جامعة دمشق
كُلِّيَّة الآداب الرَّابعة
قسم اللُّغة العربيَّة
السَّنة الرَّابعة

محاضرات في
الشِّعر العربي الحديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدِّراسي
٢٠٢٣-٢٠٢٤م
الفصل الأوَّل

الشعر العربي الحديث

لابدّ لنا، ونحن في رحاب الشعر العربي الحديث، من أن نقف عند عتبات هذا العنوان، ولاسيّما مصطلح "الحديث" الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحداثة، لنا وقفات عند محطّات متنوّعة نستجلي من خلالها معنى هذا المصطلح، لنسير بعدها إلى نشأة الحداثة في الغرب وانتقالها إلى أدبنا العربي، ولنا وقفات أيضًا عند مدارس أدبيّة أدلت بدلوها في تحديث الشعر العربي حتّى وقتنا الراهن، وهو ما سنتناوله في هذا الفصل الدراسي إن شاء الله.

أوّلاً: الحداثة وإشكاليّة المصطلح:

ورد في معجم لسان العرب:

الحَدِيثُ: نقيضُ القديم. و**الحُدُوث**: نقيضُ القُدْمةِ. و**حَدَثَ الشيءُ** يَحْدُثُ حُدُوثاً وحَداثةً. و**مُحْدَثاتُ الأُمور**: ما ابتدَعه أَهلُ الأَهْواءِ من الأَشياء التي كان القدماء على غيرها. و**الحَدَثُ**: الأَمْرُ الحادِثُ المُنْكَرُ الذي ليس بمعتادٍ، ولا بمعروف، و**المُحْدَثُ**: الأَمْرُ المُبْتَدَعُ نَفْسُه.

وفي المعجم كما نرى، يرد هذا اللفظ بمعنى الجديد المقابل للقديم، كما يعني أوَّل الأمر وابتداعه واستحداث ما لم يكن موجوداً من قبل... فضلاً عن بعث الروح في كل ما هو قديم...

وينطوي مصطلح الحداثة على قدر كبير من التَّشتت، والتَّناقض، والنَّسبية على المستويين السوسيولوجي (الاجتماعي)، والإبداعي. والحداثة جدة في الإبداع، وتحرُّر من إسار المحاكاة والتَّقليد، وذلك بإنجاز عمل لم يؤت بمثله من قبل، ولم يسبق إليه مبدعه على صعيد الشكل والمضمون، وفي الحداثة الشعرية تعبير عن روح العصر بأبعاده، وأحداثه وقضاياه تعبيراً حضارياً، مما يعكس تغلغل الشاعر في عصره، وارتباطه بالحياة من حوله ارتباطاً عضوياً وجوهرياً، وليس للحداثة مواصفات محدّدة وطقوس معلومة، يمكن استيعابها والنَّسج على منوالها، كما أنها ليست طقساً يحفظ عن ظهر قلب ويتبارى في تأديته، لأنها مشروع مفتوح بين الشعراء، وشورى مستمرة بينهم.

بدأ يظهر مصطلح الحديث "Modern" ويشيع، وكان المعنى الذي يراد به الآن والحاضر المعارض للعصور القديمة، كما يعني كلّ ما هو موجود في القرن الثامن عشر، واستخدم المصطلح في الحداثة "الحداثي" بمعنى كلّ ما هو حسن وعصري. في القرن التاسع عشر أصبحت كلمة الحداثة ترادف كل ما هو مرغوب وتقدُّمي. بعد ذلك تحوَّل معنى مصطلح الحداثة ليكون شاملاً لكل ما هو عصري ومناقض للماضي.

الحداثة في الغرب

تأثّر الشعر العربي الحديث بالشعر الغربي والحداثة الغربية، وهذا يحملنا على أن نتناول الحداثة الغربية ونشأتها وظروف هذه النشأة ومفهوماتها ومبادئها وأفكارها لنضع الأمور في إطارها المنطقي...

عاش العالم الغربي فترة ظلام دامس عرفت في القرون الوسطى، فغُيّب العقل، وعمّ الجهل نتيجة سيطرة رجال الكنيسة؛ إذ رفضت كلَّ أنواع الوعي، وعدّت المعرفة نوعاً من التطاول ينبغي القضاء عليها، وتجمّد الحراك الفكري والفلسفي، واقتصر الفكر في تلك المرحلة المظلمة على الفكر الديني واللاّهوتي.

وقد كان لظهور العلم والأفكار التنويرية الأثر البالغ في تخليص أوروبا من ظلامها، وأول خطوة خطاها هؤلاء تمثّلت في القضاء على السيطرة الإقطاعية، والعمل على إثبات مبدأ العدل والمساواة، فقد كان المجتمع آنذاك منقسماً إلى طبقتين، طبقة قاهرة وأخرى مقهورة، كما أصبح العلم الراية الوحيدة التي استطاع الغرب من خلالها تجاوز الخرافات التي فرضتها الكنيسة.

يعود تاريخ الحداثة الغربية إلى عصر النهضة في إيطاليا مع الإصلاح الديني، أو من بداية تطوّر الظواهر العلميّة في القرن السابع عشر، إلى الثورات السياسية في أواخر القرن الثامن عشر، وقد تبنّت كثيراً من الأفكار والمعتقدات والمذاهب الفلسفية والفكرية والفنية والسياسية والاجتماعية والنفسية.

وتميّزت الحداثة الغربية بخصوصيّتها الزمانية والمكانية من ناحية، وبطبيعة التيارات الفكريّة والفنيّة التي تشتمل عليها من ناحية ثانية، وقد بلغت ذروتها في الرُّبع الأوّل من القرن العشرين، وتمتد مكانيّاً من روسيا، إلى الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية، وتظمُّ مذاهب مختلفة في الفن والأدب.

لم يتفق الباحثون على تاريخ محدّد لبداية الحداثة، لأن البدايات يصعب تحديدها لأيّ ظاهرة، لذلك يمكن الحديث عن تواريخ تقريبيّة مرتبطة بأحداث مفصليّة... فطبيعة الحداثة، ومكان نشوئها، والأسباب التي كانت وراءها تظلّ غامضة بعض الشيء.

يقسم "مارشال بيرمان" الحداثة إلى ثلاث حِقب:

الأولى: من أوائل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر.

الثانية: مع المد الثوري في التسعينيّات من القرن الثامن عشر.

الثالثة: في القرن العشرين، وهي الحِقبة التي يعدّها بعضهم حقبة غليان الحداثة، وقد بلغت ذروتها عند نهاية الحرب العالميّة الأولى عام ١٩١٨م، واختتمت بين عامي ١٩٢٥ -١٩٣٠م.

بعض النُّقَّاد لا يحدّدون بداية الحداثة بزمن، إنّما بحركات فكريّة أو أدبيّة، فقد عصفت رياح التّغيير بكثير من مبادئ القرن التاسع عشر الفلسفيّة بعد مرورها بمراحل التّشكيك والتفحّص، فنظر المثقّفون بإكبار وإجلال إلى الفلسفة الوضعيّة[١] والنّفعية في الأدب، وأخذوا يركّزون على تهشيم الأنظمة والأنماط والمطلقات والإيمان بالقوانين العامّة التي تحكم

---

[١] الفلسفة الوضعية: هي إحدى فلسفات العلوم التي تستند إلى رأي يقول: إن المعرفة الحقيقية هي المعرفة المستمدّة من البيانات والتجربة الحسية، والمعالجات المنطقية والرياضية، التي تعتمد على الظواهر الطبيعية الحسية وخصائصها والعلاقات بينهم، إذ يمكن التحقق منها من خلال الأبحاث والأدلة التجريبية. وهي قسم من أقسام نظرية المعرفة (إبستمولوجيا). وقد نشأت كنقيض لعلوم اللاهوت والميتافيزيقيا اللذين يعتمدان المعرفة الاعتقادية غير المبرهنة. وقد وضع الفيلسوف والعالم

الحياة والسلوك. ويذهب بعضهم إلى أنّها بدأت بالحركة الرومانسيّة وما تلاها من رمزيّة وسرياليّة، أو أنّها انطلقت من الحركة التي تزعّم لواءها الشاعر و الناقد أمريكي "أزرا باوند ١٨٨٥-١٩٧٢م"، وانضوى تحت لوائها بعض أصدقائه ومريديه مثل "توماس إليوت/ شاعر ومسرحي وناقد أدبي ١٨٨٨-١٩٦٥م، وغيره.

لقد تعدّدت تعريفات الحداثة باختلاف النقّاد ومنظري الأدب، وهذا ما يؤكد أنه من الصعوبة بمكان ضبط مفهوم محدد للحداثة، لذا لا يمكن اختصارها في مذهب محدد، أو في مدرسة بعينها، أو حتى في مجرد قوانين جامعة تتيح لمتتبعيها إدراك مضمونها في سياق كلي بعيداً عن كل نظرة تجزيئية.

يقول الناقد محمد مصطفى هدّارة: ليس هناك مصطلح أدبيّ أشدّ غموضاً وإبهاماً من مصطلح الحداثة؛ الذي شاع في الفكر العربي منذ أكثر من قرن، بل إنّ باحثاً أوروبيّاً يقول: إنّ القرن التاسع عشر هو التاريخ المناسب لظهور الحداثة في باريس، ويحدّد عام ١٨٣٠م بداية لها نتيجة انتشار الحركة البوهيميّة، ثمّ يجعل ذروتها في الفترة ما بين عامي ١٩١٠-١٩٢٥م.

والسبب في غموض المصطلح تعدّد مفاهيمه، حتّى إنّ أحد الباحثين ذكر أنّ مفهوم الحداثة تحدّده جغرافيّة المكان الذي تعيش فيه، فالحداثة في فرنسا تختلف عن الحداثة في ألمانيا أو إنكلترا أو روسيا أو غيرها من البلدان الأوروبيّة... ولاشكّ أنّ جغرافيّة المكان ترتبط ارتباطاً بالمصادر التي أمدّت الحداثة بمضامينها، وهي مصادر متعدّدة يرجع بعضها إلى تفسيرات ماركس، وبعضها الآخر إلى نظريّات فرويد أو دارون، كما ترجع أيضاً إلى الوجوديّة ودعوتها إلى العبث واللاجدوى... إلخ

لم تظهر الحداثة الغربيّة مصادفةً، فقد مهد لظهورها جملة من التغيّرات العميقة، وانقلابات في الحياة الغربيّة في جوانبها الاجتماعيّة والفكريّة والعلميّة ... وما صاحب ذلك من اختراعات علميّة وتصنيع حوّل النظريّة إلى تطبيق، أي حوّل المعرفة العلميّة إلى تقنيّة، وأنتج ظروفاً إنسانيّة جديدة غير معهودة من قبل؛ فأصبح إيقاع الحياة متسارعاً وكأنّه صدى لسرعة الآلة؛ لذلك تغيّرت نظرة الإنسان إلى الكون وعلاقته به.

