل عنها ، فرأى العقاد : أن وظيفة التشبيه نقل الشعور بالأشكال

(١) الغريال ، ص ٨٩ .

(٢) الغريال ، ص ٧٤ .

(٣) حصاد الهشيم ، ص ٢١٥ .

(٤) Enright, D.J. & Chickera : English Critical Texts, P. 165 (١)

والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعر وتيقظه وعمقه واتساع مسداه
وتفاده إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، (١) . ورأى المازنى أن
العاطفة في الشعر هي الأصل في هذه الحسنات التي يخلعها عليه قائله (٢) .

كذلك دعت هذه الآراء إلى وحدة فنية شعورية في الق . . .
فرأى شكرى أن وظيفة الشاعر في الابانة عن الصلات التي تربط أعضائه
الوجود ومظاهره ، والشاعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق (٣) .
ويقول العقاد « فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام
جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره في موضعه إلا كما تغنى الأذن عن
العين ، (٤) .

وبالرغم من خطورة هذه المبادئ النظرية عن الخيال الشعرى والصورة
الشعرية وأهميتها إلا أنها في الواقع لم تظهر في شعر هؤلاء الرواد بقدر واضح
ولمّا ظهرت في شعر الجيل التالى فى المهجر وأبولو ، ولهذا يمكننا أن نسمى
مرحلة مدرسة الديوان بالمرحلة التمهيدية فى الحركة الرومانسية .

فإذا تركنا هذه الآراء النظرية التى نادى بأغلبها مدرسة الديوان ونظرنا
فى شعر هذه المرحلة فسنلاحظ أولاً تفاوتاً شديداً بينهم فى الإنتاج الشعرى .

(١) الديوان فى الأدب والنقد ، ص ٢١ .

(٢) الشعر غاياته ووسائله ، ص ٢٢ — ٢٣ .

(٣) الديوان — مقدمة ج ٤ ، ٢٨٧ .

(٤) الديوان فى الادب والنقد ، ص ١٣٠ .

فبينما نرى شكري وجدانيا من أعماقه :

ألا ياطر الفردوس إن الشعر وجدان

نرى العقاد ذهنيا ، ونرى المازني بين الذهنية والوجدانية .

وبغض النظر عن شعر المناسبات الذي انتشر في أعمالهم ، فلقد حاولوا في شعرهم أن يعبروا عن عواطفهم في قصائد حملت لأول مرة عناوين تشي بهذه العاطفة فنرى عند المازني (الماضي — الدار المهجورة — أحلام الموتى — ثورة النفس — الورد الذابلة — مناجاة شاعر — عتاب — ثورة النفس في سكونها) من قصائد الجزء الأول من ديوانه . ونرى للعقاد : جمال يتجدد — الثوب الأزرق — ليالي رأس البر — من قصائد ديوانه هدية الكروان ، ونرى عند شكري أمثال مخاطبة المجهول والشاعر وصورة الكمال وعصفور الجنة وحلم البعث .

وقد حرص الشعراء الثلاثة في شعرهم على التزام نوع من الوحدة الفنية في القصيدة تمثلت في ترابط أجزاء القصيدة وإن لم يحققوا مفهوم الوحدة العضوية إلا في القليل .

ومن قصائد شعراء الديوان التي يمكن أن تتمثل فيها وحدة عضوية بالمفهوم الرومانسي قصيدة المازني « في جوارها » ، وهي عبارة عن حديث بين الشاعر وطفله بعد وفاة زوجته (١) .

ولثمته ؟

لم أكلمه ، ولكن نظرتي
سأله : أين أمك ؟
أين أمك ؟

وهو يهذي لي ، على عادته
مسند قوت ، كل يسوم
كل يوم

فأنتني يبسط من وجهي الغضون
ولعمري كيف ذاك ؟
كيف ذاك

قلت ، لما مسحت عيني يداه
« أترى تلك حيلة ، ؟
أى حيلة

قال : مانعني هذا يا ابتاه ؟
قلت « لاشيء أردته ،
ولثمته ... ،

القصيد لبقاع حزين دافىء بلحظة إنسانية حانية ، يتداخل فيه الحوار
الصامت والحركة والألفاظ لتولد سبلا متدفقا من المشاعر الإنسانية ...

لم ينقل إلينا الشاعر هذه المشاعر ، ولم يعبر عنها بأى شكل من أشكال المجاز التقليدى ... لانشبهه ولا استعاره ، وإنما هناك الإيقاع النفسى والفياض ، هذا الإيقاع الذى تعايينه معاينة حدسية .. فن خلال وطأة الإحساس بمسراة الهزيمة ومعاناة الموت كقضية خاسرة ، جمع الشاعر عناصر مأساته كإنسان . صغيره إلى جواره يرت عليه فى حنان ، ويزبل ما تفضل فى وجهه ، يتسأل عن أمه ... هكذا هو كل يوم . وهذه هى قضيته الوحيدة فى طفولته الصغيرة ، لكن ماذا يملك الأب فى موقف العاجز أن يصنع . لم يتشجع ، ولم يسح الدمع مدرارا ، وما استمطر السماء على قبرها . لأنه يتعامل مع الأشياء ببساطة تتوافر فيها الإنسانية الخالصة .

إن أعظم المصائب لا تحول بين الإنسان وبين ممارسة يومياته للصغيرة . فبأكل ويشرب ويحزن كذلك . إن كل ما صنعه المازنى هو أنه سأل صغيره صامتا : أين أمك ؟ وهكذا يكون سؤال العاجز للعاجز ، والشاعر يدرك هذا جيدا ، فهو لا يلبث أن يخاطب صغيره قائلا « أترى تملك حيلة ؟ » ، لأنه فى الواقع يخاطب نفسه أكثر من مخاطبته لصغيره ، فالصغير العاجز لا يدرك وقائع الأمور ، ومن ثم يرد على أبيه قائلا « ما تعنى بذا يا أبته ؟ لكن الكبير العاجز يدرك حقيقة المأساة وأبعادها ، فلم يملك إلا أن يتمتم « لاشئ أردته » ثم يلم صغيره وتنتهى قصيدة المازنى الرائعة ، وبانتهائها نشعر أننا كنا داخل تجربة نفسية ، وأن معاينتنا لها لم تكن معاينة حسية اتجهت إلى أبصارنا وأسماعنا وإنما هى معاينة حدسية فى الدرجة الأولى ، لأنها وأن تكن

وسائلنا الحسية هي التي التقطتها ، لكن إدراكها وإدراك ما فيها من شحنة
انفعالية لم يكن ليتأتى لنا لو لم نعمل حدسنا فيها على نحو من التعمص
الوجداني .

وتبقى القصيدة بعد هذا شاهدا من الشواهد القليلة في شعر الجماعة على
تمثل الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية ، فلا شك أن هذه القصيدة الهامة
تمثل وحدة بناء عضوى متكامل .

بداية القصيدة بداية تقريرية عادية ، ولثمته ، لم أكلمه ، ولكن نظرتي
ساءلته أين أمك . . لكن لانتبث هذه للبداية أن تثير مجموعة من التركيبات
الانفعالية يجمعها الشاعر في بناء نام متصاعد . وهو يهذى لي على عادته ،
مذ تولى ، كل يوم ، فأنشى ببسط من وجهى الغضون ، كيف ذاك ،
مسحت وجهى يده ، أترى تملك حيله أى حيلة ، ، ما عني بذأ يا ابتاه ولا شيء
أردته ، ولثمته ، .

فنحن هنا أمام وجود عضوى ينمو نموا داخليا متوالدا ، وتلتحم فيه
الأجزاء التحاما بنائيا .

وقصيدة إلى جوارها هذه من القصائد القليلة في شعر الجماعة التي لم
تعتمد على وسائل مجازية خارجية ، وإنما اعتمدت على لإيقاع نفسي داخلي على
النحو الذي رأيناه من قبل .

أما أغلب شعر الثلاثة فقد اعتمد اعتمادا كبيرا على الاستعارة والتشبيه

والمجاز ، وربما اعتبروها وسائل منشطة للخيال الشعري . وللعقاد في هذا قصيدة صغيرة اسمها « حسرة متلفة » من ديوانه وحي الأربعين ، تقيض رغم صغرها بهذه الصور المجازية :

يا له من فـم	يا لها من شفة
ياشهد بها	كدت أن أرشفه
يازهر بها	كدت أن أقطفه
حـلوة ويحبها	غضة مرهفة
حسرتني بعدها	حسرة متلفة (١)

ومن هذه النماذج قصيدة المجهول لشكري (٢) فهي على ما فيها من دفقة شعورية حادة وملحة تعتمد اعتماد كبيراً على مكونات حسية لأجزاء الصورة :

كأن روحي عود أنت تحمكه	فأبسط يديك وأطلق من أغانيه
والروح كالكون لا تبدو أسافله	عند اللبيب ولا تبدو أعاليه

(١) خمسة دواوين للعقاد ، ص ٣٤٦ .

(٢) الجزء الخامس — ديوان شكري ، جمع وتحقيق نقولا يوسف .

كأننى منك فى ناب لمفترس المرء بسمى ولغز العين بدميه
كم تجعل العين طفلا حار حارزه ورب مطلب قد خاب باغيه
لو النبال نبال القوس مصمية كنت أدريت بسهم القوس أرميه

فالخيال عند الشعراء الثلاثة كان لا يزال خيالا حسيما ، صوره موجهة
أساسا إلى حواس القارئ ومدر كاته الخارجية ، لكن الجديد الذى أضافوه
إلى هذا الخيال أنه أصبح خيالا ناميا موحيا . فالاستعارة فى قول شكرى
« كأننى منك فى ناب لمفترس » لا تقف أبدا عند حد المشكلة والتزام وجه الشبه بين
جزئيهما ، وإنما تتعدى هذا إلى مجموعات من الدلالات العديدة غير مجرد الدلالة
المنطقية والذهنية .

فإلى جانب تشبيهه لنفسه بالقريسة فى ناب وحش مفترس هو المجهول .
نستطيع أن نرى الإحساس بالضعف والهزيمة وقلة الحيلة والتخبط العشوائى
والاستغاثة وطلب النجدة فى مواجهة القوة المفترسة المتأكدة الواثقة التى تهتم
بالإلتهاام فى تحد غير آبه بشئ . والممارس للحظة العنف بكل قسوتها .

فهذه الدلالات وإن كانت قريبة التآتى ، ومستنتجه بطريقة ذهنية ، إلا
أنها تعتمد اعتمادا كبيرا على نشاط خيالى خلاق فى تجميع أجزاء الصورة
والإفراط فى الصورة معنى فرصة التخلق ، فهذا هو الوحش المفترس وقد تعلق
فى نابه فريسته . إنها بلا شك بين الحياة والموت تجاهد فى استغاثة لاهفة
وتضرب على غير هدى فى محاولة للنجاة . إنها الآن فى مواجهة أبشع
اللحظات الإنسانية ، لحظة الموت . وإدراك الإنسان للحظة الموت داخل
الإحساس بألم اقتراب النهاية يجعل السلوك الإنسانى بلا شك سلوكا هستيريا .

وفى مواجهة هذا التخييط المستيرى ، والاستغناء ودلمع اللحظة يقف
الوحش فى تحد وائق :

فالصورة التى قدمه بها الشاعر صورة ساكنة لاتبدو فيها أية حركة .
لأنه ينتظر تحديد اللحظة كما يشاء .

تأمل هذه الصورة بكل متداعياتها ، وعابنها من خلال صورة أخرى
تبدى فى موقف الإنسان بعجزه وضعفه وأحزانه فى مواجهة المجهول
بجتميته الغير متوقعة .

فالصورة وإن كانت تعتمد هنا على نوع من التخيال الحسى إلا أنها
صورة موحية متسعة الدلالة .



وهكذا استطاع شعراء هذا الجيل فى شعرهم — مع اعتمادهم على التخيال
الحسى أن يتجاوزوا فى بعض أعمالهم مجرد العلاقات المباشرة بين مكونات
هذا التخيال إلى علاقات لها بعض الدلالات الإيحائية .

وقد ارتبط بهذه الملاحظة سعيهم للوصول إلى تحقيق مفهوم عضوى فى
القصيدة الشعرية على نحو مانادوا فى مقدمات دواوينهم ومقالاتهم
النقدية .



وبالرغم من أن شعراء المهجر دعوا لمثل مادعت إليه مدرسة الديوان كما
رأينا إلا أنهم كانوا أكثر إخلاصا لدعواهم ، وأكثر تناسقا بين شعرانهم .

عاصرت دعوة مدرسة المهجر دعوة الديوان فصدر غربال نعيمة بعد الديوان بحوالي عامين^(١)، وفيه دعا نعيمه لمثل مادعا إليه المازني والعقاد في كتابها على النحو الذي رأيناه من قبل . لكن الملاحظ أن شعر المهجر كان أكثر تمثلا لمفهوم الخيال الرومانسي من شعر المازني والعقاد وشكري ، ربما لأنهم كانوا أكثر احتكاكا بالفكر الغربي في موطنه ، ولأنهم بحكم طبيعتهم كهاجرين كانوا أقل تمسكا بالعادات والتقاليد ، كما كانت هذه الهجرة استزادة في نمو إحساسهم الرومانسي .

وأيا كان السبب فقد كان الشعر المهجري أكثر تجانسا وتجديداً، وأول ما نلاحظه في هذا تمثل الوحدة العضوية .

لقد سيطر الإحساس بهذه الوحدة حتى في اختيارهم لأسماء دواوينهم، التي أصبحت وقد سيطر عليها إحساس واحد يستشف من عنوان الديوان . نرى هذا بوضوح في أسماء تلك الدواوين أمثال : أوراق الخريف لندرة حداد، الأرواح الحائرة لنسيب عريضة ، همس الجفون لميخائيل نعيمة ، الأعاصير للقروى وأحلام الراعي لإلياس فرحات .

واستطاع جبران ونعيمة وأبو ماضي ونسيب عريضة وندرة حداد ورشيد أيوب والقروى وإلياس فرحات وفوزي وشفيق معلوف وشكر الله الجبر وزكي قنصل ، أن يقدموا شعرا تسيطر عليه الإيحائية في الصور والخيال . يقول نعيمة من قصيدته « الطمانينة » :

(١) صدر الديوان عام ١٩٢١ والغربال عام ١٩٢٣ . مصطفى بدوي مختارات . ن

الشعر العربي الحديث ، ص ٢٤ ، ص ٣٣ .

من سراجى الضئيل	استمد البصر
كلما الليل طال	والظلام انتشر
وإذا الفجر مات	والنهار انتحر
فاختفى يا نجوم	وانطفئ يا قمر
من سراجى الضئيل	استمد البصر ^(١)

فنحن هنا أمام صورة مركبة قد تبدو للوهلة أن مكوناتها حسية ولكنها في الواقع أبعد من هذا بكثير ، فهي تعتمد في المرتبة الأولى على مدركات وهمية ينسج منها الشاعر صورة خيالية تعتمد على ما يمكن أن تثيره من مشاعر وجدانية في حدس المتلقى . فالسراج والليل والظلام والنجوم والقمر كمكونات للصورة ليست هي هذه الأشياء في واقعيتها المحسوسة المحدودة . إنها أشياء أخرى تنتمي إلى عالم الوهم الذي يخلق من هذه الرموز تهويمات لا محدودة .

القطعة السابق من قصيدة بعنوان « الطمانينة » ، وهي تحاول إعطاء حالة وجدانية لتجربة الباحث عن الطمانينة في هذا الوجود ، الذي يشعر كلاهما بأنه غريب عن الآخر .

قد يبدو من الوهلة الأولى أن الشاعر يتحدث في هذا الوجود عندما يقول في بداية قصيدته :

سقف يلقى حديد ركن يلقى حجر
فاهمني يا رياح وانتحب يا شجر

لكن المباشرة الواعية ستريناشيئا آخر ، سترينا شاعرا مهزوما مندحرا
ينعى نفسه وهزيمته ويرثى هذه النفس بسخرية حارقة .

إن وسيلتنا إلى ادراك هذا كله ، أجزاء الصورة التي تمثل في الواقع رموزا
نفسية لحالة وجدانية معينة . فن حياته القصيرة المحدودة التي تذوى وتذبل
شيئا شيئا يستمد الشاعر مكونات وجوده ، فهو وجود آت ليذهب ، ومادام
هذا هكذا فسيان أن يأتي الليل أو يختفي الفجر ، فوجوده كإنسان لا يعتمد
مطلقا على معطيات خارجية مهما تكن . إنه إنما يعتمد على محدوديته كإنسان
خلق ليموت .

والشاعر لم يتل إلينا هذا الاحساس بطريقة مباشرة ، وإنما بطريقة أقرب
إلى لغة النقل في الأحلام . فسياق الصورة الشعرية يرينا شاعرا يتحدى الوجود
ولا يهتم إذا اختفى الليل أو مات الفجر أو انتحر النهار أو اختفت النجوم .

ولكن هذه الطمأنينة المتجدية تخفى تحتها حالة وجدانية مخالفة ، إنها تخفى
حالة من الانهزام الساحق والاحساس بسيطرة اللاجذوى . . . إن وسيلة الشاعر
لإثارة هذا الاحساس كانت عناصر الصورة نفسها ، ولكن بمستواها الآخر ،
بالمستوى النفسي الذي يهتم بالاستغراق في الالام .

وما عناصر الصورة عند سوى رموز نفسية تستثير من مجموعها ككل
مترابط اللحظة الوجدانية التي عاشها الشاعر .

وقد استطاعت هذه المبادئ الشعرية والنقدية السابقة إلى جانب النصوص الشعرية التي قدمها شعراء الديوان والمهجر أن تمتد وتنتشر في جيل بأكمله وأن تقدم إليه وجهة نظر أكثر جرأة وأكثر تفهماً .

فانطلق هذا الجيل بعد أن زالت من الوجدان العربي عقدة الخوف التي سيطرت على الأجيال السابقة في تعاملهم مع التجديد والتطور والتغير في مقومات الفكر الغربي ، واقتربت آراؤهم النظرية أكثر من الرومانسية الغربية . فاندفعوا يقررون مع أبي شادي أن الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها . (١)

يقول الشاعر السوداني علي مدني في كتابه « أعراس ومآتم » : أنا شاعر أطير بأجنحتي الانثوية في الفضاء ، أنا محلق في سماء الحرية ، مترنم بأناشيد الوقت ، منصرفة أذني عن أغنية الماضي ، وعن ألحان المستقبل .. أنا شاعر مجنون ، الشعر مظهر من مظاهر النفس ، وأنا مجنون . فشعري جبار مع الليل ، نائر مع العواطف الهوجاء ، ظالم مع البحار ، قاس مع الموت .. أنا شاعر مجنون أسكب ذوب شعوري أمام ابتسامة الزهور ونضارة الورد : (٢)

ويقول الشابي متحدثاً في رسالة من رسائله عن مصدر الألم الرومانسي : « لأن

(١) مجلة أبولو - المجلد الاول ، يونية ١٩٣٣ .

(٢) نقلاً عن د. محمد مصطفى هدار : تيارات الشعر العربي المعاصر ، السودان

قلبي هو منبع آلامي في هذا العالم . ومن بدرى ؟ لعله سيكون منبعا لمثل هاته
الآلام في عالم آخر^(١)

ويتحدث ابراهيم ناجي عن الوحدة العضوية في رسالة بعث بها الى الدكتور
طه حسين تعقيبا على نقد الدكتور لديوان ناجي « وراء الغمام » في مجلة
الوادي . يقول ناجي مخاطبا الدكتور : ربما بترت البيت بترًا ، وجئت تحاسبنا
على لصبع مقطوعة ، أو ذراع قسوت عليها فخلعتها من نصلها ، وقد كانت
جميلة في مكانها ، ساحرة على جسدها .. ولم أجذك مرة واحدة تحفل بالعمل
الفني كوحدة ، وتكلم عنه كبناء ،^(٢)

وقد استطاعت هذه الرومانسية أن تسود أرجاء الوطن العربي في فترة زمنية
واحدة تقريبا . ففي الفترة التي ظهرت فيها مجلة أبولو في مصر (١٩٣٢)^(٣)
ظهرت في السودان مدرسة الفجر (١٩٣٢ — ١٩٣٤)^(٤) وظهر في تونس
الثالث الرومانسي ؛ أبو القاسم الشابي ومجد البشروش ومجد الحليمي .^(٥)
ولقد كانت مجلة أبولو مركز استقطاب شعراء الرومانسية العربية —

(١) الجابري : الشعر التونسي المعاصر ، ص ٢٥٥ .

(٢) صالح جودت : ناجي ؛ حياته وشعره ، ص ٨٨ .

(٣) د . محمد مصطفى بدرى : مختارات من الشعر العربي الحديث

Biographical Notes on Authors ' P.XXX

(٤) د حسن عباس صبحي : الصورة في الشعر السوداني ، ص ١٥ .

(٥) الجابري : الشعر التونسي المعاصر ، ص ٢٠٩ .

إلى جانب بقايا التيار التقليدى فى الواقع - فنشر فيها من مصر أحمد محرم وحسن كامل الصيرفى والدكتور على العنانى وإبراهيم ناجى وأحمد الشايب ومحمود أبو الوفا وأحمد ضيف وعلى محمود طه، ومن السودان عبدالله عبد الرحمن ومحمد أحمد المحجوب ونوفيق أحمد البكرى، ومن تونس أبو القاسم الشاذلى ومحمد الحليوى، ومن العراق محمد مهدي الجواهري وحسن الظريف، ومن المهجر ايليا أبو ماضي ورياض المعلوف^(١).



من تفحصنا لتتاج هذا الجيل سوف نجد أنه يعتبر فى الواقع مرحلة تأكيد للدور الذى قام به الرواد فى مرحلة الديوان والمهجر، أو بمعنى آخر مثل هذا الجيل الجانب التطبيقي لآراء الجيل السابق .

لقد قام هؤلاء الشعراء وأمثالهم بتأكيد صورة القصيدة العربية الجديدة فى وجدان الذوق العربى كما وصلت إليه عند شعراء الديوان والمهجر وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الخيال والعبورة. وكان من نتاج هذا أن أخذ الشعر يستخدم لغة جديدة فيها الكثير من الحيوية والإيحاء والقدرة على التعبير عن الخلجات النفسية^(٢).

(١) د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوق - الحلقة الاولى ، ص ٩٢ - ٩٣ .

(٢) د. عبد القادر القط : (لغة الشعر الحر) : قضايا ومواقف ، ص ٢٢ .

وقصيدة ، الصباح الجديد ، لأبي القاسم الشابي ثرينا بوضوح هذا
 الاستخدام الموفق للصور الاليجائية الملتصقة بالتجربة العاطفية ، والذي أصبح
 الاتجاه الغالب على شعر هذا الجيل الرومانسي كما يتبدى فى شعر أمثال على
 محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وصالح جودت وإبراهيم ناجى ومجد
 البشروش وغيرهم .

تبدأ قصيدة الصباح الجديد ، للشابي بخطاب من الشاعر إلى جراحه
 وشجونه أن تسكت فقد مات عهد النواح وأطل الصباح الجديد ، :

واسكني يا جراح	واسكني يا شجون
مات عهد النواح	وزمان الجنون
وأطل الصباح	من وراء القرون

وهو المقطع الذى سوف يطالعنا به الشاعر داخل القصيدة أكثر من مرة
 كلما استرسل فى التعبير .

لنترك المقطع الآن ولنض مع الشاعر :

فى فجاج الردى	قد دفنت الألم
ونثرت الدموع	لرياح العدم
واتخذت الحياة	معزفا للنغم
اتغنى عليه	فى رحاب الزمان .

مكونات هذه الصورة .. فجاج الردى ، دفنت الألم ، نثرت الدموع ،
رياح العدم .

ونحاول أن نتساءل . . هل يمكن أن تدل هذه الرموز الحسية بشكلها هذا
على الانتصار الذى يحاول الشاعر أن يوهمنا به فى مقطعها المتكرر ؟ الاجابة
القاطعة : لا يمكن الا أن تكون إيجاءات بالهزيمة والانحدار ، وما طلب
الشاعر من جراحه وشجونه أن تسكن وتسكت الاستسلام قليل الحيلة .

ونمضي مع القصيدة قليلا لنجد مفتاحها يأتى من خلال هذا الانتصار
المهزوم :

فعلام الشكاية من ظلام يحول
ثم يأتى الصباح وتمر الفصول ..؟
سوف يأتى ربيع لمن تقضي ربيع

فالوجود الخارجى كوجود قائم موجود باستمرار ، ولكنه وهذا هو
المهم — فى قضية الذات- كوجود معين من الذات ، يرتبط فى وجوده بوجود
هذه الذات . ومن ثم فإن وجوده القائم المستمر لا يمكن أن يحمل أى نوع من
العزاء لهذه الذات الأسيانة بجراحها وشجونها .

وهكذا تصبح الدعوة التى يستجيب لها الشاعر بعد هذا فى قوله :

من وراء الظلام	وهدير المياه
قد دعاني الصباح	وربيع الحياة
ياله من دعاء	هز قلبي صداه
لم يعد لى بقاء	فوق هذى البقاع

تصبح هذه الدعوة قمة الاحساس بالحياة ، فهي لا يمكن أن تكون دعوة اتحاد صوفية ، وإنما هي احساس بأنه إذا لم يكن هناك مفر فلتأت اللحظة إذن . وهكذا تأتي نهاية القصيدة مرثية حادة مؤلمة :

الوداع ؟ الوداع	يا جبال الهموم
يا ضباب الأسمى	يا فجاج المجيم
قد جرى زورقي	في الخضم العظيم
ونشرت القلاع	فالوداع ! الوداع

إن الشاعر وإن كان قد أصبح جزءه من الوجود اللانهاى بانطلاقه الواهم، إلا أنه لا يزال بعدها يحاول أن يبحث عن الذات باسناده الفعل نشر إلى تاء المتكلم .

نحن هنا أمام شاعر عاجز بحيرته وقدرته، تطارده همومه وأشجانه فيحاول أن يبحث لها عن مخرج ولو بالهددة العاطفية التي تعكس كسلوك كليات هائلة من مرارة العاجز ، ولكنه لم يستطع رغم هذا سوى الاستلام .

لن وسيلتنا لإدراك هذه الشحن العاطفية كان في البحث وراء الطاقات الانبجائية

الكامنة خلف المفردات المكونة للصورة التي ترتبط ببعضها بعاطفة داخلية غير غير منظورة أحوال هذه المفردات إلى رموز تترابط مع بعضها بشكل تفسيري وتوليدى .

وهكذا أصبح هذا الخيال المشكل هو المسئول الاول عن وحدة بناء فنى فى القصيدة الشعرية أقتربت فى نماذج كثيرة من تحقيق الوحدة العضوية فى مفهومها الرومانسي ، وابتعدت فى نماذج أخرى إلى حد الاكتفاء بوحدة الموضوع فقط .



وهكذا قام شعراء الديوان والمهجر بدور الرواد الأوائل فى الدعوة إلى المبادئ الرومانسية وفلسفتها فى الصياغة الشعرية متأثرين فى مبادئهم هذه بالرومانسية الغربية وبالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية المحيطة ، وبالظروف التى كانت تمر بها القصيدة العربية آنذاك .

ورأينا كيف أنهم فى مبادئهم هذه خاصة تلك التى تحدثوا فيها عن الخيال ودوره فى الصورة الشعرية وعناصر هذه الصورة كانوا نقادا نظريين بارعين، لكنهم حين اتجهوا إلى تمثل هذه الآراء ، وفقوا فى بعضها واخفقوا فى البعض الآخر .

وتعرفنا على أشعارهم وأشعار جيل امتد معهم وبعدهم وتابـع تأكيد مفاهيمهم الشعرية من بعدهم ، من الاتجاه إلى الذاتية أكثر فى محاولة للتعبير عن التجربة كتجربة نفسية ، ومن الاعتداد على الإيحاء والرمز . وهكذا

كانت الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث « حركة تقديمية تعبر عن فرحة الفرد بذاته التي تحققت في العصر الحديث بعد أن ظلت ضائعة قرونا طويلة تحت وطأة الاستعمار التركي والنظام الاقطاعي ، كما كانت تعبيراً عن عواطف الإنسان العربي التي بقيت مغمورة طوال تلك القرون تحت ركام من شعر المديح والاخوانيات والمناسبات » . (١)

(١) د. عبد القادر القط : الشعر الحر : كضأيا ومواتف ، ص ٢٣ .

الفصل الثالث

الخيال والصورة في الشعر الجديد

أولاً : موقف الشعر الجديد من الخيال والصورة

كان الشعر العربي الحديث منذ الثلاثينيات قد مر بتجربة شجاعة فنية تمثلت في الثورة الرومانسية التي درسنا أثرها في الخيال والصورة . وعندما اندلعت نيران الحرب الثانية فاجأت هذه الحرب الشعر العربي وهو مستغرق في رومانسية هاربة متأثرة بأشعار محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه، وكانت قصائد هذين الشعارين قد أصبحت نماذج تستهوى من يحاول أن يعزف على القيثارة الشعرية ، وربما لم ينازعها ثالث هذه المكانة ، وإن استطاع أنور العطار أن يستميل إليه عدداً غير كثير من أنصار طريقته^(١).

لقد استطاعت الثورة الرومانسية في القصيدة العربية الحديثة أن تحدث هزة غير عادية في المفهوم الشعري وأسس التذوق الفني ، وكان من نتيجة هذا أن بدا كل شيء بعد ذلك قابلاً للتغيير .

وكانت النتيجة المباشرة لهذه القابلية للتغيير ، ولظروف الحرب الثانية وما نتج عنها من إحساس حاد بضرورة التغيير والتبديل في كل شيء ، كانت النتيجة المباشرة بالنسبة للشعر العربي الحديث أن أصبح هذا الشعر ميداناً لتجارب شعرية متلوثة .

فتمددت الأصوات الشعرية ، ولكنها اتفقت كلها في أنها كانت تجارب

(١) د. احسان عباس : بدرشاكر السياب ، ص ٣٠ .

جديدة تفتنى باستمرار محاولاتها الدائبة المستمرة للبحث عن شكل جديد
للمصيدة الشعرية .

وشهد الخيال الشعري والصورة الشعرية كجانب من جوانب لغة الشعر
مغامرات عديدة خاضتها تجارب الشعر الجديد للوصول إلى مفهوم شعر جديد
ينسق فيه الشاعر وجوده وفقا لمشاعره .

كان هجوم شعراء الشعر الجديد العنيف على البلاغة الواضحة المباشرة
والعبارة العاطفية الهدارة يدفعهم إلى التعويض عن هذه العناصر المثيرة في
الشعر بالإكثار من الصور الشعرية ، وكانوا يعانون فوق ذلك من تعقيدات
عاطفية وفكرية وروحية ، تلزمهم بها اللحظة الحضارية التي بدت كأنها تخرق
بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم ،
ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر
المباشر ، فلجأوا إلى الصورة والأساليب المزارية من أسطورة وفلكلور
وإشارة ورمز .

وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الغنى بالصورة في اجتياز
العتبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حي يتنفس بزوح العصر
الحديث ، (١)

(١) د. سلمى الحفراء الجبوسى : الشعر العربي المعاصر : تطوره ومستقبله ، ص ص

كان من الطبيعي إذن أن يرفض الشاعر الجديد الأشكال البلاغية التقليدية،
 فرآها « تركيباً ذهنياً حرفياً جافاً ومباشراً وغير قادر على إثارة العواطف،^(١)
 وأنه إذا قبلها كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكري
 وفقاً لهذه الصور، وهو عندئذ لن يضع صوراً بالمعنى الفني المؤلف للصور
 بل سيفضي النسق الطبيعي القبلي على الفكرة عنده، فتخرج الصور عند ذلك
 أشكالاً صحيحة مبرأة من كل تشويه ولكنها ليست صوراً على الإطلاق،^(٢)
 لأنها « لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة، بل كانت ثوباً مفصلاً سلفاً،^(٣)».

إن أهم ما يميز هذه الصورة الشعرية الجديدة اتجاهها إلى الاستغناء عن
 المعالم الحسية المحدودة، والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده
 من عناصر الصورة الشعرية نفسها، لا من عناصر الواقع الحسية.

فلم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بأن
 يتلقى مصادر صورته من الخارج بل أصر على أن يخلقها بنفسه. وأصبحت
 الصورة الشعرية بالتالي صورة تموج بالألوان والأصواء والأصوات والرؤى
 المختلطة المتداخلة.

(١) إيليا حاوي: الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر مقال — مجلة الآداب
 البيروتية، شباط (فبراير) ١٩٦٠، ص ٥٣ — ٥٤.

(٢) د. عز الدين اسماغيل: الشعر العربي المعاصر ص ١٢٩

(٣) د. مصطفى ناصف: الصورة الشعرية، ص ١٧٠.

لنتأمل هذه الصورة من قصيدة «فصل المواقف» لأدونيس :

والزمن نثار ، والسماء طحلب . ماذا تفعل ؟

— أصير الرعد والماء والشئ الحى .

— وحين تفرغ المسافات حتى من الظل ؟

— أملاؤها أشباحاً تخرج من الوجه والخاصرة .

وترشح بالحلم وذاكرة الشجر .

— وحين لا تواتيك الدنيا ؟

— الهو بعينى ليزدوج فيها العالم

أرى السماء اثنتين

الأرض اثنتين

— إلا أنا

أبقى وءاحداً^(١)

إن أول ما نلاحظه هنا هو أننا أمام تركيبة وجدانية تنتمى إلى عالم الداخل أكثر من انتمائها إلى الواقع . إنها صورة داخلية تتجه إلى تنسيق الوجود الخارجى وفقاً للمشاعر الذاتية الداخلية .

لقد فقدت الكلمات الحسية فى فلسفة الصورة الشعرية الحديثة كما يقول أدلمان ، كل ما يمكن أن تثيره خلال الاستعمال الروتينى ، وأصبح على الشاعر

(١) كتاب التحولات والهجرة ، ص ٢١١ - ٢١٢ .

الحديث أن يثير فنيا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار»^(١).

فقد اصطبغت الصورة الشعرية بأساس موقف الشاعر من الوجود ، هذا الموقف الذى اعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة، لقد أدرك الشاعر الحديث أن عالمه لا يعطيه أنماطا واضحة للاستجابة، ولهذا فهو مضطر إلى أن يفكر ويشعر فى حدود ذاته .

«لقد عاش أسلافنا فى ظل حضارات كانت تدمهم بمواقف واضحة من معظم ما تجرى به الحياة فكانت استجابة الشاعر لماجريات الحياة تتميز بمزيد من الحساسية ، ولكنها تنطوى على مواقف لافضل فيها للشاعر نفسه . بعبارة أخرى كان الشاعر يستخط أو يثور أو يحب أو يكره أو يخاف طبقا لحضارة عصره وبالنسبة إليها. أما اليوم فإن الكثير من ماجريات الحياة لا يثير فى نفوسنا استجابة واضحة»^(٢). إن الفرق بين عالمنا وعالم أسلافنا أن عالمهم يطبع نفوسهم على استجابات أكثر وضوحا ونقاء فى حين أن عالمنا - فى ظل مناخنا الحضارى طبعنا على القلق والحيرة فمحزن نستقبل كثيراً من ماجريات الحياة منقسمين على أنفسنا ، عاجزين عن اتخاذ موقف واضح ومن هنا كان رصد الشاعر المعاصر لإحساساته واستجاباته الفردية هو السبيل الوحيد للخلاص .

وهكذا سيطرت الرؤية الداخلية للشاعر على صوره الشعرية فجعلتها صوراً ذات وجود نفسى داخلى تخرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية .

(١) Edman, Irwin : Arts and The Man, an introduction to aesthetic, P. 67 .

(٢) د. شكرى محمد صياد : القموض فى الشعر الحديث ، الأدب فى عالم متغير ،

واعتماد الشاعر الحديث على ثقافته الخاصة في بناء صوره الشعرية جعله يفضل الواقع الأسطوري على الواقع الخارجي ، هذا الواقع الغني برموزه الانفعالية ، وأحاسيسه البكر .

لقد أدرك الشاعر الحديث خلال تجاربه المستمرة أن أفعال الذات الداخلية وأفعال الأسطورة هما وحدهما المالكان لصفة الضرورة ، وأنها لهذا أسمى من الواقع الخارجي العرضي الذي فقد في ظل مناخه الحضاري أن يمد إنسانيته بمواقف واضحة للاستجابة .

ثانيا : الصورة الشعرية في الشعر الجديد

رأينا من قبل كيف أن الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث قد حاولت أن تستخدم مفهوما جديدا للصورة الشعرية اعتمدت فيه على أن تكون التجارب الذاتية هي مصدر هذه الصور الشعرية التي روعى فيها أن تكون على درجة عالية من الحيوية والايحاء ، وقد أدى هذا بالشعر العربي الرومانسي إلى الاستغراق في مجموعات الألفاظ ذات الإيحاءات والتهويمات الخيالية فكثُر فيه الغم والشفق والأسى والضنى والظلال وغيرها ، كما كثُر فيه الاستغراق كذلك في عددهائل من الصفات المجازية مما باعد بين شعرائها وبين الاحساس بضروره استخدام اصور مرتبطة بتجارب من الحياة والمجتمع .

ولهذا كان أول ما فعله شعراء الشعر الجديد أن حاولوا انقاذ الشعر من تلك التهويمات الرومانسية المسرفة في الخيال ، فحاولوا في أغلب تجاربهم الشعرية الاقلال في استهغال الصفات والاستعاضة عنها بالكثائر من الافعال والصيغ المشتقة منها التي يمكن أن تحمل معنى الصفة في داخلها دون أن تكون اضافات على الاشياء .

ففي قصيدة « زيارة الموتى » لصلاح عبد الصبور^(١) يعتمد الشاعر في صوره الشعرية على تحريك مجموعة الأفعال والأسماء في دلالتها وعلاقتها مع بعضها للتعبير عن موقفه الإنفعالي .

(١) تأملات في زمن جريج ، ديوان صلاح عبد الصبور ، ص ٢١٤ .

تبدأ الصورة الأولى في القصيدة على هذا النحو :

زرنا موتانا في يوم العيد
 وقرأنا فاتحة القرآن ، ولملأنا أهداب الذكرى
 وبسطناهم في حضن المقبرة الريفية
 وجلسنا ، كسرنا خبزاً وشجونا
 وتساقينا دمعاً وأنينا
 وتصاحفنا
 وتواعدنا وذوى قربانا
 أن نلقى موتانا
 في يوم العيد القادم

فلو أعدنا النظر في هذه الصورة السابقة سنرى أن الشاعر قد اعتمد في صورته على عدد من الأفعال في صيغ الماضي والحالي . وسنجد أن النسبة الغالبة هي للفعل الماضي ، وسيعطينا هذا بلا شك احساساً أكبر بالزمن الماضي . وهذا الاحساس الأولي هو الذي يشكل موقف الشاعر منذ البداية . وهذا الموقف هو محور القصيدة ك لحظة انفعالية مثارة تحاول اعطاء موقفها من خلال الاحساس بالتفاوت في ثنائية الوجود الأزلية ، الحياة كصيفة حالية للزمن ، والموت كصيفة ماضية قد توقفت .

وهكذا يأخذ الشاعر في حشد مجموعات صورته الشعرية لغاً كيد هذا الموقف الانفعالي ، فتبدأ الصورة الثانية بنداء من خلال استرجاع الأيام الضائعة القرية:

ياموتانا

كانت أطيا فكم نأتينا عبر حقول القمح الممتدة .

ومن خلال الاعتماد على تحريك الجمل الفعلية والدفع بأكبر عدد ممكن من الأفعال يلج الشاعر على عنصرى الزمن كأهم ما فى الموقف هنا .

إن التقابل بين الصيغة الحالية والصيغة الماضية يعطى لنا احساسا واضحا بهذه الثنائية التى يعتمد عليها الشاعر فى صوره الشعرية فى القصيدة ، ثنائية الحياة والموت والمقابلة بينهما وبين صيغتي الزمن الحالية والماضية . ففى مقابل تسعة عشر فعلا مضارعا فى المقطوعة الثانية نجد ثلاثة أفعال ماضية وفعلا فى صيغة الأمر .

لقد حاول الشاعر فى هذه المقطوعة أن يعطى إحاء بأن الموت كفعل سيكون مائل وثابت فى اللحظة ، وأنه مستحضر دائما ومائل أمام وعينا .

و ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى الصورة الثالثة فى القصيدة :

مرت أيام ياموتانا ، مرت أعوام

وفى هذه الصورة سنرى الشاعر وقد ترك الاعتماد على الجمل الفعلية إلى جمل اسمية أغلبها نداء ، والنداء استحضار كما هو معلوم ، والشاعر يستحضر فى هذه الصورة ثنائيه الألفية عن طريق تقسيم الصورة إلى مجموعتين لفظيتين، نتمى مصاحبات المجموعة الأولى إلى الموت ، ونتمى مصاحبات المجموعة الثانية إلى الحياة .

فحول الموت كمحور لفظى سزى : قاسية ، لهيبك ، محترقات ، الدمع ،
أغوار . وحول الحياة لن نرى سوى الفاظ قليلة قائمة .. شمس الحاضرة ،
انضجت .

وهكذا سزى فى هذه الصورة الانتصار الذى أدر كناه منذ الصورة الأولى
وهو الانتصار للموت .

بعدها ينتقل الشاعر إلى صورة أخرى :

عفوا ياموتانا
أصبحنا لا نلقاكم الا يوم العيد

يمود فيها إلى استخدام الأفعال ، حيث نرى فى هذه الصورة التى منها
السطران السابقان أربعة أفعال فى صيغة الماضي مقابل تسعة أفعال فى الصيغة
الحالية ، ثم ينتهم الشاعر القصيدة بهذه الصورة :

ياموتانا
ذكراكم قوت القلب
فى أيام عزت فيها الأموات
لا تنسونا .. حتى نلقاكم
لا تنسونا .. حتى نلقاكم

القصيدة كما رأينا مكونة من خمس صور ، كل صورة لها نظامها الخاص
فى الحشد والترتيب ، يستعملها الشاعر فى تركيبات تتجه إلى الاستغناء عن

الأوصاف الخارجية أو الغارقة في تهويمات خيالية ، والاعتماد على أوصاف أخرى حركية دفع فيها الشاعر بأكبر عدد يمكنه من الأفعال .



كذلك حاول الشاعر العربي الجديد أن يكون مركزاً ومكثفاً في صوره الشعرية ، وذلك في مقابل الإستغراق الرومانسي في الصور الخيالية ، كما انتهت إليه القصيدة العربية الرومانسية . وهذا ما جعل الشاعر العربي الجديد يستخدم مفردات صورته الشعرية كإشارات انفعالية تخزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف وتلك التجارب .

فحينما نقرأ هذه الصورة الشعبية لعبد الوهاب البياتي من قصيدته «الزلال» ، فقد يبدو لنا أن الشاعر قد اكتفى فيها بمحدد مجموعة من المعالم الحسية المنفصل في قوله :

تشرق شمس الله في عينك إذ تغرب في قوارب

العبيد على شواطئ المغرب

حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر الولي

في الأضرحة — الطلاس — الذبائح — النذور ، حيث

النسوة ، المكفنت ،

بسواد الخرق — الأطماع

حيث الشاعر الأندلسي يرتدى عباءة الريح

فوق المدن المفتوحة ؛ المقطوعة الأنداء ، حيث ،

القمر الولى فى عيون قارعى طبول الملك الأخير
 فى قرطبة يغيب فى البحر ،
 أراك تدخلين ملجأ الأيتام
 تحملين عصفورا ووردتين فى حدائق الحمراء
 تبكين على سربك البارد فى منتصف الليل
 وفى الصباح من شرفة د إفريقيا ،
 تطلين على عريك من زاوية المقهى
 أراك وأنا أحمل من منفى إلى منفى
 تراب الوطن — القصائد الممنوعة — الجرائد السرية — النار ؟
 أراك تعبزين السوق والبوليس فى المحضر
 فى مخافر الحدود محموا يغطى بالدبايس وبالشمع
 وجوه فقراء الأطلس — الخرائط — الذبائح — الأضرحة — النذور
 فى زنزانة الخليفة الأخير فى قرطبة د يموت ، (١) .

ولكننا لانبث أن نكتشف أن هذه التركيبات ليست جزئيات منفصلة
 فى واقعها الحمى ، كما أن العلاقة بينها ليست علاقة إضافة .

لقد كون الشاعر من خلال اعتماده على هذه المعالم الحسية عناصر رحلته

المكانية والروحية معا على نحو ينقل الانفعال الخاص برؤيته الأبدولوجية .

إنه كشاعر أيدولوجى حريص على أن يتم تحركه من خلال المجموع ، ولذلك فهو يمارس موقفه الواقعى من خلال حشده لهذه المتعددات الواقعية التى تتحرك داخل إحساس بحركة الزمان والمكان ، شمس الله المشرقة فى عين الشاعر الذى يهديه البيات قصيدته - عبد اللطيف اللغبي كما يقول البياتى فى هامش قصيدته - ، والغاربة فى قوارب الصيد على شواطئ المغرب ، فقراء الأطلس الذين ينتظرون المعجزة فى الأضرحة ، الطلائع والذبايح والتذویر النسوة المكفونات بالأنطاط ، الشاعر الاندلسي يطير حاملا قيثاره — أعتقد أنه يعنى الشاعر الاندلسي هنا لوركا — جبال النوم والمدن المفتوحة المقطوعة الاندلاء ، وعيون قارعى طبول الملك ، وقرطبة وملجأ الأيتام ، وعصفور ووردتين من حدائق الحمراء ، والسرير البارد فى منتصف الليل ، وشرفة أفريقيا وزاوية المقهى ، وتراب الوطن والقصائد المتنوعة والجرائد السمرية والنار ، والسوق والبوليس ومخافر الحدود ، ووجوه فقراء الأطلس المنطاط بالديابيس ، والشمع والخراط والذبايح والأضرحة والتذویر ، والشاعر الاندلسي فى سجون العالم ، وزنزانة الخليفة ، وقرطبة الموت .

إن معاينة الصور هنا لا يمكن أن تكون معاينة حسية رغم مكوناتها الغارقة فى الحسية فهى صورة لانفع فى اعتبارها مطلقا أن مهمتها تزويد القارئ بحشد من المعلومات والمعرفة ولا أن تدغدغ حواسه بمنمنمة حسية خاطئة ، وإنما هى صورة شعرية اعتمدت هذه التجمعات للمكونات الحسية

لإثارة موقف انفعالي قائم من خلال ماثيره هذه التراكيبات الحسية من شحنات انفعالية كامنة في كل منها ، سواء منها ما يتصل بالواقع التاريخي مثل قرطبة والشاعر الأندلسي وقارعى طبول الملك ، أو ما يتصل بالواقع المأسوي مثل فقراء الأطلس واضطهاد بوليس المخافر وزنزانة الخليفة ، أو ما يتصل بطبيعة موقف الشاعر نفسه مثل الشاعر الشهيد وزوجته وموته .

لقد تحولت المفردات الحسية في الصورة الشعرية من مجرد مفردات جامدة إلى إشارات انفعالية ترتبط كل منها برصيد من التجارب والمواقف الشعورية والشاعر عندما حشد هذه الإشارات أو المفردات إنما عمد إلى إثارة ما يرتبط بها من رصيد انفعالي .



وفي محاولة من الشاعر الجديد لأن يحيا نبض عصره في تجربته الشعرية إتجه في صورته الشعرية إلى إلغاء ما يمكن أن يسمى بالمعجم الشعري والذي كان يضم المفردات الشعرية التي حرصت عليها القصيدة العربية التقليدية والرومانسية . فلم يعد أمام هذا الشاعر الجديد ما يمكن أن يسمى باللفظة الشعرية ، وإنما أصبحت كل لفظة قادرة في مكانها على التعبير .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن استغراق الشعر العربي الرومانسي - خاصة في مرحلته الأخيرة - في الخيال ، وإسرافه في استعمال الصور ذات المكونات المبالغ في إيجازاتها الرومانسية ، قد باعد بين اللغة الشعرية وبين واقع الحياة .

لهذا حاولت تجارب الشعر الجديد أن تسعى للاقتراب من لغة الحياة

باستعمالها بعض الالفاظ من اللهجات العربية الدارجة ، وميلها إلى مقارنة لهجة الحديث العادى وتضمينها لبعض نماذج الاغاني الشعبية .

يقول توفيق زياد فى صورة شعرية من قصيدته « نماذج مادية من شعب غير عادى ، مضمونها أبيات باللهجة العامية الفلسطينية :- ^(١)

يا د عـوض النابلسى
فى هذه اللحظة أنت تموت
خلف المـتراس
لنى حتى أبصر روحك
كيف نسيـل
مع آخـر مقطع
من تلك الاغنية
المكتوبة بالفحم على
جدران السجن بـعـكا
فى ليلة إعدام :
ظنيت أننا ملوك
تمشي وراها رجال
تخسى المـلوك
لن كان هيك أنزال

والله نيجانهم —
 ما يصالحوا لنا نعال
 احنا اللي نحمى الوطن
 ونضمد جراحوا ..

ويقول سميح القاسم في قصيدته «القطار العائد من الصعيد» :

«ويا قطر ، الصعيد ، سمعت موالا
 وان أنساه
 وان أنسى الفتى الغناه
 «يا مسافر القاهرة سلم على الغالى
 وقل له عليت جباهنا بسدنا الغالى
 وقل له ازاي تسيب يا أبو البلد بلدك
 وازاي تسيبني وأنا ما كملش موالى
 وعبر نوافذ الموال
 تراءت يا قطار الكادحين حدائق الأجيال»^(١)

كذلك اتجه الشاعر الجديد في صوره الشعرية إلى محاولة إعادة تنسيق الوجود الخارجى على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه .

لقد أدرك الشاعر الجديد أن معرفته بالواقع ليست إلا الطريقة التي يعبر

(١) ويكون أن يأتي طائر الزهد ص ص ٢٤ — ٢٥

بها عن وجوده الذاتى كما أن هذا الوجود الخارجى ليس إلا الصورة التى يعرفها عنه وبالتالى يقدمها .

وهكذا كان أخطر ما نراه من خصائص فى هذه الصورة الداخلية هو اختفاء الظواهر الطبيعية المحايدة ، وتحولها إلى رموز لحالات نفسية باطنية خالية من كل تحديد مكانى .

يقول حبيب صادق فى إحدى صوره الشعرية من قصيدته : الوجه والمرأة ، :

أعود للمرأة فى المساء
أدخلها
أغوص فى أحشائها
أدور
فى الغرف الموصدة الأبواب
أسقط فى حجرتها السوداء
أحمل عيني شمة
وعاء
أحرق فيه الند والبخور
مطوفا
أبحث فى الوجه — وه
عن وجهي المهاجر القديم
أبسال

لا جساب الاصدى الأروقة اليتيم (١)

لقد أتجه الشاعر في هذه الصورة إلى خلق عالم غير واقعى بالمعنى المألوف الخارجى الذى تحكمه القواعد والنظم المسيطرة المألوفة ، عالم يغلب عليه كما هو واضح النشاز وانتفاء السوية ، فهو عالم أقرب ما يكون إلى عالم الأحلام الذى تقوم فيه مكونات صورة الحلم بدور الإشارة والرمز ، وتتحول من مجرد الوصف أو الدلالة الوضعية إلى أن تكون دلالة انفعالية وصورة رمزية للعالم النفسى الذى يلون كل جزئيات الصورة أو الحلم . فتصبح العودة إلى المرأة من ثم — فى الصورة السابقة — عودة إلى الذات وإلى المرأة — الاحساس بالعودة إلى الرحم — ويصبح المساء ارتدادا إلى الماوراء حيث البدائية والطفولة ومحاولة اكتشاف الأشياء ، ويصبح الفوص فى الأحشاء والدوران فى الغرف الموصدة الأبواب والسقوط فى الحجرة السوداء تأكيدات لمشاعر القهر والإحباط ورغبة أكيدة فى الهروب إلى رحم الأم الذى يرمز له هنا بالفوص والغرف الموصدة والوعاء ، وإحساسا بالعجز عن الممارسة لأن هذه الرموز قد تستخدم كرموز لآعضاء التناسل إذا اعتمدنا تفسيرات فرويد للأحلام كما أوضحها فى كتابه تفسير الأحلام ، خاصة وأن الشاعر قد استخدم فى الصورة رموزا تشير إلى الذكورة فى قوله أحمل عيني شمع ورموزا إلى الممارسة من خلال الاحساس بالتقديس « مطوفا » .

وعلى كل فسواء أخذنا الرموز الانفعالية هنا بمعنى العودة إلى الرحم أو الرغبة في الممارسة الجنسية المقدسة ، فهي تعنى على العموم الاحساس بالرغبة في الالتصاق بالمرأة—أما كانت أم عشيقة—درا للاخطار وهروبا من المخاوف، واحتماء بالدفء ، وبحمى بعد ذلك عن معنى لأشياء كثيرة .

الصورة الشعرية الداخلية كما هو ملاحظ لذن صورة انفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور التي تسيطر على الحلم ، فتصبح اللغة فيها لغة عاطفية انفعالية .

يقول السياب في إحدى صوره الانفعالية — أنه من قصيدته « في غابة الظلام » :

عيناي تحرقان غابة الظلام
بجمرتيها اللتين من سقر
ويفتح السهر
مغالق الغيوب لى .. فلا أنام
وأسبر الأرض إلى قرارها السحيق
الم في قبورها العظام
فطاعتنى — كالسراج في لظى الحريق —
تكشيرة رهيبة د رهيبة ، (١)

ففى هذه الصورة الكابوسية سنرى حشدا من المصاحبات اللغوية المشبعة بالدلالات النفسية ذات الاحساس الكابوسى . سنرى تحرقان والظلام وسقر والقرار السحيق والقبور والعظام ولظى الحريق ، وتكشيرة رهيبة رهبة .

وسنرى أن كل لقطة من هذا الحشد لديها مخزن هائل من الدلالات الانفعالية، وأعنى بالدلالات الانفعالية هنا مجموعة المتداعيات والايحاءات التى ترتبط باللقطة ، والتى تؤدى فى كل وجه من وجوها إلى اثارة داخلية عاطفية .

وأود هنا أن أفرق بين نوعين من الاستخدام للكلمة ؛ الاستخدام الأول هو الاستخدام المادى اليومى المباشر للالفاظ، والاستخدام الثانى هو الاستخدام العاطفى الانفعالى وهو استخدام اللفظة بعد أن تكون قد اكتسبت دلالة عاطفية .

ويأتى الفرق الهام بين الاستخدامين، كما أريد أن اتحدث عن المسألة بصدد تناولى للانثارات العاطفية للكلمة ، حينما نحاول معرفة الفرق بين قيام أحد العلماء باثبات مثلا أن الأرض لا تدور وأنها ثابتة ، وبين العمل على اثبات عدم وجود البعث وما يتصل به أمام أحد المنبذيين .

لا شك أن الأثر الانفعالى الذى يتركه القول الثانى على درجة عالية من القوة بخلاف الأثر الناجم عن القول الأول ، وهذا مرجعه إلى أن لفظ البعث وما شابهها تعدت مرحلة الفكر والمعرفة المادية إلى المعرفة العاطفية .

