الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة اسطمبولي – معسكر

كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

## الآمالي المطبوعة

# محاضرات في مقياس:
# قضايا النص الشعري الحديث والمعاصر

للسنة الثالثة ليسانس

إعداد الدكتور:
**جليد أحمد**

السنة الجامعية:
**2022/2021**

بسم الله الرحمن الرحيم

**المادة:** **قضايا النص الشعري الحديث و المعاصر**

**محتوى المادة:**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | المادّة: قضايا النص الشعري الحديث و المعاصر /محاضرة و تطبيق | | السداسي: الخامس | المعامل:03 | الرصيد:05 |
| | مفردات المحاضرة | مفردات التطبيق | | | |
| 1 | الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر | نصوص : سليمان العيسى، السياب ، نزار قباني، محمود درويش، سميح القاسم ، محمود حسن إسماعيل | | | |
| 2 | القضية الفلسطينية في الشعر العربي الحديث والمعاصر | مفدى زكرياء ، يوسف العظم ،الجواهري ، محمد العيد آل خليفة | | | |
| 3 | البعد الوطني والقومي في الشعر العربي الحديث | أحمد شوقي ، حافظ إبراهيم ، مظفر النواب ، توفيق زياد ، وليد الأعظمي ، محمد العيد آل خليفة | | | |
| 4 | قضية الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر | نصوص : عبد الوهاب البياتي – محمود درويش / ، أبو القاسم خمار، عمر البرناوي | | | |
| 5 | اللغة الشعرية في النص الشعري المعاصر | نصوص لشعراء أبولو : أبو شادي/ الشابي– المهجر – أبو ماضي | | | |
| 6 | الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر | نصوص من الشعر الرومنسي: إبراهيم ناجي/ و الرمزي: البياتي – | | | |
| 7 | الغموض في النص الشعري المعاصر | نصوص من الشعر السريالي : أنسي الحاج / أدونيس | | | |
| 8 | الرمز الأسطورة في النص الشعري المعاصر | نصوص السياب – البياتي - أدونيس | | | |
| 9 | الحسن المأساوي في النص الشعري المعاصر | نصوص نازك الملائكة ، صلاح عبد الصبور ، فدوى طوقان، بلند الحيدري | | | |
| 0 | النزعة الصوفية في النص الشعري المعاصر | نصوص أدونيس ، محمود حسن ، إسماعيل ، أحمد الشهاوي | | | |
| 1 | التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة | نصوص أدونيس ، المزغني ، محمد بنيس | | | |
| 2 | النزعة الدرامية في الشعر المعاصر | نصوص أمل دنقل ، صلاح عبد الصبور ، عبد العزيز المقالح | | | |
| 3 | التكثيف اللغوي في قصيدة النثر | نصوص لحركة الشعر محمد الماغوط أنسي الحاج ـ جبرا إبراهيم جبرا . | | | |
| 4 | الايقاع في النص الشعري المعاصر | دراسة بعض الظواهر العروضية – التدوير و التكرار – التوازي – تداخل الأوزان | | | |

# فهرس

الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر ..... ص1

القضية الفلسطينية في الشعر العربي الحديث والمعاصر ..... ص13

البعد الوطني والقومي في الشعر العربي الحديث ..... ص26

قضية الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر ..... ص33

اللغة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر ..... ص39

الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر ..... ص48

الغموض في النص الشعري المعاصر ..... ص60

الرمز في الشعر العربي المعاصر ..... ص66

الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ..... ص73

الحس المأساوي في النص الشعري العربي المعاصر ..... ص81

النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر ..... ص89

التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ..... ص97

النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر ..... ص110

الإيقاع في النص الشعري العربي المعاصر ..... ص119

**مقدمة:**

تعامل الشعراء العرب مع الثورة الجزائرية ومنجزاتها بوصفها قضية قومية إنسانية، فمنذ السموات الأولى لبزوغ فجر الثورة انتفضت الأقلام الشعرية لتساهم في وصف ثورة الشعب الجزائري وتضحياته التي استفزت الفضاء الأدبي على تنوّع مصادره وأدواته حتى صار الإبداع الأدبي في مكامن الثورة ومكتسباتها فعلا قوميا وواجبا أخلاقيا بالأساس. يقول يوسف إدريس في مقدمة قصته "رجال وثيران":« كانت الصورة الأساسية لأيّ عمل يكتب عن ثورة عظيمة كثورة الجزائر أن يكون في مستوى عظمة هذه الثورة، وأنّى لي بهذا المستوى وإنما لا أزال بالكاد أتأمل ما رأيت ووعيت»[1].

إن الشعب الجزائري بذل من التضحية «ما يعجز عنه إلا الشعوب الصامدة ذات الطاقة العجيبة على المقاومة، وقدّم على مذبح حريته مئات الألوف من الشهداء، وكشف من ألوان البطولة والفداء ما يعزّ نظيره لدى الشعوب، بل إنّ هذا النضال العظيم كان مفاجأة الشعب العربي لنفسه ولإمكانياته»[2].

انطلقت الأصوات الشعرية من كل ربوع الوطن العربي تتغنى بثورة الشعب الذي حطّم القيود، وتصوّر ما أحدثته حقًّا من تغييرات في الإنسان العربي، وما طرأ على الشخصية العربية من إيمان قوي بقدرته على الفعل، وأمل بالنصر والحرية حتى أصبحت الثورة الجزائرية رمزا للإرادة العربية التي عرفت حالة من الانكسار والخيبة بعد نكبة فلسطين.

**موقف الشعراء الجزائريين من الثورة:**

دعا الشعراء الجزائريون إلى النضال سبيلا إلى تحقيق النصر والحرية، ورغم عمليات التضييق والمطاردة والسجن فإنهم لم يستكينوا وظلوا يلهبون حماس الشعب، يقول مفدي زكريا:

نطق الرصاص فما يباح كلام  وجرى القصاص فما يتاح ملام

السّيف أصدق لهجة من أحرف  كتبت فكان بيانها الإبهام[3]

ويبدو أن هذا الموقف أقام حدًّا فاصلا بين عهد سياسة الأخذ والردّ، وبين الثورة:

---

[1] - يوسف إدريس، رجال وثيران، دار مصر للطباعة، ديسمبر 1998م، ص6.

[2] - افتتاحية مجلة الآداب، "تحية إلى الجزائر"، ع11، بيروت، نوفمبر 1959م، ص1.

[3] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم)، 2007م، ص41.

حقوقنا بدم الأحرار نكتبها  لا الحبر أصبح يعنينا ولا الورق[1]

وهكذا رفع الشعر لواء الثورة، وإذا كان الاحتلال الفرنسي «قد بذل كل ما في وسعه من أجل قتل روح المقاومة في الإنسان الجزائري وسلب سيادته وطمس شخصيته بشتّى الطرق والوسائل، فإنّ تاريخ الحركة الوطنية خير شاهد على أن الشعب الجزائري لم يستسلم»[2]، ومن هنا تبدو ملحمة نوفمبر من أعظم الملاحم الخالدة التي سجّلها الشعب:

دعا التاريخ ليلك فاستجابا  (نفمبر!) هل وفيت لنا النّصابا ؟[3]

ويشيد الشاعر صالح خباشة بالثورة الجزائرية التي هي عبارة عن صرخة للثوار واكبتها طلقات المدافع والرشاشات وللذود عن أرض الجزائر، دار الشاعر التي يريد الاحتلال تحطيمها، ولكن هيهات لأن الجزائريين مازالوا يدفعون ضريبة الدم حتى النصر، يقول:

اسمعوها صرخة من كل ثائر  صرخة المدفع والرشاش هادر
وحدة القطر وشعبي في الجزائر  غاية الثوار في أرض المفاخر
يا بلادي أنا أقسمت بثاري  أنا دون النصر لا تخمد ناري
ألف جيل مستعدّ للطواري  فاحذروا اليوم - بني الغرب – قراري
لن تمسّوا اليوم بالتقسيم داري  لن تمدوا يدكم نحو الصحاري
فاسمعوها صرخة من كل ثائر  لن تنالوا أيّ شبر في الجزائر[4]

وفي شعر محمد أبو القاسم خمار نزعة وطنية نابعة من اعتزازه بالجزائر وأوراسها، منبع الثورة التي يؤيّدها شعب برمّته على أرض تحتدم نيرانها، وتزلزل كيان المستعمر:

وفي الجزائر، في الأوراس ملتهبا  شعاره أنّنا للمجد ننتقم
جيش يعزّزه شعب بأجمعه  أرض تزلزل والهيجاء تحتدم[5]

**صدى الثورة الجزائرية في الشعر المصري:** تبنى الشعراء المصريون قضية الجزائر شعبا وثورة، ومن هؤلاء الشعراء أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور الذي كتب قصيدتين هما "جميلة علم وهران" و"أبو تمام"، يقول في القصيدة الأولى[1]:

---

[1] - المصدر السابق، ص30.

[2] - مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي دراسة موضوعية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1998م، ص24.

[3] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص33.

[4] - صالح خباشة، الروابي الحمر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970م، ص164.

[5] - عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر الحديث ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1982م، ص13.

عندما يسقط ذاك العلم الأسمر في تربة وهران مدمى
وهلال المفرق الأنور في التلة يطوى، ثم يرمى
عندما تبرق عينان ...نجوماً مشرقية
وترفان كطيرين جريحين على عشب وماء
عندما يشحب خدّان نديان، ولا يستفهم ثغر
ويكون الموت أحلى، وهو مرّ

ويقول في قصيدة "أبي تمام" التي ألقاها في مهرجان أبي تمام في دمشق سنة 1961م[2]:

**الصوت الصارخ في عموريه**

**لم يذهب في البريه**

**سيف "البغدادي" الثائر**

**شق** الصحراء إليه ... لباه

حين دعت أخت عربية وا معتصماه

لكن الصوت الصارخ في طبريه

لباه مؤتمران

لكن الصوت الصارخ في وهران

لبته الأحزان

يا سيف المعتصم الثائر

اخلع غمد سحابك، وانزل في قلب الظلمة

شق العتمة

واضرب يمنى في طبرية

---

[1]- صلاح عبد الصبور، الديوان، أقول لكم، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1961،1م، ص92.

[2] - المصدر السابق، ص91.

واضرب يسرى في وهران

يعود بنا الشاعر إلى الماضي، إلى قوة الفعل والكلمة؛ إلى قوة الفعل المتمثل في السيف وإلى قوة الكلمة المتمثلة في شعر أبي تمام، كانه يقارن بين ماضي مجيد وحاضر تعيس. إنّ الأداة "لكن" وإن كانت للاستدراك فقد وظّفها الشاعر ليؤكد الفرق البعيد بين الموقفين، ولذلك يستدعي مرّة أخرى سيف المعتصم ليعيد الوضع إلى سالف عهده، ولعل تكرار الفعل "اضرب" يدل على عنفوان الثورة.

ولنستمع إلى الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يصف الموت في وهران قائلا[1]:

ليسوا فراشات، وليست شموع

تلك التي تفحّمتها الجموع

نار.. لهيب النّار في قربها

وقلبها الوحش حقد، وجوع

وهم يغذّون الخطى نحوها

كأنّما يستقبلون الرّبيع

يرون في دخانها أغصنا

ويحسبون الجمر زهرا ينيع

ويرى الشاعر المصري "محمد إبراهيم أبو سِنّة" في قصيدة "مرثية شهداء الجزائر" أن دماء الشهداء هي ثمن الأمن والحرية والكرامة:

دفعوا ثمن القبلات لعشاق الغد

ثمن الأغنية الأولى في لحن لم يبدأ بعد

ثمن الجلسات الزرقاء على شاطئ نهر

[1] - أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1982م، ص376 وما بعدها.

ثمن الأجنحة المبسوطة للطير

ثمن الزرقة فوق جزائرهم

ثمن مناجمهم

ثمن العيد لميلاد الطفل الأول

ثمن الإنسان الضائع في قلب بلاده[1]

ويفضح الشاعر ممارسات الاحتلال البغيض عندما حاول طمس هوية الجزائر:

وجزائرهم كانت شاعر

قطعوا من جذر الحلق لسانه

مطرا أسود فوق قوافل عمياء

كانت علما لا حامل له

كانت ابنًا يبحث عن والده

شمسًا تبحث عن نافذة لمدار [2]

إنّ الشعراء في مصر واكبوا الثورة الجزائرية وتفاعلوا معها تفاعلا وطنيا وقوميا وعاشوا معها معايشتهم لثورة يوليو، لأن المدّ القومي آنذاك كان يسيطر على نفوس هؤلاء الشعراء سيطرة كاملة[3].

**صدى الثورة الجزائرية في الشعر العراقي:**

يلخص الأستاذ عثمان سعدي[4] موضوعات الثورة الجزائرية في الشعر العراقي في:

- قوة الثورة وصلابة عودها.

---

[1] - محمد إبراهيم أبو سِنّة، الأعمال الشعرية الكاملة ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص115.

[2] - المصدر السابق، ص117.

[3] - ينظر: الوصيفي عبد الرحمن، الثورة الجزائرية في الشعر العربي في مصر، مجلة الثقافة، ع15، الجزائر، يناير 2007م، ص87.

[4] - عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، مطبعة الميزان للطباعة والنشر، الجزائر، ط3، أكتوبر 2001م، ص15.

- وصف بطولات الثوار.
- أمجاد جيش التحرير الوطني ومعاركه.
- ثورة الجزائر أمل العروبة ومثل الكفاح الإنساني.
- جميلة ونضال المرأة الجزائرية.
- فرنسا وحلفاؤها كما صوّرها الشعراء العراقيون.
- فرحة إعلان الاستقلال والجمهورية.
- الرمزية في الشعر الذي نظم قبل ثورة 14 يوليو (تموز) العراقية المجيدة.

وعلى غرار الشعراء العرب التحم شعراء العراق بالثورة الجزائرية، ومنهم الشاعر محمد مهدي الجواهري الذي خصّ الجزائر بقصيدة عنوانها "الجزائر" (نظمها في دمشق عام 1956م بمناسبة أسبوع الجزائر الذي أقيم في أرجاء سورية) يقول فيها[1]:

(جزائرُ) يا كوكب المشرقيـــ ن دُجَا الشّرق من كُربةٍ فاطلُعي

ويا عَقِبَ العربِ المغربين أعِدي صدى (عُقْبة) تُسْمَعِي

أجدّي عهودًا عفّت وابعثي نوافخَ من سِفْـــرها المُمْتع

ومن الشعراء العراقيين الذين تغنوا بالثورة الجزائرية الشاعر "علي الحلي" بقصيدة "في حقل الدم"[2] التي يصوّر فيها وحشية العدو الغاشم الذي فشل في العثور على المجاهدين الثوار، فلم يجد سوى قرية آمنة دكّها بمدفعيته، يقول:

هناك ومن أين أهوى الضياء؟

ومات مع الفجر حلمُ الرّجاء

ورفت رؤاه لمثوى الرمم

وطفل هناك على الرابيه

جديل، وأنفاسه في الفضاء!

خيالات مجزرة غافيه

---

[1] - الجواهري، الديوان، ج4، جمعه وحقّقه د. إبراهيم السامرائي وآخرون، مطبعة الأديب البغدادية، 1974م، ص235.

[2] - علي الحلي، مجلة الآداب، ع11، بيروت، نوفمبر 1956م، ص20.

تزمرها هدهدات النهر!

ونجوى السحر

ومن شرفات العدم

يطل الوجود دجيّ السمات

كأنقاض سور القدر

تلوّث بالطين، ملء الجراح

وجنّح للوهم يحسو الرياح

وأغفت على الرمل بقايا بشر!

أمام هذه الغطرسة الوحشية لم يكن مفاجئا مولد الثورة وهو ما أشاد به الشاعر في قصيدته "مولد الثورة الجزائرية"[1]، حيث يقول:

من ها هنا، وانطلق النداءْ

أقوى من الموت، ومن تجبر البحر !!

أقسى من النار، ومن مجاعة البشر !

مخضّلا بالنّور من مناجم القمرْ!

وغرة السحرْ

وانطلق النداءْ

صوتٌ من المجهول، من قراره

[ القدرْ!!

[1] - علي الحلي، مجلة الآداب، ع7، بيروت، جويلية 1956م، ص24.

وكتب بدر شاكر السيّاب "رسالة من مقبرة" أهداها إلى المجاهدين الجزائريين، وفيها يتغنى بالثورة الجزائرية ويبدي سخطه على شعبه في العراق الذي لم ينتفض ولم يثر على الأوضاع التي يعيش فيها[1]:

فالنّور في شبَّاك داري دماء

ينضَحنَ من حيث التقى بالصّخورْ

في فُوهة القَبر المغطّاةِ سور.

هذا مخاضُ الأرض لا تيأسي؛

بُشراكِ يا أجداث حانَ النّشورْ!

بُشراكِ في "وهران" أصداءُ صورْ.

سيزيفُ ألقى عنه عبءَ الدّهور

واستقبلَ الشّمسَ على "الأطلسِ"!

آهٍ لوهران الّتي لا تثور!

ووهران هذه في خاتمة القصيدة ليست وهران الجزائر، وإنما هي بغداد التي لا تثور، وربّما كل المدن العربية الأخرى.

أما قصيدة "ربيع الجزائر"[2] فقد كتبها يوم أن بلغه استقلال الجزائر وهو على فراش مرضه الأخير، يقول فيها:

سلامًا بلاد اللظى والخراب

ومأوى اليتامى وأرض القبور،

أتى الغيث وانحلّ عقد السحاب

---

[1] - بدر شاكر السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة ج1، تحقيق: علي محمود خضيّر، الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع- منشورات تكوين، بيروت - بغداد، ط1، ديسمبر2020م، ص310.

[2] - بدر شاكر السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة ج2، ص22.

فروّى ثرًى جائعًا للبذور

وذاب الجناح الحديد

على حمرة الفجر تغسل في كلّ ركن بقايا شهيد

وتبحث عن ظامئات الجذور

وما عاد صبحك نارًا تُقعقع غضبى وتزرع ليلا

وأشلاء قتلى

وتنفث قابيل في كلّ نارٍ يسفّ الصّديد

وأصبحت في هدأة تسمعين نافورةً من هتاف

لديك يبشّر أن الدّجى قد تولّى

وللشاعر عبد الوهاب البياتي أربع قصائد هي؛ ""الموت في الظهيرة"[1] نظمها حول إعدام الشهيد العربي بن مهيدي، و"إلى مالك حداد"[2] و"أغنية انتصار"[3] و"المسيح الذي أعيد صلبه إلى جميلة"[4].

**صدى الثورة الجزائرية في الشعر السوري:**

يعد الشاعر السوري سليمان العيسى في طليعة الشعراء العرب الذين تغنوا بالثورة الجزائرية وواكبوا أحداثها، وتعتبر قصيدته "من ملحمة الجزائر" من خير ما جادت به قرائح الشعراء، يقول[5]:

روعة الجرح فوق ما يحمل اللفظ ويقوى عليه إعصار شاعر

أأغني هديرها .. والسمـاوات صلاة لجرحها ، ومجامر؟

---

[1] - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت-عمان، 1995م، ص247.

[2] - المصدر السابق، ص489.

[3] - المصدر السابق، ص234.

[4] - المصدر السابق، ص359.

[5] - سليمان العيسى، مجلة الآداب، مج 6، ع5، بيروت، ماي 1958م، ص6-7.

ما عساني أقول؟ والشاعر الرشّاش، والمدفع الخطيب الهادر

ما عساني أقول؟ والنّار لم تلفح جبيـــني هناك والثأر دائر

ألف عذر يا ساحـــة المجد يا أرضي التي لم أضمها يا جزائر

بيديك المصير فاقتلعي الليل وصوغيـــه دافـــق النّور باهر

**رمزية أبطال الثورة الجزائرية:**

اقترنت الثورة الجزائرية بأسماء أبطالها الذين وهبوا حياتهم لها، وكانوا رمزا معبّرا عما يستكن في هذا الشعب من طاقات ضخمة وإيمان عظيم بقدراته على التضحية والصمود، وعلى انتزاع حقوقه، يقول مفدي زكريا منوّها بالأمير عبد القادر[1]:

إذا ذكر التاريخ أبطال أمة  يخرّ لذكراك الزّمان ويسجد

لقد أدّى طول الكفاح الذي مارسه الشعب الجزائري إلى ظهور روح الاتكال على النّفس والعزم على تحقيق النّصر والحرية في جوّ من التلاحم والتكاتف منقطع النظير بين جميع شرائح المجتمع، حيث ساهمت الثورة في خلق إنسان جديد، وحوّلت المرأة إلى رفيقة نضال وكفاح تشارك الرجل في أرض المعركة، وقد عبّر كثير من الشعراء عن هذا التحوّل في حياة المرأة الجزائرية فنقلوا مشاركتها في النضال وتعرضها لكل أشكال القمع والبطش والتعذيب، يقول محمد العيد آل خليفة[2]:

الثورةُ العظمى كسبْنَا نَصرَها  والجبهةُ اكتسحتْ قُوى الإجرام

شعبُ الجزائر كلُّــه أبطالُها  من حارثٍ فيهـا ومـن هَمَّـام

**الشهيد أحمد زبانة:**

[1] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص149.

[2] - محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة- الجزائر، 2010م، ص221.

لم تحتل الثورة الجزائرية المكانة المرموقة من بين ثورات العالم بلغة الكلام والتباهي في الكتابات والشعارات، بل بالتضحيات الجسام التي قدّمها الشعب من أجل التّحرّر، فكان الشهداء يرتقون في كل لحظة من لحظات الكفاح، ومن هؤلاء الأبطال الذين تغنى الشعراء ببطولاتهم وتضحياتهم الشهيد أحمد زبانة، إنه الشهيد الذي يُدفع إلى المشنقة مختالا يتهادى، يندفع نحو جلاده يخاطبه ليؤكد له خلاصة ما في الثورة من جلال وعظمة:

قام يختال كالمسيح وئيدًا  يتهادى نشوانَ، يتلو النشـيدا

باسمَ الثغر، كالملائك، أو كالطّفل، يستقبل الصباح الجديدا

شامخًا أنفه، جلالًا وتيهًا  رافعًا رأسَه، يناجي الخلـودا

وامتطى مذبح البطولة معـراجًا، وَوَافَى السماءَ يَرجُو المزيدا

وتعالى، مثلَ المؤذن، يتلو... كلمات الهدى، ويَدعُو الرّقودا

صرخةٌ، ترجفُ العوالم منها  ونداءٌ مضى يهـزُّ الوجودا:

«أنا إن مِت، فالجزائر تحيا، حـرّة، مستقلـة، لن تبيدا»[1]

**جميلة بوحيرد رمزا ثوريا:**

جميلة بوحيرد الشابة الجزائرية التي أحبت وطنها فأعطته من كل ما تملك، عُذبت ولكنها ظلت تردّد في وجه جلاديها:« أيّها السادة، إنني أعلم أنكم ستحكمون عليّ بالإعدام، لأنّ أولئك الذين تخدمونهم يتشوقون لرؤية الدماء .. ومع ذلك فأنا بريئة ... ولكنكم إذ تقتلوننا، لا تنسوا أنّكم بهذا إنما تقتلون تقاليد الحرية، ولا تنسوا أنّكم بهذا إنما تلطخون شرف بلادكم، ولا تنسوا أنّكم لن تنجحوا أبدًا في منع الجزائر من الحصول على استقلالها»[2].

يقول نزار قباني[3]:

الاسم جميلة بوحيرد

---

[1] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 17-18.

[2] - جورج أرنو، أسطورة من كفاح الجزائر جميلة بوحيرد، تقديم: عبد القادر حمزة، مطابع دار أخبار اليوم، (د.ت)، ص4-5.

[3] - نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص449-453.

رقم الزنزانة تسعونا

في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرونا

الاسم جميلة بوحيرد

تاريخ ترويه بلادي

يحفظه بعدي أولادي

تاريخ امرأة من وطني

ما أصغر "جان دارك" فرنسا

في جانب (جان دارك) بلادي

ويبعث الشاعر بدر شاكر السياب برسالة إلى جميلة بوحيرد يقول فيها:

يا أختنا المشبوحة الباكية

أطرافك الدامية

يقطرن في قلبي ويبكين فيه

يا مَنْ حملتِ الموتَ عن رافعيه

من ظلمة الطين التي تحتويه

إلى سماوات الدّم الواريه

إنها جميلة المشبوحة الدامية التي ترفعنا من ظلمة الطين إلى سماء التضحية والفداء،

حيث التقى الإنسان والله والأموات

والأحياء في شهقة

في رعشة للضربة القاضيه

ففكرة الفداء والحياة والولادة من الموت هي التي تتحكم بالبيان في قصيدة السياب، ولا يكتفي الشاعر بصور الفداء المسيحي والموت الذي يقود إلى الحياة في الهيكل الإنساني، بل يقرن ذلك بصور طقوس الخصب في الأسطورة الوثنية، فجميلة إنْ هي إلا دوحة عارية يعيدها الدم الثوري كما يعيد الأطلس أخضر ورّاقًا عبقا، والدّمع الذي تذرفه جميلة يتحول إلى أسلحة في أيدي الثائرين.

وينتقل الشاعر السوداني محمد الفيتوري[1] في قصيدته "رسالة إلى جميلة" من صورة المرأة المناضلة عند نزار قباني والمرأة الأسطورة عند السياب، إلى المرأة الرسالة فيتحوّل من تقنيات المداورة الفنية إلى الصورة المباشرة في ساحة النضال وإلى معنى نضال الإنسان من أجل الحرّية. ويسلط الفيتوري الضوء على جميلة ونضالها وحرّيتها كإنسان وحرّية شعبها الرامق في سجن الاحتلال وراء جدران من الحجر الصوان التي تذكّر بجبهة السجّان الذي يصادر الإنسان والوطن والحرّية.

لن تسمع الجدران يا جميلة

فالسّجن مثل جبهة السجّان

من حجر صخر .. ومن صوان

ما أجمل الحياة يا جميلة

لولا جنون الطّغاة

وقهقهات السجون

لأن ظالمًا يحب الحياة

ويكره الآخرين

لأن سيّدًا يحبّ العبيد

ويكره الثائرين

[1] - محمد الفيتوري، مجلة الآداب، مج 6، ع1، بيروت، يناير 1958م، ص48-49.

لأن سجانك يا جميلة

كلّ جنود الامبراطورية

ويتغنى الشاعر عبد الوهاب البيّاتي بالمجاهدة جميلة بوحيرد في قصيدته "المسيح الذي أعيد صلبه" التي كتبها في دمشق يوم 08 مارس 1958م، يقول فيها[1]:

يا أختي الصبية

يا جميلة

إن ثلجا أسودًا

يغمر بستان الطفولة

إنّ برقًا أحمرًا

يحرق صلبان البطولة

إنّ حرفًا،

ماردًا

يُولد في أرض الجزائر

يولد الليلة لم تظفر به ريشة شاعر

**المكان رمزا ثوريا:**

كثيرا ما يقترن الحديث عن الثورة الجزائرية الحديث عن جبال "الأوراس"، هذه الجبال التي ألهمت الثورة وناضلت مع الإنسان الجزائري وتعرضت معه للقصف والدمار، إذ كان الطيران الفرنسي يلقي بالقنابل على المواطنين والصخور معا، فلا عجب أن يتغنى الشعراء بجبال "الأوراس" وجبال "الأطلس" وجبال "جرجرة" وجبال "الونشريس".

[1] - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية ج1، ص 359-361

يقول أبو القاسم خمار[1]:

يا ساحة اللهب المقدس زلزلي دنيا بطاحي

واستلهمي ثاراتنا الحمـــراء من ساح لساحي

إنّا هنا من غضبة الأوراس، من قمم الكفاح

من قبلة الشهداء.. من قلب الملاحم والجراح

لقد غدا "الأوراس" رمزًا ملحميا بطوليا لارتباطه بانطلاق الثورة، وشاهدا على معاني الفداء والشموخ والاستشهاد، وكما اهتم شعراؤنا به، اهتم الشعراء العرب بالأوراس وجاء ذكره في شعرهم كثيرا، فقد خصّه الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي بقصيدة طويلة بعنوان "أوراس" يقول فيها:

مدن المغربْ

ترتجّ على قمم الأوراس

زلزال في مدن المغرب

لم يهدأ منذ سنين مائه

لم يترك في جفن أملا لنعاس[2]

[1] - محمد أبو القاسم خمار، ديوان أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص 65.

[2] - أحمد عبد المعطي حجازي، أوراس قصيدة، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، (د.ت)، ص18. - الديوان، دار العودة، ص 397 (مصدر سابق) .

## 02ـ القضية الفلسطينية في الشعر العربي المعاصر

القضية الفلسطينية في الشعر العربي المعاصر

**في معنى النكبة:**

كانت نكبة فلسطين ينبوعا تفجرت منه عواطف الأدباء ووحيا إلهاما للشعراء،أما مادة النكبة التي خلفتها في نفوس الشعراء، فهي التمزق الاجتماعي، والتّشرّد، والإحساس بالنفي، والخذلان، والضياع، وما توحيه هذه الحالات من يأس وغضب وتمرد، مع ما يوافق ذلك من تذكّر لربوع الوطن واستحضار له.

**صورة النكبة في الشعر:**

أخذ الشعراء الفلسطينيون يحذرون قومهم ممّا يحاك ضد بلادهم ويتربص بهم من مؤامرات كبرى، ومن هؤلاء الشعراء إبراهيم طوقان (1905-1941) الذي كان من أقوى الأصوات وأعمقها إحساسًا بالخطر الداهم يلوح في الأفق، وقد نظم في عام 1928م قصيدة يدعو فيها إلى الإقدام والبذل بعد أن رأى قومه لاهين غافلين، يقول فيها[1]:

كَفْكِفْ دموعَكَ ليس ينـ فَعُكَ البكاءُ ولا العويل
وانهَضْ ولا تشكُ الزّما نَ فما شكا إلاَّ الكسول
واسلكْ بهمَّتكَ السَّبيـ لَ ولا تقلْ كيف السَّبيلُ
ما ضَلَّ ذو أملٍ سَعى يومـاً وحكمتهُ الدَّليلُ
وطنٌ يُباعُ ويُشترى وتصيحُ فليحيَ الوطنْ
لو كنتَ تبغي خيْرَهُ لبذلتَ من دمِك الثمنْ
ولقُمتَ تضْمِدُ جرحهُ لو كنتَ من أهلِ الفطنْ

**وعد بلفور:** في الثاني من شهر نوفمبر سنة 1917، تلقى اللورد "ليونيل فالتر روتشيلد" رسالة من اللورد "آرثر جيمس بلفور" وزير الخارجية البريطانية على لسان حكومته يقول فيها: «يسرني جدًا أن أبلغكم بالنيابة عن حكومة جلالته، التصريح التالي الذي ينطوي على العطف على أماني اليهود والصهيونية، وقد عرض على الوزارة وأقرّته: إن حكومة صاحب الجلالة تنظر بعين العطف إلى تأسيس وطن قومي للشعب اليهودي في فلسطين، وستبذل غاية جهدها لتسهيل تحقيق هذه الغاية..»[2]، ولم يحظ تصريح سياسي بمثل الشهرة التي حظي بها هذا التصريح الذي يطلق عليه الجميع "وعد بلفور".

خرجت بريطانيا من فلسطين العام ١٩٤٨ بعدما اطمأنت على تحقيق الحلم الصهيوني في فلسطين، بإنشاء الوطن القومي وإقامة دولة إسرائيل، وتشريد وترحيل عشرات الآلاف من أبناء فلسطين واحتلال أراضيهم.

وقد عايش الإنسان الفلسطيني بشكل عام، والشاعر الفلسطيني بشكل خاص هذه الأحداث وتفاعل معها، وتأثر بها، ونهض الشعر بأعبائها، ورسم خطوطها وملامحها وتفاصيلها، فاصطبغت قصائد الشعراء باللهب والغضب على وعد بلفور، الذي ألقى بسواده على فجر فلسطين وصباحها حتى ألبسها الحزن والوجع، وخنق الحلم، وذبح شمس الحقيقة. إذ عبّر

[1] - إبراهيم طوقان، الديوان، دار الشرق الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، 1955، ص 46-47.

[2] - جميل عطية إبراهيم وصلاح عيسى، صك المؤامرة وعد بلفور، دار الفتى العربي للنشر والتوزيع، القاهرة- بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص 6.

العديد من الشعراء عن عمق الخطر الكامن من وراء هذا الوعد، يقول مصطفى وهبي التل[1] معبّرا عن الأسى الذي أصابه من جراء هذا الوعد: [2]

يا رب إن بلفور أنفذ وعده كم مسلم يبقى وكم نصراني
وكيان مسجد قريتي من ذا الذي يبقي عليه إذا أزيل كياني
وكنيسة العذراء أين مكانها سيكون إن بعث اليهود مكاني

ويصرخ الشاعر إبراهيم طوقان بمرارة وسخط، في وجه "بلفور" في قصيدته "البلد الكئيب" التي نظمها بمناسبة إضراب فلسطين يوم "وعد بلفور"[3]:

يا أَيُّها البلد الكَئيبُ حياكَ مُنهمر سَكوبُ
لا تَبتئس بِالظُلم إن ن غَداً لَناظرِهِ قَريب
بلفور كَأسك مِن دَم الشـ ـشهداء لا ماء العنَب
فَانظُـــر لِوَجهك إِنَّهُ في الكَأس لوّحه الغضب
بلفور يَومك في السَما ء عَلَيــك صاعِقَة السَماء
ما أَنَت إِلا الذئب قَد صَوّرت مِن طين الشَقاء
إِخسأ بِوعدك إِنّ وَعـ ـدك دونه رَبّ القَضاء

ويكتب الشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود (1931- 1948) عن غدر الإنجليز في قصيدته "وعد بلفور"[4] التي ألقاها في مدينة نابلس سنة 1935:

غدر الحليف وأيُّ وعدٍ صانه يومــا وأيّةَ ذمّةٍ لم يخفُرِ

---

[1] - مصطفى بن وهبة بن صالح بن مصطفى بن يوسف التل .شاعر أردني كان يوقع بعض شعره بلقب (عرار) كان مصطفى التل شاعر الأردن القومي، وواحدا من الذين دعموا الحركة المناهضة للاستعمار..