فالحداثة وفق "محمّد برادة" تحيلنا على تاريخ انتقال المجتمعات الأوروبية من العصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالي البرجوازي عبر مجموعة من الصراعات والتوتّرات والإنتاجات الفكريّة، ومن ثمّ فإنّها تؤشّر على الجوانب النظريّة والممارسات الفنيّة التي تمّت ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسماليّة البيروقراطيّة، وبناء الصناعة، وتخطيط المدن وتوسيعها، وإغراق السوق بالبضائع، وتنضيد الناس والأشياء داخل منظومة يضبطها عقل خفيّ لا مرئيّ، وكلّي الحضور. وإذا سلّمنا أنّه من الصعب الوقوف على تعريف مانع جامع للحداثة، بسبب ما في طبيعتها من تناقض وغموض، إلا أنّه يمكن عدّها انفجاراً للوعي في أعقاب انفجار معرفيّ هائل.

الاجتماعي الفرنسي الشهير أوغست كونت هذا المصطلح في القرن التاسع عشر، وهو يعتقد أن العالم سيصل إلى مرحلة من الفكر والثقافة، ستنتفي معها كل القضايا الدينية والفلسفية، وتبقى القضايا العلمية التي أُثبتت بالحس والخبرة الحسية أو بالقطعية والوضعية، في ذلك العصر سيمُحى الدين من ساحة المجتمعات البشرية.

يمكن أن نقارب تعريفات أخرى للحداثة عند الشعراء والأدباء المفكّرين الغربيّين للاقتراب من مفهوم الحداثة: تأثّر تحديد مصطلح الحداثة بتصورات فلاسفة ومفكّرين تميزوا بتمرّدهم على الأسس التقليدية، مثل التصورات الدينية والاجتماعية، ولعل أبرز هؤلاء: الناقد والفيلسوف **فردريك نيتشه**[١٨٤٤- ١٩٠٠م]، والفيلسوف المؤرّخ **كارل ماركس** في ألمانيا [١٨١٨-١٨٨٣م]، ومؤسّس مدرسة التّحليل النّفسي النّمساوي **سيغموند فرويد** [١٨٥٦-١٩٣٩م].

كان **إدغار آلان بو** [١٨٠٩-١٨٤٩م] من رموز المدرسة الرّمزيّة الّتي تمخضت عنها الحداثة في جانبها الأدبي على الأقل، وقد تأثر به كثير من الرّموز التّاريخية للحداثة مثل الأدباء الفرنسيّين الثلاثة **مالارميه** [١٨٤٢-١٨٩٨م] و**فاليري** [١٨٧١-١٩٤٥م] و**موباسان** [١٨٥٠-١٨٩٣م]، وكان المؤثّر الأوّل في فكر **بودلير**[١٨٢١-١٨٦٧م] وشعره؛ أستاذ الحداثيين في كل مكان، صاحب ديوان "أزهار الشر".

وقد دعا **إدغار** إلى أن يكون الأدب كاشفاً عن الجمال، ولا علاقة له بالحق والأخلاق. أما **بودلير** فقد نادى بالفوضى في الحس والفكر والأخلاق كما يقول إحسان عباس وغالي شكري. وقام المذهب الرّمزي الّذي أراده **بودلير**، على تغيير وظيفة اللُّغة الوضعيَّة بإيجاد علاقات لُغوية جديدة، تشير إلى مواضيع لم تعهدها من قبل، وكان يطمح أيضاً إلى تغيير وظيفة الحواس عن طريق اللُّغة الشّعريَّة، ولذا لا يستطيع القارئ أو السَّامع أن يجد المعنى الواضح المعهود في الشّعر الرّمزي.

ويعرّف **بودلير** الحداثة بقوله: ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي، إنها نصف الفنّ الّذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي الثَّابت. فبودلير لا يهتمُّ بالماضي، وهو يرغب في أن يكون الأدب مفعماً بالحياة الحاضرة المعيشة، ويطلب منَّا أن نركّز على اللَّحظة الحاضرة، ونغادر الماضي وننساه إلى غير رجعة، فتقديس التُّراث وتقليده والعودة إلى مشاربه ينافي الحداثة عند بودلير، وهو ما يقصد به نصف الفنّ، أما الآخر فهو الأبديّ، هو نتيجة حتميّة لامتلاك الأدب اللّحظي المعاصر أسباب خلوده.

وهو أمر يؤكّده الرّوائي الفرنسي **فلوبير** الّذي يرتبط مفهوم الحداثة عنده بالزّمن وفعل الكتابة، يقول: الحداثة هي التَّعصُّب للحاضر ضد الماضي؛ بمعنى أنّ الوعي الحداثي ليس تشبّعاً لسلطة ماضوية وحنيناً إلى أصل تليد وحقبة ذهنية، بل هو تمجيد للحاضر وانفتاح على الآتي.

لذا قد تكون القطيعة مع الماضي من أهم خصائص الحداثة في الأدب، وذلك لرغبة المبدعين في كتابة ما هو جديد وغير مألوف، وهذا ما عبّر عنه **فلوبير** حين قال: إن ما يثيرني لكوني جميلاً وما يروق لي أن أفعله هو كتاب يدور حول لا شيء، كتاب خالٍ من الارتباطات الخارجية متماسك بذاته من خلال القوة الدّاخلية لأسلوبه.

وعلى خُطا بودلير مشى **رامبو** [١٨٥٤-١٩٩١م] الّذي دعا إلى هدم عقلاني لكلّ الحواس، وإلى أن يكون الشّعر رؤيةَ ما لا يُرى، وسماع ما لا يُسمع، وفي رأيه أنّ الشّاعر لابُد من أن يتمرّد على التّراث وعلى الماضي، ويقطع أيّ

صلة مع المبادئ الأخلاقيَّة والدّينيَّة... وتميز شعره فنياً بغموضه وتغييره لبنية التّركيب والصّياغة اللُّغوية عمَّا وضعت له، وتميز أيضاً بالصُّور المتباعدة المتناقضة الممزَّقة.

وقد نادى **رامبو** بالحداثة المطلقة والقطيعة مع الماضي بصورة قطعيّة وحاسمة، فقال: يجب أن نكون حداثيين على نحو مطلق، كان يريد أن يفجّر الشّعر أولاً، ومن ثمَّ الحالة الاجتماعيَّة، كتب رامبو الشّعر في سنّ مبكّرة، لكنّه في هذه السّنوات الثّلاث غيَّر تاريخ الشّعر الغربي، وقلب كلَّ شيء فيه[٢].

يقول **جان بودريار**: ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجياً أو مفهوماً سياسياً أو مفهوماً تاريخياً يحصر بمعنًى، إنما هي صيغة مميّزة للحضارة تعارض صيغة التّقليد، ومع ذلك تظلُّ الحداثة موضوعاً عامًّا يتضمّن في دلالته إجمالاً الإشارة إلى التّطوّر التّاريخيّ بأكمله، وإلى التّبدُّل في الذّهنية.

فالحداثة وفق **جان** ثورةٌ مستمرة على المتواضعات، فهي تأبى الرّكود والاستقرار وتنحو نحو الحركيّة، فلا ثوابت ولا أنماط، فالتّغيُّر والتبدّل والتّحوُّل صفات مستمرّة للحداثة، فجديد اليوم هو قديم غداً وهكذا...

هناك أيضًا الشّاعر الفرنسي **مالارميه**، وهو أيضاً من رواد الحداثة في الشّعر، امتاز شعره بالغموض الّذي يعتبر من أهمّ عناصر شعر الحداثة، يقول: إذا كانت الحداثة تفكيراً في اللامفكّر فيه، فإنها شعرياً بحث عما لم يحدث، فهو يرى الحداثة إبداعاً لا متناهياً، فالابتداع والابتكار وسمان يسم مالارميه الحداثة بهما...

هناك أيضاً الشاعر البريطاني **توماس إليوت**، وهو من أهم شعراء الحداثة في الغرب وأكثرهم تأثيراً في شعراء الحداثة العرب، لم تقتصر رؤيته الحداثية على شعره؛ بل امتدت إلى مقالاته النّقديّة، وتبدو ملامح الحداثة واضحة في الكتابات النّظريّة والإبداعيّة لإليوت من خلال تمرّده على العالم الحديث، وكذا التّوفيق بين الشّعر والأسطورة، فهي الوحيدة القادرة على حمل تناقضات هذا العالم. كما دعا إلى عدم التّقيد بالوزن والقافية، وإلى توظيف الأسطورة، وهذه من أهمّ سمات الحداثة في الشّعر.

يرى الفيلسوف **بول روبير** الّذي حمل لنا كلَّ الدّلالات والمعاني الخاصَّة بالحداثة أنَّها مرتبطة مرة ببعث الطبيعة وتجديد خليتها، ومرة أخرى بالفنون، وهو يقصد بالحداثة التجديد والإبداع، يقول: الحداثة هي عودة الرّبيع والطّبيعة بحلَّة جديدة، هذه السّيمفونيّة الكبيرة يسمّيها الشُّعراء القدماء بالحداثة.

كما عرَّفها **آلان تورين** بقوله: لقد صارت كلُّ مجتماعتنا مخترقة بالأشكال الحديثة للإنتاج والاستهلاك والاتصال... قارب الحداثة يحملنا جميعاً، يبقى فقط أن نعرف هل نحن ملاحون أم مسافرون يحملون أمتعة. وبتعبير **محمد أركون**: نحن غاطسون ومنغمسون في المناخ الذي خلقته الحداثة...، وبالطبع هناك درجات من الانغماس في الحداثة.

---

[٢] رامبو: شاعر فرنسي كتب أشهر أعماله في وقت مبكر، في أواخر مراهقته، وأثنى عليه فيكتور هوجو وقتها وقال إنّه "طفل شكسبير"، وقد توقف عن الكتابة قبل أن يبلغ الحادية والعشرين من عمره. أثر رامبو في الأدب الحديث وكذلك الموسيقا والفن. ويُشار دوماً إليه على أنه واحد من الطائشين المتحررين من الأخلاق والعادات. سافر في رحلات كثيرة إلى ثلاث قارات قبل أن يموت من السرطان قبل أن يكمل السابعة والثلاثين.

لذا فالحداثة ليست كياناً ثقافيًّا أو تاريخيًّا؛ بل هي نتاج تراكم تاريخي يبني فيه الإنسان نفسه من جديد وبصورة دائمة، وذلك بتصحيح أخطائه وتسخير العقل في سبيل إعادة بعث وجوده الواعي. فالحداثة ثورة على الفكر الّذي يجعل الإنسان جُزءاً منفعلاً من الطّبيعة؛ ليكون هو الفاعل والمحرك والمنشط للفعل الثّقافيّ والحضاريّ، ومنه تصبح الحداثة ممتلكة القدرة الكافية على تصحيح مسارها ونقد ذاتها.

وفي مجال النّقد الأدبي يعرّف النّاقد الفرنسي **رولان بارت** [١٩١٥-١٩٨٠م] الحداثة فيعدّها زلزالاً حضارياً عنيفاً وانقلاباً ثقافياً شاملاً، لم يتوصَّل الإنسان المعاصر إلى السَّيطرة عليها؛ إذ هي موقف عامٌّ وشامل ومعارض للثَّقافات التّقليديّة الشّاملة السّائدة؛ فالحداثة تدعو إلى إعادة النَّظر في كثير من الأشياء والتّحرر من القيود، فهي عمليَّة تقدميَّة، حتى ولو كان المخاض عسيراً، تنشد عصراً جديداً اقترن بالتّطور والتّقدم وتحرر الإنسان، فالحداثة هي رؤية فلسفيَّة وثقافيَّة جديدة للعالم، ويقرُّ **بارت** بأنّها لا تقدّم أعمالاً معصومة وكاملة، ومع ذلك فيجب التّمسُّك بها والدّفاع عنها، ينبغي أن نتخذ موقفنا من الحداثة وندافع عنها في مجموعها بما تنطوي عليه من نقائض.