وهذا الاستخدام العاطفى بما يرتبط به انثارات انفعالية هو ما أقصده دائما

حينما نتحدث عن الدلالات الانفعالية أى الانتقال باللفظة من مرحلة الدلالة العيانية المادية إلى المرحلة العاطفية ، وهى مرحلة على درجة عالية من الخطورة لأن اللفظة فيها تستند على طاقة هائلة من الايحاءات والمخترنات العاطفية المرتبطة بالإنسان كذات قبل كل شىء .

وهكذا حاول الشاعر الحديث أن يعيد للشعر كمتجربة لغة ، رصيدها من الطاقات السحرية الكامنة فى اللغة ، وأن يعيد للشاعر وظيفته التأثيرية البدائية ، ووظيفة الساحر الذى يخدر بسحره المشاعر ^(١) ومن هنا سيطر الغموض على هذه الصور الداخلية التى تضرب فى عالم ما وراء الحس ، والتى تحاول أن تصل بالمشاعر إلى ما لا يتسنى للعقل والحواس أن يصلوا إليه .

وحينما اعتمدت هذه الصور على ما يحدث عادة فى الحلم وما شابهه من تجارب الجنون والتصوف بالاعتماد على الرمز والاستبدال والنقل بعد أن أكد فرويد أنه قد أصبح لازما أن نعتقد بوجود معرفة لاشعورية وعلاقات لاشعورية بين معان معينة ، وموازنات لاشعورية بين أشياء مختلفة ، يترتب عليها أن يستبدل معنى بآخر على الدوام ، ^(٢) سيطر عليها — على الصورة الشعرية — الغموض والإبهام والتناقض ، على النحو الذى نراه فى الصورة التالية لأدونيس :

مع ذلك نبدأ الصفحة التالية

نتحاور بالأرجل

بحبر المسام وكلماتها
ونلهو في ممراتها المقنعة
فجأة

تجىء الحمم ، توىء الصاعقة
نستيقظ ويمجرى كلانا وراء رأسه
في حنين السكن والإقامة وأمواج الركض
وراء الوطن الآخر
الضائع الدائم...^(١)

لقد نتج هذا الغموض والايهام عن اتجاه القصيدة الجديدة إلى العمق الذي
يكسب القصيدة مقدرة رمزية إيحائية .

أما التناقض الذي يبدو بين هذه الصور والرموز ، فهو لا يعنى فساد هذه
الصور ، بل على العكس ربما أكسبها قوة . فالحالة الشعرية ليست منعزلة أو
منفردة بلون واحد من الأحساس^(٢) .

الصورة الشعرية الداخلية في الشعر العربي الحديث إذن صورة غامضة بما

(١) شمس العاشقة تتدلى ، تحولات العاشق ، كغاب التحولات والهجرة في أغانيم الليل
والنهار ، ص ١٥٩ .

(٢) د. عبد الدين اسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٥٥ .

تحمّله من دلالات انفعاليه ذاتية ، وما تحاوله من تحرير العالم واخضاعه بقوة
الطاقة السحرية الكامنة في الكلمة كأداة انفعال تنتمي أكثر إلى عالم الباطن،
حيث تختلط المخترعات كرصيد للتجربة البشرية بالذات ، وتخرج في حديثها
وشطحاتها، صورة غير مباشرة للواقع الذاتى الداخلى الذى تسيطر عليه تجارب
المسخ والتحول على النخو الذى نراه في الصورة التالية لشوقي أبو شقرا
بعنوان « الملكة » :

سأرث البحر عن السمكة

حتى يمر معظم الموج

على يدي

عبر ستار المسرح

وغرفة المنامة

كأنه نعامه

ياخذني

إلى قرى للحركة

حيث تعيش نحلة

وجرة للعسل

حيث تعيش ملكة

تفتح لي

رداءها

من غابة الألوان

أغمرها

فتلد الإطفال والفرسان

وفي خوابي شعرها

أدخل مثل الحجل (١)

* * *

ولست الصورة الداخلية الذاتية هي الوسيلة الوحيدة التي اعتمدها الشاعر العربي الحديث للصورة الشعرية الجديدة ، فقد لجأ عدد كبير منهم إلى استخدام الأسطورة كوسيلة أخرى للصورة الشعرية فكأننا بهذا أمام أسلوبين للصورة الشعرية الحديثة ؛ الأول يستخدم الصور الداخلية النفسية ، والآخر يستخدم الصور الأسطورية . وفي أحيان كثيرة يمزج الشاعر الحديث بين الأسلوبين لإيجاد أكثر من بعد وأكثر من موقف ، خاصة في تلك القصائد التي اتجه بها إلى تحقيق بناء درامي في العمل الشعري ، كما سنرى في حديثنا التالي عن الصورة الأسطورية .

* * *

يعرف كامبيل الأسطورة في كتابه « البطل ذو الالف وجه » بأنها الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية . فالأديان والفلسفات والفنون والإشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي والإنسان التاريخي ، والاكتشافات الكبرى في العالم والصناعة وحتى

(١) خمس قصائد ، مجلة شعر البيرونية ، العدد ١٩ . السفة الخامسة . صيف ١٩٦١ م

في الأحلام التي تتناثر في النوم كـلمـا تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة (١) .

والأسطورة كمصطلح تشير أحيانا الى أقاصيص الاقدمين - على اعتبار أنها الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، وأحيانا تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة ، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية . (٢) .

على أن الذي يعنينا من الأسطورة هنا أنها ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان أو بالمجتمعات الأنثروبولوجية المعاصرة ، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الانسان في كل عصر ، وفي إطار أرق الحضارات ، (٣) فهي وإن كانت تمثل استجابة الانسان الأولي لعالمه ، لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان (٤) .

ومن هنا برزت أهمية الحاجة المعاصرة إلى خلق عالم اسطوري كنتيجة مباشرة لإحساس الفنان الحديث بانعدام القيم الشعرية والفنية في حياتنا الحاضرة بما فيها من ماديّات آليّة .

إن الشاعر الحديث كما يرى راندل جاريل ، يعيش في عالم دجرائده ومجملاته

(1) Campell, Joseph : The Hero With a Thound Faces : P. 3

(٢) الأسطورة والرمز ' ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ' ص ٥

(٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ' ص ٢٢٢

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .

وكتبه وأفلامه. ومحطات الراديو ومحطات التلفزيون قد خربت لدى كثير من الناس فيه القدرة على فهم الشعر الحقيقي والفن الحقيقي. (١) عالم تسيطر عليه الماديات الحديثة ومظاهرها وتغفل في كيانه ، ذلك العالم حيث خضرواته إما مجمدة أو محفوظات ، وحيث الأطنال الصغار عندما ينظرون في شاشة التلفزيون إلى الأطفال الموتى تحت أكوام من أوراق الشجر في الغابة يسألون محتجين ولكن أين كانت أغطيهم الكهربية؟ (٢).

وحيث تسيطر الآلة على الانسان ووجوده فيتألق الموقد الكهربى في المطبخ المطلى بالمينا البيضاء ، وغسالة كهربية ، ومنشفة كهربية ، ومكواة كهربية ، وآلة للتنظيم ، وجهاز تكيف هوائى ، وخلط آلى ، (٣) .

أمام هذا العالم الآلى واحساس الناس بانهميار القيم الشعرية والفنية فيه ، أحس الفنان بالحاجة إلى العودة إلى منابع الأولى للحياة التى عبر عنها فى الأسطورة ، والحاجة إلى اتخاذ المنهج الأسطورى الذى تمكن بواسطته الانسان البدائى أن يؤكد وضعه الإنسانى والإجتماعى من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنسانى المشترك، عن طريق خلق صور من التعبير تفى بحاجته إلى توطيد كيانه الروحى واستقراره الاجتماعى ، وإلى تجسيم معرفته بالعالمين الخارجى والداخلى

(١) راندل جاريل: أزمة الشعر المعاصر ، ترجمة د. ماهر حسين ص ٣٢ — ٣٣

(٢) أزمة الشعر المعاصر ص ٣٩ .

(٣) راندل جاريل : أزمة الشعر المعاصر ص ٣٦ - ٣٧ .

ولخبرته فيها تجسبا حسيا ، وأن يضيف عليها الحياة ، ويضع لها حدودا ويكسبها المعنى ، (١) .

اتجه الفنان المعاصر إذن إلى اتخاذ الأسطورة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد ، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكون تاريخنا المعاصر ، (٢) وهذا ما فعله جيمس جويس في روايته أوديسيوس ، وليو بولد بلوم في قصته يوم في حياة مندوب الإعلانات ، وكافكا في المحاكمة ، وآرثر ملر في موت موزع البريد ، واليوت في الأرض الخراب .

أما استخدام الشعر العربي للأسطورة فيرجع إلى فترة مبكرة في هذا القرن ، فقد استعمل جبران خليل جبران أسطورة أدونيس وعشثروت في لقاء في دمعة وابتسامة ١٩١٤ واستخدم نسيب عريضة أسطورة أرم ذات العباد في قصيدته نار ارم ١٩٢٥ ، وأهتم العقاد وأبو شادي كثيرا بالأساطير فضمننا أشعارها عددا لا بأس به من الأساطير ، وفي سنة ١٩٣٦ أصدر شفيق المعلوف قصيدته الطويلة عبقر ، وحشد فيها عددا كبيرا من الأساطير العربية ، وكذلك فعل علي محمود طه في أرواح وأشباح ١٩٤٢ (٣) .

لكن الملاحظ أن هؤلاء الشعراء أخذوا الأساطير باعتبارها ميراتا ثقافيا

(١) د. غز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٣٠ .

(٢) د. شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير ، ص ١٦٤ — ١٦٥ .

(٣) د. سليمي الحضراء الجيومى : الشعر العربي المعاصر ، هامش ص ٥٢ .

عن الأقدمين فاستعملوه استعمالاً قصصياً ونثروه أحياناً داخل أعمالهم الشعرية دون سراحة للمحتوى الوجداني الإلهي الكامن في هذه الأساطير .

أما الأسطورة كمعنى وكنهج بنساء لمخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية، فلم يعرفها الشاعر العربي إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن وبظهور جيل أدونيس و خليل حاوي وجبرا إبراهيم جبرا ويوسف الخال وشوقي أبو شقرا وبدر السياب وعصام محفوظ وصلاح عبد الصبور ، والاجيال التي تلتهم .

تقول الدكتور سلمي الخضراء الجيوسي بصدد حديثها عن الأسطورة في الشعر الحديث: « أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة في أواسط الخمسينيات لاستعمال الشعراء العرب للأسطورة فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ ؛ وعن الشوق العميق في لهفته وأساه إلى العودة إلى نبض الحياة والكرامة ، وقد وجدوا في استعمال اليوت للمعنى المنضوى في أسطورة الخصب في قصيدته « الأرض الخراب » تعبيراً عن حب عظيم وتأكيذاً على قدره الإنسان على التضحية والعطاء . وكان أكثر ما جذبهم فكرة الموت القرباني الذي يؤدي إلى الولادة الجديدة ، (١) .

وهكذا تحولت الأسطورة في الشعر العربي الجديد من مجرد قصة ميثولوجية إلى أن تكون جمعا بين طوائف من الرموز المتجاوبة ، يجمع فيها

(١) الشعر العربي المعاصر ، تطوره ومستقبله ، ص ٥٢ .

الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة (١) .

وامتلاء الشعر العربي الجديد بالأساطير العربية والافريقية والبابلية والشرقية من خلال قيام الشعراء بمحاولة استكشاف أبعاد نفسية خاصة للأسطورة المستخدمة في واقع تجربتهم الشعرية . فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الاساطير ، تعاملًا شعريًا على مستوى الرمز فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى ، (٢) .

وفرض المنهج الأسطوري نفسه على الصورة الشعرية الجديدة ، فأصبحنا نرى صورًا شعرية تستخدم المنهج الأسطوري ، ويسيطر عليها جو البناء الأسطوري بلا منطق ورموزه الممتلئة بالإنفعالات .



ولذا حاولنا أن نتعرف على خصائص هذه الصورة الشعرية الأسطورية، فإن أول ما نلاحظه على هذه الصورة التي تعتمد على الأسطورة وعالمها في بنائها ومنهجها أنها غابة من الرموز المحملة بشحنات انفعالية عالية ، كما نرى في قصيدة البياضى مثلاً « سيره ذاتية لسارق النار » التي اعتمد فيها على برومئوس الذي أنقذ البشرية من غضب زيوس رب الأرباب ، (٣) ونورد منها هنا — من القصيدة — جزء لنرى كيف يستخدم الشاعر الحديث الأسطورة لاستغلال ما فيها من امتلاء رمزي كبعد نفسي لتجربته المعاصرة :

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٠١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .

(٣) دائرة المعارف البريطانية ج ١٨ .

اللغة الصلحاء كانت تضيع البيان والبديع
فوق رأسها . باروكة ،

وترتدى الجناس والطباق فى أروقة الملوك
فى عصر الفضاء السفن الكونية — الثورات .
كان شعراء الكدية الخصيان فى عواصم الشرق
على البطون فى الأقباص يزحفون
ينمو القمل — الطحلب فى أشعارهم
وشعراء الحلم المأجور فى الأبراج كانوا بالمساحيق
وبالدهان يخفون شحوب ربة الشعر التى تشيخ
فوق قمة ، الأولب ،

كانوا يسرقون غارها الذابل فى المتاحف — المزابل — النصوص
كانوا يجمعون ورق الخريف من مقابر المدارس
الشعرية الدارسة

الخصيان كانوا يمدحون الخدم — الملوك فى الأقباص
كان سارق النار مع الفصول يأتى
حاملا وصية الأزمنة — الانهيار
يأتى رائيا :

يهجس فى سباق خيل البشر الفانين ،
فى توهج الارض التى حل بها ، (١)

(١) سيرة ذاتية لسارق النار ، ص ٧٣ — ٧٤ .

لأن بروميثيوس البياى هو منقذ البشرية فعلا ، ولكنه منقذها بالمفهوم الأبدولوجى الذى للشاعر . لأنه يحمل على البشرية موقف شعرائها منها ، خاصة شعراء الشرق الذين يزخرفون الكلمة فى عصر الثورات والانتفاضات ويهرجون ويحلمون ويسرقون ويمدحون ، وزيفون الحقائق .

لقد أعاد الشاعر استخدام الأسطورة القديمة من خلال اعتماده على رصيدها من الرموز الانفعالية ليخلق أسطوره المعاصرة . لأن تجربة الشاعر الأسطورية هنا تجربة ممتدة داخل الوجود الإنسانى فى كل مواقف التاريخ .

وفى تجربته هنا يستحضر البياى مواقف الهزيمة الإنسانية فى التاريخ العربى ، شعراء الكدبة والخصيان والمهرج ، بما فيها من رصيد انفعالى ، ويقذف بهذه المواقف فى التجربة المعاصرة فى عصر الفضاء والسفن الكونية والثورات ، فتحس معه إحساسا حاداً بأهمية المنقذ هنا ، بالرأى صانع المعجزة الذى أنقذ البشرية فى يوم من الأيام فى الفكر الميثولوجى له . يستطيع أن يصنع شيئا ، معجزة معاصرة .



والصورة الشعرية الأسطورية فى القصيدة العربية الجديدة صورة غير محددة ، يسودها التضارب والفوضى بالمفهوم المنطقى ، فهى صور لا تعتمد على التغير أو المنطق ، وإنما تعتمد على ماثيره من إحساس وانفعال وخيال ، كما يتضح لنا من الصورة الشعرية التالية بعنوان « غزالة الشطوط البعيدة » من قصيدة محمد عفيفى مطر « إيقاع الفرق » ، والى اعتمد فيها الشاعر على أسطوره إيزيس وأوزوريس الفرعونية من حيث اتصالها بطقوس الحب والزرع والموت :

رأيتها حبيلى
 فى وجهها من كلف الحمل علامة وساعة
 يقفز عقرباها الأحمران كلما تكورت جمجمة الجنين
 وصدرها المثقل فى حائل الرضاعة
 ترشح منه الحلمة المقطوعة
 ترسم فوق البطن زهرة وخوذة وعربة
 وفرسا بلا لجسام
 أراك ياغزالة برية
 طريدة رشيقة رشاقة الموت
 وعذبة كاليلة الصيفية
 عذابك الغائب — كالأغنية المنسية —
 لما يزل مكثفا وحاضرا
 أراك تحت الغيمة المشوية
 فى ملتقى التحرين تغسلين جرحك النازف
 بالملح وبالزبد
 تراوغين الأعين الشاخصة المفرغة
 وتعبرين النهر خلصة وتدخلين وطن الأشجار
 وتصبحين شجرة ، (١) .

لقد جمع الشاعر مجموعة من الرموز المتنافرة وخلق منها عالما غير واقعى

(١) كتاب الأرض والدم ، ص ٢٥ - ٢٦ .

لا يمكن أن تحكمه القواعد التنظيمية المألوفة ، وإنما هو كيان فني مستمد من عناصر الصورة وليس من الواقع الخارجى .

لقد تحولت طقوس إيزيس لبعث أزوريس الخير والزرع والنماء إلى تجربة معاصرة في وجدان الشاعر الذى استطاع أن يعطى لتجربته الأسطورية بعد آسياسيا اجتماعيا بأن جعل تجربة إيزيس تجربة يعيشها مجتمعة .



وصورة عفيفي مطر الشعرية السابقة توضح إلى حد كبير أهم خصائص هذه الصورة الأسطورية فهى صورة شعرية عن عالم غير واقعى يجمع فيه الشاعر بين أمور متبادلة كل التباعد فى الواقع المنطقي ، وإن كانت ملتصقة ببعضها فى الواقع الأسطورى . وفى هذه الصورة الأسطورية نرى المحسوس والخيالى وقد جمعا فى سياق واحد لا يخضع لأى تبرير منطقي .

إن التبرير الوحيد لجمع هذه العناصر هنا ، غزالة البرية — الطريدة الرشيقة رشاقة الموت ، والعذبة كالليلة الصيفية وكالأغنية المنسية ، إلى آخر هذه المكونات التى استخدمها الشاعر — التبرير الوحيد هنا هو أن الشاعر يستخدم منطق الأسطورة بماله من صفة الضرورة المرتبطة أساسا بالإتعال ، فالبطل الأسطورى كما يقول الدكتور شكرى عياد فى كتابه « البطل فى الأدب والأساطير » ، يتعامل مع كائنات غريبة هى مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية فى وقت واحد ، وكذلك قوى الطبيعة التى تصور هى أيضا تصورا حيويا .^(١)

(١) شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير ص ٧٤ .

ولهذا فهو لا يشعر بمحدود فاصلة بينه وبين الماضي والحاضر في هذا العالم، ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة في الزمان والمكان . إنه بطل انفعالي يعيش عالما لا يعتمد الا على الانفعال ، فيتحرك من حالة الأثارة الشعرية المهمة ، إلى أن يركب خياله هذا الرمز أو هذه الصورة الحسية التي تمثلت له وجودا حقيقيا ، (١) .

وهذا يفسر لنا سيطرة الغموض على هذه الصورة الشعرية الأسطورية كما نرى في الصورة التالية من قصيدة « من حكاية الغول والمدينة المحاصرة » ، لحبيب صادق :

بتهدل لحم الليل يتفسخ
بطائر قطنا محروقا
وشظايا رمدها قحط السموات .
الساعة تنقر وجه الزمن القادم
صدئت تلك الأرقام
وانحدر الميزان القائم
ما بين عيون الطفلة والسكين
ضرب الأعصار الآتي من خلف وعاء الأرض
خارطة هذا العالم
فخطوط الطول اخترقت جلد خطوط العرض ١

وأقامت فيها ، تتلاقح ، تنسل أشياء بلا اسم أو وجه أو بعد
البرج تداخل في برج ،
وانحبس المطر ،
انطفأت نيران الأفلاك
غيض الماء انبعثت حيتان العهد السابق
وتقطع سلك الأيام
اختلط الحابل بالنابل
السبت تقدم أيام التكوين الأولى
السبت تتوج في حفل التقويم ، ترامت بين يديه الرايات
الطور تكلم ، غنى الطور ، انتعل الشمس
وأحيا الأموات
أقام الحد (١)

ولكن هذه الغرابة الغامضة غرابة ذات معنى داخلي تعكس لنا من حيث
هي رمز حي تجربة الشاعر الشعورية .

✧ ✧ ✧

وقد أدى استخدام الشاعر الحديث للأسطورة، رمزا ومنهجيا إلى أن تصبح
القصيدة الشعرية قصيدة طويلة ذات بناء درامي يشتمل على حشد كبير من

(١) في زمن القمر والغضب ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ .

تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع وتتضام
ويؤلف بينها ذلك الخلق الفنى الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما ، فتجد
فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة .^(١)

كما يشتمل على أهم مقومات التفكير الدرامى وأعنى به الصراع .
فحركة التفكير الدرامى كما هو معروف لا تسير فى اتجاه واحد، وإنما
تأخذ دائما فى الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستجنى
وراءه باطن ، وأن التناقضات وإن كانت سلبية فى ذاتها فإن تبادل الحركة
بينها يخلق الشيء الموجب . . لأنها تعنى الحركة من موقف إلى موقف مقابل،
من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين ، من فكرة إلى وجه آخر
للفكرة .^(٢)

فى قصيدة « إرم ذات العماد ، لبدر السياب »^(٣) استخدم الشاعر اسطورة
جنة إرم التى بناها شداد بن عاد والى لا يراها إنسان الا مرة كل أربعين عاما
بعد أن أخفاها الله فلا تفتح أبوابها إلا للسعداء .

استخدم الشاعر هذه الأسطورة كرمز للجنة المفقودة من خلال تجربة
بحث عفوى قام بها صياد فقير يعيش تجربة البؤس الإنسانى .
اعتمد السياب تجربة الصياد العجوز باعتبارها الوقائع المحسوسة :

(١) د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٤٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٧٩ .

(٣) أقبال وشناهيل ابنة الجلبى ص ١١م

« مقامرا كنت مع الزمان ،
 نقودى الأسماك، لا القضة والنضار
 والورق الشباك والوهار
 وكنت ذات ليلة
 أصيد فى الرميلى »

يتذكر الصياد الفقير فى رحلاته هذه المسائية للبحث عن الرزق، نجمته البعيدة
 التى تنام فوق سطحها وتسمع الجرار . . . وحينما تتجلى له إرم وسورها يقول:

وقفت عندها أدق
 يا صدى أراجع
 أنت من المقابر الغربية ؟
 أحس فى الصدى
 برودة الردى .

و حينما أدركه التعب ورفضت الأسوار أن تستجيب له :

جلست عند بابها كسائل ذليل
 جلست أسمع الصدى ، كأنه العويل
 يلث خلف حائط من حجر ثقيل
 كأن بين دقة ودقة يمر ألف عام
 وما أجاب العدم الخواء
 وحين أوشك الصباح يهمس الضياء

نعست ، نمت .. واستفقت . مر ألف جيل

وتنتهى تجربة العجوز داخل الأسطورة متمثلة لما يمكن أن تؤديه
من معنى :

وقال جدنا وليج في النشيج
ولن أرها بعد ، إن عمرى انقضى
وليس يرجع الزمان ما مضى
سوف أرها فيكم ، فأنتم الأريج
بعد ذبول زهرتى ، فإن رأى إرم
واحدكم ، فليطرق الباب ولا ينم
لإرم

في خاطرى من ذكرها ألم
حلم صباى ضاع .. آه ضاع حين تم
وعمرى انقضى .

قبل أن نبدأ فى تحليل بناء القصيدة الدرامى ، نبادر فنقرر أن اختيارنا لها
يرجع إلى وضوحها حتى يسهل عرضها . فهذه القصيدة من القصائد القليلة
الواضحة التى تعتمد البناء الأسطورى فى الشعر العربى الحديث .

تعتمد قصيدة إرم ذات العماد ، هذه على ثنائية المقابلة بين الرغبة والعجز ،
بين الإلتظار واللاجدوى ، بين الخصب والعقم ، جنة متجددة سخية العطاء
لمن يسمد بها ، والعجوز مضت أيامه وخصوبته وجدواه بالنسبة للحياة ، وهو
صياد فقير ، أيامه بحث عن رزق غير محدود ، وإرم تصبح كل شئ ، أمل
الاستغناء وأمل السعادة .

التقابل إذن هو أساس الحركة في القصيدة ، وهو أساس الحركة في أى بناء درامى ، وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ في قصيدتنا هذه تقابل أبعاد نفسية في وجدان الشاعر ، لقد علمت التجربة الإنسانية أن كل شعور مقترن في النفس بشعور مقابل ، ومن ثم يستعصى على الإنسان أن يفكر أو يشعر في اتجاه واحد إذ هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة^(١)

فمن خلال هذا التقابل يتضح لنا أبعاد الموقف النفسى الذى أكدّه الشاعر في نهاية هذه القصيدة . ولعل هذا سبب جوهري في ضعف البناء الدرامى في قصيدة د إرم ذات العماد ، فقد تحولت النهاية كما رأينا إلى خطبة وعظية كان من المفروض أن تختفى داخل البناء الدرامى للعمل نفسه . وتختفى هذه الظاهرة في أعمال أخرى بلغت حدا لا بأس به من المهارة كما نرى عند أدونيس والبياتى وغيفنى مطر .



وهكذا أدرك الشاعر العربى الحديث أن الحياة ليست الا درامة ممتدة عبر التاريخ طرفاها الإنسان والزمان ، وأنه لهذا وريث المأساويين الإنسانى كله .^(٢) الأمر الذى يفسر اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار وتداخل الأصوات في القصيدة الشعرية الواحدة .

(١) د هن الدين اسحاقيل: الشعر العربى المعاصر ص ٢٩٤ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٦ .

لقد وجد الشاعر الحديث في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة ،
وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى ، فامتلات القصيدة
الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصيدها الأنفعالى الكامن
في ارتباط الصوت بالموقف التاريخي أو الأسطوري .

هكذا يستحضر أمل دنقل في قصيدته « كلمات سبارتكوس الأخيرة »^(١)
أصوات سبارتكوس وسيزيف وقيصر وقرطاجة المحترقة بالنار ، ليعطى كل
صوت منها رصيده النفسي في التجربة الدرامية .

وفي قصيدة « عودة إلى سدوم » ، لتحليل حاوي^(٢) يستحضر الشاعر أصوات
بروميثيوس سارق النار المقدسه من أجل انقاذ البشرية ، وأيوب النبي بهذابه
وحبه ، وصوت ليلي العربية المحبة العاجزة ، وشهر زاد التي انقذت بنات جنسها
من هلاك شهبان المريض في أسطورة ألف ليلة وليلة ، وذلك في فقرة
واحدة في قوله :

عدت في عيني طوفان من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقة
عدت بالنار التي من أجلها
عرضت صدري عارياً للصاعقة

(١) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص ١٠ .

(٢) نهر الرماد ص ١١٩ .

جرفت ذاكرتي النار وأمسي
كل أمس فيك يأنهر الرماد
صلواتي سفر أيوب ، وحيي
دمع ليلى ، خاتم من شهر زاد
فيك يأنهر الرماد .

وهكذا استطاعت القصيدة العربية الحديثة من خلال تجاربها الطويلة والكثيرة من الغنائية إلى الدرامية أن تقترب من بنية العمل الدرامي مع اتساعها واستيعابها لكثير من الأصوات الداخلية، واستطاع بلندر الحيدري في قصيدته « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » أن يحقق وحدة بناء درامي كامل تتوافر لها كل مقومات العمل الدرامي الجيد من شخصيات وأحداث وصراع ، وتتوافر لها كل وسائل التعبير الدرامي من حوار داخلي وخارجي وسرد وصور ذاتية وعيانية ، وأن تتوافر لها كذلك كل سمات التفكير الدرامي من موضوعية وحرارة وتجسيد .

« حوار عبر الأبعاد الثلاثة » بناء درامي التمس الحيدري خلاله تجربته الشعرية ضمن بعدين رئيسيين: « يمثل البعد الأول تطلع الشاعر في الذات المعاصرة ، ويمثل الثاني تحرك الواقع المضاد .

أما الأبعاد الثلاثة التي تقوم بدور البطولة الصراعية في القصيدة ، فتتمثل في البعد الأول علاقة الإنسان بذاته ، وفي البعد الثاني علاقة الإنسان بالموضوع ، وفي البعد الثالث علاقة الإنسان بالمطلق .

ولا تقف حوار عبر الأبعاد الثلاثة للحيدري وحدها في الميدان ، فليلياني

أعمال عديدة تقترب من هذه المستوى الدرامي، كقصيدته الطويلة «الذي يأتي ولا يأتي»، و«عقيد مطر كذلك أكثر من قصيدة درامية، كقصيدته» كتاب السجن والموارث، و«رفع القمع عن فراشة الدمع»، من ديوانه، كتاب الأرض والطين،

ومثل هذا نراه عند خليل حاوي وأدونيس وغيرها.



وهكذا انضح لنا من تتبعنا لتطور الخيال في القصيدة الشعرية وأثره في الصورة الشعرية كيف أن النظرة الجمالية الكلاسيكية قد أهملت الخيال ولم تعترف بأثره في تكوين وتخليق الصورة الشعرية وهذا راجع إلى اهتمام الفلسفة الكلاسيكية كما رأينا بالوضوح والحقيقة، وإلى حرصها على النظام والدقة.

فلم يبدأ الاهتمام الحقيقي بالخيال إلا منذ الحركة الرومانسية التي ألغت كل سيطرة للعقل، وما يتعمل به من منطقية صارمة، واهتمت في مقابل هذا بالعاطفة والخيال الذي اعتبرته أساس الإدراك والتنسيق والخلق.

ثم رأينا كيف أثرت المبادئ الرومانسية على الفلاسفات من بعدها حتى وصل الأمر إلى اعتبار الخيال قوة مهيمنة في الفلسفة الرمزية والرمزية.

أما بالنسبة للصورة الشعرية كجانب من جوانب اللغة الشعرية — في القصيدة العربية وتأثيرها بالواقف الجمالية، وموقفها من الخيال الشعري، فقد لاحظنا خلال تتبعنا لها أنها كانت في الغالب صوراً جزئية حسية مضافة إلى المعنى الأصلي لزيته أو لتوضيحه وتقريبه وتأكيده وذلك في إطار التقليدي الكلاسيكية.

فاعتمدت الصورة الشعرية الكلاسيكية كإرثنا على بلاغة خارجية واضحة التأتى. وعندما بدأت الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث اعتمدت هذه الحركة الواقع الحسى وسيلة لتنشيط الخيال الذى يبحث عاوريا هذه الماديات المحسوسة من إجماءات ، ولكنها بالغت فى الاعتماد على الأوصاف الخيالية وأكثرت من الحشو فى الصورة الشعرية.

ولكن الرومانسية بالرغم من هذا حققت بلا شك للقعيدة العربية تقدما ملحوظا فى المفهوم الجمالى للشعر ، وفى النظر إلى وظيفة الخيال ، ووظيفة الصورة الشعرية فى القعيدة بعامة .

لقد استطاعت الحركة الرومانسية أن تنقل الصورة الشعرية من وظيفة الإضافة الزائدة التى كانت لها فى ظل الفلسفة الكلاسيكية إلى أن تكون وظيفتها أساسية فى العمل الشعرى .

كذلك اتجهت إلى أن تحملها قيا إيجابية ورمزية ترتبط بالانفعال الشعرى.

وهذه الملاحظة الأخيرة هى التى انطلق منها الشاعر العربى الجديد - - لقد وضع الشاعر العربى المعاصر سميه فى الوصول إلى الجدة والمعاصرة، واستطاع أن يحقق من خلال اعتماده على خيال حدسى لا يهتم بالدلالات الحسية الخارجية للأشياء إلا باعتبارها رموزاً انفعالية ، ولا يهتم كذلك إلا بالشحنات الانفعالية الكامنة فى الصورة الشعرية ، استطاع الشاعر المعاصر أن يحقق من خلال هذا الخيال بناء وجود فى مستقل يستمد مكوناته من عناصر الصورة الشعرية وليس من عناصر الواقع الخارجى .

لقد اعتمد الشاعر العربي المعاصر الخيال الشعري كما رأينا وسيلة كشف واهتداء عن عالم يقوم على الحرية الابداعية المطلقة، وأصر هذا الخيال الخلاق على أن يخلق صوره بنفسه لا أن يستمدّها من الواقع حوله .

وهكذا تحولت الصورة الشعرية في ظل تجارب الشعر الجديد إلى صور نفسية انفعالية تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرموز المتداخلة .

واستطاعت الصورة الشعرية المعاصرة أن تكون تركيبة وجدانية تنتمي أكثر ما تنتمي إلى عالم الداخل في هذا الشعر الجديد، فبرزت من ثم أهمية الوجود الذاتي واللاشعور وأهمية الاساطير كعامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان .

وبسبب من هذه الصور الذاتية والاسطورية سيطر الغموض على القصيدة العربية الحديثة ، ذلك الغموض الذي جاء نتيجة طبيعية لطرح الواقع الخارجي وعدم الاعتماد عليه كمصدر للصورة الشعرية ، والاعتماد في مقابل هذا على الواقع الذاتي والواقع الأسطوري، وهما واقعان عالمها الرمز والايحاء والغموض. ثم رأينا في النهاية كيف أن اعتماد الشاعر العربي المعاصر في لغته الشعرية على البناء الأسطوري قد أدى بالقصيدة العربية الحديثة إلى أن تتحول من الطابع الغنائي أو البناء البسيط إلى البناء الدرامي حسب مقوماته ومفاهيمه المعروفة .

الباب الثالث

الصورة الموسيقية

الصورة الموسيقية

القصد من الصورة الموسيقية في الشعر، البناء الموسيقي، كتكوين من الإيقاعات المعتمدة على الغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصرى التركيب والتكرار .

إلا أننا ينبغي أن نفرق في هذا الصدد بين شكلين من أشكال الإيقاع؛ — وربما كان هذا مهما لمعرفة طبيعة الإيقاع في الفن — . الإيقاع كتركيب منظم مطلق كما يتبدى مثلا في دقات القلب وحركات الأذرع والأرجل والسير وتعاقب الليل والنهار ودوران الفصول ومدار القمر حول الأرض والأرض حول الشمس . فالإيقاع هنا ليس إلا مجرد تكرار منظم لوظائف وأنشطة الإنسان والطبيعة ، وإن كان غالبا مايقودنا إلى تكوين الإيقاع في الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء .

ينبغي أن نفرق بين الإيقاع بهذا المعنى ، وبين الإيقاع الفني كعملية جوهرية وضرورية، فهو هنا تأكيد حقيقي لمجموعة اعتبارات محذوفة . لأنه تأكيد قوى لمعنى الكلمات ، وضغط على الإنفعال والأفكار بواسطتها فهو من ثم معنى حقيقة أغلب الحركات التأثيرية .

ولهذا فهو يتكون مما يمكن أن نسميه بالإيقاع الداخلى المؤكد للحركة . ومن النغم الخارجى ، ومن التتابع اللفظي، (١) .

وعلى هذا فمن الممكن أن نميز في القصيدة الشعرية بين نوعين من الصور الموسيقية .

النوع الأول : موسيقى تركيبية . وهي موسيقى الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة ، وهي موسيقى تشكيلية مجردة تعتمد على التناسب الصوتي للكلمات بطريقة ، تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نظام ممكن . ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع ،^(١) زيادة كبرى ، كما يعتمد على موسيقى القوافي التي تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالا وتنظيما من الناحية الشكلية الخارجية .

أما النوع الثاني من الموسيقى الشعرية فهو موسيقى تعبيرية ، ناتجة عن كيفية التعبير ومربطة بالانفعالات السائدة ، ومهيئة لها في كثير من الأحيان بما تعطيه من إحياءات انفعالية لنمو التجربة الفنية .

والوزن في ذاته كتنسيق زماني ، يقف تأثيره عند مجرد الاستجابة الحسية للمنبه الخارجي . لأنه قد يثير موجة انفعال بسيط وأولي وسريع يرتبط بالمنبه الخارجي ، الذي هو هنا التركيبة الالباقاعية الشكلية . وهذا تأثير يجب أن يكون ضعيف القيمة بصدد الحديث عن التجارب الفنية التي تهتم بالكلمات بعيدة الأثر متعددة التراكم ، الأمر الذي ينتج عنها أكثر من مجرد إثارة انفعالية سريعة .

(١) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي (ترجمة مصطفى بدوي) ص ١٩٤ .

على أن الأمر فى موسيقى الأوزان التركيبية ان يقف عند هذا الحد .
بل ان التكرار الرتيب فيه سوف يكون بلاشك على هذا المستوى الانفعالى
مثيرا للضيق و باعثا عليه .

ومن هنا تأتى أهمية الموسيقى التعبيرية فى القصيدة الشعرية ، كأطر
موسيقية مرتبطة بالتأثيرات العاطفية التى تنشأ من التجربة الشعرية . وتلعب
هذه الموسيقى التعبيرية الدور الرئيسى فى زيادة الحيوية والقدرة على استقبال
الايحاء أو بمعنى آخر تؤدى هذه الموسيقى دورا خطيرا وهاما فى التعبير
والتلقى للشحنات الانفعالية التى هى مجال العمل الشعرى .

على أنى فى هذا الصدد لا أفرق بين الموسيقى التركيبية والموسيقى
التعبيرية تحيزا لشكل موسيقى على الآخر كما قد يتبادر إلى الذهن ، ولكن
حتى لا يتسرب شك من هذا إلى الأذهان — أقول إن الصورة الموسيقية
للقصيدة الشعرية ينبغى أن تتركب من الشكلىين، فن مجموعها تتكون ماسميتها
بالصورة الموسيقية .

فما لاشك فيه أن للوزن رغم شكليته الخارجية قيمة انفعالية هامة تتعلق
بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية ، كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية
لدى الإنسان وما يتصل بها من تفريج بيولوجى، مما يجعل من الشعر التعويض
الضرورى والحيوى لتوترات انفعاليه كثيرة. إلا أن المفاهيم الجمالية المتطورة
تبعاً للمنجزات البشرية الهائلة فى سائر المجالات استتبعت تشابكا وتعقدا
فى التجربة الفنية ، حيث لم تعد تقنع بمجرد اثاره انفعالات سريعة من اللذة
بقدر ما نظرت إلى الفن على اعتباره تجربة خلق غير عادية ، ومن هنا تأتى

أهمية موسيقى التعبير التي تنتشر داخل العمل الفني وتسيطر عليه وتعطى جواً إيحائياً - متكاملًا - بالانفعال ، يسير جنباً إلى جنب وبطريقة بنائية نامية مع سائر مكونات التجربة الفنية .

وتعتبر الصورة الموسيقية من أهم جوانب التجربة الشعرية لارتباطها ارتباطاً وثيقاً بالانفعال الشعري ، فهي من ثم تمثل الإطار الانفعالي للغة الشعرية . وفي هذا الباب سأحاول أن أبين ملامح الصورة الموسيقية في القصيدة العربية الحديثة ممهداً لحدوثي بتلخيص للموقف السابق من خلال تناول موجز لتطور الصورة الموسيقية في القصيدة العربية .

الفصل الأول

الصورة الموسيقية في القصيدة العربية وتطورها

الصورة الموسيقية في القصيدة العربية وتطورها

تمثلت الصورة الموسيقية في الشعر العربي القديم في بحوره وقوافيه، التي مثلت بشكلها الذي وصلنا مرحلة ناضجة ، بحيث لانستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها ، . (١)

كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية الجاهلية ، وكانت صورتها الموسيقية تتكون من الوزن والقافية إلى جانب بعض التلوين الموسيقي الداخلي الذي لم يلتفت إليه النقاد الكلاسيكيون .

وكان الوزن مجموعة الأزمنة المتساوية المكررة التي يتألف منها البيت والتي عرفت بالتفعيلات . وكانت القافية وحدة موسيقية في نهاية السطر الشعري تعتمد على عدد معين من الحركات والسكنات .

وقد اهتم النقاد العرب الكلاسيكيون بالبحث والاستقصاء حول الأوزان الشعرية أو البحور كما سميت وما يحيط بها من تغير وتبدل ، وبدراسة القافية والاختلاف حول مفهومها وهل هي آخر كلمة في البيت أو هي حرف الروي أو أنها تبدأ من آخر حرف متحرك في البيت إلى آخر ساكن ومتحرك يسبقانه . كما اهتموا كذلك بدراسة عيوب القافية من إقواء وإبتازة وإعطاف إلى آخر هذه المباحث التي تراها على سبيل المثال في عمدة ابن رشيق وصناعتي

(١) د. محمد فنيحي هلال : النقد الادبي الحديث ص ٤٦٨

العسكري ، وقواعد الشعر لشعلب، وعيار الشعر لابن طباطبا العلوى، ومنهاج
البلغاء لحازم القرطاجنى، وطراز يحيى بن حمزة العلوى .

ونستطيع أن نستخلص من جملة أبحاثهم ومن الشعر العربى القديم نفسه
أن الصورة الموسيقية فى هذه القصيدة العربية كانت فى مجملها صورة تركيبية
تساوى فيها الحركات والسكنات فى كل بيت من القصيدة ملتقىة دائما عند
قافية توثق وحدة النغم .

وقد حاول الكثير من الباحثين المعاصرين أن يفسروا هذه الظاهرة ،
منهم الدكتور شوقى ضيف الذى رأى أن هذا التكامل والإنتظام إنما جاء
من تعاقب تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا فى نشأته مما
جعله يستوفى النغم الطوال والقصار وموقع النبرات والنقرات ، ويتمسك
بقرار القافية الثابت ، حتى تتم للنغم وحدته وتتضح رناته فى كل بيت، وكان
كل دور من أدوار اللحن الموسيقى الذى يتغنى به الشاعر أو ينشده دور قائم
بنفسه ينتهى عند لازمة مكررة هى لازمة الروى . (١)

ويرجع الدكتور عز الدين اسماعيل هذا السبب إلى أن طبيعة اللغة العربية
ذاتها ساعدت على ذلك ، فالهول فى البناء الموسيقى للكلمة على المقاطع أى على
الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التى تميز الحركات عن
بعضها . (٢) وقد وضح مثل هذا رأى من قبل الدكتور إبراهيم أنيس

(١) د. شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده ص ٣١-٣٢

(٢) د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربى الحديث ص ٥٢

حين أرجع ظاهرة اعتماد الشعر العربى على الموسيقى الخارجية إلى أن عناية العرب بموسيقية الكلام ترجع إلى أنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة ، بل أهل سماع وإنشاد، ويتعاون اللسان فى مثل تلك البيئة على إثارة العناصر الموسيقية من اللغة ، فاعتمد على مساوهم فى الحكم (١)

إلى آخر هذه التفسيرات التى تعتمد فى الاغلب على رأى النقاد العرب الكلاسيكيين أكثر من اعتمادها على الشعر نفسه ، فقد اهتم هذا الشعر بنوع من الموسيقى الداخلية تمثل فى بعض التقسيمات الداخلية والاعتماد على اللفاظ ذات الدلالات الصوتية مما نرى منه الشئ الكثير فى نماذج الشعر الجاهلى والإسلامى ، إلى جانب اعتماده على موسيقى الوزن والقافية ، وأعتقد أن أية دراسة علمية فى دلالة ألفاظ اللغة الجاهلية كقيلة بأن تكشف لنا الشئ الكثير عن التلوين الانفعالي وارتباطه بموسيقى شعرية داخلية فى القصيدة العربية الجاهلية والإسلامية .

تميزت الصورة الموسيقية للقصيدة العربية القديمة — كما أوضح نقادها — بالمساواة والتنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالي الحركات والسكنات فى المقاطع دون الالتفات إلى ما يمكن أن يكون فيها من صفات خاصة تميزها بعضها عن بعض، كما نرى فى وزن هذه الكلمات مثلاً : نزل - نام — بر — قعب - ساس - مد — فكلها على وزن فعل رغم ما فيها من خلاافات صوتية أو من صفات خاصة فى النطق .

(١) د . إبراهيم أنيس : دلالة الالفاظ : صفحات على التوالى ١٩٣ و ١٩٢ و ١٩١

وقد أدت هذه المساواة إلى وحدة موسيقية عامة متكررة في تتابع تألفه الأذن وتسربه . وبشكل عام غلب على هذه الصورة الموسيقية الطابع الحسي الخارجى ، ولعلها في هذا صدى للاخيمال الحسى الذى سيطر على القصيدة الشعرية العربية كما مر بنا .



وقد حاول العديد من النقاد القدماء والمحدثين أن يربطوا بين الأوزان الشعرية العربية (البحور) وبين الحالات النفسية أو العاطفية كما يسميها الدكتور إبراهيم أنيس^(١) . فيقول حازم القرطاجنى : « ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريص وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الافتان في بعضها أعم من بعض ، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط . ثم أخذ القرطاجنى على هذا النحو يدرس خصائص كل بحر من هذه البحور .^(٢) كما حاول سليم البستانى في مقدمة ترجمته للإلياذة أن يربط مثل هذا الربط بين البحر الشعرى وبين المعانى والعاطفة ،^(٣) وكذلك الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر عندما تحدث عن الارتباط بين الوزن والعاطفة^(٤) .

ولكن اخضاع الشعر العربى لابتسط عملية استقراء سوف تثبت لنا أن

(١) موسيقى الشعر ، ص ١٧٥ .

(٢) منهاج البلاغة ص ١٦٨ .

(٣) مقدمة ترجمة الإلياذة ، ص ٩٠ - ٩٤ .

(٤) موسيقى الشعر ص ١٧٧ وما بعدها .

الشاعر العربي كان يعبر عن عواطف شتى متباينة في قصائد عديدة مستخدما في ذلك بحرا واحدا دون أن يحدث خلل في تعبيره نتيجة استخدا.مه أحد البحور التي لا تصلح لهذا الغرض كما تريد أن تقول وجهة النظر السالفة .

وهذا يقودنا إلى خاصية هامة في القصيدة العربية القديمة من حيث الصورة الموسيقية بحاجة إلى مزيد من الدراسات المدققة . فالشعر العربي القديم بحكم طبيعة وظيفته كما مر بنا شعر إلقاء ، ولهذا فمن الخطأ أن نستخدم قياسا كليا فقط في مقياس وحداته الموسيقية ، بل لا بد من استخدام جملة من المقاييس الكيفية خاصة بالإلقاء والإنشاد ؛ منها درجة الصوت وعلوه وانخفاضه وتنوعيه على حسب موقع الكلمة وتلويحه مع المواقف المختلفة، إلى آخر هذه المقاييس التي يقاس بها جودة الإلقاء وارتباطه بالموقف الاتفعالي وقدرته على نقل التأثير وعلى التأثير لدى المتلقي .



ولقد شهد تاريخ الشعر العربي منذ صدر الاسلام حركات ثورية كثيرة ومتوالية ، ركزت جهودها أكثر على الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية فتناولاتها بالتغيير والتطوير .

وقد بدأت هذه الثورات منذ فترة مبكرة ، منذ العصر العباسي وتمثلت في حركات التجديد التي تزعمها بشار وأبونواس وما أحدثته من آثار عميقة في صورة القصيدة الشعرية الموسيقية .

لقد أدى إزدهار الغناء وتعدد الانغام ونعقدتها نتيجة للتمازج الثقافي

الحضارى الذى حدث آنذاك والاخذ بأسباب الحضارات المحيطة فى المجالات الفنية التى عرفت آنذاك ومنها فن الغناء والموسيقى إلى محاولة تطويع الصورة الموسيقية الشعرية لمطالبات الملحن الغنائى، وتمثل هذا فى الاعتماد على مجزوءات الإوزان بكثرة، وفيما استحدثت من بحور مهملة سميت ببجور المولدين وأوزانهم وهى المستطيل والممتد والمتوفر والمتئد والمنسرد والمطرود^(١) .

كذلك قضى المعرى على الأرستقراطية فى موسيقى شعره حينما تقرب من لغة الشعب واستغل الأساليب الشعبية وفاخر فى بساطة شعره وسهولة ألفاظه،^(٢)

وشهد العصر العباسي أيضاً معركة البديع التى أثارها أبو تمام . والبديع يعتبر نورة على الموسيقى التقليدية بمحاولته خلق تنوع موسيقى داخلى، إلى جانب الموسيقى المألوفة ذات النغم الواحد . فأصبحت القصيدة تخضع لنوع من التقطيعات الصوتية الداخلية فى الأبيات ، كما كثرت القافية الداخلية التى تسبق القافية الخارجية مباشرة ابتغاء أن يتردد فى البيت إيقاعان متحدان أو أكثر،^(٣).



(١) المرجع السابق ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

(٢) عبد الجبار داود البصرى مقال فى الشعر الفراقى الحديث ، ص ٦٧ .

(٣) د. شوقي ضيف : فصول فى الشعر وتقدمه ، ص ٣٨ .

ومن الحركات التجديدية التي وجهت إلى الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الكلاسيكية تجديدات الموشحات الأندلسية، التي ظهرت منذ أواخر القرن الثالث الهجري، وإن كانت لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن كما يذكر الدكتور غنيمي هلال (١).

اتجه الوشاحون في بداية الأمر إلى النظم في البحور القديمة، ومالبثوا أن تحرروا منها في بحور كثيرة لم يكن للعرب عهد بها، وإلى تحطيم نظام القافية العربية. واستطاعوا بهذا أن يدخلوا موازين عديدة عددها ابن سناء الملك في دار الطراز، وأن يدخلوا نظاماً جديدة في القافية مثل الخمسات والمسدسات وغيرها، وهي نظم تعتمد على المقاطع الشعرية بدلاً من البيت.

إلا أن هذه الثورة بالنسبة لمنجزاتها كانت ثورة ضئيلة، فلم يزد الوشاحون على أن استبدلوا نظاماً بنظام آخر قد يكون أكثر التزاماً من الأول « فلم يهدفوا لغير التحرر من نير القافية والوزن في القصيدة العربية، ولم يدر بخلدكم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الإيحائية » (٢).



ثم كانت بداية العصر الحديث عند شعراء الإحياء والكلاسيكية الجديدة

(١) النقد الأدبي الحديث، ص ٤٧٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٧٨ - ٤٧٩.

وفيهما وقف الشعراء عند المحاولات التشكيلية القديمة المعتمدة أساساً على الصورة الموسيقية الخارجية فكتبوا في الأوزان القديمة الكاملة ، كما كتبوا في المجزوءات والمشطورات، كتجربة البارودي مستخدماً تفعيلة فاعلاتن في قوله المشهور :

املاً القدح واعص من نصيح

وتجربة شوقي مستخدماً نفس التفعيلة :

مال واحتجب وادعى الغضب

وبشكل عام فقد ظلت الصورة الموسيقية القديمة هي المسيطرة بما تعتمد عليه من خضوع لمبدأ تنظيمي محدد مباشر ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالخيال الحسى الذى اعتمدت عليه النظرية الكلاسيكية في التذوق الشعرى كما مر بنا - وهو نظام عام خارجى يخضع لهندسة موسيقية منضبطة .

□ □ □

ولم تلبث القصيدة العربية بعد فترة ازدهار الكلاسيكية الجديدة عند شوقي ومدرسته أن تعرضت لثورات عنيفة حول الصورة الموسيقية التقليدية وقدرتها على مصاحبة الانفعالات الشعرية المعقدة المتشابكة نتيجة لما جدد على الشعر من مفاهيم غيرت وظيفته ومفهومه .

وخاضت القصيدة العربية في ثورتها تلك تجارب عديدة في محاولة للوصول إلى صور موسيقية تتناسب والمفاهيم الشعرية الجديدة .

ولكن هذه الثورة كما سنلاحظ لم تستطع أن تحقق نموا سريعا مثلما حققت قضايا أخرى كقضايا المضمون مثلا . وهذا طبيعي ، فالحس الموسيقي يحتاج بطبيعة الحال إلى مرحلة طويلة للتمود والتآلف ومن ثم التذوق .

حاولت مدرسة الديوان ومطران تطوير الصورة الموسيقية بالتححر أحيانا من القافية ، واستخدام القافية المزدوجة ونظام المقطوعات ، كما حاولوا في محاولات قليلة أن يستعوضوا عن نظام البيت الشعري بمصراعيه بالكتابة في سطور شعرية ، ولكنها كانت قليلة متفرقة . ذلك أن هؤلاء الرواد اهتموا في المرتبة الأولى بالتجديد في اطار التجربة الإنسانية . من خلال الاطار الموسيقي التقليدي .

كان شكري أكثرهم ثورة على الصورة الموسيقية التقليدية ، فكتب شعرا مرسلا بلا قافية ، كقصائد : كلمات العواطف - الجنة الخراب - عتاب الملك حजर - واقعة أبي قير - نابليون والساحر (١) ، كما استخدم القوافي المزدوجة والمتقابلة في عدد من القصائد .

كذلك استخدم المازني القوافي المرسله والمزدوجة ، وكتب العقاد في

نظام المقطوعات، كقصيدة المصرف^(١)، ونظام الموشحات كما في قصيدته نور . (٢)

كذلك حاول المازني أن ينوع في عدد تفاعيل السطر الشعري الواحد كما في قصيدته إلى جوارها التي مرت بنا من قبل في الحديث عن الصورة الشعرية، وفي قصيدة « ليلة وصباح » التي مطلعها:

خيم الهم على صدر المشوق
يا صديقي^(٣)

ومثل هذا فعله العقاد في عدد من القصائد منها المصرف (ديوان عابر سبيل) وقصيدة « عدنا والتقيننا » ديوان بعد الاغصير — التي يقول فيها: (٤)

إلـتقيننا
وإلـتقيننا
عجبا كيف صحونا ذات يوم فالتقيننا
بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا
فتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقيننا

(١) عابر سبيل ، خمسة ديوانين للعقاد ٣٩٨ .

(٢) بعد الاغصير ، خمسة ديوانين للعقاد ص ٢١٥ .

(٣) ديوان المازني ، ص ٢٥٤ .

(٤) خمسة ديوانين للعقاد ص ١٢٨ .

بعد عصر

أى عصر

والنوى تجرى وسر الحب فى الأكوام يجرى

ولكن الملاحظ على هذه المحاولات كلها أنها كانت قليلة القيمة ذلك لأنها كانت تدور داخل الإطار التقليدى الذى عرفته القصيدة العربية من قبل، وهذا راجع كما سبق وقلت إلى أن تجديد هذه المدرسة كان منصباً على التجربة الإنسانية أكثر مع الحفاظ على الإطار الموسيقى التقليدى .

ولكن تأتى أهمية هذه المحاولات فى أنها نهت الأذهان إلى إمكانية التجديد من ناحية ، والحاجة إلى البحث عن أشكال جديدة وتجارب جديدة من ناحية أخرى ، ولهذا فلم تلبث القصيدة العربية أن أصبحت ميداناً للعديد من التجارب التى كانت أكثر إثماراً بالنسبة للصورة الموسيقية الشعرية .



كان صوت التجديد فى شعر المهجر من أوئل المحاولات الجادة لتطوير الصورة الموسيقية للقصيدة العربية ، وكذلك كان شعراء أبولو وبصفة عامة شعراء الرومانسية فى العالم العربى وذلك بسبب كونها حركة ثورة تجديدية من ناحية وبحكم تأثيرها بالفكر الرومانسى الغربى من ناحية أخرى، هذا الفكر الذى لا يمكن أن تغفل موقفه من موسيقى الشعر وارتباطه بالانفعال والعاطفة.