[2] - محمد مهدي علام، الأدب وقضية فلسطين ضمن: دور الأدب في معركة التحرر والبناء ج1، مؤتمر العرب الخامس 15-21 شباط 1965، بغداد، مطبعة العاني، بغداد، الطبعة الأولى، 1965، ص 170.

[3] - إبراهيم طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، إعداد وترتيب: ماجد الحكواتي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2002، ص 70-71.

[4] - عبد الرحيم محمود، الأعمال الكاملة، جمع وتحقيق: عزّ الدين المناصرة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص 54.

لما قضى وطرا بفضل سيوفنا نسيَ اليدَ البيضا ولم يتذكّرِ

يا ذا الحليف سيوفنا ورماحنا لم تَنْثَلِمْ فاعلمْ، ولم تتكسّرِ

تَغلي الصدورُ وليس في غليانِها إلا نذير العاصفِ المتفجّرِ

يوجه إبراهيم طوقان حديثه إلى حكومة الانتداب البريطاني في سخرية مرّة بالدولة القوية تسطو على حقوق الشعب الفلسطيني وتزوّر تاريخه، ملوحاً بوعد بلفور، ومبيّناً يقظة الإنسان الفلسطيني التي تنبهت إلى أهداف الاستعمار[1]:

قد شهدنا لعهدكم بالعدالهْ وختمنا لجندكم بالبسالَهْ !
وعرفنا بكم صديقاً وفياً كيف ننسى انتدابَه واحتلالَهْ
ونجلنا من لطفكم يوم قلتم وعد بلفور نافذٌ لا مَحَالَهْ
كلُّ أفضالكم على الرأس والعيـ ـن وليست في حاجة لدلالَهْ !

أما الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد (1927-2020) فيرى أن الإنجليز الطغاة هم سبب النكبة:

لولا خداع الإنجليز وغدرهم ما عاث في أرض الأسود كلاب

والغرب يا للغرب إن قدومه نحو البلاد مصيبة وخراب

هو أخطبوط فاجر مستعمر في كلّ ناحية له أذناب

بينما يتعجب إيليا أبو ماضي (1889-1957)،من موقف "**بلفور**" وحكومته، كيف يعطي إنسان مهما كان ما لا يملك؟!، ولماذا لا يعطي قطعة من بلده، يقول[2]:

ديارُ السلامِ، وأرضُ الهنا يشقُّ على الكلِّ أنْ تحزنا

نَخَطْبُ فلسطينَ خطبُ العلى وما كانَ رزءُ العُلى هيّنا

سَهِرنْا لَهُ فكأنَّ السيوفَ تحزُّ بأكبادِنـا ههنا

فقلْ لليهودِ وأشياعهم لقد خدعتكمْ بُروقُ المنى

---

[1] - إبراهيم طوقان، الديوان، ص 76.

[2] - إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت، ص 739-47740-741. أو:- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وتقديم، د. عبد الكريم الأشتر، الكويت، 2008، ص790-791-792.

ألا لَيتَ بلفورَ أعطاهمُ  بلاداً لَهُ لا بلاداً لنا

فلندنُ أرحبُ من قُدسِنا  وأنتمْ أحبُّ إلى لندنا

فليستْ فلسطينُ أرضاً مشاعاً  فَتُعطى لمنْ شاءَ أن يسكنا

فلا تحسبوها لكُمْ موطناً  فلمْ تكُ يوماً لكمْ موطنا

وتمثّل قصيدة "وعد بلفور" للشاعر القروي (1887-1984) صراع الحق والباطل[1]:

الحقُّ منك ومن وعودك أكبر  فاحسب حساب الحقّ يا متجبرُ

تَعدُ الوعودَ وتقتضي إنجازها  مهج العباد خسئت يا مستعمرُ

لو كنتَ من أهل المكارم لم تكن  من جيب غيرك محسنا يا "بلفر"

في قصيدته "وعد بلفور" التي ألقاها في بهو أمانة العاصمة في بغداد عام 1945م يخاطب الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري (26 يوليو1899-27 يوليو1997) الفلسطينيين شاحذا هممهم للصمود والنضال من أجل قضيتهم العادلة، يقول[2]:

خذي مسعاك مثخنة الجراح  ونامي فوقَ دامية الصفاح

فِلَسْطينٌ سَلامُ اللهِ يَسري  على تلك المشارِفِ والبطاح

ورُبَّةَ "صَفْقَةٍ" عُقِدَت فكانت  كتحريم الطلاقِ على نِكاح

تُدبَّرُ في العواصِمِ من مُرِيْبِ  خبيثِ الذكر، مَطعونِ النواحي

تفوحُ الخمر منها في اختْتامٍ  ويبدُو التِّبْر منها في افْتتاح

ويُسْفِرُ نَصُّها المُسوَدّ خِزياً  ومَظلمةً عن الغِيد المِلاح

---

[1] - رشيد سليم الخوري (الشاعر القروي)، ديوان الأعاصير، مطبعة مجلة الشرق، بيروت، د.ت، ص 72.

[2] - محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري ج 3، جمع وتحقيق: إبراهيم السامرائي وآخرون، مطبعة الأديب البغدادية، الطبعة الأولى، 1974م، ص 131-134.

وحلّت المأساة طعنة في كرامة كل عربي بعد أن قسّمت فلسطين وشرّد أهلها، واستباح الصهاينة حرمة الوطن، يجسّد عيسى الناعوري في قصيدة "صرخة الأسى" عمق المأساة الفلسطينية وجرحها الغائر في نفس كل عربي ويفضح دور الخيانة في ضياع فلسطين، فيقول:

ضاعت فلسطين الشهيدة وانطوت  واحسرتـاه لعــهدها البسّــام

لو كان أخضعهـا العدو بجيـشه  خفَّ المصاب وهان شرب الجام

لكنهــا قد سلّمــت لعدوها  بيدٍ ملطّــخةٍ مـن الإجــرام

قد سلمتهـا لليــهود عصـابة  رعديــدة برئت مــن الإسلام

عاش الغريب بها وشرّد أهلها  فتفرّقوا في الأرض كالأغنــام

يأسٌ يطوف بكل نفـس حـرّة  واليأسُ أفتكُ مـن شفار حسام

وتتمزق حناجر الأيامى واليتامى تستنصر الزعماء والملوك .. لكن هيهات لصراخهم، ويعصر هذا الموقف قلب الشاعر عبد الكريم الكرمي (أبي سلمى) (1909 - 10/11/ 1980) فيصرخ[1]:

إيه ملــوك العرب لا كنتم ملوكا في الوجود

قوموا اسمعوا مــن كل ناحية يصيح دم الشهيد

قوموا انظروا الأهلين بين الوعد ـ ضاعوا ـ والوعيد

ما بين ملقى في السجون  وبين منفي شريد

أو بين أرملة تولول  أو يتــيمٍ أو فقيد

لقد أدرك الشعراء خيانة الزعماء وتواطئهم مع الغاصبين، فسارعوا إلى كشف أدوارهم ، يقول إبراهيم طوقان[2]:

فإلى متى يا ابنَ البلادْ  وأنتَ تُؤْخذُ بالحماسه

---

[1] - عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، الديوان، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى،1978م، ص 23-24.

[2] - إبراهيم طوقان، الديوان، ص 59.

وإلى متى زعمـاءُ قوْ مِكَ يخلبونك بالكياسه

ولَكَمْ أحَطْنا خائناً منهم بهالات القَداسهْ

ولكَمْ أضاعَ حقوقَنا الر رَجلُ الموكَّلُ بالحراسهْ

واللهِ ليس هناك إل لا كُلُّ قَناصِ الرئاسهْ

تأتيه مِـنْ بيْع البلادِ وما إليه من الخساسهْ

ينعي الشاعر عمر أبو ريشة على الأمة العربية كيف ترضى بحكام قدّموا جزء من وطنهم لأعدائهم، يقول من قصيدة "أمتي"[1]:

أمتي كم غصة دامية خنقت نجوى علاك في فمي

أي جرح في إبائي راعف فاته الآسي فلم يلتئم

أوما كنتِ إذا البغي اعتدى موجةُ من لهبٍ أو من دم !؟

ودعي القادة في أهوائها تتفانى في خسيس المغنم

رب وامعتصماه انطلقت ملء أفواه البنات اليتم

لامست أسماعهم . لكنها لم تلامس نخوة المعتصم

أمتي كم صنم مجدته لم يكن يحمل طهر الصنم

لا يلام الذئب في عدوانه إن يك الراعي عدوَّ الغنم

**قضية اللاجئين:** هذه الصيحات لم تلقَ آذانا صاغية.. يستولي الصهاينة على مدن فلسطين المهمة وقراها ومساحات كبيرة من الأرض، وينزح عن هذه الأرض سكانها الأصليون، وتتوالى محن النازحين، ويجف أمل العودة في الحناجر

[1] - عمر أبو ريشة، الديوان المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى،1998م، ص 8-10.

عندما يلفح الهجير وجوههم، وتعصف الرياح بخيامهم فتقتلعها من جذورها، وتسوء الحالة وتنتشر البطالة، فتنعكس هذه الآلام ثورة في قلب الشاعر أبي سلمى[1]:

يا فلسطين !.. أين تربتك العذراء تَفْتَضّها يدُ المجتاح
أيّها النازحون!.. كيف تهاويتم نجومًا على غريب البطاح
أين أنتم؟! .. إن القلوب تنادي فيحول النداء رجع صداح

أيّها النازحون ! .. ماذا لقيتم غير دنيا الآلام والأتراح

وحملتم ذلّ السـؤال ثقيلا بعد تاريخ ثورة وكفاح

ويقول أيضًا[2]:

يا أخي أيّها المشرّد قل لي هل تحسّ اللهيب في إنشادي

مَنْ سيروي تاريخ خيمتك السـوداء في كل سامر أو ناد

نشرتها الرياح في الأفق الدّامي وقد أصبحت شعار حداد

برزت ،إذًا، في الشعر الفلسطيني مفاهيم السجن والاعتقال والنفي والتشريد واللجوء والمخيم والخيام، وخاصة بعد النكبة. وتبقى الخيمة السوداء رمزا لمآسي اللاجئين وتشرّدهم، يصف الشاعر كمال ناصر ذلك في قصيدته "خيمة" فيقول[3]:

يا خيمة أعرفها في الأسى فات عليها في الرجوع الأوان

النّار في أرجائها أخمدت وفي زواياها تلاشى الدخان

والهمّ من يأس بها مطرق يحصي عليها في العذاب الثواني

---

[1] - عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، الديوان، ص 168-169.

[2] - المصدر السابق، ص 224.

[3] - ينظر: دور الأدب في الوعي القومي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الرابعة،1986م، ص 324.

يا خيمتي السوداء ما لي هنا ذكرى أشلاء حكم جبان

ويعبّر الشاعر اللبناني عاطف كرم من قصيدة عنوانها "عودة اللاجئين" عن مأساة اللاجئين وما آلت إليه أحوالهم، داعيا إلى النهوض في سبيل استرداد الكرامة المهدورة[1]:

عاتبي المجد واعصفي يا ملاحم غرقت بالدماء أرض الملاحم

أمن العدل أن تسود السبايا ويساق الأحرار سوق الغنائم

أمتي أيـــن عزّتي وإبائي بك إن نادت الجراح البلاسم

يا بلادي قومي لقد صرع الحقّ وحنّت إلى الآيات القشاعم

هكذا يكتب الخلــود: يراع من دماء وصفحة من ملاحم

ويصوّر الشاعر المهجري إلياس فرحات مأساة اللاجئين في قصيدته "إلى اللاجئين" التي تتألف من ثلاثة مقاطع:

المقطع الأول: تصوير لحالتهم المؤلمة. إنّهم ضحية الكذب والخيانة، احتل الذئاب ديارهم وهم في العراء.

والمقطع الثاني: يثير الأمل في نفوسهم حين يقدّم لهم صورا عن البلد السليب.

والمقطع الثالث: استثارة هِمم العرب، يجب أن يعود اللاجئون إلى ديارهم.

يقول[2]:

أضـــحيّة الكذب المقنّع والخيانة والرياء

أوت الذئاب إلى مضاجعكم وأنتم في العراء

أفتلبـــــثون مشرّدين مصيركم بيد القضاء؟

ومن البلاء

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 325.

[2] - إلياس فرحات، الديوان ج3 الخريف، سان باولو، برازيل، الطبعة الأولى،1954م، ص 208.

تصديقكم بعض الوعود  وما الوعود سوى هراء

لقد استطاع أن يصور الواقع العربي تصويراً فنياً وذلك باختيار الكلمة الموحية بطاقتها وجرسها ومعناها، فجاء الشعر قوياً مؤثراً، ليسجل لنا لوحات حزينة لصراع الأمة العربية تحت أغلال العدو.

**الأمل بالعودة:** إن الاعتداءات لم تمنع الثوار الفلسطينيين من مواصلة نضالهم المستمر والمتصاعد، ومهما استخدم هذا العدو من وسائل التقتيل والترهيب، فلن تثنيهم عن متابعة مسيرتهم النضالية، وأمنيتهم في العودة إلى وطن الأجداد والآباء.

تمسّك الفلسطينيون الذين هُجّروا من فلسطين بحقّ عودتهم إليها على الرغم من الاضطهاد والتجويع والتشريد والقمع الذي عانوا منه في الوطن والمنفى، وتعاملوا مع هذا الحق بوصفه حقّاً ثابتاً راسخاً غير قابل للتصرف، ولا يملك أحدٌ حق التنازل عنه، لذلك غصّت أدبياتهم بالإصرار على العودة إلى أرضهم، بحدودها التاريخية، وعبّر شعراؤهم عن هذا الحقّ من خلال أشكال متعدّدة، وظهر التمسك به من خلال رموز كثيرة، ومنها رمز المفتاح الذي صار في كثير مما كتبه الشعراء رديفاً للبيت والوطن. فالشاعر عبد الغني التميمي يتحدّى الغاصب بمفتاح البيت، ويؤكد له أنَّ آلاته العسكرية لن تستطيع القضاء على روح المقاومة، وإرادة العودة:

لم يَزَلْ مِفتاحُ بيتيَ في يدي

لم أزَلْ أحضُنُ ذكرى بلدي

ما عرفتُ اليأسَ - يا جلاّدُ - يوماً

هذه آلاتُك اشْحَذْها...وهذا جِلْدي

أيها القاتلُ يومي بُؤْ بِهِ

أنتَ لا تقوى على قتلِ غدي

يقول أبو سلمى:

ويســـألني الرفاق ألا لقاء وهل من عـــودةٍ بعد الغيـاب

أجل .. ســـنقبل الترب المندى وفوق شـفاهنا حمر الرغاب

غداً سـنعود والأجيال تصـغي إلى وقع الخطى عـند الإيـاب

مع الفجر الضحوك على الصحاري نعود مع الصباح على العباب

مع الرايات داميــة الحواشــي على وهج الأســنة والحراب

وقد بدا هذا الإصرار جلياً عند الشاعر هارون هاشم رشيد، إذ إنّ الشاعر أكّد أن لليل آخِراً، وأنّ الخيمة السوداء التي صنعت كي تقبر اللاجئين تحوّلت منطلقاً لهم نحو التحرير، وأنّ فلسطين التي سقطت في الأسر ستستعيد حريتها المفقودة. يقول الشاعر:

سنرجع يوماً إلى حيّنا ونغرق في دافئات المنى

سنرجع مهما يمر الزمان وتنأى المسافات ما بيننا

فيا قلب مهلاً ولا ترتمي على درب عودتنا موهنا

يعزُّ علينا غداً أن تعود رفوف الطيور ونحن هنـا

ويظل صوت نشيد العودة قويا يتردد في الآفاق حتى لقد أصبحت قصيدة (إِنَّنَا لَعَائِدُونْ) للشاعر هارون هاشم رشيد بمثابة النشيد الوطني الفلسطيني:

عَائِدُونَ عَائِدُونَ إِنَّنَا لَعَائِدُونَ

فَالحُدودُ لَنْ تَكُونْ وَالْقِلَاعُ وَالْحُصُونْ

فَاصْرُخُوا يَا نَازِحُونْ

إِنَّنَا لَعَائِدُونْ

عَائِدُونَ لِلدِّيَارْ لِلسُّهُولِ لِلْجِبَالْ

تَحْتَ أَعْلَامِ الْفَخَارْ وَالْجِهَادِ وَالنِّضَالْ

بِالدِّمَاء وَالْفِدَاء وَالإِخَاءِ وَالْوَفَاءْ

إِنَّنَا لَعَائِدُونْ

وتقدّم فدوى طوقان برهاناً جديداً على حتمية العودة من خلال إصرارها على سير الطريق ومتابعته حتى النهاية، إذ تقدّم مجموعة من تراكيب الاستفهام الإنكاري، تنكر فيها أن تعيش مسلوبة الحق، منفية الروح، مقدّمة بعد ذلك إجابة شافية: إنّ هذا الاغتصاب، وهذا النفي القسري لن يستمرَّ إلى الأبد. تقول فدوى[1]:

أتُغْصَب أرضي؟ أيُسْلَب حقي وأبقى أنا

حليف التّشرّد أصبحت ذلة عاري هنا

أأبقى هنا لأموت غريباً بأرض غريبة

أأبقى ؟ ومن قالها؟ سأعود لأرضي الحبيبة

سأرجع لابدّ من عودتي

سأرجع مهما بدت محنتي

وظلّ المشرد عن أرضه

يتمتم : لابدّ من عودتي

هكذا إذاً، بدت فكرة العودة في الشعر الفلسطيني؛ حلم لا ينتهي، وإصرار لا يحدّ، وعزم لا يلين.

**المقاومة والانتفاضة:** شعر الانتفاضة نعني به تلك الأعمال التي تم تكريسها لإبراز الانتفاضة الفلسطينية في الأرض المحتلة؛ واقع الحدث ودلالاته، جذره التاريخي، عوامل التفجير، قواه المحركة، ثم آفاقه الممكنة وتحولاته، وذلك من خلال قدرة الشاعر الرؤيوية لتَشوّف الآتي وقراءة المستقبل القريب والبعيد.

كتب نزار قبّاني عدة نصوص شعرية عن الانتفاضة منها؛"دكتوراه شرف في كيمياء الحجر، والغاضبون، وأطفال الحجارة"، تتميز هذه القصائد الثلاث عموماً بطابعها التحريضي والتعبوي، ففي قصيدته "الغاضبون" يقول نزار[2]:

يـا تلاميــذ غزة . . .

علمونا . .

---

[1] - فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1993،1م، ص 121.

[2] - نزار قباني، ثلاثية أطفال الحجارة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، مارس 1988م، ص 27-28.

بعضَ ما عندكم

فنحن نسينا . . .

علمونا . .

بأن نكــونَ رجالًا

فلدينا الرجالُ . .

صاروا عجينا

علمونا . .

كيف الحجارةُ تغدو

بين أيدي الأطفالِ

مَاسًا ثمينا . .

وقصيدته: "دكتوراه شرف في كيمياء الحجر[1] أدخلت من عنوانها الشعر في عالم الكيمياء، وإن كان ذلك "كيمياء الحجر"، حيث يغدو الحجر أداة ورمزا في صراع استخدمتْه الأجيال الفلسطينية الشابة الثائرة ضد عدو غاصب مدجج بآلة الدمار الجهنمية.

وكتب الشاعر العراقي سعدي يوسف عن أبطال الحجارة قصيدة بعنوان: "إنه يحيى"[2]، التي تميزت بشدة تكثيفها، ولغتها الإشراقية الفنية الموحية، بصورها الحسية المبتكرة، وتفاصيلها اليومية الحميمة. "يحيى" هو رمز المناضل الفلسطيني المقاتل، المناضل- الشهيد، والفتى- الشهيد. وهو الرمز الحي الذي لم يمت، لقد تحول إلى طاقة ثورية فعالة تعيش في أرواحنا وضمائرنا:

رايات يحيى، ثوبُكَ المنخوبُ بالطلقات

---

[1] - نزار قباني، ثلاثية أطفال الحجارة، ص 43 وما بعدها.

[2] - سعدي يوسف، الأعمال الشعرية ج3، منشورات الجمل، بيروت - بغداد، ط1،2014م، ص 133.

يحيى في البراري

في قطرة الماء التي انسكبت على قدمين

وانسربت بأفئدة الصغار

راياتُ يحيى تعبر الأنهارَ والطرقَ التي اكتظت

وتدخل في منازعنا، مُضرَّجةَ السِرارِ

من بيتِ إبراهيم

من عبد الرحيم

وماءِ رام الله تأتينا:

أغزّةُ هاشمٍ في البرقِ

أم هذي كتائبنا مدججةً تلوحُ مع الدراري؟!

في المقطع الثاني يتنامى الفعل الدرامي عبر تأجج الحالة الثورية لدى المناضل - الشهيد يحيى، ابن المخيم الذي يتمازج غضبه مع غضب الأرض و"احتقانها". كلمة "احتقنت" تدل هنا على تراكم القهر والقمع التاريخي الذي أصاب الشعب الفلسطيني عبر مراحل تاريخية كاملة، إلى أن يجيء "يحيى" ليدحو" الأرض و"يبرؤها" ثم يعدها للصراع والفعل الثوري، يعدها لكي تكون قذيفته المضادة لنار الغزاة وقمعهم.

وترتقي حالة يحيى، ويتحول إلى مصدر لتوالد الثورة وديمومتها "يُنبت الأحجار"، بل هو يجعل من "سواعد" المناضلين "مقاليع" ووسائل كفاحية، ومن أصابعهم دم الثورة وزيتها المستمر[1].

ويمكن اعتبار قصيدة الشاعر العربي الفلسطيني عز الدين المناصرة: "يتوهج كنعان"[2] واحدة من أهم القصائد العربية التي كتبت عن الانتفاضة الفلسطينية، ومن أكثرها تميّزاً على الصعيدين الفني والفكري.

ابتداء من عنوانها تطالعنا هذه القصيدة بتباشير النصر المؤزر مُستندةً إلى الرمز التاريخي الكبير "كنعان".

---

[1] - ينظر: سعدي يوسف، الأعمال الشعرية ج3، ص 133.

[2] - عز الدين المناصرة، يتوهج كنعان، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1990م، ص 17.

أحاولُ أن أمسكَ البحرَ من خصرهِ القرمزّي

أراهُ كذلك،

لكنّه يشتهي أن يكونَ ربيعاً،

لكي يعجب الآخرين

بطيءٌ بريدُك يا وطني والرسائلُ لا تصلُ العاشقينْ.

وكانت تحومُ النوارسُ،

تملؤني غبطةً والنجومْ

مسافرةٌ قربَ شمس الأصيلْ

أحاولُ يا فَرَساً حجرّياً على التّلةِ القرمزيةِ

كالبحرِ مريمُ إفريقيا في الفضاءِ،

تمد ذراعاً لوهرانَ.

يحاول الشاعر في مطلع قصيدته الإمساك بخاصرة "البحر" الذي رآه وتخيّله "قرمزياً" لذا فإن البحر يرمز دلالياً هنا إلى الثورة والخلاص، "رؤيا" الشاعر أرادت ذلك، بالرغم من أنها تؤكد بأن البحر "كذات" هو رمز للحلم والربيع والشفافية.

أما قصيدة محمود درويش "مأساة النرجس وملهاة الفضة"[1]، فتعتبر من أهم القصائد العربية التي حاولت أن تشكل المعادل الموضوعي الفني للحدث التاريخي -الانتفاضة- والارتقاء إلى مستواه، وهي من بين القصائد المتفردة والمتميزة من الناحية الإبداعية، وقد اعتبرها بعض النقاد "قصيدة الانتفاضة"، ومنهم الأستاذ عبده وازن الذي قال عنها: "قد تكون قصيدة "مأساة النرجس وملهاة الفضة"، قصيدة الانتفاضة بحق، فهي تغني الانتفاضة من دون أن تسميها، وتتغنى بالحجر من

[1] - محمود درويش، الأعمال الأولى ج3 - ديوان أرى ما أريد(1990)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 221. (نُشرت هذه القصيدة "مأساة النرجس وملهاة الفضة"، للشاعر محمود درويش في مجلة الكرمل العدد 32-1989).

دون أن تدل عليه، بل هي تتحاشى المنزلق الخطر الذي يهدد الكلام عن ثورة أهل الأرض، وتبتعد كثيراً عن النبرة الخطابية التي وسمت غالب القصائد التي استوحت الانتفاضة...."

عادوا....

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم... وعادوا

حين استعادوا مِلْحَ إخوتهم، فرادى أو جماعاتٍ وعادوا

من أساطيرِ الدّفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلامْ

لن يرفعوا من بعد، أيديَهُم ولا راياتِهم للمعجزات إذا أرادوا

عادوا ليحتفلوا بماءِ وجودهم، ويرتّبوا هذا الهواءْ

ويزوِّجوا أبناءهم لبَناتِهم، ويرقّصوا جَسداً توارى في الرخامْ

ويُعلّقوا بسُقُوفِهم بَصلاً... وبامية.. وثوماً للشتاء.

وليحلبوا أثداء ماعزهم... وغيماً سالَ من ريشِ الحمام

عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السّحر الإلهي.

ومحمود درويش هنا يستبق الأحداث، يستشرفها، إنها الرؤيا-النبوءة، فمنطق خطابه الشعري يتحدث عن تحقق فعل العودة، لا عن إمكانية تحققه، والفعل "عادوا" هو الذي يجسد ذلك، وهو اللازمة الشعرية المتكررة في القصيدة.

## 03ـ البعد الوطني والقومي في الشعر العربي الحديث

**البعد الوطني والقومي في الشعر العربي الحديث**

**مقدمة:**

نمت بذور الشعر العربي القومي في القرن التاسع عشر مع ظهور الشعر الوطني، حيث يرى جورج أنطونيوس في كتابه "يقظة العرب"[1] أنّ فكرة الأمة بمفهومها الحديث غزت البلاد العربية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وقد أورد ألبرت حوراني في كتابه "الفكر العربي في عصر النهضة" أنّ الاعتقاد القومي لم يتضح ولم يكتسب قوة سياسية إلا في القرن الحالي، وفي أواخر القرن التاسع عشر مطلع القرن العشرين، بدأت النزعة القومية تزداد بروزًا في كتابات العرب، فصدر عام 1905 باللغة الفرنسية كتاب نجيب عازوري "يقظة الأمة العربية"، وعلى إثر هذه التحولات في السياسة والفكر العربي، وبعد المؤتمر العربي العام الذي عقده العرب في باريس عام 1913 وحدّدوا فيه مطالبهم القومية، ظهر شعراء قوميون كبار نذكر منهم الشاعر القروي وإلياس فرحات، وعمر أبو ريشة ومعروف الرصافي والجواهري وحافظ إبراهيم وعلي الجارم وأحمد محرم ..

**تعريف الشعر الوطني:**

هو الشعر الذي يدور حول الوطن ومشكلاته السياسية والاجتماعية ويصوّر حبّ الإنسان لوطنه، فهو، إذًا، تعبير عن مواقف وآراء قامت في ضمير أبناء الوطن فوعاها الشّعراء وأدركوا أبعادها وتأثروا بها. و"الوطنيات" غرض شعري قديم يختص بمعاني الحنين إلى الأوطان، زاد انتشاره في العصر الحديث بين الشعراء بسبب معاناة الشعوب مع الاستعمار والحروب وتهجير الناس واغتصاب بلادهم والقتل الجماعي، والنفي والتشرد.

[1] - جورج أنطونيوس، يقظة العرب، ترجمة علي حيدر الركابي، مطبعة الترقي، دمشق، 1946، ص1 .

**أهمية الشعر الوطني:**

للشعر الوطني أهدافٌ متعددة، منها :

- حث الناس على أن يدافعوا عن أوطانهم من الظلم وغيره .
- بعث الأمل في نفوس الشعوب بقوتها وقدرتها على التحرر من عبوديتها .
- بيان أهمية قيم الحرية والعدالة والكرامة والاستقلال والإرادة وغيرها .
- دعوة الشعوب للكفاح والنضال والثورة .
- تهديد المحتل بثوراتٍ عارمةٍ ستقضي على ظلمه ودمويته وجرائمه .

**شعر الحنين إلى الوطن والغربة:**

حنّ كثير من الشعراء إلى وطنهم تحت وطأة ظاهرة "النفي السياسي" بصفة خاصة، وذلك حين أجبر الكثير منهم على ترك الوطن، ومنهم الشاعر "محمود سامي البارودي" الذي أبعد عن مصر إلى جزيرة "سرنديب"، فقال[1]:

وَمَا كُنْتُ جَرَّبْتُ النَّوَى قَبْلَ هذِهِ فَلَمَّا دَهَتْنِي كِدْتُ أَقْضِي مِنَ الْحُزْنِ

وَلَكِنَّنِي رَاجَعْتُ حِلْمِي وَرَدَّنِي إِلَى الْحَزْمِ رَأْيٌ لا يَحُومُ عَلَى أَفْنِ

وَلَوْلا بُنَيَّاتٌ وَشِيبٌ عَوَاطِلٌ لَمَا قَرَعَتْ نَفسِي عَلَى فَائِتٍ سِنِّي

فَيَا قَلْبُ صَبْراً إِنْ جَزِعْتَ فَرُبَّمَا جَرَتْ سُنُحاً طَيْرُ الْحَوَادِثِ بِالْيُمْنِ

وكذلك الشاعر أحمد شوقي حين نفي إلى إسبانيا، حيث يقول[2]:

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي اُذكُرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي

وَسَلا مِصرَ هَل سَلا القَلبُ عَنها أَو أَسا جُرحَهُ الزَمانَ المُؤَسّي

كُلَّما مَرَّتِ اللَيالي عَلَيهِ رَقَّ وَالعَهدُ في اللَيالي تُقَسّي

---

[1] - محمود سامي البارودي، الديوان، تحقيق: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998م، ص626-627 .

*- نفي البارودي في 1882/12/28 إلى جزيرة "سرنديب"، التي تعرف بـ "سيلان"حاليا، من جزر المحيط الهندي إلى الجنوب الشرقي من الهند، استعمرتها بريطانيا من سنة 1795 إلى سنة 1948.

[2] - أحمد شوقي، الشوقيات ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، ص45-46 . *- في عام 1915م أقال الإنجليز الخديوي عباس من العرش، فأعلن شوقي سخطه ومعارضته، فأثار سلطات الاحتلال ضده وصدر قرار بنفيه إلى إسبانيا.

مُستَطارٌ إذا البَواخِـــرُ رَنَّت  أَوَّلَ اللَيلِ أَو عَوَت بَعدَ جَرسِ

لم يفارق الشاعر الشعور بالوحدة والحنين إلى الأهل والوطن، وكان ينفق معظم وقته في زيارة معالم الآثار العربية الإسلامية بإسبانيا.

وقال أيضا في منفاه سنة 1917م:

يا ساكني مصر إنا لا نزال على  عهد الوفاء وإن غبنا مقيمينا

هلا بعثتم لنا من ماء نهركم  شيئًا نبلُّ به أحشاء صادينا

كل المناهل بعد النيل آسنــة  ما أبعد النيل إلا عن أمانينا

أما الشاعر العراقي عبد المحسن الكاظمي(1865-1935)وبعدما اضطهدته السلطات العثمانية بسبب مواقفه منها، غادر العراق ولجأ إلى مصر سنة 1899، ومكث فيها حتى وفاه الأجل سنة 1935م، يقول في قصيدته "رحلة مصر" مصوّرا رحلته من العراق إلى مصر واستقراره بها[1]:

جوى أودى بقلبك أم وجيــب  غداة حدا بك الحادي الطروب

بعدت عن الدّيار وصرت تدعو  على البعد الدّيارَ ولا مجيــب

ثمّ يصف حاله في مصر وما يكابد من حنين وشوق في قصيدته "أنين وحنين"[2]:

سكــنٌ بالحِمَى بعيــد مداه  ليس قلبي بغيره مسكونا

مَنْ يكنّي عن العــراق بليلا  ه يراني بحبّـــه مجنونا

إنّ لي في العراق دارًا وأهلًا  تنبو عنها الديار والأهلونا

وكان معروف الرّصافي في غربته يحنّ إلى بغداد ويشتاق إلى أمّه، فيقول[3]:

خليليّ هل منْ بالرصافة عالمٌ  يأتي إلى منْ بالرّصافــة شيّق

---

[1] - عبد المحسن الكاظمي، الديوان ج1، مطبعة ابن زيدون، ط1، (د.ت)، ص293-301 .

[2] - عبد المحسن الكاظمي، الديوان ج1، ص135 .

[3] - معروف الرصافي، الديوان ج5، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية،1977، ص137. شيّق: مشتاق.

بلادٌ إذا ما هبّت الرّيح نحوها تمنيت لــو أنّي بهـا أتعلّــق

أبيتُ على شــوقٍ وقلبي موثقٌ بهمّي ودمعي فوق خدّي مطلق

إذا ما تذكرتُ العجوز بكيتُها بدمعٍ به الأهداب تطفو وتغرق

ونراه في موقف آخر يناجي ويحنّ، قائلا[1]:

حتى متى أنا في البلدان مغتربٌ نوائب الدّهر بالأنياب تُدميني

أنا ابن دجلة معروفٌ بها أدبي وإنْ يكُ الماء منها ليس يرويني

يأتي الحنين إلى الوطن في شعر محمد مهدي الجواهري ممزوجا بالألم والحقد على الواقع، إذ يقول في قصيدة "أطياف وأشباح" من ديوان "بريد الغربة" عام 1967م:

سهرتُ وطالَ شوقي للعراق وهلْ يَدنُو بعيدٌ باشتياق

وما ليلي هنـا أرق لديغ ولا ليلي هناك بسحر راق

وأبرز ما نجد شعر الحنين إلى الوطن، في شعر المهجر، فلم يقصّر شعراء المهجر في هذه الناحية، فقد اكتوى الجميع بنار الغربة، وأحسّوا بلواعج الحنين الملتهبة، يقول الشاعر إلياس فرحات في قصيدته "أحبابنا":

أحبابنــا سكتت على الأغصان أصوات البلابلْ

وأتى الرعاة من الجبال ولم يعد في الحقل عامل

قومـوا نعود إلى الحمى، عـاد الجميع إلى المنازل

ولكن أنّى له العودة إلى الحمى، وهو القائل:

أروم إلى ربى لبنان عودًا فيمنعني عــن العودة افتقار

ولو خيّرت لم أهجر بلادي ولكن ليس في العيش اختيار

[1] - معروف الرصافي، الديوان ج3، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية،1975، ص137.