لذا فالحداثة هنا تدعو إلى التّغير المستمر في كلّ شيء، فلا شيء ثابت في الحياة، فالحداثة زلزلة عظيمة تدمّر كلَّ شيء، **فما لكوم برابري وجيمس ماكفارلن** يقولان: إننا نعتقد بأنَّ هذا الفنَّ الجديد جاء نتيجة لهذا النَّوع من الهزَّات الكاسحة أو أنَّها جوهرة كاسحة في حدّ ذاته.

ما تطرّقنا إلى الحديث عنه من تعريفات ومفهومات وأقوال أُثرت عن قادة لواء الحداثة في الغرب، على اختلاف اتّجاهاتهم ومشاربهم، يقرّون بصورة غير قابلة للشكّ بأنّ الحداثة ثورة على المتواضعات والأنماط القارّة في كلّ مجالات الحياة الفكريّة والفلسفيّة والفنيّة والقيميّة والسياسيّة، هي ثورة شاملة تستهدف زحزحة البنى القديمة القارّة وإحلال بنى أخرى متحوّلة من غير ضوابط تنمّطها في أطر جديدة تحلّها محلّ القديمة، فتغدو بذلك بحاجة إلى ثورة جديدة، وبنى أخرى، لذلك فهي وليدة العصر الصّناعي الّذي أفرزها، هي في حالة استفزاز دائمة، وعدم استقرار.

للاستزادة انظر في المراجع الآتية:

- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشّعر العربي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ١٩٩٦م.
- رولان بارت : **درس السيميولوجيا**، تر: عبد السَّلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدَّار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣م.
- عبد الحميد جيدة: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر بين التّنظير والتّطبيق، دار الشّمال، طرابلس، ج١، ١٩٨٨م.
- مارشال بيرمان: حداثة التّخلُّف، تجربة الحداثة، ترجمة: فاضل جتكر، دار كنعان، دمشق، ١٩٩٣م.
- مالكوم برادي وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة: مؤيد فوزي حسن، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ج١، ط٢، ١٩٩٥م.
- مالكوم براديري، وجيمس مكفارلن: **حركة الحداثة**، تر: عيسى سمعان، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م.
- محمَّد برادة: اعتبارات نظريَّة لتحديد مفهوم الحداثة، مجلّة فصول، مج٤، ع٣، نيسان، تمّوز، حزيران، ١٩٤٨م.
- محمد مصطفى هدّارة: الحداثة في الأدب العربي المعاصر، المفكّرة الثّقافية، نوفمبر، ١٩٨٩م.

جامعة دمشق
كُلِّيَّة الآداب الرَّابعة
قسم اللُّغة العربيَّة
السَّنة الرَّابعة

شعر حديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدِّراسي
٢٠٢٣-٢٠٢٤م
الفصل الأوَّل

المُحاضرة الثانية

أوّلاً: التّناقض والغُمُوض:

يمثّل التّناقض والغُمُوض السّمة الرّئيسية في شعر الحداثة، فهي على حدّ تعبير أحد المهتمين بالحداثة؛ كتاب يصيب تقليب صفحاته بالصُّداع والسَّوداويّة، وذهب بعضهم إلى انتقادها فهي تحمل تناقضها بنفسها؛ بل بتناقض حامليها، فهي تفرض نفسها ـ كما يقول **جان بودريار**ـ وكأنّها واحدة متجانسة، مشعّة عالميّاً، انطلاقاً من الغرب، ومع ذلك تظلّ الحداثة موضوعاً غامضاً، ويمكن إدراك ذلك من طبيعة الحداثة ذاتها وفق طبيعة المنشأ نفسه، فهناك حداثات وليس حداثة واحدة، فجغرافية الحداثة مترامية الأطراف من روسيا إلى أمريكا إلى فرنسا إلى ألمانيا... وكلُّها شاركت بفعاليَّة في مسار الحداثة وتشكيلها، كما صبغت هذا التشَّكيل بشيء من لونها، وغذتها من ظروفها وخلفيّاتها المتنوّعة إلى درجة أنّ **مالكم برادبري** وصف الحداثة بأنّها "فنّ المدن"، فهذا التّعدّد والتّنوّع وعدم التَّجانس أسهم في إظهار الحداثة على ما هي عليه من تعقّد واضطراب وتناقض واختلاف جعل بعضهم يتحدّث عن حداثات لا عن حداثة واحدة.

فالتَّناقض والغموض وسمتا الحداثة ابتداء بمفهومها وانتهاء بأبعاد هذا المفهوم ومحمولاته ومعطياته، ولاسيَّما المعطيات الفنيّة والأدبيّة، وليس غريباً، بسبب هذا التَّناقض، أن تولي الحداثة شيئاً ما اهتماماً، ثمَّ تعود لترفضه كالشكل مثلاً، أولته الحداثة في أوّل أمرها اهتماماً كبيراً، ثمّ عادت فضربته عرض الحائط.

عدا عن ذلك فهي متعدّدة المكوّنات تؤلّف بين المختلفات، يقول كلّ من **مالكوم براد بوري** و**جيمس ماكفرلن**: "كانت الحداثة في أغلب البلدان مركّباً غريباً من المستقبليّة والعدميّة، من المحافظة والثّورة، من الطّبيعية والرّمزية ومن الرّومانتكية والكلاسيكية. كانت ترحيباً بالعصر التّكنولوجي واستهجاناً له، كانت الإيمان بأنّ أشكال التّعبير الجديدة هي هروب من التّاريخ، من وطأة الزّمن، والإيمان في الوقت نفسه بصدق تلك الأشكال في التّعبير عن الزّمن، وفي أكثر تلك الأقطار؛ كانت فترة التّسعينيّات من القرن التّاسع عشر هي فترات اهتياجها واختمارها.

من هذا المنظور فإن ما تطرحه الحداثة الأدبيّة، يمثّل قطيعة كاملة لأنظمة المعارف والمرجعيات، والأنساق المعرفيّة، والمسلّمات الفكريّة، والقناعات والأيدولوجيّات دون مسوّغات حقيقية لها درجة من التّفكير المنطقيّ والعلمي، وفي أدنى درجاته، عدا تلك المسوّغات التّفكيكيّة والتّشكيكيّة؛ الّتي تنفجر متشظّية من رحم قناعات ومسبقات فكرية ترسف بأغلال العجز والقصور. يقول **ما لكم براد بري** و**جيمس ما كفارلن**: جدَّ خلط آخر بين المتناقضات يتمثّل في المزج بين العقل واللاعقل، والعقل والعاطفة ، والذّاتيّة والموضوعيّة، وهو خلط ينسف أنظمة الفكر، ويقلب قواعد اللغة، كما ينسف العلاقات بين الكلمات، وبين الكلمات والأشياء، ويفتح التّعبير أمام غير المترابط وغير المنطقيّ.

يقول **هيكو فون** في إطار الحديث عن الحداثة: إنّها تعني شيئين منفصلين ومتميّزين، ويضيف شارحاً: اليوم شيئان يبدوان محدثين؛ تحليل الحياة من جهة، والهروب منها من جهة أخرى. يتطلّب تحليل الحياة الجهد الفكري المضني، في حين يتطلّب الهروب الحلم، وهنا نجد قطبين متناقضين في عمليّة التّحديث؛ الاتجاه إلى أقصى درجات الوعي والفكر، والنّقيض المتمثّل بالاتجاه إلى أقصى درجات اللّاوعي بالهروب إلى الحلم واللّامعقول.

يقول **مارشال بيرمان**: أن تكون حديثاً يعني أن تعيش حياة مفعمة بالمفارقات والتّناقضات... إنَّه يعني أن تكون ثوريًّا ومحافظاً في الوقت نفسه، حيًّا مؤهّلاً للإفادة من إمكانات جديدة للتّجريب والمغامرة، مُصاباً بالرُّعب إزاء الأعماق السَّحيقة العدميَّة الَّتي تفضي إليها مغامرات حداثيَّة كثيرة، تواقاً للخلق والتَّمسك بشيء حقيقي ما، حتّى في اللَّحظة الَّتي ترى فيها الأشياء كلَّها، وهي تتبدّد وتتلاشى.

ويمكن تلمّس نقاط عديدة أدّت إلى الغموض أيضاً، منها:

١. غياب الموضوع:

تجلّى هذا الغموض في غياب الموضوع عن النّص الشّعري، فلا يعرف المتلقي قصديّة الشّاعر، ولا يستطيع أن يقف على الفكرة الّتي يعالجها، فقد غدا الشّعر صوت قائله، بعد أن غاب الغرض أو الموضوع الشّعري؛ ذلك أنّ غياب الموضوع يعني غياب الحقل الدّلالي؛ أي إنّه يعبّر عن صوته الدّاخلي وهواجسه وكوابيسه، ولم يعد صوتاً مفهوماً واضحاً جلياً للتّعبير عن المجتمع وقضاياه، ولعلّ للمذاهب الأدبيّة الحديثة دوراً في هذا التوجّه الشّعري نحو الذّات، منذ الرومانسيّة، فقد ربطت الأدب بالذات ربطاً وثيقاً تكاد تنعدم فيه المسافة بين الكاتب وموضوعه، وتكاد تصبح فيه ذات الكاتب هي الموضوع، فكأنّ بروز الذّات والاهتمام بها والاتّجاه نحوها أسهم في تراجع الموضوع إلى حدّ غيابه أحياناً حتّى لم تعد القصيدة تنطلق من موضوع ما، بل صارت تنطلق من حالة ما، أو حالات ما مركّبة تكون الحالة النّفسيّة والثّقافيّة وكلّ كيان أو معاناة يعانيها الشّاعر أشبه بحالة من البخار المكثّف الحار جدًّا السَّاخن، كأنَّه بخار الرُّوح لاتّصاله بينابيع المعاناة والتَّجربة وصدقها.

فالحداثي لا يهتمّ بالتَّواصل، كما لا يستهدف أن يكون مفهوماً لدى المتلقي، يقول **آرتو**: إنّ القطيعة بيننا وبين العالم قائمة بالفعل، ونحن نتكلّم لا لكي نكون مفهومين، بل لذواتنا الداخليّة. ويقول **مالارميه**: تسمية الموضوع تحطيم ثلاثة أرباع الاستمتاع بالقصيدة. وهي مقولة تتماهى مع أقوال الرّمزيّين، من مثل التّعبير عن الجوهر غير المرئي، كما كتب **فلوبير**: إنّما يبدو جميلاً بالنّسبة إليّ، ما أريد كتابته هو كتاب عن لا شيء، كتاب لا يعتمد على شيء، تتماسك أجزاؤه بقوّة أسلوبه، تماماً كالأرض، وهي محلّقة في الفراغ، لا تعتمد على شيء خارجها لدعمها، كتاب لا يكون له موضوع تقريباً، أو على الأقل يكاد يكون الموضوع فيه غير مرئيّ. وقد ذهبت أبعد من ذلك مذاهب متعدّة نادت باعتباطيّة الموضوع، مثل الدادائية والسوريالية والتكعيبيّة

ويقول **هيدجر**: إنّ فترة الغياب التّام للمعنى هي الفترة الّتي يتمّ فيها التّحقُّق الكامل لماهية العصور الحديثة، وقد أسهم في غياب الدّلالة في شعر الحداثة أيضاً انكفاء الشّاعر على ذاته، وغلبة البعد الفلسفي والبعد الصّوفي والميتافيزقيّ والأسطوريّ على كثير من هذه الأشعار.