لقد أعلت الحركة الرومانسية من شأن القيمة الموسيقية فى القصيدة

الشعرية ، فرأى هيردر الألماني (١٧٤٢ — ١٨٠٣) « أن الشعر الأصيل هو الذي يمر عن الشعور وأن العنصر الموسيقي فيه هو الذي يصل به إلى هذه الغاية ، ^(١) ويقول هازلت الإنجليزي : إن الشعر هو موسيقى اللغة ، ^(٢) . ويتحدث كولردج عن الوزن في الشعر فيقول : إن الوزن في نظري مصدره التوازن في العقل نتيجة الجهد التلقائي الذي يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة ، ^(٣) وإن الوزن بمفرده « ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الإلتباه . ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر ، وعن طريق اشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى ، وهكذا على نحو دقيق جدا حتى أنه ليستحيل إدراكه إدراكا واضحا في اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلي الذي يولده كبيرا ، ولكن يصبح عديم هذه القيمة إذا لم يكن ممزجا بغيره من عناصر التجربة الشعرية ، ولهذا يشبه بالخميرة « تصبح عديمة القيمة كريمة المذاق لو بقيت مفردة ، ومع ذلك فهي تضاف على الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحا وحيوية . ^(٤) »

فالوزن بمفرده ليس الا مثيرا للإلتباه فقط ، وعليه بعد ذلك أن يرتبط ارتباطا وثيقا بسائر مكونات الموقف الإنفعالي العام ، وعليه إذن أن يكون

(١) د . نعيم الياقوت : الشعر بين الفنون الجميلة ص ٣٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٧ .

(٣) د . مصطفى بدوي : كولردج ص ١٧٤ .

(٤) د . مصطفى بدوي : كولردج ص ١٧٦ — ١٧٧ .

مصحوبا بها ، لأنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الإفعال الزائد فينبغي للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوبا بلغة الإفعال » (١)

فالنظرية الرومانسية تعتمد كما هو واضح على الربط بين الإفعال والوزن المصاحب له ، وهي بهذا تلغي القيمة التركيبية للوزن ، وتعتمد كل الإعتماد على القيمة الإيحائية المتوفرة في الموسيقى التعبيرية .

وقد أثرت هذه النظرة في الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث كما نبتت في أعمال مدرسة المهجر ومدرسة أبولو والحركة الرومانسية في المغرب والسودان وسائر البلاد العربية .

وبدت ملامح هذا التأثير في اهتمام الحركة الرومانسية العربية بالموسيقى التعبيرية فأصبحت القصيدة تهتم إلى جانب الشكل الموسيقي التقليدي بأن تتكون من وحدات نغمية وأحيانا من واحدة تكون دورة انفعالية تبدأ ولا تنتهي بإنهاء البيت الشعري وإنما تستمر حتى تحقق الاكتمال في نهاية هذه الوحدة . نلمس هذا بوضوح في قول نعيمة من قصيدته ، من أنت يا نفس (٢)

يا به نفسي ! أنت لحن في قد رن صداه
وقعتك يد فنان خفي لا أراه

(١) المرجع السابق ص ١٧٥ .

(٢) ديوان همس الجفون ص ١٦ .

أنت ريح ، ونسيم ، أنت موج ، أنت بحر
 أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر
 أنت فيض من اله

فالمقطوعة السابقة هذه تمثل وحدة نغم تعتمد أكثر ما تعتمد على الموسيقى
 التعبيرية التي تسير الانفعال فتبدأ معه من لحظة الإثارة ، وتنمو ، وتنمو ،
 حتى تصل إلى مرحلة الإشباع كما يحدث دوماً في كل إنفعال .

يبدأ الانفعال بطيئاً « أ به نفسي ، آخذاً في النمو والصعود بعد أن اجتاز
 مرحلة الإثارة . ثم لا يلبث أن يصل إلى مرحلة التآزم الحاد اللاهث » أنت
 ريح ، ونسيم ، أنت موج أنت بحر ، بهذه الايقاعات الحادة القصيرة تحاول
 الموسيقى الداخلية أن تعطي تصويراً صادقا لهذا الانفعال اللاهث وراء
 الحقيقة .

إن قول الشاعر : أنت ريح ، ونسيم ، وأنت موج ، أنت بحر ، أنت
 برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر .. إنما هي في الواقع متابعة إيقاعية
 لحيرة النفس الشاكة الحائرة في متاهات الوجود . ثم لا يلبث أن يصل إلى مرحلة
 الإشباع في الانفعال فتهدأ النفس ، وتصل إلى المعرفة مع تمام وصول
 الانفعال إلى مرحلة النهاية وانتهاء هذه الحدة الإيقاعية بتنهدة نفسية عميقة
 مريحة « أنت فيض من آله » :

وحينما يقول أبو ماضي في قصيدته « المساء » المشهورة :
 السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكننا عيناك نأهتسان في الأفق البعيد

سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحملين

فانه يجعلنا نحس الإيقاع النفسى للانفعال الشعري من خلال صورته
الموسيقية التحليلية. فالشاعر هنا يستخدم دورة إيقاعية متكاملة تبدأ بالسحب
تركض وتنتهى عند نهاية المقطوعة « سلمى بماذا تحملين »، وداخل هذه الدورة
الابقاعية نجد شحنة انفعالية مرت بمراحل نمو الانفعال وتطوره من لحظة الإثارة
حتى الإشباع .

فقد اعتمد أبو ماضى فى موسيقاه الداخلية الانفعالية هذه على تشكيل
صوتى لموسيقى الألفاظ يعتمد على مستويات متفاوتة فى درجة الجهر فى
الكلام .

أكثر الشاعر من استخدام الصوامت المحجورة الانفجارية ، وخاصة الصداد
والدال والكاف وزوج بينها وبين كلمات تعتمد فى تكوينها على صوامت
مهموسة وخاصة السين والحاء والتاء ، ليخافى من هذا التقابل الموسيقى بين
الجهر والهمس التوتر الانفعالى المقصود .

واعتمد على ما يمكن أن توحى به الألفاظ من روابط طبيعية بينها وبين مدلولاتها
كما بدانى استخدام فعل ركض ومفعوله المطلق والكلمات ساج وصامت وباهت .

إلى جانب استخدامه الانفعالي لحروف المد . فضاء ، صفراء ، عاصبة ،
ساج ، صامت ، زاهدين ، عيناك — بماذا — وذلك في محاولة لإيجاد علاقة
إنفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها .

وإلى جانب هذه الظاهرة التي تعتبر أهم منجزات الحركة الرومانسية في
مجال العبورة الموسيقية — ظاهرة الاعتماد على الموسيقى الإنفعالية الداخلية —
قدم شعراء هذه الحركة عددا من التجارب المتنوعة استخدموا فيها مجزوءات
البحر بكثرة ، ونوعوا في قوافيهم كما استخدموها مرسلّة .
فمن القوافي المرسلّة قصائد د بامر الحاكم بأمره ، و د الرؤيا ، وممنون
القياسوف ، ومملكة أبلّيس ، لأحمد زكي أبو شادي في ديوانه الشفق الباكي
الذي صدر بمصر عام ١٩٢٧ ، ومن القوافي المتنوعة قول الشاعر الياس فرحات
في قصيدة بمناسبة ميلاد ابنه البكر :

أولى فراخ البلبل الغرد
هذا جناح أليك فاعتمدى
العش بين الغار والآس
في مأمن من أعين الناس
قد رصعته السحب بالماس
فالشمس تنشقّه
والورد يكتنّفه
والطير تعزّفه (١)

(١) الياس جبّيب فرحات : الربيع ص ١٨١ ♦

وإلى جانب هذه المحاولات فى التنوع فى القوافى وعدد تفاعيل السطر الشعرى، تركت لنا هذه الفترة بعض التجارب الخطيرة التى اتجهت إلى تغيير كلى وشامل تمثل فى تجارب الشعر المنشور عند الريحاني وتجارب الشعر من خلال أكثر من بحر فيما سعى بمجمع البحور عند أبى شادى وشيبوب وباكنير، وإن كانت هذه التجارب قليلة ومبعثرة حتى أنها لم تستطع أن تترك أثرا واضحا فى شكل الصنعة الموسيقية للتجربة الشعرية آنذاك، وربما لأن الشعر العربى كذلك — لم يكن قد استعد بعد لتقبل هذه التغيير الكبير فى الحس الموسيقى.

كان أمين الريحاني ذا مزاج نورى وقد أدى احتكاكه المباشر بالأدب الإنجليزى وخاصة الرومانسى إلى زيادة ثورته على كل متحجر وبال، وقد أنمر هذا الاحتكاك وذاك المزاج أولى ثمراته الأدبية فى أدب الريحاني. فيما دعاه بالشعر المنشور الذى بدأ كتابته عام ١٩٠٧^(١). ومن أشعاره الثرية هذه قوله فى مقطوعه بعنوان «عشية رأس السنة» :

قم أيها القاعس المتقاعس ، اليأس من الحياة
قم أيها البعيل النائم على الصكوك والأوراق
قم أيها المقامر العبوس المكتئب
قم أيها الممرور المحبور المبتهمج
قم أيها الساخر بأفراح الشعب الساذج

(١) أنس داود : التجديد فى شعر المهجر ، ص ٨٥ - ٨٨

انهضوا من رقادكم . اخرجوا من سجونكم
اطلقوا النفس من قيودها
فى هذه المائلة يتحرر الإنسان (١)

أما التجارب الأخرى فقد تزعمها أحمد زكى أبوشادى، عندما قام بمحاولات كان الهدف منها الجمع بين البحور المتعددة فى القصيدة الواحدة، والنقل بين هذه البحور دون الالتزام بنسق معين، وهى محاولات عرفت من قبل عند فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٨) فيما عرف باسم مجمع البحور، وقام بنشره فى كتابه، الساق على الساق فيما هو الفاريق، وسمى أبوشادى هذه التجارب بأنها نماذج من الشعر المرسل المتنوع الوزن (٢) ومن أنضج تجاربه هذه قصيدته « مناظرة وحنان » التى قدمها — التقديم السابق، فقد جمع فى هذه القصيدة بين أربعة أوزان هى الكامل والبسيط والخفيف والمجتث. فيبدأ القصيدة مستخدما تفعيلة البحر الكامل :

.. وجلسن بين تناظر متأملات فى المرائى
ثم لا يلبث أن ينتقل إلى البحر البسيط بعد خمسة سطور من البحر الكامل:
وللمحبين أشواق وتقديس
وفى السطر العاشر يعود مرة أخرى إلى الكامل، وبعد هذا المقطع ينتقل

(١) أمين الريحاني : هتاف الأودية ص ٥٠ .

(٢) فى تقديمه، قصيدته « مناظرة وحنان » مختارات وحى العام ص ٤٤ .

إلى تفعيلة المجتث منوعاً في سطوره الشعرية بين الشطـرة والبيت
الكامل :

انظر إلى الأزهار
انظر جميل التثنى
رضعن في الأكمام
وكن بين اهتزاز ونشوة في غرام
والزهر كالناس يهفو إلى الثغور الجميلة

وخاض أبو شادى من أجل هذه التجارب معارك نقدية كبيرة بينه وبين
المعارضين خاصة الدكتور محمد عوض محمد (١)

وقد لاقت هذه التجارب بعض القبول عند عدد من الشعراء الذين قاءوا
بأمثال هذه المحاولات كشيخليل شيبوب ونقولا فياض وعلى باكثير .

قدم شيبوب محاولتين — تقريباً — نشر الأولى بالعدد الثالث من مجلة أبولو
(نوفمبر ١٩٣٢) بعنوان الشراع ، والثانية بمجله الرسالة العدد (٥٤٥) في ١٣
ديسمبر ١٩٤٣ بعنوان « الحديقة الميتة والقصر البالى »، حيث اعتمد فى القصيدتين
على استخدام أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة ، وعلى التنويع فى عدد

(١) الدكتور محمد عوض محمد : مجمع البحور ومائتى الأوزان (مقال) الرسالة - العدد

تفعيلات السطر الشعري وعلى عدم الالتزام بقافيه محددة . فاستخدم في قصيدته
الشراع مثلاً أوزان البسيط والمتقارب والكامل والطويل والوافر على التوالي
في خمسة سطور متتالية هي :

والماء ذوب أمانى النفس نائرة
للى ربها تضرع
أين الشراع فإنه لا ينظر
كذا يتلاشى الطيف بعد شروق
فيستتران بالليل العميق

ومن هذه المحاولات تجارب باكثر لاستخدام ما سماه بالنظم المرسل المنطلق
والنظم الحر ^(١) . وقد حدد المقصود بحرية النظم تحديداً يتفق تماماً والمفهوم
الحديث للشعر الحر فهذا النوع من النظم عنده حر لعدم التزام عدد معين من
التفعيلات في البيت الواحد ^(٢) واستخدم باكثر هذه التجارب في ترجمته
لروميو وجوليت وفي مسرحيته الأخرى اخناتون ونفرتيتى ١٩٤٣، ونموذج
من الشعر المرسل الحر كما سماه ونشره في مجلة الرسالة العدد ٦٢٥ بتاريخ ٢٥
يونية سنة ١٩٤٥ يقول فيه :

يا لها مهزلة

(١) على أحمد باكثير : روميو وجوليت ، المقدمة ص ٣ .

(٢) المصدر السابق وكذلك ده عشري زايد : البدايات المصرية الأولى للشعر الحر

(مقال) مجلة الشعر ، القاهرة ، إبريل ١٩٧٦ ص ٥٢ .

يا لها سؤة مخجلة

مذات دبرها أمة تدعى ضلة أنها من كبار الدول
سلمت للمغربين أوطانها لتوارى في سوريا أو في لبنان الخجل
أمة ولت من وجه العدو فرارا

وتضاف إلى هذه التجارب تجربة عهد مصطفى بدوى في قصائد من لندن
(١٩٤٦) وتجربة لوبس عوض في د بلوتولاند وقصائد أخرى : من شعر
الخاصة ، (١٩٤٧) .



وهكذا كانت المحاولات التي بذلت في الصورة الموسيقية للقعيدة الشعرية
العربية حتى قبيل العقد الخامس من هذا القرن محاولات إما سطحية دارت
داخل الإطار التقليدي ، وإما قليلة نادرة ومبعثرة لم تكن كافية لاجداث أثر
ذى بال إلى جانب أن الحس الموسيقي العربي لم يكن قد استعد بعد لتقبل أى
تغيير فى شكل الصورة الموسيقية .

وبرغم هذا تمكنت القعيدة الشعرية من الاعتماد على نوعى الموسيقى
الشعرية ؛ وهما الموسيقى التركيبية وموسيقى التعبير ، بمحاولاتها الجاهدة لمزج
التعبير بالانفعال .

لقد بدأ الشعراء منذ العشرينيات يحاولون إحداث ألوان من التغيير فى شكل
الصورة الموسيقية للقعيدة العربية ، ولكن هذه التجارب لم تستطع أن تحقق
نجاحا إلا فى نهاية الأربعينيات بظهور جيل نازله الملائكة والسياب ونزار قباني .

ذلك أن الشعر العربي لم يكن مستعداً بعد لتقبل مثل هذا التغيير الجذري في الشكل الموسيقي كما رأينا من قبل ، حيث كان الاهتمام التجديدي مركزاً أكثر على المضمون الشعري ، فقد كان على القصيدة العربية التي بلغت أوج قوتها الكلاسيكية في العقود الأولى من هذا القرن أن تستنفذ قواها بالتكرار الكثير ، وأن يفقد الشكل القديم قداسته الراقصة في الأذهان ، وكان هذا في حاجة إلى زمن أوفر وتجربة أطول .

ومن ناحية أخرى ، فلقد برهنت التجربة الشعرية في النصف الأول من هذا القرن على أن الشكل الشعري الموروث شديد الرسوخ في الوجدان الفني العربي ، بحيث يستعصي على التجريب السريع ، فكان على الشاعر العربي أن يجرى تغييرات مهمة في جميع عناصر القصيدة الأولى قبل أن يتمكن من مقارنة الشكل ولم تكن الحساسية الشعرية الموسيقية المبنية عبر عشرات الأجيال على الإيقاع المتوازن قد اخترقت بعد وغزتها أنغام مغايرة .

ولقد احتاج شعراء هذا القرن إلى ثلاثة أجيال من الاستماع إلى موسيقى الشعر الغربي حتى راحت آذانهم تتقبل الموسيقى الجديدة للشعر العربي تخالف حدة تقسيماته وهندسته الصارمة .^(١)

وهكذا ولدت حركة الشعر الحر كحركة شعرية جديدة وحررت الشكل من كل شرط سابق أو قالب سابق ،^(٢) .

(١) د. سليم الخضر الجيومي : الشعر العربي المعاصر ، تطورة ومستقبله ص ٢٨ .

(٢) عبد الجبار داود البصري : مقال في الشعر العراقي الحديث ص ٢٣ ،

الفصل الثاني

الصورة الموسيقية في الشعر الجديد

الصورة الموسيقية في الشعر الجديد

أولا : حركة الشعر الجديد :

ظهر أول تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد - تقريبا - في مقدمة ديوان نازك الملائكة " شظايا ورماد " ، ١٩٤٩ .

فقد تكلمت نازك عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية فقالت عنها: " ألم تصدأ أطول ملامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسهائنا وترددها شفاها ، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها ... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون ، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفاؤك ، وبانت سعاد ، والأوزان هي هي ، والقوافي هي هي .. وتكاد المعاني تكون هي هي ، " (١)

ودعت الشاعرة في مقدمتها إلى التحرر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها إلى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة ، وإن كان المعنى الذي يريده يكون قد انتهى عند التفعيلة الرابعة . ورأت الشاعرة أن تتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها مستخدمة في هذا التلاعب تفاعيل البحور الصافية وهي التفاعيل المفردة ، وضربت مثلا بتفعيلة الكامل (متفاعلين) فزأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من

(١) شظايا ورماد ، المقدمة ص ٧

هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى، وحتى يستطيع أن يتخلص بالتالي من الحشو الزائد، (١)

وأخذت نازك في ضوء هذا المفهوم الجديد القائم على شكل من الفلسفة النظرية، تجرب هذا الشكل الجديد في بعض النماذج الشعرية في الديوان كقصائد، جامعة الظلال، لنكن أصدقاء، مرثية يوم تافه، أغنية الهاوية، تقول في قصيدة مرثية يوم تافه: (٢)

لاحت الظلمة في الأفق السحيق
وانتهى اليوم الغريب
ومضت أصدائه نحو كهوف الذكريات
وغدا تمضي كما كانت حياتي
شفة ظمأى وكوب
عكست أعماقه لون الرحيق
وإذا ملمسته شفتايا
لم تجد من لذة الذكرى بقايا
لم تجد حتى بقايا ،

فاستخدمت تفعيلة (فاعلاتن) ونوعت في عددها في السطور الشعرية وذلك في محاولة لتغيير الاطوال الموسيقية الشعرية للتناسب مع الدفقات الانفعالية .

(١) شظايا ورماد، المقدمة ص ١٣ - ١٥

(٢) ص ٩٣ . شظايا ورماد .

وتجارب نازك الشعرية وإن كان لها ما يماثلها منذ فترة مبكرة كما مر بنا إلا أننا نحس فيها جدية الشاعر العربي بضرورة التعديل في الفلسفة الجمالية التي تستند عليها الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية ، وضرورة الحاجة إلى فلسفة جمالية تهتم أول ما تهتم بالإيقاع النفسى وارتباطه بالتالى بالصورة الموسيقية فى القصيدة . وكان الشاعر العربى فى هذا أكثر تمثلاً لمفهوم الشكل الموسيقى فى القصيدة الشعرية كما تبدى عند الرومانسيين كما مر بنا من قبل .

وانتشرت الكتابة على طريقة الشعر الجديد بسرعة منذ أوائل الخمسينيات فتذكر الدكتور سامى الخضراء الجيوسى فى دراستها عن « الشعر العربى المعاصر » تطوُّره ومستقبله ، إحصائية عن الشعر الجديد (الحر) الذى نشرته مجلة الآداب البروتية التى بدأت بالصدور سنة ١٩٥٣ ، فرأت أن مجموع منشورته هذه المجلة من الشعر الجديد (الحر) فى سنواتها الخمس الأولى ٢٤٨ قصيدة من مجموع القصائد التى نشرتها كلها وهى ٨٢ ؛^(١) .

ولم تلبث نازك أن عادت لتؤكد مفهوم التجديد فى الإطار الموسيقى التقليدى فى كتابها قضايا الشعر المعاصر ١٩٦٢ .

وأول ما نلاحظه فى هذا الكتاب الذى تعرض لهجوم كبير من شعراء الشعر الجديد ونقاده — أن الكتابة لم تفصل حركة الشعر الحر عن الأساس الموسيقى العربى فقد اعتبرته أسلوباً جديداً فى ترتيب تفاعيل الخليل ، وإذ شعر ذو

(١) عالم الفكر الكويتية ، المجلد الرابع — العدد الثانى ، ص ٣٩ .

شطر واحد وليس له طول ثابت، وإنما يصبح أن يتغير في كل سطر شعري عدد التفعيلات ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه ^(١) .

كذلك نلاحظ أن الشاعرة في دعواها لم تستطع أن تخرج كلية من إطار التقنين، فدعوتها تمثل قانونا لا يعين الشاعر كما ترى هي ^(٢) بقدر ما يصنع له من مآزق أخرى، مثلما رأيت في التفاعيل المركبة كما في السريع (مستفعلن — مستفعلن فاعلن) من أن على الشاعر أن يزيد ما يشاء من تفاعيل مستفعلن لكن عليه أن ينهي السطر بفاعلن . فالحرية هنا حرية مقيدة . ولعل هذا يفسر السر في تحفظ الشاعرة في كتابها هذا وفي مقدمة ديوانها « شجرة القمر ١٩٦٧ » ، بعد ذلك — على التجديد الموسيقي في القصيدة الشعرية، فتقول في مقدمة ديوانها « شجرة القمر »، وإني لعلني بقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها ، ^(٣) .

وفي سنة ١٩٥٧ ألقى الشاعر اللبناني يوسف الخال محاضرة في الندوة اللبنانية في بيروت تحدث فيها عن حركة الشعر الجديد وأطلق عليها اسم الشعر الحديث ^(٤) . وحدد الخال صورة هذا الشعر الموسيقية في حديث آخر أجراه

(١) نازك الملائكة . تضايي الشعر المعاصر ، ص ٥٤ وما بعدها .

(٢) تضايي الشعر المعاصر ، ص ٣٩ .

(٣) شجرة القمر المقدمة ، ص ١٤ .

(٤) د. سامي الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر ، تطوره ومستقبله ص ٣٨ — ٣٩ .

معه الياس سحاب المحرر الأدبي لمجلة الحوادث اللبنانية حول قضايا الشعر الحديث ، (١) فقال :

« يمكننا تسمية الإيقاع بالنغم أو الموسيقي أو حتى بالوزن على أن ذلك ليس من الضروري أن يكون تقليدياً أو موروثاً أو مفروضاً مسبقاً على الشاعر . فالشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن » .

وقد أباح الخال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة لكن بشرط أن يتخلص الشاعر من الرقابة الخارجية للوزن يقول « إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة ، والمفهوم القديم هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطاً (سابقاً) بل امكانية بين غيرها من الامكانيات ، فهناك الموسيقى التي تركز إلى الأوزان الكلاسيكية . ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن » .

أما القافية فقد رأى الخال أنها « جزء من الإيقاع ، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها انتماء يستعملها بملء حرية فإذا كان صادقاً فهو باجاء استعماله له حسناً » .

وهكذا تمثل وجهة نظر الخال السابقة . وفقاً معتدلاً حاول فيه أن يجعل القصيدة الشعرية تتمتع في صورتها الموسيقية على جانبي الصورة ؛ الجانب التركيبي والجانب التعبيري .

وفي كتاب « الشعر قنديل أخضر » حاول نزار قباني أن يتخذ من موسيقى البحور العربية أساسا كذلك للتجديد في الأوزان فقال « إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعدد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا »^(١).

ثم رأي نزار قباني ضرورة القضاء على القافية بشكلها التقليدي « فبرغم كل سحرها واثارتها فهي نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثا . إنها اللافته الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه ، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد والبدء من جديد معناه الدخول بعد الصدمة في مرحلة اليقظة أي مرحلة النثر ، وبتكرار الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية ، وطوايق مستقلة في بناية شاهقة »^(٢).

وقد حصر نزار قباني بعد ذلك في كتابه « قصتي مع الشعر، سيرة ذاتية » مدى ماحقة القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية فليخصه فيما يلي :

١ — الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف إلى زمن تتمدد أجزأؤه وتتسع كل لحظة (٣) .

(١) نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ص ٤٠ — ٤١

(٢) الشعر قنديل أخضر ص ٣٧ — ٣٨

(٣) نزار قباني : قصتي مع الشعر ، سيرة ذاتية ص ١٧٨

٢ - تحررت القصيدة الحديثة موسيقياً من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية ووثنية الزاوية الموحدة « فوسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه ، ومن المعاناه المستمرة والمغامره مع المجهول « اللغوى والنفسي»^(١)

. . .

وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن الشعر بى الجديد قد حاول أن يختبر كل الوسائل الفنية الحرفية الخاصة بالشكل الموسيقى للقصيدة العربية ، إلى مفهوم جديد للموسيقى الشعر يخضع فى تشكيله خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو للموقف الانفعالى حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الانغام المختلفة وتنفرد بمحدثه نوعاً من الايقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعر الشعراء وأحاسيسه المشتتة وحتى يستطيع الشعراء أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التى يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها فى غير عناء وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلى للقصيدة»^(٢) .

وقد شهدت قصيدة الشعر الجديد منذ بدايتها حتى الآن ثلاثة أجيال متعاقبة من الشعراء، جيل الاربعينيات ، وجيل الخمسينيات وجيل الستينيات .

ومن الممكن أن نضع فى الجيل الأول أمثال الشعراء بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وبلندر الحيدرى ونزار قبانى وأدونيس وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وأنسى

(١) انتهى مع الشعر مرص ١٧٩ - ١٨٠

(٢) د . مر الدين اسماويل . الشعر العربى المعاصر ، تضاريا ، وظائفه الفنية والمعنوية مرص

الحاج وعبد الماغوط وشوقي أبو شعرا و خليل حارى فى مصر والمشرق العربى ،
ونور الدين صمود وجمال حمدى فى تونس ،ومحى الدين فارس ومحمد مفتاح
الفيثورى فى السودان .

ومن شعراء الجيل الثانى : رشدى العامل وسعدى يوسف وشاذل طاقة
فى العراق وشوقى بغدادى فى سوريا ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق
زياد وفدوى طوفان من شعراء فلسطين وكمال عمار ومحمد مهران السيد وعبد
المنعم عواد يوسف وكمال عبد الحليم فى مصر وتاج السرحسن وجبلى عبد
الرحمن وعبد الله شابو فى السودان،وجعفر ماجد ومحى الدين خريف فى
تونس .

ومن شعراء الجيل الثالث : شباب الشعراء العراقيين الذين أصدروا
« البيان الشعرى » فى مجلتهم « الشعراء ٦٩ » ومنهم فاضل العزاوى وسامى
مهدي وخالد مصطفي وفوزى كريم . ومعهم من العراق كذلك أمال الزهاوى
وعلى جعفر وسفيان الخرنجى ويحى صالح . ومن مصر . أمل دنقل ومحمد
غنيمى مطر ونصار عبد الله وأحمد سويلم ومحمد السيد نذا وفرج مكسيم وشوقى
خميس ، ومن السودان سيد أحمد الخردلو ، ومن تونس منور صهادح ومحمد
العروسي المطوى والميدانى بن صالح

وتابع شعراء الأجيال الثلاثة محاولاتهم التجريبية فى الصورة الموسيقية
للقصيدة العربية من خلال نظرة فلسفية جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسى فى

الفن والحياة على السواء كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل . (١)

وسنحاول أن ندرس بتفصيل أكثر الصورة الموسيقية للشعر الجديد من خلال الوزن الشعري والقافية، ثم الصورة الموسيقية للقصيدة الجديدة بشكل عام .

(١) الشعر العربي المعاصر، ص ٦٤

ثانياً : الوزن فى الشعر الجديد :

الحديث عن الوزن فى الشعر الجديد يجب أن يدفعنا إلى تفرقة واضحة بين شعر يحافظ على شكل من الأشكال الموسيقية المكرر ، وبين شعر خلائم أى شكل من أشكال الوزن المكرر معتمداً على نوع من الإيقاع النغمى الداخلى وعلى التنويع فى هذا الإيقاع على حسب الجمل الشعرية .

ونسستخدم للنوع الأول اصطلاح الشعر الحر وهو الاصطلاح المتداول غالباً ، ونستخدم للنوع الثانى اصطلاح الشعر المنثور .

ومنذ البداية سنلاحظ أن الشاعر الجديد لم يبلغ الوزن نهائياً من القصيدة الشعرية ولكنه أدخل عليه تعديلات وتغييرات حتى يحقق لنفسه توافقاً أكثر مع مشاعره وذبذبات نفسه بعد أن أحس - كما قدمنا - احساساً ملحاً أن الشكل التقليدى للموسيقى لم يعد قادراً على إسعافه لنقل هذه الذبذبات وتلك المشاعر .

أقد استطاعت القصيدة العربية أن تمر خلال أجيالها الثلاثة فى تعاملها مع الوزن بمراحل متعددة كانت أولها الحفاظ على الوزن التقليدى كلية مع إعادة توزيع القصيدة فى كتابتها وبالتالى فى القراءة بطريقة تناسب مع الحجم الصوتى والتطور الانفعالى ، كما فعل نزار قبانى فى أغلب أعماله الأولى وكذلك بلندر الحيدرى .

ونأت هذه المرحلة التى كانت بمثابة مرحلة انتقال وإعداد للذوق العربى مرحلة تفتتت الوحدة العروضية التقليدية إلى تفاعيل تمثلى وحدات تخضع

في طولها للانعقال الشعري وتكتب في سطور شعرية مفتاة الطول والقصر، وهذه المرحلة نجدها عند أغلب الشعراء تقريبا مع ما تخلصها من تجارب في التفاعيل المفردة والمركبة .

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الموجه الشعرية أو الدفقة حيث اعتبر الشاعر هذه الموجه تعبرا عن الموجه الإنفعالية المتكاملة . وقد اتسعت هذه الموجه لتشمل أحيانا حوالى خمسين تفعيلة كما سرى عند يوسف الخال وشوقي أبو شقرا ويوسف الخطيب ومجد جميل شاش .

• • •

فقد استطاع زار قباني أن يستخدم البحور في شكلها التقليدي ، وأن يعيد كتابة وبالتالي قراءة النظام الوزني التقليدي في شكل ومضات انفعالية متقافزة . وتمكن بهذا من أن يخلق لنفسه شكلا موسيقيا يعتمد على إعادة توزيع الموسيقى التقليدية .

لنأخذ مثلا جزءا من قصيدة له — على سبيل التمثيل لا الحصر — وليكن هذا الجزء من قصيدة الضفائر السوداء ، التي يقول فيها على هذا النحو :

يا شعرها

على يادى

شلال ضوء أسود

ألمه

سنا بلا

سنا بلا لم تحصد

لا تربطيه
 واجعلي
 على المساء مقعدى
 من عمرنا
 على مخدات الشذا
 لم نرقد
 وحررته
 من شريط أصفر
 مفرد (١)

فلو أردنا إرجاع هذا الجزء إلى نظامه التقليدى لوجدناه على هذا النحو :

يا شعرها على يدي شلال ضوئه أسود
 ألمسه سنا بلا سنا بلا لم تحصد
 لا تربطيه واجعلي على السماء مقعدى
 من عمرنا على مخدات الشذا لم نرقد
 وحررته من شريط أصفر مفرد

(١) المصفاة السوداء ، طفولة نهد ، ص ٨١ — ٨٢ .

فدحن هنا أمام خمس أبيات من مجزوء الكامل ، أعاد الشاعر توزيع
تفصيلاتها موسيقيا على هذا النحو :

مستفعلن

متفعلن

مستفعلن مستفعلن

متفعلن

متفعلن

متفعلن مستفعلن

مستفعلن مسـ

تفععلن

متفعلن مستفعلن

مستفعلن

متفاععلن مستفعلن

مستفعلن

متفعلن مسـ

تفععلن مستفعلن

متفعلن

ويعتمد نزار قباني في أغلب أعماله الأولى على هذا الأسلوب في إعادة توزيع موسيقى الوزن التقليدية ، ولكنه في الواقع لا يتخذ كقيمة موسيقية خارجية كما هو الشأن عادة في القصيدة التقليدية ، وإنما يتخذ هنا عاملا أساسيا من عوامل التأثير الجمالي تتناسب فيه التفاعيل تناسبا مطردا مع تموجات الانفعال:

أعاد نزار قباني ترتيب البيت الشعري ترتيبا يتفاوت تبعاً للتناسب بين الدلالات والانفعالات الخاصة بها ، تفاوتا واضحا ما بين التركيز والسرعة والبطء والتكرار والتنويع ولنتأمل هذا في إعادة توزيعه لتفاعيل مجزوء الكامل في قصيدته «لاتجيبني»^(١)