في قصيدة "أنشودة الغريب" للشاعر القروي (رشيد سليم الخوري)نلمس صورة صادقة للشعور المهجري المغترب الذي تعيش في أعمق أعماقه رغبة ملحّة في العودة إلى الوطن.. يقول شاعرنا في حنين شجيٍّ:

حتـام أحيـا غريب ما لي وطن

يا يوم وصل الحبيب أنت الزمـن

لبنـان نعم الطبيـب للممتحـن

**تعريف الشعر القومي:**

هو ذلك الشعر المرتبط بفكرة القومية العربية وبنضال أبناء الوطن العربي الكبير، أينما كانوا ضد المحتلين.

ومن أشهر تعريفات القومية التعريف الذي تقدّم به "مانشيني" الإيطالي، حين عرّف الأمة بما يلي: «الأمة مجتمع طبيعي من البشر يرتبط بعضها ببعض بوحدة الأرض والأصل، والعادات، واللغة . . من جراء الاشتراك في الحياة وفي الشعور الاجتماعي»[1].

ويرى الكاتب البلغاري "إيفانوف" أن «وحدة الجنس واللغة والدّين، والحدود الجغرافية هي التي تؤلف القومية»[2].

**ملامح البعد القومي في الشعر العربي:**

- ✓ اللغة العربية والتّمسك بالفصحى.
- ✓ استحضار التراث والتّمسك بالأصالة.
- ✓ الانتماء القومي والتغني بالمآثر والدعوة للوحدة العربية.
- ✓ تمجيد البطولة والشهادة.
- ✓ التّحريض على المقاومة.

**موضوعات الشعر القومي:**

- o مناضلة الاستعمار.
- o التنديد بالاستبداد وفساد الحكم.
- o استنهاض الهمم والحضّ على الثورة.

---

[1] - ساطع الحصري، ما هي القومية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص35.

[2] - عبد الرحمن البزاز، هذه قوميتنا، دار القلم، القاهرة، 1964، ص179.

- التضامن والإخاء.
- البطولة والفداء.

في شعر الرّصافي الكثير من هذه الآراء ومن يراجع الديوان يجد ذلك واضحا وقد كان يرى الوحدة سبباً في قوة العرب وبغيرها لن يكون تقدّم ولا حضارة، يقول:

قد أنهضتم إلى العلياء وحدتهم  واليوم أقعدهم عنها إذا انقسموا

وللشاعر "علي الجارم" شعر كثير أشاد فيه بالرابطة الإسلامية والعربية فقال:

لي بينكم صلة عزّت أواصرها  لأنّها صلة القرآن والنّسب[1]

ويناجي العراق وبغداد، بقوله:

حبيبٌ إلى نفسي العراق وأهله  وسالفه الزّاهي المجيد وحاضره

ديارٌ بها الإسلام أرسل ضوءه  فسار مسير الشّمس في الأفق سائره [2]

وسمّى "أحمد محرم" العرب في شعره «أمم العروبة» لتفرّقهم، وقال إنّه يجب أن تتوحّد «الأمم» لتحمي حوزتها وتذود عن حماها وذلك في قوله:

أمم العروبة جاء يومك فاعلمي  وإلى مكانك فانهضي وتقدمي

أمم العروبة لا نجاة لمدبر  يبغي النجاة ولا حياة لمُحجِمِ

كوني جميعًا فالتّفرق لم يزل  مُذْ كان من نذر القضاء المبرم

ضُمّي القوى وتجمّعي في وحدة  عربية تحمي اللواء وتحتمي

ومن مظاهر اليقظة العربية في العصر الحديث حرص الشعراء على اللغة العربية وقوتها وازدهارها وتعنيفهم للعرب حين رأوا منهم إهمالها وانصرافًا عنها، وقد أغرى الاستعمار باللغة العامية ودعوا لها سعيًا منهم للقضاء على الوحدة العربية لأنّ اللغة أقوى مقوماتها، يقول حافظ إبراهيم على لسانها:

---

[1] - علي الجارم، الديوان، ج3، دار المعارف، القاهرة، ص60.

[2] - علي الجارم، الديوان، ج2، ص114.

رَجَعتُ لِنَفسي فَاتَّهَمتُ حَصاتي وَنادَيتُ قَومي فَاحتَسَبتُ حَياتي

رَموني بِعُقمٍ في الشَبابِ وَلَيتَني عَقِمتُ فَلَم أَجزَع لِقَولِ عُداتي

أَنا البَحرُ في أَحشائِهِ الدُرُّ كامِنٌ فَهَل سَأَلوا الغَوّاصَ عَن صَدَفاتي

أَرى لِرِجالِ الغَربِ عِزّاً وَمَنعَةً وَكَم عَزَّ أَقوامٌ بِعِزِّ لُغاتِ [1]

ويقول خليل مطران:

سَمِعْتُ بِأُذْنِ قَلْبِي صَوْتَ عتْبٍ لَهُ رقْرَاقُ دَمْعٍ مُسْتَهَلّ

تَقُولُ لأَهْلِهَا الفُصحَى: أَعَدْلٌ بَرَبِّكُمُ اغْتِرَابِي بَيْنَ أَهْلي!

أَلَسْتُ أَنَا الَّتِي بدَمِي وَرُوحي غَذَتْ مِنْهُمْ وَأَنْمَتْ كُلَّ طِفْلِ !

أَنَا الْعَرَبِيَّةُ المشْهُودُ فَضْلِي أَأَغْدُو الْيَوْمَ وَالمَغْمُورُ فَضْلِي !

إِذَا مَا القَوْمُ بِاللُّغَةِ اسْتَخَفُّوا فَضَاعَتْ، مَا مَصِيرُ الْقَوْمِ قُل لِي؟

وتقترن بالغيرة على اللغة ما نظم في أبطال العرب الأقدمين ووقائعهم إحياءً لسالف المجد، وإنهاضًا لمائت الهمم، يقابل الرصافي بين العرب اليوم والعرب قديما:

لهفي على العرب أمست من جمودهم حتى الجمادات تشكو وهي في ضجر

ابن الجحاجح ممن ينتمـــــون إلى ذؤابة الشّرف الوضّـاح من مُضر

قومٌ هم الشّمس كانوا والورى قمر ولا كرامـة لولا الشّمس والقمر

ولعلّ من أهم الأحداث التي أيقظت القومية العربية وبلورتها في النّفوس مأساة فلسطين، فظهر شعر كثير يصف المأساة ويدعو للنضال والوحدة.

على أنّ من دعائم القومية العربية وحدة الوجدان والمشاعر، والمشاركة في الأفراح، ومقاسمة الآلام، لأن العرب إخوة وقد صوّر علي الجارم ذلك قائلا:

[1] - حافظ إبراهيم، الديوان، ج1، القاهرة، 1937، ص253.

تذوب حشاشات العواصم حسرة إذا دميت من كفِّ بغداد أصبع

ولو صدعت في سفح لبنان صخرة لدكَّ ذرا الأهـرام هذا التّصدع

ولـو بَرَدَى أنت لحطب ميـاهه لَسَالَت بِوادي النّيل للنّيل أدمع

## 04ـ قضية الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر

قضية الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر

### تعريف الالتزام في اللغة والاصطلاح:

يقصد بالالتزام في اللغة الاعتناق والمداومة على الشيء، فقد جاء في لسان العرب:«لزم الشيءَ يلزمه ...والتزمه.. وألزمه إياه فالتزمه»[1]. وجاء في أساس البلاغة:«والتزم الأمر، ومن المجاز:التزمه: عانقه»[2]. ومصطلح الالتزام في أصله ومعناه مصطلح فلسفي يعني اعتناق وجهة نظر في الحياة يدافع عنها الفيلسوف ويدلّل عليها بكل الوسائل الفكرية والجدلية التي يحوزها، ويعني مصطلح الالتزام في الأدب مشاركة الأديب في شؤون عصره ومجتمعه، فالأديب لا يعيش معزولا عن

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة "لزم"، مج5-4027.

[2] - الزمخشري، أساس البلاغة ج2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1922م، ص340.

المجتمع، أو لا ينبغي أن يعيش في برج عاج، بل إن ثمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه وبين مجتمعه»[1]. وقد كان لظهور الإيديولوجيات الحديثة التأثير البالغ في ظهور مصطلح الالتزام.

والالتزام شيء، والإلزام شيء آخر «فالالتزام يعني حرية الاختيار، وهو يقوم على المبادرة الإيجابية الحرّة من ذات صاحبه، مستجيبا لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه، ولعلّ هذه الحرّية هي التي تضفي على الالتزام معنى الشعور بالمسؤولية»[2].

وقصره محمد غنيمي هلال على الشعر، فقال:«ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكرة والشعور والفن في القضايا الوطنية والإنسانية وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال»[3]. والالتزام في المعجم الأدبي هو:«حزم الأمر على الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية، والانتقال من التأييد الداخلي إلى التعبير الخارجي عن هذا الموقف بكل ما ينتجه الأديب أو الفنان من آثار. وتكون هذه الآثار محصلاً لمعاناة صاحبها ولإحساسه العميق بواجب الكفاح والمشاركة الفعلية في تحقيق الغاية من الالتزام»[4].

أمّا سارتر (Jean-Paul Sartre) فقد عرّف الأدب الملتزم فقال:«مما لاريب فيه أنّ الأثر المكتوب واقعة اجتماعيّة، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق اقتناع، حتى قبل أن يتناول القلم. إنّ عليه بالفعل، أن يشعر بمدى مسؤوليته، وهو مسؤول عن كلّ شيء، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة، عن التمرّد والقمع . إنّه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطّهدين، لكن ليس ذاك لأنه كاتب فحسب بل لأنه أيضا إنسان»[5].

**سارتر والالتزام:**

---

[1] - ينظر: مقدمة المترجم، ماكس اديريث، أدب الالتزام، ترجمة: عبد الحميد إبراهيم شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م، ص109.

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

[3] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط6، يونيو 2005م، ص456.

[4] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، يناير 1984م، ص31.

[5] - سارتر، جان بول، الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1967، ص 44- 45.

تطرق سارتر -في كتابه "ما الأدب"- إلى موضوع تحديد دور الكاتب وضرورة التزامه بموقف محدد وواعٍ من العالم لكونه يستخدم الكتابة لتوصيل رسالة أو موقف من قضية أو موضوع، وقد نادى بضرورة استبعاد الشعر، وذلك من أجل الأدب السياسي والاجتماعي الذي يهدف أساسًا إلى الاتصال بالناس.

ويذهب سارتر إلى التأكيد على أن الشاعر يخدم الشعر ولا يستخدمه، أي يخدم فنّه بدون قصدية توظيفه ليقول معنى أو يعرض قضية، وأن فنون الرسم والنحت والرقص والموسيقى لا علاقة لها بقضية الالتزام، فالفنان في تلك الفنون غير ملتزم. والالتزام موقف من الكاتب في الإبداع الأدبي النثري لأن الكتابة النثرية تتعرض للقضايا الإنسانية في الحياة، قضايا الوعي بالعالم، فلا بد أن يكون له موقف فكري محدد، ومن أعماق المجتمع يجب أن يغمس ريشته، ومن واقع المجتمع يجب أن يستمد تجاربه، وحول هذا المجتمع يجب أن يدور بخطوط اتجاهاته الفكرية. وتعرض لقضية الفن للفن ورفضها ؛ مؤكدا أن الفن لا يكون من أجل الفن.

يهدف سارتر من وراء هذا كله إلى أن يضع حدودا فاصلة بين الأدب الذي يريده وبين الأدب الذي يريده الشيوعيون، حتى لا يلتبس على الأفهام إدراك أغراضه ومراميه ... ولعل المعنى البعيد الذي يدور حوله وهو يتحدث عن حرية الكاتب وحرية القارئ واضح للأذهان حين نضع أعيننا خصومة الكاتب الوجودي للشيوعية. إنّ من خصائص هذا النظام في رأي سارتر أنه يلغي حرية الفرد في التفكير والتعبير، وتبعا لهذا فهو يلغي عنصرا جوهريا من عناصر الالتزام وهو أن يتحمل الأديب تبعة ما يكتب، حين يطلب إلى الدب أن يتحمل التبعات .. ومن هنا يؤمن زعيم الوجوديين بأن الأدب الحرّ الملتزم لا يمكن أن يعيش في ظل النظم الديكتاتورية.

**الماركسية والالتزام:**

ترى الماركسية أن الكاتب مطالب بالوقوف الطبقة الصاعدة والفنان الحقيقي هو الذي يدفع المجتمع إلى التغيير، ويرى الكاتب الماركسي "ارنست فيشر" أنّ ليس معنى الالتزام «أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم، أو يؤلف وفقا لمرسوم رقم كذا، أو كذا، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ، وانه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع، وكثيرا ما يحدث كما أوضح "مایاكوفسكي" منذ أمد طويل ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعي العام متفقا مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة، وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقروه منذ البداية. فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة»[1].

[1] - أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1967، ص 44- 45.

ويشدّد جدانوف على الدور القيادي الخطير الذي يتعين على الأدب والفن القيام به[1]، ومهما يكن للأدب من دور طليعي أو وظيفة فهو أبدًا في خدمة الشّعب، وهو في الحساب الأخير مسؤول أمامه. وما عليه من أجل إتمام واجباته إلا أن يهتدي بهدي أسلوب الواقعية الاشتراكية[2].

**نماذج عن الالتزام من الشعر العربي الحديث:**

بدأ الاتجاه الملتزم في الشعر العربي يشقّ طريقه بخطوات واثقة منذ خمسينيات القرن الماضي، وقد ساعدت عوامل عديدة في تبني هذا الاتجاه لدى عدد كبير من الشعراء، فكان لحركات التّحرّر العربية، وظهور التيار القومي، والصراع بين قطبي العالم المتمثلين في الاشتراكية والرأسمالية وانسحاب الفكر الاشتراكي في الواقعية الجديدة، كان لكل ذلك أثره في بروزه هذا التيار في الشعر العربي.

وكان لانعكاس الوجودية وأفكار سارتر حول دور الأدب أثرهما الكبير في تبني الالتزام عند كثير من العرب الذين شغفوا بآرائه، ويبدو أن الواقعية الاشتراكية والماركسيين العرب وآراء سارتر في ضرورة وجود وظيفة محددة للأدب، فضلا عن ما شهدته البشرية عموما في أواسط القرن الماضي من انحسار للاستعمار، وتثوير للشعوب ووقوف العربي على مفترق طرق، كل ذلك كان إرهاصا لظهور الالتزام في الأدب العربي، كما كان لاتحاد القوميين العرب والاشتراكيين دور كبير في بلورة إطار عام للأدب الملتزم يقف وجها إلى وجه أمام دعاة الفن للفن[3]. التعبير عن قضايا العصر والمشاركة الوجدانية كان يمثل مرآة عاكسة لما يعتمل في وجدان المجتمع وأثره في مشاعر الشاعر الداعية إلى الانعتاق من القيود الآسرة والانحياز إلى جانب المجتمع في قضاياه ومشكلاته والإخلاص التام لها.

كثيرون هم الذين تبنوا الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي الحديث وانطلقوا من ضرورة أن يكون للأدب عموما وللشعر خصوصا دور وظيفي منوط بالهمّ الجمعي والقضايا العامة، ويبقى الشاعر العراقي عبد الوهاب البيّاتي من «أهم من يمثل الواقعية المحدثة في العراق، وربّما في الوطن العربي لأنّه بدأ بنشر مجموعات شعرية تكشف عن الالتزام بهذه الفكرة»[4]. إن الانتماء للوطن بقراه ومدنه وشجره وتاريخه ومستقبله هو أحد أهم ملامح تيار الالتزام في شعرنا العربي، فالشاعر المنتمي

---

[1] - ينظر: أندريه جدانوف، إن الأدب كان مسؤولا، ترجمة رئيف خوري، دار القارئ العربي، بيروت، 1948، ص 71- 73.

[2] - المرجع نفسه ص 88.

[3] - ينظر: سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001م، ص 624.

[4] - المرجع نفسه، ص621.

مرتبط بالمكان يحمله معه، ويعيش فيه حتى وهو بعيد عنه في منفاه، وها هو البياتي يرى البصرة ببساطة أهلها تسطّر البطولات، فهي مدينة الشعراء والعلماء:

كانت كعادة أهلها البسطاء

تجترح البطولة والفداء

تستقطر التاريخ معجزة

وشارات انتصار

وبوجهها العربي

-مدينة الشعراء والعلماء[1]

ويصور الشاعر نزار قباني نضال المرأة العربية وصمودها الرائع في وجه جلاديها، مثلا في البطلة "جميلة بوحيرد":

الاسم جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة تسعونا

في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرونا ...

وأما في قصيدة "الحب والبترول" فيضع أمام أعيننا جراح الأمة الدامية ومأساتها في فلسطين:

كأن جميع من صلبوا

على الأشجار في يافا وفي حيفا

وبئر السبع .. ليسوا من سلالاتك

تغوص القدس في دمها

[1] - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م، ص506.

وأنت صريع شهواتك

تنام كأنما المأساة ليست بعض مأساتك

متى تفهم ؟

متى يستيقظ الإنسان في ذاتك؟؟

خرج أمل دنقل إلى الحياة وسط هجير الحرب العالمية الثانية، وما أشاعته من بؤس ويأس في الواقع العربي، وشبّ مع نكبة فلسطين التي تُجسّد محنة العرب، وتشكل التحدي الحقيقي لإثبات ما إذا كان هناك عرب وعروبة . . . أم لا ؟ استيقظ أمل على حقيقة مرّة وهي نكسة 1967، و رغم الجروح العميقة من القضية الفلسطينية فإنه لم يفقد إيمانه بمستقبل أفضل.

أيتها العرافة المقدَّسةْ..

جئتُ إليك .. مثخناً بالطعنات والدماءْ

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة

منكسر السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ.

أسأل يا زرقاءْ ..

يؤكد أمل دنقل العلاقة الوثيقة التي تربط بين ذاته وبين أرض فلسطين، وما يتصل بها من هوية الشعب وكيانه وحضارته وقيمه.في هذا الشعر يتّحد الشعر بلسان الأرض ولسان الالتزام القومي، لهذا نجد أن الرفض السياسي خاصة في قضية فلسطين يشغل حيزاً كبيراً، و هذا يستجيب للشروط التاريخية التي واكبت كتابة قصائده:

لا تصالحْ !

.. ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى ..

وبالموازاة يدعو الشاعر محمود درويش الشعب إلى الثورة والتصدي للمؤامرات التي تحاك ضده، يقول:

فمن عزمي

ومن عزمك

ومن لحمي

ومن لحمك

نعبر شارع المستقبل الصاعد

ومن الشعراء المؤمنين بقضيتهم الشاعر سميح القاسم الذي يخاطب فلسطين قائلا:

جعلوا جرحي دواة، ولذا،

فأنا أكتب شعري بشظية

وأغني للسلام

من عشرين عام

وأنا أرسم عينيك على جدران سجني

# 05- اللغة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر

**مقدمة:**

اللّغة هي الوسيلة الأولى في عملية التّواصل، غير أنها تتعدّى وظيفتها الاجتماعية المحدودة هذه، فتشكّل الأساس في عملية بناء العمل الأدبي – سواءً كان شعراً أو نثراً -، إذ تمثّل الطّريق الرّابطة بين المبدع والمتلقّي، فتؤدّي بذلك وظيفة أخرى، تتحدّد في إيجاد روابط انفعالية بينهما، فتتجاوز بذلك لغة التّقرير إلى لغة التّعبير، وتسعى إلى الكشف عن العواطف والأحاسيس والانفعالات الكامنة في وجدان الشاعر، ومحاولة إيصالها إلى نفس المتلقّي، واللّغة الشعريّة تعكس قدرة الشّاعر في إثراء اللّغة، وتفجير طاقاتها، وإقامة الرّوابط المجازيّة بين مفرداتها، وكسر حاجز الجمود، والتقوقع داخل اللغة التقليدية، ومعرفة قدرته الإبداعية في خلق الصور، وأداء المعنى المطلوب، ونقل تجربة الشّاعر الانفعالية بصدق وحرارة. فاللّغة إن هي إلاّ الركيزة الأولى إقامة البناء الشعري،. ومن ثمّ، فإنّ المبدع يسعى – من خلال ثقافته وقراءاته – إلى إيجاد علاقات حيويّة بين مفرداته وألفاظه، مقيماً بينها روابط وثيقة يستطيع من خلالها أن يعبر إلى أعماق المتلقّي، بغية إدراك بنية لغوية تتكامل فيها اللّغة الشعريّة والصورة الفنية مع التجربة الانفعاليّة الوجدانيّة، فيتحقّق بذلك الهدف الأسمى؛ واستنادا إلى ذلك، فــلا بدّ أن يكون «الشاعر خبيراً باللّفظة وإيحاءاتها، فيختارها ليولّد منها ما قدر على توليده لا أن يأتي بمعانٍ يجهل كنهها الناسُ، وإنّما ليصور صفوة معارفهم من زوايا متفرّدة تدهشهم وتعيش إحساسات جمالية لا تنتهي»[1]. ولعلّه من المحال أن نُصدر أحكاماً على شّاعر من حيث فلسفته أو رؤيته دون الاستعانة بالتحليل اللّغوي لأعماله الشعريّة بأساليبها المتميّزة [2]. فهذا التحليل سيساعد على تجلية التجربة الشعريّة لديه على جميع مستوياتها: سواء من حيث «المستوى الماديّ باعتبارها مكوّنات حسيّة مدركة، أو المستوى النفسي بحكم ما يتّصل بالمكوّنات من انفعالات مصاحبة، أو المستوى الواعي وهو الخاصّ بعمليّة التّنظيم والتّحديد والحصر»[3].

نحاول أن نسلّط الضّوء على أبرز الظّواهر اللغويّة التي شاعت بين شعراء العصر الحديث، وكيفيّة توظيفهم إيّاها، وجعلها ذات دلالة يكتنزها الإيحاء والرمز والتجاوز الدلالي . فقد «شهدت فترة الخمسينيات انهيار فرضيّات اللغة الشعريّة العتيقة وأشكال الشّعر ومواقفه التقليديّة[4]، مع أنّنا قد نذهب مبدئيا إلى أنّه «ليس هناك معجم لغة شعريّة وحيد في كلّ زمان ومكان، وإنما هناك معجم شعري متطوّر ومحكوم بشروط ذاتيّة وموضوعيّة»[5].

---

[1] - عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1410هـ – 1989م، ص 124 .

[2] - المرجع نفسه، ص 17.

[3] - السعيد بيومي الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1983م، ص 61 .

4 - سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص824 . تعرض سلمى الخضراء الجيوسي موقفين متباينين حول اللغة الشعرية الأول يتمثل في أن اللغة الشعرية يجب أن تكون الكلمة منتقاة مختارة بعناية، والموقف الآخر بأن الكلمة الشعرية ترتكز على علاقتها بسواها من الكلمات في القصيدة ص 725.

5 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3 ، 1992م، ص 62 .

ومن ثمّ، فقد تجلّت في هذا الشّعر ظواهرُ لغويّة جديدة، يمكن استخلاصها كما يلي:

**ظواهر اللغة الشعرية في العصر الحديث:**

**لغة الحديث اليومي:** تبرز هذه الظاهرة لدى عدد من الشّعراء العرب الذين سعوا إلى تقريب لغة الشّعر من المتلقّي باستعمال كلمات من أحاديث النّاس اليوميّة. ولعلّ هذا يرجع إلى شعور الشّاعر بتلك الفجوة الهائلة بينه وبين متلقّيه. فاللّغة المعجميّة المنتقاة التي كانت في شعر أسلافهم لم تعد هي مراد التّعبير عن حاجاتهم ومشاعرهم، حتّى إنّ سلمى الخضراء الجيوسي تذهب إلى أنّ «نزار قباني فعل أكثر من أي شاعر معاصر آخر لتقريب لغة الشّعر قدر الإمكان من مستوى اللّغة الدّراجة...»[1]، فنزار أدخل كثيرا من الكلمات الدّارجة والعاميّة في شعره مثل: جورب، أحمر شفاه، بنطال ... وغيرها من الكلمات الشائعة في شعره. ولم يكن نزار الوحيد في ذلك بل ثمّة شعراء آخرون مثل صلاح عبد الصبور وأمل دنقل، وسعدي يوسف، بل نجد سعدي يوسف يُدخل إلى شعره ألفاظا مبتذلة وأخرى عراقية وحتّى من لغة الصحافة[2]. وإنّ حرص الشعراء الدؤوب على أن تكون لغة الشّعر مطعّمة بلغة الحديث اليومي كان لها أثرها الكبير في الشّعر. فقد أكّد عدد من النقّاد أنّ «اقتراب لغة الشعر من اللغة العادية اليومية كان ميزة شبه ملازمة لنتاجنا الشّعري»[3] المعاصر استنادًا إلى قول "إليوت" القاضي باختراق جدار اللّغة. ومن ذلك قول نزار قباني:

أأعجبك الشّاي؟
هل ترغبين ببعض الحليب؟
وهل تكتفين -كما كنت دومًا - بقطعة سكّر
وأما أنا فأفضّل وجهكِ من غير سكر[4]

**حركية اللغة داخل النص الشعري:** تمثّل هذه الظاهرة انسجامًا مع الأحداث التي مرّت بها البلدان العربية في الخمسينيات وما بعدها، من قبيل حركات الاستقلال، ولهذا فإنّ الشعراء بحثوا عن لغة تكون قادرة على التّعبير عن هذه الأوضاع. إذ نصادف "خليل حاوي" يكثر من استعمال الفعل، بسبب حيويّته الكبرى»[5]، متجنّبا قدر الإمكان الأسماء والصّفات التي تدلّ على الثّبات، ويظهر هذا في شعر "السيّاب" الذي يقول إنّ استعمال الصّفات لا يجوز إلاّ متى أضفت شيئا مهمّا

1 - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 732 .

2 - امتنان عثمان الصمادي: شعر سعدي يوسف دراسة تحليلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2001 م، ص 178 وما بعدها .

3 - محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص 171 .

4 - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 6 ، نيسان 1986م، ص 207 .

5 - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 734 .

إلى المعنى. ومن ثمّ فإنّ الشّاعر قد يلجأ إلى تكديس الأفعال داخل النصّ الواحد لتزيده فاعلية وحركيّة. يقول محمد إبراهيم أبو سِنّة:

ينبتُ ظلي في مرآة الحائط
ينبت ظلك في مرآة السقف
نتواجه .. نجلس
نقتسم الصمت، وأقداح الشاي البارد
تفصلنا مائدة الفرح الميّت
تتحرّك فينا أوراق خريف العام الماضي[1]

**المفردات الصوفية:** وتتجلّى في كون اللّغة الشعريّة لغة رمزية تحيل إلى «المصطلحات الصوفيّة الخاصّة... كما تحيل إلى الرّموز الصوفيّة المستعملة بكثرة في إنتاجهم الفنّي... ولا شكّ في أنّ طبيعة التّجربة الصوفيّة القائمة على الكشف والذوق قد استدعت هذه اللّغة الرمزيّة الإيحائيّة»[2]. ففي قصيدة "مأساة الحلاّج" لصلاح عبد الصبور يبرز الأثر الصّوفي، حيث يقول فيها:

يا حلاّج،
لا أدري للصّوفي صديق إلّا نجوى اللّيلِ
وبكاء الخوف من الدّنيا
وأناشيد الوجد المشبوب وآهات الذلّ
وفتوح المحبوب بنور الوصل ...[3]

كما تظهر هذه اللّغة في قصيدته مذكّرات الصّوفي بشر الحافي.

وأمّا "أدونيس" فينطلق في دعوته إلى التجديد في الشّعر «من منطلق القول بأهميّة التجربتين اللغويّة والأدبيّة لدى المتصوّفة، واعتبارها التّراث الحقيقي الذي يجوز. فعلى الشّاعر الحديث أن يهتمّ بها ويأخذ عنها ويستفيد بما فيها من إبداع وما حوته من أفكار»[4]. ومن ثمّ فإنّ "أدونيس" «تكاد تتلاشى لديه المعاني الأساسيّة في الكلمات لتعطي المكان لمعانيها المستقاة وترابطاتها الجديدة (...) فأضفى بهذا على لغة الشعر ثروة من المفردات الصّوفيّة والفلسفيّة. ولكنّها تميل إلى

---

[1] - محمد إبراهيم أبو سنّة، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة، ص 424 .

[2] - إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1420هـ - 1999م، ص 55

[3] - صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان ، 1998، ج2 ، ص 478 .

[4] - الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر- ص 225 .

الغموض والتجريد»[1]. ومع هذا، فإنّ لغة "أدونيس" تتجاوز الواقع، وهي لغة جديدة وبكر تجتمع فيها أبعاد التّجربة الصوفيّة وتنقلنا من عالم ماديّ إلى عالم تجريديّ ترسم فيه للوجود لوحة مختلفة وصورة مدهشة.

**الدقة في اختيار الألفاظ:** من المظاهر اللّغوية البارزة لدى شعراء العصر الحديث، ولا سيما عند "السيّاب" الذي يمثل حجر الزاوية في بناء لغوي شعري متميّز ومتمايز من غيره من الشّعراء، ذلك أنّه يتميّز بقدرته على اختيار الكلمة الدّقيقة التي تفوق ما عداها في تعبيرها عن المعنى المعيّن. فكأنّ كل كلمة هي الكلمة الوحيدة التي تناسب السّياق. إنّها لغة بعيدة الجذور. يقول في قصيدة "النّهر والموت":

أجراس موتى في عروقي تُرعشُ الرّنين،
فيدلهمّ في دمي حنين
إلى رصاصة يشقّ ثلجها الزّؤام
أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام
أودّ لو عدوت أعضد المكافحين[2]

فكلمات مثل (تُرعش- يدلهمّ – الزّؤام – أعضد) ذات بعد تراثي، ولكنّها ترد في سياق لا يمكن أن تستبدل فيه بكلمات أخرى تستقيم مع المقام الشعري في النصّ.

**اللغة الاحتجاجية:** من السّمات اللغويّة التي تستشفُّ في الشّعر العربي اختيار الألفاظ ذات البعد الاحتجاجي. ويتجلّى ذلك بالأخصّ في الشّعر اللّبناني ولا سيما لدى "خليل حاوي". الذي يخيّم على بعض قصائده جوّا جنائزيا مقيمه. ويتقاطع شعر "أنسي الحاجّ" مع هذه اللّغة ولكن بشكل آخر، ذلك أن شعره لا يخلو من هجاج غير أنّه بعد هجاجي تدميري إنّ جاز القول يشفّ عن تلوّث القيم الإنسانية وتأزّمها بشكل آخر مختلف. ومن ثمّ، فإنّ « اللّغة الشعريّة غالبا ما تعيد إحياء موقف الإنسان سواء من اللّغة، أو من علاقة اللّغة بالواقع تحديدا. فهي تجلو بطرق جديدة التّأليف الدّاخلي للعلامة اللّغويّة وتكشف إمكانيّات جديدة في استخدامها[3]. ويمكن الاستدلال على اللّغة الاحتجاجيّة بقول "خليل حاوي" في هذا المقطع:

ويموت

---

[1] - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 735. وانظر: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص220 حيث رصد آراء الشعراء المعاصرين لأدونيس حول شعره، مثل صلاح عبد الصبور الذي قال: إنه لم يفهم من كل دواوين أدونيس إلا قصيدة أو قصيدتين.

[2] - بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1995، ج1، ص 456 .

[3] - عبد الرحيم أبطي: الانزياح واللغة الشعرية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي في جدة، السعودية – م 14 ج54، شوال 1425هـ ديسمبر 2004 م، ص 476 .

عن بقايا خرقٍ شوهاءَ
عنّا عن نفايات المقاهي والبيوت؟
حُشرت في مصهر الكبريت
في مستنقع الحمّى
رست في جوف حوت
مُضغة يجترّها الغاز الجحيميّ السعير
حشرجات تتعالى[1]

**الخروج عن المألوف اللغوي:** تمثّل اللّغة الشعريّة خرقا للسّائد اللّغوي، لأنّ التقنين والتّقعيد يتناقضان وطبيعة اللّغة الشعريّة. فلمّا كانت اللّغة هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلافه فإنّها تظلّ في توهّج دائم وتجدّد متنوّع، حريصة على الحركيّة والتفجّر. إنّها دائما بشكل أو بآخر ماضية في اختراق التقنين والتقعيد. وليس معنى ذلك أنّ اللّغة الشعريّة لغةُ تكلّف وصنعة بل إنّها «بقدر ما هي لغة تصدم القارئ وتخيّب توقّعاته وتشركه في تتبع ذرات المعاني المتناثرة على خارطة السياق»[2] لذلك، فلغة النصّ الشعري تكسّر النّسق التراتبي وتمتلك في الوقت نفسه تطويع اللّغة إلى لغتها الخاصة، ويبدو أنّ المألوف اللّغوي لا ينبني على جودة المفردة اللّغوية فحسب، فالألفاظ كلّها وهي خارج السّياق تكون مألوفة، بيد أنّ المفردة اللّغويّة خارجةً ترد في اتجاه معاكس للمألوف حينما تكون في مقتضى لغوي غريب عن بيئتها اللّغوية التي نشأت فيها. وتأسيسا على ذلك يمكن أن نلاحظ نزوع شعراء العصر الحديث في اللّغة الشعريّة إلى مثل هذا التّشكيل اللّغوي، الذي يجعل الكلمات محمّلةً بدلالات جديدة يجهل كنهها الذّهن الجمعي. يقول أمل دنقل في قصيدته " العراف الأعمى":

قولي من أين؟
الصّمت شظايا
والكلمات بلا عينين
... ... ...
لملمني اللّيل .. وأدخلني السّرداب
(قدماي نسيتهما عند الأعتاب
ويداي تركتهما فوق الأبواب )
إنّكِ لا تدرين
معنى أن يمشي الإنسان .. ويمشي ..

---

[1] - خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1993م، ص 94 .

[2] - رجاء عيد: القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1995م، ص 173.