٢. التَّغريب في الصُّورة واستخدامات اللُّغة:

أسهم في غموض شعر الحداثة اعتماده على الصّور الذّهنيّة، وبناؤه من كلام مرسل دون ضوابط، فافتقد بذلك إلى دفء التّجربة الإنسانيّة الحيّة، وأصبحت القصيدة لعباً داخل اللُّغة، وتلفيقاً لصور لا روح فيها، وأصبحت النُّصوص الحداثيّة تخفي أكثر مما تظهر؛ بل إنَّها تكاد تختفي ولا تظهر إلا لأصحاب الحظوة من السَّالكين في طريق الحداثة.

وقد كان مردُّ هذا الغموض في مجمله إلى غياب المنطق في استخدام اللُّغة، والنُّفور من الأنساق الحاكمة لهندسة الصّياغة ومنطقة الدّلالة؛ فقد عدَّ الشَّاعر الحداثيُّ اللُّغة ملكيَّة خاصَّة، ومهمَّة الشَّاعر الأساسيّة هي تثوير اللُّغة أو تفجير اللُّغة؛ فبعد أن كانت المفردة رهينة السّياق، وما يسبقها وما يلحقها من دوالّ، حرَّرها هؤلاء الشُّعراء من هذا السّياق، وأعطوها الحقَّ في الاستقلال بإنتاج المعنى. ومن ثم بترت الصّلة بين الشُّعراء والمتلقين، وقد أدان هذا الاتّجاه كثير من النّقّاد حتّى إنَّ بعض شعراء أمريكا الجنوبيّة أدانه في مجمل عناصره وأدان شعراءه؛ لتجميعهم الكلمات عشوائياً وفق آخر موضات باريس على حدّ تعبيرهم.

إنّ الغموض في شعر الحداثة هو الّذي غلّف النُّصوص بنوع من الضَّبابيَّة، حتّى إنَّنا نفتقد فيه الإشارات التّوضيحيّة، وعلى المتلقي أن يخلق لنفسه إشاراته الّتي تقوده إلى ركائز الدَّلالة، وإلى المفاتيح الّتي تيسّر له فتح مغاليق هذه الدّلالة، وهو أمر بحاجة إلى غير قليل من اليقظة والإرهاق في عمليَّة التَّلقي والتَّنبُّه الشُّعوري الواعي الَّذي يتحرّك على السَّطح والأعماق؛ لأنّ هذه النُّصوص تنافي المنطق، ومن العسير أن ترصد فيها نقطة البدء أو نقطة الانتهاء، ومن العسير أن نحدّد فيها مسارات الدّلالة، لأنّها تتحرّك في كلّ اتجاه، حتّى إنّ القصيدة تبدو وكأنّها لا تعني شيئاً.

ثانياً: رفض التَّنميط والتَّأطير والأشكال النّهائيَّة:

لم تستقرّ الحداثة في الأدب الأوربي على مفهوم معين؛ فكثير من الحركات الأدبية كالطبيعية والانطباعية والرمزية والتصويرية والمستقبلية... متداخلة ومترابطة مع بعضها بعضاً، وكلّ واحدة منها نتاج حركات أخرى، وليست حركة قائمة بذاتها. وإذا أخذنا الحداثة كحركة من هذه الحركات، أو حركة تضمّ كلّ هذه الحركات، فهي لا تختلف عنها من حيث كونها تتضمّن معاني مضطربة.

وقد تدرّجت الحداثة ما بين قبول الأشكال والمذاهب والانقلاب عليها، فتنقّلت من حداثة مبكّرة أولت الشكل اهتماماً كبيراً، وانتهت بحداثة جديدة [ما بعد الحداثة] ضربت بالشّكل عرض الحائط.. ومرّت بمراحل فمن الفنّ التقليدي

إلى الفن التجريدي والتجريبي، فسارت في معارج شتّى، وتشرّبت وأفرزت مدارس وظواهر لم تلبث أن انتهت، وقامت على أنقاضها أخرى لم تلبث أن تحوّلت وتغيّرت هي الأخرى؛ فراحت تتأرجح في الأسلوب، بين المستقبلية والعدمية، بين المحافظة والثورية، بين الطبيعية والرمزية والرومانسية وحتى الكلاسيكية، وكان هناك دائماً نوع من المد والجزر بين العقلانية واللاعقلانية، والوعي واللاوعي، وبين الذاتية والموضوعية. وقد عبَّر **أرفنك هاو** عن هذا الواقع حينما قال: لم تأتِ الحداثة بأسلوبها الخاص المؤثّر، وإذا أتت بذلك تكون قد انتهت كحداثة.

وبحكم فوارق المنشأ للحداثة، وفهمها، ومفهوماتها، تتنوّع مسارات الرُّؤية، وتتعدّد أشكال الأداء والتَّعبير، ويبقى تصوّر ملامحها وتطلّعاتها من الأمور المستعصية الَّتي تحتاج إلى قدر كبير من التَّأويلات والاختلافات والتَّناقضات، مما يندّ عن فوضى مطلقة، تشفُّ في خطابها الفني عن نبرة استعلائية خاوية على عروشها، كما أنّها تزداد كثافة وغموضاً وإبهاماً والتباساً كلّما حاولت حلّ طلاسمها، ناهيك عن الوصول إلى غاياتها أو فكّ شفراتها. بهذه الذّهنية التّغييريّة والتناقضية لفلسفة الحداثة، أصبحت مركزاً جاذباً، يدور في حلقة مركزها الهدم والتَّشتت، سمة الحركة المستمرة لانهائية الحركة العابرة أبداً، وكونها عابرة أبداً، يعني أنَّها لا تسمح لشيء ما بالتَّمركز النَّموذجي أو النمطي.

فمن ملامح الحداثة في مفهومها الجمالي عند كل من **بودلير ورامبو**: تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات، ومن ثمّ فإنّ الحداثة تسمح بذلك التبرّم المبدئي إزاء ما هو موجود، وما يعدّ نفسه مالكاً لشرعية مطلقة، إنّها لا تسلم بقدسيّة أيّ شيء.

ثالثاً: أسلوب المغايرة:

نقصد بالمغايره هنا المغايرة في الأسلوب، وهو ما يمكن أن يرادف مفهوماً الابتكار والابتداع، على غير ما شبه أو تقليد، وإن لم يحمل أي فكر على الإطلاق، ويمكن هنا الوقوف على قول **فلوبير**: كلُّ ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتاباً جميلاً حول لا شيء، وغير مترابط إلا مع نفسه.

وبهذا فإنّ المغايرة تتطلّب تمايزاً ذا اتجاهين، يتمثّل الأوّل في القطيعة مع الماضي والانخلاع عنه، ثم عن الحاضر بعد ذلك عندما يصبح ماضياً، ولذلك يتوجّب عليها أن تتجاوز حاضرها عبر حركة مستمرّة لا نهائيّة، من منطلق فكرة التحوّل الدائم والصيرورة، فهي ترى أنّ الماضي خانق، ولا بدّ أن يُقذف به من فوق باخرة الحداثة. وليس الواقع بأفضل حظّاً في نظر الحداثة من الماضي، فقد اتّخذت من تدمير كلّ ما يمتّ إلى الواقعيّة بصلة مساراً، وهذا نجده في حركات الحداثة ومذاهبها كالانطباعيّة والتكعيبيّة والسرياليّة وغيرها، وفي إطار رفض الواقع غابت العلاقة بين الفنون الحديثة والحياة الاجتماعيّة، ولن يكون الكاتب حداثيّاً وفق **بارت** إلا إذا أدار ظهره للمجتمع، وربما يكون موقف الحداثة من الواقع صدى لنداء **نيتشه**: على الفنّان ألا يحابي الواقع بمحاكاته وتقليده وتصويره، فمهمَّة الفنّ هي التَّجاوز لما هو معروف وسائد، وهنا يغدو التّغيير بحدّ ذاته هو الهدف، وهكذا انسلخ الأدباء الحداثيون الأوربيون عن الماضي والحاضر والواقع.

إنّ أهمّ ما هدفت إليه الحداثة في الأدب أن يأتي أسلوبها على غير مثال سبق؛ ليستحقوا بذلك أن يكونوا إبداعيين حقاً، ويمكن الاستشهاد في هذا الصدد بقول **كوكتو**، وهو يسقط النظريّات التكعيبيّة على الشعر: على القصيدة أن تقطع جميع الحبال التي تربطها بما يبرّرها، وكلّما قطع الشاعر حبلاً خفق قلبه، وحينما يقطع الحبل الأخير تنفصل القصيدة، وترتفع وحدها كالكرة، جميلة في نفسها ومن دون أيّ وثاق يشدّها إلى الأرض. فكوكتو يوجب فصل الشعر عن كلّ مسوّغاته؛ أي عن الأغراض والموضوعات والأفكار، أي يجب أن تستقلّ عن الواقع، وتنهل جمالياً ودلاليّاً من عواملها الداخليّة، ويريد للشعر أن يصبح كما الرسم "صنيعة عميان" كما يقول **بيكاسو**، أي غير متعالق الأجزاء، ولا يوضّح أو يمثّل شيئاً.

إنّ أسلوب المغايرة جعل الحداثة في الأدب تتّسم بمفهوم غائم وغامض على عكس الحداثة في الفكر، وإن مقولة **رامبو**: "من الضروري أن نكون محدثين بصورة مطلقة"، لقيت صدًى قوياً في الغرب وفي الشرق على السواء، على الرغم من التأويلات المختلفة التي رافقتها، وتضارب الآراء حول تفاصيل مصطلح الحداثة وطبيعته وتطور مفهومه بتطور الزمن، يقول **ليونيل ترلنك**: من جملة المشاكل التي تواجهنا عند دراسة العصر الحديث هي أنه لا توجد كلمة واحدة تحدد سمات هذا العصر، لقد استعملت كلمة الحداثة من حين إلى آخر مرادفة للرومانسية، واستعملت كذلك في وصف الأجواء العامة للأدب الأوربي في القرن العشرين بوجه عام، أما النقاد الماركسيون فيعدونها نوعاً من البرجوازية الجمالية المتأخرة النابعة من الواقعية، لقد استخدم هذا المصطلح ليغطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية، وكان ديدنها التجريد، حركات مثل الانطباعية، ما بعد الانطباعية، التعبيرية، التكعيبية، المستقبلية، الرمزية، التصويرية، الدادائية، السريالية، مع ذلك ليس هناك ما يوحّد هذه الحركات، بل إن بعضها جاء ثورة كاسحة على بعضها الآخر.