هذا الهوى

ما عاد يفريني

فلتستريحى ... ولتريحنى

إن كان حبك ... فى قلبه

ما قصد رأيت

فلا تجيبينى ...

~~~~~

هو الدنيا بأجمعها

أما هوأك فليس يعنينى

أحزاني الصغرى . تعانقنى

وثرورنى

لن لم تزورنى

ماممـتى

ما تشعـرين به

إن افتكارى فىك يكفىنى

فى البيت الاول نجد أن الشاعر قد قسم تفعيلتى الشطر الأول إلى قسمين مع زيادة سببين خفيفين فى نهاية التفعيلة الثانية، وفى الشطر الثانى نجده قد جعل التفعيلتين سويا مع زيادة نفس الترفيل عليها .

وفى البيت الثانى يعكس الشاعر وضع البيت الأول ، فجمع تفعيلتى الشطر الأول بترفيلها وفرق بين تفعيلتى الشطر الثانى .

ونأتى إلى البيت الثالث لنجد الشاعر قد وضع سببى مستفعلن فى سطر وحدهما ثم جاء فى السطر الثانى بالتدعلن والتفعيلة الثانية المرفلة ، أما الشطر الثانى فقد جاء به مكتملا . وفى البيت الرابع سنجد شطره الأول مكتملا فى سطر تأتى بعده تفعيلة من الشطر الثانى وبقية الشطر فى سطر ثالث .

ونأتى للبيت الخامس فنجد تفعيلة فى سطر ثم تفعيله مرفلة فى سطر ثان متتمة بهذا شطر البيت الخامس الأول ، ويأتى الشطر الثانى كله بعد ذلك فى سطر ثالث بعدها .

فمن الواضح هنا أنه لا يوجد قانون منظم لحركة توزيع هذه الموسيقى البحرية . حقيقة أن القصيدة تلتزم الإطار الموسيقي التقليدي من وزن وقافية، ولكن ماهو القانون الذي أعاد به الشاعر توزيع تفاعيل هذا البحر الشعري ؟ الإجابة على هذا السؤال سوف نجدها فى كل قصيدة . إن كل قصيدة من قصائد نزار تعتمد على هذا الأسلوب الموسيقي لها قانونها التوزيعى الخاص الذى يعتمد على التنوع فى عدد تفاعيل كل سطر شعري وعلى ارتباط هذا التنوع بتموجات الانفعال الشعرى كما يتبدى للشاعر .



وقد استطاع هذا الشكل من اشكال التجريب أن يجتذب عددا من الشعراء العرب خاصة، لكونه أكثر ارتباطاً بالشكل الموسيقي التقليدى . ومن هؤلاء بلندر الحيدرى ونازك الملائكة وعمر أبو ريشة وفوزى الضعيل ومازن النقب .

واختلفت قدرة الشعراء فى استخدام هذا الاسلوب الموسيقي ، الا أنهم باستثناء الحيدرى لم يستطيعوا الوصول إلى حساسية نزار الشاعرية الشديدة باللغة وأصواتها وموسيقاها ولا الوصول إلى مهارته فى تسجيل انفعالاته ومضات موسيقيه من خلال الالتزام بالشكل الموسيقي التقليدى ، خاصة وأن من بقى من شعراء الاطار الموسيقي التقليدى قد لجأ إلى هذه الطريقة كأسلوب تجديد فى مواجهة موجة التجديد الهائلة ، الأمر الذى كان يقود فى الأغلب إلى الاحساس بأن اعادة التوزيع الموسيقي للبحر قد جاء بطريقة غير مقنعة فنيا كما نرى فى مثل قول د عمر أبو ريشة .

إنها حجـرتي

لقد صدى النسيان

فيها ، وشاخ فيها السكوت

ادخلى بالشموع

فهي من الظلمة

وكر ، في صدرها منحوت

وانقلى الخطو باتشاد

فقد يجعل منك الغبار

والعنكبوت (١)

فموسيقى البحر هذا تلزم في إعادة توزيعها نظاما آخر متكررا استبدل فيه الشاعر البيت المدور بثلاثة سطور ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن إيقاع الوزن القديم لم يستطع الشاعر أن يتخلص منه كلية على النحو الذي فعله نزار والحيدري .

لكن أغلب شعراء الشعر الجديد لم يتبعوا هذه الطريقة وإنما اتجهوا إلى هجر الأوزان الشعرية العروضية كلية والاستعاضة عنها بالاعتماد على تفعيلية أو أكثر ، دون خضوع لقانون موسيقى عام ينظم التكرار والمزج في استخدام التفعيلة أو التفعيلتين .

(١) عمر أبو ريشة . أنشأها ، غنيت في مائمتي ، ص ٦٧

فأصبحت القصيدة الشعرية تكتب في سطور شعرية يمثل كل سطر فيها  
تركيبة موسيقية الكلام لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري ، ولا بأى شكل  
خارجى ثابت ، وإنما ترتبط بمدى ارتياح الشاعر أو بعبارة أخرى بالشكل  
الذى يفترض فيه الشاعر أنه الأكثر تناسبا مع تطور الانفعال المشار .

. . .

بدأ الشعراء تجاربهم فى : التفعيلة باستخدام تفاعيل البحور المفردة وهى  
الرملى ( فاعلاتن ) والكامل ( متفاعلن ) والرجز ( مستفعلن ) و الهزج  
( مفاعيلن ) والمتقارب ( مفعولن ) ، المتدارك ( فاعلن ) وتفعيلة فعلن مزحفة  
( فاعلن ) لوزن الخبيب .

فن أمثلة استخدام تفعيلة الرمل « فاعلاتن » قصيدة نازك الملائكة  
« أغنية ليالى الصيف ، ومنها :

يا هدوءا مطمئنا

يا فضاء مرحا لون البريق

يشرب الأنجم كأسا من رحيق

يارؤى تقطر لونا (١)

ومن القصائد التى استخدمت تفعيلة « الكامل » متفاعلن قصيدة السياب ،  
الباب تفرعه الرياح ، ومنها قوله :

الباب ماقرعه غير الريح فى الليل العميق



الباب ماقرعه كفك  
أين كفك والطريق

ناء ؟ بحاريننا ، مدن ، صحارى فى ظلام<sup>(١)</sup>

ومن نماذج تفعيلية الرجز «مستفعلان» قول صلاح عبد الصبور فى قصيدته  
رسالة إلى صديقه،<sup>(٢)</sup>.

صديقــتى

عمى صباحا، إن اتاك فى الصباح  
هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض  
واذعى له الهك الوديع أن يشفيه .

ومن الأمثلة التى استخدمت فيها تفعيله الهزج «مفاعيلان» قصيدة الشاعر  
التونسى محي الدين خريف «وراء الأسوار» ومنها :

حبسنا الظل

وكان الحقد فى العينين منسرحا

يلم بنا ونخفيه وخلف الصبور نطويه

لأن قوافل الأيام مرت

فى طريق الصمت دون صدا<sup>(٣)</sup>

(١) اتبال وشناشيل ابنه الحلبي ' ص ٢٦ .

(٢) الناس فى بلادى ص ٧٨ ،

(٣) حامل المصباح ص ١٣ .

ومن أمثلة تفعلية د المتقارب ، فعولن د قصيدة ، لوسى ، لمحسى الدين  
فارس ومنها :

سمعت الرواية

سمعت تفاصيلها للنهاية

وجئت حزينا أرش على كل درب أسايا. (١)

ومن القصائد التى اعتمدت على تفعلية المتدارك د فاعلن ، قصيدة المجهول  
لسميخ القاسم :

عندما تهدر العاصفة

أى عين تراك

يا جبين الملاك

صاعدا فى طريق الرؤى الراحفة ؟ (٢)

أما تفعلية الخبب فعلن وهى الصيغة المزخفة لتفعلية المتدارك د فاعلن ،  
يحدث الثانى الساكن د خبن ، والتى تتحول أحيانا إلى فعلن بتسكين العين  
فهى غالبا تأتى خلال استخدام الشاعر للتفعلية الأصلية د فاعلن ، .  
ومن الأمثلة التى استخدمت فيها فعلن بتسكين العين وفتحها ، قصيدة  
د اكتشاف النار، للشاعر النلسطيني أحمد دحبور ، ومنها قوله :

ريح الهول اختبرت لى كل الزرع

حتى الغابى .. فكنت الأبقى

(١) الطين والاظاهر ص ٢٢ .

(٢) ويكرن أنى بأنى طائر الرمد ص ٢٦ .

الآن .. عدى أن نثرى العمقا

بسنا بل سبع<sup>(١)</sup>

ومع استمرار التجارب استخدم الشاعر الحديث بعض التفاعيل المركبة والممزوجة وخاصة تفاعيل بحر السريع ( مستفععلن مستفععلن فاعلن ) والخفيف ( فاعلاتن مستفععلن فاعلاتن ) بالتصرف في الاكثار من عدد كل تفعيلة على نحو خاص .

ومن نماذج هذه التجارب قصيدة « جيکور أي » للشاعر بدر شاكر السياب ،<sup>(٢)</sup> فقد اتجه الشاعر في محاولته لخلق تنوع موسيقى إلى الاعتماد على تفعيلتي الخفيف، فاعلاتن ومستفععلن بواسطة التنقل بينها بطريقة خاصة .

بدأ الشاعر القصيدة بشطر تقليدي كامل للبحر ، فاعلاتن مستفععلن فاعلاتن :

تلك أي وإن اجئها كسيحا

ثم استخدم في السطر الثاني التفعيلة الأولى من البحر « فاعلاتن » مكررا إياها أربع مرات :

لأننا أزهارها والماء فيها والشراب

(١) حكاية الولد الفاسطيني ص ٩٣ .

(٢) اقبال وشناشيل ابنة الجاني ص ٧٧ .

وفي السطر الثالث يستخدم التفعيلة الثانية ، مستفعلن ، مكررة أربع مرات كذلك :

ونافضا بمقلتي أعشاشها والغابا

ثم يستخدم في السطر الرابع التفعيلة الثالثة فاعلاتن ، ويسكرها خمس مرات :

تلك أطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

وتمضى القصيدة على مثل هذا النسق الذي لم يخضع في الواقع لمنهج ملزم بقدر ما خضع لحرية تنويع في حركة النغم الموسيقى .

\* \* \*

كذلك حاول الشاعر العربي الحديث أن يستخدم في القصيدة الواحدة أكثر من تفعيلة لخلق بناء سيمفوني متنوع الدرجات اللحنية أو للتعبير عن عدد الأصوات الشعرية التي أصبح يضمها عمله، خاصة تلك الأعمال تتميز بالدرامية في البناء كقصيدة حوار عبر حوار عبر الأبعاد الثلاثة للجيدري ، فقد استخدم الشاعر في أول القصيدة تفعيلة الكامل :

يا كلكم

يا غيبة الحاضرين

يا أنتم المارون كل لحظة بيتي المنكفي

الأضواء (١)

وعندما أراد أن يعبر عن صوت الكورس انتقل إلى تفعيلتى المتدارك والخبب:

ربنا ... ربنا .. ربنا

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء<sup>(١)</sup>.

وهكذا يأخذ الشاعر فى الانتقال بين هذه التفاعيل مع تنوع مواقفه الشعرية فى العمل وتنوع الأصوات المستحضرة والمرتبطة بالمواقف .

\*\*\*

وقد أدى اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة إلى تحول جوهرى فى فلسفة التذوق الشعرى للقصيدة العربية. فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد فى تذوقها أساساً على الأذن ، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقى وإلى جعل الاعتماد فى التذوق على العين أكثر . وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة انشاد وسماع ، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثم أداة زمانية وتشكيلية معا . ولم تقتصر على أن تكون أداة زمانية فقط .

هذا من ناحية، ومن أخرى فإن اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة كحاجة منه إلى موسيقى جديدة تنغمها مشاعره وانفعالاته المرتبطة بالموقف أدى إلى إعطاء قيمة أكثر للإيقاع النفسى للنسق السكلامى لاصورة الوزن العروضى للبيت الشعرى<sup>(٢)</sup>.

فالشاعر الحديث إذن لم يبلغ الوزن نهائياً في الشعر ، ولكنه أدخل على هذا الوزن تعديلات جوهرية أحس بضرورتها لتحقيق المرید من الإحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية ، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية في الدرجة الأولى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس ، وتموجاتها وبحركة الانفعال ، وذذبذبه .



اعتمد الشاعر الحديث إذن في تحريره موسيقياً في عمله على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف. ونتج عن اختلاف هذه الحركة ما نراه من طول وقصر في السطور الشعرية في القصيدة الواحدة . فقد أصبح المشكل لأطوال هذه السطور هو التنسيق الداخلي للقصيدة بعد أن كان الخضوع لنظام تقنيني ثابت ، حيث ارتبطت هذه السطور في طولها وقصرها بمدى الدفقات الانفعالية التي تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها على النحو الذي نراه مثلاً في الجزء التالي من قصيدة « أنت مدان ... يا هذا » ، أبلندر الحيدري<sup>(١)</sup>.

غنيت

صفرت

صرخت

---

(١) أغاني الحارس المتعب ص ٦٩ - ٩٧ ،

ضحكت .. ضحكت .. ضحكت  
وأحسست بأنى أملك كل البحر وكل الليل  
وكل الأرضة السوداء  
وأنى أجبرها الآن على أن تصغى لى  
أن تصبح رجما لندائى  
أن تصبح جزءاً من صوت حذائى  
طق ... طق ... طق  
ومددت يدى .. مازالت عشر هويات فى جيبى  
هذا اسمى  
هذا رسمى  
هذا ختم مدير الشرطة فى بلدى  
هذا توقيع وزير العدل وقد مده زهو حز فى  
وأطاح بسن من أسنانى  
خدش بعضاً من عنوانى  
وخشيت بأن ... فبلعت لسانى  
ومعى سبع هويات أخرى  
أقسم لو مر بها جبل أحنى قامته ولقال:  
هى الكبرى

ففى هذا الجزء سنرى سطور الشاعر الشعرية قد تراوحت طولاً بين تفعيلية  
واحدة، وغنيت وبين تسع تفعيلات . هذا توقيع وزير العدل وقد مر به  
فى زهور حزمى ،، وسنرى كذلك مدى ارتباط هذا التوقيع بحركة الذبذبة  
الانفعالية . فى مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت

تفعيلية واحدة . وفي مواقف الذبذبة البطيئة أو المتموجة امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة تسع تفعيلات .

° ° °

وهكذا افاحت موسيقى التفعيلة للشاعر الحديث إمكانية واسعة للتحرك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية ، كان آخرها الاعتماد على الموجهة الشعرية كتشكيل موسيقى تفرضه ، كما نرى عند شوقي أبو شقرا وجبرا إبراهيم جبرا و خليل حاوي وأمل دنقل ومجد عفيفي ، طر وعبد الوهاب البياتي في أعماله الأخيرة وآمال الزهاوي وحسب الشيخ جعفر .

كانت بداية هذه الموجات الشعرية الاعتماد على دورات نغمية تمتد خلال عدد من السطور وتتسع من خلال الدورة لعدد أكثر من التفاعيل كما نلاحظ في هذه الدورة من قصيد البياتي «أسلاك شائكة» :

صباحات حارسه العكرم

في الليل توقظني

فأسمع وهوات

ريخ الشمال

في غابة الزيتون ناحية على سمعي نعيد

ومأساة شعبي العصامد المقهور

مأساة الضياع،<sup>(١)</sup>

(١) المجد للأطفال والزيتون ص ٧ .



فهذه الوحدة النغمية تتكون من أربع عشرة تفعيلة من متفاعلين (مستفعلن أحيانا) وقد وضعها الشاعر في وقفات قصيرة داخل الدورة تسهيلا للمكانيات البيولوجية المرتبطة بعملية القراءة، إلا أن هذه الوقفات لم تمزق ما في الدورة من تدفق شعورى أو موسيقى .

ولقد سميت هذه المدفقات النغمية دورات، لأن الشاعر يعتمد إلى تكرارها والانتقال بينها من خلال الاعتماد على وحدة التفعيلة، بخلاف الموجة الشعرية التى سنراها فيما بعد ، حيث اعتمد الشاعر في كل موجة على تفعيلة تختلف عن تفعيلة الموجة الأخرى فى نفس العمل .

ومن نماذج الدورة النغمية كذلك تلك الدورات التى نراها فى قصيدة أمل دنقل ، الأرض والجرح الذى لا ينفتح ،<sup>(١)</sup> فهذه القصيدة مكونة من دورات موسيقية تعتمد على تفعيلة الكامل متفاعلين وصيغتها مستفعلن، وإذا حاولنا أن نحلل دوراتها النغمية فسنجد أن الدورة الأولى تحتوى على ست عشر تفعيلة ، والدورة الثانية تتكون من أربع عشرة تفعيلة والثالثة من ثمانى تفعيلات وهكذا .

يقول فى الموجة الأولى والثانية :

---

(١) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص ١٩ .

الأرض مازالت ، بأذنيها دم من قرطها المنزوع  
 قهقهة اللصوص تسوق هودجها ... وتتركها بلا زاد  
 تشدُّ أصابع العطش المميت على الرمال  
 تضجيع صرختها بمجمعة الخيول  
 الأرض ملقاة على الصحراء ... ظامئة  
 وتلقى الدلو مرات ... وتخرجه بلاماء  
 وتزحف في لهيب القيظ ...  
 تسأل عن عذوبة نهرها ...  
 والنهر سممه المغول<sup>(١)</sup>

ولم تلبث هذه الدورات النغمية أن اتسعت لتكون موجة شعرية أكثر  
 وأوسع كما نرى في أعمال حسب الشيخ جعفر وآمال الزهاوى والبياتي في  
 سيرة ذاتية لسارق النار وشاكر العاشور .

يقول حسب الشيخ جعفر الشاعر العراقي في موجة شعرية من موجات  
 قصيدته «هبوط أورفي» .

( في رطوبة آب ارتكبت الزنى  
كنت في الأربعين ، انسللت إلى النخل ،  
والسنبل ، العشب يبتل أخضر أسود ، في  
وجهه رغبة منذ عشرين لهابة ترتمى كل  
يوم علي قدمي ، الشتاءات تلتف في  
القش ، في قبضتيه حنين قديم إلى فتخذي  
الممتلئ ، وأحتوتني ذراعا أكثر جوعا من  
الدود في قبره الفارغ ، العشب يبتل في  
قبضتي ، انحدر أيها الماعز الجبلي ، انحدر  
أيها البقر المتوحش ، مسكونة منذ عشرين  
بالبقر المتوحش مسكونة كنت بالماعز  
الجبلي<sup>(١)</sup> .

فهذه الموجة الشعرية السابقة تكون وحدة نفس انفعالي واحد ، وإن  
كتبت في أكثر من سطر ، فنحن لانستطيع أن نستخرج من مجموع هذه  
الأسطر بيتا شعريا بالمفهوم التقليدي ولا حتى جملة شعرية منفصلة ، وإنما نحاول  
أن نتصور في عملية المعالجة التي نقوم بها عند تلقينا لكل موجة من هذه  
الموجات أن نقرأها في نفس واحد .

حقيقة أن القيام بهذا العمل غير ممكن عمليا لارتباط النفس في القراءة

(١) زيارة السيدة السومارية ص ٣٦ - ٣٧ .

بإمكانات بيولوجية تتمثل في سعة النفس في حالات الشبهق والزفير ،  
وفى معدلات النبض في الوقت الزمنى .

لكننا نحس فى عملية إدراكنا لهذه الموجات بإمكانية حدوث هذا التصور  
رغم كل ما فيه من مخالفة للامكانيات البيولوجية فى الإنسان .

وقد أعطت هذه الموجات الشعرية للشاعر الحديث حرية أكثر فى التوزيع  
فى تفاعيله المستخدمة فى القصيدة الواحدة حيث ارتبطت كل دورة نغمية  
تقريبا بتفعيلة مغايرة لاعتمادها على دفقة نفسية شعورية، وإن ارتبطت بالموقف  
العام ، إلا أنها تشكل تكوينا مكتفيا بذاته .

### ثالثا : القافية :

أما القافية فقد ارتبطت في التشكيل الموسيقي التقليدي — كما سبق ورأينا — بالأساس الموسيقي الذي قام عليه هذا الشعر فكانت تنسيقا معيناً لعدد من الحركات والسكنات ذات الطابع التجريدي للأوزان<sup>(١)</sup> باعتبارها عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة تقوم بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع الشاعر تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن<sup>(٢)</sup>

فالقافية في الشعر الكلاسيكي — العربي بالطبع — في إطار التشكيل الموسيقي التقليدي، تركيبة من الإيقاع الصوتي القائم على النظام والتوقع .

ويدخل في هذه التركيبة حرف الروى ؛ وهو الصوت الذي كانت تنسب إليه القصيدة أحيانا لاشتراكه في كل قوافي القصيدة ،<sup>(٣)</sup> . وهو في إطار هذا المفهوم لا يدخل في التشكيل الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية على النحو الذي تناوله علماء العروض والباحثون فيه .<sup>(٤)</sup>

\*\*\*

(١) د . هز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر ص ١١٣

(٢) د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٣٤٦

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٧

(٤) على سبيل المثال ص ص ٢٤٧ — ٢٦٨ من موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس حيث تناول حروف الروى من حيث شيوع تداولها رخصائس كل حرف وحركة الروى والحركة التي قبلها وهمكذا .

لقد شهد تاريخ القصيدة العربية تجاربا عديدة في القافية للخروج بها من  
اطارها التقني، ربما لإحساس الشعراء بما في هذا الالتزام من اجهادهم  
والزامهم طريقا من التكلف والتعسف (١)

وشهد العصر العباسي كما شهد الأدب الأندلسي نماذج من هذه التجارب  
التي ربما تأثرت بحركة الغناء وازدهاره وبتعدد أنغامه وتعتدها إلى الدرجة  
التي أصبحت تتطلب من الشعر نوعا من تعدد القوافي وتنوعها . (٢)

وكان من نتائج هذه التجارب ما عرف بالقوافي المزدوجة الذي تنفق فيه  
مصرعي كل بيت فقط . وما عرف بالمشطر الذي ينظر فيه إلى الأشرطة لآلي  
الآيات ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة، ومن هذا المشطر المثلثات وإن  
كان قليلا كما يذكر الدكتور إبراهيم أنيس، وهو الذي تتغير فيه القافية كل ثلاثة  
من الأشرطة، ومنه المربع الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم  
منها أربعة أشرطة تخضع لنظام في التقفية يتغير بعد كل شطرة، ومنه الخمس  
الذي يتبع نفس هذا النظام في الأشرطة . (٣)

ومن هذه القوافي كذلك ما عرف بالمسمط، « وأظهر ما يتميز به الشعر  
المسمط في قوافيه أن تتكرر قافيتان أو أكثر بعد كل عددهين من الأشرطة، (٤)

(١) موسيقى الشعر ص ٢٩٩

(٢) المرجع السابق ص ٢٩٩

(٣) نفس المرجع ص ٣٠٢

(٤) موسيقى الشعر ص ٣٠٧

وإن كانت صور المسمط كثيرة جدا . وتعتبر الموشحات ونظمها المتعددة في القافية من هذه هذه المسمطات .



وقد سيطرت هذه التغيرات في القافية كما سبق ورأينا على الشعر العربي خلال فترة الكلاسيكية الجديدة والرومانسية حتى بدأت تجارب الشعر الجديد في أواخر الأربعينيات، وأحس الشاعر الحديث بمدى ثقل القافية كنوع من الإلزام الخارجى، فطرحها ضمن ما طرح من شكليات الوزن الشعرى .

على أن هذا لا يعنى أن الشاعر الحديث قد تخلص نهائيا من القافية ، فالقافية لا تزال قائمة في هذا الشعر ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذى عرفت به في اطار الموسيقى التقليدية .

لقد استخدم الشاعر الحديث نوعا من التقفية لتنسيق موسيقى جاء في نهاية السطر الشعرى وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها فى القصائد التى تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية .

ولهذا كان لزاماً على القافية بعد أن أصبحت أنسب سموت يمكن أن تنتهى عندها الوقفة الانتهائية والانتقال منها إلى دفقة جديدة . أن تتخلص من مشكلة حرف الروى الذى تحول بدوره إلى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجى مفروض .

وقد سجلت لنا القهيدة العربية الحديثة نماذج من القافية ، كهذه القافية المتولية التى نراها فى الجزء التالى من قصيدته البياتى « المجوسى » :

المجوسى من الشرفة لاجار يقول :  
 يالهـا من بنت كلبة  
 هذه الدنيا التى تشبعنا موتا وغربة  
 كان قلبى مثل شجاذعلى الأبواب يستجدى المحبة  
 وأنا لم أتعد العاشرة  
 فلماذا أغلقوا الأبواب فى وجهى ؟  
 لماذا عندليب الحب طار ؟  
 عندما مات النهار . (١)

ومن نماذج القافية فى الشعر الحديث كذلك ، هذه القافية المتراوطة التى  
 نراها فى قول صلاح عبد الصبور :

ينبئنى شتاء هذا العام أننى أموت وحدى  
 ذات شتاء مثله ——— له ، ذات شتاء  
 ينبئنى هذا المساء ، أننى أموت وحدى  
 ذات مساء مثله ، ذات مساء  
 وأن أعوامى التى مضت كانت هباء  
 وأننى أقفيم فى الع——راء  
 ينبئنى شتاء هذا العام أن داخلى  
 مرتجف ب——رداً (٢)

(١) السكتابة على الطين ص ٦١

(٢) ديوان صلاح عبد الصبور ص ١٩٣



وبالرغم مما يمكن أن تعطيه لنا الدراسة الاستقصائية لعدد كبير من هذه القوافي المتراوحة والمزدوجة والمتوالية في الشعر العربي الحديث ، فإنني برغم هذا أميل إلى القول بأن هذه التقفية شكل غير متعمد ، وأن حركاتها أشبه ما تكون بالتوج الذي لا يخضع لنظام معين ، وأصدق مثال على هذا حركة القافية الداخلية أو النهائية كوقفات موسيقية ، كما نراها في الموجات الشعرية الأولى من قصيدة الشاعر العراقي شاكر العاشور ، عن الميلاد والثورة :

قدماك الآن لاتعرف الأرض ، على طول المسافات ، ارتحاه ،  
وأنا من فرحة العينين ، والشمس التي تسقط في كفك ...  
... استشرف أيامى ، ولا أبكى على مفات ،

ضمينى لهيبا طالعا من حرقه الماضي ،  
ونهر صاعدا من عطش الأرض إلى صدرك  
... وعدا وغناء. (١).

فسيتمتع لنا من خلال تأملنا لهذه الوقفات التي حددها الشاعر بعلامات التنقيط على أنها وقفات موسيقية بديلة لنظام القافية التقليدي سيتمتع لنا من خلال تأملنا لهذه الوقفات أن القافية في الشعر الحديث أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقى والنفس كما أدركها الشاعر . وسيتمتع كذلك أن القافية بهذا المفهوم أصبحت تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسية الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشاعر .

### رابعاً : موسيقى قصيدة النثر

بدأت قصيدة النثر كتعبير شعري يعتمد على شكل من الابقاع النفسى فى الشعر العربى الحديث منذ أواخر الستينيات كما تذكر الدكتور سلمى الخضراء الجيوسى<sup>(١)</sup>.

وقصيدة النثر كما تبدت فى أعمال توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد الماغوط وأنسى الحاج وفى بعض أعمال أدونيس وبوسف الخال وشوقى أبو شقرا، تختلف لاختلافنا عن ذلك الشعر المنشور الذى رأينا طرفاً منه عند أمين الريحانى من قبل ، فهذا الأخير يخضع لشكل من التلوين الموسيقى الخارجى المعتمد على بعض الزخرفة اللفظية .

اعتمدت قصيدة النثر كما تبدت فى أعمال شعرائها على عبورة موسيقية نفسية ترتبط لإرتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية .

فألفت قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهرة فى كل أشكالها . فلم تعد القصيدة تعتمد فى لحداث التوتر النفسى على التوقيت الموسيقى الموقع ، سواء فى أسلوبه المتوقع أو المفتوح ، ولما أصبحت كما يقول أدونيس « قفزة خارج الحواجز كلها وتمرداً أعلى »<sup>(٢)</sup> ، باعتبارها فى صورتها الموسيقية على الابقاع الذاتى الخاص ، الذى تبدى كابقاع حدسى ندركه خلال إدراكنا للتجربة الشعرية . فلا يمكن أن نشعر به شعوراً مسبقاً على إدراك التجربة كما يحدث

(١) الشعر العربى تطوره ومستقبله ص ٤٤

(٢) أدونيس ؛ قصيدة النثر — مجلة شعر البيروتية العدد ١٤ — ربيع ١٩٦٠

عادة بالنسبة للموسيقى الشكلية الخارجية التي تتمثل أول ما تتمثل بالحواس وإ انعكاسها على الإفعالات .

ونظرة في بعض نماذج قصيدة النثر ، ستوضح لنا بشكل أدق هذه الخصائص الداخلية ، للصورة الموسيقية في قصيدة النثر ، .

يقول محمد الماغوط في قصيدته ، مصافحة في أيار ، (١).

— هل وجدت عملا ؟

— لا

— هل كتبت شيئا ؟

— لا

— هل أحبيت أحدا ؟

— لا

فهذا المنولوج الشعري إلى جانب ما فيه من سيولة نثرية، يمتلك أهم خصائص الموسيقى كلفة شعرية وهي الشحنة الانفعالية المتوترة .

لقد اعتمدت قصيدة النثر بالغائها كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية كتجربة أحالت التفجير محل التسلسل والرؤيا محل التفسير .

نرى هذا بوضوح من خلال إدراكنا لقول أنسى الجماع مثلا :

#### ١ - جريمة الحرباء

أقدر أن أقول أى شيء ، أسلحتى تزدهر أو تخسف  
وفقا للقمر أنا من شرفات المسافات ولي بينهم نصب شهره  
ملتهب العظمة . صوته بين الموت ، وبينى ، لاى شيء  
أقدر أن أقول للورقة البذرة والفأس يياضها جميع  
ألوانى (١).

وهكذا لم يعد الجمال الموسيقى المطلوب من العبورة الموسيقية في  
القصيدة جمالا منسجما منطقيا ، وإنما أصبح جمالا - لانكون مغالين إذا  
وصفناه بأنه جمال مرضوعى يتماص من كل محاولات التقنين القواعدى .

لأنها صورة ذاتية خاصة تسوقها مشاعر التجربة كبعد تقى لها كما  
يقول جبرا ابراهيم جبرا فى قصيدته ، قدحا ملأت بالفاظى :

---

(١) أربع نصوص مجلة شعر البيروتية العدد ١٧ من السنة الخامسة - شتاء ١٩٦١

هذه خمرنا : الفاظنا المقطرة  
 للشاعر في حشانا  
 للحس في دمانا ، للرعب في رؤانا  
 نصبها ، وإن فقدن  
 لعشاقنا ، مبغضينا  
 فتطلق منهم كالحجياء للقلب واللسانا  
 ونشغل الناس ، ولو لي — لمة  
 بحشانا ودمانا ورؤانا — (١)

### خامسا : موسيقى التعبير

اتجه الشاعر الحديث كما انضح لنا من تناول جوانب الموسيقى التركيبية في القصيدة العربية الحديثة ممثلة في الوزن والقافية — د إلى جعل التشكيل الموسيقى في مجمله يرتبط أكثر بالحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر . ومن هنا برزت أهمية الموسيقى التعبيرية الداخلية كشكل موسيقى أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية ، فاتجه الشعراء من ثم إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ وإلى الإلحاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي ، كما اهتموا بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال .

وسنحاول خلال هذا الجزء عن موسيقى التعبير أن نتبين جوانب من ملامح هذه الموسيقى التعبيرية في القصيدة العربية الحديثة من خلال أعمال شاعرين هما صلاح عبد الصبور ونزار قباني .

\* \* \*

اعتمد صلاح عبد الصبور في صورته الموسيقية اعتمادا كبيرا على الحقائق الصوتية المكونة للألفاظ المستخدمة ، وعلى التشكيل الصوتي المنغم لهذه الألفاظ . وهي خصائص داخلية بعيدة إلى حد كبير عن متطلبات إيقاع الأوزان الخارجية في التفاعل والقوافي .

صلاح عبد الصبور شاعر إنسان، متأزم وجوديا، يعاني من الوحدة والغربة

والضيق والإحساس بالكآبة كما سنرى في تناولنا لتجربته البشرية في الباب الرابع . وهو إلى جانب هذا يحس إحساساً هائلاً بالسأم يلون كل معطيات الخارج ، وهو في نفس الوقت متردد بين القبول والرفض وحتى في قبوله يجد حرجاً كبيراً في انبهر بقبوله . ولهذا اعتمد على مرسىي ذاتية كانت في استغلاله للأنفاظ التي تدوي قدراً كبيراً من الصوامت الاحتكاكية المهموسة كالغناء والسين والصاد والشين والحاء والهاء . فهذه الصوامت إلى جانب ما فيها من خصائص صوتية تجعلها أقرب إلى الهمس لما تنصف به من اعتمادها على قدر قليل جداً من البروز بالقياس إلى الأصوات المجهورة ، إلى جانب هذه الخاصية فإن هذه الصوامت تحتاج في نطقها إلى قوة من إخراج النفس أعظم من التي يتطلبها نطق الصوامت المجهورة أو الصوائت ، كذلك فإن نطق هذه الصوامت المهموسة يحتاج عادة إلى جهد عضوي أقوى من الذي يستدعيه نطق غيرها (١) .

ولعل في اعتماد هذه الصوامت المهموسة على الجهد العضوي وقوة النفس ما يعطى إحساساً موسيقياً انفعالياً يمدى الجهد في معاناة التجربة .

اعتمد صلاح عبد الصبور على هذه الخاصية للموسيقى الصوتية لاعتداده كبيراً يمكن أن تؤكد أي دراسة استقرائية تفصيلية ، بحيث إننا إذا أخذنا أي جزء من أي قصيدة من قصائده فسوف نراها مصداقاً لما قلناه سابقاً :

بالأمس في نومي رأيت الشيخ محي الدين

مجدوب حارثى العجوز  
 وكان فى حياته يعاين الاله  
 تصورى ، ويجتلى سناه  
 وقال لى ... ونسهر المساء  
 مسافرين فى حديقة الصفاء  
 يكون ما يكون فى مجالس السحر  
 فظن خيرا ، لاتسلى عن خبر (١) .

فليس من شك فى أن القيام بعملية استقراء لهذه الصوامت الاحتكاكية المهموسة فى المقطوعة السابقة ، سترينا قدرة الشاعر الانفعالية على اختياره اللاواعى للموسيقى الداخلية المعتمدة على مافى الألفاظ من خصائص صوتية خاصة بمكوناتها الحروفية .

كذلك اعتمد عبد الصبور فى صورته الموسيقية على التشكيل الصوتى ( التنعيم ) للتراكيب، فهو يستخدم درجات متفاوتة فى موسيقى الكلام وذلك للتعبير عن المشاعر والانفعالات الخاصة بموقف الشاعر ورؤيته .

وأول وسائل الشاعر لتحقيق هذا التشكيل اعتماده على التنوع فى عدد التفعيلات المستخدمة :

وتقرءونا الذكرى الصموت إلى عميق نفوسنا الملائى  
 وتختلج الظلال

(١) رسالة الى صديقة . الناس فى بلادى ' الديوان ' ص ٧٩ .



ونهم في كئنا وكان

ويعود ذيك الزمان

ونروح في استرخاء الموجدع فنشد عمرنا في ظله

يوما فيوما

الصفحة الأولى

وكان مجيئه وعدا من الآجال ... الخ <sup>(١)</sup>

وإن كانت هذه الوسيلة قليلة الأهمية للموسيقى التعبيرية الداخلية التي تعتمد أكثر ما تعتمد على الإحساس بالدرجات الإنفعالية للصوت اللغوي — إلا أن الشاعر هنا يحاول أن يعيننا على تمثيل الانفعالات الخاصة أثناء قراءة العمل بكل ما يمكن من وسائل يمكن أن تتعاون في تشكيل أصوات كلماته على نحو يتناسب مع انفعالاته الماثرة .

ومن هذه الوسائل كذلك اعتماد الشاعر على تنوع الأسلوب الصوتي في شعره ما بين خبري واستفهامي وتقريرى وتأكيدي بالإثبات أو بالنفي، وتكرار أساليب وكلمات بعينها كما نرى في هذا النص :

أين أعلق تذكاراتي ؟

والحائط منهار

أين أسمر حزني ، شغفي

أفراحي ، ولهى ، لهفى  
والحائط منها  
يا أيتها الأمسية الصيفية  
ردى عني أنسام النسيان  
أو فاعطيني صندوقاً من كلمات  
كي أأخزن منه بعض المقتنيات  
يا أسفى .

هربت مقتنياتى كالطير الهيمان  
تذكاراتى ارتفعت نحو الآفاق الغيمية  
حبلاً من دخان (١) .

\* \* \*

وهكذا نرى أحد جوانب الصورة الموسيقية التعبيرية في الشعر العربى  
الحديث من خلال شاعر من شعرائها، هو صلاح عبد الصبور ، صورة موسيقية  
صوتية اعتمدت على الخصائص الصوتية للحروف أولاً ، وعلى التشكيل  
المنغم للآلفاظ والتركيب ثانياً .

\* \* \*

جانب آخر لموسيقى التعبير فى الشعر العربى الحديث تمثل فى الموسيقى  
التصويرية، سنراه من خلال شعر نزار قباني .

---

(١) شجر الليل ، ص ١٥ - ١٦ .

فقد تميزت أشعار نزار قباني بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الإنفعالية التي يعبر عنها . وقد استطاع نزار هنا أن يتوسع في استخدام هذه الموسيقى التصويرية أكثر مما كانت عليه عند أبي ريشة ، وأبى شبكة وسعيد عقل .

ووصل نزار قباني قمة استخدامه لهذه الموسيقى في قصيدته سامبا التي حاول فيها أن يجعل أنغام الحروف وإيقاعات الكلمات والجل تنسجم مع الجو العام للرقصة التي نحس فيها بإيقاع الخطوات والموسيقى الراقصة وحركات الراقصين من خلال الصورة الموسيقية العامة للقصيدة :

تلك سامبا  
نقلة . . . ثم الانحناء  
فالمصايح المضاءة  
تصبي

...

جريها  
خطوات أربعا .....  
أبدا ... تمضي معا ...  
وتليمها

...

شبه غفوة  
فيميل الراقصان  
وبغيب الحاجبان  
عبر نشوة (١)

ففي الارتكاز بالتاء والكاف في قوله تلك ، نحس دقة إيقاع البداية ، ثم تأتي كلمة سامبا بعدها بحركة السين المهموسة والمد بعدها ووقفه السكون عند الميم الشفوية ثم المد بعد الباء ، لتعطى لنا إيقاع الحركة . بعدها يأتي الشاعر « بنقلة ، وهي كلمة خالية من حروف المد إلى جانب قافها الساكنة ، دفنحس معها أن الحركة حركة سريعة حادة ، يأتي بعدها العطف بتم ليعطى إحساسا بالتراخي الذي تعقبه « انحناء » التي تحمل في موسيقاها الصوتية معنى الانحناء المتمايل بتقابل مقاطعها الصوتية إن حتى ناءة . وعلى هذا النحو تمضي سائر القصيدة . نحن هنا إذن أمام شاعر ينتقى — بلا وعى بالطبع — ألفاظا توازن موسيقاها حجم موصوفاتها باعتمادها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية ، وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية . وتتعاون هذه العناصر مجتمعة مع الوزن الخارجي وحركات القافية لتعطى لنا في النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الاتعالي ومثيراته الحسية .

يقول نزار قباني في المقطع الأول من القصيدة الشريرة .<sup>(١)</sup>

مطر ... مطر ... وصديقتها

معها ، ولتشرين نواح

والباب تنن مفاصله

ويعربد فيه المفتاح

شيء يلينها .... يعرفه

اثنان ... أنا ، والمصباح

وحكاية حب ، لاتحكي

في الحب ، يموت الإيضاح .

(١) قصائد من نزار قباني ص ١٥٦ .

من القراءة الأولى لهذه المقطع سوف نحس فيه بإيقاعات نافرة قلقة مثارة  
بلمرّة حادة. وسوف نقرأ فيه هذا المعنى ، معنى القلق والتحفز المتوتر. وسنشعر  
معه بتوتر في انفعالاتنا وإثارة غير عادية في حواسنا .

وإذا بحثنا عن عناصر ومكونات هذا التمييز الحسى ، فسوف نراه أولاً  
في استخدامه المزدوج لتفعلية المتدارك فاعلن في صيغتها الخبية المزخفة ،  
فعلن بتسكين العين وتحريكه ، وهو إيقاع يستمد مقوماته من اسمه (الخبب)  
الذى هو نوع من العدو نظراً لما فى هذا الإيقاع من تدفق وسرعة . وسوف  
نراه ثانياً فى اعتماد الشاعر على شكل من القافية المتتالية فى تداخلها .

وسوف نراه ثالثاً فى اعتماد الشاعر على الكلمات ذات الدلالة الصوتية التى  
تتناسب وتوتر الانفعال الذى قارب أن يصل لدرجة الحصر ... مطر ، مطر ،  
نواح ، تئن ، مفاصله ، يعربد المفتح ، المصباح . وسوف نراه كذلك فى  
تلك القافية المنتهية بالخاء بعد المد فتكون بمثابة الفحيح الانفعالي الناجم عن  
حدة الانفعال المتوتر .

\* \* \*

وهكذا يتضح لنا أن الشعر العربى الحديث فى صورته الموسيقية يعتمد على  
الموسيقى التعبيرية أكثر من اعتماده على الموسيقى التركيبية .

حقيقة لم يبلغ هذا الشعر الموسيقى التركيبية كلية باستثناء قصيدة النثر ،  
وقد بدأ هذا فى تجارب التفعيلة التى تحدثنا عنها ، وفى تجارب القافية كذلك .  
وانتهينا من بحثنا حولهما إلى أن هذا الشعر الجديد قد اعتمد فى موسيقاه  
التركيبية على وحدات موسيقية مكررة وإن لم تخضع فى تكرارها لقاعدة  
تنظيمية ، وعلى شكل كذلك من أشكال القافية .

ولكن الملاحظ - كما رأينا - أن هذا الشعر الجديد قد اتخذ من هذه الموسيقى التركيبية وسيلة من وسائل الموسيقى التعبيرية، حينما ربط حركة الموسيقى فيها بالموقف النفسي الانفعالي للتجربة .

وهذا يوضح أهمية الموسيقى التعبيرية في القصيدة الشعرية الحديثة كإطار ملازم للتجربة الشعرية ومثير للانفعالات الخاصة بها .

وعلى هذا النحو تتضح لنا الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الحديثة كجانب من جوانب لغة القصيدة الشعرية، على أنها صورة تركيبية تعبيرية ترتبط أوثق ارتباطاً بالفعال التجربة الشعرية .

# الباب الرابع

التجربة البشرية

---





## التجربة البشرية

المقصود بالتجربة البشرية هنا ، مضمون العمل الشعري بما فيه من افكار وقضايا ومواقف ، وبما يشتمل عليه من رؤية ، خاصة كانت أم عامة . وبمعنى عام ، فهي المحتوى البشرى الذى يحمل الانفعالات الشعرية فى صورتها الخيالية والموسيقية ، ويصعداها حتى يصل معها الى نهاية الانفعال فى لحظة إشباعه .

وتمثل التجربة البشرية بهذا المعنى الوجه الثالث للغة الشعر . فلا يستطيع الباحث من ثم أن يتجاهل الحديث عن التجربة البشرية فى العمل الشعري حينما يريد أن يتحدث عن التجربة الشعرية كتجربة لغة ، أى حينما يريد أن يتحدث عن لغة الشعر . ف لغة الشعر كما سبق ورأينا تشمل وحدة التمازج بين الرؤية البشرية والصور الشعرية والموسيقية ، وهذه الوحدة المتمازجة هى التى تقودنا فى النهاية الى الإحساس بالتجربة الشعرية كتجربة فنية ، تعتمد على طاقات اللغة الدلالية والإيحائية والتعبيرية الموسيقية .



وإذا تتبعنا التجربة البشرية فى القصيدة العربية خلال دراسة تاريخية للشعر العربى فى عصوره المختلفة ، فسوف نرى كيف اختلف مجال التداول فى التجربة البشرية تبعاً لاختلاف مفهوم الشعر ووظيفته فى كل عصر من هذه العصور ، أى تبعاً لاختلاف الأطوار الحضارى لكل عصر .

ففى ظل النظرة الكلاسيكية اهتم الشعر العربى بالتعبير عن الحياة العامة الظاهرة تعبيرا تسجيليا، لم يهتم بالحياة الخاصة الذاتية إلا فى نماذج قليلة اعتبرت فى عصرها ثورة وخروجا على المفهوم الشعرى كما حدث بالنسبة لرأى النقاد فى شعر أبى نواس وبشار .

وحينما أخذ المد الكلاسيكى ينحسر عن الحياة الفنية — فى أدبنا العربى — منذ نهاية الربع الأول من هذا القرن بدأت الدعوة الرومانسية تجربة ذاتية تهدف إلى التعبير عن الشخصية الذاتية ومشاعرها ووجدانها وأحاسيسها الخاصة. من خلال أزمة الإنسان الجديد الذى عابن الحياة كمشكلة فى كل وجه من وجوهها ، فعبت عن الحب المحروم وعزلة الفرد عن المجتمع والبحث عن الأمان فى أحضان الطبيعة والوجدانيات القلقة، إلى آخر هذه الموضوعات التى حفلت بها أشعار الرومانسيين منذ البدايات عند العقاد والمازنى وشكرى حتى صالح جودت وأحمد رامى ومجد حسن اسماعيل .

ولقد ظلت الحركة الرومانسية مهيمنة على الذوق الشعرى العربى حتى الحرب العالمية الثانية التى فاجأت الحس العربى وهو غارق فى رومانسية حالة هاربة .

وانتهت الحرب الثانية وقد تمخضت — بالنسبة للعالم العربى — عن ثورات عديدة، اجتماعية وثقافية وسياسية وعسكرية ، أدت مجتمعة إلى وعى أكثر بقضية الفن والفنان ، وإلى إنغماس أشد من الفنان فى واقع مجتمعة ، فأصبح التعبير الفنى حصيلة التمازج الخلاق بين الوعى الذاتى والوعى الجماعى . وبالتالى حاول الشعر العربى الحديث أن يكون إبقاءا لهذه الثورات وتفجيها

لرموزها الحضارية والإنسانية، وتجلبها واضحا لحركة هذه الثورات وتناقضاتها واندفاعها الصارخ العنيف للتحقق والاستمرار<sup>(١)</sup>، وأصبحت الصفة الرئيسية التي تلتصق بهذا الشعر كونه شعراً ثورياً في شقيه السلبي والإيجابي. وأنه يحمل هما جمالياً، وهما حيانياً<sup>(٢)</sup>، مفتحكشف للشاعر موضوعات جديدة ضمن رؤيته الشعرية، نتيجة لمعيشته المتعمقة لوجوده الإنساني الشامل، حيث لم يعد يقنع بالوجود المحلى الذى ينتمى إليه انتماء مباشراً. فقد أدت ظروف الحرب وما نتج عنها، وسهولة الاتصال بالعالم، وشيوع الحضارة والمعارف الإنسانية وسهولة تحصيلها، إلى أن أصبح لإنسان هذا العصر إنساناً لا يعي كل محتويات عصره فحسب، بل كل المنجزات البشرية على مستوياتها الاجتماعية والتاريخية والعلمية والسياسية والفنية. فأنهمالك الشاعر الحديث فى الاطار الحضارى لعصره جعله بكتشف موضوعات جديدة غير مجرد التسجيل للظواهر المحلية أو التعبير عن الهموم الفردية الخاصة، خاصة وأن فنان هذا العصر نتيجة لأصالة رؤيته الشعرية وجديتها يحاول جاهداً أن يفهم أبعاد عصره وقيمه ومثله.

وهكذا تعددت وجوه الرؤية الشعرية واتسعت فى القصيدة العربية الحديثة حيث استطاعت أطر الحياة العربية الحديثة، الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية، أن تحقق تحررها واستقلالها، وأن تعين بالتالى على اكتشاف الذات العربية وعلى قدرة هذه الذات على مواجهة نفسها والعالم من حولها،

(١) أمطانيس ميخائيل : دراسات فى الشعر العربى الحديث ص ١٠

(٢) عهيم محفوظ . دفتر الثقافة العربية الحديثة ص ١٧ .

وتلى هذا مجموعة الثورات التي خاضتها الذات العربية ضد روااسب الماضي على المستوى السياسى والاجتماعى والثقافى ، وظهور مجموعة الحلول الاجتماعية والسياسية، كالحل الاشتراكى ومفهوم الحياد الايجابى والتعايش السلمى وكتلة عدم الانحياز — كتأكيد للاحساس بالذات العربية من ناحية ، وللأحاساس بالذات الجماعية من ناحية أخرى . وحول هذا يقول البياتى: « كان البحث عن الشكل الشعرى الذى لم أجده فى شعرنا القديم ، وكان التردد الميتافيزيقى على الواقع جملة دون وضع بديل له ، والأشواق التى لا حصر لها ، والتطلع إلى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيدا عن الشعارات التى استهلكت . وكان هذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجماهير ، وإلى اكتشاف بؤسها المفزع . وهنا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقى فى نفسى ، ونمو الواقع الإجتماعى والسياسى ، وكان هذا النمو إنعكاسا وتفاعلا مع ما حدث فى المجتمع العربى ذاته من تحول إلى الثورة الإيجابية نفسها (١) .

وهكذا نشأت فكرة الحرية والإلزام والنورية فى الشعر العربى الحديث نتيجة لاحتكاك الأدب بمشكلات الحياة التى يعيشها وإدراكه لخطورة الدور الذى يقوم به لإزاء هذه المشكلات ، فأصبح الشاعر العربى الحديث من ثم مطالباً من قبل التزامه بموقفه بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب وذلك من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة لها ، وإنخراطه فى هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة فى أغوارها والمسببة لوجودها (٢) .

(١) مجلة الآداب البيروتية ، مارس ١٩٦٦ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٣٧٤ .

وضم هذا الإطار عددا كبيرا من الشعراء ، منهم من اتخذ مرحلة كالسياب ، ومنهم من تناوله كموضوع من الموضوعات العديدة التي يتناولها كأمحمد عبد المعطى حجازى وصلاح عبد الصبور وكيلاى سند وكمال عمار ومحمد إبراهيم أبو سنة ، ومنهم من جعله مداراً لرؤيته الشعرية كوقوف خاص مثل البياتى وكاظم جواد وسعدى يوسف ومظفر القواب وشوقى بغدادى ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ومجد منتاح الفيتورى ومحمى الدين فارس وصلاح أحمد إبراهيم والميدانى بن صالح وأحمد القديدى ومصطفى الحبيب بحرى .

وإلى جانب هذا الموقف الاجتماعى كشكل من أشكال التجربة البشرية فى الشعر العربى الحديث ، كان هناك الموقف الذاتى الذى جاء نتيجة مباشرة لاصطدام الذات بالوجود . فقد أدت الفلسفات العديدة والظروف التى مر بها المجتمع الإنسانى إلى أهمية اكتشافات علم النفس - منذ فرويد و يونج وبرجسون - فى زيادة الحاجة إلى إعادة اكتشاف هذه الذات ، وخاصة وأن الإنسان المعاصر قد استطاع نتيجة التطورات الاجتماعية أن يتخلص من سيطرة العقل الجماعى .

وحينما حاول الشاعر العربى الحديث كإنسان معاصر أن يكون مخلصا لذاته ، اهتز أمامه النظام الخارجى واهتزت القيم والمعايير التقليدية<sup>(١)</sup> ، ومن ثم تولدت مشاعر ذاتية إلى جانب الموقف الاجتماعى كالحزن والالام والحسرة الجمالية .

(١) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .



# الفصل الأول

---

الموقف الاجتماعي





## الموقف الاجتماعي

( ١ )

أدت ظروف الحياة العربية ومشكلاتها منذ بداية النصف الثاني من هذا القرن وقبيله بقليل — كما ذكرنا من قبل — إلى زيادة إحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها وإدراكه لخطورة دوره في مواجهة هذه المشكلات والتزامه بواقعها وقضايا شعبه .

فقد أعانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي على أحداث تغير في الخط الفكري الذي يسير فيه الأدب وكان من هذه الظروف اكتشاف الجماهير العربية حاجة أنظمة الحكم المحلية إلى التمييز من ناحية اتجاهاتها السياسية الاجتماعية باعتبارها أنظمة متعاونة مع الاستعمار في معظمها ، ومنها إحساس هذه الجماهير بالتطلع إلى الاستقلال والحرية بعيدا عن أطباع المين الشرق والغرب ، مما مهد بعد ذلك لقيام كتلة العالم الثالث ، ومنها إحساس هذه الجماهير بمحاجتها إلى نوع جديد من الحياة القائمة على التغير في إطارها السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفكري وذلك بعد معاينة هذه الجماهير لما تمخضت عنه الحرب العالمية ، ومنها أيضا أن الحركة النقابية في العالم كانت قد بدأت تغطي باهتمام كبير بين العمال (١) .

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة ، 'تيارات الشعر العربي المعاصر في الودان' ، ص ٢٨٩ .

لقد أدت هذه الظروف إلى فتح المجال لنظرات ومواقف جديدة فسر الأدب من خلالها على أنه نقد للحياة وتفسير لها ، فالنقد يقتضي أولاً الفهم، وهكذا صار الأديب مطالباً بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب مايكتب، وهو لن يستطيع فهمها إلا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة، وانخراطه في هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها، وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها والمسببة لوجودها (١) .

لقد أوضحت هذه الظروف ضرورة ارتباط الأدب بالعمل الاجتماعي والسياسي كإتجاه من الفنان للارتباط بحركة التاريخ المعاصر في نموها المطرد ومن خلال هذا الارتباط تبين تعامل هؤلاء الفنانين مع الواقع المتناول، وهو ملاحظه عدد من النقاد المعاصرين، فيقرر الدكتور العشماوي أن هذه المرحلة من تاريخنا المعاصر قد أوضحت حتمية ارتباط الأدب بعالم الفعل والسياسة، وأن مجال التباين كان ما يزال كبيراً بين شعراء هذه المرحلة في تناوهم للحياة . ويرجع الأستاذ الناقد هذا التباين إلى أن دئمة عوامل كثيرة تعمل في توجيه الأديب وتحديد المسلك الذي يسلكه في مجال إنتاجه الأدبي؛ عوامل تتصل بثقافة الأديب وروحه ومزاجه الفني، بل وجهازه العصبي أيضاً (٢) .

(١) د. عز الدين اسماعيل الشعر العربي الحديث، ص ٣٧٤ .

(٢) الادب ونيم الحياة المعاصرة، ص ٢٠٧ .

فلا شك أن لهذا التباين الفردى آثاره فى موقف الشاعر الذى يتخذ من الواقع، مما تنتج عنه بالاتبعية أشكال متعددة ، وإن جمعها إطار واحد من حيث وجود سمات مشتركة وخصائص أساسية سائدة .

فشعراء مثل عبد الوهاب البياضى وبدر شاكر السياب ( فى فترة من حياته ) وكاظم جواد وسعدى يوسف ومظفر النواب وشوقى بغدادى وسليمان العيسى وفدوى طوقان وهارون هاشم رشيد ومحمود درويش ومميح القاسم ونوفيق زياد وأحمد دحبور ومجد القيسى ومعين بسيسو ، ومجد مهدى المجذوب ( فى نتاجه الأخير ) ومجد مفتاح الفيتورى ومحمى الدين فارس وصالح أحمد إبراهيم ومبارك حسن الخليفة وعبد الرحمن الشرفاوى وعاصم بحرى وعبد الله بدوى ومجد مهران السيد ومجد أبو سنه وكيلاى سند ، والميدانى بن صالح وأحمد القديدى ومنور صمدح ومصطفى بحرى وعمر السعيد الغربى . فشعراء مثل هؤلاء يصعدون فى نتاجهم من خلال إحساسهم بالوجدان الاجتماعى . إلا أن موقفهم مع هذا من هذا الوجدان قد تباين تبعاً لاختلاف رؤيتهم للواقع الاجتماعى وتصورهم بالتالى لأبعاد الموقف الذى يصعدون عنه .