(بحثا عن إنسان آخر)[1]

فهذا المقطع يهب لغة سهلة المفردات بسيطة المعاني لكنّ تركيبها اللّغوي مغاير للسّائد الشعري. وإنّ هذا الخروج ليؤدّي بالباحث إلى استصفاء ظاهرة أخرى في لغة الشعر الحديث، وهي:

**الغموض:** الغموض في الشّعر الحديث مرتكز أساسيّ، وخاصيّة متجذّرة فيه، حيث يرى "يوسف الخال" أنّ الشعر «يمنع الألفاظ من أن تتصرّف تصرّفها في النّثر، أي أن تُفرغ معانيها مباشرة بلزوم جانب الوضوح والخلوّ من التكثيف والتعقيد»[2]، واستنادا إلى ذلك، فاللّغة في غموضها هي القادرة بطرائقها التعبيريّة المجازيّة على خلق موازاة رمزيّة بينها وبين الواقع، فقد كانت اللّغة المنشودة لغة لها قدرة الاختراق والفضح والهدم ثم البناء، بناء بنية مغايرة لبنية الواقع رغم أن مادتها مستمدة منه[3]. إنّ اللّغة الشعريّة لا تنحو منحى تواصليّا مباشرا بقدر ما هي ذات بعد إيحائيّ رمزيّ يتجلّى في أقصى درجاته مترعا غموضا داخل النصّ الشعري. لذلك، فالغموض في الشعر العربي الحديث نتاج وعي بقيمته الدّلالية، وليس هو مجرّد حلية فنيّة يتزيّا بها الشّاعر، يقول أدونيس:

مزجت بين النّار والثّلوج
لن تفهم النّيران غاباتي ولا الثّلوج
وسوف أبقى غامضا أليفا
أسكن في الأزهار والحجارة
أغيبُ
أستقصي
أرى
أموج
كالضّوء بين السّحر والإشارة[4]

فألفاظ (الغموض-الإشارة) هي هذا الوعي بالغموض باعتباره قيمة دلالية تكتنزها الألفاظ وتوحي أنّ الغموض ليس بهرجا شعريّا لا يمكن إدراكه وإنّما إيحاءٌ بعيد الغور لتجربة متوارية خلف تخوم رؤيا عميقة.

**تفجير اللغة:** تتمثل هذه الخصيصة في تفريغ اللّغة من معناها، واستخدامها في أجزاء غير مترابطة أملاً في استعادة براءة عالم لا تمتلك فيه الأشياء أسماءً[5]، فثمة إيمان راسخ لدى شعراء العصر الحديث مُؤداه أنّ اللّغة تهب العقل الشّعري إمكان

---

[1] - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر 1995، ص 65.

[2] - عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، مارس 2002 م، عدد 279، ص 246

[3] - المرجع نفسه، ص 248.

[4] - أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1996م، ص 322.

[5] - الإبهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص 254.

الولوج إلى عالم البدائل المدهش واللاّعقلاني وتنكّب عن استخدامها النفعي. وذاك هو السبيل الكفيل بتحريرها وجعلها تستعيد عافيتها، ولعلّ المنطلق في ذلك تصوّرٌ ذهنيّ ثابت، إذ ليس المعنى المعجمي للكلمة هو معناها الوحيد، وإنّما لكل كلمة معانٍ شتى، داخلية تتداعى في لحظة رؤى الشّاعر وانفعالاته الباطنيّة الخاصّة. لذلك، ما ينفكّ "أدونيس" يقترح خطوات علمية لإدراك حيّز تفجير اللّغة، وأولى هذه الخطوات أن يُفرغ الشّاعر«اللّغة من محتواها وأن يشحنها بدلالات جديدة تخرجها من معناها الأصليّ ثم يبدل علاقاتها بجاراتها، فيغيّر جذريا نسقها الذي وضعت فيه»[1]، يقول بدر شاكر السيّاب في قصيدته أنشودة المطر :

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجُّه المجذاف وَهْنًا ساعةَ السّحر[2]

هذه هي أبرز الظّواهر اللّغوية الشّعرية التي يمكن متابعتها في الشعر العربي المعاصر، ويبقى لدينا سؤال هامّ، وهو ما وظيفة هذه اللّغة الشّعريّة ؟. ولعلّ الإجابة تكمن فيما يلي:

**وظيفة اللغة الشعرية:**

ليست اللّغة الشّعريّة لغةً تواصلية بحصر المعنى أي من حيثُ هي لغة نفعيّة بحت. فلها وظائف أخرى. فإمّا أن تكون اللّغة الشّعريّة متعدّية لأنها لا توجد إلاّ بحافز خارجي ونحو التعبير عن هذا الخارج تسير. لا توجد إلا به وفيه. وهو عنصره الحيوي الذي يفجره وفيه يسكن المعنى... واللغة الشعرية بهذا المعنى، لا تعبّر عن ذاتها بل تعبّر عن خارجها... فمفهوم اللغة المتعدية يحتضن الدلالة على ما هو خارجها من فعل...[3]، وهذا ما نجده في قصائد "السيّاب" و"نازك الملائكة" و"البيّاتي". وأمّا اللغة اللاّزمة فهي لغة الخلق لا التّعبير، وقد كان "أدونيس" استوعب هذا المفهوم وأدرك معناه في نصوصه الشعريّة متأثّرا بالرمزيّة الفرنسيّة.

---

[1] - المرجع نفسه، ص257.

[2] - بدر شاكر السياب: الديوان، ج1، ص 474.

[3] - انظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3-الشعر معاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط3، 2001م، ص91 وما بعدها.

## 06- الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر

## الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر

**مقدمة:**

تعد الصورة الشعرية المرآة التي تعكس تجربة الشاعر، وتظهر قدرته على إبرازها بكل أبعادها وملامحها؛ فتظهر ماثلة أمام المتلقي متفاعلة معه كما تفاعلت مع مصورها لأنها من أشد العناصر المحسوسة تأثيرًا في النفس، وأقدرها على تثبيت الفكرة والإحساس فيها، ودراستها لا تقف عند حدّ الدور البنائي في النص الشعري، وإنما تتعداه إلى التمايز بين الشعراء في كيفية بنائها، وتغدو الصورة مقياسا تقاس به موهبة الشاعر، وموضع الحكم عليه. وهي بهذا « جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار، والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع ، بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع ، وفق إدراكه الجمالي الخاص وطريقة الشاعر في تشكيله اللغوي (الجمالي) تمثل في أسلوبه في إدراك الواقع»[1].

ويبدو أن هناك إجماعا من الباحثين، أو يكاد، على صعوبة إيجاد تعريف جامع مانع لمصطلح الصورة الفنية، من مظاهر هذه الصعوبة تعدّد التراكيب الوصفية لهذا المصطلح وتنوّعها، فهناك إلى جانب الفنية نجد المصطلحات: الصورة الشعرية، والأدبية، والبيانية، والخيالية، أو يكتفى بمصطلح الصورة وحده..

ولم يكن النقد العربي القديم ببعيد عن الإبداع الشعري في الاحتفال بالصورة، فقد ورد مصطلح التصوير عند الجاحظ، مشيرًا إلى حقيقة الفن الشعري الذي يقرنه بالرسم في قوله:«إنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير»[2]. بينما أشار عبد القاهر الجرجاني إليها في قوله:« فإنّك لَتَرى بها الجماد حيًّا ناطقا، والعجم فصيحا، والأجسامَ الخُرَس مُبِينة، والمعاني الخفية بادية جليّة . . . إن شئتَ أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت

---

[1] - عبد الله محمد حسن، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة، ط1 1981م، ص8.

[2] - الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، 1969م، ص65.

حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لطفا الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون»[1]. لقد حفل النقد الأدبي العربي منذ القرن الثاني بالحديث عن الشعر وماهيته، ولكنهم لم يتحدثوا عن الصورة بوصفها مصطلحا فنيا، يقول جابر عصفور:«قد لا نجد المصطلح-الصورة الفنية- بهذه الصياغة الحديثة، في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث»[2].

لقد أخذت الصورة في الشعر الحديث دورًا رئيسيا في بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعري. وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يُقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن، إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيّلة من القارئ، لما في الصورة من دفق شعوري فيّاض.

**تعريف الصورة الشعرية:**

يعرف سيسل دي لويس أن الصورة هي «رسم قوامه الكلمات»[3]، أما جان كوهين فيرى أن «الصورة البلاغية ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لتكوّن جوهر الفن الشعري نفسه فهي التي تفكّ آسار الحمولة الشعرية»[4]، والصورة بمفهومها الحديث هي «الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثّل المعاني، تمثّلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئية معبّرة، وذلك الصوغ المتميّز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي»[5].

**وظيفة الصورة:**

للصورة أهمية مركزية انصبت عليها جهود النقاد المحدثين، وتبلورت هذه الأهمية أو القيمة بكونها التركيبة الفنية النفسية النابعة من حاجة إبداعية وجدانية متناغمة يتخذها الشاعر أداة للتعبير الوجداني أو النفسي. وتظهر أهمية الصورة الفنية من كونها وسيلة الناقد المعاصر التي «يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المنفعة والخبرة لمن يتلقاه، وأضحت تمثّل المادة الأولى في بناء الصورة المتخيّلة.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م، ص33.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1974م، ص7.

[3] - سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص21.

[4] - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2014، ص46.

[5] - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص3.

وإذا كان البناء الفني للقصيدة يُعنى بدراسة مكونات هذا البناء على أنّها أجزاء من كل متكامل تتجاوب عناصره وعلاقاته، فإنّ الصورة الشعرية تُعد واحدة من المكونات الأساسية لبناء القصيدة، إذ تحتلّ حيّزًا مهمًّا في بنية القصيدة التي تقيد الفواصل الجزئية التي تسمح للمصطلح الشعري بالتقديم بوصفها الجزئي الذي يشكّل مفاتيح متعدّدة للعالم.

وتناول النقاد المحدثون وظيفة الصورة في الشعر، فهي تمثل "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة»[1]، التي يمر بها الشاعر، وينفعل معها؛ لأنها فنٌّ وظيفته التعبير عن الانفعال المصاحب للأفكار والعواطف؛ ولذلك ارتبطت بالصورة وظيفة «التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية ،ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية»[2]، أو الكلية؛ لأن الصورة إحدى الوسائل الشعورية التي يستخدمها الشعراء في التعبير عما يريدون إيصاله إلى المتلقين؛ بغية إثارة عواطفهم ووسيلتهم إلى ذلك الصورة التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معًا إلى قرائه وسامعيه محدثًا بها صورة للتواصل لا تقف عند حد الانفعال له، وإنما يمتد أيضًا إلى إمتاعه بالفن الذي تنتمي إليه الصورة الشعرية، ومعلوم أن «معظم الاتصال بالفن كان سببه المتعة»[3]، المتبادلة بين الشاعر والمتلقي والنص بما فيه من خيال «يضاعف المتعة بالشعر ،إذ يتحول الشاعر بوساطته من مجاز إلى مجاز ،ومن استعارة إلى استعارة، وكأننا نقفز معه في سمائه من أفقٍ إلى أفقٍ فنشعر بغير قليل من البهجة »[4].

**مصادر الصورة الشعرية في العصر الحديث:**

من أين استقت المذاهب الأدبية صورها الشعرية؟ لقد استمد الشعراء الحداثيون صورهم من أكثر من مصدر نذكر منهم:

**الرمز**: فالشعراء المحدثون اعتادوا أن يرمزوا بالمطر إلى الخير والتغيير والثورة كما فعل السياب، واعتادوا أن يرمزوا بالقحط والجفاف والخراب إلى القهر والتسلط والعبودية، وبالصحراء يرمزون إلى الخواء الروحي والفقر المادي، وبالأغنية يرمزون إلى الشعر الصادق.

---

[1] - رينيه وارين، نظرية الأدب، ص193.

[2] - روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص145.

[3] - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، (د.ت)، ص242.

[4] - روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص183.

**الأسطورة**: فقد اقتحم الشاعر الحداثي عالم الأسطورة من أوسع أبوابه المختلفة المتعددة، فمنهم من لجأ إلى خلق أساطير معاصرة تناسب التجربة الجديدة،

ومنهم من لجأ إلى الأسطورة الإغريقية والمصرية القديمة والبابلية، فتكررت أسماء مثل: تموز وإيزيس وبرومثيوس، كما هو الحال عند أدونيس.

**الفردية والذاتية**: وقد تبدو الذات مصدرًا للصورة، فالحديث عن الذات يكون أكثر عمقًا وسيطرة على الأغوار النفسية البعيدة التي لا يصل إليها المنطق السطحي، والصورة الذاتية المثلى هي التي تستحضر غيب النفس والوجود، وهي التي توحي بها وتحتمها في النفس دون أن تقوى النفس على فهمه.

حاول الشعر الحر اختراق بنية الصورة الشعرية المألوفة المعتمدة على التشبيه والكناية والاستعارة منفردات، متجاوزا إياها إلى بنية صورة ذات منحى نفسي وفني، وتتلاقح فيها عناصر الصورة المألوفة بطريقة التّماهي والتجانس الإبداعي الذي يجعلها غير منفصلة عن بعضها، ولا يمكن تذوّق الصورة الشعرية الجديدة. وعندما نقرأ أي مقطع أو صورة شعرية من صور السيّاب أو نازك أو البياتي وغيرهم الذين انغمروا في أتون قضايا ذاتية أو فكرية عكست رؤاهم ومواقفهم إزّاء الكون أو الحياة أو الإنسان، كقول السياب:

رأيتُ قوافل الأحياء عن مغانيها

سمعت نشيج باكيها

وصرخة طفلها، وثغاء صاد من مواشيها

وفي وهج الظهيرة صارخا يا حادي العيس

على ألم مغنيها

وهكذا تتضح الصورة الشعرية على نسقها النفسي لتبين طبيعة المصدر الذي جاءت منه وكيف تشكّلت بنيتها، وهل استقت من التجارب الشخصية وذكريات الماضي أو من ثقافة الشاعر الشخصية الأدبية والعامة؟ ويبرز بوضوح دور المكونات الأولية في صناعتها. فإذا رحنا نقرأ القصيدة ونتوقف عند صورها الشعرية نجد أن السمات الأساسية تكاد تحصر في ثلاث: الحسيّة والتكثيف والجِدّة، يقول السياب:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،

أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر .
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السّحَر
كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ ...

لقد غدت الصورة الشعرية وسيلة لإذابة مختلف العناصر والمكونات وجعلها في أتون واحد، ولعل الميزة الفنية الجديدة التي تظهر لنا عي التعبير عن الشعوري بالمحسوس، أو اللجوء إلى المادي لتقوية تأثير الروحي في النفس، واللافت هنا أن الحسّية أصبحت تكوّن صلب ماهية صورها، وجوهر عناصرها، وتبرز السمة الأخرى وهي الجِدّة، وتضمنت نعوتا ترسم بها بعض الصور هي الإدهاش والجرأة، ووجه الإدهاش فيها بوصفها إضافة إلى ما لا نعرفه، وليست تكرارًا لما نعرفه. فالعينان في النص هما غابتان للدلالة على الكثافة، ثم بأنهما غابتا نخيل للدلالة على الخصب والنماء والارتباط بالبيئة، ثم حدّد ساعة النظر إليهما في السحر دلالة على التفتح ..

وهذا يعني أنّ فنية الصورة انفتحت على نسقها النفسي وتكوّنت واستقت من التجارب الشخصية وثقافة الشاعر فضلا عن شبكة العلاقات الأخرى بين المكونات التي تشكل الكل.

**أنماط الصورة:**

يفترض سي - دي لويس في كتابه "الصورة الشعرية" وجود أنماط الصورة فذكر «بأن أنماط الصورة يجب أن تكون أنماطا وليس مجمعات عفوية من صور لفظية»[1]، وأشار إلى وجود الصورة المركزية والصورة النفعية والصورة الكاملة، وتحدث عن الصور الحيّة والصور المهمشة في نطاق بحثه التطبيقي، لكن هذه الأنماط ليست وحدها هي الشائعة، فإذا تغلب عنصر معين من عناصر الصورة على الآخر جعلها تنظم إلى جانبه وتتصف بصفاته، وإذا آثر الشاعر بعض الصفات، أو آثر موقفا معيّنا جعل صورته بكل أحاسيسها وعواطفها وخيالها ولغتها وفكرتها تتركز للوصول على الهدف، إلى التعبير عن موقف، وهذا ما ينقل الصورة من حيّزها الشعري إلى حيّز آخر غير شعري، فالشاعر الملتزم بقضية يوظف قصيدته وصوره لخدمة مبدئه الفكري، مما ينقل الصورة من حيّزها العاطفي أو الخيالي أو التأملي إلى حيّزها المذهبي، وعلى هذا الأساس فإن أنماط الصورة تخضع إلى مواقف وأحاسيس ووجدان الشاعر، ولذلك فإنّ الخروج من اعتبارات النظرية نحو المعايير التطبيقية لدراسة أنماط الصورة الشعرية هو ميدان خصب وواسع، وإذا أخذنا أيّ نص شعري نستطيع أن نرجع صوره

[1] - سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ص83.

إلى عناصرها أو أنماطها على اعتبار أنّ كل لقطة أو لمحة أو إشارة، تشكل صورة مستقلة، فهذه الشاعرة زهور دكسن تقول:

وأخيرا، بات بلا فكره

مهدورا كرماد الصخره

يعتاش النوء

بلا رفق

ويوالي السكره

بالسكره[1]،

هذا النص لا يحتوي سوى صورة واحدة هي (بات بلا فكره مهدورا كرماد الصخره) لاحتوائه على الطابع الحسي والتشبيه، فهو مهدور كرماد الصخره، فالصورة تحتوي على أركانها كافة: الفكرة، أي المعنى الذي يمكن معرفته، والحس والعاطفة والخيال، فهو كرماد الصخره ... وهذه صورة مستمدة من معطيات الطبيعة ومن الحياة التي حولنا، فيها تحاول اللغة إضفاء هيمنتها وحضورها.

**الصورة النفعية:**

إن استعمال الصور «لتوكيد الأفكار العامة وتوضيحها -تنتج نمطها من الصور، إنه نمط محدد واضح لأن الصور تخدم الأفكار على خير وجه إن كانت مرتبة بصورة تختفي فيها جميع الأصداء الضرورية منها»[2]، ومن هذه الصور التي يرسمها الشعراء الملتزمون بقضايا الوطن والأمة ممن يرون في الإخبار عن الهدف، أو عن الموقف أو الحدث هو قضيتهم المركزية، وممن يرون في إيراد المصطلحات والأسماء غايتهم فلا يكشفون عن صورة شعرية متقنة، وإنما نراهم يخدعون الفن الشعري ويتجاوزون على الصورة من أجل الفكرة، فراحوا يروون الأحاديث عن أفكارهم ومعتقداتهم من غير اهتمام بطبيعة البناء الفني للصورة، من ذلك قول الشاعر:

بلا سيف .. بلا أمجاد

---

[1] - زهور دكسن، في كل شيء وطن، ص54.

[2] - سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ص93.

أهذا جرحك العربي خلف الرّيح

يأتينا ..

يشطرنا .. يخمسنا .. يرينا وجهنا

المخبوء تحت الجرح

أهذي لعنة الأجداد للأحفاد

أهذي خيبة الميلاد ..

وإجهاض الوغى العشرون

موت النار والأعياد[1]

إن الصورة ذات اتجاه وطني تتركز حول القضية الفلسطينية، وهذا يجعلها صورة مرسومة بهدف معين، ولها بُعد مبدأي، ولها حدث ترتكز عليه، وهذا يمنحها إمكانية التعبير عن قضية الشاعر وعن هدفه. لهذا فإنها ذات قيمة نفعية بالنسبة له ولمواطنيه.

**الصورة الاحتفالية:**

وتعنى بتجسيد المواقف الاحتفالية التي صاحبت الثورة وتحولاتها، كما يلاحظ على القصائد التي احتفلت بالإنجازات الثورية والأحداث المهمة في الوطن العربي، كما برزت ظاهرة أخرى هي رديف موضوعي لهذه الاحتفالية هي قصيدة الحرب، ومن القصائد ذات الصور الاحتفالية قول الشاعر ياسين طه حافظ في "النشيد":

تتجاوب ثانية في الشوارع

وتحدثني في دوي المكائن في مصنع للنسيج،

وتحدثني في القطار،

وفي السوق،

[1] - أرشد توفيق، الوقوف خارج الأسماء، ص38.

والورشة،

والمهرجان[1]

إن هذه الصورة لا تمتلك مقوماتها الفنية التي تجعل منها صورة، فهي فقيرة في تصويرها وفي استخدامها للحواس، ومن قصائد الحرب الاحتفالية قوله في "الحرب":

من فندق الموت الكبير انتشروا

تدفقوا على المدى وغمروا الشوارع

بالعلب الصفيح والأنياب والعصي والخناجر

تدفقوا، سال إلينا

البشر المخضّر والمسودّ في الزرائب

المنسية السحيقة[2]

إنه أكثر عناية بهذه الصورة من سابقتها، وهذا يدلل على تطور بناء القصيدة الاحتفالية، وهي صورة تجوّزا لافتقارها الأساسية في رسم الصورة.

**الصورة المركبة:**

وهي صورة شعرية «تهيئ واقعا فنيا يختلف عن الواقع الخارجي في غلظته المباشرة، ولا يفتأ هذا الواقع الفني يستثير فينا مزيدا من الدهشة والتأمل والكشف عما توحي به الصور من دلالات المركبة»[3]، وبتعبير آخر أن هذه الصورة تعتمد في تركيبها على الخيال التركيبي، وهو خيال لا يبتكر ابتكارًا، وإنّما يعتمد على صورة أخرى مستمدة من التراث أو من الأساطير أو من شاعر آخر أو من الرموز والشخصيات والأغاني .. وغيرها، ومن ذلك صورة السياب والبياتي مما له صلة بالموروث العربي والعالمي ومن أمثلة ذلك في شعر السياب (سفر أيوب، عرس في القرية، المسيح بعد الصلب، المومس العمياء، حفار القبور، شناشيل ابنة الجلبي) وذلك عندما يجعل من أيوب رمزًا لعذاباته وآلامه:

---

[1] - ياسين طه حافظ، النشيد، ص51.

[2] - ياسين طه حافظ، الحرب، ص24.

[3] - عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص246.

يا رب أيوب قد أعيا به الدواءء

في غربة دونما مالٍ ولا سكن،

يدعوك في الدُّجنِ،

يدعوك في ظلموت الموت: أعباء

ناد الفؤاد بها، فارحمه إن هتفا[1]

ومن رموز البياتي التي اعتمد عليها في رسم صورته التركيبية: رموز (الخيام، عائشة، الحلاج)، بينما وظّف الشاعر حسب الشيخ جعفر رمز فيدياس لهذا الغرض:

وجه ابتهال لهب في مدن الإغريق

ينهش لحم يدي فيدياس[2]

إنّ هذه الصورة تستفيد من رمز فيدياس في بحثه عن اللذة الأزلية عندما حاول الشاعر «استخدام الرمز الفيدياسي في محاولة للعثور على الجمال الأزلي، وهو معادل رمزي تشخيصي يطرح تجربة الشاعر على مستوى تعبيري وتكنيكي أعلى»[3]. وهذا ما يجعل الصورة المركبة تقترب من الصورة الرمزية.

**الصورة الرمزية:**

وهي صورة «لا ترتبط بحياة الشاعر الشخصية بقدر ارتباطها بأحداث أسطورية في العقائد القديمة»[4] وتقترب في مفهومها من الصورة المركبة، لكن الأخيرة أكثر شمولا منها، والأولى أعمق تشخيصا لكونها تختص بالأحداث الأسطورية كما حصل في توظيف شعرائنا المعاصرين للرموز الأسطورية، ولعل السياب من أكثر الشعراء توظيفا للأساطير الغربية والشرقية نتيجة تأثيرات المرحلة التاريخية التي عاشها الشاعر، ومن ذلك استخدامه لرمز قابيل في قصيدة "المومس العمياء":

من أيّ عشّ في المقابر دفّ أسفع كالغراب؟

---

[1] - بدر شاكر السياب، الديوان، ج1، ص257.

[2] - حسب الشيخ جعفر، الأعمال الكاملة، ص188.

[3] - فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ص234.

[4] - علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص29.

"قابيل" أخف ردم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء[1]

أن يستخدم شخصية "قابيل" كرمز للإنسان الذي يقترف الخطيئة، أي الذي يقتل أخاه ويحاول إخفاء هذه الجريمة، إنه الإنسان الذي يتخلى عن إنسانيته، وليس بالضرورة أن يكون الرمز، إن الصورة الرمزية، هنا، نابعة من الأسطورة، والرمز الذي تستند إليه.

**الصورة الذهنية:**

وهي الصورة التي تبرز «نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له»[2] وتدعى أحيانا، بالصورة العقلية، لأنها ناتجة من عمل العقل وتركيز الشاعر على الجوانب العقلية، أكثر من تركيزه على العواطف والمشاعر، وعموما تكون ذات أبعاد فلسفية، وترد لدى الشعراء الذين يولون اهتماما خاصا للجوانب العقلية والفلسفية في طرح آرائهم ومواقفهم من ذلك صور الشاعر سامي مهدي في قصيدة "النهر" حيث عبّر عن موقف ذهني، وعن فكرة الزوال لديه، وهي فكرة ذات اتجاه فلسفي حينما يصف مسيرته فيقول:

يكبر النهر

وينتهي دورة أخرى،

ولا يتعب

تمتد المسافات،

ولا يتعب

هذا النهر تاريخ من الأحياء والأموات،

والأعشاب والأشجار ..

لا يتعب هذا النهر، لا ينصب

---

[1] - بدر شاكر السياب، الديوان، ج1، ص510.

[2] - علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص28.

والناس حفيون بما يعطي،

وما يُمنع ..

مكني مع النهر أصول[1]

إنّ هذه الصور فيها إمعان بالذهن، وللحياة، وفيها اهتمام بالفكرة، في حين نرى العاطفة تخسر أمام تركيز الشاعر على البعد الفلسفي للقصيدة.

**الصورة النفسية:**

وهي الصورة التي يحاول الشاعر فيها «أن يخلق نوعًا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك "التوقيع" الموسيقي الذي يعد أساسا في كل عمل فني»[2] وهذا ينبع من خضوع التشكيل المكاني في الصورة إلى فلسفة نفسية غايتها «إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها. وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في أن يشكل الطبيعة ويتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقًا لتصوراته الخاصة، إذ رأى أن هذا هو الطريق الوحيد أو الأسلوب الأصدق في التعبير عن نفسه»[3]. وصار الشاعر في العصر الحديث لا يستند إلى الطبيعة بكل مفرداتها، وإنما يستند إلى الحياة مفرداتها حيث نجد الشارع والبيت والعمارة وكل المفردات الحديثة التي أدخلتها الثورة الصناعية، وذلك لأن هذه المفردات من أكثر الأشياء التي أثارت قلق الإنسان وخلقت صراعا حادا في أعماقه، وبذلك صارت النهضة التقنية وسيلة من وسائل إثارة النفس وخلق الأمراض والصراعات والارتباك في دواخلها، ومن هنا فإن الصورة الشعرية النفسية هي صورة تنبع من تأثير الحياة المعاصرة، ومن تأثيرات الواقع الجديد، وهذا ما يجعلها تعبيرًا عن واقع معين وليس خارجة عنه، على اعتبار أن الصورة النفسية تعبر عن حالة من حالات الصراع مع الذات، وهي تعبير عن القلق أو الخوف أو الصراع الداخلي حول فكرة أو موقف أو حدث أو ظاهرة تلح عليه، وقد كثرت مثل هذه الحالات في العصر الحديث نتيجة مؤثرات التطورات الصناعية ونتيجة اتساع مشاكل الحياة وتشعبها وتعدّد جوانب انتشارها وخير من مثّل هذا القلق والاهتزاز في المشاعر والأفكار سامي مهدي في قصيدته (النوم) حيث يقول:

أو يقتلني لص،

وقد يدهسني الباص فلا أفلت من مقصلة الموت

---

[1] - سامي مهدي، أسفار جديدة، ص77-78.

[2] - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص65.

[3] - المرجع نفسه، ص65.

ومن يدري؟

فقد تغري بقتلي امرأة بادلتها الحب

وقد يغدر بي حتى صديقي ..

إذا عدت إلى البيت

قد يرتابني جاري

وقد ينكرني أهلي فلا يفتح لي باب

وقد أنسى فلا أذكر حتى موقع البيت

ومن يدري؟

فقد أسقط ميتا في الزحام

يا فراشي

طر بعيدا بي

بعيدا ..

كي أنام[1]

أنّ شعوره شعور حاد بالخوف من الموت، ضمن إحساس قوي بأن هذه الحياة المتشعبة الأطراف تكاد تنقض عليه لالتهامه. فهو يخشى أن يقتله لص أو تدهسه سيارة، أو تقتله امرأة بادلها الحب، أو يغدر به صديق، أو يرتاب به جاره أو ينكر أهله، أو ينسى موقع بيته، أو يسقط ميتا من الزحام، فهنا حاول الابتعاد عن كل هذا الواقع وهذه المفردات السائدة في الحياة إلى الحلم.

**الصورة المتكاملة:**

[1] - سامي مهدي، أوراق الزوال، ص70-71.

هي الصورة التي تشترك أكثر من حاسة في تكوين أجزائها ومفرداتها[1]، ذلك أنّ الكمال في الصورة الشعرية «ينشأ في عبارة خيالية تخلق استجابة خيالية صرفة تتخطى حدود الموضوع إلى التجربة الإنسانية في جميع الجوانب ومع ذلك فإنها مكتفية تماما في نطاق هذه الحدود» ولا يمكن رسم صورة متكاملة بالمعنى التام، لأن المثال هو فكرة خيالية، وإنه مجرد افتراض للوصول إلى ما هو مقنع، لهذا فإن الصورة التي نبحث عنها هنا هي صورة تمتلك ميزة إضافية لكونها قائمة على أكثر من حاسة، وربما تكون هذه الصورة قائمة على حاستين فقط، أو أنها صورة متشكلة من صورتين أو أكثر مدموجتين بسياق صورة شعرية موحدة تفاعلت فيها الحواس من أجل منحها فرصة لتصورها. ومن أمثلة ذلك قول نازك الملائكة:

وفي شفتي بيدر

ووجه القصيدة يقبل مشتعلا، يتكسّر

شعاعًا، شعاعًا، يرطب روحي

ويلثم كل جروحي

ويغرسني وردة فوق مجدبة من سفوحي[2]

يمكن أن نجعل من هذا النص صورة شعرية واحدة ترتبط فيما بينها ارتباطا عضويا من خلال الاستفادة من أداة الربط (و) ، وذلك لارتباطها بفكرة واحدة هي التعبير عن معاناة الشاعر في كتابة القصيدة، وتدفق أحاسيسها خلال لحظة التوقد، كما أن هذه الصورة تحتوي على مدركات حاسة البصر مثل البيدر ووجه القصيدة الذي يقبل مشتعلا، وعلى مدركات حاسة الذوق عبر الشفة من خلال فعل اللثم. أما حاسة الشم فيمكن الاستدلال عليها من خلال فعل الغرس حينما تُغرس الوردة في سفوحه، وعليه فإن هذه الصورة تسترك فيها أكثر من حاسة، لكن مسألة التكامل والمثال تظل نسبية لا يمكن البت بها، وإن بدت هذه الصورة منتقاة، صورة حاولت الشاعرة تنيقها وإضفاء طابع الصنعة عليها، إضافة إلى أن صياغتها صياغة متطورة ومقنعة، لكنها ذات طابع خيالي فيه نوع من التجلي الصوفي.

[1] - ينظر : علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص28.

[2] - نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص113.

# 07- الغموض في النص الشعري المعاصر

## الغموض في النص الشعري المعاصر

### مقدمة

أصبحت ظاهرة الغموض من أهم ما يتصف به الشعر العربي المعاصر، وكان من نتيجة ذلك خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ، وإلى جدل مستمر بين الشعراء والقراء، حول لغة هذا الشعر وحول ما إذا كان هذا الغموض المتصف به متكلّفا أم عفويا، وهي ذات أسباب متنوعة من نص إلى آخر. وقد نال مصطلح الغموض من القلق والاضطراب ما نال كثيرا من المصطلحات النقدية، ويعود هذا القلق في تحديد مصطلح الغموض إلى تعدّد مستوى درجاته، وإلى الاختلاف في تحديد مفهومه، ومعرفة غايته وأهميته، كما تعود إشكالية تحديد مصطلح الغموض إلى مرادفاته اللغوية الكثيرة مثل التعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز وغيرها من التسميات [1].

#### الغموض – الإبهام: المصدر والإشكال

##### أولا: الغموض

حين نبحث في المصادر اللغوية نستبين الفرق بين اللفظتين، ولعل أولى هذه المصادر سيكون لسان العرب حيث يقول ابن منظور في مادة (**غمض**):" أغمض طرفه عني وغمَّضه، أغلقه... جمع غمْض وهو خلاف الواضح.. وقال غيره: أغمضت الفلاة عن الشخوص إذا لم تظهر فيها لتغييب الآل إياها.. والغامض من الكلام خلاف الواضح وقد غمض غموضة وغمضته أنَّا تغميضا.." [2]

فالملاحظ حول هذا التعريف الأولي أن الغموض خلاف الوضوح، أي ما كان مضمرا غير بارز.

##### ثانيا: الإبهام

---

[1] - دريد علي الخواجة، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة بنياته، دار الذاكرة، حمص، سورية، ط 1، 1991، ص65-66.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1 ، 1990 ،ج 7 ، ص 200 .

جاء في لسان العرب في مادة (بهم) :" طريق مبهم إذا كان خفيا لا يستبين ..واستبهم عليه الأمر أي استغلق .. وأمر مبهم لا مأتى له.. وكلام مبهم لا يعرف له وجه يؤتى منه، مأخوذ من قولهم حائط مبهم إذا لم يكن فيه باب.. يقال أمر مبهم إذا كان ملتبسا لا يعرف معناه ولا بابه." [1] وأضاف في موضع آخر:" وقيل للأصبع إبهام لأنها تبهم الكف أي تطبق عليها"[2].