وهذا طبعاً بسبب أسلوب التغاير اللاهدفي أو التمايز الذي انتهجته الحداثة التي وصفها الناقد **سي سي لوس** في إحدى محاضراته عام ١٩٥٥م فقال: لا أتصوّر أنّ هناك عصراً سالفاً أتى بأعمال محيّرة ومدمّرة كالأعمال التي جاءت بها الدّادائيّة والسّرياليّة، وأعتقد جازماً بأن هذا ينطبق على الشعر. ويقول **هربرت ريد**: شهدت الأزمان السالفة كثيراً من الثورات الفنية، فكلّ جيل جديد جاء بثورة فنية جديدة، إننا نجد أن لكلّ القرون ثوراتها المتعاقبة... أما ما يسميه بعضهم بالثورة الفنية المعاصرة، فلا أعتقد أن لفظة ثورة مناسبة لهذا السياق، إنّها تحطيم، بل انحلال مأساوي.

ما بعد الحداثة

بعد ذلك ظهرت حركة جديدة في أوربا تسمّى "ما بعد الحداثة"، ويرجعها النقاد تاريخيّاً إلى مرحلة الثلاثينيّات أو الخمسينيّات من القرن العشرين، وأوّل من استعمل المصطلح الشاعر **تشارلز آدنسون** في رسالة كتبها عام ١٩٥١م إلى أحد أصدقائه يقول فيها مشكّكاً بقيمة التراث مقارنة مع الحاضر وعطاءاته: ألم يكن من الأفضل لنا نحن ـ ما بعد الحداثيين ـ أن نترك أشياء كهذي وراءنا. ثمَّ أخذ المصطلح يشيع في حقول الثقافة والفنّ، وصار يشير إلى مرحلة ما بعد

الحرب العالميّة الثانية التي عنيت بالتوجّه التجريبي، وقد تزامن ذلك مع انتقال المجتمع الغربي من فكرة الاهتمام بالصناعات الثقيلة إلى الاهتمام بالصناعات الدقيقة.

ولم يكن هذا المصطلح أوفر حظًّا من مصطلح الحداثة حول ما شابه من غموض والتباس، بل إنّ بعضهم عدّه تصحيح مسار للحداثة نفسها، ومهما يكن فقد ركّزت ما بعد الحداثة على رفض النّص المغلق والأحكام القاطعة، الآراء النهائيّة التي تقوم على وهم امتلاك المؤلف لليقين ومعرفته للحقيقة المطلقة انطلاقاً من كون المطلق من مرفوضات الحداثة، وبدلاً من هذا تدعو المؤلف إلى كتابة نص مفتوح غير واضح الدلالة حتى يتاح للمتلقّي أن يشارك بفعالية في كتابة النص، وإيجاد الدلالة من خلال عملية تأويليّة.

أخيراً يمكن القول: إنّ الحداثة وما بعد الحداثة، بما تحملانه من مفهومات حضاريّة وفنيّة معقّدة، ومن معرفة انفجاريّة شموليّة أصابتا الشعر في شكله ومضمونه بسمات وخصائص متنوّعة، وكان لهما الأثر الكبير في حداثة الشعر العربي، وهو ما سيتمّ التوقّف عنده في محاضرات قادة.

للاستزادة انظر في المراجع الآتية:

- أنطوان كمبانيون: مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة :محمد عضيمة، دار المواقف، اللاذقية، ١٩٩٣م.
- رايموند ويليامز: طرائق الحداثة (ضدّ المتوائمين الجدد)، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٤٦، حزيران، ١٩٩٩م.
- عبد الرحمن العقود: **الإبهام في شعر الحداثة**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٧٩، آذار، ٢٠٠٢م.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة (من البنيويّة إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٣٢، نيسان، ١٩٩٨م.
- كمال نشأت: شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- مارشال بيرمان: حداثة التخلف – تجربة الحداثة، ترجمة فاضل جتكر، دار كنعان، دمشق، ١٩٩٣م.
- محمد عبد المطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م.

جامعة دمشق
كُلِّيَّة الآداب الرَّابعة
قسم اللُّغة العربيَّة
السَّنة الرَّابعة

شعر حديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدِّراسي
٢٠٢٣-٢٠٢٤م
الفصل الأوَّل

المُحاضرة الثالثة

لم تأت الحداثة العربية وليدة المصادفة، وإن كانت قد تركّزت في فترة محدّدة، وإنَّما سُبقت هذه الحداثة بحركات تجديديّة هنا وهناك، فبعض النقاد يرى أنّ الشعراء الصعاليك كانوا أبرز وجوه التمرّد بالشعر على المستوى الاجتماعي والسياسي والفنّي، فعلى صعيد الفنّ رفضوا كثيراً من تقاليد القصيدة العربيّة القديمة، متمرّدين على استهلالها بالغزل، والبكاء على الأطلال؛ بل وعلى سياقها التراكمي غير العضوي، عبر الاتجاه إلى شعر المقطَّعات والأراجيز، تحقيقاً للوحدة العضوية في النص، فضلاً عن رفضهم الانحلال داخل الشخصيّة القبليّة... وإذا لم يكتب لهذه التحوّلات أن ترقى لتشكّل مذهباً كليّاً على أيدي الشعراء الصعاليك، إلا أنّ ما قاموا به يُعدّ المخاض الحقيقي الذي آذن بحدوث تغيُّرات كبيرة متتالية في جسد القصيدة العربيّة.

يمكن في هذا المجال أيضاً الإشارة إلى الشعراء الخوارج الذين كانوا صورة فاقعة للخروج على السائد والمتواضعات، ورفض المسايرة، فكان الخروج الدائم ديدنهم، وكانوا ينضوون دائماً تحت لواء لا يلبثون أن يخرجوا عليه، مُحلّين بذلك فهماً عقائديّاً بدل آخر يرونه أهدى وأقوم وفقاً لتغيُّر الرُّؤى، وقد انعكس ذلك على شعرائهم، وطبيعةِ موضوعاتهم، فنزعوا إلى فلسفة عقيديّة في أشعارهم، وليس عن إحساس صافٍ نابع من هنا وهناك، ومردّ ذلك إلى هاجسهم الدائم بالتَّغيير، فقد كانت أفكارهم رفضاً للواقع الراهن، وعلاقاته السياسيّة والاجتماعيّة، وبحثاً عن واقع آخر، وكانت من هذه الناحية تعِد بمستقبل أفضل، وتعمل لتحقيق هذا الوعد، كما كانت أفكارهم شكلاً مثاليًّا يستهوي الإنسان، ويغريه لكنه غير قابل للتطبيق، لأنّه لا يُقِيم أيَّ اعتبار لظروف الحياة ووقائعها.

وظهر على السّاحة الشّعريّة العربيّة أيضاً الشعراء المتصوّفون الذين أحدثوا تجديداً هائلاً في مضامين الشعر العربي، وخرجوا به من الأرض إلى السّماء، ومن حصار العلائق الماديّة إلى فضاء التّوق الروحي، ومن رتوب الوصف والتّشبيب والفخر والمدح... إلى إقامة جدل حقيقي بين الإنسان والكون من جهة، والإنسان وخالقه من جهة أخرى، وبين ذوقهم العقيدي وأذواق عقيديّة أخرى.

هذا على مستوى الموضوعات، أمّا على مستوى الشكل والأدوات الفنيّة، فقد خلعوا على التعبير الشعري أردية من الرمز والتكنية واستعارة الشيء لنقيضه، فجعلت الماء غير الماء، والخمر غير الخمر، والعاشق غير العاشق، والمعشوق غير المعشوق، فاكتسبت الألفاظ بذلك دلالات غائرة العمق، وانفتحت المعاني على آفاق رحبة متوالدة، وأصبحت أشعارهم حقلاً غنيّاً من الرموز والإيحاءات والمعاني المتوالدة.

ربما كان هذا التّجديد على مستوى الجماعات، أمّا على مستوى الأفراد فلا يُغفل أثر أبي تمّام في تجديد الشعر، وقد تميّز شعره بعدد من الخصائص منها: غموض المعاني وتعقيدها حتّى عدّه النُّقّاد من أكثر الشُّعراء الّذين اخترعوا المعاني، وابتدعوا الأفكار الجديدة:

لا تَسقِني ماءَ المِلامِ فَإِنَّني صَبٌّ قَدِ اِستَعذَبتُ ماءَ بُكائي

ويُذكر أنَّ شعر أبي تمّام كان مُعقداً وغامضاً نوعاً ما، وذلك بسبب اعتماده الشديد على توظيف عقله في أشعاره، فقد كانت آلية إنتاج الشعر عنده قائمة على صراع الأضداد والتّناقص والدّيالكتيك، ونستطيع أن نستشهد بقوله:

رعَتْـهُ الفَيـافِي بَعـدَما كـانَ رَعاها ومَـاءُ الرَّوضِ يَنهَـلُ

وممّا تميّز به شعر أبي تمّام التكلف والإسراف في استخدام البديع، إذ إنّه يُعدّ من الشعراء المتكلفين والمتصنعين في أشعارهم، ولاسيَّما في توظيف البديع؛ إذ كان مُسرفاً في توظيف الطّباق، والجناس، والاستعارات، ووصل الأمر به إلى أنْ بات كثيرٌ من شعره لا يُفهم الغرض منه إلّا بعد طول تأمل وتفكُّر في مدلولاته، فضلاً عن الإكثار من الصور المجازيّة، فقد كان متكلّفاً في استخدام الصور المجازيّة، والصور البيانيّة من تشبيه، واستعارة، ومجاز بأنواعه المختلفة، وتجاوز البساطة المألوفة في الشعر العربيّ، ونحا باتّجاه المبالغة متجاوزاً حدود الواقع.

هناك أيضاً شعراء كُثر جدّدوا في الشعر منهم أبو نواس وبشّار بن برد والمعرّي، وسأترك الحديث عن هؤلاء لتكون فرصة لكم في البحث والتقصّي، ولا ننسى شعر الموشّحات والزجل عند الأندلسيّين، ومحاولاتهم أن تكون لأشعارهم ملامح الجدّة والابتكار من حيث الشكل والمضمون والأساليب بعد التقليد الذي ابتليت به أشعارهم بادئ الأمر.

هذه وقفة سريعة عند ظواهر تجديدية في الشعر العربي كانت حاضرة بقوّة، لكنّها لم تشكّل اتّجاهاً عامّاً لأسباب، وحوائل وعوائق كثيرة، وربّما يحكمها جملة من الظروف التاريخيّة والبيئيّة والسياسيّة والاجتماعيّة حينذاك.

متى بدأت حركة الحداثة الحقيقيّة تدبّ في جسد القصيدة العربيّة الحديثة؟

يُرجع الدارسون الحداثة العربيّة إلى بداية عصر النهضة العربيّة، أو حركة التنوير العربية؛ وهي الحالة الفكرية والاجتماعية التي سادت أساساً في مصر وسورية، وامتدت لتشمل عواصم عربية أخرى، خلال القرن التاسع عشر، ويضع بعض المؤرخين تاريخ بدء النهضة عام ١٧٩٨م حملة نابليون على مصر وإدخال الطّابعة، ويربطها آخرون بدخول إبراهيم باشا إلى سورية عام ١٨٣٢، لتنتهي مع اندلاع الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤م.

أفضت النّهضة إلى إعادة انتشال اللُّغة العربيَّة ممّا طرأ عليها من تقهقر، وقدّمت أدباً عربياً معاصراً للمرة الأولى منذ

قرون، وعبر الجمعيات السياسية بعثت النهضة مشاعر الهوية العربية مجدداً، كما ناقشت قضايا الهوية للبلاد العربية المختلفة وعلاقتها بالرابطة العثمانية.