لقد نتج عن هذا التباين أن أخذ الموقف الاجتماعى شكل الثورة المتحمسة الإلتهالية عند سليمان العيسى ويوسف الخطيب ومحمود الفيتورى ومعين بسيسو .

أما من شعراء المقاومة أمثال مميح القاسم ومحمود درويش ونوفيق زياد، فقد اتخذ الموقف الاجتماعى إلى جانب الحساس الإلتهالى شكلاً ملتزماً أكثر

تحديدا ، وقد تطور هذا الموقف من خلال موقف جدلى عند عبد الرحمن الشرفاوى ومحمى الدين فارس وسعدى يوسف وأمل دنقل ووصل إلى شكله المتكامل فى الدعوة إلى الحرية الإجتماعية من خلال أعمال عبد الوهاب الببائى .

\* \* \*

كانت بدايات هذا الموقف الاجتماعى بدايات اتفعالية نائرة نراها فى أعمال عدد لا بأس به من الشعراء العرب المعاصرين الذين اتخذوا من الاتفعال النائر أساس موقفهم الاجتماعى مثل كاظم جواد والعيسى ويوسف الخطيب وبسيسو وأغلب شعراء السودان الواقعيين كببارك وحسن الخليفة ومجد عثمان صالح .

لقد تحول الشعر لى هؤلاء إلى تدفق غنائى صاحب وإلى حماس مندفع نائر نراه ، فى مثل قول مبارك حسن الخليفة :

أنا نمر  
أنا الدماء تنهمر  
أنا الخيول فى مسيرها  
زمر  
زمر (١)

(١) مبارك حسن الخليفة : ألحان قلبى ، ص ٧٥ .

ونراه كذلك في دمن أغاني الحربه ، لكاظم جواد ، وفي أغاني أفريقيا  
وعاشق من أفريقيا واذكريني يا أفريقيا للفيتورى . وتمثل أعمال الفيتورى في  
الواقع هذا الموقف الانفعالى أبلغ تمثيل ، حيث تبدأ من غنائية ثورية تنغنى  
بالكادحين ( قصائد : مازلت أغنى ، حصاد شعب : عاشق من أفريقيا )  
وبالأبطال الثائرين ( قصائد : لومومبا ، والشمس والقتلة ، ونكروما ،  
وإلى بن ييلا ورفاهه : ديوان عاشق من أفريقيا ) ورسالة إلى جميلة ، ومقتل  
السلطان تاج الدين : ديوان اذكريني يا أفريقيا ) وتمتد خلال هذه الغنائية  
حتى تتحول إلى صراخ هستيرى في حماسة المندفع (١) :

دمع وأفق ونار  
والموت عريان ضائع  
والشعب أعزل ...  
شعبي هذا المجريح المصارع  
رأيته وهو صدر عار  
يسد الشوارع

ومن خلال هذا الموقف الانفعالى الثائر يندفع الشاعر إلى إدانة أعداء  
التخلف والقهر الاجتماعى :

(١) رسالة الى الخرطوم : اذكريني يا أفريقيا ، ص ٩٨ .

الذين اغتصبوا عرضك مرة  
 حملوا عارك زهرة  
 عبثت أقدامهم في حرملك  
 رقصوا فوق رفاتك  
 شوهوا تاريخك العالى ، المهيب الكبرياء  
 أغرقوه بالدماء  
 سرقوا أثمن ما يحمله صدرك يأم بلادى<sup>(١)</sup>

كما اندفع إلى اظهار حركة المد الانفعالى للبروليتاريا النائرة :

نحن الذين نرفع النيران للشمس  
 ونعدو للهزيمة<sup>(٢)</sup>

وقد اختلطت هذه الانفعالية النائرة بواقعية ثورية متأثرة بدرجة أعلى  
 من الوعى السياسى فى أعمال شعراء المقاومة ، التى انطلقت من مجرد هذه  
 الانفعالية إلى التعبير عن حركة القوى المتصارعة فى الواقع العيانى المحدد فى

(١) عصر الميلاد : حاشق من افريقيا ص ١٧ - ١٨

(٢) الخطوة فى المدنية : اذكر بنى بأفريقيا ص ٩٢ .

ثورية تعبر عن نموها وصراعا واندفاعها وعن قضايا هذا الثور والصراع والاندفاع،<sup>(١)</sup>

لقد استيقظ الوجدان العربي فجأة بعد الحرب العالمية الثانية على جرح هائل في كبريائه ، فقد اغتصبت فلسطين وتشرد أهلها في الداخل والخارج في مأساة غير عادلة وغير عادية في آن واحد ، وأصبح الإنسان العربي المشرد يواجه حاضرا رهيبا مليئا بالتعاسة خاليا من الاشراقات واندفع الجيل الأول لشعراء النكبة أمثال حسن البجيري ومعين بسيسو وحناجاسر وهارون هاشم رشيد ولإبراهيم طوقان ، من واقع احساسهم بخطورة المرحلة التي يعيشونها ، اندفع هذا الجيل في حماسة نائرة للبحث عن الرفض والثورة ، فيقول هارون هاشم رشيد على لسان لاجئ عربي مخاطبا ابنته :

فيصرخ سوف نرجعه  
سنرجع ذلك الوطن...  
فلن نرضى له بدلا  
ولن نرضى له تمنا  
ولن يقتلنا جوع  
ولن يرهقنا فقر

(١) ناجي علقوش : مقدمة ديوان أحمد دحبور : حكاية الولد الفلسطيني ، ص ٨٠ .

لنا أمل سيدفعنا  
إذا مالوح الثأر  
فصبرا يا ابنتي صبرا  
غداة غد ... لنا النصر (١).

وهكذا ولد ايقاع مأساوى صارخ وحاد فى الوجدان العربى ، لم يلبث  
أن تعددت أصواته فى شعر الجيل التالى سواء فى داخل الأرض المحتلة  
أو خارجها .

انجبت أشعار المقاومة داخل إطار من الواقعية الثورية إلى حنين حزين  
وإحساس مأساوى سلبى عند فدوى طوقان وسامى الخضراء الجيوسى ومحمود  
درويش ، فتحدثت سامى الجيوسى وفدوى طوقان عن الأرض والشيخ  
العجوز وبيارات البرتقال ، وعن الغربة والحنين إلى الأرض والأخ الشهيد،  
من خلال إحساس رومانسي بالحسرة والتوجع وصل إلى حد العويل  
المتحجب :

لنى من الأرض التى تمزقت  
إنى من القـوم الذين  
من الجذور اقتلعوا ، من الجذور  
وأصبحوا على مدارج الرياح  
مبعثرين هاهنا وهاهنا —  
لا يتمون



إلى وطن<sup>(١)</sup>

\* \* \*

أما محمود درويش فقد اتجه إلى تقديم مذكرات شعرية من خلال هذا  
الاطار الغنائى الحزين ، وتبرز أهمية هذه المذكرات الشعرية فى كونها تنفيسا  
إنسانيا لمرحلة الأزمة العربية :

سجـلـ

أنا عربى

أنا اسم بلا لقب

... ..

أنا عربى

سلبت كروم أجدادى

وأرضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادى

ولم تترك لنا

ولكل أحفادى

سوى هذى الصخور

فهل ستأخذها

حكومتكم... كما قبلا،<sup>(٢)</sup>


---

(١) فدوى طوقان : أمام الباب المغلق ، ص ١٠

(٢) بطاقة هوية : أوراق الزيتون .

فقد أصبحت هوية الشاعر كعربي فقد كل شيء في أرضه ، اسما بلالقب ،  
ولم يعد له شيء أو حق في هذه الأرض . لقد استطاع محمود درويش أن يسجل  
هذا الاحساس المأساوي وأن يبرزه كوثيقة إنسانية تفيض بالألم والحسرة  
والتوجع :

بطاقة التشريد في قبضتي

زيتونة سوداء

وهذا الوطن

مقصلة أعبد سكينها

إن تذبجوني ، لا يقول الزمن :

رأيتكم :

وكالة الغوث لا

تسأل عن تاريخ موتي ، ولا

تغير الغابة زيتونها

لانسقط الأشهر تشرينها<sup>(١)</sup>

ومحمود درويش في تسجيله لهذا الاحساس المأساوي يتناوله من داخل  
إطاره الإنساني ، إنه يريد أن يحيا وأن يعيش على أرضه ، وأن يصبح  
له الحق في هذه الممارسة . أما قضية الحرب مها كانت فهي وسيلة  
لزرع العداوة والموت ، وسيلة عمياء لاتفرق بين عربي ويهودي .

(١) حبيبتى تنهض من نومها ص ٩٠

وقصيدهته كتابة على ضوء بندقية من ديوانه بنفس الاسم تعطى لنا صورة إنسانية صادقة لهذا الاحساس لليهودية شوليت التي تنتظر صديقها العائد من الحرب على باب البار ، ولكنه لن يعود .. وتتذكر في وقفها يوم أن كان لها صديق عربي اسمه محمود وكيف كان هذا الصديق طيب القلب خجولا :

كان محمود صديقا طيب القلب

خجولا كان ، لا يطلب منها

غير أن تفهم أن اللاجئين

أمة تشعر بالبرد

وبالشوق إلى أرض سليمة<sup>(١)</sup>

لقد اكتشفت شوليت اليهودية في وقفها المنتظرة من أن يأتي الحقيقة الإنسانية الهائلة التالية :

نحن في المذابح أبطال

وفي التابوت أطفال

وفي البيت صور ...

ليتهم لم يكتبوا أسماءنا

في الصفحة الأولى

فلن يولد حتى من خير<sup>(٢)</sup>

---

(١) ص ١٦

(٢) ص ٥٤

وهكذا قامت أشعار فدوى طوقان وسامي الجيوسي ومحمود درويش، بدور المسجل لأزمة الإنسان العربي اللاجئ. ، وإن كانت أشعار درويش أقل صراخا وأكثر تأملا من أشعار فدوى والجيوسي، فقد استطاع محمود درويش أن يجعل المأساة داخل إطارها الإنساني وأكثر اقترابا من الإنسان المستحق في كل مكان .

وعندما استطاعت أشعار المقاومة أن تتلخص من صيغتها الوثائقية التسجيلية في أشعار سميح القاسم وتوفيق زياد ومجد القيسي وأحمد دحبور، استطاعت أن تحقق اقترابا أكثر من مفهوم الواقعية الثورية . فقد تمكن هؤلاء الشعراء من أن يكشفوا في تناولهم لمأساة الواقع المحدد فردية البشر وشابهم مع الآخرين، وذلك حينما تناولوا قضاياهم كقضايا إنسانية عامة، وحينما صوروا علاقاتهم الاجتماعية كعلاقات إنسانية عامة. وحينما صوروا الروابط التي تؤلف بينهم والقوى التي تسبب لهم الأضرار في إطار الإنسانية، وبشكل عام حينما قدموا واقعا يمكن أن يقال عنه إنه يعكس تاريخ زمانه ويمتج الناس وعيا بالنسيج الأعرض للمجتمع الإنساني الذي يعدون هم جزءا منه. (١)

حينما يتناول مجد القيسي مأساته كلاجئ. بلا وطن في قصيدته «التطواف» ، مثلا، فإننا لا نرى فيها أثرا للمحلية بقدر ما نشعر فيها بإنسانية مأساة الطواف المنهزم.

يقول القيسي :

(١) يتفق هذا المفهوم الواقعية الثورية مع تعريف سيدني فلكشتين للواقعية : الواقعية

في الفن ، ترجمة مجاهد عبيد المنعم مجاهد — ص ١١ — ١٢ .

وجهى يفقد فى التطواف كثيرا  
 وجهى كرة والعالم يامو  
 وأضيه ————— ج  
 من يملك منكم وجهه ؟  
 فليغرس فى عينى سبائته  
 من يملك منكم وجهه

— ٢ —

وجهى وط ————— نى  
 يحفل بالمدن المهزومة — والرايات المنكسرة  
 وجهى زهره  
 يحمل أوراق كآبى المستقرة  
 يقطعها طف ————— ل  
 يلقبها فى عرض الشارع  
 وأنا أركض عريانا جائع  
 بتقاسمنى البحر وشرفه منزلنا  
 وسؤلك يوقظ فى الصحراء  
 سؤلك يوقظ فى الصحراء (١)

ويتحدث أحمد دحبور في حكاية الولد الفلسطيني د عن مأساة اللاجئين .  
المعدم، فنجدها مأساة في اطارها الانساني الشامل :

— جياع نحن ؟ ماذا يخسر الفقراء ؟

اعاشتهم —

نخيمهم —

أجبنا أنت ماذا يخسر الفقراء ؟

انخسر جوعنا والقيد

أتعلم أن هذا الكون لا يهتم بالشحاذ والبكاء؟<sup>(١)</sup>

وفي عمق إحساسه بالمأساة يهتف سميح القاسم :

لأني مازلت يا حبيبي

أؤمن في فجيعتي

بالضوء ... بالإنسان .. بالحضارة<sup>(٢)</sup>

وهكذا تحول شعر المقاومة إلى احساس بالمسؤولية الانسانية . احساس أدرك شعراؤه أبعاد المسؤولية الاجتماعية والسياسية والانسانية ، فقد تحقق

(١) حكاية الولد الفلسطيني ، ص ١٠٦ .

(٢) أصوات من مدن بعيدة : ويكون أن يأتي طائر الرعد ، ص ٩ .

في مفهومهم أهم عوامل الواقعية الثورية، من معرفة تامة بقوى الواقع واتجاه التقدم، ومن الالتزام بالقضية وتبنيها وممارستها<sup>(١)</sup> بحيث أصبحت الحركة الاجتماعية بجميع أبعادها هي جوهر ذلك العمل الفني كما سيوضح أكثر من خلال الموقف الجدلي بين الموجودات الواقعية وبين ارادة التحول والتغيير، كما سنرى في أعمال الشرقاوى ومحي الدين فارس وغيرها .



يقول عبد الرحمن الشرقاوى في قصيدته : رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى: إننا لا نريد سوى أن نمارس معنى الحياة .

ونعمل كي يتساوى الجميع<sup>(٢)</sup> .

وعبارة الشرقاوى هذه تلخيص الموقف الجدلي الذى قام بين الارادة والواقع . لقد أراد الشرقاوى ومحي الدين فارس ومحي الدين خريف والميداني بن صالح وسعدى يوسف وأمل دنقل من خلال موقفهم الجدلي بين ارادة التغيير والظروف الاجتماعية المدانة، أن يبرز شعرهم أولا كقيمة وثائقية إنسانية تدين الواقع الاجتماعى بكل ما فيه من قهر وتخلف وانهازية، يسجل فيها الميداني بن صالح أن :

(١) ناجى حلوش : مقدمة دايون دخبوع حكاية الولد الفاسطيني ص ٨

(٢) رسالة من أب مصرى وقصائد أخرى ص ١٢

الشرق يغمره الظلام  
 عاماً فعاماً  
 والقوم أشلاء نيام  
 وسط الكهوف وتحت أقبية الخيام  
 والقوم أنصباب يغمرها الغبار  
 بمتاحف التاريخ جائحة تزار

جثث محنطة ، تماثيل ، قبور (١)

ويسجل أمل دةقل في بكائيته بين يدي زرقاء اليهامة (٢) موقف الادانة  
 من خلال استغلاله لشخصية العرافة المتمثلة في زرقاء اليهامة كمثلة لموقف الذين  
 حاولوا الالتفات إلى خطر الاندحار قبل وقوعه لتداركه فسفوها وعوقبوا ، كما  
 استغل شخصية عنزة العبسي كمثلة للانسان العربي الكادح الذليل عبد السادة  
 الذين حرموه كل شيء وحملوه مع هذا مسؤولية الحماية والدفاع بلا مقابل .  
 ومن خلال استخدام الشاعر لنبرة العرافة وجهد العبد ، تتحول القصيدة إلى  
 أروع شهادة ادانة قدمها شاعر عربي حديث :

جئت اليك ... متخنا بالطعنات والدماء  
 أزحف في معاطف القتل ، وفوق الجثث المكدسة  
 منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء (٣)

(١) اللبل والطريق ص ص ١٣ — ١٤

(٢) البكاء بين يدي زرقاء اليهامة ص ٢٥

(٣) البكاء بين يدي زرقاء اليهامة ص ٢٥



وأنكسر الأسيلة في حلق الشاعر ، عن ساعده المقطوع المسك بالراية المنكسة ، وشهداء اللامبر ، أطفال في خوذات ملقاة في الصحراء ، وجاره الذى تنقب رأسه الرصاصة وهو يبارئهم بارتشاف الماء ووقفته العزلاء بين السيف والجدار ، وصرخة المرأة بين السبى والفرار . . .

... كيف استطاع أن يحمل هذا العار ، وأن يمشى به دون أن يقتل نفسه ودون أن ينهار (١) لقد تعرض كإنسان ، وأصبح مهانا جريحا :

تكلّمسى ... لشد ما أنا مهان  
لا الليل يخفى عورتى ... ولا الجدران  
ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدها  
ولا احتمائى فى سحائب الدخان (٢)

والشاعر فى موقعه هذا لا يحمل الآخر وحده تبعية النتائج ، فهو أيضا مسئول بموقفه الأخرس عن هذه النتائج بالطريقة التى وصفت اليها .  
.. فقد سكت سنة فسنة

لكى أنال فضلة الأمان

قيل لى أخرس ،

نخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان ؟

ظلمت فى عبيد عبس أحرس القطيعان

أجسز صوفها

أرد نوقها

أنام فى حظائر النسيان (٣)

(١) ص ٢٥ - ٢٦

(٢) ص ٢٧

(٣) ص ٢٨

وموقف السلبية هذا وما نتج عنه من خسائر على المستويين الذاتي والجماعي هو ما يلج على سعدى يوسف خاصة في ديوانه «الأخضر بن يوسف ومشاغله»، فتراه يقول في قصيدته عبور الوادي الكبير<sup>(١)</sup> .

وها نحن بين المدى والسماء وحيدين  
يأرضنا المشتراه المباعة ، والمشتراه المباعة ، ثانية  
أنت يا وجه من يتذكر منا شهادة ميلاده :  
بعدنا عن النخل .

لقد استطاع أمل دنقل وسعدى يوسف أن يلخصا مأساة الجيل والواقع من خلال موقفهم المثقل بحس شهادة العائش قلب الواقع بمسئولية كاملة .

وتمثل شهادة الإدانة هذه لإحدى وجهى الموقف الجدلى . أما الوجه الآخر فهو البحث عن إرادة التغيير في التجربة الإنسانية الاجتماعية وفي ممارسة معنى الحياة كما تبدى في ديوان من أب مصرى للشرقاوى ، وحامل المصاييح لمحى الدين خريف والطين والأظافر لمحى الدين فارس . حيث يصبح الوجود الإنسانى من أجل رسم لوحات السلام الأخضر ليصبح الوجود غنوة تموج بالتعبير ، حيث تلتقي الدموع بالدموع والجراح بالجراح ويلتقى الإنسان بالإنسان في عناق<sup>(٢)</sup> . وحيث ينشر التعاطف الاجتماعى الحب على كل شئ :

(١) الأخضر بن يوسف ومشاغله .

(٢) محى الدين فارس ، السلام الأخضر : الطين والأظافر ص ١١٩

لو ترى أحمد في ثوب جديد  
خاطه قبل انتهاء الموسم  
وصغار الحى يمشون بألوان الورود  
والزغاريد على كل فم  
لعرفت الحب

من يبذره حبا ومن يحصده في زحمة العمر سنابل (١)

وحيث تصبح المسئولية مسئولية الإرادة الواعية القادرة على التحويل  
والانجاز. فيصيح عبد الرحمن الشرفاوى :

ستحيا ابنتى فى ظلال السلام ، وتنعم باللعب الوافرة  
تمارس كل حقوق الحياة ، حقوق طفولتها الزاهرة

...

فان تملكوا الذرة المفقنة  
فانا لنمتلك التضحية  
ونمتلك الذرة البانية  
ونملك طاقاتنا كلها ونملك أيامنا الباقية (٢)

(١) محى الدين خريف 'مذكرات أبى المهاجر' ، حامل المصاييح ، ص ٤٤ - ٤٥

(٢) من أب معمرى وقصائد أخرى ، ص ٢٩ .

هذا وقد استطاع لهذا الموقف الجدلى بين لإرادة التغيير وعوامل القهر والتخلف أن يرهص بموقف الحرية الاجتماعية كوسيلة لاستمرار فعالية الوجود الإنسانى على النحو الذى ستوضحه لنا أعمال البياتى الشعرية .

° ° °

فبعد الوهاب البياتى يعتبر أنضج شعراء الموقف الاجتماعى ، حيث استطاع أن يجتاز مرحلة الانتقال فى أعماله الأولى؛ فى ملائكة وشياطين ١٩٥٠ وأباريق مهشمة ١٩٥٤ والمجدللأطفال والزيتون ١٩٥٦ وأشعار فى المنفى ١٩٥٧ وأشعار فى المنفى ١٩٥٧ وعشرين قصيدة من برلين ١٩٥٩ وكلمات لاثموت ١٩٦٠ والنار والكلمات ١٩٦٤ .

اجتاز البياتى خلال هذه الأعمال مرحلة الانتقال بالثورة أو بالكفاح، واستطاع منذ ديوانه النار والكلمات ١٩٦٤ أن يحدد أبعاداً فكرية لثورته وجهاده ، وبالتالى فإنه أقدر الشعراء الواقعيين على إعطاء موقف أيديولوجي محدد . خاصة وإن أعماله الأغزر تمكنتنا من استجلاء هذا الموقف بوضوح أكثر مما يمكن معرفته من خلال أعمال أيديولوجيين آخرين مثل كاظم جواد والشرقاوى وبغدادى والخطيب .

من البداية سرى أنفسنا أمام شاعر إنسان يتحسس أوضاع البشرية ومنغصاتها وما تتمخض عنه من مأساة إنسانية هائلة :

أحس بالإنسان

دبا يحشى رأسه بالقش والدخان  
 يباع بالمجان  
 يحب بالمجان  
 يقتل بالمجان  
 يموت بالمجان  
 أحسه استحالة خرقة على طاولة في حان  
 يمسح فيه أيما شيء ، أحس آه بالإنسان  
 يركع في مزبلة التاريخ ، في قاذورة النسيان<sup>(١)</sup>

ويقف البياض من هذه المأساة قلقاً لما ينتج عنها من هزائم إنسانية<sup>(٢)</sup>

مأو حش الليل إذا ما انطفأ المصباح  
 وأكلت خبز الجوع الكادحين زمر الذئاب  
 وصائدوا الذباب  
 وخربت حديقة الصباح  
 السحب السوداء والأمطار والرياح

ولكنه لا يلبث أن يتغلغل المأساة بعنوره على محوريها الموت والحربة ،  
 الموت يعنى لدى الشاعر استلاب أروع مافي الوجود ، ولذلك فالحربة تعنى

(١) إلى مالك حداد : قصائد ص ١٢ .

(٢) رحلة حول العسكرات : سفر الفقر والثورة .

لديه الحياة ، أن تفكر أحرارا طلقاء في كل المشاكل حتى مشكلة الموت ،  
البياتي يكره الموت لأنه ببساطة شديدة يحب الحياة ، الأرض ، والنبع  
والشروق والمغيب والربيع والأطفال :

في وهج العتمة  
في القمّة  
مأجل أن توقد شمعة  
في الظلمات  
أن نحيا في فرحة  
والعالم يولد في لحظة  
في غنوة  
صداقة حلوة<sup>(١)</sup>

هكذا اندفع البياتي من خلال احساسه بوحدة إنسانية شاملة يدعو إلى  
الحياة، وإلى الانخراط وسط الملايين التي تقا تل من أجل غد الإنسان :

لاني لاؤمن في غد الإنسان في نهر الحياة  
فلسوف يكتسح التفاهات الصغيرة والسدود  
ولسوف ينتصر الغداة  
لإنسان عالمنا الجديد  
على المذامخ والخرائب والوباء  
لاني لاؤمن ... رغم موتى في المساء

صديان فى صمت المصحح ، بلاصديق

وبلايد تحنو على ولا رحيق

إنى لاؤمن ، أياها الموت العنيد

بالفكر يعمر أرضنا الذهبية الخضراء ، بالفكر الجديد،<sup>(١)</sup>

اندفع البياتى من هذا المنطلق يبحث عن مادة شعرة فى كل ما بعصف  
بحياة الناس حوله وإلى التفتى بالمناضلين الشرفاء ، بناظم حكمت<sup>(٢)</sup> وبغابر ييل  
وعمال مارسلية الصغار.<sup>(٣)</sup> والبياتى فى غنائه هذا مؤمن بقدرة الكلمة على  
تحويل الكون وبنائه وصياغته :

أياها الحرف الذى علمنى حب الحياة

أياها الجرف الآله

آه لانطقى . مصايبك آه

كل ما أكتبه محض صلاة

لك ، للعالم ، ما أكتبه

محض صلاة

وسلاح فى يدى ضد السلاطين وأحفاد الغزاة<sup>(٤)</sup>

(١) مذكرات رجل مسلول ، المجد للأطفال والزيتون ، ص ٤٣ .

(٢) مرثية إلى ناظم حكمت : قصائد .

(٣) ديوان المجد للأطفال والزيتون .

(٤) الحرف العائد : قصائد ، ص ٣٩ .

على أن الموت وإن كان شيئاً كريهاً لأنه يحيل وجودنا في لحظة إلى إحساس مقلق، تأتي خطورته من ناحية ارتباطه بحياة هي الموت. وهذه الحياة كما يراها البياضى هي حياة الفقر والعبودية التي تفقدنا القدرة على تخطيط مصائرنا واختيارها .

الملايين التي تبكى

تفــــــــــــنى

تــــــــــــــــالم

تحت شمس الليل باللقمة تحلم<sup>(١)</sup>

والفقر والقهر الاجتماعى هما المحرك الأساسى للثورات الاجتماعية، ولهذا يتمرد عليها كظواهر غير إنسانية لاسبيل إلى التغلب عليها إلا بتحقيق الحرية التي ينطلق منها الإنسان إلى التحرر والاختيار :

الليل فى كل مكان، وأنا انتظر الإشارة

أيتها المحــــــــارة

تكسرى ، تطايرى ، تقمصى العبارة

واندلعى شراره

تحرق نيسابور

تغسل وجهها البليد الشاحب المقهور<sup>(٢)</sup>

وتتحقق المعجزة ، معجزة الإنسان، سيد مصيره، بأن يتحدى كل شيء

حتى الموت من أجل انتصار الحياة :

(١) أحزان البنفسج: أشعار فى المنفى ص ، ٦ .

(٢) الليل فى كل مكان : الذى يأتي ولا يأتي ، ص ٨ ، .



معجزة الإنسان أن يموت واقفاً ، وعينه إلى النجوم  
وأنتــــه مرفوع

إن مات أو أودت به حرائق الأعداء .  
وأن يضىء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم  
وأن يكون سيد المصير .<sup>(١)</sup>

ومع إيقاع الحرية والحياة يؤمن البياني بالإنسان الذى يتحول إلى زهرة  
تلد الحب والفرح وتخضوضر مع العمل والتضحية ، وتموت عندما تشعر أن  
دورها على مسرح الحياة قد انتهى ، وأن واجبها أن تموت لكي يحيا الآخرون  
الذين ناضلت من أجلهم وحقت سعادتها وغبطتها القصوى من خلال  
وجودها معهم وتعاونهم سوية على تحقيق أحلامهم ومتطلباتهم البشرية<sup>(٢)</sup> .

الحرية إذن لدى البياني هي أساس أيديولوجيته التكرية . إن على الإنسان  
أن يتحرر أولاً ، وبعدها سوف يتمكن من أن يحقق نفسه والآخريين أمل  
الإنسانية فى الدفء والخصوبة :

حيث تمشق البذور

ترضع الدفء ، من الأعماق ، تمتد جذور

لتعيد الدم للنبيع وماء النهر للبحر الكبير

والفراشات إلى حقول الورود .<sup>(٣)</sup>

والبياني لا يقتنع بتناول مفهوم الحرية من خلال الواقع المعاش ، بل إنه

(١) العودة من بابل : الذى يأتى ولا يأتى ، ص ٣١ .

(٢) امطانيوس ميخائيل : دراسات فى الشعر العربى الحديث ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٣) نهضة حبلى فى عشتار : الكتابة على الطين ، ص ٢٨ .

فى محاولة واعية لتوسيع أفق الرؤية يسترجع المواقف المأسوية فى التاريخ .  
 لأن عزلة أبى العلاء<sup>(١)</sup> قد امتدت فى الوجدان العربى خلال عصور الانحطاط ،  
 وأصبحت رمزا للجنة الانحذال ، على حين تمكن المعرى من أن يحيا فى عزله  
 الميتافيزيقية تجربة الرأى المتشوف :

كان زمانا داعرا ياسيدى، كان بلاضفاف  
 الشمراء غرقوافيه، وما كانوا سوى خراف  
 وكنت أنت بينهم عراف  
 وكنت فى مأدبة اللثام  
 شاهد عصر سادى الظلام

والبياتى هنا حينما يعمد إلى استحضار صوت المعرى أو المتنبى أو الخيام،  
 فهو لا يهتم كثيرا بمحاينة الشخصية التاريخيه ، بقدر اهتمامه بالشعور بها وبقدر  
 أن تصبح الشخصية صوتا له من خلال البعد التاريخى ، فيصبح المعرى هنا  
 المعرى البهائى ، والمتنبى البياتى وهكذا . ولهذا يعمد البياتى إلى تأكيد الصمود  
 تجاه الانسحاق والهزيمة بعد تناوله لما يمكن أن يعكس أزمة الصراع بين  
 الفرد والجماعة خلال البعد التاريخى فيقول فى نهاية قصيدته موعده فى المعرة -  
 أشعار فى المنفى - معقبا على موقف المعرى :

صاح لانا لم نعد مغلب هر  
 لم نعد أشعارنا  
 نخدع عهر

(١) محنة أبى العلاء : سفر الفقر والثورة ، وموعده فى المعرة : أشعار فى المنفى ،

للسلاطين ، ولا باقات زهر  
 لم نعد محض نقايات وصفير  
 نعصر الخمر إلى الأرباب من دهر لدهر  
 يارهين المحبسين  
 قم تر الأرض تغنى ، والسماء  
 وردة حمراء والريح غناء  
 قم تر الأفق مشاعل  
 وملايين المساكين تقايل  
 فى الدجى من أجل أن تطلع شمس



وهكذا تطور الموقف الاجتماعى فى القصيدة العربية الحديثة من مجرد  
 الانفعالات الحماسية الثائرة المندفعة فى أعمال الفيتورى وكاظم جواد ومبارك  
 حسن الخليفة حتى وصل إلى تحقيق موقف أيديولوجى واضح يعتمد على الحرية  
 الاجتماعية فى أعمال البياتى .

وخلال هذه المرحلة ترددت أعمال شعراء المقاومة كحمود درويش  
 وتوفيق زياد ومجد القيسى وسميح القاسم، وشعراء الموقف الجدلي كعبد الرحمن  
 الشراوى وعصا الدين فارس وعصا الدين خريف وسعدى يوسف وأمل  
 دنقل، ترددت هذه الأعمال بين الإنفعالية الثائرة-خاصة فى تيار المقاومة-وبين  
 محاولة الاقتراب نحو الأيديولوجية من خلال الصراع بين الوجود وإرادة التحول  
 والتغيير .



## الفصل الثاني

---

الموقف الذاتي



## الموقف الذاتى

رأينا من قبل كيف أن تعدد وجوه الرؤية الشعرية كان من أهم ما تميزت به القصيدة العربية الحديثة، وتحدنا عن الموقف الاجتماعى فى الشعر العربى منذ النصف الأخير من هذا القرن كوجه من وجوه هذه الرؤية الشعرية المتعددة، وقلنا إن نفس الظروف التى أدت إلى الموقف الاجتماعى تقريبا قد قادت عدد من الشعراء العرب إلى موقف آخر نستطيع أن نطلق عليه الموقف الذاتى ، لأنه فى الواقع تعبير عن الذات أكثر من كونه تعبيراً عن الواقع، رغم ما يتضمنه من وجهات نظر خاصة الذات من الوجود الواقعى .

وبالرغم من تعدد واختلاف المشاعر داخل هذا الموقف الذاتى فى الشعر العربى الحديث، نتيجة للاختلافات الفردية التى رأينا شيئاً منها بصدد الحديث عن الموقف الاجتماعى ، بالرغم من هذا التعدد فقد رأيناها تجتمع فى مظاهر ثلاثة هى: مشاعر الحزن ومشاعر اللامتنى ومشاعر الحسية الجمالية فى تجربة الحب والجنس .



فقد سيطر الاحساس بالحزن على أعمال عديدة ربما كانت مشبقة من الآثار الرومانسية، إلى جانب أن البدايات بالنسبة لأغلب الفنانين تأتى مصبغة بصبغة رومانسية حزينة، على أننا لم نهم فى رصدنا للظاهرة إلا بهؤلاء الشعراء الذين أخذوا من الحزن هما حياتياً سيطر على تجربتهم الشعرية كلها كنزاد الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وعبد أبو ستة ويدر شاكر السياب .

أما تجربة اللامتنمى فقد ضمت عدداً كبيراً من الشعراء مثل بلندرا الحيدري وعلى أحمد سعيد (أدونيس) وعلى الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقي أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد عفيفي مطر وخليل حاوي وعبد الماغوط .

وربما بدا شيء من التشابه بين مشاعر الحزن ومشاعر اللامتنمى ، ولكن الواقع — كما سيتضح — أن بينها اختلافا شاسعا . فع أن مسببات الحزن وعدم الانتماء ترجع إلى موقف الذات من الوجود الخارجى ، إلا أننا — كما سنرى خلال الحديث عنها — سنرى الحزين يعيش تجربة حزنة داخل تعامله مع الواقع ، فهو لم يرفضه ولا يفكر فى هذا مطلقا ، وبالتالى يقبله قبولا حزيننا بلا تمرد ، ولكنه يمارس تجربة الذات مع الواقع من خلال احساس سائد بالحزن . وهذا بعكس اللامتنمى الذى انطلق من رفضه لكل المعطيات الخارجية وحاول أن يبحث عن حل لذاته فى ذاته . أما المظهر الثالث لهذا الموقف الذاتى فهو ما يمكن أن نسميه بالحسية الجمالية فى تجارب الحب والجنس عند الياس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قباني ورضوان الشهبال ومحمود السيد وعبد الخالق فريد .

لقد اعتبر هؤلاء الشعراء — خاصة نزار قباني — الحب والجنس كتجارب حسية جمالية ضرورية للحياة فى مواجهة الذات لها ، ضرورة يستطيع بها الفنان أن يحطم الروتين اليومى الجاهز ، فحاضوا هذه التجربة البشرية لإيماننا منهم بقدرتها على أن تعطى للحياة معنى وللذات معنى وأهمية ، وذلك من خلال لحظات السعادة والنشوة التى يمكن العثور عليها فى تلك التجربة .



## أولا : مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث

أمثلاً الشعر العربي منذ عهده الكلاسيكية الأولى بأشعار الحزن ، فاعتبرت موضوعاً من الموضوعات الشعرية فيما عرف بالرثاء، واستطاع الشاعر العربي الحديث خلال الفترة الرومانسية أن يجعل من الحزن احساساً مصاحباً في أغلب موضوعاته الشعرية لاهتمامه أكثر بالتجربة الذاتية، فشاع في شعرهم رنات الأسى والحسرة والأنين والشكوى ، ويمكن استخدام الرومانسيين لهذه النغمات الحزينة لم يكن يمثل موقفاً خاصاً أو رؤية لها أبعادها بما تملكه من شمولية كونية مثلاً ، وإنما سيطر على استخدام الرومانسيين في أعمالهم طابع الاحساس المتناثر المبعثر والمهموم الخاصة والرؤية ذات الوجه الواحد في محدوديتها .

فقد كان اهتمامهم بالحزن اهتماماً بظواهر الأمور، فحوت أشعارهم عبارات الشكوى والأنين والمساء والسحب القائمة وصروف الدهر والموت ، وبعض المواقف التي يمكن أن تثير شيئاً من الأحزان الخاصة كجفاء المحب والبعد عن الوطن والشوق إليه ورثاء صديق مات وغيرها .

ولا يزال لهذه الانطباعات الرومانسية أثرها لدى المعاصرين الذين لم يتجاوزوا في تعبيرهم هذه المرحلة ككمال نشأت وفوزى العنتيل ومازن النقيب وفتحي سعيد .

أما الحزن كظاهرة فكرية تركز على مواقف ذات فلسفات محددة فلم يعرفه الشعر العربي إلا منذ تجارب الشعر الجديد مع بداية النصف الثاني من

هذا القرن ، فقد كان حزنا جديدا اعتمد على ادراك الانسان لمأساة الوجود ككل ، ومأساة وجوده داخل هذا الوجود ، وكانت ظروف وجوده آنذاك مهيأة لأن تتجلى تجربة حزن هائلة فقد انتهت نكبة فلسطين ١٩٤٨ عن عالم عربي يواجه لأول مرة تقريبا فجيعته الحقيقية وأبعاد هذه الفجيعة . وكانت الفجيعة الحقيقية في مواجهته لقصوره الذاتي وافلاس قيمة المتداولة . وإذا كان الانسان العربي قد حاول — كما رأينا — في مواجهته لهذه الفجيعة أن يبحث عن الحلول في الموقف الاجتماعي فإن هذه الفجيعة من ناحية أخرى كانت سببا هاما في احساسه العميق بالحزن كنتيجة مباشرة لما أصابه .

وليس من شك في أن الشاعر العربي الحديث قد تأثر بعوامل أخرى إلى جانب هذا السبب العربي أدت إلى إشيع ظاهره الحزن في القصيدة العربية الحديثة، ولعل أهم هذه العوامل احساسه الانساني بمحنة الذات الانسانية في العصر الحاضر التي قامت على مشاعر من الغربة والضياع والتمزق، لعجزها عن الملائمة بين منطقها ومنطق الوجود الخارجي ولا احساسها بالفضالة في هذا الوجود اللامتناهي ، وبأن ما ينتظم هذا الكون في النهاية رغم الاكتشافات والمعجزات المادية قانون غير منطقي .

لقد أدى تعارض الوجوه المرئية على هذا النحو إلى احساس الفنان المعاصر بالتعارض المحزن بين عالمين هما في ظاهر الأمر وفي الحقيقة لا بد أن يكونا عالما واحداً . (١)

يضاف إلى ما سبق تأثر الشعر العربي الحديث بالزعة - الحزينة في أحزان

الشاعر الأوربي الذي كان أكثر منه معاينة لطغيان الحضارة المادية وخاصة كما تبدت في أشعار اليوت وفي الأدب الوجودي .

وحينما أنتشرت مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث بعد الفترة الرومانسية مباشرة وفي أوائل العقد الخامس — وقبيله — من هذا القرن كانت متأثرة إلى حد ما بما شاع من مظاهر الحزن في الحركة الرومانسية، وظهر هذا جليا في أعمال نارك الملائكة وملك عبد العزيز، ولم يلبث الحزن أن أصبح ظاهرة شائعة في القصيدة العربية الحديثة فأتسع مجال رؤيته واكتسب نوعا من الشمول وأصبح له العديد من المحاور التي تشكل كل منها مظهرا من مظاهر هذه المشاعر الحزينة في القصيدة العربية الحديثة ، فاستطاع صلاح عبد الصبور أن يعبر بالحزن عن تجربة الغربة والبحث عن الممثل التي عاشها ، واستطاع أحمد عبد المعطي حجازي ومحمد مهران السيد ومسلم الجابري أن يؤكدوا مشاعرهم الحزينة من خلال محاصره المدينة واحساس الذات بالغربة داخلها ، ووصل الحزن قمته الأساوية في الشعر العربي الحديث في احساس بدر السياب بالموت.



وأول مظهر من مظاهر الحزن يقابلنا في الشعر العربي المعاصر ، هو ذلك الحزن الرومانسي الذي نراه في أعمال نارك الملائكة وملك عبد العزيز .

فقد اعتمدت هذه الاعمال على اليأس والكآبة الحزينة الناتجين عن الاحساس بعدم التوازن النفسي بين الذات وبين الواقع الخارجى للنشل في تحقيق مثاليات الذات في ظروف هذا الواقع .

والذات تسأل من أنا .  
 أنا مثلها حيرى أهدق فى ظلام  
 لاشئ . يمنحنى السلام  
 أبقى أسائل والجواب  
 سيظل يحجبه ————— راب  
 وأظ ————— ل أحسبه دنسا  
 فاذا وصلت إليه ذاب . (١)

فسادت أشعارها رنات الحزن المنشائمة التى تنشئ بنوع من العزلة الروحية  
 والاستغراق فى التفكير الذاتى المنطوى ؛ فتهمس ملك عبد العزيز ، للحزن فى  
 قلبى بر غائر ، (٢) وتتساءل نازك عن مصدر الألم فى قصيدتها خمس أغان  
 للالم فتقول :

من أين يأتينى ————— الالم  
 من أين يأتينى —————  
 أخى رؤانا من قدم  
 ورعى قوانينى —————  
 انسا له عطش وفم  
 يحى ————— ويسقينا (٣)

(١) نازك الملائكة : أنا ، وشظايا ورماد : ص ١١٥

(٢) لحظة الحصول . بحر الصمت ص ٨٤

(٣) شجرة القمر ص ٥٣

سيطرت على هذه الاعمال الشعرية غنائية حزينة على نحو ما رأينا، امتلأت  
بالفاظ الأسى والكآبة والخوف والموت الذى يقضى على كل شيء . والامنيات  
التي لم تتحقق والبحث عن الآمال :

جسدى فى الألم .      خاطرى فى القيود

بين همس العدم      وصراخ الوجود<sup>(١)</sup>

فقد استحرما الحزن كشحنات نفسية كثيفة لمواجهة الواقع وكتبريرات  
خيالية فى مواجهة تجربة الفشل المعاشه ، ولهذا اشتملت أعمالهما مع الاحزان  
والكآبة على رحلات وهمية للبحث عن عوالم مثالية كيوتيا نازك الملائكة  
الضائعة<sup>(٢)</sup> التى تقول فيها :

سأبقى تجاذبنى الامنيات      الى الافق السرمدى البعيد

وأحلم أحلم لا أستفيق      إلا لأحلم حلماً جديداً

وتطل الشاعرة فى قصيدتها فى انتظار جنتها الضائعة حتى الموت :

وحين أموت ... أموت وقلبي على موعد مع يوتوبيا .

وتظل هذه الاحلام جنبها الى جنب مع الكآبة والحزن واليأس والقلق  
ورثاء النفس الذى يصل أحياناً إلى تمنى الموت نتيجة الاحساس بأن كل شيء  
شيء حتى السعادة لا يدوم :

(١) نازك الملائكة . ججود ، شظايا ورماد ص ٨٩

(٢) شظايا ورماد ص ٣٥

لا شيء يبقى ... منجل الزمان

معجل ، محمد نبت عشبنا الطرير

. . .

يا صاحبي لانفرق اللحظة في بحر الأسي

لقد وجدنا . . فلتضع ساعتنا (١)

وهكذا لم تستطع مشاعر الحزن هنا أن تشكل موقفاله أبعاده ومقوماته، وإنما هي أحساسيس خاصة متناثرة تأثرت إلى حد كبير بمشاعر الحزن التي انتشرت في أعمال الرومانسين السابقين أمثال علي محمود طه والهمشري وإبراهيم ناجي .

. . .

وجه آخر من وجوه مشاعر الحزن في الشعر العربي المعاصر ، نراه في رحلة صلاح عبد الصبور للبحث عن الذات ، نتيجة لاحتاسه بالضيق وفشله في تحقيق هذه الذات .

وصلاح عبد الصبور واحد من الجيل الذي عاش وسط الاندخال والحزن والرتابة خلال مرحلة التمزق العميق والمتناقض بين مغنيات التراث المقدسة وثورة الجيل المتمرد المزوم (٢) ... لأنه واحد من هذا الجيل الذي عاش بداية مرحلة التوتر بين الذات والوجود في المجتمع العربي ومانتج عنها من هموم فردية وجماعية.

(١) ملك عبد العزيز . لحظة المصوب ، بحراصمت ٨٤

(٢) امطانپوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث ص ١٩٨

لقد تمثلت هذه المحنة عند صلاح عبد الصبور في رؤية ذاتية ذات طابع  
مأساوي واحساس حاد بالمرارة الحزينة .

إن رحلة الشاعر مع تجربته بدءا بالناس في بلادى ١٩٥٧ فأقول لكم ١٩٦١  
وأحلام الفارس القديم ١٩٦٤ ثم تأملات في زمن جريح ١٩٧٠ حتى شجر  
الليل ١٩٧٢ تكشف لنا تطور هذا الاحساس من ناحية ، ومحاور المأساة من  
ناحية أخرى .

ومنذ بداية انتاج الشاعر في الناس في بلادى يظهر الاحساس بالمرارة  
كنطاق فكرى ملازم لتجربة الشاعر الذاتية . وقد بدأ هذا الاحساس أولا  
في شكل حزن هائل عميق لون كل مستوعات الشاعر :

يا صاحبي إنى حزين

طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح . (١)

وتوضح لنا قصيدة الحزن التي سبق مطلعها هذا الاحساس المثلث بالحزن ،  
كما توضح أبعاد هذا الحزن ومسبباته .

إن الحزن عند صلاح عبد الصبور ، كما وضع في أعماله الأولى و كما توضحه  
قصيدة الحزن ، احساس جد خاص ينبع من موقف غربة حياتي وليس وجودي ،  
إن احساس الشاعر بالضياع كقرد جاء نتيجة ضالة ما يحقق له الوجود الحياتي :

(١) الحزن . الناس في بلادى . ديوان صلاح عبد الصبور ص ٣٦

وخرجت من جوف المدينة ، أطلب الرزق المتاح  
 وغنمت في ماء القناعة خبز أياي الكفاف  
 وحين يأتي المساء ، يأتي معه الحزن كحتمية ملازمة لمساء المحتاجين :  
 والحزن يولد في المساء لانه حزن ضرير  
 حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم .  
 نحن إذن أمام شاعر منطلق ، رؤيته ذاتية محدودة بمحدود همومه اليومية  
 ومنقصاته الحياتية .  
 فالبرغم من امتلاء أشعار الناس من بلادى بالحزن إلا أنه يبدو كما  
 قلت من قبل كاحساس يوى لأكإحساس فكرى ، ولهذا نجد الشاعر  
 يأمل أحيانا فى أن تتحسن الأشياء ، وعندئذ سوف يفرح بالحياة  
 بالأرض والكون :

وافرح يافتنى بالحياة

وبالأرض ،

بالمك

المك لك (١)

(١) المك لك ؛ الناس في بلادى ص ٦٣



ولأن هذا الحزن لم يكن قد وصل بعد إلى حد اتخاذه موقفا فكريا، فالشاعر لم يكن راغبا فيه رغم أنه يعيشه ، وهذا مادفعه إلى التفكير في أمور كثيرة، ربما تنتج إحداها في تغيير مسببات هذا الحزن.

فكر الشاعر في التصوف كموقف رضاء بما هو كائن ، وكترويض للنفس على مجاهدة الماديات اليومية، فيزوره الشيخ محي الدين المتصوف في منامه ويقول له وصوته العميق كالنغم :

« يا صاح ، أنت تابعي

قم معي ...

رد مشرعى

فالأمر في الديوان ... قم<sup>(١)</sup>

ومن خلال الاحساس بضرورة مظاهر الحياة، يدور بينها هذا الحوار :

— يا شيخ محي الدين إني كسير

— لا يكسر الجناح يا انسان ، والانسان داه قلبه

النسيان

— يا شيخ محي الدين إني صغير

— بل كلنا صغير ... الحبيب وحده هو الكبير<sup>(٢)</sup>

كذلك فكر الشاعر في قبول الممكنات من خلال الاحساس بالحب :

(١) رسالة الى صديقة ، الناس في بلادى ص ٨٠

(٢) الناس في بلادى ص ٨٠

وكل شيء ياحييتي يهون

مادمت لى . . . إلى الأبد (١)

ولم يكتف صلاح عبد الصبور بالتصوف والحب كحليين يملك أمرهما ، بل فكر كذلك فى حلول خارجية قدرية كالموت باعتباره وسيلة قدرية لازالة مسببات الحياتية للحزن :

هذا الضبـــــــــاح

أدرت وجهى للحياة ، واغتمضت كى أموت

فى هداة السكوت (٢)

غير أن هذه الحلول سواء ما يملكها الشاعر أو ما تملكها الأقدار ، كانت حلولاً قلقية ، فلم تأخذ شكلاً ملحاً لأن الحزن كما قلت من قبل كان حزناً متصلًا بمسببات حياتية

ولكن الشاعر لم يلبث فى أعماله التى تلت الناس فى بلادى ، أن أضفى على حزنه هذا أبعاداً ميتافيزيقية ، حيث حاول أن يجعل منه موقفاً وجودياً وذلك نتيجة احساسه بثقل الواقع وعجزه واحباطه فى مواجهته ، وحينما أعاد النظر من خلال هذه الرؤية إلى الوجود رآه وجود ظلال يحياه الإنسان بلاشئ . بلا آماد ، بلا أمجاد :

(١) أناشيد فرام . الناس فى بلادى ص ٧٧

(٢) رسالة الى صديقه الناس فى بلادى ص ٨١

أنا الذى أحيا بلا أبعاد

أنا الذى أحيا بلا آماذ

أنا الذى أحيا بلا أمجاد

أنا الذى أحيا بلا ظل... بلا صليب (١)

وبذا لم تعد الأنا ، فى هذه المرحلة تمثل ذاتها فقط ، وإنما أصبحت حالة  
إلى الإنسانية كلها :

يقوم هيكل الإنسان

إنسان هذا العصر والأوان (٢)

أما الإنسان فإنه يحيا هذا الوجود مقيدا بقيود الموروثات ، فتتعدى من  
ثم حرته فى التحرك :

بأن الطفل يولد مثل نسيم الريح

وحين يدب فوق الأرض تنقل ساقه الاغلال

بقيده إلى الدنيا تراب شمه الأجداد

ويملك من فضاء الأرض ما تمتد ساقاه

وما تمسك عينه ————— اه

ويجهد ، ثم لا يستطيع أن يجتاز ماضيه (٣)

(١) الظل والصليب ، أقول لكم ص ١٤٩

(٢) نفس المصدر ، نفس الصفحة .

(٣) المربة والموت : أقول لكم ص ١٦٦

وتفقد الأشياء- حتى المتع الحسية- أن تعطى للانسان الحزين أدنى إحساس  
بالقيمة :

هذا زمان السام  
نفخ الأراجيل سام

ديب فخذ امرأة مابين إلتقى رجل

سام<sup>(١)</sup>

فقد تحول كل شيء إلى مرارة محزنة حطمت الإحساس السابق بالرضا  
والقبول ، وفتحت المجال أمام مباحث التردد والغربة وأصبحت الأيام سجننا  
أبديا للإنسان، والأرض وجودا ملعونا بما فيه من ذوات :

الأرض بغى طامت

دمها يجمد في فخذها السوداءوين

لا يطهرها حمل أو غسل

من ضاجعها ملعون<sup>(٢)</sup>

وهكذا يبرز الموت هنا عبد الصبور كنتيجة ضرورية ، وليس كمجرد

---

(١) الظل والصليب : أقول لكم ص ١٤٨

(١) مذكرات رجل مجهول ' تأملات زمن جريج ' ص ٢٩٧

اقترح حل كما كان في مرحلته الأولى. لقد أصبح الوجود في رؤية الشاعر هنا خطيئة كبرى لاسبيل إلى التخلص منها إلا بشنق المادة ، وتدمير الحياة فيصرخ الشاعر من خلال صوت بشر الخافي :

تعالى الله ، هذا الكون موبوء ولابرء  
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت  
تعالى الله هذا الكون ، لا يصلحه شيء  
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت (١)

وبالرغم من إحساس عبد الصبور بضرورة الموت للتخلص من خطيئة الوجود إلا أنه مع هذا يحس به كنتيجة غير منطقية للحياة نتيجة ، لا يمكن تصورها في مقابل الوجود كحركة وممارسة . وهكذا ظل لدى الشاعر مصدر هام وفعال للحزن والمرارة من خلال الإحساس بفقدان العلاقة المنطقية بين ظواهر الوجود .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن عجز الذات عن إبطال هذا النظام وعدم اقتناعها به ومن ثم رضاها عنه يجعل التوتر بين الذات والوجود في حالة نشاط مستمر .

ومن ذلك التعارض المحزن والتوتر المستمر ، تتكون أساس مشاعر الحزن التي أقام عليها صلاح عبد الصبور رؤيته الشعرية . ولهذا فهو عندما يتحول

---

(١) مذكرات الصوفي بشر الخافي ، أحلام العارسل القديم ، ص ٢٦٧ .

ليحدث عن الحب كبديل أحيانا لهذه المشاعر، يتناوله كجرعة تخدير للذات  
وكوضوح تستحضره الذات لتشغل نفسها به حتى تترسب أحزانها في القاع  
وحتى تبدو الأشياء جميلة وسارة ، إذ أنه لا يلبث أن يكتشف :  
في قلب العاجز ماذا يلقي العاجز

ماذا يهب العريان إلى العريان (١)

ولهذا يدفع الشاعر إلى الاستغراق في الحزن كشيء لا بديل له ، لقد  
أصبح الوجود شكلا مفروضا ، يحياه الإنسان بمشاعر الخوف والعي والسقوط :  
أحس أني خائف

وأن شيئا في ضلوعي يرتجف

وأنتى أصابني العي فلا أبين

وأنتى أوشك أن أبكي

وأنتى ————— نى

سقطت ،

فى ،

كمين (٢)

وهكذا سيطرت مشاعر الحزن في شعر صلاح عبد الصبور كمظهر  
تعبيرى يعكس شعوره بالوحدة وشعوره بالضيق وشعوره بالسأم .  
نحن أمام شاعر حزين إذن ، الحزن لديه احساس طبيعى ملازم . لقد  
سيطر الحزن المرير على وجدان الشاعر من خلال معاناته لتجربة ذاته واحساسه  
بالوحدة والغربة والسأم .

(١) يا نجمي . . يا نجمي الاوحد تأملات في زمن جريح ، ص ٣٣٢ .

(٢) تأملات ليلة . شجر اللؤلؤ ص ١٢٩

ويبرز الشعور بالوحدة في شعر عبد الصبور ليؤكّد نفسة كباعث ملح من  
بواعث مشاعر الحزن :

لأنّ أنظر في أحداق الناس وفي شفّتهم  
أتملاء

ووجدتهمو أغرابا عن روعي ، وأخو الروح بهيد  
ما أقساه (١) .

وقد نتج عن إحساس الشاعر بالوحدة داخل الوجود المتسع، إحساس آخر  
شكل باعنا آخر من بواعث هذه المشاعر الحزينة وهو الشعور بالضياع  
والغربة :

تبدو الدنيا من شبّكي  
ميتة مسجاة

باهتة اللون مكتمة الأصوات (٢)

وهكذا هتكت الستر ، وفقد كل شيء قيمته، وأصبح المأثم :

الضجر الماسخ الطعم ، موج  
من اللاحظات البطيئة يحملني (٣)

• • •

(١) ثالث ، أقول لكم ' ص ١٢٩ .

(٢) حديث في مقهى ، ثأملات في زمن جريبع ' ص ٣١٩ .

(٣) توافقات ' شجر الليل ' ص ١١٠ .

أما الوجه الثالث من وجوه الحزن في الشعر العربي المعاصر فكان الإحساس بالغربة ومحاصرة المدينة لوجود الشاعر وما نتج عنها من شعور حاد بالحزن .

لقد برزت معاناة الشاعر الحديث لمظاهر الحياة في المدينة نتيجة معانيته للواقع وشعوره الزائد به : ونتيجة لبعثه عن مجال أوسع وأعمق خلال تجربة احتكاك ذاته بالوجود ومحاولة اكتشاف هذه الذات .

كان الشعراء العربى خارجا لتوه من المرحلة الرومانسية التى تغنى شعراؤها بالريف هرباً من المدينة وبالحياة البسيطة هرباً من الضوضاء، كما فعل محمود حسن إسماعيل ، والهمشرى ، ليجد نفسه مرة واحدة مصطدماً بقسوة المدينة وتعقدها ، ومحاصرتها وانعدام الروابط الإنسانية والاجتماعية فيها وانعدام الفرصة أمام الوجدانيات القديمة لتحل محلها هموم شخصية تتسابق بينها وبين بعضها .

خرج الشاعر العربى من المرحلة الرومانسية الحانية ليجد الحياة فى المدينة تقتل البراءة والظهر .

ويعتبر أحمد عبد المعطى حجازى أكثر الشعراء المحدثين اهتماماً بمعالجة أحزان المدينة هذه وما ترتب عليها من مشاعر ذاتية تركزت حول الإحساس بالضيق والحزن والقهر كمكونات للغربة .

بدأت مواجهة الشاعر للمدينة حينما رحل إليها بحثاً عن وجوده الاجتماعى والسياسى . وهناك اكتشف المؤامرة التى تحيط به . إن كل أحلامه ورغباته تذيب فى المدينة بمؤامرة دنيئة ، هكذا يستعيد الشاعر التفاصيل الإنسانية



لحادث مذبحة القلعة التاريخي في قصيدته « مذبحة القلعة »<sup>(١)</sup> حيث وأدت  
مؤامرة الوالي صاحب القلعة والحصون ، أفراس الممالك وزينتهم .  
هكذا يبدأ الشاعر في تجربة معاناة ذاته مع المدينة ، فيصدمه أول ما يصدمه  
فيها قسوتها وثقلها ومحاصرتها له :

شمسك يامدينتي قاسية على وحدي  
تبعني أني ذهبت  
نأكل ثوبي ، ونعري سوأتي  
أهرب منها أين يامدينتي  
وهي تنام تحت جلدي<sup>(٢)</sup>

ونضغط عليه قسوة المدينة ضغطا هائلا ، يحس معه الشاعر أنه ضئيل  
مطارد في زحمة المدينة :

لكنني أحس أني لم أزل مطاردا<sup>(٣)</sup>

وأنه لا يستطيع أن يواجه تجربة الضلالة والمطاردة إلا بإحساس مثقل  
بالحزن المقهور ،

لقد تحولت المدينة في تجربة الشاعر الذاتية إلى حصار قاهر ، اكتشف

(١) مدينة بلاقلب ، ص ١٣٨ .

(٢) الأمير المتسول ، كانت لي تلب ، ص ١١٨ .

(٣) مومد في الكهف ، كان لي تاب ، ص ٧٨ .

فيها علاقات الرجال الجوف ، ووجهها الحضاري الزائف القائم على العلاقات المادية، وما أحدثته هذه الحضارة الحديثة من تمزق للعلاقات الإنسانية واحلال علاقات أخرى قائمة على الصراع والسباق والعجز عن الارتباط الإنساني :

وكان أن عبرت في الصبا البحور  
رسوت في مدينة من الزجاج والحجر  
الصيف فيها خالد ، مابعد فصول  
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر  
وأهلها تحت اللهب والغبار صامتون  
دائماً على السفر  
لو كلموك يسألون . . كم تكون ساعتك؟<sup>(١)</sup>

هذه المدينة من خلال احساس الشاعر بها تسودها علاقات السرعة ،  
ويحكم صلات الناس فيها الزمن ، دائماً هم على سفر ، وإذا كلموك ، يسألونك  
عن الساعة والوقت .

لقد أصبح كل شيء في علاقاتهم من خلال الاحساس بالزمن القلق ،  
وفي زحمة هذا الاحساس المقلق تضيق الأحاسيس الحقيقية ، ويصبح لاقيمة  
للإنسان كإنسان . فقد رآهم الشاعر يحترقون في الشوارع الطويل :

(١) رسالة إلى مدينة مجهولة ، مدينة بلاتلب ، ص ٢٠٩ .

حتى إذا صاروا رمادا في نهايته  
نما سواهم في بدايته  
وجدت ساق الوليد فوق جثة الفقيد  
كأن من مات قضى ولم يلد  
ومن أتى ، أتى بغير أب<sup>(١)</sup>

لهذا فعندما يموت صبي مقتولا في الميدان لا يهتم به أحد ، فليس يعرف  
اسمه هنا سواء<sup>(٢)</sup>. عند هذا الحد يصرخ الشاعر حزنا على نفسه وعلى الصبي  
وعلى القيم التي ضاعت وانتهت في زحمة هذه المدينة المقلقة، ويخاطب أباه في رسالة  
إلى مدينة مجهولة قائلا :

فجعت فيهم يا أبى ، كرهتهم في أول النهار<sup>(٣)</sup>