يمكن أن نتلمس الجذور المعرفية لإشكاليتنا من الطرح النظري التالي:

ما هو الأساس الذي قامت عليه الإشكالية (الغموض/ الإبهام) ؟ ثم ما السبيل إلى الكشف عن مكونات كل واحدة اعتبارا للتعريف اللغوي أولا ونظرا للتراتبيات السياقية ثانيا ؟

إذا أردنا أن ندخل في الاعتبار الأساس اللغوي فإننا سنقول مع ابن منظور إن الأمر يتعلق في مجال البحث بالغموض وليس الإبهام. لماذا؟

من منطلق التمفصلات التي تنبع من الإبداع الشعري، هذه التمفصلات التي تشكل القواعد التي ترتب بنيات النص الشعري وتحقق المعنى من خلاله نستطيع أن نرى جانبا من المعنى في الإبداع من القراءات الأولى ، لكن يبقى الجانب الغامض مستترا ينتظر القارئ اللبيب لفتح أبوابه المغلقة. ومن هنا يمكن أن نجيب عن التساؤلات التي طرحناها -انطلاقا من التجربة الشعرية- بقولنا: إن الشعر باعتباره خطابا ليس أحادي المعالم والمقصديات يحتاج إلى أن يجعل الشاعر منه خطابا يجمع القول المباشر إلى جانب القول المتعمق.

**ظاهرة الغموض في الدراسات النقدية القديمة:**

ليست ظاهرة الغموض جديدة في القصيدة العربية، فقد تنبّه كثير من النقاد العرب إلى هذه الظاهرة، ورأى بعضهم في أبي تمام خروجا على أصول الشعر، ووجدوا أنّ شعره يمثّل انحرافا لغويا غريبا، ولكن أبا تمام وعى وظيفة الغموض في الشعر حين أجاب: «وأنتَ لم لا تعرف من الشعر ما يقال» ردًّا على سؤال وُجّه إليه:« يا أبا تمام، لِمَ لا تقولُ من الشعر ما يعرف؟ »[3]. ويرى أبو إسحاق الصابي في غموض الشعر قيمة أساسية تميزه عن النثر «لأن الترسل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه»[4].

---

[1] - المرجع نفسه، ص 56-57

[2] - المرجع نفسه، ص 59 .

[3] - أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 ، 1980م ، ص 72 .

[4] - ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 72 .

**ظاهرة الغموض في الدراسات النقدية الحديثة:**

وتعددت مفاهيم الغموض بين شعراء الحداثة باختلاف غاياتهم ومقاصدهم في التعبير الشعري، فربط أدونيس بين الشعر الحديث ومسألة الغموض ربطا يكاد يختلف عن رأي الشعراء الآخرين، فالحق كما يرى «أنه ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة. ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة...ولذلك هو قوام الشعر، إلا أن الغموض يفقد هذه الخاصية حين يتحول إلى أحاجٍ وتعميات » [1].

ويشير الكاتب "أدونيس" إلى الفجوة بين الشاعر والقارئ في الحوار المتخيل الذي أجراه بينه وبين قارئ لم يألف بعد هذا النمط من الشعر وما يكتنفه من غموض:

« هو: هل الغموض في شعركم طبيعي، أم أنكم تتعمدونه؟

أنا: تعمد الغموض مناقض للخلق الشعري.

هو: أعتقد أنكم تتعمدونه.

أنا: تعتقد ... ما سبب اعتقادك؟

هو: لا أفهم شعركم.

أنا: هذا ليس سببا. فعلى القارئ أن يعترف أحيانا أنه ليس من الضروري أن يفهم كل قصيدة فهمًا شاملا، مهما بلغت درجة فهمه»[2].

إنّ رغبة الكثير من الشعراء المعاصرين في "تحديث" ما يكتبونه شكلا ومضمونا، دفعتهم إلى السعي إلى خلق لغة شعرية جديدة، بعد أن نجحوا في خلق شكل شعري جديد. إذ يرى عز الدين إسماعيل أن الغموض في الشعر العربي المعاصر هو خاصية تعود في أساسها إلى التفكير الشعري وليس للتعبير الشعري أي علاقة به، لذلك فهي أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها، ولذلك فهو يرى أنه ينبغي علينا أن نحلل طبيعة الغموض ذاتها، وأن نقف على الضرورة الجمالية التي تجعل الغموض عنصرا جوهريا في الشعر. لقد استطاع الشاعر أدونيس «أن يشتق لنفسه لغة خاصة، وأن

---

[1] - أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6 ، 2005 ، ص 160 .

[2] - زمن الشعر، دار الساقي، ص 266 .

يكوّن لنفسه عبر دواوينه العديدة معجما شعريا واضح التميز. وهو قبل هذا من أشدّ الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة، ووعيا بها، وبما يصنع»[1]. يقول في مزمور قصيدة "الزمان الصغير":

أبحث عمّا يعطي للحجر شفاء الأطفال، والتاريخ قوس قزح،

وللأغاني حناجر الشجر[2]

ويبيّن د. شكري عيّاد في مقاله[3] أن الغموض المتمثل في كثير من نماذج الشعر المعاصر لا يرجع إلى حداثة هذا الشعر، وإنما يرجع إلى أسباب ثلاثة هي:

- ثقافة الشاعر المعاصر.
- التركيز الشديد.
- التجريد.

وقد اعترف محمد بنيس أن الشعر لا يمكنه أن يبني العالم كما هو بقدر ما أفضت الحرية عند الشاعر إلى الكتابة الفعلية بعيدا عن التقعيد والوعي:" إن الإبداع حين يخضع للوعي، للتقعيد، يعلن موته، فليس المعقولية وحدها هي التي تمنح الإبداع شرعية وجوده.. كل ما يبدأ لينتهي مناف للتحول، مناف للإبداع، إن المطمئن للأصل كل شيء واضح ومعلوم لديه، هذه نقطة النهاية، وبينهما شتيت كلام يرسخ الوهم ويستنسخ السابق. استمرار سلبي لصوت المرئي بدلا أن يكون استقداما لما لم يوجد بعد، للمبهم، المنسي، الممنوع الغريب."[4].

ونرى أنه من المفيد هنا أن نوجز أنماط الالتباس السبعة التي عرضها وليام امبسون وهذه الأنماط هي:

1- غموض ناشئ عن استخدام المجاز بأنواعه المختلفة بما فيها الاستعارة.

2- تعدّد دلالات العبارة.

3- تعدّد دلالات اللفظة.

---

[1] - عزّ الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3 ، ص 182 .

[2] - أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 1996، ص 270 .

[3] - شكري عياد: الغموض في الشعر الحديث، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، مصر ، ع6، 1967، ص 44 .

[4] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 4، مساءلة الحداثة، دار توبقال، ط 1، 1991، ص- 176.

4- توحّد وامتزاج معانٍ كثيرة للتعبير عن حالة نفسية وذهنية أكثر تعقيدا لدى الكاتب.

5- غموض يحدث عندما يكشف الكاتب فكرته في أثناء فعل الكتابة، حيث يظهر تشبيه لا ينطبق على شيء بالذات، ولكنه يقع بين شيئين عند انتقال الشاعر من أحدهما إلى الآخر.

6- غموض ينتج عن حالة تُعدُّ تعارضا في ألفاظ النص عندما يكون الكلام متناقضا ويجبر القارئ على أن يبتكر تأويلات أو أن تكون عبارة ما لا تقول شيئا وذلك لتناقضها أو لعدم علاقتها بما يقال فيجبر القارئ على ابتكار تفسيرات وتأويلات.

7- غموض ناشئ عن ازدواجية في مشاعر وأفكار الشاعر ، ويظهر ذلك عندما يكون المعنيان الخاصان بالكلمة هما المعنيين المتقابلين الذين يحددهما السياق، وان الثر الفكري هو بيان انقسام رئيسي في ذهن الكاتب وهذه الحالة شائعة على درجات متفاوتة على حسب درجة الانفصال التي يسجلها الشاعر، ذهنيا، من خلال عمله.

ومن النماذج الشعرية التي استشرى فيها استخدام الغموض حتى أمسى يشكل على القارئ المثقف فكّ رموزها، وغدت القصيدة متاهة ، يقول رفعت سلام:

طرقة ..، فامرأة من البنِّ الخفيف

امرأة من الحفيف ..

وانفراجة على فضاء يحترق

على ما يقسم الوقت: غبارًا فاترًا ولبؤة من الشَّبَق

ويقول صلاح عبد الصبور:

هذا زمن الحقّ الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورؤوس النّاس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث النّاس

فتحسّس رأسك !

فتحسّس رأسك ![1]

يمزج الشاعر بين معانٍ كثيرة للتعبير عن حالته النفسية والذهنية، ومن هنا يدخل بقارئه إلى حقل خاص جدًّا من حقول الإثارة الفنية ذات المرجع الذهني الخاص فقد بنى على ضياع الحقوق والتباس التفرقة بين الفاعل والمفعول وتاريخ الفعل نمط تقريري ابتكاري ، فقد شكّل صورة مركبة مفصلية قاعدتها جملة واحدة مفرداتها (رؤوس، جثث، حيوانات، الناس).

[1] - صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 154 .

## 8- الرمز في الشعر العربي المعاصر

### الرمز في الشعر العربي المعاصر

**مقدمة:**

أبدع الإنسان الرموز واستطاع من خلالها أن يشيّد مملكته الفكرية الواسعة عبر تقاطعات الزمان والمكان، حيث سجّل الرمز حضوره الكبير في مختلف الفنون والعلوم الإنسانية، واستطاع في الوقت نفسه أن يشكّل أداة منهجية وظّفت بفعالية في تفسير نشأة التنظيمات الاجتماعية الأولى، ودراسة العقائد الدينية وتحليل النظم الحضارية عبر التاريخ الإنساني.

يشكّل الرمز ظاهرة اجتماعية ثقافية كونية متناهية التعقيد، بكل المقاييس، ومن هنا فإنّ دراسة حدود الظاهرة الرمزية، وتحديد أبعادها، يشكّل حاجة فكرية وثقافية ملحة ومهمة، إن لم يكن في غاية الإلحاح والأهمية.

انطلاقا من هذه الأهمية للظاهرة الرمزية في الحياة الإنسانية، سوف نحاول الكشف عن حدود المفهوم بمعانيه ودلالاته وتوظيفه في مختلف مجالات الحياة الإنسانية.

**في تعريف الرمز:**

إن كل محاولة لتعريف الرمز تشكل نوعا من المجازفة الفكرية أو مشروعا فكريا محفوفا بالمخاطر، فإذا كان كل تعريف غالبا ما يكون محفوفا بالصعوبات المنهجية والفكرية.

جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ «الرّمز: تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يُبان بلفظ بيد أو بعين، ورَمَزَ يَرمُز ويَرمِز رمزًا»[1]. ويتّضح أنّ لفظة الرمز إبانة بالإشارة من غير كلام، والرمز كما يتضح هنا هو إشارات جسدية حسّية يراد بها معاني ودلالة.

وفي قاموس الصّحاح للجوهري أنّ «الرمز: الإشارة والإيماءُ بالشّفتين والحاجب. وقد رَمَزَ يَرْمِزُ ويَرْمُزُ، وارْتَمَزَ من الضربة، أي اضْطَرَب منها»[2]، وورد في القاموس المحيط للفيروزآبادي أنّ «الرَّمْزُ، ويضمُّ ويُحَرَّكُ، الإشارة، أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، يَرْمُزُ ويَرْمِزُ»[3]، وجاء أيضا في تاج العروس أن «الرَّمْزُ، ويُضمُّ ويُحَرَّكُ، الإشارة إلى شيءٍ ممّا يُبان بلفظ بأي شيء أو هو الإيماء بأي شيء أشرت إليه بالشفتين، أي تحريكهما بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، وهو تصويت خفي به كالهمس». وقد تضمن المعجم الفلسفي إشارة إلى أنّ «الرَّمْزُ هو علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما، ومنه الرموز العددية والرموز الجبرية، ويقابل الحقيقة والواقع»[4].

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز فإننا نلمح اتجاها للنظر إليه باعتباره قيمة إشارية يمكن أن تلحظ خلال كل مظاهر الحياة كما يرى "أدوين بينان"، وهو لا يعني بذلك سوى أنّ بعض الأشياء يمكن أن تثير في الإدراك الإنساني من المعاني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر، وبطريقة أشد وضوحا يقسم "بنيان" الرمز إلى نوعين؛ أولهما هو الرمز الاصطلاحي ويعني به نوعا من الإشارات المتواضع عليها، كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها، ويبدو أن هذا النوع من الرموز ليس إلا إشارات أساسها الاصطلاح أو المواضعة، وليست قائمة على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء على ما هو شأن الرمز الأدبي، أم النوع الثاني من رموزه فرغم فطنته إلى الأثر الوجداني المتشابه الذي يثيره كل من صوت البوق واللون الأحمر فإن قيمته هينة، لأنه لجأ إلى الوقائع اليومية يستقي منها نماذجه.

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، مادة (رمز)

[2] - الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م، مادة (رمز)، ج3، ص880

[3] - الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص512.

[4] - مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1982م، ص 92.

أما على المستوى اللغوي فربما كان أرسطو أقدم من تناول الرمز على أساسه وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحسّ ثانيا، ومعنى ذلك أنه إذا كان أصحاب الاتجاه العام قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة، فإن أرسطو لم يزد على أن ضيّق من حدوده، فقصروه على الرموز اللغوية ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك.

أما ريشاردز وأوجدن فيفرقان بين "الاستعمال الرمزي" و"الاستعمال الانفعالي" للغة، ويقصد بالاستعمال الرمزي تقرير القضايا أي "تسجيل الإشارات" وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير، على حين يهدف الاستعمال الانفعالي إلى استخدام الكلمات بقصد التعبير عن الأحاسيس والمشاعر والمواقف العاطفية[1].

أما على المستوى النفسي فليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية والأخلاقية. يفهم هذا من قول "فرويد" أن الرمز نتاج اللاشعور،

كما يفهم من أقوال "كارل غوستاف يونغ" الذي يتوسع في تحديد مصادر الرمز، فيرجع بها إلى الشعور واللاشعور ممتزجين، ثم يمضي أبعد مما انتهى إليه "فرويد" في شرح طبيعة المصطلح، فيفرق بين الرمز والإشارة، ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزا، إذ الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء، ومصدر خصب من مصادر التأويل.

**الرمز الأدبي:**

من أهم المحاولات الحديثة التي ناقشت مفهوم الرمز مؤتمر الجمعية الفلسفية الفرنسية في 07 مارس 1918، وقد اتفق المشتركون في الاجتماع على أن الرمز شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست به مخيلة الرامز[2].

ومن هنا أصبح الرمز يتميز بأمرين:

أولا: أنه يستلزم مستويين؛ مستوى الأشياء الحسية أو الصور المادية التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز.

---

[1] - ينظر: ريشاردز، مقدمة- مبادئ النقد الأدبي.، ترجمة محمد مصطفى بدوي، القاهرة، 1963، ص7.

[2] - عدنان الذهبي، سيكولوجية الرمزية، مجلة علم النفس، المجلد 4، العدد3، ص364 - 365 . والمجلد 5، العدد 2، ص 256- 257.

ثانيا: إنه لابد من وجود علاقة بين هذين المستويين، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، ونعني بذلك علاقة المشابهة التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك الوشائج الداخلية بين الرمز والمرموز.

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي وليس المحاكاة فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز "لا يقرر" و"لا يصف" بل يومئ ويوحي بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة العاطفية لا عن طريق التسمية والتصريح، وترتيبا على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن الإشارة تدل على مشار إليه محدد، أما الرمز فيومئ إلى شيء ما ولكنه غير محدد ولا معين.

إنّ أيّ تحديد للرمز الأدبي ينبغي ألا يهمل المستويين معا: مستوى الصياغة الفنية، ومستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الوقع النفسي، وإن كانا وجهين لشيء واحد، ومن ثَمّ يصبح الرمز الأدبي تركيبا لفظيا أساسه الإيحاء بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الفكر والشعور. وهذا ما قرره "هنري بريمون" من أن «للقصيدة معنيين، المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر، والمعنى الذي يفيض أو يستقطر من الأبيات وهو المعنى الأهم الذي لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه، المعنى السري الذي لا يمكن إيضاحه أو حصره»[1].

معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريدا، لكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، لأنه يبدأ من الواقع، ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها المحسوسة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر.

فلو أننا قرأنا قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور "العائد" لبدا لأول وهلة وطأنه يتحدث عن طفل حزين شريد ضل عن ذويه فترة من الزمن ثم عاد إليهم فوجدهم في انتظاره شوقًا ولهفة وحنينا، بيد أن القراءة الثانية للقصيدة سرعان ما تنقلنا إلى الوجه الآخر من الرمز، ذلك الوجه غير الحقيقي، الذي يتسع لشتى ألوان التأويل:

طفلنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن تاه عن البيت سنينا

جاء نجلان.. حييا.. حزينا

فتلمسنا بكف نبضت فيه عروق

[1] - روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد الجمالي، بيروت، 1952، ص 107.

الرعشة الأولى الجبينا

وتعرفنا عليه

وبكى لما بكينا فى يديه

وارتمى بين ذراعينا وأغفى

مطمئنا وغفونا

وتكسرنا على عينيه ظلا

وتهدجنا فى مبسمه المزموم أنفاسا

نديات وطلا

واستدرنا حوله

شفقا أسمر من حول هلال نائم في قلبنا[1]

فالرمز في هذه القصيدة ذو مستويين: المستوى الحقيقي الذي اتخذه الشاعر بمثابة القالب لعاطفته، وهو الطفل العائد، ثم المستوى التجريدي الرمزي، ونعني به الحب الذي افتقده المحبان فترة من الزمن، والذي أشبهت فرحتهما بعودته فرحة الوالدين برجوع طفلهما العائد. وقد أكد الشاعر المستوى الأول بإبراز خصائصه، فمن سمات العائد أن يتلقاه ذووه بالعناق فيرتمي بين سواعدهم، وأن يشتدّ بهم الفرح فيبكون وأن يتحلقوا حوله إلى غير ذلك من الصور التي تغذي الوجه الحقيقي من الرمز. غير أنه بين الحين والآخر كان يفاجئنا بما ينحرف بنا عن ذلك المستوى الحقيقي غلى المستوى التجريدي المرموز، ومن هذا حديثه عن الرعشة الأولى، وأن العائد خلال نائم في القلب، ثم قوله «وهو ما زال صغيرا والهًا»، وما هكذا يكون الأطفال الحقيقيون، إنما تلك سمات أقرب إلى الحب الضائع منها إلى الطفل المفقود !

وإذا كنا نقول إن الرمز يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي، فليس معنى هذا إمكان الفصل بين الرمز والمرموز، لأنهما في الحقيقة وجهان لشيء واحد، يهمّنا فيهما الرمز بقدر ما يهمّنا المرموز.

[1] - صلاح عبد الصبور، أقول لكم، ص 29.

وجزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية، بل تنبع من قيمتها الوظيفية الإيحائية في البناء العام للرمز، فكل جزئية لا تعني منفردة أكثر من دلالاتها الوضعية، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضوا حيا في جسم الرمز، وفي هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق المز الأدبي، فهو سمة في الأسلوب وليس سمة في الكلمات. وفي قصيدة "أنشودة المطر" للشاعر بدر شاكر السياب نجد معظم مفردات التصوير فيها تنبعث -رغم اختلافها- من مجال حسي واحد، رمز الخصوبة والنماء. وقد استغل بدر شاكر السياب حتمية هذه الظاهرة الحسّية للإيحاء بحتمية مماثلة ليس مجالها الطبيعة، بل مجالها شخصية الإنسان العربي الذي يتنبأ له الشاعر بميلاد جديد يتخلص فيه من عقم الحاضر وجفافه إلى حيث يبني ويبدع، ذلك هو قانون الوجود الذي يستنبطه الشاعر من دورة الموت والحياة في الطبيعة، والذي لا يشذ عنه الإنسان.

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السّحر

أو شُرفتانِ راح ينأى عنهما القمر

عيناكِ حين تبسِمان تورِقُ الكُروم

وترقصُ الأضواء كالأقمارِ في نهر

يرجُّه المجداف وهناً ساعة السّحر

كأنما تنبضُ في غوريهما النّجوم

أنشودة المطر

مطر .. مطر .. مطر

تثاءبَ المساء والغُيوم ما تزال

تسِح ما تسِح .. مِن دُموعِها الثقال

كأنَ أقواسَ السّحاب تشرب الغُيوم

وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطر

وتغرقانِ في ضبابٍ مِن أسن شفيف

كالبحر سرّح اليدين

فوقه المساء .. دفءُ الشِتاء

وارتِعاشةُ الخريف

ويهطُلُ المطر

مطر .. مطر .. مطر [1]

فغالبية عناصر العمل الشعري هنا -رغم ذاتية ما بينها من علاقات- ترجع إلى منبع حسي واحد، هو لحظة التحول التي تعتري الطبيعة، حيث تتلاقى الأضداد، وينبثق النقيض من النقيض، أما "ساعة السحر" التي ترددت في هذا المقطع مرتين فلعلها لم تتكرر اعتباطا، لأنها إحدى لحظات التحول في مدار الليل والنهار، وهي اللحظة التي يشرق عندها الفجر، وهي كذلك رمز مفترق الطريق التي يقف عنده الإنسان العربي بين ماض داج ومستقبل وضيء. وهنا تكتسب عينا الحبيبة اللتان يتحدث عنهما الشاعر، وربما ذكرتنا هذه الحبيبة بالوطن قيمة رمزية تتجاوز ما هو مألوف في المطالع الغزلية المألوفة.

**وظائف الرمز:**

يرى ميشيل فوكو أن وظيفة الرمز تكمن في التحريض على التأمل والنظر وتوليد معاني الإبداع، يقول: «إنّ المسافة كبيرة بين ما تظهره الرموز وما تحجبه وما تومئ إليه وما تستره، إلا أنّ ذلك التباعد ذاته هو ما يجعل عملية التأويل ممكنة، وتلك المسافة، وما تتطلبه من عنت وجهد شك وتساؤل، هي التي ترفع القراءة إلى مرتبة تجعلها فنًّا من الفنون»[2].

ويعلن ديران بأن الرمز قد لا يدل على موضوع دلالته، وقد تكون الدلالة غامضة وإشكالية وهذا يعني أنّ اللغة الرمزية تعيدنا إلى دلالات مختلفة عن هذه التي تأخذنا إليها اللغة الواقعية. ويشير ديران أن العالم الذهني للإنسان يأخذ هيئة تصورات بنائية يقوم مخيالنا ذاته بتوليدها وتشكيل أبعادها الرمزية.

---

[1] - بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص 160.

[2] - ميشيل فوكو، المعرفة والسلطة، ترجمة عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص7.

## 09ـ الأسطورة في الشعر العربي المعاصر

### الأسطورة في الشعر العربي المعاصر

**مقدمة:**

من أهم سمات الشعر العربي المعاصر منذ بداية تشكّله، وانعطافه عن الشكل الشعري التقليدي الاعتماد المكثّف على الرموز الأسطورية والتاريخية أداة للتعبير يثري بها لغته ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية، وقد بلغت ظاهرة الأسطورة في الشعر العربي المعاصر من المكانة الحدّ الذي

جعل الشاعر عبد الوهاب البياتي يقول: «إن الرمز والأسطورة والقناع أهم أقانيم القصيدة الحديثة، وبدونهم تجوع وتعرى وتتحوّل إلى مشروع، أو هيكل عظمي»[1].

ولذا فقد كانت أولى اهتمامات الشاعر المعاصر «خلق رموز أسطورية، سواء مستحدثة يلتقطها من الواقع، أو تاريخية يستمدها من التاريخ الثقافي، والعمل على جعل تلك الرموز تستقطب جميع مفاصل النص الشعري، وحركاته وتصهرها في قالب وحدة متناغمة»[2]، ويعد توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر رؤية ثقافية وفنية، تتكئ بدورها على مرجعيات ثقافية أخرى أسطورية أو تاريخية، فالشعر «بناء لغوي يستمد ركائزه من أبنية الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر، لكنه لا يخضع لها بل يشكّل بناء موازيا ومعادلا لهذه الأبنية يعكس آليات إنتاج المعرفة لا لتثبيتها وإنما لكشف تناقضاتها»[3].

**في تعريف الأسطورة:**

الأسطورة قصة متداولة أو خرافية، تتعلق بكائن خارق أو حادثة غير عادية، سواء أكان أو لم يكن لها أساس واقعي أو تفسير طبيعي. وتقدّم الأسطورة تفسيرًا للظاهرة الدينية أو فوق الطبيعية، كالآلهة والأبطال وقوى الطبيعة، يقول مرسيا إلياد:«تروي لنا الأسطورة تاريخا مقدسًا، حدثا بدئيا، جرى في بداية الزمان لكن رواية تاريخ مقدس، تعني الكشف عن سرّ لأنّ شخصيات الأسطورة ليسوا كائنات بشرية هم آلهة، وأبطال حضارة، ولذلك كانت بوادرهم أسرارًا، لا يسع الإنسان معرفتها إذا لم توح له»[4].

**العلاقة بين الأسطورة والشعر:**

يشير عدد من الباحثين إلى أن بين الشعر والأسطورة أواصر عديدة وأن علاقتهما منذ المراحل الأولى من الحضارة الإنسانية وثيقة جدًّا، وقد لاحظ "كاسير" أنّ الشاعر وصانع الأسطورة انبثقا من عالم واحد. فكلاهما ينطوي على قوة التّشخيص، فصانع الأسطورة مثل الشاعر يدمج المعنى بالمدرك، ويعتبر المجردات أشياء حسية مما يجعل النصين الأسطوري والشعري مكان لقاء الذات والموضوع، بين الإنسان المدرك والعالم المدرك[5].

---

[1] - مقابلة مع عبد الوهاب البياتي، مجلة الجامعة، العدد4،العراق، 1977م، ص 21.

[2] - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر،دار سراس للنشر، تونس،ط1، 1985م، ص 137.

[3] - اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط1، ص 71..

[4] - مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي رمزية الطقس والأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، ص 90-91.

[5] - ارنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة أو مقال فى الإنسان، ترجمة إحسان عبّاس، دار الأندلس، بيروت، 1961، ص 145.

ويرى الفيلسوف الإيطالي فيكو أنّ البشر كانوا في البدء شعراء وصناع أساطير في الوقت ذاته. وذهب إلى أن الاستعارة بمفهومها العام كانت أقدم الصور وأكثرها تعبيرا عن الفكرين الشعري والأسطوري، فهي الرحم الذي انبثق منه الشعر والأسطورة توأمين حاملين الملامح والقسمات نفسها، واعتبر الاستعارة أسطورة مكثفة، والأسطورة استعارة موسعة كما رأى الميثولوجيا شعرا متحجرا، واعتبر كل قصيدة أسطورة متجمدة[1].

هذا النزوع نحو توحيد الأسطورة بالشعر يثير إشكالات عديدة إذ كيف نوحد بين الشاعر الذي يوجه تيار المعاني المتداعية في نفسه بطريقة واعية والإنسان القديم الذي يجهل المسافة بين انطباعه المباشر عن الحقائق والعبارات التي وجدها للتعبير عن هذه الحقائق.

ويوحّد "يونغ" بين الأسطورة والشعر فكلاهما إفصاح عن لغة الروح وأحلام العقل الباطن، فالقصيدة والأسطورة تصدران عن الأعماق السحيقة للنفس الإنسانية، وتشيران بلغة الرمز والإشارة إلى نماذج نمطية قابعة في الوجدان الإنساني موروثة من أجيال عديدة من السّلف.

إنّ اعتبار النص الأدبي رموزًا عامة تنتمي إلى تاريخ الإنسانية كلها يهدّد خصوصية الأدب ويلغي دور الذات في إبداعه كما يهمل عناصر أخرى أولى بالتّدبر في كل نص أدبي، مما يجعل حضور الأسطورة يتم عن وعي عامد من الأديب.

**الأسطورة في الشعر العربي المعاصر:**

تسربت الأسطورة إلى الشعر العربي المعاصر منذ بواكيره الأولى، وسحبت وراءها لغة جديدة لوّنت صور هذا الشعر ورموزه، لهذا كانت عند عدد كبير من الشعراء قرينة الحداثة الشعرية، وأصلا مكينا من أصولها فهي عند بدر شاكر السياب طاقة تعبيرية قادمة من عالم آخر[2]. يقول السياب:«نحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أنّ القيم التي تسوده قيم لا شعرية. فماذا يفعل الشاعر إذن؟يلجأ إلى الخرافات والأساطير التي لا تزال تحتفظ بحرارتها ولأنها ليست جزءًا من العالم»[3]. أما عند أدونيس فهي التأسيس الحقيقي للشعر لأنها التأسيس فوق هاوية «اللامحدود وغير المحدد»، بتوظيفها يعود الشاعر، في نظره، إلى حقيقته الأولى حين كان «يحيا مباشرة من الأرض ويتحدث معها بلغة في مستوى الحاسة والبشرة وفي مستوى الصراخ والغريزة والجنس»[4].

---

[1] - فريال غزول، المنهج الأسطوري مقارنا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مج 1، ع3، 1981، ص110.

[2] - ريتا عوض، أسطورة الموت والبعث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 101.

[3] - بدر شاكر السياب، مجلة شعر، ع3، بيروت، 1957، ص 111.

[4] - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 104.

وترى خالدة سعيد على أن استلهام كان في المقام الأول اختراقا للبنية الإيديولوجية السائدة متمثلة في الثقافة الدينية المغلقة، فالأسطورة «شهوة قلق مناقض للسعادة بالمعنى الديني»[1]، باستحضارها أراد الشاعر المعاصر أن «يلائم الصدع بميتافزيقا الموت والبعث معارضا بذلك الدّين بما هو عزاء وتعويض وتبرير للتناقض والبعث»[2]. لكن استخدام الأسطورة لم يكن اختراقا للبنية الإيديولوجية فحسب بل كان اختراقا للبنية الجمالية السائدة التي جعلت من الشعر العربي القديم وثوقية جمالية وأنموذجا لكل ما يأتي بعده أو مقياسا له، فاستلهام الأسطورة يؤكد أن أشكال التعبير الموروثة ليست نهائية ولا مطلقة ويؤكد أن التراث العربي لم يعد وحده النموذج والأصل، إنّه إعلان عن أنّ الحضور الإنساني أصبح المركز والنبع وما سواه، والتراث من ضمنه يدور حوله»[3].

وكان من نتائج هذا الانفتاح أن انتقل الشعر العربي من مرحلة الخطابة إلى مرحلة الكتابة، مما جعل القراءة تنتقل هي الأخرى من فعالية سلبية إلى فعالية إنتاج وإبداع.

**طرق استخدام الشخصية الأسطورية في الشعر العربي المعاصر:**

**أ- استخدام الشخصية على سبيل المشابهة والمقاربة:**

بدأ هذا النمط من استخدام الشخصية في وقت مبكر مع الرواد حين أشاروا في قصائدهم إلى الرموز الأسطورية إشارة سريعة من غير أن يسترفدوا دلالاتها أو يستلهموا أبعادها فجاءت هذه الرموز في معظم الحالات غريبة ناشزة. في هذا الطور ركّز الشعراء على الشخصية متفردة ولم يلتفتوا إلى الأسطورة ذاتها وإلى مجمل المعاني التي تنطوي عليها، فجاء الرمز في قصائدهم شاحبا لا غاية من توظيفه سوى الشرح والتوضيح، يقول السياب في قصيدة "الأم والطفلة الضائعة" :

فعبّي من دمي ماء و عودي كلهم عادوا

كأنك برسفون تخطّفتها قبضة الوحش[4]

في هذين البيتين تخاطب أم ابنتها المفقودة فتناجيها وتدعوها للعودة إليها، وفي هذا السياق يتم استدعاء شخصية "برسفون" ابنة "ديمتير" التي كانت فتاة جميلة حتى أنّ "هاديس" إله العالم السفلي اختطفها وهي تقطف الزهور، وجعلها زوجة له وملكة بين الموتى، وقد بكت "ديمتير" ابنتها وسعت إلى استرجاعها من قبضة الوحش "هاديس". وكان أن رقَّ

---

[1] - خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979، ص 134.

[2] - نفسه، ص 134.

[3] - نفسه، ص 134.

[4] - بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1971م، ص 153.

قلب "زيوس" لحزنها فحكم أن تبقى"برسفون" ستة أشهر مع أمها "ديمتير" وترحل بعد ذلك إلى العالم السفلي لتقضي بقية العام مع "هاديس". إنّ المتأمل في في هذين البيتين يلاحظ أنّ السياب أورد الشخصية على سبيل التشبيه واكتفى بعقد مقارنة واضحة بين ضياع البنت واختطاف "برسفون"، ويبدو أنّ الشاعر لم يحفر ذاكرة الرمز ولم يسترفد دلالاته وإنما اكتفى بإيراده غفلا ساذجا، ثم إن طبيعة التشبيه ذاتها تجعل الإفادة من الشخصية الأسطورية إفادة منقوصة لأن التشبيه محض مقارنة بين طرفين متمايزين يقوم على ملاحظة نوع من النسبية المنطقية،ومن هنا لا يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب النفسي الذي ينبع من الانفعالات الباطنية التي تشكّل نسيج التجربة الشعرية.

**ب- استخدام الشخصية محورا من محاور القصيدة:**

هذا التعامل السكوني مع الأسطورة ورموزها لم يكن إلا توطئة لطور جديد ستصبح فيه العلاقة بين القصيدة والنص الأسطوري أشدّ وثوقا وأبعد دلالة إذ سينتقل الرمز من مجرد إشارة عابرة في القصيدة إلى ذاكرة موشومة بتجارب الشاعر ورؤاه. في هذا الطور لن يباشر الشاعر الأسطورة من حيث هي موضوع لمحاولات رمزية جاهزة وإنما سيباشرها من حيث هي مصدر رئيس للرموز يستفيد من دلالتها الأولى لينتقل من خلالها إلى دلالاتها ثانية مرتبطة بتجربة المعاصرة. يقول أدونيس في قصيدة "البعث والرماد":

فينيق إذ يحضنك اللهيب أي قلم يمسكه

والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله

وحينما يغمرك الرماد، أيّ عالم تحسّه

وما هو الثوب الذي تريده - اللون الذي تحبّه ...

غربتك التي تميت غربتي

غربتك التي تحب تنتشي

غربتك التي تموت هلعا لغيرها

غربتك التي تموت ولعا بغيرها ...

أغنيتي يقال عن أغنيتي

غريبة

ليس بها من الركام وتر ولا صدى

وجبهتي، كما يقال، مثلها غريبة

غربتك التي تميت غربتي

أحترق

يكبر في الأفق .. يولد في الأفق

وحينما يستيقظ الصباح

وينبت لي من أول جناح

مثلك يا فينيق

يا أيّها الرفيق [1]

أدار الشاعر أدونيس قصيدته على أسطورة الفينيق واقتفى أثرها في تصوير هذا الطائر في أحواله الثلاث: قبل الموت - في مواجهة الموت بعد الموت. ولكن عمل أدونيس على خلق تداخل بين تجربته ووقائع الأسطورة.