رفع أغلب رجال النّهضة شعارات الثّورة الفرنسيّة، بالحريّة والعدالة والمساواة، كما تأثروا تأثراً بالغاً بفلاسفة عصر التّنوير في أوروبا، وعارضوا السّلطة المركزيّة للدولة العثمانية، ولعلَّ كتاب "**طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد**"، أهم كتاب سياسي اجتماعي معارض، أُلّف في تلك المرحلة. كانت من سمات النّهضة أيضاً، انتشار المدارس والجامعات، وتأسيس الصُّحف والمجلات، والاهتمام بالعلوم؛ كما تزامنت النّهضة مع افتتاح مشاريع اقتصادية مهمَّة آنذاك؛ كلُّ ذلك أدّى إلى كسر حالة الجمود الَّتي كانت سائدة في الوطن العربي، وأخذت أفكار جديدة تظهر بقوّة على أيدي مفكّرين عرب أمثال: الأفغاني، ومحمد عبده، وقاسم أمين، ورفاعة الطهطاوي، واليازجي، والبستاني وغيرهم. وكان للاحتكاك بالغرب عبر إرسال البعثات أو الترجمة أثره الواضح في إدخال المفاهيم الجديدة، والصناعات الجديدة، والمذاهب الأدبيّة، وهو ما سنتطرّق إليه في الفقرة الآتية.

نشأة الحداثة العربيّة

ذهب النقد المعاصر في تفسيره لنشأة الحداثة الشعرية مذاهب عدّة مختلفة فيما بينها، وهي التفسير التأثري التثاقفي، والتفسير الاجتماعي، والتَّفسير النفسي الذَّوقي. وإن يكن التفسيران الأولان هما الأكثر شيوعاً، في هذا النقد.

أوّلاً: التَّفسير التَّأثريُّ التَّثاقفيُّ:

نُظر إلى المثاقفة مع الغرب الأوربي على أنّها الأساس في نشأة الحداثة؛ وهي مثاقفة من طرف واحد؛ ولهذا فإنّ مستوى التّأثّر أوضح من مستوى التّفاعل أو التّبادل الثّقافي في هذه المثاقفة. وغالباً ما يكون **إليوت** هو محور هذا التّفسير؛ بمعنى أن **لإليوت** من التّأثير في نشأة الحداثة، ما يمكن أن يصل إلى درجة الدّافع الجوهري. يقول **أسعد رزوق** في ذلك: "إن المثال الإليوتي كان منهجاً احتذى حذوه الكثيرون من شعرائنا وتأثروا به وساروا على خطواته". وثمة من يذهب إلى أنّ كلّ مذهب سياسي وفلسفي وأدبي يظهر في أوربا ينعكس بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على الواقع العربي المعاصر حتى نرى تأثيره في الكتابة شعراً ونثراً، وفي طرائق التفكير والسلوك، ومن ذلك فقد نشطت الدراسات النقدية التي تربط بين الحداثة العربية وأسسها الأدبية الغربية، وتستجلي مظاهر التأثر، ونقاط الاتفاق والاختلاف، وما إلى ذلك، ممّا يتعلّق بمقولة المثاقفة بوصفها أساس الحداثة.

والحقيقة أن الناظر، في مثل هذه الدراسات، يكاد يخرج بأن مشروعية الحداثة لا تتأتّى من بنية المجتمع العربي المعاصر، بقدر ما تتأتى من التأثر الثقافي النخبوي بالغرب الأوربي. سواء أكان ذلك، على صعيد التجديد الإيقاعي، أم التصوير الفني، أم التعامل الأسطوري، أم الموضوعات الشعرية.

ثانياً: التَّفسير الاجتماعيُّ:

يذهب أصحابه إلى ربط ظاهرة الحداثة الشعرية بالأطروحات الأيديولوجية لطبقة البرجوازية العربية الصغيرة؛ بحيث تبدو الحداثة انعكاساً لمجمل التغيرات الاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع العربي المعاصر، مع بروز تلك الطبقة. فلا يمكن فهم الحداثة بحسب ذلك، من دون فهم تلك التغيرات، ومن دون فهم الطبيعة الطبقية، أيديولوجياً ونفسياً، للبرجوازية الصَّغيرة عامة، والعربية منها خاصَّة. وعلى الرغم من أن هذا التفسير يؤكد أن الصراع الاجتماعي في التحليل الأخير لا يكفي وحده لتفسير الفن، إلا أن هذا الصراع لا يمكن إلا أن يتجلّى في الفنّ وبوساطته؛ بل إنه في بعض المراحل يغدو جوهرياً وحاسماً.

نقول: على الرغم من ذلك، فإن هذا التفسير قد تعامل مع الحداثة على أنَّها إحدى الأطروحات الأيديولوجية للبرجوازية العربية الصغيرة؛ وبما أنها كذلك، فإنها تتصف بما تتصف به هذه البرجوازية من ترجّح أيديولوجي ونفسي، ومن ثورية أو عدمية، وذلك بحسب موقعها من المشهد الاجتماعي؛ أي لأن هذه البرجوازية ليست متبلورة أيديولوجياً، بشكل نهائي أو شبه نهائي، فإن اشتمال الحداثة على ما هو ثوري وعدمي، يغدو أمراً بديهياً. وبذلك فقد أعيدت مظاهر الحزن والقلق والضياع والعدمية والاغتراب والثورية والتوتر الانفعالي التي نواجهها في شعر الحداثة، إلى طبيعة الشاعر الحداثي، من حيث هو برجوازي صغير.

وقد يبدو أن هذا التفسير، بتركيزه على ما هو اقتصادي وأيديولوجي، ينفي عملية المثاقفة مع الغرب الأوربي، غير أن الأمر ليس كذلك؛ إذ إنه يؤكد هذا المثاقفة، ولكن من خلال الضّرورات الاجتماعية العربية. يقول الدكتور فؤاد المرعي في ذلك: إن التأثر بالغرب لم يكن سبباً في التغيرات التي طرأت على أدبنا الحديث، بقدر ما كان نتيجة لتلك التطورات الاجتماعية؛ فلا يمكن، وهذه الحال، أن تكون ثمة مثاقفة مع الخارج، من دون أن تكون مفروضة من الضرورات الاجتماعية الداخلية ذات الطبيعة الأيديولوجية.

ثالثاً: التَّفسير النَّفسيُّ الذَّوقيُّ:

وهو يربط بين الحداثة الشعرية والتَّغيُّرات التي أصابت كلاً من الطبيعة النفسية والذوقية العربية، تحت تأثير المستجدات التي جاء بها القرن العشرون. ولعل الدكتور **محمَّد النُّويهي** من أهم القائلين بهذا التفسير؛ إذ يرى أن التناظر الذي يتصف به الشعر العربي التقليدي، لم يعد يتلاءم والطبيعة النفسية والذوقية المعاصرة.

إن نوع الإيقاع الذي تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحاً لحاجاتنا الفنية والنفسية والذوقية... وإن درجة الانتظام التي يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف في التناظر والرتوب. ومن ذلك، فإن **النويهي** يذهب إلى أنّ البحر العربي المأثور ذو موسيقا حادة بارزة، شديدة الجهر، عنيفة الوقع على طبلة الأذن، عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب. وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث ولم تعد آذاننا تحتملها، وأصبحنا نراها شيئاً بدائياً لا يعجب به إلا ذوو الأذواق الفجة التي لم تنضج، ولكي يؤكد ما يذهب إليه، فإنه يقارن بين الإنسان البدائي والطفل، من جهة، وبين الإنسان المتحضر والناضج، من جهة أخرى، فيرى أن الإنسان البدائي والطفل لا يعجبهما سوى الحاد والفاقع والعنيف من الروائح والألوان والأنغام؛ على حين أنه كلما نضج الإنسان وارتقت ثقافته ونما ذوقه وتهذّب حسه، صار أميل إلى الألوان الخافتة والروائح الخفيفة التي لا تشمّ إلا هوناً، والأنغام الدقيقة المختفية التي تحتاج إلى ذكاء وإرهاف سمع حتى تُلتقط وتتابع.

وبشكل عام، فإن ثمة تغيراً ما قد طرأ على الطبيعة النفسية والذوقية العربية جعلها تنفر من كل ما يتنافى معها، على صعيد الشكل الشعري الموروث، وعلى أصعدة أخرى مختلفة أيضاً. ومن ذلك فإن الميل إلى إنجاز التحديث الشعري هو في أساسه، تعبير عن الاختلاف في تلك الطبيعة؛ أي إنَّ شعر الحداثة هو الشعر الأوحد الَّذي يمثّل النفسية والذوق المعاصرين، في حين أن الشكل القديم لم يعد يصلح للنهوض بحاجاتنا الشعرية المعاصرة.

تلك هي أهم التفسيرات التي اقترحها النقد الأدبي المعاصر، لنشأة الحداثة الشعرية، ولكن ما ينبغي قوله، هنا، هو أن ذلك الاختلاف في التفسيرات لا يؤدي إلى نوع من القطيعة فيما بينها؛ إذ إن النقد المعاصر عامة يرى أن ثمة ضرورة حقيقية لوجود الحداثة الشعرية في المجتمع العربي. فسواء كانت المثاقفة هي الأساس أم كانت البنية الاجتماعية الاقتصادية، أم الطبيعة النفسية والذوقية؛ فإن ضرورة الحداثة تبقى هي المنطلق لتلك التفسيرات. وعلى الرغم من أن القول بالمثاقفة يربط الحداثة بما هو خارجي، فإنه يرى المثاقفة مع الغرب الأوربي ضرورة ثقافية وحضارية، للخروج من شرنقة الركود والجمود التي انحصرت فيها الثقافة العربية طويلاً؛ بمعنى أن ثمة حاجة في الثقافة العربية إلى الدخول في مثاقفة مع الغرب الأوربي.

تعريف الحداثة العربيّة

اختلف الباحثون والمفكرون في تعريف مصطلح "الحداثة"، وكان لظروف نشأة هذا المصطلح في الغرب وشموليته وغموضه تأثيره في الأدب العربي، إذ لم يصل النقاد العرب إلى اتفاق على تحديد تعريف دقيق له، ومعظم من تناولوها من النقاد العرب أجمعوا على أن الحداثة تعارض التقليد والتراث والأصالة، ليجعلوا منها ثورة تسعى إلى التغيير والتجديد والتحديث المستمر يتجاوز القديم وإحداث قطيعة معه.

✓ **الحداثة عند يوسف الخال:**

يعرّف يوسف الخال الحداثة، وهو من روّادها في نسختها العربيّة، كما يُعدّ الأب الروحي لرواد مجلة شعر، بقوله: "الحداثة في الشعر إبداع وخروج على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن، فما نعدّه اليوم حديثاً يصبح في يوم من الأيام قديماً، وكلّ ما في الأمر أنّ جديداً ما طرأ على نظرتنا إلى الأشياء انعكس في تعبير غير مألوف".

فالحداثة لدى يوسف الخال منحازة إلى التجاوز وإلى الإبداع والجديد المختلف عما ألفناه وعرفناه، فهي قديم يتجدد مع الحياة، فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد بل لأن الحياة تتجدد فينا.