لقد وجد الشاعر خلال معاينته للمدينة، أن كل شيء فيها باعث على الحزن  
ومؤد إلى الاحساس بالوحدة والضياع والغربة ومن ثم يفقد الشاعر أمان  
اللحظة في هذه المدينة الفسيحة ذات الجدران القائمة كالتلال :

لقد طردت اليوم ، اليوم  
من غرفتي

(١) رسالة إلى مدينة مجهولة ، مدينة بلا قلب ، ص ص ٢٠٩ — ٢١٠ .

(٢) مقتل صبي ، مدينة بلا قلب ، ص ١٣٤ .

(٣) مدينة بلا قلب ، ص ٢١٠ .

وصرت ضائعا بدون اسم<sup>(١)</sup>

لقد عاين الشاعر الغريب واقعة خلال معاشته له ، واكتشف أن كل شيء فية مؤكداً لشعوره الغريب ، ولهذا كانت تجربة الفراغ النفسى الروحى التى عاشها الشاعر بعداً ثانياً للغربة المادية فترينا قصائد دواوين : لم يبق إلا الاعتراف ومدينة بلا قلب ، شاعراً محروماً فارغ الوجدان بيننا دنيا هذا الوجدان من حوله فسيحة مكتظة :

أواجه ليلي القاسي بلاحب  
وأحسد من لهم أحباب  
وأمضي في فراغ بارد مهجور  
غريب في بلاد تأكل الغرباء

لقد تحول الشاعر من غريب اللحظة عندما هبط المدينة إلى غريب فكرى نتيجة لموقفه الجدلى مع وجه الحضارة المادية المسيطرة على حياة المدينة . وتحول الزمن من مجرد علاقة يومية إلى عامل معنوى يتحكم فى المدينة ، وتحولت الآلة من مجرد شكلها الخارجى للحياة إلى سلوك بشرى ، وعكست سمات الزينة فى المدينة زينا داخلها يناقض هذا الشكل الخارجى المتألق :

والناس حولي ساهمون  
لا يعرفون بعضهم<sup>(٢)</sup>

❖ ❖ ❖

(١) أنا والمدينة ' مدينة بلا قلب ' ص ٧٧ .

(٢) مدينة بلا قلب ' ص ٩-١٠ .

ووقف عبد المعطى حجازى من المدينة كإطار للحضارة المادية الحديثة وما يترتب على معيشته من فقد الأمان والاحساس بالغربة والضياع ، تناوله العديد من الشعراء المعاصرين فى إطار تجربة البحث عن الذات ، فيصف حسن فتح الباب مدينة الحضارة المادية هذه بأنها مدينة الرخام والرصاص والسحب. (١) ويعبر مجد الجيار عن أحزانه فى ضوء البحث عن العلاقات الإنسانية المبتورة ، ومانتج عنه من احساس مؤلم بالوحدة والضياع فى هذه المدينة فيقول :

أنا وحدى كالحب الضائع فى العصر الخوان  
ما أقسى أن يتوارى الضوء الثانى من نافذة الجيران  
فأحس بوحدة موتى وكأنى قارة حزن غرقت تحت الطوفان  
أسهر منتظرا شيئا لأعرفه ولا يعرفنى  
أفتح نافذتى ، أبصر حزن مدينتنا بنكر حزنى (٢)  
ويؤكد هذا الاحساس الشاعر مجد مهران السيد حينما يقول فى قصيدته  
وفقرات من مذكرات مبعثرة: (٣)

وككل نهار  
يحملنى الدرب الأحذب .. أبحث عن نفسى  
فى كل الأشياء ، أنا الإنسان

(١) أغنية فى ليل الغربة ، مدينة الدخاى والدمى ، ص ١٥ .

(٢) الانتظار فى الليل ، الحب لا يعرف الحريف ، ص ١٥ .

(٣) الدم فى الحدايق ، ص ٣٥ .

وأجبل الطرف ، فما ارتعشت فى وجه صاحفى شفتان  
أوغرست فى أعماق بذر شوق عينان  
أحجار الغربة قد رصفت حتى أصغر ميدان ،

لقد فقد الشاعر الحديث فى ظل المدينة وجوده الإنسانى الذى لا يتحقق  
إلا من خلال العلاقات التى تربط بينه وبين الأشياء والأحياء من حوله ،  
وأصبح لعبة المدينة المحشوه بالفرع واليأس ، المعزقة على الأسفلت :

لما كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة  
صرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلى الرأس  
بصنوف الفرع المشحوذ الحدين ، وأنواع اليأس  
تصلبنا فوق الأعمدة المفروسة والأشجار  
وتعزتنا تحت العجلات المجنونة كالأعصار  
وتدحرجنا طول اليوم... على الأسفلت<sup>(١)</sup>

وعندما يتحدث محمد مهران السيد عن الناس أهل مدينته ، يراهم فرادى  
فى مشيهم ، نغطيهم المذلة ، لا يعينهم شئ مما يدور حولهم ، حتى أن عبارات السلام  
تفاجئهم وكأنها أشياء غير متوقعة :

فهم فرادى إن مشوا ... بطيئة خطاهم على الدوام  
رؤسهم تكاد تمسح الترى ... زحفنا مع الأقدام  
كأن ما يدور حولهم ، على الطريق ... ليس ذا خطر

(٢) محمد مهران السيد: من الحب والمدينة ، الدم فى الحدايق ، ص ٧٢ .

كان لاجدوى .. من الوقوف والنظر ..  
ويخرجون .

... لو فوجئوا يوماً بمن يلقى السلام  
وتطرف العيون

ويسقط الكلام ميتاً... من الاسنان مثل قطعة الحجر (١)

ويعيش الشاعر أيامه في مدينته هذه ضائعاً ، يجتر ضآلته في كف مدينته  
للعملاقة ، وعندما يأتيه الحب كبراقة أمل يعاقبه في خوف ، ويشرب مرارة  
أيامه متمنيا الموت (٢) .

\*\*\*

ومن الشعراء الذين تحدثوا عن تجربتهم المريرة مع المدينة كإطار للحضارة  
المادية، الشاعر عبد الرحمن طهازي والشاعر مسلم الجابري ( العراق ) . يقول  
مسلم الجابري في قصيدته « عصر الحزن » ، (٣) :

يا ليلى ... هذا عصر الأحزان  
عصر الألم ... المتراكم في كل مكان  
الوحشة خبز يومي للإنسان

(١) الشارح ، بدلا من العكس ، ص ٣٤ - ٣٥ .

(٢) الدم في الحداثي ، ص ٧٤ .

(٣) الريح أتت ، ص ٩٣ .

ويعبر عن إحساسه بالزحام والمحصرة في قصيدته ، عن الحب القديم  
فيقول :

وفي السوق ... زاحني الناس . زاحمتهم  
دفعوني ... دافعتهم

وحينما يصل إلى هذا الحد ، يعان هرويه وإفلاسه :

أنا راحل عنكم  
فلا الماء ماء أبي ولا ماء جدى  
ولا أنا منكم ولا أنتم  
ولا الأرض أرضي  
ولا هذه البئر بئري  
ولا ذو حفرت ولا ذو طويت  
وها أنا أخرج من سوقكم<sup>(١)</sup>

° ° °

وجه آخر من وجوه مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث ، هذا الوجه  
هو معاناة تجرية الموت كقدر مسلط على الإنسان الضعيف الذي لا يملك  
إزاءه جلا .

---

(١) الرمح أنت ، ص ٥٤ ،



لقد استطاع الشاعر العراقي بدر السياب أن يجعل من الإحساس بالموت  
باعثاً ملحاً لكم هائل من المشاعر الحزينة .

يقول السياب بصدد حديثه عن الشعر الحديث : لو أردت أن أتمثل الشاعر  
الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني  
للقدّيس يوحنا ، وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على  
على العالم كأنها أخطبوط هائل (١) .

وتصور السياب هذا لدور الشاعر الحديث بوضوحه لنا كشاعر يدرك تماماً  
أن الشعر اصطناع موقف بإزاء الكون والإنسان والحضارة . وهذا ما بدا  
بوضوح في أعمال السياب منذ البدايات التي قدمها في : أقبال وأساطير وهديل  
الحسام وأزهار ذابلة، حيث امتلأت أعمال هذه الفترة بألوان من الحزن  
الرومانسي نتيجة تأمله الذاتي وفحصه لهذه الذات في علاقاتها بالكون :

ماذا جنيت من الزمان سوى الكآبة والنحول  
أو أرقب الليل الطويل يذوب في الصبح الطويل  
وأتابع الشمس المريحة الشعاع إلى الأفول  
وأشيع البدر السثوم يغيب ما بين النخيل  
لأأمل لي بالكثير ولا رجاء بالقليل  
وأعد أياي لأسلمها إلى الهم الثقيل (٢)

(١) مجله شعر ، بيروت - العدد الثالث ، تموز ١٩٥٧ ص ١١٩ .

(٢) القصيدة غير مثبته بدواوينه - نقلا عن بدر شاكر السياب لاجبان عباسي ص ٧٩ .

ففي هذا التساؤل المقلق نرى نوعاً مبكراً من المباحث عن الزمن وماهية الإنسان فيه وعلاقته به .

وتلى هذا الاحساس المبكر عناصر الشتاء الحياتي التي تعرض لها للسياب منذ مطلع حياته وأفاض فيها الباحثون كالضعف الجثماني والانطواء ووفاء جدته والسوداوية (١) : ما نتج عنها من تعميق منابع الاحساس المقلق الذي رأينا بواده من قبل .

إن النتيجة التي تهمنا هنا هو أننا أمام شاعر يلج عليه الموت منذ البداية كنهاية مقلقة وحادة في مواجهه كل الموجودات . يقول من رسالة كتبها إلى صديقه خالد حول تسميته ديوانه « أزهار ذابلة » الذي صدر قبل عام ١٩٥٠ « ما أجمل من لامن على أن سميت مجموعة أشعاري بالأزهار الذابلة ، ليت كان معي ليري أن كل الكون ، الأرض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء أزهار ذابلة في عيني الشاحبتين ونفسي الهامدة الخاملة (٢) .

وبكشف لنا ديوانه أساطير الذي يعبر عن موقفه في هذه الفترة البكرة — ما قبل ١٩٥٠ — عن إنسان مطارد من تصوراته الناتجة عن استنباطه لذاته وبجمله لهذه الذات في علاقاتها بالكون ، وكيف تمخضت هذا التصورات عن الاحساس المقلق بالموت كمصير غير معقول وغير محتمل :

(١) د . احسان عباس : بدر شاكر السياب ، ص ٢٥ - ٣٣ .

(٢) نقلاً عن احسان عباس ، بدر شاكر السياب ، ص ٨١ .

واحسرتنا ! أكذا أموت كما يحف ندى الصباح  
ماكاد يلعب بين أفواف الزنايق والأفاحى

...

ياموت ، يارب المخاوف والدماميس الضريبة  
اليوم تأتى ! من دعاك ! ومن أرادك أن تزوره  
أنا مادعوتك أيها القاسي فتحرمنى هواها  
دعنى أعيش على ابتسامتها ، وإن كانت قصيرة<sup>(١)</sup>

أخذ السياب منذ البداية يخاف الموت ويرهبه من خلال مشاعره كإنسان  
مفقود أولا وأخيرا ، فاندفع فى صراع رهيب بين الموت وبين الرغبة  
فى الحياة .

ففى محاولته للالتصاق بالحياة والاندماج فيها ، اتجه إلى الارتباط الجماعى  
خلال فترة شيوعيته التى أهتم فيها بالتعبير من خلال شكل من أشكال أدب  
الكفاح والالتزام — عن حرية الإرادة الإنسانية وقدرتها المتفائلة على التغيير  
والثورة ، وقد امتدت هذه المرحلة عند السياب حتى عام ١٩٦٠ ، وهى الفترة  
التي أنتج فيها حفار القبور ٩٥٢ ، والمومس العمياء ١٩٥٤ والأسلحة  
والأطفال ١٩٥٤ وأنشودة المطر ١٩٦٠ .

وإلى جانب هذا التعبير الملتمز ، اتجه السياب من ناحية أخرى فى محاولة

(١) رثمة تهذيب - أساطير - ص ٤٣ .

للالتصاق بالحياة إلى نهم حسى وصل أحيانا إلى بوهيمية اللحظة، كما عبر عنها  
من خلال شخصية حفار القبور :

والحلمتان : أشد فوقها بصدرى فى اشتها  
حتى أحسها بأضلاعى واعتصر الدماء  
بالحم والدم والحنايا ، منها لا باليدى  
حتى تغيبا فيه - فى صدرى - إلى غير انتهاء  
حتى تمصا من دماى - وتلفظانى فى ارتخاء<sup>(١)</sup>

لأ أن هذه المحاولات لم تستطع أن تنسى السياب عالمه الحقيقى ، فقد أعاده  
إليه مرضه وإحساسه بقرب النهاية :

أخاف من ضيابة صفراء  
تذبح من دماى  
تلقى فما أرى على المدى سواها<sup>(٢)</sup>

وقصيدة الوصية التى منها المقطع السابق تجميع تأكيدي لمباحث السياب  
التي رأيناها لديه قبل فترة شيوعيته .

إن مواجهته المباشرة للموت فى مرضه، وفى أسرة المرض بالمستشفيات ،  
وفى أحاسيسه المتضخمة بالذات ، هذه المواجهة جرت من جديد للتساؤل  
المقلق الحاد :

ماذا لو أن الموت ليس بعده من صحوة  
فهو ظلام عدم ، مافيه من حس ولا شعور

(١) ديوان بدرشاكر السياب ، ص ٥٥٦ .

(٢) الوصية ، المعبد الفرقي ، ص ١٥٦ .

لأن مواجهته المباشرة لمصيره المقلق، خلقت لديه حالة من عدم التأكد من صحة أى شيء .. كلها مجموعة من الأسئلة المطروحة ، وكل الإجابات عنها مجموعة تخمينات اعتقادية ، وتبقى النهاية فى آخر المطاف بلا مبرر حقيقى :

أكل ذاك الأنس ، تلك الشقوة  
والطمع الحافر فى الضمير  
والأمل الخافق فى ثوب الصغير

... ..

أكلها لهذه النهاية ؟  
ترى الحمام للحياة غاية..... (١)

وبعد هذه التساؤلات المقلقة يأخذ الشاعر فى نحيب مؤلم مخاطبا زوجته إقبال بوصيها بابتها غيلان :

كونى لغيلان رضى وطيبه  
كونى له أبا، وأما، وأرحمى نحيبه  
وعالميه أن يذبل القلب لليتيم والفقير  
وعالميه ...  
ظلمة النعاس... (٢)

ومنذ هذه الفترة ، منذ أن اشتد عليه المرض وبدأ الاحساس بالموت يطاردة فى كل لحظة وفى كل وجود حتى موته ١٩٦٤ ، دخل السياب

(١) الوصية ' المعبد الفريق ' ص ١٦٠ .

(٢) الوصية ' المعبد الفريق ' ص ١٦٢ .

في مرحلة جديدة حول بها الموت إلى فلسفة ذاتية خاصة ، فلم يعد الموت حدثنا  
مستغربا في حياته وإنما تحول إنما تحول إلى غنائية صافية متوسلة .

بدأت هذه المرحلة في فكر السياب بأناشيد أيوبية رائعة تجسد قول  
أيوب للرب: «عريانا خرجت من بطن أمي ، وعريانا أعود هناك ، الرب أعطى ،  
والرب أخذ فليكن اسم الرب مباركا»<sup>(١)</sup> يقول السياب:

لك الحمد مها استطال البلاء  
ومها استبد الألم  
لك الحمد ، إن الرزايا عطاء  
ولإن المصيبات بعض الكرم  
ألم تعطيني أنت هذا الظلام  
واعطيني أنت هذا السحر<sup>(٢)</sup>

لقد كان الشاعر في هذه المرحلة الأيوبية يعيش مأساته من خلال  
احساس ضئيل بالأمل ولذلك كان رضاؤه رضا منتظر المعجزة :

قالوا لأيوب ، جفائك الاله !  
فقال ، لا يجفوا  
من شد بالإيمان ، لا قبضتنا

---

(١) سفر أيوب — الاصحاح الأول ٣١

(٢) سفر أيوب ، منزل الإتيان ، ص ٢٤ .

ترخى ولا أجفانه تغفو<sup>(١)</sup>

وحينما كانت تعصف به الشكوى ، ويطول به الانتظار ، كانت شكواه تتعالى صارخة محتجة :

يارب أيوب قد أعيا به الداء  
في غربة دونما مال ولا سكن  
يدعوك في الدجن  
يدعوك في ظلموت الموت : أعباء  
ناء الفواد بها ، فارحمه إن هتفا<sup>(٢)</sup>

وعندما اشتد به اليأس انخرط في نشيج فيه من الادانة أكثر مما فيه من الترجى :

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا ؟  
ضاهوا ضياع اليتامى فى دجى شات  
يارب أرجع على أيوب ماكانا  
جيكور، والشمس ، والأطفال راكضة بين النخيلات  
وزوجة تتمرى وهى قبتم  
أو ترقب الباب ، تعدو كلما قرعا :  
لعله رجعا  
مشاءة دون عكاز . به القدم !<sup>(٣)</sup>

(١) قالوا لأيوب ، منزل الأتقان ، ص ٧٢ .

(٢) سفر أيوب ، منزل الأتقان ، ص ٣٣ .

(٣) سفر أيوب ، منزل الأتقان ، ص ٣٣-٣٤ .

إن قصائد السياب الثابتة في أيوبياته وأوام باب الله والمعبد الغريق — في الحقيقة وقفة إدانه أكثر منها توبة مهتدى :

منطرحا أمام باب بيتك الكبير

أصرخ في الظلام ، استجير :

ياراعى المال في الرمال

وسامع الحصاة في قرارة القدير

أصبح كالرعود في مغاور الجبال

كآهة المهجير

أتسمع النداء؟ يابوركت ، تسمع

وهل تجيب إن سمعت؟ (١)

ولم يلبث الشاعر أن أحس باليأس من شفائه ، ومن عودته إلى الممارسة الحياتية من جديد فأضاف هذا إلى احساسه الأصلي بلا إنسانية الموت ولا معقولاته كنهاية للموجودات ، أضاف يأسه من الشفاء واحساسه بالموت على هذا النحو إليه حزنا عميقا وهزيمة مرة .

لقد كان تصور السياب الموت في المرحلة الأولى وقبل أن يتعامل معه مباشرة تصورا خارجيا باعتباره غير إنساني وغير معقول ، ولكنه عندما عاينه معاينة ذاتية وأحس به قريبا منه في مرحلته الأخيرة تحولت علاقته به إلى علاقة تسليم وإذعان ، ومحاوله ترويض الذات على وله وهضمه باعتباره نهاية لامر منها . وتعبر قصائد ديوانية : اقبال ١٩٦٥ وشناшил ابنة الجلبى ١٩٦٥ عن هذه النهاية تعبيرا غارقا في استسلام حزين ، حاول فيها الشاعر اقناع ذاته بقبول الموت كنهاية لغربته :



سأخذ دربي في الوهم

وأسير فتلقاني أمي<sup>(١)</sup>

هو الموت جاء<sup>(٢)</sup>

فهيها ، هيها ، مالي فرار

ولكنني مت ... واحسرتاه<sup>(٣)</sup>

ومن خلال هذا الاحساس باللامفر تأخذ مباحث الشاعر شكلا آخر .  
لقد رأيناها من قبل أثناء تصور السياب للموت تصوراً خارجياً لمباحث قلقه  
متسائلة ، أما الآن بعد أن انتهى الشاعر إلى التسليم ، فإن هذه المباحث تأخذ  
شكل التحدى الهادئ والتساؤل الساخر :

أليس يكنى أيها الاله

إن الفناء غاية الحياة

فتصبغ الحياة بالقتام ؟

تحميلني بلا ردى ... حطام

سفينة كسيرة تطفوا على المياه؟

هات الردىء أريد أن أنام<sup>(٤)</sup>

• • •

وهكذا نرى مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث كانت مشاعر متعددة  
المظاهر والوجوه .

(١) في الليل ، اقبال وشناشيل ابنة الجلبى ، ص ٢١ .

(٢) في المستقى ، المصدر السابق ، ص ٩٨ .

(٣) حميد ، نفس المصدر ، ص ٢٧ .

(٤) في غابة الظلام ، اقبال وشناشيل ابنة الجلبى ، ص ١٣٥ .

كانت مشاعر لموقف اجتماعي ووطني في وجهها الرومانسي في أشعار  
مالك عبد العزيز ونازك الملائكة . وكانت مشاعر لموقف فكري في بحث  
صلاح عبد الصبور عن ذاته وإحساسه بالضيق ، وكانت مشاعر حضاري  
في إحساس عبد المعطي حجازي وعبد مهران السيد وعبد الرحمن طهبازي ومسلم  
الجابري بمحاصرة المدينة لذواتهم وفساد العلاقات الإنسانية فيها ، كما كانت  
مشاعر لموقف ذي ملامح ميتافيزيقية في إحساس بدر السياب بالوت .

## ثانيا : مشاعر اللامتنمى

اللامتنمى كما يرى ويلسون : إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد شيئا يدفعه إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة للحياة <sup>(١)</sup> . لقد استيقظ اللامتنمى على الحياة فجأة فوجدها تبث على الرعب ، وأحس بعد فترة سيطرة العقل والإيمان العقلية التي سادت قبل هذا القرن بأنه موجود كما يقول سارتر في عالم لا سند له فيه ولا ملاذ ، عالم يعود بنا باستمرار إلى أنفسنا <sup>(٢)</sup> .

لقد عاش الإنسان حتى بداية القرن التاسع عشر حياته من خلال إحساسه بأن لها ما يبررها من أهداف ، فقد كان يستمد مقوماته من الأرض ومن الوجود ، ومن خلال إفتراضه وجود أساسى في الطبيعة يرتكز عليه ، ومن خلال إدراكه أن كل ما هو موجود فى الطبيعة يتصرف على هيئة ونظام ثابتين نحو هدف معلوم . وآمن الإنسان حتى بدايات القرن التاسع عشر بمبدأ الهيئـة والنظام الثابت كضرورة إجرائية أقام عليها كل تصوراتـه وحقائقه ومدر كاته <sup>(٣)</sup> .

ولقد كان هذا مبعثا للاحساس بحرية ما ، فقد اعتقد الانسان أنه حر الارادة ، وأن المادة خاضعة تمام الخضوع للتأثير الخارجى <sup>(٤)</sup> .

(١) كولن ويلسون : اللامتنمى ( ترجمة أنيس زكى حسن ) ص ١٨

(٢) جان فال : الفلسفة الفرنسية من ديكرت إلى سارتر ( ترجمة فؤاد كامل ) ص ١٦٦

(٣) أحمد إبراهيم الشريف : الحتم والحرية فى القانون العلمى ص ٦

(٤) المرجع السابق ، ص ١٣١

وعندما استطاع التقدم المادى أن يحقق للانسان منجزاته العلمية للمادية الهائلة، بدأ الإنسان يميل إلى تفسير كل شىء على أساس من معطيات هذه الماديات العلمية التى لم تلبث أن تحوات من صلابتها فى الذرة إلى إشعاعات لاصلاية فيها إلى الأبد .

لقد أدت البحوث المستمرة فى علوم الحياة ، وعلوم الانسان، والعلوم المادية وما نتج عنها من نظريات، إلى التحول من الاستقرار والاحساس بمعقولية الحياة ، إلى إحساس عكس. قائم على إمتناع الحرية .

فالمادة لم تعد ثابتة ، والحياة لم تعد خاضعة لنظام ثابت ينتظم حركتها والانسان أصبح حائرا بين ذاته والوجود الخارجى . لقد رفض هذا الوجود أن يعترف بحرية الارادة الإنسانية حيث أصبح الانسان وفقا للنظريات العلمية يخضع لمؤثرات خارجية وداخلية لا يملك من أمرها شيئا ، ولهذا حدث الانفصال بين الذات والوجود ، وأصبح المناخ مهيبا لأن يشعر الانسان بأنه غريب عن هذا العالم الكثيف الذى سلب بنظرياته الجديدة لإحساس الانسان بإرادته ووعيه المسيطر على الكون .

وأدى إلى تفاقم الأزمة، ومواجهة الانسان للموت فى حربين عالميتين سجلت خلاهما الذاكرة البشرية الموت كظاهرة بشرية ملحة وحادة عكست فى المستقبل دنو الموت كشيء حتمي .

إن الانسان بدأ إلىكى ينتهى ، والحياة توتر مشدود نحو الموت . وزاد من ثقل الاحساس بالموت أن الفلسفات المادية أخذت تقضى على فلسفة الخلود التى اعتمد عليها الانسان فى محاولاته السابقة للدفاع عن نفسه .

وهكذا أقام الإنسان في العصر الحديث كل العوامل التي دفعت به إلى موقف اللامتنمي، فالعالم من حوله لا يحكمه نظام ثابت ، والمادة محالة إلى لامتناهيات هلامية ، والموت كاستقبال أليم لا يستند على فلسفات مطمئنة .

لقد قفز الفشل الوجودي إلى مركز الوعي الانساني متأثراً بالظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية التي سيطرت على عصرنا ، وأدى هذا إلى إنشقاق وعدم انسجام بين الإنسان الشخص والعالم . وكانت هذه المقولة هي الاحساس الذي قاد الإنسان لمشاعر اللاتناء .

إن وضع اللا إتياء قائم أساساً على إنعدام الانسجام بين الشخص الانساني والعالم .



كانت أمام الشاعر العربي الحديث هذه النتائج الفلسفية ، بالرغم من اختلاف ظروف مجتمعه عن ظروف المجتمع الغربي ، كما كان لديه إحساسه الخاص النابع من مشكلاته المحلية ، لقد خرج لتوه من حرب فلسطين يبحث عن ذاته وعن مكونات هذه الذات ، واتضح له أن انهزامه في الحرب لم يكن بحكم ظروف قدرية ، وإنما بحكم عوامل مادية متخلفة .

وحينما حاول أن يبحث عن ذاته كان أمامه أكثر من إتجاه كما رأينا من قبل . لقد اتجه البعض إلى البحث عن الذات الجماعية ، وماش البعض واقعهم من خلال مشاعر الحزن كما رأينا وخاضوا تجارب الحلول المختلفة على المستوى الفردي والجماعي كوسيلة للخروج من هذه المشاعر الحزينة ، واتجه البعض إلى ممارسة تجربة اللامتنمي .

وبالرغم من أن مجاور أصحاب المشاعر الحزينة في الشعر العربي الحديث تلتقي في بعض المظاهر مع مباحث اللا متتمين ، إلا أنهم يظنون في حزنهم متمين إلى الواقع الخارجى مرتبطين به، لأن حزنهم في الواقع يضر موقفا مثاليا خلفه ، وهذا بعكس عبثية اللا متممى الذى لا يعنيه بالمرّة أى مدلول خارج نطاقه .

لأنه إنسان يواجه الواقع بشجاعة متحدية ، وتعلمه شجاعته هذه ، أن يعيش بلا نداء وأن يكتب بما لديه . واستعدالة بضئه محدود ، فهو يتابع مغامرته في مدى حياته ضامنا لحيته ذات الأجل ، ولتمرده تمردا بلا مستقبل ، (١)



إن القضية الأساسية التي تحدد أبعاد اللا متممى الوجودية هي قضية الحرية وموقف الذات منها . لقد رأى كامو أن الحرية في ذاتها ليس لها معنى ، ذلك لأنها مرتبطة بشكل مغاير تماما ، بقضيه الله . فعرفه ما إذا كان الإنسان حرا تقضى بمعرفة ما إذا كان له سيد .. وإمام الله لا تتوافر قضية الحرية بمقدار ما تتوافر قضية الشر . فالقضية هي إيمان نحن لسنا أحرارا والله القادر المقتدر هو مسؤول عن الشر ، وإيمان نحن أحرار ومسؤولون ولكن الله ليس قادرا مقتدرا (٣) . ولا يلبث كامو أن يقرر أنه لا يستطيع أن يفهم ما يمكن أن تكون حرية سوف يهبط إليها كائن أعلى ، (٣)

(١) البيركامو : العبث ص ٩٩

(٢) العبث ص ٨٣ — ٨٤

(٣) العبث ص ٨٤

حاول بلندر الحيدري أن يحل هذه المعضلة فتمخضت تجربته عن احساسه بزيف الوجود الواقعي وقصوره ، وأن على الذات من ثم تقع مهمة ادراك المطلق الذاتى والواقعي معا . ولكنه لا يلبث أن يكشف خلو الذات والواقع من التبرير وبالتالي من امكانية الحكم والوصول . وكان هذا مدعاة للاحاساس بعشية الوجود .

ومن هذا المنطلق اندفع أدونيس في أغلب شعره إلى البحث عن الذات بطريقة أكثر تفصيلا والحاخا ، ومن خلال موقف فاسفى أوضح من موقف الحيدري ليصل في النهاية إلى موقف التحدى والاحساس باللامبالاة وإلى مواجهة العالم بكل مشاعر الحقد والكراهية الذى انتهى لمثله الحيدري .

أما على الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا فان مباحثهم قد دارت حول محورى وجود اللامتئى وهما الموت والحرية ، ليصلوا في النهاية إلى الاصطدام بجدران عبثية تزيد من الاحساس بالاجدوى من كل شيء . وبأن الانسان لا يملك غير الانتظار .

وقد حاول محمد عفيفى مطر أن يعرى هذه الجدران العبثية ، وانتهى إلى الاحساس بالادانة لكل ، ومن ثم يصبح كل شيء عقيما كما يرى خليل حاوى ، وكل المحاولات مكتوب عليها بالفشل والاستحالة ، ولا شيء يمكن أن يجدى ضحايها هذه العبثية .

وفي النهاية ، سيحدد محمد الماغوط الملامح النهائية للوجود اللامتئى بعد أن قام بتلخيص الاصوات اللامتئية السابقة ، وينتهى الماغوط إلى أن اللامتئى وجود بلا موقف ولا دليل

ونعتبر أعمال بلنذر الحيدري الشعرية البدايات العبثية الاولى التي أحاطت باللامنتمى كوجود مزعج ومقلق ، تشهر الذات بمحاصرته لها ، ولاتملك شيئا تواجهه به .

كانت البدايات في خفقة الطين رومانسية قلقة. اشتملت على بعض الخصائص الرومانسية كالانسحاب من المجتمع ورفضه ، والاحساس بالسأم ونمى الموت ، وذلك في إطار من الأنانية الفردية ، كما يقول في قصيدته سأم :

ياطيوف الغناء هذى حياتي

دمريها

فقد سئمت الوجودا (١)

واستطاع الحيدري في خفقه الطين أن يعطى البذور الاولى لموقفه المتمرد، وأن يبشر بمولد لامنتمى عصرى يرفض كل المعطيات الخارجية . وتبدت له آنذاك مهزلة الوجود الحادة، لقد جاء السكى يموت .. إذن فما معنى الشقاء واللذة والحياة، وما الذى جناه حتى يحصل هذا النير الثقيل (٢)، وحينما يبحث حقيقة شعوره وموقفه من الأشياء يكتشف أنه يحيا بلا أمنيات حتى في الجنة أو النار :

لست أهوى جنة الله ... ولا

ولا آتمناها رجاء في شعورى

(١) ديوان بلنذر الحيدري ص ١٠٩

(٢) مهزلة الوجود ٤ خفقة الطين - الديوان ص ١٨٧



## لا ... ولا أخفى سعيرا

(١) خالد

إلا أن هذه الهموم الالامنتمية قدمت في هذه البدايات عند الحيدري خلال مواقف رومانسية كهجرة المحبوبة والعجز الحياتي اليومي والاحساس بالتعاسة والشقاء ، ولم يقدمها الحيدري من خلال موقف فكري إلا حينما تخطى حدود الفردية الرومانسية كما بدا في أعماله التي تلت خفقة الطين ، في أغاني المدينة الميتة ١٩٥١ وخطوات في الغربة ورحلة الحروف الصفر ١٩٦٨ ، وأغاني الحارس المتعب ثم حوار عبر الأبعاد الثلاثة ١٩٧٢ .

وحيثما بدأت مباحث الحيدري الفكرية ، بدأت من خلال معانيته للوجود واتجاهه إلى إعادة اكتشاف هذا الواقع من جديد، من خلال رحلات الجوال . وحيثما تكشف له هذا الوجود رآه الشاعر وجودا زائفا تحدد اطاره هذه العناوين التي وضعها لقصائد ديوانه أغاني المدينة الميتة (عبث ، عقم ، صراع ، شيخوخة ، عبودية ، خداع ، خطوة ضائعة ، قرف) .

لقد أعاد الشاعر اكتشاف وجوده فوجده وجودا منفصلا لاهيا . وجودا ماثلا لقيمة للانسان فيه :

وستبتغين ... وترفضين  
وستضحكن ... وتحزنين

ولكم سيحملك الخيال ...  
وتحلمين

لكن ... هناك  
هناك في العيث الذي لا تدركين  
ستظل ساعتك الأنيقة  
تلهو بأغنية عتيقة  
ولن ترى  
ماتبصرين  
ستكتك ... اللحظات فيها كل حين<sup>(١)</sup>

لقد وجد الشاعر نفسه غريبا وضائعا في كون غريب عنه لا يهتم به ،  
وبالرغم من هذا — وهنا تكمن المأساة الحقيقية للوجود من خلال معاينة  
الذات لها — فهو وجود تافه مكرر :

فما من جديد  
تحمله الأرض لهذا الطريد  
ما كان  
ما زال على عهده  
يحلم  
أو يدفن  
أو يستعيد<sup>(٢)</sup>

(١) أغاني المدينة ، الديوان ، ص ٢٢ — ٢٣ .

(٢) ساعى البريد ، أغاني المدينة الميته ، الديوان ، ص ٣٨ .

بل إنه أكثر من هذا لا وجود له إلا من خلال ادراك الذات . لقد أدرك  
الشاعر خلال مباحثه في الوجود أن الوجود الذاتى هو الذى يحدد ماهية  
الأشياء ، فالوجود الخارجى من ثم كون ناقص ، لاقيمة له خارج ادراك  
الذات له :

أنا الخالق إنسانى  
أنا الهادم  
والباني  
أنا ربى وشيطانى

.....

— أنا العائش فى ظلى  
أنا الموت بلا شكل<sup>(١)</sup>

إن مأساة الوجود الحقيقية كما يراها الحيدرى تكن هنا . إن الموضوع  
الخارجى المتمثل فى الكون المادى والقيمي وجود ناقص ، والذات المدركة  
هى الوجود الأكل ، هى الوجود الخالق بالادراك والوعى ، وبرغم هذا  
ففى ممارسة الحياة تتحول هذه الذات إلى عبد سيزيفى يمارس لعبة العبث  
الوجودية بلامعنى ولاقيمة :

ولم يزل للأرض سيزيفها  
وصخرة

(١) عبودية ، أغاني المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٨٥ - ٨٦ .

تجهل ماذا تريد<sup>(١)</sup>

إن العلاقة التي نتعامل من خلالها الذات الكاملة بالوجود الناقص هي علاقة  
تحكمها عبودية الوجود الذاتي لاستعباد الوجود الخارجى :

عبد ... ..

أكاد أنور ... لكن

أحس الغل فى أذنى

يولول هازنا

منى

ويصرخ ضاحكا ... عبد

عبد<sup>(٢)</sup>

لقد انضمت أمام الرأى خدعة الحياة ، لكن إلى متى ستظل هذه الخدعة ،  
إلى متى هذا الاحساس بالآنية وتلاشيها أمام استعباد الوجود :

ها أنت أنت

ولست أنت

دنياك بعض دجى وصمت

أنظّل نغرق فى الظلال

ومن خلال

عطش الرمال إلى الحياة

(١) ساعى البريد ، أغانى المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٣٩ .

(٢) عبودية ، أغانى المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٨٥ .

## أنظّل نخدعنا الحياة<sup>(١)</sup>



حاول الحيدري أن يجرب الانتماء الجماعى بالانخراط فى هموم وقضايا الإنسان خلال مرحلة خطوات فى الغربية ورحلة الحروف الصفر وأغانى الحارس المتعب . ولكن هذا المنتمى المؤقت كان مبعثاً لاثارة أحزانة السابقة أكثر من منحه لحظة أمان . لقد حققت هذه التجربة فشلاً ذريعاً عند الحيدري ، اتسع له من خلالها مجال رؤية اللامتنمى باستيعابه قدرأ لا بأس به من القسوة البشرية والأحزان ومجالات الصراع المختلفة .

لقد تحدث الحيدري فى هذه الفترة عن القضية العربية وثورة العراق والعائدين مع الفجروهير وشيا وزنوج آلا باما وأطفال الحرب العالمية الأولى ، وغيرها من القضايا الاجتماعية الإنسانية .

ولكنه حين تأملها وجدها أمورا تبعث أكثر ما تبعث على القرف والاحساس بطلان الواقع ، وعلى تأكيد أعمق لمفاهيم اللامتنمى . فعندما يعلن راديو لندن فى قصيدته «عشرون ألف قتيل ، خبر عتيق ، (٢) عن الضحايا وأنهم عشرون ألفاً وتضطرب الناس متمتمة بصلوات ودعوات حتى يحفظ الله حياتهم ، ويصرخ الجريح إلى جوار أمه يستبقها ، يرى الشاعر الأشياء من خلال الاحساس بأن لاشي . يستحق ، فالشهيد يقول لأمه من خلال رؤية الشاعر :

(١) خداع ، أغانى المدينة الميته ، الديوان ، ص ٩٥ .

(٢) خطوات فى الغربية ، الديوان ، ص ٧ .

كالكلب ها لاني  
أموت من أجلك يا أمي

فالحقيقة أنه لاشيء يستحق ، بل إن كل شيء لا يعدو أن يكون أكثر  
من أكذوبة :

« قتلوا ليحيا الآخرون  
وأنا أتمم  
يكذبون ... ويكذبون  
وتقول أنت :  
من الحفاة  
« قتلوا لنزدهر السنون »  
وأنا أتمم :  
يكذبون . ويكذبون<sup>(١)</sup>

وعندما يتحدث الشاعر عن أمل اللاجئ العائد في قصيدته « خطوات في  
الغربة<sup>(٢)</sup> » وإصراره على العودة وانتظار الأمل ، يسوق الأمل والانتظار  
داخل نسائية متشككة قلقة :

---

(١) « يثرون ألف قتيل » خبر حقيق ، خطوات في الغربة ، ص ٨-٩ .  
(٢) خطوات في الغربة ، ص ٩٦ .

لو عاد بي  
لو ضم صحو سمانى الزرقاء هدى  
أترى سيخفق لى بذاك البيت  
قلب  
أترى سيدكر أين ذاك الأمس  
حب

أترى ستبسم مقلتان  
أم تسخران  
وتسألان  
—أوما انتهيت  
ماذا تريد، ولم أتيت<sup>(١)</sup>

لقد حول الحيدرى القضية الاجتماعية والسياسية من خلال فكره الخاص  
إلى رؤية فكرية عبثية ملحة ازدادت حدة نبرتها فى قول اللاجىء فى آخر  
القصيدة :

هذا ..... أنا  
—ملئى - - هناك ... حقيقتان  
وإذا الحياة  
كما نقول لنا الحياة  
بد تلوح فى رصيف لا يعود إلى مكان .

\*\*\*

عمقت محاولته الاشتراك في هموم الآخرين إذن احساسه بعشية الوجود ،  
فصرخ صرخته المتوهجة الحادة في وجه هذا الوجود معلنا رفضه لكل معطياته  
في قصيدته الرائعة «أرض مرة ، :

لا تلاق

مرساة

لا تبذر

بذرة

من يدري

قد نرحل قبل الفجر (١)

ونجد هذا الاحساس العبثي باللاجدوى ، وبالمحاصرة الزجة للوجود في  
فقرة مرعبة من قصيدته «العودة إلى هيروشيا، يقول :

أأعود لأبحث عن موتى

والموت

هنا

والموت

هناك

فلتصمت



سيجىء إليك ومن ألف مكان (١)

هكذا أدرك الشاعر من خلال العجز والمحاصرة خلو وجوده الذاتى والعيانى من أى تبرير . إنه وإن كان سيد هذا الوجود بادراكه له ، إلا أنه أعجز من أن يقاوم هذا الوجود ، وإن هذا الوجود الذى يقلقه بعثيته اللامبررة لا يمكن مثوله إلا من خلال ادراك هذه الذوات العاجزة « فالأرض أرض الزيف ، والعصر عصر الزيف » . (٢)

وحاول الشاعر أن يجعل من نفسه شاهدا على العصر ، وأن يحمل ذاته مسئولية وجودها :

لك أن تغنى أغانيك الحزينة  
طوال الليل ... ولكن  
اياك أن تنسى أنك مسئول  
عن كل هذا العصر ، وربما سيطلب  
منك النجدة (٣)

لكن ادراكه الحقيقى لعبثية الوجود بشقيه جعله يرجح كفة الانسحاب الرافض ، وعندها يتحول الحيدرى إلى سيل من اللعنات فى وجه عالم تقوم العلاقة فيه بينها على الرفض :

(١) المصدر السابق ، ص ٦٠-٦١ .

(٢) ضحكة قصيرة ، رحلة الحروف الصفر ، ص ٥٢ .

(٣) أغاني الحارس المتعب ، ص ٥ .

عذ مثلما نريد  
 ككل شيء كاذب يضحك ملء دارنا  
 ككذبة العصباح في تحية لجارنا  
 لأننا نريد أن نعرف في الخطيئة الإنسان  
 لأننا  
 نريد أن نعبد فيك الله والشيطان (١)

.. ... ..

يا أرض الموتى  
 موتى  
 لنصير بموتك كل موت  
 موت الموت (٢)

... ..

يا وجه الآخر في الإنسان  
 إلى متى  
 نصير لي في مرة سنبل  
 ومرة  
 نصير لي كل حبال المشنقة (٣)

(١) لو مرة تمت معي ، أغاني الحارس المتعب ، ص ٢٨ .

(٢) النرفانا ، أغاني الحارس المتعب ، ص ٧١ .

(٣) حوار عبر الأبعاد الثلاثة ، ص ١٢١ .

ويهدف الكورس في حوار عبر الأبعاد الثلاثة :

ربنا ... .. ربنا ..... ربنا  
 ها إننا مثلك نولد في التكرار لنخلد في العادة  
 مثلك في الصيف الذاهب والصيف الآت  
 مثلك في الحجر الساقط في الموت بلا مأساة  
 مثلك في درب المجرات  
 ياربنا  
 أفردتنا في البعد فرأينا الكل ، وأضعنا سر  
 في الأجزاء  
 صرنا حقل في القاتل مذ صرنا حقل في المقتول<sup>(١)</sup>

\* \* \*

أما أدونيس الشاعر اللبناني (على أحمد سعيد) فقد واجه العالم على أنه عالم  
 عدواني يهدد ذاته ووجوده بصورة مستمرة ، وأن عليه منذ البداية أن يكون  
 على استعداد تام للرد والمواجهة .

قدم أدونيس عالمه كعالم عبث كامو ، ملتهباً ومثلاً ، شفافاً ومحدوداً ،  
 حيث لا شيء ممكن ولكن كل شيء معطى ، عالماً لا يعقبه سوى الانهيار  
 والعدم ،<sup>(٢)</sup> حيث كل شيء يسود الإنسان :

(١) ص ٣٧ - ٣٨ .

(٢) البير كامو : العبث (ترجمة سالم نصار) ص ٨٨ .

صدئت عربات النهار  
 صدى الفارس  
 لمنى مقبل من هناك  
 من بلاد الجذور العقيمة  
 فرس برعم يابس  
 والطريق اختصار<sup>(١)</sup>

هذا هو العالم الذى أطل عليه أدونيس ، صدئت فيه الذات والمعطيات  
 الكونية وأصبحت جذوره عقيمة القيمة بالنسبة له ، وبراعم أفراسه يابسة  
 والطريق الممتد اختصار للذات وللكون .

لقد جاء الشاعر فى موسم الكهولة ، عجوزا كهلا لم يعرف الطفولة ولا الأساطير:

جاء فى آخر الليل فى موسم الكهولة  
 لم ينم فى سرير الأساطير  
 لم يعرف الطفولة<sup>(٢)</sup>

وفى هذا العالم انطلق الشاعر من مغامرة إلى مغامرة منفيا جوالا يبحث  
 عن ذاته فيجد أنه على حد تعبيره دلاحد لى ، لاشاطىء<sup>(٣)</sup>

وأكتشف الشاعر أنه فى مكان ووضع ليس من صناعه، بل أكثر من هذا  
 لم يكن له شأن فى اختيارها :

(١) حشر تصائد ، مجلة شعر (البيروتية) العدد ٢٠ السنة الخامسة - خريف ١٩٩١ .

(٢) أغنية ' كستاب التحولات والهجرة فى أفالييم الليل والنهار ، ص ٢١٤ .

(٣) لادحد لى ، أفاني مهباز دمشق ، ٧٦ .

عابر أحمل خطواني وبني  
ظمأ الرمل وفي خطوتي بحار  
من أنا ، أى هوى أحيا له  
أفقي وعد وعيتاي انتظار  
يتصباني غد لم ينجبل  
ولإذا لاقتنى الشمس أحار (١)

رفض أدونيس منذ البداية أن يكون في القطيع ، حلقة في سلسلة . إن  
مهيّار الدمشقي هو ( الخريطة التي ترسم نفسها ) (٢) . حينما انطلق يبحث عن  
وجوده الشخصى الحقيقى كوجود متفرد قائم على الارتباط الوثيق بين  
الحرية والفعل ، رأى أن أية محاولة لتفسير الوجود الذاتى لا يمكن أن تعتمد  
على الخارج :

يبقى سوتة انتفاضات  
غيبا وراء الغيب مرشوقا (٣)

فماذا يعنى بالنسبة لى مدلول هو خارج نطاق ذاتى كما يقول كامو ؟ (٤)

(١) أفقي وعد : تصائد أولى ص ٣٩ — ٤٠ .

(٢) مزور ، أفانى مهيّار الدمشقي ص ١٢٩ .

(٣) حدود اليأس ، تصائد أولى ص ٢٤ .

(٤) العبت ، ص ٧٧ .

إن الكون يقدم للشاعر أشياءه كمواد جاهزة تتم بمعزل عن الإنسان فهو من ثم يمثل قوة متسلطة على الإنسان أن يجرّد قواه باستمرار ويضيفها على هذا الواقع فيفقد بهذا كل ما يمكن من إحساس بالقوة ، فلا يبقى له بعد هذا سوى شعوره بمحدوديته وصغره وضآلته وخطيئته : « أقبل في هاوية مليئة بفرحة المنبئ والنذير .. فرحة أن أصير خطيئة ، وخطيئاً يحيا بلا خطيئة <sup>(١)</sup> :

أسافر بالورق وغير الورق  
بالبراعم والعصون  
بالمهواء وشعاع الشمس  
ثم أتراجع  
أتللم  
أتمجمع  
وأسقط في نفسي ناضجاً وعمودياً <sup>(٢)</sup>

وحتى يستطيع أدونيس أن يتخلص من شعوره بالخطيئة ، ذلك الشعور الملازم لاستسلام الإنسان لتلك القوى اللا محدودة والمحيطة به ، كان عليه أن يتحرر أولاً من تسلط تلك القوى :

(١) هاوية ' أغاني ميمار الدمشقي ' ص ٩٠ .

(٢) شمع يتغافل بين سلاط الوقت ، كتاب التحولات ' ص ٢٠٠ .

يلزماني الخروج من أسمى  
أسمى غرفة مقلقلة  
جب غائب

على أسبر على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسبر على  
أحمد سعيد أسبر (١)

وهكذا أحس أدونيس بما تشكله ذاته الخارجية من عوائق تعوق خربته  
وتفردته .

لقد أدرك خطورة هذه الذات المألوفة التي تحر كمها دوافع خارجية وقوى  
مسبقة ومنفصلة تكمن فيها كل عوامل السقطة الذاتية :  
أعجن خميرة السقوط ، أترك الماضي في سقوطه وأختار نفسي (٢)

لقد أدرك الشاعر أن على الإنسان أن يعي حضوره الخاص في هذا العالم،  
وهذا الحضور هو الذى يتمثله الإنسان فى ذاته الحقيقية الداخلية. إن عليه أن  
يمحو كل الآثار فى داخله حتى يستطيع أن يحيا فى ظل ذاته فارغا ونظيفا  
من كل المؤثرات والموروثات ( أمحو الآثار والبقع فى داخلى ، أغسل داخلى  
وأتركه فارغا ونظيفا ، هكذا تحت نفسى أحيا ) (٣) .

(١) يلزماني الخروج من أسمى ، كتاب التحولات والهجرة ص ١٩٢ .

(٢) مزمور ' أغانى ميمار الدمشقي ' ، ٤٢ .

(٣) نفس القصيدة ' نفس المصدر ص ٣٠ .

وتوضح أعمال أدونيس الشعرية في قصائد أولى ١٩٥٧ وأوراق في الريح ١٩٥٨ وأغاني مهبسار الدمشقي ١٩٦١ وكتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار ١٩٦٥ ، وغيرها ، توضح هذه الأعمال تأكيد أدونيس على هذه الذات الداخلية التي تمكنه من أن يكون ذاتاً فاعلة تحمل جذورها في خطواتها :

آت بلا زهر ولا حقولا  
 آت بلا فصول  
 لاشيء لي في الرمل في الرياح  
 في روعة الصباح  
 الا دم فتى  
 يجرى مع السماء  
 والأرض في جبينى ، النبي ،  
 رف عصافير بلا انتهاء (١)

ولكن الشاعر لا يلبث أن يكتشف أنه وإن استطاع أن يصير شيئاً من خلال ذاته المنفردة إلا أنه لم يحصل على شيء ، إن المعجزة التي حققها ذاته بامتدادها نحو الداخل قد أحالت رؤياه إلى فوضى ، ويكتشف أن عليه كما يقول أمطانيوس ميخائيل أن « يتسلح بصمت الحجر ، وشجاعة القبر ، ليشهد مسرح

---

(١) ريشة الغراب ، مختارات من الشعر العربي الحديث ( د . مصطفى بدوي ) ص ١٨٣ .



النهايات ، (١) . لقد أدركت الذات أنه لا معنى بالنسبة لمصيرها المحدود وأنها في الواقع لا تختار كإرادة حياة ، وإنما يتوقف هذا الاختيار على تقيض إرادتها وهو الموت :

موعدنا موت  
وشطآننا يأس ألقناه ، رضينا به  
بحرا جليديا حديد المياه  
نعبه ، نمضي إلى منتهاه (٢)

لأن كل ما يمكن أن تفعلة الذات هنا هو أن تتحدى من خلال إحساس  
طاغ باللامبالاة ، هذا الاحساس الذي يدفع بكل مشاعر الضغينة والعداء :

ألهو بعيني ليزدوج فيها العالم  
أرى السماء اثنتين  
الأرض اثنتين  
إلا أنا  
أبقى واحداً  
- وحيدا لا يبقى غير الحجر صديقا ؟  
- أهتف : يا مهدفة ! أنفي جزؤك الرخو !

(١) دراسات في الشعر العربي الحديث ، ص ٢٣٢ .

(٢) نوح الجديدي ، مختارات من الشعر العربي الحديث (د. مصطفى بدوي) ص ١٩٠

## وأدبر قرني للشمس (١)

° ° °

أما على الجندي الشاعر العراقي ، فقد تفتحت عيننا اللامتمنى لديه على  
الرؤية المربعة ، العالم قفر لا ظل للإنسان فيه وكل شيء فيه فارغ خال :

لكنني مذوطئت قديمي الأرض ، شعرت بأن  
العالم قفر ، قفر  
لم ألمح حولي ظلا للإنسان (٢)

وفي جو من الاغراء والتخويف تعدو الذات جاهدة في محاولة للهرب من  
كل شيء ، ومن خلال شعور بالضعف والعجز عن المقاومة :

وعدوت أحاول أن أهرب من ظلي  
أو من خوفي ، أو من ضعفي  
لكنني راوحت مكاني ، وشعرت بأن تخذلني القدمان  
في الأرض نفوسان (٣)

إن الاحساس بالغربة في أرض لا تعرفه بطارده باستمرار ، وبمحاول

---

(١) الزمن فحار ، كتاب التحولات والهجرة ، ص ٢١١-٢١٢ .

(٢) الرؤيا والرعب ، الشمس وأصابع الموتى ، ص ١٠ .

(٣) نفس القصبدة " نفس المصدر ، ص ١١ .

الشاعر جاهدا ، أن يستنجد بكل شيء ، بأى شيء ، برب الماء العاصف ،  
بالريح ، بجناح الآه ، بالشعر وبالشمس ووجه القمر ، (١) ولكنه لا يجد  
أمامه شيئا يتحرك في المشهد ، فالصمت اله منثور في كل مكان ، و:

الأرض ووجه الأفق وحقى الشمس  
وأوراق الأشجار يلقها لون أربد  
أجوف... وذهول يحبس أنفاس الأشياء  
وبخرس حتى تمتمة الغدران (٢)

ويتفقد الشاعر وجوده داخل هذا المشهد ، فإذا هو مثال طينى ، مصلوب  
في الشرفة وحده، (٣)

لقد فتح على الجندى رؤيته على العالم في لحظة من أكثر اللحظات انفعالية،  
في لحظة المواجهة بين الذات والموضوع . ووقف أمام هذه اللحظة مرتعدا  
أمام المطلق المصيرى فيها .

إن الوعى الذاتى بالتجربة البشرية يؤكد فشل مجموع الأدلة، فلمهم بالنسبة  
لوجودى هل حصلت تجربة الخلود بالنسبة للذات التى يتهدها الموت أم لا؟

(١) الرؤيا والرب ، والشمس وأصابع الموتى ص ١١ - ١٢

(٢) الشمس وأصابع لموتى ، ص ١٤

(٣) المصدر السابق ، ص ١٠

يتهددنى ... فأرى الموت حواليه هالة (١)

وتنفجر الصرخة في قلبه . الآن انتهى كل شيء من غير عودة ، وانقطع  
خيوط الاتصال ، لقد تحمل الجسد الكثير من الأوجاع بلا طائل :

يمتلئ لهابي بهباب النهار  
أحاول ألا أختنق ولكن  
دخان الأحجار المصهور يملأ صدرى  
يتسع الشق المزبد بالنار  
ويقذف بالماء النارى ، وأحجار ذائبة  
وخيول وحشية  
تندفع من الشوق رؤوس تنصهر خلال المدالهي  
عيون تنفث ، تنش  
زعيق يثقب سمعى (٢)

وانعدم الأمل في كل شيء:

يا أهلى ، يا زراع الزمن الملعون  
لم يبق في هذى الأرض العاقر مأمل (٣)  
ولم يعد أمام الإنسان سوى الموت ، فيراه الشاعر في كل شيء ، فى الصمت  
والعزلة والوحشة:

---

(١) رنصة: جنازية ، الشمس وأصابع الموتى ، ص ١٤٤  
(٢) متحدر الساعات الألفية ، الشمس وأصابع الموتى ص ٣٢-٣٣ .  
(٣) عطشان: يصابيا ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .

لقد أصبح الإنسان حليفا للموت :  
 وحليف الموت القادم من خلف بحور الليل  
 هو الإنسان<sup>(١)</sup>.

أوقف الجندي دبوانه ، الشمس وأصابع الموتى ،<sup>(٢)</sup> على تصوير تجربة  
 الموت في ذاته ولذاته كتجربة لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون ترقية  
 إلى خلود من نوع ما .

لقد تناول الموت كسقوط للوجود الذاتي في الزمن .

° ° °

ومن هذه النهاية التي وصل إليها الجندي يبدأ يوسف الخال موقفه أمام  
 تجربة الموت فلا يلبث أن يكتشف الغلط في كل شيء .  
 إن وجودنا النازع إلى الموت يشكل التناقض القاض بوجود موت  
 هو النية المسبقة للوجود :

نرى بدركنا الموت كما نحس  
 جيارى ، لا الذى صار فهمناه  
 قبلناه ، ولا ذاك الذى كان  
 كفرنا ، لا يد الإيمان تفدينا<sup>(٣)</sup>

(١) القصيدة السابقة ، ص ٤٧ .

(٢) هو ما هزت عليه ، من شعر للشاعر السوري .

(٣) الحوار لأزلى ، مجلة الشعر البيروتية العدد الأول — السلسلة الأولى كانون الثاني

ولم يجد الخال في مواجهة هذا الموت الآتى إلا أن يحيا بشعور الاقتلاع  
 فى عالم عدو لن يمنحه شيئاً ، فيتحول وجوده إلى انتظار مايجىء ، حين لا يكون  
 فى انتظاره (١) وذلك من خلال مشاعر اللامتى واحساسه بالغربة الدائمة  
 والبلادة :

وشجرى ينؤ بالنهار  
 يسرقها العابر فى الليل  
 وأنت فى الليل وفى النهار  
 ان أرفع يا قصيدتى  
 لا جلك الأسوار (٢)

لقد أصبحت المشاعر الأساسية المسيطرة هى الاحساس بأنه لاشئ يهم ،  
 فهى يحدث لن يأتى أسوأ من الموت .

\*\*\*

إن النتيجة الفورية التى نستخلصها هى أن الموت قد أصبح واقعة بديهية  
 يقع فريستها الإنسان ، يكفيه أن يعرفها مرة واحدة لكي يصبح مرتبطاً بها  
 إلى الأبد ارتباط المغلوب على أمره .

---

(١) الآية الأخيرة ، مجلة شعر (بيروت) العدد الرابع والعشرون - السنة السادسة —

خريف ١٩٦٣ ، ص ١١ .

(٢) خمس قصائد ، مجلة شعر (بيروت) العدد ١٩ - الهدفة الخامسة - صيف ١٩٦١ ، ص ٩ .

والسؤال الآن إلى أين يمضي الشاعر العراف لذن ؟ إن احساسه بضرورة أن يربح المعركة يجعله يدرك جيداً أن نهاية العالم سوف تتم على حساب الإنسان . هذا ما فكر فيه شعراء كأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا .

لأن هذا يعني — رغم كل شيء — انتصار الواقع على الذات ، وسيخسر الإنسان المعركة من ثم :

خاسرة معركة الجديدة  
خاسرة معركة الوحيدة<sup>(١)</sup>

وتحت ضغوط الخوف من انتصار الواقع تراجع هؤلاء الشعراء ، وأعلن أنسي الحاج ، أن موتنا لن يكون رفات الصباح ،<sup>(٢)</sup> وأخذوا يبحثون عن انتصار حاضر على الموت الآتي وذلك بإحاطة الجسم بكل المفردات الحسية وأهمها تجربة الجنس . يقول أنسي الحاج :

لاشيء يدوم لي  
أعطيني تدليك ، عليه يبعث النعاس في رفيف جفني ، إلى  
منهوك وحزين<sup>(٣)</sup>

(١) عصام محفوظ: السيف وبرج العذراء ، مجلة شعر ( بيروت ) خريف ١٩٦٢ ص ٣٦

(٢) أنسي الحاج : الخنزير البري ، مجلة شعر ( بيروت ) العدد ١٩ - السنة الخامسة

صيف ٦١ ص ٢٤

(٣) ثلاث قصائد ، مجلة شعر ( بيروت ) العدد الخامس - السنة الثانية ، كانون الثاني ١٩٥٨

وبشكل هذا الهروب من الموت إلى النهم الحمسى بداية البحث الحقيقى فى الحرية ، وهو الوجه الثانى من وجهى الموقف اللامتمى .

لقد أدرك اللامتممون فى نهاية الرحلة أنه من الغباء أن نضيع الوقت فى البحث عن الموت كوقت ضائع :

أترى أبى أغنى  
ذكريات لم تعد تشعر أنى  
كنت فيها فى زوايا الدير  
حيث العمر آه بعد آه (١)

إن فقدان الحرية فى الواقع هو الموت الأكبر :

نشأت رجلاى  
من قيد الحرس  
وفراش جف  
من شوك العيون (٢)

والحرية الوجودية تعنى حرية الارادة . الا أن هذه الارادة لا تستطيع أن تعمل الا حين يكون هناك دافع فإذا لم يكن هناك دافع لم تكن هناك ارادة.

(١) فؤاد رفقة ' الخروج من الدير ' مجلة شعر ( بيروت ) العدد الخامس السنة الثانية

كانون الثانى ١٩٥٨

(٢) شوق أبو شقرا . ثلاث قصائد ' مجلة شعر ' ( بيروت ) - العدد ٢٠ - السنة الخامسة

خريف ١٩٦١ ص ٢٥



نمت لأن الدافع ينشأ عن اعتقاد ، فأنتك أن تفعل شيئاً ما لم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى ويجب أن يكون هذا الاعتقاد اعتقاداً في وجود شيء ، أى أن هذا الاعتقاد يعنى ما هو حقيقى ، وعليه فإن الحرية بهذا المفهوم تعتمد على الحقيقى . (١)

لقد رأينا من قبل انشغال اللامتمنى في موقفه من الموت بتفضية اللاحقيقى ، ورأينا كيف أن هذا اللاحقيقى قد قاده في النهاية إلى بتر حريته من جذورها .

لقد وجد اللامتمنى في الشعر العربى الحديث أن ممارسته للحرية أصبحت مستحيلة في عالم لاحقيقى وأن على الإنسان من ثم أن يكون مدر كاً بوضوح لوجوده الذاتى والعيانى من خلال تجربته الخاصة .

لقد رأينا خلال حديثنا السابق كيف أن الواقع في أعمال هؤلاء الشعراء قد فقد كل الحجج التى يمكن اقامتها لاقناعنا ، ورأينا كيف أن الانسان يخضوعه لمؤثرات الواقع الخارجية ولضروراته الداخلية قد انتهى إلى الاحساس بأن العصر عصر سراب ، وأن الانسان فيه خاضع لكل شيء ومضطهد من كل شيء ، وفي داخل هذا الوجود تمثل الشاعر قول كامو : أنا لا أستطيع أن أفهم ما يمكن أن تكونه حرية سوف يهينى إياها كائن أعلى ، (٢)