**ج- القناع الأسطوري:**

انتقل الشاعر في هذا الطور من مخاطبة الشخصية أو التحدّث عنها إلى تقمّصها والتّكلم باسمها ممّا جعل الحدود تتهاوى نهائيا بين المستدعي والمستدعى، والحاضر والماضي، والزمن التاريخي والزمن الأسطوري.

يقول بدر شاكر السياب في قصيدة "تموز جيكور" مرتديا قناع أدونيس تموز:

نَابُ الْخِنْزِيرِ يَشُقُّ يَدِي

وَيَغُوصُ لَظَاهُ إِلَى كَبِدِي

وَدَمِي يَتَدَفَّقُ، يَنْسَابُ

[1] - أدونيس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1985م، ص 158.

لَمْ يَغْدُ شَقَائِقَ أَوْ قَمْحَا

لَكِنْ مِلْحَا

«عِشْتَارُ» وَتَخْفِقُ أَثْوَابُ

وَتَرِفُّ حِيَالِي أَعْشَابُ

مِنْ نَعْلٍ يَخْفُقُ كَالْبَرْقِ

كَالْبَرْقِ الْخُلَّبِ يَنْسَابُ

لَوْ يُومِضُ فِي عِرْقِي

نُورٌ، فَيُضِيءُ لِيَ الدُّنْيَا!

لَوْ أَنْهَضُ! لَوْ أَحْيَا!

لَوْ أُسْقَى! آهٍ لَوْ أُسْقَى!

لَوْ أَنَّ عُرُوقِي أَعْنَابُ!

وَتُقَبِّلُ ثَغْرِي عِشْتَارُ

فَكَأَنَّ عَلَى فَمِهَا ظُلْمَهْ

تَنْثَالُ عَلَيَّ وَتَنْطَبِقُ

فَيَمُوتُ بِعَيْنَيَّ الْأَلَقُ

أَنَا وَالْعَتَمَهْ[1]

في هذه القصيدة اختفت الرامز والرمز، والمستدعي والمستدعى، وهيمن ضمير واحد. لم يعد الشاعر هنا واقفا خارج الأسطورة يكتفي بالإشارة إليها أو الإحالة عليها، إنما أصبح داخلها، يتحرك في فضائها، يتكلم برموزها وينتقل عبر أزمنتها. وهكذا لم يبق في القصيدة المقنعة داخل أو خارج، لم يبق هناك أسطورة من جهة، وقصيدة تستلهم رموزها من جهة

[1] - بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1989م، ص 410-413.

ثانية، كذلك نجد الشاعر قد انفصل في هذه القصيدة عن هويته واكتسب هوية ثانية، كما نجد الشخصية الأسطورية بالتحامها مع الشاعر قد تخلت عن مرجعيتها الأسطورية واكتسبت داخل القصيدة أبعادا إنسانية. على أن أهم ما في قصيدة القناع كونها لا تفصح عن التجربة مباشرة وإنما يسلك إليها طريقا غير قاصد.

الأسطورة التي دارت حولها القصيدة هي أسطورة أدونيس الإله الإغريقي ذو الأصول البابلية[1]، وهذه الأسطورة تنتمي إلى ما سماه الأنثروبولوجين بالميثولوجيا الزراعية، وهذه الأسطورة شأنها شأن الأساطير الزراعية تقوم على حركات ثلاث:

- الولادة
- الموت
- البعث

مصورة بذلك حركة الطبيعة المتغذية من ذاتها المتجددة من خلال موتها. وإذا تأملنا قصيدة السياب نجد أن وحدات الأسطورة قد تغيرت فيها تغيّرا واضحا:

- فدماء أدونيس التي أنبتت في الأسطورة شقائق أنبتت في القصيدة مِلْحًا.

- عشتار التي أيقظت أدونيس في الأسطورة عجزت عن إيقاظه في القصيدة.

- الموت الذي كان في الأسطورة بعثا وولادة أصبح في القصيدة حدًّا ونهاية.

ولئن كان الرمز الأسطوري يتكون من حركات ثلاث: ولادة - موت - انبعاث، فإن الشاعر أسقط الحركة الأخيرة بحيث أبقى على الولادة والموت وكأن الحلقة فراغ.. صمت أو تساؤل عن الانبعاث المؤجل أبدا. وهذا يعني أنّ بين الأسطورة من حيث هي بنية مكتملة تعمل وفق آلياتها الخاصة ونظامها الرمزي الخاص، وبين الأسطورة من حيث هي خطاب شعري تحققت كينونته على يد فرد واحد تمتد مسافة، هذه المسافة تملؤها "زاوية الرؤية" التي يتم من خلالها تفكيك الأسطورة وكسر نظامها الترميزي من أجل بناء نظام آخر، عالم متخيل بديل. إنّ "زاوية الرؤية" موضع تحريف، وهذا التحريف هو ما يمنح النص تشكيله ويجعله يستقلّ ببنيته. وبذلك يحقق تمرده على مرجعيته، يحقق هذا التمرد بالصياغة الجديدة بتأسيس حجم وفضاء مبتكرين. بسبب من هذا كان أدونيس الشاب مختلفا عن أدونيس الأسطورة كان نقيضا له. فالشاعر لم يستنسخ الأسطورة وإنما حوّلها إلى شظايا بنى من حجارته بيته الشعري الجديد، أي بعبارة أخرى لأقام أسطورته الجديدة على أنقاض أسطورته القديمة.

[1] - جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982م، ص 18.

## 10ـ الحس المأساوي في النص الشعري العربي المعاصر

الحس المأساوي في النص الشعري العربي المعاصر

### مقدمة

الحزن **حالة نفسية** تشكّل سمة تطغى على العديد من القصائد وتنتشر في أعمال العديد من أعلام الحداثة، وقارئ الشعر الحديث يلحظ أن تلك الظاهرة ليست وقفًا على شاعر بعينه، كما أنها ليست محصورة في مجموعة شعرية دون سواها، بل تكاد تكون سمة ملازمة لمعظم النتاجات الشعرية الحديثة، وإن كانت تتفاوت في حدّتها بين شاعر وآخر، أو بين قصيدة وأخرى. ولكنها لم تعد وقفا على حدث ما أو ظرف طارئ يلمّ بهذا الشاعر دون سواه، بقدر ما هي ظاهرة مضطردة نقع عليها في العديد من القصائد الشعرية الحديثة. الأمر الذي يدفع للبحث عن أسباب الظاهرة ومبررات انتشارها.

الحزن في الأدب قديم قِدَم الإنسان المبدع نقع على بعض مظاهره في أقدم الملاحم والأساطير، فقد ورد في ملحمة جلجامش قول بطلها:

لماذا لا يمتلئ داخلي بالشقاء

ووجهي يشبه المسافر من مكان بعيد

وملامحي تتجعد من البرد والحرّ

وكالباحث عن نسمة ريح أهيم في البراري؟[1]

وقد أشار العديد من النقاد إلى الحساسية الخاصة التي تميز المبدع عن سائر أبناء عصره، ولاحظوا أن الفرق بين الشعراء وغيرهم من البشر «يتجلى في التكوين النفسي للشاعر، وهو تكوين متميز -كما يصفه علماء النفس- يقوه على الإحساس المرهف والخيال الخارق. وهذا التكوين الخاص أو المتميز يجعل الشعراء والفنانين وسائر المبدعين في حالة قلق دائم وتوتر مستمر»[2]. والبشر جميعهم يشعرون بالألم، ويعانون الحزن بنسب متفاوتة ولأسباب متعددة، لكن ثمة فرق بين أن يعاني الإنسان من الحزن وبين أن «يحوّل ألمه إلى فلسفة في الحياة وإلى تفكير واسع فيما يلاحقها من نعيم وبؤس وسعادة وشقاء. فالألم عند هذا الفريق لا يتحوّل إلى نفسه والحديث عن أوجاعه، وإنّما يتحوّل إلى الحياة البشرية كلّها وما ترتطم به من صخور الشّر والظلم الصارخ»[3].

ومن الفوارق الأساسية في هذا المضمار بين الإنسان المبدع والإنسان العادي أن الأول لا يعيش ألمه الخاص بمعزل عن آلام الآخرين، فالإنسان العادي يتألم ويحزن على المستوى الشخصي ولأسباب شخصية، أما المبدع فيعيش مأساة

---

[1] - أنيس فريحة: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، ص 60 .

[2] - عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص 26.

[3] - شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 143.

الآخرين، لذلك قد لا يتألم لمجرد أسباب شخصية تخصّه وحده، بل نراه يحزن لما يمرّ به مجتمعه أو وطنه، وقد يتألم لآلام البشرية جمعاء، وهو يحوّل هذا الألم إلى مادة إبداعية تتمثل في الفن والأدب، لذلك قيل إنّ بعض الشعراء يكتبون قصائدهم بدمائهم، كما قيل أيضا إنّ الآلام العظيمة تولد أعمالا أدبية عظيمة.

**أسباب الحزن في الشعر العربي الحديث:**

يؤكد عزّ الدين إسماعيل وجود الظاهرة، ويشير إلى أسباب متعدّدة دفعت الشاعر الحديث إلى الحزن وجعلت منه ظاهرة طاغية ومسيطرة في شعره، ومن أسباب تلك الأسباب تنامي الشعور بالذات الفردية بدل الجماعية، وهذا يقودنا إلى الحديث عن اغتراب الإنسان المبدع، إذ يأخذ الاغتراب أشكالا متعددة، منها شعور الإنسان بغربته عن عصره ومجتمعه.

وقد ذكر الدكتور عزّ الدين إسماعيل عدّة أسباب للحزن منها تأثر الشاعر العربي الحديث بأحزان الشاعر الأوربي، ومنها تأثره بالفنين الروائي والمسرحي[1]. غير أن قراءة متأنية للعديد من قصائد الشعر الحديث تؤكد وجود أسباب ذاتية مردّها إلى معاناة خاصة يعيشها الشاعر كالمرض مثلا عند السياب وأمل دنقل، إلى جانب الأسباب الموضوعية التي تتعلق بالواقع العربي في العصر الحديث التي تقبل التعميم وتشمل كثيرا من الشعراء المحدثين، جعلت من الحزن ظاهرة تطغى على معظم تجاربهم الشعرية.

**مظاهر الحزن وتجلياته في الشعر الحديث:**

تستوقفنا في هذا السياق تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور الذي يمكن وصفه بأنّه شاعر الحزن، وقد ردّ على تهمة استيراد الشاعر العربي للحزن من مثيله الأوربي حين قال: «أريد أن أتحدث عن قضيتين لهج بهما بعض النقاد أمّا أولهما فهي أنّ حزننا، نحن هذا الجيل من الشعراء، حزن "مقتبس" عن الحزن الأوربي، وبخاصة أحزان إليوت، وهم ينسون أنّهم حين يقررون هذا الأمر يحكمون علينا بعدم المسؤولية، ويتوهمون أنّنا ما ولنا -مثل بعضهم- نعيش بين دفات الكتب المحنطة ... وإنّي لألمس وراء هذه القضية الخائبة محاولة خائبة كذلك للدفاع عن الواقع العربي، وشظايا منطفئة لفلسفة تبريرية تحاول أن تقول إنّه ليس في الإمكان أبدع ممّا كان»[2].

من الواضح أن الشاعر يرفض تلك التهمة ويشير على نحو ما إلى أسباب أخرى للحزن لا تتعلق بالمؤثرات الأوربية، بقدر ما تتعلق بالواقع العربي الذي يعيشه الشاعر ويتجرّع مآسيه، تكثر في قصائد صلاح عبد الصبور المعاني التي تدلّ على

---

[1] - عزّ الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3 ، ص 356 .

[2] - صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص 109.

سخطه وتذمّره من عصره، ومدينته، وعالمه الواقعي المحبط بأشكاله كلها، إذ يغدو الموت حقيقة مطلقة، ونهاية حتمية للأشياء يراه الشاعر في كل شيء:

مرّت ليلتنا ميتة كي تسقط في صبح ميت

ومغنينا الأعمى ماتت أغنيته

أتوهّم أحيانًا أنّي أسمع وقع صداها[1]

والمدينة التي يعيش فيها الشاعر مدينة مجروحة، وهو فيها يشعر بالعزلة والفراغ القاتل، ويعاني وطأة الزمن المميت:

فوق تراب مدينتنا المجروحة

وأنا، بعد زمان،

أجلس في ركني الجامد كالكوب الفارغ

يتقطر في الزمن الميت

أهتف أحيانًا، يا رباه!

ارفع عنّا هذا الزمن الميت

اقس علينا، لا تعبر عنّا كأس الآلام[2]

والأحزان كثيرة، وهي ليست وقفًا على الشاعر بعينه، فالمشهد العربي أيًّا كان هو بؤرة للأحزان، وموطن لقتل الفرح، يقول فايز خضور:

«شجون فجرت أنهار أوجاعي. وأفراح حرمت مذاق نكهتها، فأدمتني .. ..

ها جسدي يئنّ، لوقع حاطبة وحطاب. ألمم في قرار البئر، أشلائي وأنخوها، فلا تجري

خطاي معي، ولا تحتك أطرافي بجدران الحفيرة، آه ما أقسى التسوّل. يا مكانا تاه من

---

[1] - صلاح عبد الصبور: الديوان، المجلد الثالث، ص 464.

[2] - المصدر نفسه، ص 465.

جفن المكان ..![1]

والزمن الميت عند صلاح عبد الصبور هو ذاته الزمن المتحجر عند فايز خضور، إنّه الزمن الذي يعيش فيه الشاعر، وهو يرتبط بالمكان، إذ يتحجر الزمن في المكان، ويبحث صلاح عبد الصبور عن زمان أقلّ قسوة وأكثر إشراقًا وأملا، لكن الحزن والتشاؤم والانكفاء على الذات هو ما يغلب على لغة الشاعر:

ها أنا أستدير بوجهي إليك، أيا زمنًا

ليس يوجد بعد، أيا زمنًا قادمًا

من وراء الغيوم

ها أنا أستدير بوجهي إليك، فأبكي

لأنّ انتظاري طال، لأنّ انتظاري

يطول، لأنّك قد لا تجيء، لأنّ النّجوم تكذّب ظنّي[2]

وللأسف يدرك الشاعر في نهاية قصيدته أنّه لا جدوى من الانتظار لأنّه انتظار عقيم، فالشاعر على هذا النحو ينتظر زمانا آخر تتحقق فيه أحلامه في إشارة واضحة إلى إدانته للزمن الواقعي الذي يعيش فيه، زمن الانكسارات العربية والهزائم المتلاحقة. ويبدو أنّ هذا يفسّر شيوع الرموز المتناقضة في الظاهرة الشعرية الحديثة، وتوزّعها بين رموز الخصب والانبعاث في إشارة إلى الزمن الحلم، وبين رموز اليباب والاغتراب بوصفها رموزًا تعبّر عن صدمة الشاعر من زمنه الواقعي وتأففه من واقعه المأزوم، جاءت هذه الرموز «بوصفها معادلا موضوعيا، للهواجس الاجتماعية، والفردية التي برزت مع بروز الشعر. ومن دون أن نأخذ ذلك بعين الاعتبار- يصعب أن نفهم شيوع رموز الخصب والانبعاث في مرحلة النهوض الوطني في خمسينيات القرن العشرين. مثلما يصعب أن نفهم شيوع رموز اليباب والتشيؤ والاغتراب، مع تنامي الإحساس بإخفاق حركة التحرّر العربية في إنجاز مشروعها الاجتماعي-الحضاري»[3].

تكتسب نبرة الحزن عند السياب مذاقا خاصا، إذ يطالعنا الحزن حتى في عناوين قصائده التي جاءت سجّلا حيًّا لمعاناته، ومن تلك العناوين:"سوف أمضي، في ليالي الخريف، سجين، الأم والطفلة الضائعة، نداء الموت، سفر أيوب، منزل

[1] - فايز خضور: الديوان، ص 418.

[2] - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 510.

[3] - سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص 74.

الأقنان، وصية من محتضر، لأني غريب، رسالة من مقبرة، المومس العمياء، حفّار القبور، نسيم من القبر، نفس وقبر"، لقد اجتمعت على السياب انواع شتّى من بواعث الحزن، وجعلته حطاما يطلب الموت وينتظره لعلّه يخلصه من آلامه:

هات الردى، أريد أن أنام

بين قبور أهلي المبعثرة

وراء ليل المقبرة

رصاصة الرحمة يا إله! [1]

تراوحت أسباب حزن السياب بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعية، فعلى المستوى الشخصي فَقَدَ الشاعر أمه في وقت مبكّر، وترك أثرا في نفسه وفي شعره، كما فَقَدَ والده وجدّته، وانتقل السياب من قريته "جيكور" التي أحبّها وتعلّق بها إلى مدينة لم يلقَ فيها إلا القسوة والحرمان وشظف العيش، لذلك وصفها بقوله:

عمياء كالخفاش في وضح النّهار

هي المدينة، والليل زاد لها عماها[2]

ومحنة السياب على المستوى القومي والوطني ليست بأقل قسوة من محنته على المستوى الشخصي، لقد عاش الشاعر في زمن كثرت فيه الاضطرابات فمن محنة فلسطين إلى وطن متمزّق ومتشرذم وضعيف، وقد عانى من الفقر والحرمان نتيجة التفاوت الطبقي والظلم، فالمومس العمياء التي جسّد محنتها في قصيدته، دفعها الفقر والظلم إلى التكسّب بجسدها وهي توقد المصباح الزيتي لا لترى به بل كي يراها الزوار فيقبلوا عليها، وماذا يدفعون؟ إنّه ثمن زيت المصباح، ثمن البترول الذي هو ملك الشّعب يمتصه المستعمر وهو من خيرات الشعب:

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنّك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة

ثمنًا لملئ يديك زيتًا من منابعه الغزيرة؟

---

[1] - بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1995م، ج1، ص 706.

[2] - المصدر نفسه، ص 706.

كي يثر المصباح بالنور الذي لا تبصرين[1]

وليس ثمة أمل أمام تلك البائسة في ظل واقع طبقي يسحق الفقراء من أمثالها، يحرمهم كل مباهج الحياة، ويجعلها حكرا على الأغنياء من دون سواهم:

فالنّور والأطفال والبسمات حظ المترفين

والجوع والأدواء والتشريد حظ الكادحين ..

وأنت بنت الكادحين[2]

وهذا الواقع المأساوي الذي يعاني الشاعر ويلاته ينسحب على التاريخ محاولا طمس معالمه المضيئة، يقول في قصيدته "مدينة السندباد":

هم التتار أقبلوا، ففي المدى وعاف

وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف

محمد اليتيم أحرقوه فالمساء

يضيء من حريقه، وفارت الدماء

غدًا سيصلب المسيح في العراق

ستأكل الكلاب من دم البراق[3]

مجمل هذه المآسي التي يرصدها الشاعر هي أسباب ومبررات للحزن، وهي ليست مآسي ذاتية ولا تعبّر عن همٍّ فردي خاص بقدر ما تتعلق بهمٍّ وطني واجتماعي وسياسي عام، والشاعر يعيش معاناة وألم تلك الهموم، وتعاني الشاعرة نازك الملائكة المأزق نفسه، ويتداخل في شعرها الهمّ الذاتي بالهمّ الاجتماعي، تقول الشاعرة في قصيدتها "مأساة الحياة":

فأثارت كآبتي عجب النّــاس من ســرّها المجهول

---

[1] - المصدر نفسه، ص 542.

[2] - المصدر السابق، ص 542.

[3] - المصدر نفسه، ص 468.

مـا دروا أنّني أنوح على مأساتهم في ظلامها المسدول [1]

ويتذمر خليل حاوي في قصيدة "ليالي بيروت" من تلك الليالي الطافحة بالحزن واليأس حيث يقول:

في ليالي الضيق والحرمان والرّيح المدوّي في متاهات الدروب

من يقوينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنّا ذلك الوحش الرّهيب[2]

وهكذا يعاني الشاعر اللبناني الحزن والاغتراب مثلما يعانيه الشاعر العراقي فالأزمة العربية عامة ومتماثلة في العصر الحديث، وقد أشار الدكتور سعد الدين كليب إلى أن الريح عند حاوي تحمل دلالة التشيؤ والاغتراب ولهذا «فإنّ الصقيع والجليد والعراء من مصاحبات الريح عنده .... ممّا يعني أنّ الثورة على الريح هي ثورة على القيم المادية المبتذلة التي تغرب الإنسان عن ذاته وعن محيطه»[3].

لقد تنبّه الكثير من النقاد إلى عمق الأزمة الحضارية التي يعيشها الإنسان العربي في مدينته الحديثة التي تتسبب للشاعر بالحزن والشعور بالاغتراب «ما هذه الحضارة المنجزة فيها سوى حضارة الخراب، ... أما حضارة المدينة فهي حضارة الرمل والزوال،.. وهي مدينة ككل المدن التي لا هوية لها، ولا خصوصية، وهي المدينة التي لا تتحرك بذاتها وبفعلها من داخلها، وإنما تتحرك بسواها ومن خارجها والناس فيها دمى متحركة، تتسابق إلى اللاشيء والفراغ بعد أن تخلوا عن هويتهم وهي مدينة تصلح لبيروت والقاهرة والخرطوم والدار البيضاء وغيرها من مدن العالم الثالث.هي المدينة التي تخلت عن قيمتها، فخسرت كل شيء»[4].

إنّ نبرة الحزن لا تغيب عن أشعار الشعراء الذين كانت معاناتهم مع الواقع أقل حدّة، فرغم أن نزار قباني عرف بأنه شاعر المرأة، إلا أنّ مظاهر الحزن والكآبة والتذمر حيّزا مهّمًا في وجدانه وفي تجربته الشعرية، وهو يعاني من موت العلاقات الاجتماعية، بموت قيمها الإيجابية مثل الحبّ والعطاء والشعور بالأمان والإحساس بالجمال:

---

[1] - نازك الملائكة: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997م، ج1، ص 156.

[2] - خليل حاوي: الديوان، ص22.

[3] - سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص 87.

[4] - خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 76.

ما الذي نكتب يا سيدتي؟

نحن محكومون بالموت، إذا نحن صدقنا ..

نحن محكومون بالموت، إذا كذبنا

ما الذي نكتب يا سيدتي؟

نحن لا نملك أن نحتج ..

أو نصرخ ..

أو نصدق ..

أو نكشف عن خيبتنا ..

أو نتمنى .. [1]

الشعور الحاد بالقهر والاضطهاد واغتيال حرية الإنسان، اختراق أمنه، والشاعر هنا يجسّد الموت القسري الذي يتمثل في السلبية التي أوجدتها ظروف القمع الذي يحياه الإنسان العربي في كل مكان:

بلادٌ ..

تُجيدُ كتابةَ شعر المراثي

وتمتد بين البكاء، وبين البكاء

بلادٌ

جميعُ مدائنها كربلاء . . . [2]

[1] - نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج3، ص 616.

[2] - نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج6، ط2، كانون الثاني (يناير) 1999م، ص 593.

فالشاعر حزين لأنه ابن بلاد لا مكان للفرح فيها، وهو يعمم فجيعة كربلاء على المدن العربية، وكربلاء تمثل موت المدن العربية، تمثل اغتيال القيم، انتصار الظلم، وعندما يستحضرها الشاعر ويعممها على المدن والبلاد لا يجد إلا الحزن والبكاء في بلاد تاريخها ملطخ بالدماء.

## 11- النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر

## النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر

**مقدمة:**

لجأ الشاعر المعاصر إلى الاستعانة برموز تراثية كثيرة لإغناء تجربته الشعرية. ومن أهم هذه الرموز الرمز الصوفي وذلك لأنّ هناك علاقة وثيقة بين التجربتين الفنية والصوفية، وقد تجلت الرموز الصوفية في النصوص الشعرية بصور مختلفة كالعنونة واستحضار الشخصية الصوفية أو الأقنعة. وتوجّه الشاعر إلى التّصوف بملامحه المختلفة هربا من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم، وبحثا عن عالم أكثر روحانية وصفاء. فالقصيدة ذات المنحى الصوفي تهتم بإعادة استيعاب التراث، وفهم التاريخ، والبحث عن نموذج أفضل. فالذات الشاعرة تبحث عن هويتها، ولم تجدها إلا في مضامين رؤيا التصوف بحثا عن الخصوصية بسبب هشاشة البنى الاجتماعية المادية. لقد بحث الشعراء عن معادل موضوعي -في الخارج واقعا أم تاريخا- يكون صدى للذات في حالة قلقها، وقبضها أو انبساطها، للسمو إلى عالم يختلف عن الواقع الذي يتحرك في دائرة الوعي "الموضوعي" فتمثلت الحقيقة في الإحساس الروحاني "الباطني"، حالة صفاء الذات، ولن يكون هذا العالم إلا في الحسّ الصوفي، بما يمثله من انسحاب إلى عالم "الأنا" من حيث هو فضاء رحب مفتوح على المجال المطلق.

**عوامل النزوع الصوفي في الشعر العربي المعاصر:**

ثمة صلة وثيقة بين الشعر والتصوف، حيث أرجع الدارسون ارتباط الشعر العربي المعاصر بالموروث الصوفي إلى أسباب منها:

تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي فهما معا يرتبطان بالوجود، ويسعى كل منهما إلى الاندماج في الكون، والاتحاد بإيقاع العالم الخفي، فليس غريبا أن يعبّر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية،

فالصلة بين التجربة الشعرية -خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السريالي- وبين التجربة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به، ودليله على عمق الرابطة التي تربط الصوفي بالشاعر من أن متصوفينا الكبار أمثال الحلاج وابن عربي وابن الفارض ورابعة وسواهم، كانوا في نفس الوقت شعراء كبارا، وقد استخدموا الشعر في التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية [1].

يماثل الشاعر المعاصر في طريقة تعبيره، وطريقة تعبير الصوفي، حيث يميلان إلى اللغة التي تكتفي بالإيحاء وتتجنب الوضوح. فالشاعر يمتح من الباطن ومثله الصوفي ولذلك «كانت لغتهما مباينة للغة الناس كافة، هي لغة الخصوص لا لغة العموم لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوفة إما لأن لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معانيهم ومواجيدهم، وإما ضنًّا بما يقولون على من سواهم، والصوفي بلغته الرمزية الغامضة لا يخرج كل ما بداخله»[2].

إلى جانب عوامل مباشرة في تجذير ظاهرة النزوع الصوفي في الشعر العربي المعاصر، وتشكيل "أنا" الشاعر العربي المعاصر من خلال معاينته فشل المشروع الحضاري، هذان العاملان غرسا فيه البحث عن مصادر اليقين. ونتيجة للانكسارات والفشل الذريع على المستوى الذاتي والجماعي سعى الشاعر متطلعا إلى موقف إنساني غير خاضع لأوامر التكنولوجيا. لقد امّحت الصفات الروحية في الإنسان، وأصبح آلة، فاقد الإحساس بروح القيم والمشاعر، ومن ثم أصبح الشاعر يواجه مجتمعا نفعيا بعد اكتساح التكنولوجيا العصرية للمحتوى الحضاري للإنسان، فكانت صرخة الشاعر الحديث احتجاجا على العصر وروحه، وخروجه على مألوفه المتمثل في ماديات العصر الحديث وتراثه الذوقي[3].

إلى جانب عامل مباشر أثّر تأثيرا في شيوع ظاهرة النزوع الصوفي في الشعر العربي المعاصر، هو تأثر الشعراء العرب بالشاعر "ت.س. اليوت" في دعوته إلى الاغتراف من المنابع الروحية في وقت كانت الهجمات شرسة على الدين ومع ذلك «بقي الإيمان على الرغم من هذه المحاولات انكشافًا لتوتر الباطن بين الرغبة في تحقيق الله، ومعاينته، وبين اللايقين الموضوعي، وبعبارة أخرى بين العقلي واللاعقلي»[4].

في هذا المناخ المضطرب عجز العقل على أن يجيب عن كثير من المسائل الفكرية التي تتصل بمصير الإنسان ووجوده، وحريته، وهي مسائل غيبية لم تجد لها حلولا في الديانة المسيحية القائمة على التثليث بؤرة التناقض واللامنطق .... وكان من

---

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978، ص 132.

[2] - إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1999، ص24.

[3] - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص 29.

[4] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص 38.

نتائج ذلك أن انسحب الشعراء إلى عالم الباطن، والحلم، والرؤيا علّهم يجدون إجابة عن تساؤلاتهم أو خلاصا منها، هذا الموقف ذاته تبناه الشعراء المعاصرون كالبياتي وعبد الصبور وخليل حاوي وخاصة أدونيس.

هذه المنابع الروحية التي ظهرت في الشعر المعاصر كان لإليوت الفضل الأول في تفجيرها، ومع ذلك لا يمكن نفي الأثر الذاتي الذي يخضع فيه الشاعر لعالمه الداخلي على الرغم من اعتناق الشعراء وفي مقدمتهم السياب مذهب اليوت الإنساني في الشعر معليا من شأن التقاليد الروحية والدينية الكامنة في التراث، بالإضافة إلى ذلك هناك التراث الصوفي المتمثل في تراث الصوفية وتجاربهم التي تعد ثورة على العقل والموروث الشكلي، ولهذا كان التجاء إلى الحدس الصوفي من حيث أن الأزمة الحقيقية مطروحة على أنها في جوهرها أزمة روحية.

**الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر:**

اهتم بعض الشعراء العرب المعاصرين بإيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف، ويأتي علي أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة هؤلاء بما كتبه من شعر ودراسات أيضا[1]، فالشعر في نظره (رؤيا) و(الرؤيا) بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. وهو يؤمن بقول الشاعر "رينيه شار" بأنّ الشعر هو الكشف عن عالم يظل أبدًا في حاجة إلى الكشف، ولا يمكن للشّعر أن يكون عظيما -في رأيه- إلا إذا لمحنا وراءه (رؤيا) للعالم[2].

ويمكن إدراج كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار ضمن ما أسماه جيرار جينيت بالعناوين الخطابية فكلمة "كتاب" لا تحيل على جنس بعينه وإنما هي مرتبطة بتقليد عربي تواتر في عناوين مصنفات بعض الصوفية منها كتاب المواقف وكتاب المخاطبات للنفري، كتاب التجليات وكتاب الأسفار لابن عربي، فالعنوان "التحولات" يحمل بُعدًا صوفيا ذلك أن حياة الصوفي رحلة (أحوال ومقامات) فهي تحولات تنتهي في الخير بالذوبان في الذات الكبرى (الفناء على النفس والبقاء لله) أما هنا فقد اقترنت كلمة تحولات بـ "الهجرة" التي هي ممارسة صوفية تتم خارج الزمن فهي هجرة معراجية نحو الذات الإلهية عبر دواخل الذات، غير أن الهجرة في نصوص أدونيس تختلف عنها لدى الصوفية، لكنها تلتقي معهم في كونها تتم في جسد المرأة الذي يتحول إلى أقاليم وتضاريس، فتصبح ذلك الجسد هو الزمن، ويلاحظ أن أدونيس قد انطلق في تصوره لفكرة الزمن من تصور الصوفيين له. فقد ورد في الرسالة "القسيرية" قول أبي علي الدقاق: «فالوقت ما أنت فيه، إن كنت بالدنيا، فوقتك للدنيا؟ وإن كنت للعقبى فإن كنت بالسرور فوقتك السرور، وإن كنت بالحزن فوقتك الحزن.. »

---

[1] - محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،المجلد الأول، العدد4، 1981، ص107.

[2] - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1978، ص 9.

يقول أدونيس في هذا الإطار:

مهابط الجسد مصاعده سهوله ومدارجه

التواءاته أرض الخاصرة المليئة بالنجوم وأغصانها

براكين الحجر الأبيض.

بشلالات الجموع والشهوة،

بعد هذا نتقيأ سرادق الحوض

حيث يستدير كوكب الجنس

يكتمل التّحول ..

يصير ثديك الليل والنّهار[1]

من خلال المقطع يمكننا الوقوف على بُعد صوفي يتمثل في إمكانية تأويل ثنائية "الليل والنهار" بثنائية "الظاهر والباطن" هذه الثنائية التي نادت بها الصوفية.

ويماثل الشاعر صلاح عبد الصبور بين التجربتين: الشعرية والصوفية، وينعتهما بالتشابه؛ تتشابهان في كون كل واحدة منهما تؤدي بصاحبها إلى محاولة الظفر بالحقيقة والجوهر ولذلك «تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية فس محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة، والوصول إلى جوهر الأشياء، بِغضّ النّظر عن ظواهرها. إنّ التشابه في واقع الأمر كبيير جدًّا»[2]. ولعل قصيدة "مذكرات بشر الحافي" تبرز توجّه الشاعر الصوفي وتؤكد النزعة الوجودية من خلال حديثه عن الواقع الفاقد للقيم، فاستلهم عبد الصبور هذه الشخصية ليتقنّع بها ويتحدث من خلالها، وقد مهّد لها بالقول: «أبو نصر، بشر بن الحارث، كان قد طلب الحديث، وسمع سماعا كثيرا، ثم مال إلى التصوف، ومشى يوما في السوق، فأفزعه الناس فخلع نعليه، ووضعهما تحت إبطيه، وانطلق يجري في الرمضاء فلم يدركه أحد، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين.. . يقول بشر على لسان الشاعر:

---

[1] - أدونيس، كتاب التحولات في أقاليم النهار والليل، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، بيروت، ط1، 1981، ص128.

[2] - صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 2، العدد 1، 1981، ص18.

حين فقدنا الرّضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأثمار

حين فقدنا الرّضا

حين فقدنا الضحكا

تفجرت عيوننا .. بكا[1]

وتشير افتتاحية القصيدة إلى روح الصوفية، فكل ما يطلبونه هو الرضا بما قضى الله فلا اعتراض ولا تردّد، وبفقد هذا الرّضا يُفقد جوهر اليقين، فتحدث الكارثة.