✓ **الحداثة عند أدونيس:**

يذهب أدونيس في تعريفه الحداثة إلى أنها: رؤيا جديدة، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر؛ أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها.

ويقول أيضاً: "الحداثة هي الخروج على النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير". إن الحداثة لدى أدونيس مفهوم متبدل متحرك كحركة ثورية تغييرية ذات طابع تغييري جذري لا مهادن، ينفصل عن القديم كلياً، ولا يتقاطع معه، وعليه فإنّ من شروط الحداثي أن يخالف السائد المألوف، ويثور على الثابت من مبادئ وأخلاق وغيرها.

ويحدد أدونيس حداثة القصيدة العربية المعاصرة بالأمور عدة وهي: الوحدة العضوية، والتنوع، والتجربة المتميزة، واللغة الشخصية، والفرادة، وجدة الرؤيا، أمّا على صعيد **الموسيقا**، فإنها تقوم على الإيقاع النابع من الداخل، وهذا الإيقاع النابع من الداخل لم يكن واحداً في الشعر الحديث كما هي الحال في القصيدة العربية القديمة التي تمتاز بشكل واحد في القصائد كلها، إنه يتغير مع كل شكل من أشكال الشعر الحديث؛ لأن كل قصيدة حديثة شكل خاص.

ويربط أدونيس حركة الحداثة الشعرية بروح الثورة والتمرد، ويحدّد الحداثة بتأصيلها وجعلها حركة ثورية حية تتغلغل إلى الأعماق، وتعالج موضوعات روحية عميقة تتصل بالغور الإنساني المطلق، وينطلق الشاعر العربي الحديث من نظرة إلى الشعر تغاير النظرة القديمة، ومن هنا تشكل التجربة الشعرية الحديثة نوعاً من الانقطاع عن القديم، هذا النوع من الانقطاع يظهره بشكل ظاهر طرائق التعبير الجديدة التي تغاير القديمة السائدة؛ فالحداثة الشعرية عند أدونيس تقوم على التجربة، يعني على المحاولة الدائمة للخروج من طرائق التعبير المستقرة، أي إعطاء الواقع طابعاً إبداعياً حركياً.

✓ **الحداثة عند كمال أبو ديب:**

يرى كمال أبو ديب أنّ الحداثة: انقطاع معرفي؛ ذلك أنّ مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث، في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية والفكر الديني، كون اللغة مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي، والحداثة انقطاع؛ لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر والفكر العلماني، وكون الإنسان هو مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني، وكون مصدر المعرفة اليقينية، إذا كان ثمة معرفة يقينية، وكون الفن خلقاً لواقع جديد.

ويراها أبو ديب أيضاً: وعي الزمن بوصفه حركة تغيير...، والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس ومع العالم، وطرح الأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل وحمى البحث. الحداثة جرثومة الاكتناه الدائب القلق المتوتر، إنها حمى الانفتاح.

مبادئ الحداثة العربية

ولّد اللّقاء مع الغرب على الصعيد الأدبي موقفاً نقديّاً يتمثل في أربعة مبادئ، هي:

- **المبدأ الأوّل**: يتّصل بالموضوع أو المضمون، فالحياة الجديدة التي يحياها الشاعر ولّدت مشكلات جديدة، ولهذا فإنّ عليه أن يعي هذه المشكلات ويشتقّ موضوعاته منها، ويترك من ثمّ الموضوعات التقليديّة الموروثة، وبناء عليه يجب على الشعراء أن يُعنوا بالحقائق الكونيّة والبشريّة، وفق أمين الريحاني ١٨٧٦-١٩٤٠م، وبالمبادئ الاجتماعيّة والفلسفيّة الماديّة، وفق شبلي الشميّل ١٨٥٠ - ١٩١٧م، وأن يتركوا الموضوعات القديمة المدحيّة الاستجدائيّة.

لذلك نظر بعضهم إلى الحداثة، **خالدة سعيد** مثلاً، على أنّها ثورة فكرية، وليست مجرّد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النثر، أو نظام السرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تثوير الشكل المسرحي؛ لأن هذه الجوانب

تكتسب دلالتها من الموقف العام، وهي تجسيد لهذا الموقف، وهي ترى أن الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية، وأنّها تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون.

يقول الناقد المصري **غالي شكري**: مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد مفهوم حضاري، وهو تصور جديد للكون والإنسان والمجتمع، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية كافة.

- **المبدأ الثاني**: يتصل بطريقة التعبير، فإذا كانت المشكلة تغيّرت، فإنّ على الشاعر أن يغيّر طريقة تعبيره، فلا يمكن التعبير عن مضمون جديد بشكل قديم؛ فتغيّر المضمون يستدعي إذن تغيّر الشكل.

وقد اقتصرت الدعوة بداية في تغيير الشكل على مجرّد التحرّر من القافية، وتضمّن ذلك إمكان الكتابة الشعريّة بطريقة جديدة غير طريقة الوزن، وهي ما سمّاها **الريحاني** بطريقة الشعر الحر الطليق، ومميزات هذه الطريقة هي، كما يقول: التحرّر من القيود، والطواعية في اشتمالها على الخيال والفلسفة، والغرابة والجدّة، وهذه الطريقة تلتمس مقياسها ومصدرها من الشعر الأوروبي.

- **المبدأ الثالث**: يتصل بتعريف الشعر؛ فتعريفه في الماضي كان تابعاً لأغراضه وأشكاله، ولأنّ هذه الأغراض والأشكال قد تغيّرت، فإنّ تعريفه يجب أن يتغيّر.

وهكذا يدعو جرجي زيدان إلى وضع تعريف جديد للشعر العربي، فتعريفه القديم: كلامٌ موزونٌ مقفّى، دالٌّ على المعنى، تعريف للنظم لا للشعر، أو هو كما يعبّر تعريف الشعر بلفظه لا بمعناه، بينما يجب أن يُعرّف بمعناه لا بلفظه، كما هي الحال في أوروبا. وإذا قبلنا ذلك يصبح الشعر العربي كالشعر الأوروبي، منظوماً ومنثوراً، ويصبح الأساس في الشعر الخيال الشعري أو المعنى الشعري.

- **المبدأ الرابع**: وينبثق عن المبادئ الثلاثة الأولى؛ وخلاصته أنّ علينا أن نغيّر النظرة إلى الشاعر، فلم يعد الشاعر من يكتب القصيدة تلو الأخرى، دون رؤيا للعالم أو موقف منه، بحيث يجيء شعره مجموعة من الانفعالات أو وصف الأحداث دون رابط رؤيوي وجمالي يربط فيما بينها ويوحّدها؛ بل الشاعر هو الذي يصدر عن رؤيا، أي من له رسالة كما يعبّر جبران، ومن لا رسالة له ليس شاعراً.

للاستزادة: انظر المراجع الآتية:

- أدونيس: الثابت والمتحول :صدمة الحداثة، بيروت، دار الفكر، ط٥، ١٩٨٦م.
- سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.
- عبد الحميد جيدة: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق، دار الشمال، طرابلس، ج١، ١٩٨٨م.
- عبد الرحمن العقود: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٧٩، آذار، ٢٠٠٢م.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة (من البنيويّة إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٣٢، نيسان، ١٩٩٨م.
- غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ، دار الشروق الأولى، ط٣، ١٩٩١م.
- محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
- المسدي عبد السلام: النقد والحداثة، دار الطليعة والنشر، بيروت، ١٩٩٣م.
- يوسف الخال :الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨م.

كُلِّيَّة الآداب الرَّابعة
قسم اللُّغة العربيَّة
السَّنة الرَّابعة

شعر حديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدِّراسي
٢٠٢٢-٢٠٢٣م
الفصل الأوَّل

المُحاضرة الرابعة

مدرسة الإحياء والبعث

قبل الوقوف عند الحركات والمدارس الأدبية وتتبّع مساراتها وآثارها في إثراء المشهد الثقافي، لابدّ من إعطاء لمحة عن العصر الذي سبق عصر النهضة، وارتبط بمدرسة الإحياء والبعث التي ستكون أولى محطّاتنا في تتبّع مسار الحركة الشعريّة العربيّة الحديثة.

سُبق عصر النهضة بفترة سُمّيت بعصور الانحطاط أو الفترة المظلمة، وتبدأ بسقوط بغداد على يد هولاكو سنة ١٢٥٨م، وتنتهي وفق مؤرّخين سنة ١٧٩٨م "بحملة نابليون على مصر، أو أواخر القرن التاسع عشر.

وهي فترة استمرّت ما يقارب ستة قرون تقريباً، الأمر الذي يعني أنّ هذه الفترة محدّدة بالعصر العبّاسي من جهة، وبعصر النهضة من جهة أخرى، أي إنّها محدّدة بفترتين ذهبيّتين أو مضيئتين قياساً بتسميتها الفترة المظلمة.

وممّا يتفق عليه النقّاد أنّ هذه الفترة كانت فترة انحطاط وتراجع في مجالات الحياة كافّة؛ الاجتماعية والاقتصاديّة، والسياسيّة، والأدبيّة التي اتسمت بسمات يمكن الوقوف عندها قليلاً. وعلى الرغم ممّا توسم به هذه المرحلة من صفات الضعف والانحطاط والتراجع، إلا أنّها أنتجت على صعيد الفكر عدداً من الباحثين والمفكّرين أمثال: **ابن خلدون** مؤسّس علم الاجتماع، و**ابن بطّوطة** مؤسّس أدب الرحلات، و**ابن منظور** صاحب لسان العرب، أكبر موسوعة في اللغة.

أمّا من الناحية الأدبية؛ فلم تتوقّف كتابة الشعر الذي غلب عليه طابع المدنية من حيث اللهو والترف والتأنّق اللفظي، فغلبت عليه الصنعة، ووظّف الكلمات المأنوسة والمعاني القريبة السهلة، كما تنوّعت إيقاعات القصيدة في هذه الفترة، وظهرت أنواع تعبيريّة متنوّعة من مثل: الدوبيت، والكان كان، والزجل، والمواليا.

وقد أخذت القصيدة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع محدّد، وركّز الشعر على عالم الأشياء، ووصف جزئيّات الحياة اليوميّة، أي إنّه عكس عالم المدينة الناشئة وحساسيّتها، وأصبح مشاكلاً للعصر.

كل السمات التي سبقت الإشارة إليها تؤكّد أنّ الشعر في هذا العصر حقّق تطوّراً في بنية القصيدة الشعريّة العربية بظواهرها الفنيّة والمعنويّة؛ أي من ناحيتي الشكل والمضمون، وقد تكون تسميته بعصر الانحطاط قياساً إلى شعراء كبار كأبي تمّام، والمتنبّي، وأبي نواس وغيرهم، وكأنّه من ناحية أخرى مهّد لتطوّر الشعر العربي الحديث، أكثر من بعض شعراء مدرسة الإحياء والبعث، ورمزها الكبير محمود سامي البارودي وفق نقّاد وباحثين.