لقد أدرك اللامتمنى أن حريته حتى كاختيار بين احتمالين غير ممكنة

(١) كوان وبلسون : اللامتمنى ص ٤٥

(٢) العبت ص ٨٤

« فلا شيء يدوم له ، (١) ، وإنما كل شيء عبث في عبث ، حتى إدراك الذات لذاتها . وأن لا شيء بذى قيمة نهائية لأنه مرتبط بألوان من المعارف السابقة على التجربة الشخصية ، وهذه المعارف تمثل من ناحية أخرى نقلا على الحرية التي بدونها لن تستطيع الذات أن تدرك شيئا عن وجودها ولا عن العالم الذي تحتضنها :

أترى أبى أغــــــــــــنى  
ذكريات لم تعد تشعر أنى  
كنت فيها فى زوايا الدبر  
حيث العمر آه بعد آه (٢)

وبذا يصطدم اللامتضى في نهاية بحثه حول الموت والحرية، بجدران العتبة الذاتية والمحارجية .

هكذا يشعر محمد عفيفي مطر ، فالذات لدبة غريبة مفتتة وعارية ، والواقع يلاحق الذات بقسوته واضطهاده .

وأسلوب مطر هنا في تعامله مع الذات والوجود أسلوب تحليلي لا يهدف إلى المعرفة ، وإنما يهدف إلى تحليل هذا الوجود العبثي وتحريره بقصد فضحه في كل ما يكشف عنه العراف .

---

(١) أنس الحاج : ثلاث تصاميد ، مجلة شعر (بيروت) — العدد الخامس — السنة الثانية كانون الثاني ١٩٥٨ — ص ٢٥

(٢) فؤاد رفقة : الخروج من الدبر ، مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس — السنة الثانية -

نوف الثاني ١٩٥٨ ص ١٤

لقد أخذ الشاعر موقف العراف النبي الذي يخوض تجربة الكشف  
المستمرة ، ومن خلال هذا الموقف تواجه الذات منذ المولد الجوع والصدأ  
والموت والقسوة والعنف :

أُمِّي وَلَدَتْنِي فَوْقَ مَرِيرِ الْجُوعِ  
فَشَرَبْتُ الصَّدَأَ السَّائِلَ مِنْ مَسَامِرِ الْعَالَمِ  
وَرَقَصْتُ عَلَى إِيْقَةِ -اع- الْمَوْتِ  
وَأَكَلْتُ الْأَرْغِفَةَ الْحَجْرِيَّةَ  
فَاخْتَرَقْتُ صَدْرِي الْحَرْبَةَ فِي أَعْرَاسِ الصَّمْتِ (١)

لقد بدأ العالم في إدراك العراف على إنه وجود كثيف فأقد لكل ما  
يمكن أن نعطي له من معنى وإن كان وهمياً ، وحتى الحب والجنس أشد  
الموجودات تأثيراً، تتحول إلى أشياء بلا ملامح :

حَبِيبَتِي وَجْهٌ مُضْيِعٌ الْمَلَامِحِ  
تَعْبِرُهُ الْأَحْزَانُ وَالْأَفْرَاحُ دُونَمَا تَوْهَجٌ أَوْ انْطِفَاءُ  
تَأْكُلُهُ الْبُشْمُورُ

... ..

الْحُبُّ يَبْنِئُنَا كِرَاهَةً ، وَالْبَغْضُ آيَةُ الْعِنَاقِ  
أَنَا وَأَنْتَ مَيْتَانِ يَا حَبِيبَتِي . . وَنَعَشْنَا السَّرِيرَ (٢)

(١) أغنيات معجول ، رسوم على قشرة الليل من ٥

(٢) ثلاثية ، ملامح من الوجه الانبعاث وقلبي من ١٨ - ١٩

لقد تحول الوجود إلى وجود سفاح يمارس الدعارة في طرقاته :

مدائح الزنا وولد السفاح  
في الليل كان طاغيا في الطرق المضاءة  
يسأل كل عابر أن يخرج البطاقة الشخصية  
يدخل في الشوارع الخلفية  
مطالبها بما يبيعه من عرق الأنفاذ أو ينتظر العطية (١)

حاول عفيفي مطر قبل فترة العرافة، وخاصة في ديوانه كتاب الأرض والدم  
١٩٦٩ أن يمزج بالوجود امتزاجا حلوليا ، فأعاد إنشاد سفر التكوين محاولا  
الامتزاج بالماء وبالكون في وحدة حلول صوفية ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف  
خيانة النهر فصاح به :

أيها النهر الخثثون  
أنا بين الرمح والخائط منصوب مقيد  
جائع منك إلى كمره طمى وأموه  
ظلمي منك إلى وجهك إذ ينشع في قلبي جسارة (٢)

ومنذ أن انفصلت الذات عند عفيفي مطر عن الوجود واختيارها دور  
العراف وهي تحاول بإصرار فضح هذا الوجود وتعريته . هكذا اتخذت  
الذات دورها بإصرار على ألا تعود مرة أخرى موقفها السابق :

(١) أغنيات متجول ، رسوم على قشرة الليل ص ١٣

(٢) خيانة النهر ، كتاب الأرض والدم ص ١٣

وحيثما ينهشني تقلب الحقول في الضمير  
فإنني لا أستطيع أن أعود خطوة إلى الوراء (١)

إن رحلتها في تعربة الوجود قد بدأت في الأجساد والعروق المتممة  
وأعراس الردى والزحمة المنهزمة والثمار الحجرية واللغات الحجرية ، والقلوب  
الحجرية (٢) ، وتصيح الذات من ثم شاهد إدانة على الزمن المنكشف العورة  
والمختبئ الضمير حيث :

تصلبنا برودة السرير  
تقتلنا طفاوة الرغبة في العصور  
تفتالنا تحية الصديق  
أو ترجمنا حدائق الطريق (٣)

ويبدأ للشاهد في حشد مجموعة أدلة الإدانة . . لزوجة الألفة ، الصحية التي  
تقال . الجريدة التي تقرأ ، النكتة ، اللقمة التي نخطفها بالرعب أو بالطاعة :

لأننا نسقط في لزوجة الألفة في الصباح  
تحية تقال أو جريدة تقرأ أو اشاعة  
أو نكتة يضيع فيها دمنا المسفوح  
وتختفي وجوهنا في الليل والمجاعة

(١) ثلاثية ' ملامح من الوجه الانبادوقليسي ص ١٩

(٢) في المعرفة المرة ' المصدر السابق ص ١٣-١٤

(٣) الشاهد والقضية ' ملامح من الوجه الانبادوقليسي ص ٣٩

نخطف اللقمة من أكتفانا التي تنضجها القصول  
 بالرعب أو بالطاءة  
 نستبدل اتهامنا حتى تضيق بيننا الجنة والقضية  
 ويلبس القاتل ما خلفه المقتول من ثياب (١)

إن هذا الانهيار في معالم العالم هو أول اشارات العبية كما يرى كامود. قد يحدث أن تنهار، معالم الزينة ، نهوض ، ترام ، أربع ساعات في مكتب أو مصنع ، طعام ، ترام، أربع ساعات من العمل ، طعام ، نوم ، واثنين ثلاثا ، وأربعاء وخميس وجمعة وسبت على وتيرة واحدة ... وذات يوم فقط تنهض «الماذا» ، ويبدأ كل شيء. وفي هذا التعب المصطبغ بالدهشة يدشن حركة الوعي ويوقظها ، (٢) .

وفي موقف الإدانة الذي انتهى إليه العراف عند مطر، يرى الكل مدانا... الصفاء والعكارة ، والنهر مبعث الوجود، والبذرة والفاكهة والظلمة والصحف الغبية والكتب التي تولد في المخادع الغريبة والأعين التي لا تنظر الأرض التي تحبل بالجريمة ، والساعة إذ تدور والشمس والأرض والقضاء ، والقاعة واليارق والسيوف والجنود والبرى والمحسن والمسيء ... لأنه بشكل عام يتهم الانسان ، الذات والوجود . إنه كعراف لم يستطع أن يحقق سوى الفشل ، ولذلك فقد قرر أن يقفز في فوهة بركان ولكن :

(١) القصيدة السابقة ص ٤٠

(٢) المبعث ص ٢٨

من قبل أن اقفز من فوهة بركان  
 أنهم الإنسان  
 لأنه منسحق ممتلئ بالاشحم والهوان  
 ممتلئ بالضحك الجبان  
 ممتلئ من كتب التعبير والكهانة  
 بالرعب والخيانة  
 من قبل أن أموت  
 أنهم السم السم السم  
 أنهم السم السم السم  
 أنهم السم السم السم (١)

\* \* \*

ولم تلبث هذه الجدارات العبثية أن قادت اللاهنتمى فى أعمال خليل حاوى  
 إلى الإحساس بالعجز عن فعل شيء سوى الانتظار العقيم ، والعمل على أن  
 ينتظم سلوك الذات بحسب عبثية هذه الجدران .

الانتظار العقيم عند حاوى يحدد ما تبقى من ملامح جدران الوجود العبثى .  
 لقد أدرك العراف أن الوجود مدان ، والذات كذلك ، وعجزت رؤيته عن  
 لميجاد المخرج ، حتى أنه أصبح ينظر إلى نفسه على أنه مدان أيضا ... لأنه لا  
 يستطيع أن ينكر وجوده الآن ، ولا يستطيع أن ينفى أنه سيموت يوما ما  
 لكن لمصلحة من يحدث هذا .

(١) الشاهد والمقضية : ملامح من الوجه الانبساطى وقولسى ص ٤١ - ٤٢

لقد اكتشف العراف من خلال مباحثه أن المسألة لاتعدو أكذوبة سوداء ، وأن عليه أن ينتظر النهاية أو كما يقول عفيفي مطر ، أنسلى بانتظار الكذب الاسود أن يفقس ، (١)

من هنا يبدأ عراف حاوى البحث . . كيف يستطيع الإنسان أن يحيا الايام منتظرا لحظته ، ومن يقوبه على تحمل هذه الكذبة السوداء :

في ليالى الضيق والحُرمان  
والريح المدوى فى متاهات الدروب  
من يقوينا على حمل الصليب  
من يقينا سأم الصحراء  
من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب  
عندما يزحف من كهف المغيب (٢)

حاول عراف عفيفي مطر أن يقدم اقتراحا بأن يحيا الإنسان من خلال ذاته فقط :

وتزوج نفسك حتى تولد من أحشائك  
وازرع نفسك حتى تأكل من أثمارك  
وانزع عنك قبص الارث (٣)

(١) مرثية احسان الشمس القديمة . ملامح من الوجه الانبادوقليسى ص ٧٣

(٢) خليل حاوى : ليالى بيروت . نهر الرماد ص ٢٣

(٣) محمد عفيفي مطر : رثصة في آخر الاعياد . ملامح من الوجه الانبياء وتلاهى ص ٧٧



فأراد بهذا أن يحدث طلاقاً لارجمة فيه بين الذات والموضوع . أما حاوى فهو مع ادراكه لأبعاد القضية ، إلا إنه يعى جيداً أن أية اجابة مهما حاولت ، فلن تحقق شيئاً من الاقتناع . إنه يستطيع أن يجمع بعض الحقائق من بعض الظواهر ، ولكنه سيظل دائماً بحاجة إلى معرفة المزيد . وبسبيل بحثه عن المزيد تزداد الاشياء تعرية وادانة ويزداد هو بذلك احساساً بالعربة ، وسيقول مع كامو :

« ولطالما انتظرت الادلة وتمنيت أن تكون على حق ، ولكن على الرغم من عديد القرون من الادعاء ، وعلاوة على العديد من البلاغ والمفحمين ، أظل بأن هذا خطأ ، وعلى هذا الصعيد على الأقل ، ليس ثمة سعادة قط مالم يكن بإمكانى أن أعلم ، (١) »

عندما ماتت عروق الارض  
فى عصر الجليد .  
مات فىنا كل عرق  
يست اعضاؤنا لحمها قديد  
عشا كنا نعد الريح  
واللى ——— لى الحزينا  
وندارى رعشة  
مقطوعة الأنفاس فىنا

### رعدة الموت الاكيد<sup>(١)</sup>

لقد تكشفت معاينة الواقع أمام العراف عن عبثية الوجود ولا عقلانيته وبروده ، وأن كل ما يجب أن نعرفه الذات عن هذا الوجود ينبغي ألا يكون غير الموت ، فليحدث ما يحدث ، ولتحاول كل الفلسفات أن تهيّب وأن تفسر ، لكنها لن تستطيع أن تنقّ هذا المطلق العنبي :

وأنا في الكهف محوم ضريح  
يضملي الموت في أعضائه  
عضوا ، فعضوا ، ويموت  
كل ما أرفه أنى أموت  
مضغة نافذة في جوف حوت<sup>(٢)</sup>

لقد حدد الموت كإيقاع أوحى للوجود الانساني، موقف الانسان من الحياة ، وبطل إمامازر ١٩٦٢<sup>(٣)</sup> يعلم جيدا أنه ضعيف وغريب على الحياة باستغراق حمى وجوع دائم يأخذ شكل اللهفة المنتظرة في قصيدة أخرى حينما يطلب من تموز أن ينقذ الأرض والانسان :

يا الله الخصب ، يا بعلا يفيض  
التربة العاقر  
ياشمس.....س الحميد

(١) خليل حاوي : عمر الجليل ، نهر الرماد ص ٨٩ - ٩٠

(٢) في جوف الموت نهر الرماد ص ٦٩

(٣) الناي والريح

يا الهـ يا ينفض القـبر  
ويا فصيحـيا جـيد  
أنت يا تموز يا شمس الحصيد  
نجنـا ، نج عروق الأرض  
من عقم دهاها ودهاها (١)

ولكنها محاولات مكتوب عليها الفشل :

عبثا كننا نهز الموت ، نيكى نتحدى (٢)

وتظل رحلات السندباد السبع رحلات خاسرة ، وتبقى رحلته الثامنة  
( ديوان الناي والريح ) محاولة للبحث عن المطلق العبثى الذى لا يحسه ولا  
يعنيه .

وهكذا ينتهى حاوى إلى أن الانتظار عقيم والبحث عقيم والمعرفة مستحيلة ،  
وأن ما يتبقى بعد هذا هو المطالبة بانتظام السلوك الذاتى وفقا لهذه الجدران  
العبثية :

وليموتوا مثلما عاشوا

بلا تاريخ ، موتى لا يحسون الهلاك (٣)

(١) بعد الجليلد ' نهر الرماد ص ٩٠

(٢) نهر الرماد ص ٩٣

(٣) مودة إلى سدوم ' نهر الرماد ص ١٢٧ - ١٢٨

فإذا يمكن أن يجدى ضحايا السأم الملعون ؟ (١) هذا ما سوف نجد اجابته في تحديد عهد الماغوط للوجود اللامنتمى .

لقد استطاع الشاعر السورى عهد الماغوط أن يعطى من خلال قصائده الشعرية عناصر الوجود اللامنتمى على نحو أكثر تحديدا ودقة .

بدأ الماغوط بتلخيص الأصوات اللامنتمية السابقة . إن الواقع الخارجى بإطاره الحضارى يحاصر الذات بلزوجة كريمة . إنه عالم الأدفال الحجرية ، (٢) يحاصر الشاعر :

يبلقات صلبة تصل حتى الذقن

بشفاه دبكة ومعاصم تخنقها الازرار (٣)

إن هذا العالم يحاصر الشاعر بقوى عدائية رهيبة . لقد تركت الحرب الزوجة تعلن أطراف المغلقات ، ونهداها الازرقان يتأرجحان تحت المطر كثنائتين فارغتين ، فقد تحولت عوامل التأسوة الخارجية إلى تجربة رهيبة فى وجدان الشاعر :

لقد نهو هو —————

لقد تركوا لى العطر ... الغضاريف

والستائر المضرجة بالدماء

(١) نعلش السكارى ، نهر الرماد ص ٤٤

(٢) المهذبة فى صغر وحش ، الفرح ليس مهنتى ص ٧٩

(٣) نجوم وأمطار ، غرفة تلاميذ الجدران ص ١٣

...وأنا أجلس كالجرذ وعند العتبة  
أعد الغيم —وم وحلقات الدخان  
لقد كان صديقي الوحيد  
وطفله الجميلة من صالبي<sup>(١)</sup>

ويتزايد ثقل هذا الإحساس نتيجة إدراك الذات الحقيقة وجودها . إنه  
وجود مفروض وليس لها فيه حرية أن تختار، وجود بالقذف، وتجربة الذات  
معه تجربة تورط ، وغدا كل شيء مستحيلا :

لقد تورطت يا أبي  
وغدا كل شيء مستحيلا<sup>(٢)</sup>

وهكذا حدد الشاعر إطار الحياة العينية التي تحيط الذات بما فيها من  
محاصرة ولزوجة وقسوة وعدائية . وداخل هذه الحياة وضع الشاعر خصائص  
الوجود الذاتي اللامنتهي في مواجهته لعينية الوجود .

اللامنتهي كما يحده إنسان الماغوط ، وجود بلا موقف ولا دليل :

أنا لا أحمل هوية في جيبى  
ولا موعدا في ذاكرتى<sup>(٣)</sup>

(١) خيانة ، غرفة بملايين الجدران ص ١٩ — ٢٠

(٢) رسالة إلى القرية ، الفرع ليس مهنتى ص ٨٥

(٣) خريف لأقنعة ، المصدر السابق ص ٨٥

إن مستقبـله يكن في قبره (١) ، ولم تعد له غاية يسعى إليها (٢) بعد أن  
رفع سبـابته احتجاجا على الوجود (٣) :

وتركنـى اوحيدا ... وقدمـى  
تهـزان فى الهـواء كقـدـمى المـشـنوق  
... ..

لا أعرف أين أمضى هذه الليلة  
وكل ليـلـة. (٤)

لقد انتزع المعاصر ذاته بعيدا لكي يحيا بذاته . إن جهوره الوحيد هو  
ظله (٥) ومن ثم فقد تجاهل العالم لأن العالم تجاهله :

هـجـرتك لأنك تهـجـرتنى  
تـجـاهـلتك لأنك تـجـاهـلتنى (٦)

ومن خلال ذلك تبدو شخصية اللائمتى متمركزة في حيزها الخاص ،  
حيث لا حرية ولا حوار، وإنما وجود فردى معزول يواجه العالم بجمونه  
للعبقرى :

---

(١) واجبات منزلية ، نفس المصدر ص ٤٦

(٢) بعد تفكير عميق ، الفرح ليس مهتقى ص ٤٩

(٣) ص ٥٠ نفس القصيدة ، نفس المصدر

(٤) فى الليل ، الفرح ليس مهتقى ص ٥٧

(٥) واجبات منزلية ، الفرح ليس مهتقى ص ٤٧

(٦) بكاء السنونو ، الفرح ليس مهتقى ص ٩٩

سأعيش هكذا  
 زهرة يروىها الدم وتقصنها الريح  
 لأروى ظمى العميق  
 إلى الرمل والجنون  
 للتشقى من بلاد حزينة  
 تتأرجح أسنانها على مدخل التاريخ<sup>(١)</sup>

هذا الجنون الذى لا يستطيع أن يفهمه أحد، سوى الذات المنفردة برؤيتها  
 الحادة فى موقفها تجاه سخافات العالم .

إن موقفه هذا هو موقف الأشياء الغريبة ، الذكريات والأحلام  
 والتصورات والاشواق والحوادث الخاصة الذى يضم القلوب الوحيدة والنهود  
 المهجورة والطاولة الأرملة .<sup>(٢)</sup> ومن خلال هذا الموقف يأخذ الشاعر فى  
 ترديد أساطيره الذاتية كالجنون :

فى المقاهى والخوانيس  
 تحت النجوم وتحت بصاق الملايين  
 دون أن يفهمنى أحد  
 لا طفل ولا طائر  
 لا وحش ولا إنسان .<sup>(٣)</sup>

(١) أوراق الحريف ' غرفة بعلايين الجدران ص ٥ - ٦

(٢) وجه بين حذائين ' غرفة بعلايين الجدران ص ٧٩

(٣) المصدر السابق ص ٧٩ - ٨٠

لقد جاء الشاعر متأخراً ، بعد أن ضاع زمان النبوغ ، فرأى نهايته  
 خنجرًا مصوبًا إلى قلبه في الظلام دون أن ينظر إليه أحد (١) وكان هذا  
 إيذانًا لذاته بأن تحيا بلا شعور تجاه الآخر ، إن كل الأشياء تتساوى لديه ،  
 وإن وجهى الحياة متشابهان أيضًا :

ما انفرق بين زهرة على المائدة

وزهرة على القبر ؟

بين الخبز واللتك ؟

بين النهد والمطرقة ؟

بين أن يموت الانسان على رأس حملة

أو يموت وهو يبرز متتائبًا في إحدى الخرائب (٢)

ويلتهمى الماغوط إلى سيل من اللعنات والتحدى على النحو الذى توضحه  
 قصيدته « فى يوم غائم » (٣) فسوف يضرب المائدة بسوطه ، ويصفع الأبواب  
 خلفه بمنون ، وينهب ويأكل ويشور ... فهو ان يموت قبل أن يفرق العالم  
 ويقذف السفن بقدمه كالخصى (٤) . إن كل ما يتمناه هو أن يمسك هذه  
 الأرض من جلدها ويقذفها كالحرة من النافذة (٥) . حتى إذا جاءت اللحظة

(١) نفس القصيدة ص ٨٠

(٢) النارد والجايده ، غرفة بملايين الجدران ص ٩٧ - ٩٨

(٣) غرفة بملايين الجدران ص ١١٦

(٤) ص ١١٦ - ١١٧

(٥) ص ١١٩



فإن أحاسيس اللائمتى المبلدة سوف تحول بينه وبين الوقوع في مصيدة  
اللاحظة ، فسيظل يمارس تحديه الفاحش حتى النهاية :

ولكننى وأنا أحتضر  
وأنا أسبح في قبرى كالحراث  
ساموت وأنا اتشاب  
وأنا أشتم  
وأنا أهرج  
وأنا أبسكى<sup>(١)</sup>

وهكذا ننتهى تقريبا نصورات الشاعر العربى الحديث لعالم اللائمتى  
كهالم عبثى متسلط يمارس جبروت السلطة الغاشمة بلا حدود ، وكيف إن على  
الذات بعد أن تأكد لها خطورة هذا العالم من ناحية وعجزها عن أن تحقق  
شيئا من الحرية، داخله أن تواجه هذا العالم بمشاعر كثينة مبلدة فليحدث ما  
يحدث ، لأنه لم يعد هناك ما يهم .

### ثالثاً : مشاعر الحسية الجمالية :

كان من نتائج الثورات الاجتماعية التي عاشها العالم العربي، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، أن استطاعت المرأة أن تحظى بنظرة اجتماعية متسامحة، ومتساهلة كذلك في مجال العلاقات الاجتماعية، ارتبطت بخروجها إلى مجال العمل واحتكاكها بالرجال في المصالح والمدارس . ولاشك أن هذا التغيير قد أحدث هزة في الوجدان البشري للانسان العربي وترك آثاره الواضحة على الفنون التعبيرية كمضمون بشري جديد على الحياة العربية .

وقد ساعد على هذا نمو الطبقة البرجوازية نتيجة للظروف والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، والطبقة البرجوازية كما هو معروف طبقة تعتمد في فلسفتها الجمالية على المشبعات الحسية باعتبار أن ما يمكن فيها من قيم حياتية مادية هو الأساس في كل ما يمكن أن يكون من مطلق جمالي .

وتلعب المرأة الدور الرئيسي في المطاعم البرجوازية لطبقة تمثل تفتح الذات الإنسانية على ما في داخلها وما حولها من ماديات قابلة للأخذ والعطاء والتفاعل .

وهكذا وجدنا جانباً من مشاعر الموقف الذاتي في الشعر العربي الحديث يبحث عن الجماليات الحسية كوسيلة استغراق وإشباع، فيجدها في المرأة، كوجود يجمع كل ملامح الجمال الحسي ، وكوسيلة إشباع ذات بما يمكن فيها من إمكانيات جمالية .

وقد استطاع إلياس أبو شبكة وسعيد عقل قبل العقد الخامس من هذا القرن أن يحققا هذا التفتح البرجوازي الجديد ، فكانت أفاعى الفردوس لأبى شبكة ١٩٣٨ وبنت يفتاح ١٩٣٥ والمجدلية ١٩٣٧ وقدموش ١٩٤٤ ورندي ١٩٥٠ لسعيد عقل تفتحا شهوانيا على الجمال الحسي الممثل في المرأة ، خاصة في أشعار سعيد عقل الذي أحس بالمرأة رمزا لجمال الوجود وعبقريّة الخلق :

أجمل من عينيك حبي لعينيك  
فإن غنيت غنى الوجود  
في نجمنا أنت ، وفي مدعى  
أشواقنا ، أم في كذاب الوعود ؟  
كنت في بالي فاشتيمت الشذا  
فيه ، ترى كنت ببال الورود ؟<sup>(١)</sup>

ولم يلبث أن برز في الميدان الشعري نزار قباني كشاعر يتخذ من الحسية الجمالية الممثلة في المرأة مطلقه الجمالي ، واستطاع خلال مرحلة طويلة بدأت قبيل الخمسينيات من هذا القرن أن يؤكد أنه شاعر الحسية الجمالية المتألق .

\*\*\*

استطاع نزار قباني وهو في العشرين من عمره أن يهزم الذوق العربي .

(١) سعيد عقل : أجمل من عينيك ' رندي ص ٧٩ .

بباكورة أحاسيسه الطفلة الساذجة في بساطتها ، المناسبة في تلقاء غفوى :

أعبي جيبي  
نجموما  
وأبني  
على مقعد الشمس  
لى مقعداً (١)

كما استطاع أن يؤكد نفسه على الذوق للعربي شاعرا يعبد الجمال في صوره  
الحسية، ويتنظر في شبق مرعش تأثير هذه المعطيات الجمالية على حواسه أولا  
وعلى انفعالاته المتوترة ثانيا :

تخيلت  
حتى جعلت العطور  
ترى  
ويشم اهتزاز الصدى (٢)

وانطلاقا من هذا الإحساس ، خاض الشاعر المغامرة بكل ما فيها من دهشة  
وبكل ما تطلبه من اندفاع . وكانت المغامرة مغامرة مع المرأة خاضها مراهق

---

(١) ورقة إلى القارئ : قالت لى السراء ، ص ٢٢ ،

(٢) قالت لى السراء ، ٢٥ .

العشرين بجسده وطاقفته وخاله وتذوقه ، وأخذت المرأة تتسلل إلى حواسه كسبب وجيه من أسباب الحياة وكهفصر أساسى من عناصر الاقناع ، يتبناها الشاعر المراهق مسامة يبنى عليها حياته .

آمن نزار قباني بالمرأة كحل لمشكلة الحياة بصدد مواجهته للوجود كفرد، إن المرأة عند نزار قباني تحمل معنى الحقيقة . كما لأنها توضح تطور علاقته بالمفهوم الذى اتخذته حلا لمشكلته كفرد فى هذا الوجود :

أنا الحب عندى جدة وتطرف  
وتكسير أبعاد ، ونار لها أكل  
وتخطيط أكوان ، وتعمير أنجم  
ورسم زمان ... ماله ... ماله شكل  
وتحطيم أسوار الثوانى بالبحر  
وفتح سماء كلها أعين شهل  
أنا ، ماأنا ... فلتقبلينى مغامرا  
تجارته الأشباح ... والوم ... والليل<sup>(١)</sup>

لقد أدرك نزار أن الحياة تعبر عن نفسها فى الإنسان من خلال الجنس .  
فاندفع فى مغامرته ، شعرا معجونا بالرغبة والشهوة والعرق :

(١) أحبك ، قالت لى السمراء ، ص ١١٩ .

شبهة العطر ... أنا مارد  
 فحاذرى أن تكسرى ققمه  
 ما أنت ... ما هداك ... إن قهقهت  
 عواصفي ... وشهوتى الملمجمة  
 لا يعرف الطرفان فى جوفه  
 ما حلل الله وما حرمه (١)

وهكذا كان ديوان قالت لى السمراء الذى صدر عام ١٩٤٤ مغامرة جريئة وحادة ومتشعبة. جريئة بكسرها جدار الخوف فيما يتعلق بالجنس والتعبير عنه ، وحادة ومتشعبة بما اشتملت عليه من نوتر وعصبية حاول أن يفسرها الشاعر فى كتابه قصتي مع الشعر: د وإذا كان الحب والشهوة فى هذا الكتاب قد اتسما بالتوتر والعصبية فلا أن الحب تلك الأيام كان حبا مقهوراً ومحظوراً ومسروقاً من نقوب الأبواب، (٢) ولكن الواقع إن عصبية التعبير فى هذه المغامرة كان نتيجة التوترات الانفعالية المصاحبة لخوض التجربة المبكر من خلال اندفاع المغامر .

كانت مرحلة قالت لى السمراء مرحلة اكتشاف عالم جديد خاضه الشاعر بانفعالات متوترة عصبية وباحساس طفولى سيطرت عليه روح الدهشة

(١) لى زائرة ، قالت لى السمراء ، ص ١٥٢ .

(٢) قصتي مع الشعر ، ص ٩٣ .

والانبهار ، وقامت المرأة فيه بدور العوامل الحسية الخارجية المهيبة للاتفعال ، حيث رأى فيها الشاعر الطاقة الجمالية فى هذا الوجود ، فأخذ من ثم يتغنى بالجمال الحسى الكامن فيها على اعتباره الانموذج الأمثل للمثيرات الحسية .

ولما كانت هذه المرحلة الأولى مرحلة تعبير من خلال الدهشة لذلك فقد سيطر عليها التعبير المنفعل الذى تنفجر رغباته بصورة بدائية كاستجابة حسية جنسية كثيفة .

ولم تلبث حدة هذه الاستجابة أن هدأت فى المرحلة التالية ، فى طفوله نهد ١٩٤٨ . فكانت السمة الغالبة على أشعار هذه المرحلة روح التأمل الهادى الفاجص لهذا الجمال المطلق الكامن فى المرأة . وأخذ نزار فى التحول داخل المرأة وخارجها ، وتحولت فى حسه إلى موضوع دراسة الفنان المتأمل التذوق واكتشف الشاعر من خلال تأمله أن الطبيعة قد حشدت كل جماله فى المرأة :

أفكر

لولاك

لو لم يبح عن عبيرك

غيب

لو أن اشقرار

صباحى

لم يزرع فيه

هـلب  
 ولولا  
 نعومة رجلك  
 هل طرز الأرض  
 هشب  
 تدوسين  
 أنت  
 فلهببح نفسي  
 وللهبخر قلب  
 ترى يا جميلة  
 لولاك  
 هل ضيح بالورد درب  
 ولولا اخضرار  
 بعينيك  
 ثر المواعيد .. رحب  
 أيسبح بالفضوه  
 شرق  
 أبغمر باللون  
 غرب ؟  
 أكانت  
 تذر البريق الرمادي  
 - لولاك - شهب



أكانت  
ألوف الفراشات  
في الحقل طيبا تعب

• • •

لو أنى  
لست أحبك ، أنت  
فماذا أحب (١)

وهكذا نظر نزار إلي المرأة كقوة سحرية مثيرة للاحساس بالجمال ، قوة  
يمكن فيها الحب والشهوة والتذوق والجمال .

كانت مرحلة قالت لي السمرام كما رأينا مرحلة انفعال بالجمال الحسى الممثل  
في المرأة، ثم جاءت مرحلة طفولة نهد لتقدم لنا نزار من خلال حالة التأمل  
لمكونات هذا الجمال، ولم تلبث التجربة أن اتسعت بعد أن سيطر الشاعر على  
انفعالاته الثائرة في سببا ١٩٤٩ وأنت لى ١٩٥٠ ، فقد انتهى عصر التعلق  
والتحفز ، وأصبح الشاعر مهتما بالنظرة الموضوعية المجردة .

إن أشعار الديوانين ترينا شاعراً يعيش على ظواهر الأشياء وبرودة

---

(١) لولاك ، طفولة نهد ، ص ٣٣ .

المشاعر . شاعر كرس نفسه لتصوير اللقطات المتناثرة المحيطة بعالم المرأة ، فهو  
هنا لا يتعامل مع المرأة الانفعال وإنما يتعامل مع المرأة المظهر-الحسى ، مع  
المايوه الأزرق وثوب النوم والتليفون والمانيكور والصليب الذهبي ، وثوب  
النوم الوردى وأحمر الشفاه وضميرتى الماس ، وقصة الشعره الجارسون ، :

تلبسين المغرب الشاحب

في برود شفيف

أزرق

مغروق الخيط

سماوى الخفيف<sup>(١)</sup>

° ° °

كم وشوش

الحقيبة السوداء ...

عن جـواه

وكم روى

للمشط ... والمرأة

مارآه<sup>(٢)</sup>

ولاشك في أن هذا التأمل المدقق المتابع للجزئيات الخارجية، إن دل على  
شئ، فإنما يدل يدل على أن الشاعر قد أفاق من استغراقه في أحاسيس اللحظة

(١) المايوه 'الأزرق' أنت لى ، ص ٩٢ .

(٢) أحمر الشفاه ، أنت لى ، ص ١٢١ .

التي كانت مهيمنة عليه من خلال انفعاله بالمرأة في المرحلة السابقة وبالتالي فهو يشي — من ناحية أخرى — بالإفلاس العاطفي ، هذا الإفلاس الذي ظهر بعد هذا بشكل واضح ليجسد مأساة الشاعر الإنسان ، الكامنة في حياته لما يشتهي ، لقد أنهت المرأة دورتها في نفسه وفقدت الشهوة وعشتها فحمل شعره بعد ذلك في قصائد من نزار قباني ١٩٥٩ والرسم بالكلمات ، مهمة التعبير عن أزمته كانسان فقد الإحساس ببيكاره الأشياء :

بردت قم-وتنا

بردت حجرتنا

فلنقل ماعدنا .

بوضوح فلنقل ماعدنا

أنا ماعدت بتاريحك شيئاً

أنت ماعدت بتاريحي شيئاً<sup>(١)</sup>

لقد أحس الشاعر برودة مشاعره تجاه المرأة الجنس ، والمرأة اللذة ، وبدأ في محاولة لإنقاذ أشياءه — البحث عن اللاعادي :

وأنت ياسيديتي

من بعد هذا كله لست امرأة

(١) إلى ميمى ، قصائد من نزار قباني ، ص ٩٦ .

هل تسمعين ياسيدتي  
 لست امرأة  
 وذاك ما يحزنني  
 لأنني  
 أبحث بإعادة الشفاء  
 أبحث بامتية الشفاء  
 عن شفة تأكلني  
 من قبل أن تلمسني (١)

وبدأ الشاعر يستعيد ذكرياته الفاتنة الجمالية من خلال إحساس هائل بالمرارة:

لا أرى فيك وفي عينيك شيئا  
 بعد أن كنت لديا  
 قصة فوق ادعاء الزمن  
 عندما كنت غيبيا (٢)

أحس الشاعر بإفلاسه العاطفي بعد أن أشبع حواسه خلال المرحلة الماضية

(١) إلى ساذجة ' قصائد نزار قباني ' ص ٩٢ .

(٢) إلى ميمية ' قصائد نزار قباني ' ص ٩٨ .

فبدأ يتحدث عن الجنس والمرأة وجمالها الحسى من خلال الماضي وأفعال  
التذكر :

إذا تصفحت يوما يا بنفسجتي  
هذا الكتاب الذى لا يشبه الكتب  
تباركى بحروفي ... كل فاصلة  
كتبتها عنك يوما ... أصبحت أدبا (١)

ويصل الشاعر إلى قمة إفلاسه حينما يعلن فى قصيدته د الرسم بالكلمات  
قائلا :

... واليوم أجلس فوق سطح سفينتى  
كاللص .. أبحث عن طريق نجاة  
وأدير مفتاح الحريم ... فلا أرى  
فى الظل غير جماجم الأموات  
أين السبايا ؟ أين ما ملكت يدي ؟  
أين البخور يضوع من حجراتى ؟  
اليوم تنتقم النهود لنفسها  
وترد لى الطعنات بالعطومات (٢)

(١) مدخل ' الرسم بالكلمات ' ص ١١

(٢) الرسم بالكلمات ' ص ١٥

منذ هذه اللحظة أخذ احساس الشاعر بالجمالية الحسية يقل ، وأخذت القصيدة عنده تتحول إلى غنائية حزينة، وبدأ الأحساس بشيخوخة الانفعالات يدب إلى أشعاره ، فيتحول إلى اهتمامات قلت فيها هذه الحسية الجمالية ، وغلب على موضوعاتها التبحر في معالجة الجنس في يوميات امرأة لامبالية ، وقصائد متوحشة .

وأصبح الشاعر يتناول الجنس من خلال استرجاع الذاكرة بعد أن فقدت انفعال اللحظة . فهو من ثم استرجاع حاد ومدقق . كذلك اتجه إلى محاولة الاقتراب من الواقع الخارجى فى محاولة للمامسته ملامسة مباشرة وموضوعية فى دفاتر على هامش النكسة ومنشورات فدائية على جدران اسرائيل ولا غيرها .



ولا تزال هذه الحسية الجمالية من خلال الاحساس بالمرأة كصدر أوحده لتفتح الحواس، اتجاها يجد من يهتم به فى العالم العربى من الشعراء، كما نرى فى أعمال رضوان الشهاب ( جرار الصيف ) ، وفى الأشعار النثرية التى كتبها محمود السيد وخاصة فى قصيدته النثرية الطويلة موناذا دمشق .



فأبو شبكة وعقل ونزار والشهاب ومحمود السيد شعراء يواجهون العالم بحواس نهمة، ومن هنا كان شعرهم صورة عن عالم لا مكان فيه الا للموجودات الحسية. وهم فى تناوهم لهذه الموجودات الحسية يرحلون فيها رحلة بحث عن جمال مطلق ، هذا الجمال الذى لا يمكن أن يتوافر الا فى المرأة ، ومن هنا

طاشت المرأة في حواسهم جسدا يمنح اللذة والجمال والخصب . وحينما فقدت المرأة في حس نزار قباني هذا العطاء ، فقدت قصيدته بالتالى هذه الجمالية الحسية مما أدى به إلى أن يتحول إلى موضوعات أخرى يجرب فيها طاقاته الشعرية .

\* \* \*

وهكذا اتجهت القصيدة العربية الحديثة في اطار الموقف الذاتى إلى التعبير عن هذا التجارب الذاتية من خلال مشاعر متنوعه . فقد اتجهت بعض هذه المشاعر إلى التعبير عن أزمته من خلال أحساس حاد بالحزن الذى أصبح ظاهرة هامة من ظواهر التجربة البشرية في الشعر الحديث ، فعبث نازك الملائكة وملك عبد العزيز عن تجاربها من خلال مشاعر رومانسية حزينة متناثرة دلت على استغراق من الشاعر تين في تفكير ذاتى منطوى .

ولكن الحزن بعد هذا استطاع أن يحقق تأصيلا في القصيدة العربية الحديثة من خلال أعمال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وحسن فتح الباب ومحمد الجيار ومحمد مهران السيد وعبد الرحمن طه مازى ومسلم الجابرى وبدر شاكر السياب . فاستخدم صلاح عبد الصبور الحزن للتعبير عن الاحساس بالضيق والفشل ، وعبر محمد عبد المعطى حجازى وحسن فتح الباب والجيار ومحمد مهران السيد وطه مازى والجابرى عن الاحساس بالغربة في المدينة من خلال مشاعر الحزن أيضا ، ووصل بدر شاكر السياب الحزن إلى أن يكون موقفا متسلطا من خلال الاحساس بالموت .

أما المشاعر الذاتية الثانية فقد كانت مشاعر اللامتمنى كإنسان فتح عيذه على الوجود فرجده لا يستأهل أن يحياه الإنسان . وجده وجودا كثيفا

مزعجا لا يبعث الا على النشيان والياس وإن على الانسان أن يبحث له عن مخرج .

قدم بلندر الجيدرى فى أعماله الشعرية هذا الوجود العبثى بطريقة مبهرة وركز أدونيس على جانب منها فقط خاص، بالبحث عن الذات فى هذا الوجود العبثى ، وانتهى من بحثه إلى أن على الذات أن تجد نفسها فى ذاتها . أما على الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقة وعصام محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا، فقد دارات أبحاثهم حول الموت والحرية كجورى الوجود العبثى :

إن الانسان لا يستطيع أن يحقق شيئا إلا إذا تحقق من حريته ، ولكن هذه الحرية مكتوب عليها بالفشل شأنها شأن أى حقيقة. إن الحقيقة الوحيدة هى الموت كمصير لا يملك الانسان من أمره شيئا .

وفى إطار هذا الوجود العبثى اتجه محمد عفيفى مطر إلى مزيد من التعرية والادانة لهذا الوجود، وانتهى إلى أنه لا مخرج أمام الانسان سوى انتظار الموت . ومن هذا النطاق يتحدث خليل حاوى عن طبيعة هذا الانتظار وكيف إنه يجب أن يكون انتظارا من خلال برودة اللامهم .

وينتهى تصور اللامتمنى فى الشعر العربى الحديث بتحديد محمد الماغوطى للامتمنى ووجوده، على أنه فى النهاية وجود بلا موقف ولا دليل ، وإن مستقبه يمكن فى قبره الذى ينتظره بمشاعر تلجية حارة .

ويبقى بعد هذا الجانب الثالث من مشاعر الموقف الذاتى الذى خاضته



القصيدة العربية الحديثة ، وهى مشاعر الحسية الجمالية من خلال الاحساس  
 بالمرأة فى أعمال الياس أبو شبكة وسعيد عمتل ونزار قباني ورضوان الشهاب  
 ومحمود السيد ، هذه الأعمال التى واجه شعراؤها العالم من خلال حواس نهمة  
 شبكة تهتم برصد مظاهر الجمال الحسية ، كما تتجسد فى المرأة ، وأثر هذا كله  
 على مستوعبات الذات الحسية ، وعلى انفعالاتها كذلك .



خاتمة



وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن المقصود بلغة الشعر هنا طاقة القصيدة الشعرية الإبداعية وإمكانياتها الفنية ، والتي تشمل لذا ما حاولنا أن نخضعها لتحليل تفصيلي على الصور الشعرية والصور الموسيقية والتجربة البشرية .



لقد حاول البحث في الباب التمهيدي الأول أن يحيط أحاطة سريعة بالموقف الشعري عامة ، من خلال الوقوف على مفهوم المصطلح في الكلاسيكية الغربية والعربية وأثر هذا المفهوم على الشعر العربي الحديث ، خاصة في مرحلة الاحياء والكلاسيكية الجديدة كما تسمى في شعر شوقي ومدرسته .

ورأينا كيف أن فلسفة القصيدة الكلاسيكية قد أعتمدت على أسس حسية موضوعية جعلت من وظيفة الشعر الإمتاع والإفادة ومن طبيعته التشكيل الخارجي من خلال مفهوم للصنعة التي تعتمد على الأشكال الجاهزة والقواعد المعروفة .

ورأينا بعد ذلك كيف اتجه الشعر الحديث منذ الثورة الرمانسية إلى تغيير هذا المفهوم وبالتالي الأساس الجمالي لفلسفة التذوق الشعري ، ثم رأينا كيف وصل هذا الموقف الشعري في القصيدة الشعرية الحديثة متأثرا بالعصر وما يدور فيه من صراعات وما تحقق له من إنجازات مادية تركت بصماتها على الاتجاهات الشعرية الحديثة التي حاولت أن تعبر عن موقف الذات من هذا الوجود الخارجي من جهة ، وعن نفسها من جهة أخرى .

أما بالنسبة للموقف الشعري في القصيدة العربية الحديثة ، فقد حاول البحث أن يحيط به من خلال تناوله لقضايا الصراع بين القديم والجديد والنهضة الأدبية الحديثة ، وموقف أنصار الجديده والقديم من التراث وما

تمخض عنه من قضايا تتعلق بمفهوم التقليد والتجديد والمعاصرة ، ثم الحديث عن ثورة القصيدة العربية الحديثة والعوامل التي أدت إلى هذه الثورة ، ومظاهر هذه الثورة وتحدياتها .

ولقد كانت هذه المباحث تصويراً عاماً للموقف الشعري كبداية تمهيدية لدراسة موضوع لغة الشعر العربي الحديث كموضوع يتعلق بالشعروقصائده .

ولما كان مصطلح اللغة الشعرية من المصطلحات التي قد تثير مفاهيم عديدة متباينة فقد رأى الباحث في باب التمهيدى الأول كذلك أن يحدد مصطلحه النقدي حتى تتضح الصورة منذ البداية ، فتناول في هذا الفصل الخاص بتحديد المصطلح النقدي، الحديث عن التجربة الشعرية أولاً كتجربة فنية من وجهة نظر جمالية حاول أن يخلص فيها جهود النقاد وفلاسفة علم الجمال السابقة ، وأن يشترك في هذه المحاولة بالمناقشة والاستنتاج وانتهى إلى أن التجربة الشعرية تجربة فنية تعنى بشكل عام بالانفعال الشعري الذي تولده الاستجابة للدوافع المثارة في القصيدة الشعرية .

أما عن مكونات هذه التجربة الشعرية فهو موضوع لغة الشعر الذي رأيناه مصطلحاً على مكونات العمل الشعري من الفاظ وصور شعرية ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل موقف الشاعر من ذاته ومن وجوده .

وبانتهاء الباب الأول التمهيدى دخل البحث في مجال دراسته الأصلية، وهو دراسة لغة الشعر العربي الحديث في القرن الأخير دراسة فنية جمالية تطبيقية نهتم قبل كل شيء بالعمل الشعري ، ونحاول أن نستخلص من هذا العمل الخصائص الفنية والبشرية للغة الشعرية .

بدأت الدراسة كما رأينا بباب عن الخيال والصورة الشعرية درست في فصله الأول التطور العام لمعنى الخيال وأثر هذا التطور في الصورة الشعرية ، فتعرفنا على الخيال وتطوره في الشعر الغربي ، وعلى الخيال والصورة في القصيدة العربية الكلاسيكية والرومانسية .

وانتهى البحث بصدد حديثه عن تطور الخيال في الشعر الغربي إلى أن النظرة الكلاسيكية الغربية أهملت شأن الخيال ، وبالتالي أثره في الصورة لأنها كانت نظرة تعتمد على الوضوح والنظام .

ولكن القصيدة الشعرية لم تلبث أن حققت تغييرا كبيرا في مفهومها باعتمادها اعتمادا كبيرا على الخيال منذ الثورة الرومانسية ، التي حطمت الوضوح والنظام وألفت كل سيطرة للعقل وما يرتبط به من تنظيم ووضوح ومنطقية .

وتتبع البحث رحلة تطور الخيال منذ الثورة الرومانسية ، ووقف وقفة متأنية بصدد الحديث عن موقف كولردج من الخيال والصورة الشعرية باعتباره من أهم المعالم التي أثرت في الفلسفة الجمالية للخيال والصورة في الفن الحديث .

ثم نتج الخيال حتى وصل إلى مفهومه في الشعر الحديث كقوة خلق على الحرية الإبداعية المطلقة ، وكقوة تجمع بين أمور متباعدة تعتمد أكثر ما تعتمد على الواقع الذاتي في سيولة وحرية وانطلاقة .

ولم يكن الموقف الكلاسيكي في القصيدة العربية - كما رأينا - يختلف كثيرا عن الموقف الكلاسيكي في القصيدة الغربية . فقد انتهى هذا الموقف

إلى مجموعة قواعد تنظيمية كما انتهى البحث ، تتلاقى في فلسفتها العامة مع القواعد الكلاسيكية الغربية .

لقد أعتبرت الكلاسيكية العربية كما انتهى البحث الصور الشعرية صورا زائدة خارجية، القصد منها الإضافة أو التأكيد أو التزيين ، فكان هذا يعنى يمساة أن الامتزاج بين الذات والموضوع في هذه الفلسفة الشعرية غير مطلوب ، حيث ظلت معطيات الواقع الخارجى في الغالب صورا محدودة يتم نسجها خارج الوجدان المدرك ، فغلب عليها من ثم الحسية الخارجية المنفصلة .

وحينما حدثت الثورة الرومانسية في القصيدة العربية الحديثة منذ بداية الثلث الأول من هذا القرن الأخير ، كانت البداية ثورة مبادئ نظرية نادت بأغلب ما نادى به الرومانسيون الغربيون ، من الاعتماد على الخيال والعاطفة والتزام الوحدة العضوية والتعبير عن الوجدان . . إلى آخر هذه المباحث . ولم تسطع القصيدة العربية أن تمثل هذه المبادئ إلا بعد جيل تال استطاع أن يهضم أكثر فلسفة التذوق الجديدة التي دعا إليها المازنى والعقاد وشكري . وهكذا اتجه شعراء المهجر وأبولو وامتدادهما في العالم العربى إلى تأكيد صورة القصيدة العربية الجديدة في وجدان الذوق العربى بما اعتمدت عليه من افراط في الخيال، ومن مطاوعة القصيدة الشعرية للتجربة النفسية ، ومن الاعتماد على الذات والتعبير عنها وإن فهمت الذات بمعنى الشخصية ، ومن الاعتماد على الإيحاء والرمز .

كانت هذه هى الصورة العامة للخيال وللصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة حتى الخمسينيات . ومنذ أن بدأت القصيدة الشعرية العربية



تجاربها الجديدة في الخيال والصورة وفي مكونات اللغة الشعرية في محاولة الشاعر للوصول بتجربته الفنية إلى الجدة والمعاصرة، أحدثت القصيدة الشعرية الجديدة تغييرات جوهرية في فلسفة التذوق الشعري ، وفي مفهوم الخيال الشعري والصورة الشعرية بنحو خاص .

فقد رأينا أنها قد اعتمدت منذ البداية على خيال حدسي لا يهتم بالمكونات الخارجية الا على اعتبارها الرموز الانفعالية للصورة الذاتية ، واستطاع الشاعر العربي الحديث أن يحقق خلال اعتماده على هذا الخيال بناء وجود فني مستقل يعتمد مكوناته من عناصر الصورة الشعرية فقط .

كذلك رأينا كيف أن الشاعر العربي الحديث في تجربته هذه المعاصرة قد اتخذ الخيال الشعري الحدسي هذا وسيلة للكشف والاهتداء عن عالم يقوم على الحرية الابداعية المطلقة ، فتحوّل الصورة الشعرية إلى صورة نفسه انفعالية ، وتحول عالم التجربة الشعرية إلى عالم يموج بالألوان والأضواء والاصوات والرموز المتداخلة .

وهكذا تحوّل الصورة الشعرية الجديدة إلى غابة من الرموز الذاتية الداخلية والأسطورية ، وامتلات بالاصوات التاريخية والأسطورية لتمثيل أبعاد نفسية طويلة وعريضة ومتعددة ، مما أدى إلى سيطرة الغموض على الصورة الشعرية ، واتجه القصيدة الشعرية العربية إلى الدرامية في البناء والتكوين .

بعد هذا انتقلنا إلى الجانب الثاني من جوانب لغة الشعر العربي الحديث وهو الصورة الموسيقية .

في البداية حددنا المفهوم من الصورة الموسيقية، وقلنا إن المقصود بالصورة الموسيقية في الشعر، البناء الموسيقي بما يشمله من موسيقى تركيبية وهي الموسيقى الخارجية التي نراها في الأوزان والقوافي، وموسيقى تعبير داخلية تعتمد على التناسب الصوتي للكلمات بطريقة تمكن هذه الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نظام ممكن .

ومن خلال دراستنا للجاليات الصورة الموسيقية رأينا أنها تعتبر من أهم جوانب اللغة الشعرية لارتباطها ارتباطاً وثيقاً بالتفاعل الشعري مباشرة .

وحتى نستطيع أن نعي جيداً تجارب القصيدة الجديدة مع الصورة الموسيقية ، كان علينا أن نرى تطور الصورة الموسيقية في القصيدة العربية .

ومن خلال هذا التتبع انضح لنا أن القصيدة الكلاسيكية ركزت اهتماماتها على الموسيقى التركيبية الخاصة بالوزن والقافية ، إلى جانب بعض التلوين الموسيقي الداخلي الذي لم يلتفت إليه النقاد الكلاسيكيون حيث ركزوا أبحاثهم حول قضايا الأوزان الشعرية أو البحور كما سموها ، وحول القافية .

ورأينا كذلك من خلال بحثنا في الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الكلاسيكية أنها صورة تميزت بالمساواة والتنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالي الحركات والسكنات في المقاطع والالتزام بالوحدة الموسيقية العامة المتكررة في هذا التتابع المؤلف .

لقد كانت — كما رأينا — صورة حسية خارجية ، فكانت بهذا صدى للخيال الحسي الذي سيطر على القصيدة العربية الكلاسيكية كما رأينا في تناولنا للصورة الشعرية .

ورأبنا بعد هذا كيف أن الصورة الموسيقية للقصيد العربية قد شهدت حركات ثورية كثيرة ومتوالية بدأت منذ فترة مبكرة ، منذ العصر العباسي وتمثلت في الاتجاه إلى مجزوءات ومشطورات البحور ، ومحاولة التنويع في القوافي التي بلغت قمته في الموشحات ، وتجريب أوزان جديدة كذلك، هي تلك التي عرفت بأوزان المولدين ، وحركة البديع التي بدأت كظاهرة منذ مسلم بن الوليد وتزعمها أبو تمام كحداولة لخلق تنوع موسيقى داخلي إلى جانب موسيقى البحور المألوفة .

ثم نعرفنا بعد ذلك على الصورة الموسيقية في صورة المدرسة الرومانسية على الصورة التقليدية ، وذلك من خلال مبادئ مدرسة الديوان وتطبيقات شعراء المهجر وأبولو ، وامتداد المدرسة بعد ذلك .

ورأينا في النهاية أنها كانت تقريبا محاولات يغلب عليها السطحية ، فقد دارت داخل الاطار التقليدي، لاهتمام الرومانسين بالتغير في المضمون أكثر من اهتمامها بالتغير في الشكل — مع ايمانهم بضرورة هذا التغير — ولأن هذا التغير في التكوين الموسيقي يحتاج إلى أجيال من التدوق والتعود على الاشكال الموسيقية المغايرة .

إلا أن القصيدة العربية الحديثة — كما رأينا — استطاعت من خلال الثورة الرومانسية أن تحقق نجاحا لا بأس به في الاعتماد على موسيقى التعبير إلى جانب الموسيقى التركيبية واعطائها مزيدا من الأهمية والاهتمام .

وظل الامر على هذا النحو من التجريب والتردد حتى ولدت حركة الشعر الجديد منذ الخمسينيات ، كحركة شعرية جديدة حررت الشكل الموسيقي من

كل شرط أو قاب سابق كما حررت الصورة الشعرية على النحو الذى رأيناه من قبل .

تناولنا فى البداية بشكل تاريخى حركة الشعر الجديد — مع احساسنا بسخافة هذا المنهج أثناء بحث المسائل الجمالية الفنية — فنعرفنا على الحركة وأهم مادت إلى من ناحية التجديد فى الصورة الموسيقية .

وانتهينا من هذا الجزء التاريخى إلى هذه الحقيقة التى قررناها من أن القصيدة الشعرية الجديدة تحاول أن تصبح صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الانغام المختلفة وتفتقر محدثة نوعا من الابقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتته .

لم نستطع القصيدة العربية الجديدة أن تصل إلى هذه النتيجة كما رأينا الا من خلال ثلاثة أجيال من الشعراء، أخذوا يجربون ويجربون فى صوره الموسيقية ، وكان من نتيجة تجاربهم هذه ما رأيناه من اعادة توزيع البحور التقليدية فى ظل المحافظة على الجانب القليدى فيها، فى محاولة لتغيير الإيقاع الموسيقى الذى روعى فيه أن يتناسب فى قراءته المعادة توزيعها مع الحجم الصوتى والتطور الانفعالى .

وكان من نتيجة هذه التجارب الاعتماد على موسيقى التفعلية ، وهجر الأوزان العروضية ، فاعتمدوا على تنعليه أو أكثر فى القصيدة من غير أن تخضع القصيدة لقانون موسيقى عام ينظم التكرار والمزج فى استخدام التفعلية أو التفاعيل .

وقد أتاحت موسيقى التفعلية هذه للشاعر الحديث كما رأينا امكانية واسعة

للتحرك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية ، كان آخرها الاعتماد على الموجة الشعرية كتشكيل موسيقى تفرضه الدفعة الشعرية الانفعالية .

أما بالنسبة للقافية فقد ارتبطت في التشكيل الموسيقي الجديد بالحركة النفسية فأصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والنسي كما أدركها الشاعر. بخلاف القافية في الشكل الموسيقي التقليدي التي ارتبطت كما سبق ورأينا بالأساس الموسيقي الذي قام عليه هذا الشعر .

وكان من نتائج تجارب شعراء العرب الجدد أيضا قصيدة النثر كتعبير شعري جديد أصبح يعتمد في صورته الموسيقية على شكل من الإيقاع النفسي . فقد ألغت قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهرة في كل أشكالها ، وأصبحت تعتمد على الإيقاع الذاتي الخاص الذي تبدى كإيقاع حدسي ندركه خلال ادراكنا للتجربة الشعرية .

وفي نهاية حديثنا عن الصورة الموسيقية في القصيدة العربية الحديثة تحدثنا عن موسيقى التعبير في القصيدة الحديثة والتي كانت من أهم المنجزات الجمالية التي أكدتها القصيدة الحديثة .

وقد رأينا من خلال دراستها عند أكثر من شاعر أنها برزت كشكل موسيقي أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية بما تخلقه من إحياءات موسيقية، استخدمت الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي، كما اهتمت بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال .



بعد هذا ، نتقل البحث إلى تناول الجانب الثالث من جوانب لغة الشعر

العربي الحديث في نصف القرن الاخير كما أوضح من قبل . وهو التجربة البشرية . فرأينا في تحديدنا للتجربة البشرية أن المقصود بها مضمون العمل الشعري بما فيه من أفكار وقضايا ومواقف وبما يشتمل عليه من رؤية، خاصة كانت أم عامة . ورأينا كيف أن التجربة البشرية تعتبر جزءا متما للغة الشعر إلى جانب الصورة الشعرية والصورة الموسيقية . فالباحث في لغة الشعر لا يستطيع بحال من الاحوال أن يتجاهل الحديث عن التجربة البشرية كجانب من جوانب هذه اللغة الشعرية .

واستنتجنا من تناولنا للتجربة البشرية ، أن التجربة الكلاسيكية اهتمت بالتعبير عن الحياة العامة الظاهرة تعبيرا تسجيليا ، على حين اهتمت التجربة الرومانسية بالذاتية في التعبير عن المشاعر والوجدان والأحاسيس الخاصة . أما تجربته الشعر الجديد، كتجربة تعيش وجدان العصر وتعنى كل محتوياته فقد رأيناها تجربة متعددة وجوه الرؤية الشعرية، وهتسعة لكل أطر الحياة العربية الحديثة، الاجتماعية والسياسة والفكرية والدينية ، فاستطاعت بهذا أن تحقق تحررها واستقلالها ، وأن تعين بالتالى على اكتشاف الذات العربية ، وعلى قدرة هذه الذات على مواجهة نفسها والعالم من حولها .

وعندما تناولنا التجربة البشرية للشعر الجديد بالتفصيل الأكثر، وجدناها تتابن إلى موقفين ، الموقف الاجتماعى الذى نشأ نتيجة احتكاك الشاعر أكثر بمشكلات الحياة التى يعيشها وادراكه لخطورة الدور الذى يقوم به ازاء هذه المشكلات . والموقف الذاتى الذى جاء نتيجة مباشرة لاصطدام الذات بالوجود في

مواجهتها لنفسها ، وفي مواجهتها للوجود الخارجى .

وعندما تحدثنا عن الموقف الاجتماعى فى التجربة البشرية فى لغة الشعر العربى الحديث رأينا أن موقف شعراء هذا الاتجاه قد تبين تبعاً لاختلاف رؤيتهم للواقع الاجتماعى وتصورهم بالتالى لأبعاد الموقف الذى يصدر عنهم .