واستفاد الشاعر محمد الفيتوري في قصيدة "سقوط دبشليم" من حكايات كليلة ودمنة/ واستحضر بطلين من أهم أبطالها "بيدبا الحكيم" و"السلطان دبشليم" إلا أن أجواء التصوف، تضفي على هذه القصيدة أبعاد التضاد، بين منطقين مختلفين؛ منطق التصوف الحكيم، ومنطق السلطة المستبدة، منطق الرائي المُبْصر، ومنطق الرائي الأعمى:

وقال بيدبا:

- سألتني عن السقوط مرة

فإن تكن لا زلت مصغيا إليّ

أيّها الملك

هاأنذا أقول لك

- يسقط بعضهم

[1] - صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م، ص263.

لأنه يرى ولا يرى

ويسقط البعض . . .

لأنه يسير القهقرى

وشرّ أنواع السقوط مرضا

هو السقوط في الرضا[1]

وقد حدثنا الشاعر الفيتوري عن طبيعة علاقته بالظاهرة الصوفية التي يعتبر نفسه منها «ولذلك، فإن لجوئي إليها، ليس لجوءا طارئا، أو جديدا، أو مفتعلا ... ليس لجوءا ثقافيا، أو فلسفيا، أو فنيا، لمجرد البحث عن أفق جديد»[2]، لم تكن النزعة الصوفية في شعره ضرورة فنية، كما أنها لم تكن تأثرا بالجانب الفلسفي في التصوف، إن شاعريته تفتّقت من بين محيطه الصوفي، ومن بين ثنايا صوفية الفيتوري وُجِدَت شاعريته.

يرتبط الحب عند عفيفي مطر بالخلق والإبداع، كما يرتبط بالموت، وتلك نظرة فيها شيء من الرؤية الصوفية، وشيء من الرؤية السريالية للمرأة باعتبارها الأنثى الخالقة، والرحم الكونية، فيظهر التجاوب بين المرأة، الأنثى المعطاء، بجسدها السخي، وبين ما الكون من مظاهر طبيعية، فحيث يكون الظلام والبرد والسكون الموحش، تكون الوحدة والنسيان:

تمرُّ أصابع الليل الشتائية

تغمغمُ في رصيف الليل موسيقى جليدية

فيرتعد الحليب الحيّ في نهديك ... تصرخُ في

خصاصَ الباب همهمة بدائية

وأنتِ وحيدة العينين في الظلماء منسية[3]

---

[1] - محمد الفيتوري، الأعمال الكاملة، ص538.

[2] - محمد الفيتوري، ديوان الفيتوري (حول تجربتي الشعرية)، ص34.

[3] - محمد عفيفي مطر، من دفتر الصمت، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1994م، ص84.

والشاعر مثل الصوفي يرى في اكتمال العشق كمال تحققه ووجوده، ولحظة الحب المتحقق أمل يراوده، كما يراود الصوفي، بها يتحقق كمال الوصول، وهل يكتمل الوصول إلى الحضرة والفناء فيها إلا بالموت؟ هكذا يصبح الموت والعشق كأنهما مطلب واحد:

لقد أحببت عينيك

وأحببت القناديل التي تهتز عبر شوارع الموت

ركعت العام بعد العام تحت مقاصل الصمت

وبعتُ دمي لأشرب قطرة من ماء نهديك

لتصعقني البُروق الخُضْرُ ... تشنقني ضفائرك الإلهية[1]

تحضر المرأة في شعر الشاعر الجزائري **عثمان لوصيف** بنسبة كبيرة فهو يعشق الجمال، ويذهل أمام الحسن البديع للمرأة التي تتحول في كتاباته إلى رمز مفعم بالدلالات:

المرأة ❁ ⟵ -الحزن والإحساس بالغربة

- القلق الوجودي

- التوحد مع المطلق....

- الشوق إلى البدايات

يقول الشاعر في قصيدة "تلك صوفيتي":

تلك صوفيتي

أن أطالع في نور وجهك

سرّ الحياة

وسرّ الغوايات

[1] - المصدر نفسه، ص92-93 .

أنا أتوضأ بالعشق في ظل عينيك[1]

يستوقفنا في هذا النص لفظ (العشق) الذي يعني في المعجم الصوفي «إفراط المحبة أو المحبة المفرطة ... فإذا عمَّ الحب الإنسان بجملته، وأعماه عن كل شيء سوى محبوبه، وسرت تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه، وقواه، وروحه، وجرت فيه مجرى الدم في عروقه، ولحمه وغمرت جميع مفاصله، فاتصلت بوجوده، وعانقت جميع أجزائه جسما وروحا، ولم يبق فيه متسع لغيره ... حينئذ يسمى ذلك الحب عشقا»[2].

[1] - عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، 1997، ص44.

[2] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دار دندرة للطباعة والنشر، ط1، 1981ـ، ص 303.

## 12ـ التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر

### التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر

**مدخل:**

تشكّل العلامة اللغوية مكوّنًا أساسيًا للخطاب الشعري المعاصر ، غير أنّ القراءة تواجه في بعض التجارب الشعرية لونًا مخصوصا من القصائد تعتمد علامات غير لفظية وتستعين بإمكانات الطباعة التي تمثّل «علامة العلامات» في النّص، وتعتمد طرائق جديدة في التعبير وتنويعات لم تألفها العين من قبل وتوّجه المتلقي وتفرض عليه لونا مخصوصا من القراءة عند التعامل مع هذه النصوص، ومن هنا تتنزّل القراءة البصرية وتكتسب مشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة التي تظهر تصوّرا معيّنا للكتابة، إذ لم تعد الكتابة وحدها محور اهتمام، وإنّما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصفحة محطَّ اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة البصرية.

ويعدّ التشكيل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري المعاصر، ودالًا ثريًا يوجه فعل التلقي، استنادا إلى أدوات مفهومية تمكّن من دراسة شكل العلاقات لا كمعطى ثابت، بل بوصفه صيغة متحوّلة، تنتظم على نحو يسهم في إنتاج الدلالة.

ولا يمكن للمتلقي أن يستنطق النص ويغور في داخله ما لم يتمثّل كليّة صورته "الطباعية" ذلك أن جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناه الصوتية والمعجمية والتركيبية، بل إن هذه العلامات غير اللغوية في علاقتها بكل مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيرا ما تجسّد منزلة الخطاب الشعري المعاصر وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق إنبناء المعنى.

إن إثارة المستوى البصري لا تقل أهمية عن أي مستوى من مستويات الإثارة الشعرية في تجارب شعرائنا المعاصرين إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن النص الشعري الحديث يستعيض بالإيقاعات البصرية عن كثير من الإيقاعات الصوتية في تثبيت الرؤيا، وتعزيز منتوجها الإيحائي، وبعدها النفسي؛ وبذلك يؤدي التشكيل البصري دوراً تدليلياً على قيمة الفواصل السطرية في تعميق الرؤيا الشعرية، بما يزيد من فاعلية الجملة ومردودها الإيحائي؛ ومن هذا المنطلق لا يمكن أن نعدَّ المستوى الكتابي ثانوياً في التحفيز وإثارة الشعرية؛ لأنه يحمل دلالات يمكن سبر أغوارها حتى ولو كان المبدع نفسه لا يتحكم في إنتاج قصدي للمستوى الكتابي في أثناء عملية الإبداع الشعري. وبذلك يقع على عاتق المتلقي جزء كبير من مهمة الكشف عن كيفية توظيف التشكيلات الكتابية واستغلال الإمكانات التعبيرية للغة المكتوبة؛ وهذه لأن دراسة المستوى الكتابي لا تمثل تحليل اللغة الشعرية في مظهرها الكتابي فحسب، وإنما ترى في ذلك التشكيل البصري للغة مستوىً ينبغي التوصل إليه لمعرفة كنه الإبداع وجماليته في النص الشعري الحديث. وبذلك، فإن المستوى الكتابي يحكمه شكل يجد مرجعه في ذائقة المتلقي وحساسيته.

وبهذا التصور، فإن التشكيل البصري في أبسط تعريفاته هو« كل ما يمنحه النص للرؤية،سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال»[1].

وهذا يعني أن التشكيل البصري يطال الشكل الكتابي للقصيدة،بكل ما تتركه من فواصل، وفراغات، وعلامات ترقيم، وأشكال هندسية تتخذها الصفحة الشعرية؛ وهي -بهذا- تساهم في توجيه المتلقي إلى مخزونها الرؤيوي، ومنتوجها الفني عبر التشكيلات البصرية التي تتركها والفراغات التي تولدها،محققة أقصى درجات تمثيلها، وتحققها الفني؛ ذلك أنّ التشكيل

[1] - محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، لبنان،2008، ص18.

البصري «يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية،ويتضمن كل ما هو ممنوح في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعري.. وهذا يعني أن اختلاف التشكيل من نص إلى آخر- حسب مضمون وحالة كل نص- يجعله جزءاً أساسياً في النص،بحيث يصبح المعطى الكتابي البصري مولداً للمعنى الشعري»[1].

وسنعمد إلى تبويب طرائق إثارة هذا المستوى عند شعراء الحداثة وفق المنظورات التالية:

**أولا- التشكيل البصري والسطر الشعري:**

إن تفاوت أطوال الأسطر الشعرية في القصائد الحداثية غالباً ما يتبع الموجة النفسية الشعورية أو الدفقة الشعرية، وصدى ارتداداتها الداخلية،وانعكاسها على الواقع اللغوي للقصيدة؛وهذا يعني أن الداخل الشعوري ينعكس على بنية القصيدة، وطرائق تشكيلها من موجات سطرية قصيرة إلى موجات متوسطة إلى موجات طويلة، أو العكس،بشكل متفاوت يتناوب بين الطول والقصر، والمد والبتر، تبعاً لمخزون الشاعر النفسي وامتداد الموجات الشعورية، أو تسجيلها البصري على بياض الصفحة الشعرية؛ مما يؤكد أن «تحول النص الشعري الحديث من القالب البيتي المحدود بعدد ثابت من التفعيلات -قياسات محددة مسبقاً- إلى رحاب السطر الشعري قد فتح المجال أمام التشكيل البصري في السطر الشعري. وقد ساعد الإخراج الطباعي الشعراء على إجراء تشكيلات بصرية تجسد الدلالات البصرية التي يرومون تجسيدها للمتلقي»[2]..

وتبعاً لهذا، تفاوتت الأسطر الشعرية؛ محققة أقصى درجات تمثيلها للداخل الشعوري، لتكون القصيدة هي ممارسة هذا الداخل عبر اختلاف موجات الأسطر الشعرية، وإفراز الدلالات، وتشعب مناحي الرؤية الشعرية المجسدة.

وبالنظر في طريقة التشكيلات البصرية المتخذة في بنية السطر الشعري وتجلياتها في الشعر العربي الحديث،نلحظ المجالات التالية:

**1-1- الأطوال السطرية المتفاوتة:**

ونقصد ب(الأطوال السطرية المتفاوتة): تفاوت أطوال الأسطر الشعرية من حيث عدد الكلمات وتوزيعها في السطر الشعري؛ وقد التفت الباحث محمد الصفراني إلى هذا النمط في التشكيل السطري قائلاً:«ونعني بالأطوال السطرية المتفاوتة

---

[1] - المرجع نفسه،ص22.

[2] - انظر: فهد العسكر، الإخراج الصحفي أهميته الوظيفية واتجاهاته الحديثة، مكتبة العبيكان،الرياض، السعودية، 1998، ص106.

تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تفاوتاً كمياً من حيث عدد الكلمات... ويعد تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الملمح الأبرز في نصوص الشعر العربي الحديث»[1].

ومن القصائد التي لجأت إلى تقنية التفاوت السطري المتدرج قصيدة(للكلمات رائحةُ الحريق) لشوقي بزيع، وللتدليل على ذلك نأخذ المقتطف الشعري التالي:

"يستعيدكِ من دمي المهجورِ نملٌ

طافحٌ بالشوقِ والقبلاتِ

كم تبدو الحياة ثقيلة

منذ ابتعدتِ[2]

هنا،إن الشاعر لشدة الأسى والاحتراق الشعوري على فراق الحبيبة،وتوقه المستعر إلى تقبيلها والتمتع بعبير جسدها البض الجميل أحس بثقل الحياة وتحجرها إثر فراقها وابتعادها،فتقطعت أنفاسه،وانحسرت موجاته الصوتية بالتدريج حتى وصلت إلى كلمة أو كلمتين،وهنا،رسم الشاعر ملامح إحساسه بصرياً عبر تفاوت أطوال الأسطر الشعرية انخفاضاً تدريجياً، تعبيراً عن الحالة العاطفية التي تملكته فلم يستطع حيالها إلا الانقطاع والتحسر والألم، وهذا دليل أن الشاعر استطاع أن يوظف تقنية(التفاوت السطري المتدرج) في تشكيل أطوال أسطره الشعرية؛ ليسجل صدى إحساساته الشعورية تسجيلاً بصرياً عبر تفاوت الموجات السطرية بالتدريج؛ وهذا يمنح النص دلالة صوتية وبصرية في آن تسهم في تقبل النص والوقوف على الكثير من منعرجاته الدلالية.

ومن القصائد المهمة التي لجأت إلى تقنية التفاوت السطري المتدرج في تشكيلها البصري قصيدة(برعم) لشوقي بغدادي:

وتقولي:

أحبك!!

حتى ولو كان لغواً

---

[1] - محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص172.

[2] - شوقي بزيع،الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 2005م، ج2، ص566.

أنا لا أصدق لكن لحمي يصدق

قلبي الضعيف يفكر في الأمر

أدويتي تنتحي بعيداً وجدران خوفي على بأسها ترتمي[1]

يحس الشاعر أن سنوات عمره قد انقضت،ولحظات الشباب والقوة قد تلاشت وتلاشى بريقها الساحر؛ ولهذا بدا الشاعر خجولاً من إيراد هذه الكلمة فأفردها في سطر شعري:[ أحبك]،ثم أطرق خجلاً،مستدركاً الأمر بقوله:[ حتى ولو كان لغواً]، دلالة على أن إحساسه الخجول قد امتد وامتدت موجاته الشعورية تباعاً، ليفسر للقارئ صدى إحساساته الداخلية،وشعوره اليائس المأزوم،لعله يلتمس له العذر،ويدرك سر هذه الكلمة،وهنا استطالت الموجة الصوتية بالتدريج(بشكل تصاعدي) ليرسم صدى إحساسه الشعوري المأزوم، بالهرم والسقم والشيخوخة للقارئ،معبراً عن منعرجات الحالة الشعورية عبر تفاوت أطوال الأسطر الشعرية؛ وقد استطاع الشاعر أن يوظف تقنية التفاوت السطري المتدرج في أطوال أسطره الشعرية.

**1ـ 2ـ التفاوت السطري المتقطع:**

ونقصد ب(التفاوت السطري المتقطع): أن تتفاوت أطوال الأسطر الشعرية ارتفاعاً أو انخفاضاً بشكل متقطع ومتناوب، بحيث ترتفع الموجة الشعورية،وتنخفض تبعاً للوتيرة الشعرية،أو الدفقة الشعورية الحارة المبثوثة لحظة المخاض الشعري؛ إذ ترتفع قوتها حيناً،فيستطيل الشطر الشعري،ثم ينخفض تدريجياً حتى يتقطع،وتتشظى الكلمات،وينحسر المد السطري حتى يقف حيال كلمة أو نقطة، أو حرف واحد، أو فراغات بنقط مكثفة متوالية.

ويعد التفاوت السطري المتقطع الشكل البصري الأكثر تواتراً عند شعراء الحداثة من حيث التشكيل؛ لأن الشاعر في هذا النمط يقوم برسم منحنيات شعوره بحرية، تبعاً للموجة العاطفية وزخمها على ذاته، فترتفع لتبيان استطالة المشاعر وحدتها،ثم تنخفض لتبيان الانقطاع الداخلي، والأسى الجارح الذي يصل حد الاختناق، وبذلك ينقل الشاعر صدى إيقاعاته الداخلية عبر أطوال الأسطر الشعرية،محققاً أقصى درجات تأثيره عبر تفاوت الموجات الشعورية المبثوثة بصرياً بتفاوت أطوال الأسطر الشعرية. ومن القصائد التي لجأت إلى تقنية التفاوت السطري المتقطع قصيدة(صوت انكيدو)

[1] - شوقي بغدادي، ديوان الفرح، دار الرائي، دمشق، ط1،2008 م، ص94-95.

لفوزي كريم[1]، وفيها يحاول الشاعر أن يرسم صدى إحساساته الشعورية والتحامها ببؤرة الحدث وتمثيلها بصرياً، بإيقاعين متضافرين: بصري ودلالي معاً مكثفاً من شعرية النص وقدرته التعبيرية، كما في المقتطف الشعري التالي لسعدي يوسف:

يا بلادي التي لستُ فيها

يا بلاد الطريدةْ

ليس لي منك إلا شراعُ المسافرْ

رايةً مزقتها الخناجرْ

والنجوم الشريدةْ[2]

هنا،تتبدى مظاهر الإثارة البصرية للأبيات من خلال التفاعل الحاصل بين الموجات السطرية المتفاوتة وزخمها الاغترابي الحزين، فالشاعر يعاني من جراح الغربة والأسى الداخلي ما يجعله يتقطع داخلياً،ويرسم صدى هذا الإحساس الاغترابي المأزوم بصرياً عبر موجات سطرية تطول وتقصر، لإبراز عمق الجراح،ومرارة الاغتراب؛ وقد لجأ الشاعر إلى تقنية التفاوت السطري المتقطع، لإبراز تصدعه الشعوري وانكساره الداخلي،وتمثيله بصرياً للمتلقي محققاً أقصى درجات تأثيره في القارئ عبر تضافر الإيقاعين(البصري/ والدلالي) معاً في تعميق الرؤية،وتكثيف الموقف الاغترابي الجارح الذي يعانيه الشاعر.

**1ـ 3ـ التفاوت السطري الموجي:**

عرَّفه محمد الصفراني ومثَّل له، بقوله:«ونعني بالتفاوت الموجي تفاوت أطوال الأسطر الشعرية،تبعاً لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر»[3].

[1] - فوزي كريم، ليل أبي العلاء، دار المدى، دمشق،2007م، ص85.

[2] - سعدي يوسف،الأعمال الشعرية، دار الفارابي، بيروت،1979، ص348.

[3] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص172.

ويعد هذا النمط من أكثر الأنماط شيوعاً عند شعراء الحداثة في طريقة تشكيل قصائدهم، ذلك أن الشاعر لا يبث مخزونه الداخلي دفعة واحدة،وإنما على موجات سطرية تطول وتقصر، وتمتد وتنحسر، تبعاً لحالة الهيجان الداخلي، وامتدادها، أو انحسارها في تمثيل الرؤية، وإبراز الموقف بحرارته وقوته العاطفية الدافقة.

ولذا، تحفل نتاجات الكثير من شعراء الحداثة بهذا البناء البصري الموجي للأسطر الشعرية في تشكيل قصائدهم، وللتدليل على ذلك نأخذ المقتطف الشعري التالي لعلي جعفر العلاق:

وبالكهفِ اشتعلنا

حافياً أحضنُ نيرانك،

عريٌّ أتشهَّاهُ،نثارٌ من مراياكِ على الكونِ،

هواءُ العشبِ مرآةٌ

ونارُ الكهفِ مرآةٌ..

دخلنا فضةَ الماء[1]

اعتمد الشاعر التفاوت السطري الموجي للأبيات في تحريك الموقف والصورة في آن، فالصورة- لديه- تتحرك لإبراز الداخل الشعوري، وتظليل الصورة بإحساسه الجمالي، والغزلي الشفيف، وما يبتعثه من ظلال وترسيمات فنية عبر الصورة، وإيقاعها البصري الذي يمتد بموجات سطرية تتفاوت في تمثيل الرؤية، وإبراز ملمحها الإيحائي الجمالي الخصيب: "دخلنا فضة الماء".

**1-4- التفاوت السطري الدرامي:**

يقول محمد الصفراني في تعريفه: «ونعني بالتفاوت الدرامي: تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الموظفة للدلالة على صوت معين، وتسجيله بصرياً»[2].

[1] - علي جعفر العلاق، أيام آدم، دار كنعان، دمشق، 2008، ص9.

[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص175.

ويعد هذا النمط من الأشكال البصرية المعتمدة في تحريك البناء الدرامي للقصيدة، عبر توليد الرؤى، وكثافة الحوار، وانقطاعه أو تدفقه، ليسجل للقارئ صدى إحساساته الداخلية تسجيلاً بصرياً، غاية في التمثيل والحراك الشعوري، والكشف الداخلي عن اصطراعاته الداخلية، وجدلياته المتوترة أو المتضادة.

ومن القصائد التي لجأت إلى تقنية التفاوت السطري الدرامي قصيدة "المزاح مع الموت" لشوقي بغدادي[1]، وفيها يبين الشاعر اصطراعه مع الموت، ويرسم صدى إحساساته المأزومة بالحوار، وتقطعه ودراميته القائمة على الصراع، والتلاحم، والمفارقة؛ وقد تبدى ذلك بصرياً بالتفاوت السطري، وتراكم علامات الترقيم التي تضج بها السياقات الدرامية على شاكلة المقطع الشعري التالي:

أقولُ لحارسها: أنت تعرفني؟..!

فيجيبُ بلى

أنت من يتردد

حين يغيبُ الجميعُ

وفي كل عيدٍ

قبيلَ الزحامِ تجيءُ

وبعد الزحامِ تجيءْ

فلم أرَ أكثرَ منكَ وفاءً لوالده!!

فأقولُ له: ولهذا المكانِ الجميلْ

ينهضُ مبتسماً كي يلبي نداءً

ويهمسُ في أذني: انتظرني

سأرجعُ بعد قليلْ..

[1] - شوقي بغدادي، ديوان الفرح، دار الرائي، دمشق، ط1،2008 م، ص77-83.

أفكر عندئذٍ بالرحيل.. [1]

إن قارئ هذه الأسطر الشعرية بإمعان يلحظ إيقاعها البصري الدرامي عبر الحوار البوحي وارتداده الداخلي من الذات إلى الآخر، ومن الآخر إلى الذات،راسماً صدى اصطراعاته الداخلية إزاء هاجس الموت،وشبحه الجاثم على صدره،فيهادنه حيناً عندما يقول بلى،ويخضع لسطوته تارة، ثم يعلن نفيه،وتمرده عليه بالتفكير بالأمر تارة أخرى. وقد نجح الشاعر عبر تفاوت أطوال الأسطر الشعرية أن يرسم منحنياته الشعورية،والقلق الذي يراود الذات الشاعرة،تسجيلاً بصرياً للقارئ عسى يتلمس ما يعتمر في باطنه من اصطراعات وتأزمات وتوترات عبر الموجات السطرية وإيقاعها الدرامي بين الإقدام والإحجام بحركة نفسية شعورية ممثلة بصرياً عبر الموجات السطرية المتفاوتة بإيقاعها ونبضها الدرامي.

**2ـ التشكيل البصري والأشكال الهندسية:**

إن ولع شعراء الحداثة بتوظيف فضاء الصفحة الشعرية بما يثير رؤاهم، ويحرك مشاعرهم قد دفعهم- بلا استثناء- إلى التلاعب بالإيقاعات البصرية، وفق أشكال هندسية متنوعة، ومساحات فراغية مفتوحة كان لها أثرها البالغ في توجيه القارئ إلى بؤرتها الدلالية، وإلى مراميها الإيحائية العميقة. ويشير محمد الصفراني إلى هذه الظاهرة، إذ يقول: «لقد وُظِّفت الشكول الهندسية في مجال التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بوصفها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني وتحقيق المتعة الجمالية»[2]. وقد وقف عند محورين بارزين من محاور توظيف الشكول الهندسية(محور التشكيل بالشعر) ومحور التشكيل بالرسم الهندسي.

**2ـ1ـ الخط المنكسر:**

وهو شكل هندسي يرسم فيه الشاعر منعرجاته الشعورية،وقلقه،وتأزمه الداخلي بخيط متفاوت منكسر،دلالة على انكساره وتصدعه الداخلي، وقد وظف الكثير من شعراء الحداثة هذا الشكل بدلالات بصرية وإيحائية عميقة،مرتبطة بما يعتمر في داخله من اختلاجات نفسية شعورية محتدمة؛ وللتدليل على ذلك نأخذ المقطع الشعري التالي لأمل دنقل:

مصفوفةٌ حقائبي على رفوفِ الذاكره

والسفرُ الطويلُ يبدأُ دون أن تسيرَ القاطرهْ!

رسائلي للشمسْ تعودُ دون أن تمسَّ!!

---

[1] - المصدر نفسه، ص78-79.

[2] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص39.

رسائلي تُرَدُّ دون أن تُفضَّ!!

يميلُ ظلي في الغروبِ دونَ أن أميلَ!!

وها أنا في مقعدي القانطِ وريقةً .. وريقةً..

يسقطُ عمري من نتيجة الحائطْ

والورقُ الساقط يطفو على بحيرة الذكرى،

فتلتوي دوائرا..

وتختفي دائرة فدائرهْ[1]

إن إحساس الشاعر بالارتحال والغربة وتساقط أيام عمره وريقةً وريقة،ودائرة فدائرة قاده إلى اتخاذ الشكل السطري المنكسر، لتجسيد دلالة بصرية مساعدة للقارئ؛ دلالة على حالة التحجر والسقم والانكسار الشعوري اليائس التي يعانيها؛ فلم يجد الشاعر وسيلة أخرى أشد مضاءً وقوة في التعبير عن ركون الحالة وتحجرها وجفافها سوى الشكل الخطي المنكسر:

*.....

*.....

*.....

*.....

*.....

*.....

*.....

*.....

*.....

*.....

[1] - أمل دنقل، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص65-66.

*.....

*.....

إن المتلقي لو تأمل الشكل النصي السابق لأدرك أنه إزاء خط منكسر من خلال طول الموجة السطرية وانحسارها، وهذا ما يلحظه القارئ في تدقيقه في نهايات الأسطر السابقة، فالأسطر تختلف فيما بينها بخط منكسر دلالة على حالة اليأس والتحجر التي يقاسيها في زمنه المظلم الذي يرتحل رويداً رويداً إلى الهاوية والموت.

**2ـ2ـ الخط المضلع:**

وهو شكل هندسي يقارب الشكل السابق،لكن الشاعر فيه أشد إصراراً وقوة في التعبير عن الحالة الشعورية وإظهارها بمنعرجاتها الشعورية العميقة،لتبيان صلابة الشاعر ومقاومته في وجه الضغوطات الوجودية المتزايدة التي تفرضها عليه، فيلجأ إلى هذا الخط لإبراز وجه الصمود والقوة والثبات في الموقف. ومن ذلك قول لمحمد الماغوط:

ظالمٌ أنتَ يا حبيبي

وعيناكَ سريرانِ تحتَ المطرْ ...

كن غاضباً أو سعيداً يا حبيبي

كن شهياً أو فاتراً،فإنني أهواكَ.

يا صنوبرةً حزينةً في دمي

من خلال عينيكِ السعيدتينِ أرى قريتي

وخطواتي الكئيبةِ بين الحقول[1]

إن الشاعر،هنا، يؤكد ثبات موقفه، وحرارة مشاعره، وصموده الجسور في وجه العوائق والصعوبات مهما اشتدت وتكاثفت وتعددت وطأتها عليه للحفاظ على من يحب، ولذلك، اتخذ الشاعر الخط المضلع عن وعي وإدراك بأن هذا الخط يدلل دلالة بصرية على صموده، وتحديه وإصراره على الوقوف بصلابة متشبثاً بهذا الحب، ولهذا بدا الشاعر صلباً في رؤيته؛ فهو على الرغم من كآبته مازال يستقي من بريق عيني محبوبته معاني الإصرار والعزيمة والقوة والحياة.

**3ـ التشكيل البصري ومساحة البياض والسواد:**

[1] - محمد الماغوط، الآثار الكاملة،دار العودة،بيروت،1971، ص78-79.

يهتم عدد كبير من القصائد بانتشار النص على بياض الورقة بكلماته ومساحاته وعلامات الترقيم فيه، وهذا الاهتمام لا يذهب إلى تنزيل الكتابة في حقل متقدم من حقول التجريب والتحديث فحسب، وإنّما يذهب أيضا إلى توزيع البياض والسواد توزيعا منسجما في البنى العميقة يحمل الكثير من الدلالات، لذلك فمن الصعب إغفال هذا الجانب أو التقليل من قيمته، ذلك أن البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته، أضف إلى ذلك أن البياض قد يصبح البياض دالًا بصريا يوجّهنا في تحديد المقاطع التي تنتظم معمار القصيدة وتبرز في شكل تفضئة قوامها الانتظام والتكرار، كما أنّ البياض يحيلنا على تعدّد فضاءات النص سواء كانت لغوية أو طباعية أو تصويرية أو ثقافية.

إنّ البياض لا يجد معناه ولا حياته وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدًا مرئيًا عن لعبة البياض والسواد كإيقاع بصري يتّجه إلى حاسة الإبصار ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكّل بتشكّلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التي تبدو فعلا متخارجا عن النّص.

وكثرا ما يحملنا الإيقاع البصري إلى فضاء النفس وانفعالاتها وحالاتها المضطربة المتوترة لحظة الكتابة، وفضلا عن ذلك فإنّ البياض تحكمه أكثر من دلالة وتتحدّد معانيه حسب السياقات التي يرد فيها فقد يكون أحيانا طرفًا في لعبة الوجود والعدم، فإذا به يحدّ من السواد، بصفته لونًا مضادًا له وصنوه العكس، فيقلّص من إمكانات التعبير واندفاعات الكلام، ويغدو البياض رمزًا للموت بينما يمثل السواد الخزان الحاوي لكل الأشياء والحياة والإخصاب.

وقد يتّخذ البياض أبعادًا أخرى كما هو الشأن في قصائد سعدي يوسف الذي بدا اهتمامه بالتّشكّل البصري مخصوصا منذ أعماله الأولى وقد اختار لها عنوان "قصائد مرئية" مصحوبا برسم للمناضلة أنجيلا، واعتنى في جلّ ما كتب بطريقة تنظيم الكلمات وعرضها على الصفحة.

في عالم سعدي يوسف يأتي البياض مقترنا بنقطتين أو أكثر، وقد يمتدّ ليشغل سطرا أو سطرين أو ثلاثة أسطر، ويفصح عن المسكوت عنه ويستحيل بنى صامتة تخفي وراءها جملة من البنى الناطقة، وتكشف في الأثناء الأفكار الحبيسة والرغبات الممنوعة بفعل ضغوط الواقع، وهي بهذا تمنح القارئ حرية أكبر في التأويل وتجعله يبحث ويشارك في فعل الكتابة بملء الفراغات المتناثرة على جسد النص ومساءلة المعاني الحافة، ويتراءى هذا البياض في نصوص عدّة لسعدي يوسف عندها تستحيل القصيدة جسدا مرئيا، وتتفكّك ترابطاتها النظمية وتتواتر الفراغات والتقاطعات كما هو الشأن في نصّه "قصيدة إلى وائل زعيتر":

عنبًا لفلسطينَ، خبزًا لأطفالها . . . كنتَ

في غرفةٍ بأزقةِ روما،

وفي شرفةٍ بالكتاب الذي كنتَ تقرأُ . . .

أيَّ العذوبة كنتً

وأيَّ العذابِ . . .

وأيَّ بلادٍ تخيّرتَ حبّك فيها؟

. . . . . .

. . . . . [1]

هكذا تتكثّف النقاط وتقترن بالاستفهام الذي يصوّر حيرة الشاعر وتغدو النقاط الموصولة إلى مساحات من البياض علامة دالة على المسكوت عنه بسبب عجز اللغة عن التعبير، فإذا البياض هنا على صلة ببنية اللاوعي، يفضح لظى المعاناة حينما يرحل زعيتر ويترك الشاعر وحيدا يواجه الصمت والذكريات الحزينة.

وفي قصيدة "عبور الوادي الكبير" يتنامى البياض يكتسح النص، يجعل من الكلمات شظايا في فضاء التلاشي ينحسر السواد في هذا الفضاء التشكيلي ويقترن فيه توتر النّص بتوتر الذّات لحظة غروب الشمس ورحيلها بما يحمله من أبعاد دراميّة تجدنا أمام تماثل جديد بين تقدّم البياض وعدم اكتمال الجملة تركيبها فتتقلّص مساحة الكتابة وتتقطّع أوصال الجملة وتنتهي بمقطع طويل هو بمثابة زفرات يطلقها الشاعر، ونجد صدى لهذا كله على مستوى البنية الإيقاعية والدلالية وخاصة البنية النفسية.

ها هي شمس القرى تمنح النّخل غابا من الريشِ أحمرَ

ها هي شمسُ القرى تمنح النّخلَ غابًا

ها هي شمسُ القرى

ها هي . .

ها هي . .

[1] - سعدي يوسف، الآثار الشعرية الكاملة،دار العودة،بيروت،ط3، 1988، ص87-88.

ها . .

هي . . . [1]

وكلما تقدّم البياض اتّسعت حقول الدلالة، وأضحى أكثر أهمية وتعبيرا من السواد، فهو فضاء ينهض بوظائف مختلفة، إذ يعيد تنظيم الكلام على نحو جديد، وهو إلى ذلك شكل من أشكال التلفظ عبر الغياب، فإذا النّص في صمته يتكلم، يعبّر ويؤسس ضربا جديدا من الشعرية. إن الصمت هنا ليس تغييبا للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يُظهر بمقدار ما يُخفي، يُوحي ويُعبر بطريقة مخصوصة.

**4ـ جماليات الخط ـ جماليات الفضاء التصويري:**

يفيد محمد بنيس من التقنيات الطباعية الحديثة وأساسا التشكيل "التيبوغرافي" للكتابة، ليخرج نصوصه على الصفحة إخراجًا جديدا، ويتحصّل على أشكال مختلفة من الكتابة كما يتراءى في نص "موسم الشهادة" الذي يعمد فيه إلى إبراز بعض المقاطع بخط مغاير ، غليظ، حتى تبدو كأنها مجموعة من النصوص مستقلة بذاتها، أو قُل كأنها فسيفساء نصوص.

وما أن نشرع في قراءة ديوانه "في اتجاه صوتك العمودي" حتى نجد أنفسنا أمام منظور جديد للإبداعية الشعرية تتمرد في الكتابة على انتظامها وفق طرائق أو سنن متعارف عليها، وتترك للقارئ حرية القراءة التي تذهب بدورها في أكثر من اتجاه. فعلى مستوى التركيب العلامي تشكّل النصوص وحدات بصرية قائمة بذاتها مستقلة بمجال عرض خاص، ويقوم تركيب الفضاء النّصي على بنية مخصوصة للخط المغربي سمتها الانفصال والتّنوع في حركة الأسطر بتكسير الخطيّة والنزوع إلى التموج والتقلص والانحسار وتغيير الاتجاهات، ويظهر -تبعًا لذلك- إيقاع بصري غير مألوف قوامه المشهد المرئي، وتناوب الأشكال البصرية المقدّمة في الفضاء التصويري عبر وفرة من الألفاظ الخالية عادة من علامات الترقيم، هي في مدّ وجزر بين العلامة الأيقونية والتجريد، كما هو الشأن في هذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

[1] - سعدي يوسف، الآثار الشعرية الكاملة، ص175.

(1)

وقد رأت الناقدة يمنى العيد في هذه العلاقة الأيقونية محاكاة لنزيف همومنا المعاصرة، ونزيفنا معها[2]، ذلك أن تعرّج الكلمات وانفراطها من الكلمة المركز "الدم" يوحي بهذا النزيف.

أما في نصّه "هذه القصيدة المطاردة" الذي افتتح به مجموعته الشعرية "في اتجاه صوتك العمودي"، فيوظف جملة من الأنساق التعبيرية، ويتناسل النص من الركن الأيمن، فإذا بنا أمام فضائين؛ فضاء تتوزع فيه الكلمات في شكل مثلث، وفضاء مخصّص لفعل الأمر "أفِقْ" الذي كتب بحروف سميكة وبحجم أكبر ووضع في حيّز مكاني يوحي بقيمة هذا الفعل الذي يتحرك في فضاء عمودي من البياض، مستقلا عن الأسطر الشعرية التي جاءت بدورها متمرّدة على تنظيم الأسطر المعهود، يتوجه إلى المشاهدة قبل القراءة، وفعل "أفِقْ" بهذا التوزيع الفضائي إنّما يكتسي أهمية خاصة، ولا غرابة مادام هذا الفعل يفضي بنا إلى ضرب من التعالق بين الدال البصري والمدلول الثقافي، ويحيلنا على الوعي الممكن بوصفه دعوة للفعل، وتخطيا لمنطق السكون، وهو ما توحي به صيغة الأمر، وتقترن هذه الدعوة إلى الإفاقة بالحلم والكلمات التي تجيء حُبلى بالرفض في فضاء المثلث المواجه لفضاء أفق كما يبينه المعجم اللغوي (وجهي يستيقظ، الحلم، الكلمات الطالعة، الضوء، أوراق الصحو ...):

[1] - محمد بنيس، "ما جاء على صورة شنق"، ديوان: في اتجاه صوتك العمودي، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، 1979م، ص65.

[2] - يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987م، ص155.

(1)

## 13- النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر

[1] - محمد بنيس، "هذه القصيدة المطاردة"، ديوان: في اتجاه صوتك العمودي، ص13.

## النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر

**مقدمة:**

ربما كانت أهم نقلة حققتها تجربة الحداثة الشعرية العربية، تلك التي تجلت في تنامي بذرة التركيب في القصيدة الغنائية، وأدّت إلى نشوء ما يسميه الدكتور غالي شكري «القصيدة الدرامية ذات العالم الفني المركب»[1]. فقد تعمقت تجربة الشاعر المعاصر، واغتنت ثقافته، وازداد وعيه بطبيعة الأشياء التي تحيط به، وبالأحداث والصراعات التي تجري في ساحة الواقع، وأصبح أكثر قدرة على رؤية الخيوط التي تربط بينها وبين التاريخ والجغرافيا واللغة والثقافة والأسطورة، وأشد رهافة في إدراك انعكاساتها على المحتوى النفسي والوجداني والفكري لذاته الشاعرة. كما اكتسب مزيدا من الخبرة بأدواته الفنية وازداد انفتاحه على الفنون الأخرى. وتطورت أساليبه مستفيدا من إنجازاتها الجمالية وتوظيفها في بنية قصيدته، ممّا ساهم في «يتطور في القرن العشرين تطورا ملحوظا نحو المنهج الدرامي»[2]. وهذا يعني تطور القصيدة العربية من الغنائية الصرف ومن خاصية التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية. ويصف الدكتور عز الدين إسماعيل التفكير الدرامي بأنه «ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن. وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب. ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين هذه الحركة»[3].

**علاقة الشعر بالدراما:**

---

[1] - غالي شكري، مجلة القاهرة، العدد 151، يونيه 1995، ص 12.

[2] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص 282.

[3] - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 279.

الدراما: كلمة يونانية الأصل، ومعناها الحرفي يفعل، أو عمل يُقام به، وعند التعامل معها عقب تعريبها، نفهمها على أنها عمل درامي، حركة درامية، عرض، معالجة، صراع، فن، أدب . . . إذا كان كل ذلك يتعلق بالنص[1].

على حين أضحت الدراما عند بعضهم الصراع في أي شكل من أشكاله، والتعبير الدرامي أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، لأن الكاتب المسرحي الحقّ، هو شاعر وقصّاص في الوقت نفسه، وذلك استنادًا إلى العلاقة الوثيقة القديمة بين الشعر والدراما، لأن الدراما أو المسرحية كانت تكتب شعرًا في ذلك الزمن، كما أن كلمة شاعر تعني في المقام الأول كاتب الدراما أو المسرحية، وهذه العلاقة لم تضعف خيوطها إلا في حقب متأخرة، ويبدو أن الشعراء المعاصرين بدؤوا بإعادة صلة الرّحم بينها، إذ أنه بمرور الزّمن اتّسع مفهوم الدراما، فأصبح ينضوي تحت لوائه أي عمل فني رسما، أو شعرا، أو نحتا، اشتمل على حدث، وصراع، وهدف، حتى أصبحت الدراما بذلك اصطلاح يُطلق على شكل من العمل الأدبي معدٌّ ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين ... تشارك في طبيعتها العمل الملحمي أو القصصي أو القصيدة، مادامت تكشف عن حدث[2].

واستطاع الشاعر المعاصر بوعيه وواقع حياته المعاصر أن يقتحم هذا الميدان وأن يعكس درامية الموقف على العبارة واللغة التي ينبني من خلالها موقفه الدرامي، فلأصبح يستغل كافة وسائل التعبير الدرامي من حوار ومونولوج وسرد لكي يجسد التجربة الذاتية في قالب حسّي ملموس. غير أن درامية الموقف، أو النزعة الدرامية لا تعني خلع الذات أو إقصاءها تماما بل تعني الحدّ من هيمنة الذات على المشهد الشعري، بحيث تشكل ذات جزء من المشهد، وليس كل المشهد، حتى لا تتحقق لها الهيمنة أو السيطرة الكلية على الموقف، ولا تكون في الوقت نفسه منعزلة أو مستقلة عنه، فالنزعة الشعرية الدرامية.

وتقدّم الدراما عالما مصنوعا يعتمد في بنائه على الجدل ى المحاكاة، وعلى هذا الأساس فإن الجدل هو الذي يحكم الدراما، إذ إن التجربة الإنسانية عندما تقدم عبر عالم المسرح المصنوع، لا تصل على أنها محاكاة تسجيلية لواقع خاص حدث، وإنّما تصل بوصفها تصورا مقنعا لما يمكن أن يحدث ويتجلى عنصر الجدل في المسرح بأوضح صورة عن طريق الحوار. وتمثّل الدراما شكلا من أشكال الفن قائما على تصور الفنان لقصة، تدور حول الشخصيات تتورط في أحداث هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات من دون أن يتدخل الفنان بالشرح أو رواية ما يحدث.

---

[1] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1994م، ص 113.

[2] - ينظر: جلال الخياط، معجم الأصول في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط3، 1982م، ص11.

ومن عناصر التعبير الدرامي: الحدث، والحكاية، والصراع، واللوحات النامية، وأشخاص، وأصوات متعددة، تشكّل بمجموعها موضوع القصيدة المتطور[1].

وتنهض الدراما بوصفها أسلوبا فنيا على أساس موضوعي، يذهب إلى التعبير عن مسائل مختلفة ذات طابع عام، لا ترتبط بالضرورة بشخص المبدع الذي يستتر دائما وراء شخصياته الدرامية، وإذا كانت الموضوعية أساس الدراما، فإنه لا يكفي للشاعر أن يكون منهجه موضوعيا، وأن يعنى بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي، ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردي (القصصي) ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي، وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر باختيار ما هو جوهري، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية.

**إفادة الشعر من الدراما:**

يعد الفن الدرامي من الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان، وتنفرد الدراما بين الأنواع الأدبية الأخرى بارتباطها الوثيق جدا بالأشكال الأخرى للفن لاسيما فن الشعر، فالعلاقة بينهما قديمة، ويقال إن الإنسان عرف الدراما قبل أن يعرف الشعر.

ويرى الباحثون أنّ التوظيف الدرامي في الشعر لم يكن وليد الحداثة والمعاصرة، إذ إن عددا غير قليل من النماذج العربية القديمة يُمكن أن تعدّ البدايات الأولى لهذا التوظيف لما احتوته من عناصر، وظلت الدراما مرافقة للشعر العربي على مرّ العصور بشكلها العفوي، حتى العصر الحديث، حيث اتجهت فيه القصيدة العربية اتجاها نحو الدرامية. ويشير الدكتور عزّ الدّين إسماعيل أن الشعر العربي أخذ يتطور في القرن العشرين نحو المنهج الدرامي تطورا ملحوظا، وهو لا يعني بذلك كتابة أعمال درامية كمسرحيات شوقي مثلا، لأن المسرحية عملٌ درامي بالضرورة سواء أكتبت شعرا أو نثرا، إنما قصد بذلك التطور تحول القصيدة من الغنائية الصِّرف ومن ناحية التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية.

وانتقل التيار الدرامي إلى الشعر العربي الحديث بتأثير شعر ت. س. إليوت ومقولته عن المعادل الموضوعي[2] بصورة خاصة، حيث يلجأ الشاعر إلى نقل انفعالاته إلى عقل القارئ عبر وسيط هو مجموعة من الموضوعات ضمن موقف وسلسلة من الأحداث[1].

---

[1] - ينظر: محسن اطيمش، دير الملاك، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م، ص57.

[2] - يوضح إليوت طريقة التعبير عن المعادل الموضوعي قائلا:«إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة، إنما تكون بالعثور على معادل موضوعي، بعبارة أخرى العثور على مجموعة أشياء، على موقف وعلى سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها العاطفة»، ف. أ. ماثيسن، ت. س. إليوت، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، 1965، ص 132.

إن التفكير الدرامي تغلغل في نسيج بعض القصائد الغنائية المعاصرة، فما عاد الشاعر يطرب لتغنيّه بموقف عاطفي بسيط أو طائفة من القصائد الغنائية القصيرة والطويلة، التي تمتلك حسًّا دراميا غنائيا، فالإفادة من تداخل الأجناس الأدبية، فوظّف الدراما في القصائد، ويحتل الشعر الدرامي مكانة متميزة بين الأجناس الشعرية الأخرى، لأنه أكمل أنواع الشعر، أو أنه شعر يجمع بين العالمين الظاهر والباطن، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس.

وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتوافر وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها ... فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي.

استطاع الشاعر نزار قباني أن يشكّل في شعرنا العربي علامة بارزة، حيث سعى إلى إضفاء ملامح التجديد على القصيدة العربية، حتى استوعب شعره عناصر البناء الدرامي مفيدًا من الواقع اليومي بصوره كلها بما فيه من بساطة أو تعقيد بأسلوب يقرب إلى العفوية والتلقائية.

**بنية الفعل الشعري وتطوره الدرامي:**

الدراما تعني الصراع في أيّ شكل من أشكاله، والصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي فمن دونه لا قيمة للحدث، فهو بمثابة المحرك الداخلي لكل ما في الدراما من عناصر.والصراع الدرامي قد ينشأ بين شخص وبيئته، وقد يحدث بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضا، فتناقضات الشخصية مع نفسها والمفارقة الحادة بين واقعيتها ومثاليتها هي العناصر الرئيسة في خلق الموقف الذي ينطوي على صراع. فالقصيدة الحديثة/الدرامية يكون فيها عنصر الصراع سمة واضحة من سماتها، فهو الذي يمدنا بالحركة والتوتر، ويجعل منها صورة أو منظر متوجها إلى عقل القارئ وحواسه معا في آن.

**- المشهد الدرامي:**

يشكل المشهد الدرامي البنية الأساسية التي تتفاعل داخلها العناصر الدرامية في النص الشعري، ويكشف عن طبيعة الحركات التي تجسدها مكونات هذا النص، حيث يستند الشاعر في تشكيله إلى مكونات سردية مختلفة يحاكي من خلالها واقعا إنسانيا، يقول الشاعر بلند الحيدري في قصيدة "مهزلة الوجود":

ولدت شقاء للحياة جديدا

ولكم ستجني

---

[1] - ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 282.

من أساه شقاء

هي لذة حمراء تجتاح الورى

فتصبّ من سكرتها

البلواء

ماذا جنيت ...؟

لتقذفي بي في جحيم حياتكم

متمردا

مستاء

وغدًا

سأرجع للفناء كأنني

ما جئت إلا كي أكون فناء

ولأشتري كفنا

أضم بجوفه

أدوار عمر قد مضين هباء

ماذا جنيت لأحمل الثقيل

تيمنا

ورجاء[1]

[1] - بلند الحيدري، الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1980م، ص 205 -206.

يرصد هذا المشهد حالة وجودية يتعرض لها الإنسان في مراحل مختلفة حيث يعيش حالة من سقم الوجود، ويكشف عن صراع غير متكافئ بين الإنسان ومقومات هذا الوجود، ينتهي هذا الإنسان ونكوصه أمام وطأة الوجود والفعل السلبي لمقوماته.

**الصراع الخارجي:**

كان لنزار قباني مواقف بارزة اتسمت بالمواجهة والصدام للوصل إلى الغاية المنشودة، ومن تلك المواقف التي كان لها حضور واضح في شعره، موقفه من الاحتلال الصهيوني لأرض فلسطين واستبعاد شعبها، ففي قصيدة "فتح" يظهر الصراع الشاعر جليا في محاولة لرفض الواقع بكلمات امتازت بطابع تحريضي وتعبوي، يقول نزار:

يا ربنا

نرفض أن نكون بعد اليوم طيبين

فالطيبون كلّهم أنصاف ميتين

هم سرقوا بلادنا

هم قتلوا أولادنا

فاسمح لنا يا ربنا

نكون قاتلين

يا ثأرنا

نرفض أن نكون كالخراف وادعين

يا طبلنا ..

يا زارنا ..

يا قاتنا ..

نرفض أن نظلّ مسطولين دائخين

ينهض هذا النص على فكرة الصراع ضد قوى الشر، وهذا الصراع الذي قامت عليه البنية الدرامية تحد في صراع داخلي أولا، إذ كان هناك شعور بضرورة الرفض وعدم الخنوع، وتمثل ذلك في بنية انتقلت من الخاص إلى العام ومن الذات إلى الموضوع، انطلق الشاعر للحديث عن ذاته أولا، ثمّ الانطلاق نحو الأمة العربية عبر قوله:«يا طبلنا- يا زارنا- يا قاتنا» وكلها بمثابة معطلات الحياة، وابتعاد عن حالة الصحو التي أبعدت الأمة عن المطالبة بحقها السليب.

**الصراع الداخلي:**

هو الصراع الذي يحدث بين الشخصية ونفسها نتيجة للتناقضات التي تعاني منها، ويتضح هذا النوع من الصراع لنزار قباني في قصيدته "مكابرة" إذ يكشف عن مدى حيرته عبر خلق التساؤلات التي يطرحها على نفسه، فيقول:

تُراني أحبّك؟ لا أعلم

سؤال يحيط به المبهم

وإن كان حبّي افتراضًا. لماذا؟

إذا لُحتِ طاشَ برأسي الدّم؟

وحارَ الجوابُ بحنجرتي

وجفّ النّداءُ . . وماتَ الفَمُ . .

وفرَّ وراءَ ردائك قلبي

ليلثم منك الذي يلثم

قام الصراع الداخلي هنا بتحليل الحالة النفسية والشعور الداخلي للذات عند رؤية المحبوبة عبر تحشيد مجموعة من الأفعال (طاش- حار- جفّ-مات- فرّ-يلثم) إذ بلورت الصراع النفسي الذي يعاني منه خلال الرصد الدقيق لحركاته.

**الحوار:**

الحوار هو «حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر لا تتوافر -إلا نادرا- في الحوار المألوف في الحياة اليومية»[1]، فالحوار لا يكسب صفة الدرامية إذا كان يفتقر إلى الهدف أو الأثر الكلي، ومن أمثلة الحوار في شعر نزار قصيدة "مذكرات أندلسية":

هل تعرف هذه الجميلة؟

لا

هذه كان اسمها (نوار بنت عمّار) وكان

أبوها عمّار بن الأحنف رجلا ذا فضلٍ

ويسار، وكانت نوار هذه تدرج

كالقطاة بيننا، وتنهض كالنخلة الميساء

بين صويحباتها في الحيّ . . .

لماذا لا نناديها يا أبا عبد الله ؟

إنها لا تعرف اسمها !!

وهل ينسى أحد اسمه ؟

نعم . . . هذا يحدث في التّاريخ ...

لقد سعى السياب بدأب للبحث عن بُنى وتقنيات تعبيرية تكون قادرة على تجسيد تعقد التجربة الحياتية وتعدد أبعادها. فنوع في استخدام العناصر الدرامية، مما أسهم في تطور حركة العديد من قصائده بنزوعها نحو الأشكال الفنية المركبة.

وتمثلت مظاهر الدرامية في منجزه الشعري التي بدت فيه على الشكل الآتي:

[1] - ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1959، ص 39.

1ـ كان أسبق شعراء جيله استخداما للحوار الدرامي الذي اتخذ عنده شكلين أساسيين هما: (المونولوج) و(الديالوج/الحوار). في (المونولوج) تعبّر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، إنه حوار بين النفس وذاتها في عملية استبطان لها واستكناه لمشاعرها . ويمكن لمونولوجاته أن تُلتمس ، مثلا، في قصائده (غريب على الخليج) و( المُخبر) و(المسيح بعد الصلب) . أما توظيفه للديالوج فقد تنقل الشاعر عبره بين أكثر من أسلوب مباشر وغير مباشر. ومن أمثلة ذلك ( قالوا لأيوب) و(المومس العمياء) وكثير من قصائد مرحلة المرض والاحتضار.

2ـ استفادته من طاقة الرمز والأسطورة، حيث عمد إلى مزج ما هو أسطوري بما هو واقعي، وهكذا صارت الأسطورة تُحوِّر الواقع وتُعدِّله وتحيل إليه، بل غدت أحياناً قناعاً للوقائع والأحداث التي عاصرها الشاعر وأراد أن يُغيِّبها وراء عباءة الأسطورة وحُجبها الكثيفة.

وفعل الشيء نفسه في الرمز الأسطوري الذي اتخذه قناعاً شخصياً يشف عن ملامحه هو ومعاناته في الواقع وحتى مراحل مرضه المزمن. وقد وضع السياب بهذا الصنيع البذرة الأولى لتطور قصيدة القناع كإحدى الوسائل الدرامية الهامة التي دخلت في تشكيل بنية القصيدة المعاصرة وشاعت من بعده عند العديد من الشعراء.

3ـ انفتاح العديد من القصائد السيابية على فضاءات أجناسية مختلفة وهو ما نلمسه مثلا في قصائده الحكائية (قصيدة الحكاية) بأنماطها المختلفة، كحكاية الأحداث التاريخية (إرم ذات العماد) وحكاية الشخصيات التاريخية/الدينية (قالوا لأيوب ـ سفر أيوب) والحكاية الأسطورية (سربروس في بابل).حيث نلاحظ عناية خاصة بتوظيف العديد من العناصر السردية (الراوي ـ الحوار ـ الحدث ـ الشخصية ـ تعدد الأصوات ـ الأبعاد الزمانية/المكانية ـ فلاش باك ـ القناع ...). ومن النماذج المبكرة لهذا الانفتاح الأجناسي ما نجده في قصيدته (نهاية) التي أفاد فيها من الحوار بنوعيه (الخارجي/الداخلي)، وتوظيفه للتداعي والسرد والقطع، حيث تضافرت هذه العناصر السردية للتعبير عن موقف عاطفي خاص بالأنا الغنائي.

صلاح عبد الصبور شاعر درامي بامتياز، فقد اتخذت معظم قصائده ذات الطبيعة الغنائية منحى دراميا منذ ديوانه الأول "الناس في بلادي"، حيث اعتمدت في بنائها على العديد من العناصر الدرامية، من حوار داخلي وخارجي، وأسلوب للقص أو الحكي، ومفارقة تصويرية وتوتر وصراع وتعدد للأصوات واستخدام لأكثر من إيقاع موسيقي داخل القصيدة الواحدة، وتوظيف للجدل بين القديم والمعاصر حين استدعائها لأصوات الماضي ومواجهتها بقدر الإنسان العصري ومشاكله، وغيرها من الأدوات والأساليب الدرامية التي أغنت متونه الشعرية ومنحتها آفاقا رحبة وحرية أكبر لإبراز صراعه مع الذوات المحيطة به أو صراعه مع ذاته، والتعبير عن روح عصره، كما سعت بهذه المتون إلى الوصول إلى الغنائية الفكرية، والاقتراب من أرقى مستويات التعبير وهو مستوى التعبير الدرامي.

# 14ـ الإيقاع في النص الشعري العربي المعاصر

الإيقاع في النص الشعري العربي المعاصر

**الإيقاع في اللغة:**

الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها[1]. والمراد به في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب[2]. وقد تنبّه الأقدمون إلى ما في الكون من إيقاع فأشار الجاحظ (ت 255هـ) إلى «ما أودع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية، والأغاني المطربة، فقد يقال إن جميع أصواتها معدلة وموزونة موقعة»[3].

**الإيقاع في الاصطلاح:**

يعرّف الفارابي الأقاويل الشعرية من حيث الوزن فيذهب إلى أنه ينبغي أن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها مكونة من حروف وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن محدودًا [4].

ويعرّف ابن سينا (ت 428) الشعر بأنه «كلام مخيّل من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمنه مساوٍ لعدد زمان الآخر» [5].

**الإيقاع عند القدماء:**

الإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره، ومقياس لجودة النص الشعري، كما أن الإيقاع عنده ليس مرادفًا للوزن الشعري، بل أعمّ وأشمل، فالوزن عنصر من عناصره، يقول:«وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، ثمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[6].

أما أبو هلال العسكري فيرى أنّ من فضل الشعر على النثر أن الألحان التي هي أهدأ اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر[7]، وهي هذا ربط بين فني الشعر والموسيقى.

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب،مادة (وقع)

[2] - الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق فهمي النجار، ص 245.

[3] - الجاحظ، الحيوان،تحقيق عبد السلام هارون، ج1، ص35.

[4] - انظر: الفارابي، جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد، ص71.

[5] - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفا، ضمن تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، ص274.

[6] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53.

[7] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 53.

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال:«وإنما قلنا تخير من لذيذ الوزن،لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازحه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه»[1].

**مفهوم الإيقاع في النقد الحديث:**

الإيقاع هو الترجمة العربية للمصطلح الأوربي (Rhythm) في الإنجليزية، و(Rythme) في الفرنسية، وهي في أصل معناها الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام[2].

كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع تدفع الباحثين لوضع تفرقة بين المصطلحين، تنبع من طبيعة الإبداع الشعري وأبعاده التعبيرية والشعورية. ومن هنا كانت محاولة د. محمد مندور حين استهدف وضع تفرقة أساسية بين الوزن والقافية، فقال:«أما الكم (الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما. وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسّما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا. أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»[3].

أما د. شكري عياد نخلص إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع أيضا وأن الاصطلاحين -الوزن والإيقاع- لا يفهم أحدهما بدون الآخر[4]، وليس الإيقاع هو مجرد التلوين الصوتي، إنّما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة.

والحقيقة أن الإيقاع ليس مرادفا للعروض وليس جزءا من الأوزان، وإنّما هو على العكس من ذلك، فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية واسعة، فهي بهذا المعنى تمثّل الجزء والإيقاع يمثل الكل، وكما يقول سيد البحراوي:«إنه بمعناه العام، كتنظيم للعناصر، يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي عبره وظائفه»[5]. ومن ثمّ يصبح الإيقاع في مختلف مظاهر الحياة، هو التنظيم الزمني الكامن وراء كل حركة، وهو تنظيم لأصوات اللغة حيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولاشك أنّ هذا التنظيم

---

[1] - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10.

[2] - انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 71.

[3] - محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 233.

[4] - شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 62.

[5] - سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1996م، ص 8.

يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات جميعا، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص، يكون في تنظيمها هو أساس إيقاعه.

ويمكننا القول -على هذا الأساس- إن الخصائص الصوتية إمكانات قائمة في كل اللغات، وأن تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر، فالإيقاع «هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته»[1].

وقد سعى النقد الحديث إلى البحث عن طرائق جديدة لتشكّل الإيقاع في بنية القصيدة، فأطلق على الإيقاع وعناصره من نبر وتنغيم ومدى زمني "الإيقاع الخارجي"، وذلك في مقابل "الإيقاع الداخلي" الذي لا يظهر في القصيدة من خلال تأثيره الصوتي، أي لا يعتمد على الأذن وسيلة وحيدة للكشف عنه، وإنّما يضيف إليها الروية البصرية، والحس الدفين، وتتمثل عناصر هذا الإيقاع في انتظام الألوان، وتراسل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعي، والبناء التشكيلي الهندسي للقصيدة، هذه المكونات بجانب الإيقاع الخارجي هي التي تمثل البنية الإيقاعية العميقة في الشعر التفعيلي، وهي التي جعلت من الوزن العروضي بنية حيّة تتجسّد في شكل إيقاع له دلالته المنطقية التي تتمايز عن الوزن نفسه في حالة إيقاعية واحدة، والدليل على ذلك أننا لو أخذنا نصّين تفعيليين على بحر واحد وتناسق وزني واحد، فإنّ الحالة الدرامية التي يمكن أن يحدثها كل نصّ منهما موسيقيًا، سوف تختلف بالضرورة عن الحالة الدرامية والإيقاعية الأخرى، والإيقاع هنا أصبح حالة موازية للحالة التي يحدثها النّص، وليس مرادفًا للحالة التي يحدثها الوزن، بل يتعدى الأمر ذلك فتصبح الحالة الإيقاعية تناسقًا وتواصلًا بين بنية الشكل وبنية المضمون، فإذا كان الشاعر المعاصر يجنح إلى القوافي لإحداث تأثير إيقاعي، فإنه لا يجنح إليها في شكلها ومفهومها القديمين، وإنّما يعمد إلى الإكثار من حروف اللين ممّا يجعله لا يتوقف عند تقنين القواعد للقافية، بل يتجاوزه إلى ما عدّه القدماء عيبًا كالإيطاء والتضمين[2] مثلا، ويستبيح لنفسه إهمال ألف التأسيس[3]، ويقيم القافية على ألف الإطلاق وحدها، ويعتمد على الحروف اللينة والأصوات اللينة، ومن ثمَّ تأتي القافية في الشعر التفعيلي -إن وردت- على سطرين متتابعين، أو عدّة أسطر متتابعة.

يقول محمود درويش في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها":

---

[1] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 2- الرومانسية، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1990م، ص 67.

[2] - الإيطاء هو تكرار الكلمة الأخيرة من البيت بلفظها ومعناها في القصيدة الواحدة قبل مرور سبعة أبيات، أمّا التضمين، فهو تعلّق قافية البيت بما بعده حيث تفتقر إليه في أصل الإفادة. ينظر: محمود علي السمّان، في العروض القديم، ص253-255.

[3] - ألف التأسيس من حروف القافية، وهي ألف بينهما وبين حرف الروي حرف واحد متحرك، ومثالها ليا، همو، سالمو، وقد عدّ العروضيون عدم التزام الشاعر بالتأسيس في القصيدة كلها عيب.

عيناك، يا معبودتي،منفى

نفيت أحلامي وأعيادي

حين التقينا، فيها

من يشتري تاريخ أجدادي؟

من يشتري نار الجروح التي

تصهر أصفادي؟

من يشتري الحبَّ الذي بيننا؟

من يشتري موعدنا الآتي؟

من يشتري صوتي ومرآتي

من يشتري تاريخ أجدادي

بيوم حرية [1]

والإيقاع الداخلي في النص يؤدي دوره في خفاء، وعلى مستوى نسيج النص كلّه، على جميع مستوياته التراكبية من لغة ودلالة وتراكيب، ويشكل للقصيدة طباعيا من امتداد للسطر يوحي بطول الحركة دلاليًا (المنفى) مثلما في السطر الأول، وانحسار للسطر الثاني إلى الوراء، ليناسب انحسار (الأحلام والأعياد)، ثمّ انحسار أكثر في السطر الثالث (اللقاء)، ثمّ امتداد متجدد مع العودة إلى تاريخ الأجداد . . يوازيها في البعد الدلالي والقدر نار الجرح بتشكلاتها، وهنا تنقسم القافية على سطرين، ويأتي التضمين حلية لا عيبًا، ومن القيم التي يكشف عنها الإيقاع الداخلي حركة الأصوات ودلالة المعنى التراكبي، فدلالة الاستفهام "مَنْ" بإلحاحه المتكرر يجسّد بنية نفسية لا يظهرها الإيقاع الخارجي.

إنّ الإيقاع الداخلي بهذا المفهوم، إنّما هو قراءة للنّص ليست موسيقية فقط، وإنّما أيضا تحمل قيّما فكرية، ومن هنا فإن القصيدة الحديثة أصبحت تعتمد بنى إيقاعية متعدّدة، فقد أضافت إلى الإيقاع الخارجي ذلك الإيقاع الداخلي بديلا يغنيها عن الوسائط والتراكيب البلاغية القديمة من جناس وطباق وتورية، وبحثت عن بنى صوتية وتراكيب دلالية،

[1] - محمود درويش، الأعمال الشعرية، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة، بيروت، ط12، 1987م، ص321.

وصيغ حرفية تتوافق أو تتضاد في حركة صراع داخلي يدفع بالقصيدة إلى بؤرة من الديناميكية المتزامنة «لقد خلق الشعر المعاصر إيقاعه الداخلي الخاص الذي ينشأ مرافقًا لنمط الكتابة الجديدة، ويتولّد عن الرؤية الجديدة التي ينبني عليها الخطاب الشعري المعاصر»[1].

يقول محمد إبراهيم أبي سنّة في "مرايا النّهار":

وكان يردد عبر الأشعة

بعض الغناء الحزين

فتَصحُوا ظلال السنين

لتلتفَّ حول فؤادي

وتُوقِظ فيه الحنين

إلى سَفَرٍ في البحَار

إلى موعد في ضياء القمر

إلى وجه من علمتني البكاء

من الفرحة الغامرة[2]

الشاعر يعتمد على القافية الداخلية التي يوزعها عبر عدّة سطور، معتمدا على بنية التدوير الذي يساعده على الاستغناء عن القوافي الخارجية نسبيًا، وهنا يتجلى الإيقاع في شكل إحساس يكتسب من السياق العام ولا يمكن رصده في شكل كم معين من المقاطع أو التفعيلات.

وقد اعتمد الشعر المعاصر من بين ما اعتمد على البنى الصوتية من جناس صوتي وغيره، لإحداث تشكلاته الإيقاعية، يقول محمد عفيفي مطر في "فاصلة إيقاعات النمل":

غموض دمٍ هاربٍ يتقلّب في صفحة

---

[1] - محمد لطفي اليوسفي، بنية الشعر المعاصر، دار سراس، تونس، 1985م، ص 143.

[2] - محمود محمد إبراهيم أبي سنّة، مرايا النهار البعيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1987م، ص27-28.

الوجه،

يخبو وينبض،

خيطان من طائف الشّك يشتبكان،

التواريخ تمحو التواريخ،

يدحرج ما لم يكن من تراب الذي

ربّما كان،

كوب من الشاي يطفو على سطحه

ورق "العطر"

أخضر ملتمعًا في شفافية من بخار

وعطر يشفان[1]

يعتمد الشاعر على القيم الصوتية من خلال تشكلاتها وإيحاءاتها الإيقاعية، فيعمد إلى التنويع بين الأصوات المجهورة(غ، م، ض، التنوين ...)والمهموسة (هـ، ت،ق) ويظهر التماثل الصوتي بين هذه الأصوات المجهورة مع بعضها البعض من جهة، ومع الأصوات المهموسة من جهة أخرى، ممّا يتّضح معه طغيان المجهور على المهموس، ويحدث تدفقًا تنغيميا إيقاعيا، ويسهم الجناس الصوتي بدوره في تشكل آخر للإيقاع وهو يتمثل بنوعيه في الجناس المقطعي، أي تجانس أصوات المقاطع مع بعضها البعض، ومثاله في النّص (يشتبكان - يشفان، ما لم يكن - ربّما كان، طان - طا/في كلمتي خيطان، طائف، وكذلك شفا - شفا/من الكلمتين شفافية، يشفان).

والجناس الكلّي، أي تجانس الأصوات الكلّية للكلمة مع بعضها البعض، ومثاله في النّص (التواريخ- التوارخ، كان - يكون، العطر -عطر)، والجناس الصوتي بنوعيه يحدث جرسًا صوتيًا إيقاعيا يتزامن مع بنية الخطاب ويتناسب والدلالات الشعورية والمضمونية التي يحملها النّص.

[1] - محود عفيفي مطر، فاصلة إيقاعات النمل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993م، ص85.

ومن هنا يمكن القول إنه قد تحقق في الشعر المعاصر مفهوم الإيقاع بنوعيه الكمّي(نبر وتنغيم ومدى زمني) والكيفي (صوتيات وصوامت وصوائت ...) فالإيقاع حديثا هو بنية من الصوامت والصوائت يتمّ تكرارها "مقطع عروضي يتم تكراره" وقد مزج الشعر المعاصر بين الأوزان مثلا "مفاعيلن"عندما تتكرر ثلاث مرات، أو مرة كل بيت، هنا حدث الإيقاع وليس الوزن، وقد استطاع الشعر المعاصر أن يوظف بنية الإيقاع توظيفا دراميا، ويستولد منها دلالات وجماليات تتوازى مع دلالات النص، وتخلق حالة إيقاعية تتساوى مع الحالة الموضوعية للنّص.