وقد نتج عن هذا التباين أن أخذ هذا الموقف الاجتماعى طابع الثورية المتحمسة عند سليمان العيسى ويوسف الخطيب ومجد الفيتورى ومعين بسيسو، وأن يأخذ طابعاً أكثر التزاماً فى حماسه الانفعالى هذا عند شعراء المقاومة أمثال سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد . وقد تطور هذا الموقف من خلال موقف جدلى عند عبد الرحمن الشرفاوى ومحمى الدين فارس وسعدى يوسف وأمل دنقل ، ليصل إلى شكله المتكامل فى الدعوة إلى الحرية الاجتماعية من خلال أعمال عبد الوهاب البياتى .

هكذا تطور الموقف الاجتماعى فى القصيدة العربية الحديثة من مجرد الانفعالات الحماسية الثائرة المندفعة إلى تحقيق موقف إبدولوجى واضح يعتمد على الحرية الاجتماعية .

أما الموقف الذاتى فقد ضم فى الواقع عدداً من المشاعر الذاتية، فقد سيطر الإحساس بالحزن على أعمال عديدة ربما كانت متبقي من الآثار الرومانسية ، فتحول إلى أن يكون لها حياتها سيطرة على تجارب شعراء كمنال الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومجد أبو سنة وبدر شاكر السياب ، مع تفاوت فى هذا الإحساس بالحزن فى بواعثه ونتائجه، وقد منلت مشاعر الحزن هذه وجهاً من وجوه مشاعر الموقف الذاتى .

أما الوجه الثاني فكان في مشاعر اللامنتمى الذى ضم أغلب شعراء الموقف الذاتى مثل بلندر الحيدرى وأدونيس وعلى الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقة وعصام محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد عفيفى سطر و خليل حاوى ومحمد الماغوط .

أما الوجه الثالث فكانت مشاعر الحسية الجمالية في المرأة والجنس عند الياس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قباني ورضوان الشهبان ومحمود السيد وعبد الخالق فريد .

لقد اتجه شعراء الحزن إلى التعبير عن تجاربهم من خلال احساس حاد بالحزن الذى أصبح ظاهرة هامة من ظواهر التجربة البشرية في الشعر الحديث .

على حين اهتم الشعراء اللامنتمى بتجربة اللامنتمى كإنسان ففتح عينيه على الوجود فوجده لا يستأهل أن يحياه الانسان ، وجده وجودا كثيفا مزعجا لا يبعث إلا على اللاانتماء .

أما أصحاب الحسية الجمالية ، فقد واجهوا العالم من خلال حواس مهمة شبة تهتم برصد مظاهر الجمال الحسية كما تتمجسد في المرأة ، وتتناول أثر هذا كله على الاتفاعلات الذاتية .

وهذا بكمثل للبحث جوانبه التى حدث له من قبل .



أهم المراجع والمصادر



أولا :

## المراجع

أ - المراجع العربية :

الدكتور ابراهيم أنيس : ١ - دلالة الالفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط . الأولى، القاهرة ١٩٥٨ .

٢ - موسيقى العصر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط - الرابعة، القاهرة ،

١٩٧٢

ابراهيم حافظ : ٣ - ( مترجم ) أحلام اليقظة ، تأليف الدكتور جورج هنرى جرين ، مطبعة لجنة البيان العربى ، القاهرة

الدكتور ابراهيم سلامة : ٤ - تيارات أدبية بين الشرق والغرب ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة

١٩٥٧

الدكتور ابراهيم العريض : ٥ - الشعر والفنون الجميلة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢ .

أبراهيم عبد القادر : ٦ - حصص الهشيم، الدار القومية للطباعة  
الملازى والنشر القاهرة ١٩٦١ .

٧ - الشعر غاياته ووسائله ، مطبعة  
البنفسور، القاهرة ١٩١٥ .

٨ - الديوان في الأدب والنقد  
( بالاشتراك مع عباس العقاد )  
مطبعة الشعب ، ط . الثالثة،  
القاهرة

أبو الحسن القيروانى : ٩ - العمدة في صناعة الشعر، ط .  
( ابن رشيق ) حجازى — القاهرة ١٩٣٤ .

أبو عبد الله بن محمد بن عمران : ١٠ - الموشح في مآخذ العلماء على  
الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة  
( المرزبانى )  
١٣٤٣ هـ .

أبو عثمان عمر بن بحر ( الجاحظ ) : ١١ - البيان والتبيين ، تحقيق حسن  
السندوبى ، المكتبة التجارية، ط . -  
الرابعة — القاهرة ١٩٥٦ .

١٢ - الحيوان ، تحقيق عبد السلام  
هارون ، القاهرة ١٩٤٧ .

أبو الفرج قدامة بن جعفر : ١٣ - نقد الشعر ، القاهرة ١٩٣٤ .  
 أبو القاسم الشاذلي : ١٤ - الخيال في الشعر عند العرب ،  
 مطبعة العرب ، تونس ١٩٣٠ .

أبو هلال العسكري : ١٥ - الصناعتان ، القاهرة ١٣٢٠ هـ .  
 الدكتور احسان عباس : ١٦ - بدر شاكر السياب ، دراسة في  
 حياته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ،  
 ١٩٦٩ .

١٧ - ( مترجم ) كتاب الشعر  
 لأرسططاليس ، دار الفكر العربي ، القاهرة  
 ١٨ ... فن الشعر ، دار الثقافة ، ط . ،  
 الثالثة ، بيروت .

أحمد ابراهيم الشريف : ١٩ - الحتم والحرية في القانون  
 العلمي ، دار الكتاب العربي ،  
 القاهرة ١٩٧٢ .

أحمد أمين : ٢٠ - زعماء الاصلاح ، القاهرة  
 ١٩٢٩ .

الدكتور أحمد حمدي محمود : ٢١ - ( مترجم ) مبادئ الفن ،  
 تأليف روبين جورج ، الدار  
 المصرية ، القاهرة ١٩٦٦ .

الدكتور أحمد زكي : ٢٢ - النقد الأدبي الحديث ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، القاهرة

٠ ١٩٧٢

الدكتور أحمد ضيف : ٢٣ - مقدمة لدراسة بلاغة العرب ،

القاهرة ١٩٢١ .

الدكتور أحمد عزت راجح : ٢٤ - ( مترجم ) محاضرات تمهيدية في

التحليل النفسي ؛ تأليف فرويد ،

مكتبة الانجلو ، القاهرة .

امطانيوس ميخائيل : ٢٥ - دراسات في الشعر العربي

الحديث ، منشورات المكتبة

العصرية . ط . الأولى . بيروت

٠ ١٩٦٨

الدكتور أمين العيوطي : ٢٦ - ( مترجم ) معنى الواقعية

تأليف جورج لوكاتش ، دار

المعارف ، القاهرة ١٩٧١ .

أنس داود : ٢٧ - التجديد في شعر المهجر ، دار

الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٥١ .

أنطون غطاس كرم : ٢٨ - الرمزية في الأدب العربي الحديث،

دار الكشاف، بيروت ١٩٥١

أنور الجندى : ٢٩ - نزعات التجديد في الأدب العربي

المعاصر، القاهرة ١٩٥٧ .

أنيس الخورى المقدسي : ٣٠ - الاتجاهات الأدبية في العالم العربي

الحديث، دار العلم للملايين، ط .

الثالثة . بيروت ١٩٦٣ .

أنيس زكي حسن : ٣١ - ( مترجم ) اللامتنى ، دراسة

تحليلية لأمراض البشر في

القرن العشرين ، تأليف كولن

ولسون ، دار العلم للملايين،

ط . الأولى بيروت ١٩٥٨ .

الدكتور تمام حسن : ٣٢ - مناهج البحث في اللغة ، مكتبة

الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٥

جبرا إبراهيم جبرا : ٣٣ - ( مترجم ) الأسطورة والرمز ،

لمجموعة من النقاد، منشورات

وزارة الإعلام العراقية ، بغداد

حازم الترطاجنى : ٣٤ - منهاج البلغاء ، تحقيق ابن  
الخووجة ، دار الكتب الشرقية ،  
تونس .

حامد عبد القادر : ٣٥ - علم النفس الأدبى ، لجنة البيان  
للعرى ، القاهرة ١٩٤٩ .

حسن توفيق : ٣٦ - اتجاهات الشعر الحر ، الهيئة  
المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٠ .

الدكتور حسن ظاظا : ٣٧ - اللسان والإنسان ، مدخل إلى  
معرفة اللغة ، دار المعارف ، القاهرة  
١٩٧١ .

الدكتور حسن عباس صحى : ٣٨ - الصورة فى الشعر السودانى ،  
وزارة الثقافة والإعلام ، المجلس القومى  
لرعاية الآداب والفنون - الخرطوم .  
الدكتور حسن عون : ٣٩ - ( مترجم ) نظرية الأنواع  
الأدبية ، تأليف فنسان ، ط مطبعة  
رويال ، الاسكندرية .

الدكتور حامى مرزوق : ٤٠ - تطور النقد والتفكير الأدبى  
الحدث فى مصر فى الربع الأول



من القرن العشرين ، ط . الاولى —

دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦ .

خالدة سعيد : ٤١ — ( مترجم ) عصر السريالية ،

تأليف والاس فاوولي ، مؤسسة فرنكلين

للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٧ .

الدكتور درويش الجندى : ٤٢ — الرمزية فى الأدب العربى ،

مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .

الدكتور رشاد رشدى : ٤٣ — مذاهب النقد الأدبى ، بلاشتراك

مع آخرين ، الدار القومية —

القاهرة .

الدكتور زكريا إبراهيم : ٤٤ — فاسفة الفن فى الفكر المعاصر ،

مكتبة مصر ، القاهرة .

٤٥ — مشكلة الفن ، مكتبة مصر ،

القاهرة .

الدكتور زكى المحاسنى : ٤٦ — نظرات فى أدبنا المعاصر ، الدار

القومية ، القاهرة ١٩٦٠ .

الدكتور زكى نجيب محمود : ٤٧ — ( تعريب ) فنون الأدب ، تأليف

هـ ب تشارلتون ، لجنة التأليف والترجمة

والنشر ، القاهرة ١٩٤٥ .

سالم نصار : ٤٨ — ( مترجم ) العبث ، تأليف

الهير كامو ، دار الاتحاد ، بيروت .

سامى الدروبي : ٤٩ — ( مترجم ) المجلد في فلسفة الفن ،  
تأليف بندتو كروتش ، دار الفكر  
العربي ، القاهرة ١٩٤٧ .

٥٠ — ( مترجم ) مسائل فلسفة الفن  
المعاصر ، تأليف ج. م. جويو ، دار  
الفكر العربي . القاهرة ١٩٤٨ .

سامى الكيالى : ٥١ — الأدب المعاصر فى سورية ، دار  
المعارف ، القاهرة ١٩٥٩ .

الدكتور سعد مصلوح : ٥٢ — ( مترجم ) حركات التجديد فى  
موسيقى الشعر العربى الحديث ،  
تأليف س : مورية عالم ، الكتب ،  
مصر ١٩٦٩ .

الدكتور سامى الخضراء الجيوسى ٥٣ — ( مترجم ) الشعر ، تأليف لويز بوجان ،  
دار الثقافة ، بيروت ١٩٦١ .

٤ : — الشعر العربى المعاصر ، تطوره  
ومستقبله ، بحث بمجلة عالم الفكر  
الكويتية ، المجلد الرابع - العدد  
الثانى ( يوليو ، أغسطس ، سبتمبر  
١٩٧٣ ) .

سليم البستاني : ٥٥ - اليازة ، (المقدمة) مطبعة الهلال،

القاهرة ١٩٠٤ .

الدكتور سيد نوفل : ٥٦ - البلاغة العربية في دور نشأتها،

مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٤٩ .

د . شكرى محمد عياد : ٥٧ - البطل في الأدب والأساطير، دار

المعرفة ، ط الأولى، القاهرة، ١٩٥٩ .

٥٨ - الأدب في عالم متغير. الهيئة المصرية

العامة، القاهرة ١٩٧١ .

الدكتور شوقي ضيف : ٥٩ - دراسات في الشعر العربي، المعاصر

مكتبة الخانجي ، القاهرة .

٦٠ - شوقي شاعر العصر الحديث ،

دار المعارف، مصر .

٦١ - فصول في الشعر ونقده ، دار

المعارف، مصر ١٩٧١ .

٦٢ - النقد ، دار المعارف ، سلسلة فنون

الأدب العربي ، مصر .

صالح جودت : ٦٣ - ناجى حياته وشعره ، مطبوعات

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب،

القاهرة ١٩٦٠ .

صلاح عبد الصبور : ٦٤ - قراءة جديدة لشعرنا القديم ،  
دار الكاتب العربي ، للطباعة والنشر -  
القاهرة ١٩٦٨ .

٦٥ - ماذا يبقى منهم للتاريخ ، دار الكاتب  
العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .

صلاح لبكى : ٦٦ - لبنان الشاعر ، منشورات الحكمة ،  
بيروت ١٩٥٤ .

طاهر الطناحى : ٦٧ - حياة مطران ، المؤسسة المصرية  
العامة للتأليف ، القاهرة ١٩٦٥ .

الدكتور طه الحاجرى : ٦٨ - فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ،  
مطبعة رويال ، الاسكندرية ١٩٥٢ .

الدكتور طه حسين : ٦٩ - حديث الأربعاء ، دار المعارف ،  
القاهرة ١٩٦٠ .

عباس محمود العقاد : ٧٠ - ابن الرومى ، حياته من شعره ،  
دار الكتاب العربى ط - السادسة ،  
بيروت ١٩٦٧ .

٧١ - ساعات بين الكتب ، مطبعة السعادة ،  
ط ، الثالثة القاهرة ١٩٥٠ .

٧٢ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل  
الماضي ، مكتبة النهضة المصرية ،  
ط . الثانية ، القاهرة ١٩٥٠ .

٧٣ - مطالعات في الكتب والحياة ،  
مطبعة الاستقامة ، ط . الثانية ،  
القاهرة .

٧٤ - مقال في الشعر العراقي الحديث ،  
المؤسسة العامة للصحافة ، دار  
الجمهورية ، بغداد ١٩٦٨ .

٧٥ - فن الشعر لأرسطو مع الترجمة  
العربية القديمة ، ترجمة وتحقيق ،  
مكتبة نهضة مصر - القاهرة ١٩٥٣ .

٧٦ - جماعة أبولو وأثرها في الشعر  
الحديث ، معهد الدراسات العربية ،  
القاهرة ١٩٦٠ .

٧٧ - ( ترجمة بتصرف ) ثورة الشعر  
الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر  
الجزء الأول ( الدراسة ) تأليف

هو جو فردريتش، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، القاهرة ١٩٧٢ .

الدكتور عبد القادر القط : ٧٨ - قضايا ومواقف - الهيئة المصرية  
العامة للتأليف والنشر ، القاهرة  
١٩٧١ .

عبد القاهر الحرجاني : ٧٩ - أسرار البلاغة ، المكتبة التجارية  
الكبرى - القاهرة .

٨٠ - دلائل الإعجاز ، ط . المنار —  
القاهرة ٣٣١ هـ .

عبد الله بن مسلم ( ابن قتيبة ) : ٨١ - الشعر والشعراء - ط . دار إحياء  
الكتب العربية ، القاهرة .

عبد الله الركيبي : ٨٢ - دراسات في الشعر العربي الجزأرى  
الحديث ، الدار القومية - القاهرة .

عربية توفيق لازم : ٨٣ - حركة التطور والتجديد في الشعر  
العراقى الحديث ، مطبعة الإيمان ،  
بغداد ١٩٧١ .

الدكتور عز الدين اسماعيل : ٨٤ - الأسس الجمالية في النقد العربى،  
دار الفكر العربى، ط . الثالثة ،  
القاهرة ١٩٧٤ .

٨٥ — الشعر العربي المعاصر ، قضايا

وظواهره الفنية والمعنوية ، دار

الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٧

: ٨٦ — لدفيج فنيجشتين ، دار المعارف

بمصر ، القاهرة .

الدكتور عزمى سلام

: ٨٧ — دفتر الثقافة العربية الحديثة ،

دار الكتاب اللبناني ، ط الأولى

بيروت ١٩٧٣ .

عصام محفوظ

: ٨٨ — دراسات نظرية في الفن العربي ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

القاهرة ١٩٧٤ .

الدكتور عفيف البهنسي

: ٨٩ — فن الإسجاع ، دار الفكر العربي ،

القاهرة .

على الجندي

٩٠ — فن التشبيه ، مكتبة نهضة مصر ،

القاهرة ١٩٥٢ .

: ٩١ — فقه اللغة ، لجنة البيان العربي ،

ط . الخامسة القاهرة ١٩٦٢ .

: ٩٢ — في الأدب الحديث وج ١ ، ط .

الثانية، القاهرة ١٩٥٠ : ج ٢ ط

الأولى، القاهرة ١٩٥٠ .

عمر الدسوقي

- العوضى الوكيل : ٩٣ — الشعر بين الجمود والتطور، الدار  
القومية للطباعة، القاهرة ١٩٦٤ .
- ٩٤ — العقاد والتجديد فى الشعر ، دار  
الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧ .
- الدكتور فائق متى : ٩٥ — اليوت ، دار المعارف بمصر ،  
القاهرة ١٩٦٦ .
- فؤاد كامل : ٩٦ — ( مترجم ) الفلسفة الفرنسية من  
ديكارت إلى سارتر ، تأليف  
جان فال ، دار الكاتب العربى ،  
القاهرة ١٩٦٨ .
- الدكتور لطفى عبد البديع : ٩٧ — الشعر واللغة ، مكتبة النهضة  
— أولى — القاهرة ١٩٦٩ .
- الدكتور لويس عوض : ٩٨ — الاشتراكية والأدب ، دار  
الآداب ، ط . الأولى ، بيروت  
١٩٦٣ .
- ٩٩ — ( مترجم مع دراسة ) فن الشعر  
لهوراس ، الهيئة المصرية العامة ،  
القاهرة ١٩٧٠ .
- ماجد أحمد السمرانى : ١٠٠ — نازك الملائكة ، الموجة القلقة ،



منشورات وزارة الإعلام العراقية،

بغداد ١٩٧٥ .

مارون عباد : ١٠١ — مجددون ومجترون ، دار العلم للملايين،

بيروت ١٩٤٨ .

الدكتور ماهر حسن : ١٠٢ — ( مترجم ) أزمة الشعر المعاصر ، تأليف

راندل جاريل ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة

مجاهد عبد المنعم مجاهد : ١٠٣ — ( مترجم ) الواقعية في الفن ، تأليف

سيدنى فنكلشتين ، الهيئة المصرية العامة -

القاهرة ١٩٧١ .

محمد ابن أحمد : ١٠٤ — عيار الشعر ، تحقيق الدكتور طه

الحاجرى ، ومحمد زغلول سلام ، شركة ( ابن طباطبا )

فن الطباعة ، القاهرة ١٩٥٦ .

محمد خلف الله أحمد : ١٠٥ — معالم التطور الحديث في اللغة العربية

وآدابها ، دار احياء الكتب العربية -

القاهرة .

الدكتور محمد زكي : ١٠٦ — الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، الهيئة

المصرية العامة ط . الثانية ، الاسكندرية

الشمسوى

. ١٩٧٤

١٠٧ — قضايا النقد الأدبى المعاصر ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية

١٩٧٥ .

محمد صالح الجابري : ١٠٨ — الشعر التونسي المعاصر خلال قرن ،  
الشركة التونسية للتوزيع — تونس

١٩٧٤ .

الدكتور محمد الصايق : ١٠٩ — الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي  
الحديث، دار الكشف ط . الأولى —  
عفيف

بيروت ١٩٦٩ .

الدكتور محمد عبد الرحمن : ١١٠ — في النقد الأدبي الحديث ، مطبعة دار  
شعيب  
التأليف، القاهرة ١٩٦٧ .

الدكتور محمد علي أبو ريان : ١١١ — فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،  
الدار القومية — ط . الأولى — القاهرة

١٩٦٤ .

الدكتور محمد غنيمي هلال : ١١٢ — الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ،  
القاهرة

١١٣ — النقد الأدبي الحديث ، مصادره الاولى

، تطوره، فلسفاته الجمالية ومذاهبه ،

دار ومطابع الشعب ط . الثالثة —

القاهرة ١٩٦٤ .

الدكتور محمد محمد حسين : ١١٤ — الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ،

ج ١ مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٤ .

ج ٢ مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمد مصايف : ١١٥ — جماعة الديوان في النقد ، نشر مطبعة

البعث ، قسطنطينية ، الجزائر ١٩٧٤ .

الدكتور محمد مصطفى : ١١٦ — دراسات في الشعر والمسرح ، دار

المعرفة ، القاهرة ١٩٦٠ .

بدوى

١١٧ — ( مترجم ) الشعر والتأمل ، تأليف

روستريفور هاملتون ، المؤسسة المصرية

العامة القاهرة ١٩٦٣ .

١١٨ — ( مترجم ) العلم والشعر ، تأليف إ. أ.

رتشاردز ، مكتبة الأنجلو المصرية —

القاهرة .

١١٩ — كولردج ، دار المعارف بمصر ، القاهرة

١٢٠ — ( مترجم ) مبادئ النقد الأدبي ، تأليف

رتشاردز ، المؤسسة المصرية — القاهرة

١٩٦٣ .

١٢١ — مختارات من الشعر العربي الحديث ،

دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٦٩ .

الدكتور محمد مصطفى : ١٢٢ — تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان،  
هدارة دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٢ .

١٢٣ — مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم ،  
القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمد مندور : ١٢٤ — خليل مطران ، مطبعة دار الهناء، القاهرة  
١٩٥٤ .

١٢٥ — الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة  
الأولى ، معهد الدراسات العربية  
العالمية ، القاهرة ١٩٥٥ .

١٢٦ — الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة  
الثانية ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ١٩٥٧  
١٢٧ — فن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،  
القاهرة ١٩٧٤ .

١٢٨ — في الأدب والنقد ، لجنة التأليف والترجمة  
والنشر ط . الثالثة — القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمود الربيعي . ١٢٩ — في نقد الشعر ، دار المعارف مصر —  
١٩٦٨ .

الدكتور محمود السمران : ١٣٠ — علم اللغة ، مقدمة إلى القارئ العربي ،  
دار المعارف بمصر ١٩٦٢ .

١٣١ - اللغة والمجتمع ، رأى ومنهج ، المطبعة

الاهلية ، بنغازى ١٩٨٠ .

محمى الدين صبحى : ١٣٢ - نزار قباني شاعرا وإنسانا ، دار

الآداب ، ط . الأولى بيروت ١٩٥٨ .

مختار الوكيل : ١٣٣ - رواد الشعر الحديث ، مطبعة الكلمة ،

القاهرة ١٩٥٣ .

الدكتور مصطفى سويف : ١٣٤ - الأسس النفسية للإبداع الفنى ، فى

الشعر خاصة . دار المعارف بمصر ، ط .

الثالثة - القاهرة ١٩٧٠ .

مصطفى صادق الرافعى : ١٣٥ - تحت راية القرآن ، مطبعة الاستقامة ،

ط . الثالثة ، القاهرة ١٩٥٣ .

مصطفى صفوت : ١٣٦ - ( مترجم ) تفسير الاحلام تأليف

سيجموند فرويد ، دار المعارف بمصر .

مصطفى عبد اللطيف : ١٣٧ - أدب الطبيعة ، القاهرة ١٩٣٧ .

المسحرتى

١٣٨ - الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث

ط . المقتطف ، القاهرة ١٩٤٨ .

١٣٩ - شعر اليوم ، ط . ممفيس ، القاهرة

١٩٥٧ .

مصطفى ماهر : ١٤٠ - ( مترجم ) مبادئ علم الجمال

( الاستطيقا ) تأليف لالو ، دار لإحياء

الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٩ .

الدكتور مصطفى منيدور : ١٤١ - اللغة والحضارة ، منشأة المعارف

الاسكندرية ١٩٧٤ .

الدكتور مصطفى ناصف : ١٤٢ - الصورة الشعرية ، القاهرة ١٩٥٨ .

١٤٣ - نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم ،

القاهرة ١٩٦٥ .

ميخائيل نعيمة : ١٤٤ - الغراب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٤٦ .

نازك الملائكة : ١٤٥ - قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ،

ط . الثالثة - بغداد - ١٩٦٧ .

ناظم حكمت وآخرون : ١٤٦ - مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد

الوهاب البياتي ، مطبعة الدار المصرية ،

القاهرة .

نزار قباني : ١٤٧ - الشعر قنديل أخضر ، المكتب للجوارح ،

ط . الثانية ، بيروت ١٩٦٤ .

١٤٨ - قصتي مع الشعر ، سيرة ذاتية ، منشورات

نزار قباني ، ط . الاولى - بيروت

١٩٧٣ .

نعمات أحمد فؤاد : ١٤٩ - أدب المازني ، مكتبة الخانجي ، القاهرة

١٩٥٤ .

الدكتور نعيم حسن اليافي : ١٥٠ - الشعر بين الفنون الجميلة ، دار الكاتب

العربي القاهرة ١٩٦٨ .

الدكتور نقولا فياض : ١٥١ - على المنبر ، دار المكتسوف ، بيروت

١٩٣٨ .

الدكتور يوسف : ١٥٢ - الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات

عز الدين السياسية والاجتماعية فيه ، الدار

القومية ، القاهرة ١٩٦٥ .

١٥٣ - في الأدب العربي الحديث ، ط دار

البصري ، بغداد ١٩٦٧ .





# المراجع الأجنبية

## REFERENCES

---

- Bowra, C M. : The Heritage of Symbolism, Mucmilan Co. Ltd., London, 1951.
- Campbell, Jeseoph : The Hero with a Thousand Faces, Meridian Books, New York, 1956 .
- Combes, H. : Literature and Criticism. Pelican Pooks , : 1963 .
- Crane, R.S : Critics and Criticism, Ancient and Moderns, Chicago, 1952.
- Edman, Irwin : Arts and The man, an Introduction, to Aesthetics, Montor Books, 3rd: Imp. 1651.
- Eliot, T.S : —Notes Towards The Definition of Culture, Faber & Faber, London, 1948.  
—Selected Essays, Faber & Faber, London, 1932  
—The Use of Poetry, and The Use of Criticism, Faber & Faber, London, 1950:
- Enright. D.J. : ; and Chickera, E de. : English Crivical Texts, London, 1962.
- Goodman, P. : The Structure of Literature, Chicago, 1954.
- Heller, Erich : Mhe Hazard of Modern Poetry, in Disinherited Mind, A Pelican Book, 1961.
- Jung, C. : Bpsychology of Unconscious, translated by Beatrica M Hinkle, Kegan paul, London, 1933 ,

- Ogden, C.K : and Richards, I.A. ; The Meaning of Meaning,  
London, 1949.
- .....:The Penguin Book of Contemporary Verse,  
edited by Kenneth Allott, Penguin Books,  
1972.
- Poe, E A ; Complete Tales and Poms, Randon House,  
U.S.A. 1938.
- Read, H : Collected Essays in Literary Criticism, Faber  
& Faber, London.  
— Forms in Modern Poetry, Vision Press,  
London, 1948 ,
- Spender, H. : Higheights of Modern Literature, Mentor  
Books
- Spender, Stephen: The Making of a poem, London, 1955.
- Wain, John ; Poetry, in the Twentieth Centure Mind, Vol  
11 ( 1918 — 1945 ), Oxford university press,  
London, 1972
- Watson, George ; The literary Critic, Pelican Books, 1962.
- Wimsatt, W.K, and Brook, C. ; Literary Criticism, Mew York  
1957 .
- Wyatt, A.J. & Clay, H. ; History of English Literature from  
1979, Second Edition, London.

## ثانياً :

المصادرالأعمال للشعرية

ابراهيم ناجي

١ — ديوان ناجي ، جمع وتحقيق : أحمد رامي ، وأحمد عبد المقصود ، وصالح جودت ومحمد ناجي . دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٩ . ( يشمل ديوان وراء الغمام الطبعة الأولى ١٩٣٤ ) ، وليالي القاهرة ( الطبعة الأولى ١٩٥١ ) .

والطائر الجريح ( الطبعة الأولى ١٩٥٧ ) ( إلى جانب القصائد التي لم تنشر ) .

أبو القاسم الشابي

٢ — أغاني الحياة .

أحمد دحبور

٣ — حكاية الولد الفلسطيني ، دار العودة بيروت ١٩٧١ .

٤ — قصائد منقوشة على مسلة الأشرفية

( مع آخرين ) ملحق جريدة

فتح ١٩٧٢ .

أحمد رفيق المهدوى : ٥ — ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ،

ط. الرسالة، القاهرة ١٩٥٩ .

أحمد زكى أبو شادى : ٦ — مختارات وحى العام ، دار العصور

ط. الأولى، القاهرة ١٩٢٨ .

أحمد سويلم : ٧ — الطريق والقلب الحائر ، دار الكاتب

العربى، القاهرة ١٩٦٧ .

أحمد شوقي : ٨ — الشوقيات ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة

أحمد عبد المعطى حجازى : ٩ — كان لى قلب ، الكتاب الذهبى ، العدد

١٩٧ ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٧٢ .

١٠ — مدينة بلا قلب ، دار الكاتب العربى

ط. الثانية، القاهرة ١٩٦٨ .

١١ — لم يبق إلا الاعتراف ، دار الآداب

أرشد توفيق : ١٢ — الوقوف خارج الأسماء ، مطبوعات

وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٣ .

- البير أديب : ١٣ — لمن ، مجموعة من الشعر الرمزي ،  
القاهرة ١٩٥٢ .
- الياس أبو شبكة : ١٤ — أفاعي الفردوس ، بيروت ١٩٣٨ .
- ١٥ — ديوان القيثارة ، ط . مكتبة صادر ،  
بيروت ١٩٢٦ .
- الياس حبيب فرحات : ١٦ — ديوان فرحات ، سان بولو ١٩٣٢ .
- ١٧ — الربيع ، المطبعة السابقة ١٩٥٤ .
- آمال الزهاوي : ١٨ — دائرة في الضوء ... دائرة في الظلمة ،  
مطبوعات وزارة الإعلام العراقية
- أمل دثقل : ١٩ — البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، دار  
العودة بيروت ١٩٧٣ .
- أمين الريحاني : ٢٠ — الريحانيات ، المطبعة العلمية ،  
بيروت
- ٢١ — هتاف الأودية ، دار ريجاني ١٩٥٥
- أنسي الحاج : ٢٢ — لن ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٩ .
- ابليأ أبو ماضي : ٢٣ — تير وتراب ، دار العلم للملايين ، ط .  
الثانية بيروت ١٩٦١ .

٢٤-الجداول ، مطبعة الكمال ، القاهرة

١٩٢٧ .

بدر توفيق : ٢٥ — إيقاع الأجراس العبدئة ، دار

المعرفة ١٩٦٥ .

٢٦ — قيامة الزمن المفقود ، دار الكتاب

العربي القاهرة .

بدر شاكر السياب : ٢٧ — أساطير ، منشورات دار البيان ،

مطبعة الغرى الحديثة ، النجف ١٩٥٠

٢٨ — اقبال ، منشورات دار الطليعة،

بيروت ١٩٦٥ .

٢٩ — أنشودة المطر ، دار مجلة شعر،

بيروت ١٩٦٠ .

٣٠ — شناسيل ابنة الجلبي واقبال ، دار

الطليعة للطباعة والنشر، ط . ثالثة

بيروت ١٩٦٧ .

٣١ — المعبد الغريق ، دار العلم للملايين

ط . الأولى ، بيروت ١٩٦٢ .

٣٢ — منزل الاقناتن ، دار العودة - بيروت

١٩٧١ .

- بلندر الحيدري : ٣٣ — حوار عبر الأبعاد الثلاثة، مطبوعات  
وزارة الاعلام العراقية، بغداد ١٩٧٢ .
- ٣٤ — ديوان بلندر الحيدري ، دار العودة ،  
بيروت، ويشمل دوواين (أغاني المدينة  
الميتة ط . أولى ١٩٥١ ) ( خطوات في  
الغربة ) ( رحلة الحروف الصفرة، ط  
أولى ١٩٦٨ ) .
- ( أغاني الحارس المتعب ) ( حوار عبر  
الأبعاد الثلاثة ) .
- توفيق زياد : ٣٥ — تهليل الموت والشهادة ، دار العودة، ط  
الرابعة ١٩٤٤ .
- ٣٧ — المواكب ، مطبعة المقتطف، مصر ١٩٢٣
- حافظ ابراهيم : ٣٨ - ديوان حافظ ابراهيم، تحقيق أحمد أمين  
وأحمد الزين . القاهرة .
- حبيب صادق : ٣٩ — فصول لم تتم . دار الآداب، بيروت  
١٩٦٩ .
- ٤٠ — في زمن القهر والغضب، دار العودة -  
بيروت ١٩٧٣ .
- حبيب الشيخ جعفر : ٤١ — زيارة للسيدة السومارية . منشورات  
وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧٤ .

- حسن توفيق : ٤٢ — ( مع آخرين ) الدم في الحقائق ، دار  
الكاتب العربي ، القاهرة .
- قصائد عاشقة ، عدد خاص من مجلة  
الثقافة الاسبوعية ، ٥ ديسمبر ١٩٧٤ .
- حسن عبد الله القرشي : ٤٣ — ديوان حسن عبد الله القرشي ( في  
مجلدين ) دار العودة بيروت ١٩٧١ .
- حسن فتح الباب : ٤٤ — حبنا أقوى من الموت ، الهيئة المصرية  
العامة للكتاب ، ( مطبوعات الجديد )  
القاهرة ١٩٧٥ .
- ٤٥ — ذكريات على ضفاف القناة ، عدد خاص  
من مجلة الثقافة الاسبوعية ، القاهرة  
أغسطس ١٩٧٥ .
- ٤٦ — مدينة الدخان والدمي ، دار الكاتب  
العربي ، القاهرة ١٩٦٧ .
- خليل حاوي : ٤٧ — يبادر الجوع ، دار الآداب بيروت  
١٩٦٥ .
- ٤٨ — الناي والريح ، دار الطليعة ، بيروت  
١٩٦١ .
- ٤٩ — نهر الرماد ، دار الطليعة ، ط الثالثة ،  
بيروت ١٩٦٢ .



- خليل مطران : ٥٠ — ديوان الخليل ( أربعة أجزاء ) دار  
الهلل ، ط الثانية ١٩٤٩ .
- رشيد أبوب : ٥١ — أغاني الدرويش ، دار صادر ، بيروت  
١٩٥٩ .
- ٥٢ — الأبيات ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٩
- ٥٣ — هي الدنيا ، دار صادر ، — بيروت  
١٩٥٩ .
- رضوان الشهبال : ٥٤ — جزار الصيف ، مطابع الغرب ، بيروت  
١٩٦٤ .
- سعدى يوسف : ٥٥ — الاخضر بن يوسف ومشاعله ، مطبوعات  
وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢ .
- سعيد عقل : ٥٦ — رندلي . منشورات نوفل ، ط —  
الرابعة ، بيروت ١٩٧١ .
- ٥٧ — قدموس ، نشر دار الفكر ، ط ثانية  
بيروت .
- سامى الخضراء الجيوسى : ٥٨ — العودة من المنبع الحالم ، دار الآداب ،  
بيروت ١٩٦٠ .
- سليمان العيسى : ٥٩ — أغنيات صغيرة ، دار الشرق ، حلب  
١٩٦٧

٦٠ - الدم والنجوم المخضراء ، دار الجديد ،

ط ، أولي بيروت ١٩٥٩ .

٦١ - ويكون أن يأتي طائر الرعد ، دار

العودة، بيروت ١٩٧٠ .

سميح القاسم

٦٢ - في حضرة العاشق والمعشوق ،

مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ،

بغداد ١٩٧٥ .

شاكر العاشور

٦٣ - خطوات الملك ، دار مجلة شعر ،

بيروت ١٩٦٠ .

شوقي أبو شقرا

٦٤ - قصائد مختارة ، عدد خاص من مجلة

الثقافة الأسبوعية ، العدد ٧٩ للقاهرة .

٦٥ - ماء إلى حصان العائلة ، دار مجلة شعر ،

بيروت ١٩٦٢ .

٦٦ - ألحان مصرية ، دار الكتاب العربي ،

القاهرة .

صالح جودت

٦٧ - الروابي الحمر - الشركة الوطنية للنشر

والتوزيع - الجزائر ١٩٧٠ .

صالح خباشة

٦٨ - ديوان صلاح عبيد الصبور ، دار

العودة ، ط الأولى بيروت ١٩٧٢ .

صلاح عبد الصبور

ويشمل دوواين ( الناس في بلادى ط  
 الأولى ١٩٥٧ ) ( أقول لكم ط الأولى  
 ١٩٦١ ) ( أحلام الفارس القديم ط الأولى  
 ١٩٦٤ ) ( تأملات في زمن جريج ط  
 الأولى ١٩٧٠ )

٦٩ — شجر الليل — دار الوطن العربى للطباعة  
 والنشر، ط الأولى، بيروت ١٩٧٢ .

صلاح ابكى : ٧٠ — مواعيد . دار المكشوف ط الأولى،  
 بيروت ١٩٤٣ .

طلعت للرفاعى : ٧١ — مهرجان الشروق ، دار مكتبة الفكر،  
 طرابلس، ليبيا .

عباس محمود العقاد : ٧٢ — خمسة دوواين للعقاد ، الهيئة المصرية  
 العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣ .

ويشمل دوواين ( هدية الكروان ط  
 الأولى ١٩٣٣ ) ( أعاصير مغرب ط  
 الأولى ١٩٤٢ )

( بعد الأعاصير ط أولى ١٩٥٠ ) وحى  
 الأربعين ، ط أولى ١٩٣٣ .

( عابر سبيل ط . أولى ١٩٣٧ ) .

- عبد الباسط الصوفي : ٧٣ - آيات ريفية ، دار الآداب ، بيروت  
١٩٦١ .
- عبد الرحمن الشرفاوى : ٧٤ - من أب مصرى وقصائد أخرى ، دار  
الكتاب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .
- عبد الرحمن شكرى : ٧٥ - ديوان عبد الرحمن شكرى ، جمع  
وتحقيق نقولا يوسف ط الأولى ،  
الاسكندرية ١٩٦٠ .
- عبد الرحمن طهمازى : ٧٦ - ذكرى الحاضر ، منشورات وزارة  
الاعلام العراقية ، بغداد ، ١٩٧٤ .
- عبد الوهاب البياتى : ٧٧ - أباريق مهشمة ، ط الأولى ، بغداد  
١٩٥٤ .
- ٧٨ - أشعار فى المنفى ، دار الكاتب العربى ،  
القاهرة ١٩٦٨ .
- ٧٩ - بكائية إلى شمس حزيران والمرزقة ،  
ط أولى ، بيروت ١٩٦٩ .
- ٨٠ - سفر الفقر والثورة ، دار الآداب ، ط  
أولى ، بيروت ١٩٦٥ .
- ٨١ - سيرة ذاتية لسارق النار ، منشورات  
وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٤ .

٨٢ - عيون الكلاب الميتة ، دار العودة ،

بيروت ١٩٦٩ .

٨٣ - قصائد ، ط أولى ، القاهرة ١٩٦٥ .

٨٤ - الكتابة على الطين ، دار الآداب ،

بيروت ١٩٧٠ .

٨٥ - كلمات لاتموت ، ط أولى ، بيروت

١٩٦٠ .

٨٦ - الذى يأتى ولا يأتى ، ط أولى ، بيروت

١٩٦٦ .

٨٧ - المجد للأطفال والزيتون ، دار الكاتب

العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

٨٨ - كلمات غصبي ، دار الكاتب

عبدى بدوى

العربى - القاهرة .

٨٩ - الشاطئ الممهور ، دار مصر

عزيز أندراوس

للطباعة ، القاهرة .

٩٠ - أشياء ميتة ، دار مجلة ، الشعر بيروت

عصام محفوظ

١٩٥٩ .

٩١ - أعشاب الصيف ، دار مجلة شعر ،

بيروت ١٩٦١ .

٩٢ - السيف و برج العذراء ، دار مجلة

شعر، بيروت ١٩٦٣.

٩٣ - الموت الأول، منشورات بدران ،

بيروت ١٩٧٣ .

على أحمد باكثير : ٩٤ - روميو وجوليت ، لجنة النشر

للجامعيين ، القاهرة ١٩٤٦ .

على أحمد سعيد ( أدونيس) : ٩٥ .. أغاني مهيار الدمشقي ، دار مجلة

شعر . ط ١ ، أولى ، بيروت

١٩٦١ .

٩٦ - أوراق في الريح — دار مجلة

شعر . ط. أولى ١٩٥٨ .

٩٧ - قصائد أولى — دار العودة —

بيروت ١٩٢١ .

٩٨ - كتاب التحولات والمجسرة

في أقاليم الليل والنهار -

المكتبة العصرية ، بيروت

١٩٠٥ .

على صديق عبد القادر : ٩٩ - أحلام وثورة . ط دار النماء،

مصر ١٩٥٧ .

محمد علي الرقيعي : ١٠٠ — الحنين الظامى — ط

ماجى ، طرابلس ١٩٥٨ .

علي الجندي : ١٠١ — الشمس وأصابع الموتى ،

مطبوعات وزارة الإعلام

العراقية ، بغداد .

علي محمود طه : ١٠٢ — أرواح وأشباح — ط أولى،

القاهرة ١٩٤٢ .

: ١٠٣ — زهر وخمر — ط الأولى،

القاهرة ١٩٤٣ .

علي هاشم رشيد : ١٠٤ — شموع على الدرب ، دار

الكتاب العربي ، القاهرة

. ١٩٦٧

عمر أبو ريشة : ١٠٥ — غنيت فى مأتمى ، دارالعودة ، بيروت .

: ١٠٦ — أوراق الفجر ، دار الكتاب العربي

القاهرة ١٩٦٧ .

١٠٧ — فصل فى الحكاية ، دار الآداب ،

بيروت ١٩٦٠ .

: ١٠٨ — عندما يهاجر السنونو ، منشورات

اتحاد الكتاب العربى ، دمشق ١٩٧٢ .

- قدري طوقان : ١٠٩ — اعطنا حبا ، دار الآداب ، بيروت  
١٩٦٥ .
- : ١١٠ — أمام الباب المغلق ، دار الآداب ، ط  
أولى ، بيروت ١٩٦٧ .
- فرج مكسيم : ١١١ — فلسطين حبيتي ، دار الكاتب العربي ،  
القاهرة .
- فؤاد بدوي : ١١٢ — حديث الحب والحرب ، دار النجاح ،  
ط أولى بيروت ١٩٧١ .
- : ١١٣ — العشاء الأخير ، ط مؤسسة روز  
اليوسف القاهرة ١٩٧٥ .
- فؤاد رفقہ : ١١٤ — مرساة على الخليج ، دار مجلة شعر  
بيروت ١٩٦٠ .
- فوزي العنتيل : ١١٥ — عبر الأرض ، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب بالقاهرة ١٩٧٥ .
- فوزي المعلوف : ١١٦ — ديوان فوزي المعلوف ، دار الريحاني ،  
بيروت ١٩٥٧ .
- كاظم جواد : ١١٧ — من أغاني الحرية ، دار العلم للملايين  
بيروت ١٩٦٠ .



كامل الشناوى : ١١٨ - شعر كامل الشناوى ، دار المعارف

مصر - ط الثانية القاهرة ١٩٧٠ .

كمال عمار : ١١٩ - أنهار الملح ، دار الكاتب العربى ،

القاهرة ١٩٦٨

كمال نشأت : ١٢٠ - أنشودة الطريق ، دار ممفيس للطباعة ،

القاهرة ١٩٦١ .

كيلانى سمد : ١٢١ - قبل ما تسقط الأمطار ، دار الكاتب

العربى ، القاهرة .

المأمون أبو شوشة : ١٢٢ - دموع المهرج ، دار الكاتب العربى ،

القاهرة ١٩٣٨ .

ماجد السمرانى : ١٢٣ - لغة النار الأزلية ، مطبوعات وزارة

الاعلام العراقية ، بغداد .

مازن النقيب : ١٢٤ - إلى العيون الضاحكة ، دار الكاتب

العربى ، القاهرة .

١٢٥ - صرخات نائرة ، ط مطبعة الحضارة

العربية ، القاهرة ١٩٧٣ .

مبارك حسن الخليفة : ١٢٦ - الحان قلبى ، مكتبة وهبة ، القاهرة

. ١٩٦٤

محمد الأخضر السائحي : ١٢٧ - الكهوف المضيفة ، الشركة الوطنية

للنشر والتوزيع ، الجزائر .

- محمد الأسعد : ١٢٨ - الفناء في أقبية عميقة ، مطبوعات وزارة  
الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٤ .
- محمد ابراهيم أبو سنة : ١٢٩ - قلبي وغازلة الثوب الأسود - ط أولى  
القاهرة ١٩٦٥ .
- محمد الجيار : ١٣٠ - الحب لا يعرف الخريف ، الهيئة المصرية  
العامة للكتاب ( مختارات الجديد )  
مارس ١٩٧٠ .
- محمد عفيفي مطر : ١٣١ - كتاب الأرض والدم ، مطبوعات  
وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢ .
- ١٣٢ - رسوم على قشرة الليل ، دار آتون ،  
القاهرة ١٩٧٢ .
- ١٣٣ - شهادة البكاء في زمن الضحك ، دار  
العودة - بيروت .
- ١٣٤ - ملامح من الوجه الانبثاق وقلبي ،  
دار الآداب ط أولى بيروت ١٩٦٩ .
- محمد فضل بكاب : ١٣٥ - أشواق ( بالاشتراك مع محمود خليل  
محمد ) دار القومية العربية للثقافة  
والنشر - ط أولى القاهرة ١٩٦١ .

محمد الفيتوري : ١٣٦ - أذكر نبي يا أفريقيا ، دار القلم ، القاهرة

. ١٩٦٦

١٢٧ - عاشق من أفريقيا ، دار الآداب،

بيروت ١٩٦٤ .

١٣٨ - رياح عز الدين القسام، منشورات

وزارة الاعلام العراقية بغداد ١٩٧٤ .

محمد القيسى

١٣٩ - غرفة بملالين الجدران ، دار العودة ،

بيروت ١٩٧٣ .

محمد الماغوط

١٤٠ - الفرح ليس مهنتي ، دار العودة،

بيروت ١٩٧٣ .

محمد مهدي الجواهري : ١٤١ - ديوان محمد مهدي الجواهري ( أربعة

أجزاء ) مطبوعات وزارة الاعلام

العراقية، بغداد .

١٤٢ - بدلا من الكذب ، دار الكاتب العربي

القاهرة ١٩٦٧ .

محمد مهران السيد

١٤٣ - الدم في الحدايق ، دار الكتاب العربي،

القاهرة .

محمود أمين العالم : ١٤٤ — قراءة لجدران زنزانة ، مطبوعات  
وزارة الاعلام العراقية ، بغداد  
١٩٧٢ .

محمود حسن اسماعيل : ١٤٥ — أغاني الكوخ ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة  
١٩٣٥ :

١٤٦ — السلام الذي أعرفه ، الهيئة المصرية  
العامة ، ط أولى ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٤٧ — صلاة ورفض ، الهيئة المصرية العامة ،  
ط أولى ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٤٨ — هكذا أغنى ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة  
١٩٣٧ .

محمود دريش : ١٤٩ — حبيبتي تنهض من نومها ، دار العودة ،  
بيروت ١٩٧٠

١٥٠ — عاشق من فلسطين ، دار الآداب ،  
بيروت .

١٥١ — الكتابة على ضوء بندقية ، دار العودة ،  
بيروت ١٩٧٠ .

محمود سامي البارودي : ١٤٢ — ديوان البارودي ، تحقيق علي الجارم

ومجد شفيق معروف : المطبعة الأميرية ،  
القاهرة ١٩٥٣ .

معى الدين خريف : ١٥٣ — حامل المصاييح ، نشر وتوزيع —  
مؤسسات بن عبدالله ، تونس ١٩٧٣ .

معى الدين فارس : ١٥٤ — الطين والأظافر ، دار النشر المصرية ،  
ط الأولى ، القاهرة ١٩٥٦ .

مسلم الجابري : ١٥٥ — الرمح أنت ، مطبوعات وزارة الإعلام  
العراقية بغداد ١٩٧٣ .

معروف الرصافي : ١٥٦ — ديوان الرصافي ، مطبعة دار الكتاب  
العربي ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٤٩ .

معين بسيسو : ١٥٧ — القتلى والمقاتلون والسكاري ، دار  
العودة ، بيروت ١٩٧٥ .

ملك عبد العزيز : ١٥٨ — بحر الصمت ، دار الكتاب العربي  
للطباعة والنشر ، القاهرة .

ميخائيل نعيمة : ١٥٩ — همس الجفون ، القاهرة ١٩٥٢ .

الميداني بن صالح : ١٦٠ — النيل والطريق ، نشر الشركة التونسية  
للتوزيع ، تونس ١٩٧٢ .

يازك الملائكة : ١٦١ — شجرة القمر ، دار العودة ، ط الثالثة ،  
بيروت ١٩٧١ .

١٦٢ — شظايا ورماد ، دار العودة ، بيروت

١٩٧١ .

١٦٣ — حاشقة الليل ، دار العودة ، بيروت ،

١٩٧١ .

١٦٤ — قرارة الموجة ، دار الكاتب العربي ،  
القاهرة .

١٦٥ — مأساة الحياة وأغنية للانسان ، دار  
العودة بيروت ١٩٧٠ .

١٦٦ : افادة في محكمة الشعر، منشورات نزار

نزار قباني

قباني ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٩ .

١٦٧ — أنت لي ، دار الآداب ، ط الثالثة —  
بيروت ١٩٥٩ .

١٦٨ — الرسم بالكلمات ، منشورات نزار  
قباني ط ، الثالثة . بيروت ١٩٦٩ .

١٦٩ — سامبا ، دار الآداب ، ط الثالثة ،  
بيروت ١٩٦٠ .

١٧٠ — طفولة نهد، دار الآداب ، ط الرابعة ،  
بيروت ١٩٦٠ .

١٧١ — قالت لي السمراء ، دار العلم للملايين ،  
ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٢ - قصائد من نزار قباني ، دار الآداب .

ط الرابعة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٣ - لا، بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد

رافضه ، منشورات نزار قباني ، ط

الأولى ١٩٧٠

١٧٤ - منشورات فدائية على جدران

إسرائيل ، منشورات نزار قباني ،

ط الأولى ، بيروت ١٩٦٩ .

١٧٥ - أطفال في المنفى ، منشورات دار المجاني ،

بيروت ١٩٦١ .

١٧٦ - الجرح الذي أصبح سيفاً ، عدد خاص

من مجلة الثقافة الأسبوعية ، القاهرة

١٧ أكتوبر ١٩٧٤ .

١٧٧ - مع الغرباء ، الدار القومية للطباعة

والنشر ، القاهرة .

١٧٨ - البشر المهجور ، ط أولى ، بيروت

١٩٥٨ .

١٧٩ - قصائد في الأربعين ، دار مجلة شعر ،

بيروت ١٩٦٠ .

نذير العظمة

نصار محمد عبدالله

هارون هاشم رشيد

يوسف الخال

١٨ - قصائد مختارة ، دار مجلة شعر ،

بيروت ١٩٦٣ .

١٨١ - واحة الجحيم ، دار الطليعة ، بيروت

١٩٦٤ .

يوسف الخطيب

١٨٢ - القنص المهجور والعوسجة الملتببة ،

مطابع دار المعرض، بيروت ١٩٣٦ .

يوسف غصوب



## ثالثاً: الدوريات

### « المجلات الأدبية »

تطلب منا هذا البحث الرجوع إلى عدد من المجلات الأدبية العربية من المجلات الآتية : -

(وقد أثبتنا تاريخ وأرقام هذه الأعداد في هوامش البحث):

- |                                          |                 |
|------------------------------------------|-----------------|
| بيروت                                    | ١ - الآداب      |
| بيروت                                    | ٢ - أدب         |
| القاهرة                                  | ٣ - الأدب       |
| بيروت                                    | ٤ - الأديب      |
| القاهرة                                  | ٥ - أبولو       |
| القاهرة                                  | ٦ - الثقافة     |
| القاهرة                                  | ٧ - الرسالة     |
| بيروت                                    | ٨ - شعر         |
| الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة .      | ٩ - الشعر       |
| الهيئة العامة للمكتاب ، القاهرة .        | ١٠ - الشعر      |
| دار مجلة الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة . | ١١ - الشعر      |
| الكويت .                                 | ١٢ - عالم الفكر |
| القاهرة .                                | ١٣ - الكاتب     |
| القاهرة .                                | ١٤ - المحلة     |



# المفهرس

الصفحة

المقدمة ... .. ٩ — ١٥

## الباب الأول

مدخل تمهيدى للدراسة ... ..

( ١٧ — ٨٨ )

الفصل الأول : الموقف الشعري : مدخل لدراسة لغة الشعر ١٩ — ٦٤

العربي الحديث :

المفهوم الكلاسيكي للشعر وسلطانه على الشعر

الحديث — مفهوم الشعر الحديث واتجاهاته

— الموقف الشعري في القصيدة العربية الحديثة

الفصل الثانى : تحديد المصطلح النقدي : ... .. ٦٥ — ٨٨

التجربة الشعرية تجربة فنية — لغة الشعر ... ..

## الباب الثانى

الخيال والصورة ... ..

( ٨٩ — ٢٠٤ )

الفصل الاول : التطور العام لمعنى الخيال : ٩١ — ١٢٠

الخيال والصورة فى الادب اليونانى القديم

— الخيال عند العرب القدماء — الخيال

## الصفحة

والصورة في الأذنب الكلاسيكي — الخيال  
والصورة عند الرومانسيين — نظرية كولردج في  
الخيال والصورة — الخيال والصورة عند الرمزيين  
— الخيال والصورة في الشعر الحديث — الخلاصة .

الفصل الثاني : تطور الخيال والصورة في القصيدة العربية: ١٢١ — ١٥٨  
الخيال والصورة في القصيدة العربية الكلاسيكية  
( موقف النقاد العرب والشعراء — نظرية الجمال  
في الشعر الجاهلي — الكلاسيكية الجديدة )  
الخيال والصورة في القصيدة الرومانسية  
( الحركة الرومانسية — أثر نظرية الخيال  
الرومانسية في فهمنا للشعر ونقده — التطبيق  
في جيل الرواد — الخيال والصورة في  
شعر المهجر — استكمال أوجه الصورة — الموقف العام .

الفصل الثالث : الخيال والصورة في الشعر الجديد : ١٥٩ — ٢٠٤  
موقف الشعر الجديد من الخيال والصورة  
— الصورة الشعرية في الشعر الجديد  
— خصائصها — الصورة الذاتية — الصورة  
الأسطورية — عموض الشعر الحديث — التحول  
من الغنائية إلى الدرامية — الموقف العام .

## الباب الثالث

## الصورة الموسيقية

( ٢٨٤ — ٢٠٥ )

مفهوم الصورة الموسيقية ، ... .. ٢٠٧

الصورة الموسيقية من أهم جوانب لغة الشعر

الفصل الأول : الصورة الموسيقية في القصيدة العربية  
وتطورها : ٢١١ — ٢٣٤

موسيقى القصيدة الكلاسيكية — الربط بين

الأوزان والحالات النفسية — ثورات التجديد

على الصورة التقليدية — محاولات تجريبية

في القصيدة العربية الحديثة ( مدرسة الديوان

— شعر المهجر ) — تقييم الموقف .

الفصل الثاني : الصورة الموسيقية في الشعر الجديد ٢٣٥ — ٢٨٤

أولاً : حركة الشعر الجديد .. ... ٢٣٧

ثانياً : الوزن في الشعر الجديد (إعادة توزيع البحور ٢٤٦

القديمة — موسيقى التفعيلة — موسيقى الموجة الشعرية) ...

ثالثاً : القافية في الشعر الجديد ... .. ٢٦٧

رابعاً : موسيقى قصيدة النثر ... .. ٢٧٢

خامساً . موسيقى التعبير (صلاح عبد الصبور ... ٢٧٦

والموسيقى الصوتية — نزار قباني والموسيقى التصويرية)

الموقف العام ... .. ٢٨٣

## الصفحة

## الباب الرابع

## التجربة البشرية

٢٨٥ — ٤٢٣

التجربة البشرية : ... .. ٢٨٧ — ٢٩١

المقصود بالتجربة البشرية - التجربة البشرية كجانب

من جوانب لغة الشعر - التجربة البشرية في المفهوم

الكلاسيكي والرومانسي - موقف الشعر الحديث من

التجربة البشرية : ... ..

الفصل الأول : الموقف الاجتماعي ... .. ٢٩٣ — ٣٢١

عوامل قيامه - الموقف الانفعالي - تيار المقاومة -

الموقف الجدلي - الحرية الاجتماعية .

الفصل الثاني : الموقف الذاتي ... .. ٣٢٣

كلمة عامة... .. ٣٢٥

مشاعر الحزن : ( ظاهرة الحزن في الشعر العربي ٣٢٧

الحديث - نازك الملائكة والحزن الرومانسي - صلاح عبد

الصبور والبحث عن الذات - أحمد عبد المعطي حجازي

وأحزان المدينة - بدر السياب ومحاصرة الموت ) .

مشاعر اللامتنمي ... .. ٣٩١

( موقف اللامتنمي - بلندر الحيدري - محاولات عبثية

- أدونيس والبحث عن الذات - الموت والحرية -

## الصفحة

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| عفيف مطر ... التعرية والإدانة - خليل حاوي والانتظار العقيم |     |
| مشاعر الحسية الجمالية : .....                              | ٤٠٨ |
| (أبو شبكة وسعيد عقل - نزار قباني)                          |     |
| الموقف العام .                                             | ٤٢١ |
| خاتمة .....                                                | ٤٢٤ |
| أهم المراجع والمصادر .....                                 | ٤٣٩ |
| أولاً : المراجع : .....                                    | ٤٤١ |
| أ - المراجع العربية .....                                  | ٤٤١ |
| ب - المراجع الأجنبية .....                                 | ٤٦٣ |
| ثانياً : المصادر (الأعمال الشعرية) .....                   | ٤٦٥ |
| ثالثاً : الدوريات .....                                    | ٤٨٧ |
| فهرس الموضوعات .....                                       | ٤٨٩ |



---

|      |               |                |
|------|---------------|----------------|
|      | ٧٩ / ٢١٣١     | رقم الإيداع    |
| ISBN | ٩٧٧-٢٠١-٦٧٤-٣ | التزقيم الدولي |

---