الكلاسيكية لغةً : إنّ كلمة كلاسيكية من حيث الأصل اللغوي مأخوذة من كلمة classis؛ التي كانت تدُّل على معنى وحدة الأسطول، ثم استعملت بمعنى وحدة دراسية أو فصل دراسي، ثم أصبحت تطلق على مذهب أدبي محدد الصفات والخصائص، وقيل: إنها من اللفظة اللاتينية "classicus"، وتطلق على الطبقة العليا في المجتمع، إذ كان المجتمع في أوربا ينقسم إلى طبقات أعلاها طبقة الكلاسيك.

أمّا اصطلاحاً فإنّ الكلاسيكيّة مذهب أدبي، يتمسّك بالأصول القديمة الموروثة عن الأدب اليوناني القديم، ويحرص على المحافظة على الأصول اللغوية السليمة في رتوب وعناية بالغين باعتماد نظرية المحاكاة.

✓ **تطور الكلاسيكيّة الغربيّة وخصائصها:**

تعتمد الكلاسيكية على النزعة العقلية التي قادها **ديكارت** في الفلسفة و**بوالو** في النقد ، ذلك أن العقل هو الذي يقود القلب والخيال ويكبح جماحهما.

إنّ الكلاسيكية تستجيب لحاجات الطبقة الأرستقراطية، وتعبر عن الحالات النفسية التي كانت سائدة في القرن الخامس عشر، وهي تقديس إبداع القدامى، ولاسيَّما ما أبدعه اليونان واللاتين، وتمثلها جماعة البيلياد la pleiades التي يتزعمها **رونسار** [١٥٢٤-١٥٨٥م] بمساعدة **دي بيليه** [١٥٢٢-١٥٦٠م]، وترى هذه الجماعة أنَّه يجب على الأدباء الناشئين أن يتمرّسوا بشعر قدماء اليونان واللاتين من أجل بلوغ الإبداع الحقيقي.

يلتزم الكلاسيكيون بمحاكاة القدامى في إطار من الاهتمام المطلق والصارم بأصولهم وقواعدهم، وعلى هذا نجدهم يقتبسون موضوعاتهم من التاريخ القديم، فانتشر بذلك الشعر المسرحي واختفت النزعة الذاتية. وقد وضع الأديب الفرنسي **بوالو** أسس الكلاسيكية في كتابه "**فنّ الشعر**" سنة [١٦٤٨م]، وبذلك يكون قد أعلن عن نضج الكلاسيكية.

يحرص الكلاسيكيون على تناول الجانب الباطني في الإنسان؛ أي يغوصون في دواخل النفس الإنسانية، من ذلك حين يتناول **موليير** [١٦٢٢-١٦٧٣م] في مسرحيته "**البخيل**" ظاهرة البخل، فإنه يحاول من خلالها الكشف عن أعماق نفسية البخيل.

إن الكلاسيكية وإن كانت تقدس العقل، فإنها تسمح بوجود العواطف الإنسانية، ولكن تحت قيادة العقل، فهي تحرص كلَّ الحرص على جودة الصياغة اللغوية والفصاحة في التعبير؛ لأن هذا الأدب عرف بأنه أدب الصنعة .

✓ **ومن أهم خصائص الكلاسيكية:**

١) الاعتماد على العقل الواعي والنظام الذي تقوم عليه حياة الجماعة.

٢) انتقاء القضايا ذات الصلة بحياة الطبقة الراقية، وتصوير نزعات الإنسان العامة في ضوء العقل، وتهدف إلى غايات أخلاقية دون العناية بالعواطف الذاتية.

٣) الحرص على جودة الأسلوب ورصانته [جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير].

٤) اجتناب الخيال والإسراف العاطفي.

٥) الإلمام بقواعد القدامى والتمرّن عليها لصقل ملكة الإبداع، لأن الموهبة وحدها لا تكفي.

الاتباعيّة العربيّة [مدرسة الإحياء والبعث]

إنّ لفظة **مدرسة** تعني أنّ مجموعة من الشعراء في قطر واحد أو أكثر، يجمعون على تبنّي أعراف أدبية ذات سمات محددة من خلال نتاجهم الشعري أو النثري، ويتبعهم آخرون إعجاباً بأسلوبهم في النظم، فيشيع ذلك؛ فالمدرسة، إذن، "تأسيس واتباع وشيوع".

أمّا **البعث والإحياء** فهو بعث الشعر العربي من رقدته، وإعادته إلى سابق عهده وإحياؤه عبر العودة به الى تقليد، أو استيحاء الشعر العربي القديم في أصالته ورصانة لغته وقوة أسلوبه، مع احتفاظ الشاعر بشخصيّته وقدرته على التفاعل مع منجزات عصره، بعد أن فقد تلك الخصائص في شعر شعراء القرون السابقة.

ويطلق اسم مدرسة الإحياء والبعث على المدرسة الاتباعيّة التي ظهرت في أوائل عصر النهضة، والتزم فيها الشعراء النظم على نهج الشعر في عصور ازدهاره، منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي؛ فكان لها روّاد كبار أصّلوا مبادئ الفلسفة الاتباعية في الشعر العربي، كان في مقدمتهم **ناصيف اليازجي**، وقد قاموا بإحياء التراث، ومقاومة تدهور الأدب وانحطاط أساليبه، ثم جاء البارودي بمقدم عصر جديد؛ المرحلة التقليدية أو المرحلة الكلاسيكية، فأعلن صراحة؛ أنه يتكلم كالماضين من الشعراء قبله، وطالب ألا ينتقده غافل، لأنه يحاول للشعر بعثاً جديداً، فتجمّع حوله عدد من الشعراء، مجّدوا شعره، وبيّنوا ما فيه من حسن، يذكر بالشعر الجاهلي والعباسي، فهو يقول:

تكلّمتُ كالماضينَ قبلي بما ... بهِ عادةُ الإنسانِ أن يتكلّما

فــلا يعتمــدني بالإســاءة ... فلا بدَّ لابن الأيكِ أن يترنّما

ثم سُلِّمت الراية إلى **أحمد شوقي** الذي لُقّب بأمير الشعراء، فأحدثت أعماله حركة نشيطة بين النقاد، ومن روّاد الاتباعيّة وأتباعها حافظ إبراهيم في مصر، ومعروف الرصافي، وجميل صدقي الزهاوي، وأحمد الصافي النجفي في العراق، ومحمّد البزم في سورية، وإبراهيم اليازجي في لبنان.

وتقوم مدرسة الإحياء والبعث على التقليد أو الاتّباع، فهي تمثّل في جوهرها المذهب الكلاسيكي أو الاتّباعي، كما أسلفنا، الذي يمكن تتبّع أهم ملامحه على الصعيدين المعنوي والفنّي.

أوّلاً: على الصعيد المعنوي:

١- أُعجب الشعراء الاتّباعيّون بالنماذج الأدبيّة القديمة التي أنشأها شعراء عصر ما قبل الإسلام، فضلاً عن العصور اللاحقة ولا سيّما العصر العبّاسي، فقدّسوا أبنية القصيدة الفنيّة، وأصبح كلّ قديم في نظرهم جميلاً ورائعاً وجديراً بالمحاكاة، ودعا شعراء هذا المذهب إلى التزام عمود الشعر، وحاولوا تطبيق عناصره في أعمالهم الفنيّة، لتكون مشتملة على شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإجادة في الوصف، وكثرة المديح والفخر، فأتقنوا عرض الأفكار.

٢- حافظوا على هيكل القصيدة القديمة، وافتتحوا قصائدهم بالغزل أو الوقوف على الأطلال، ووصف الدمن والآثار، ومن ثمّ كانوا ينتقلون إلى الأغراض التقليديّة نفسها من فخر أو مدح أو رثاء أو غزل...، فضلاً عن إحداثهم القصيدة الوطنيّة.

٣- طُبعت قصائدهم بطابع التهويل والمبالغة ولاسيّما في موضوعات المدح والرثاء والفخر، سيراً على خطا الشعراء القدامى، ولاسيّما المتنبّي والبحتري وأبا تمّام.

٤- هجروا كثيراً من الأغراض الشعرية التي كانت تسود في عصور الانحطاط كالألغاز والتأريخ الشعري، وشعر الزهد والتصوف والزخرف اللفظي.

٥- وجّهوا الشعر وجهة تعليميّة مؤثرين الظهور بمظهر الانفعال الإنساني المقدّس للمروءة والصدق والأعمال المجيدة والقيم الخيّرة، فمدحوا الأخلاق الفاضلة، ونبذوا الأخلاق الدنيئة في أغلب ما نظموا من أشعار.

٦- استلهموا موضوعاتهم من الحوادث الكبرى والأعمال الجليلة التي قام بها الخالدون، ومن هنا التفت الأدب إلى ماضي العرب، يعيد ذكرى الأمجاد والبطولات التي صنعها رجالاته العظام.

ثانياً: على الصعيد الفنّي:

١- عوّل الاتّباعيّون على الصوغ المتقن، وكان جلُّ اهتمامهم أن يقلّدوا التراكيب الفخمة في قوالبها التعبيريّة القديمة الحاضرة في الآذان، فضلاً عن اعتمادهم أسلوب الاقتباس والتضمين، وحافظوا بذلك على الديباجة العربية الأصيلة، ورونق لفظها، وجرسها الموسيقي.

٢- تقيّدوا بأوزان الخليل، ونظموا المطوّلات الشعريّة، وترسّموا بناءها على وزن واحد، وقافية واحدة، وافتتحوا قصائدهم بالتصريع.

٣- أخذوا بالأساليب البلاغيّة القديمة، وقلّدوا أدباءها في بلاغتهم، من حيث الصور البيانيّة والمحسّنات البديعيّة.

٤- لم يشذّوا عن الاشتقاقات اللغويّة المعجميّة، وأتَوا باللفظ الجزل، والتراكيب المتينة بقوالبها الجاهزة، واستعملوا الكلمة بمعناها الشائع؛ فظلّ شعرهم مرتبطاً بالدلالات القريبة للألفاظ.

٥- عارض كثير منهم روائع الشعر العربي القديم، وقلّدوها بقصائد مماثلة وزناً وقافية أو موضوعاً، وأصبحت المعارضات ـ كما يقول أحد الباحثين ـ سمة من سمات العصر بسبب كثرتها، حتى بدا إنتاج بعض الرواد، وكأنه في مجمله معارضة للشعر العربي القديم؛ على نحو ما ترى عند البارودي وشوقي وغيرهما، مع اختلاف أغراضهم في المعارضة؛ فقد تكون لترويض القول، واستكمال ثقافتهم الفنية والتمكّن من الأدوات التعبيرية، أو الاستفادة من معجم الأوائل الشعري، في المحاولات الأولى لنظم الشعر، وقد تكون معارضتهم فناً وإبداعاً لما تضمنته القصيدة التراثية من دلالة تاريخية أو حضارية، كالتي تضمنته بائية أبي تمام في فتح عمورية من إيحاءات تاريخية تعيدنا إلى عصر كانت للعرب فيه اليد العليا عسكرياً وسياسياً وثقافياً، فعارضها أحمد شوقي في قصيدته التي مطلعها:

الله أكبر كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدِّد خالد العرب

بينما أكثر الشعراء من معارضة **البردة** لمناسبتها الروحية، ونجاح الشاعر في إعطاء الرسول ﷺ صورة البطل المنقذ من ظروفهم القاسية التي يعيشونها، مع ما امتازت به من سهولة في اللفظ، وشمول في الرؤية، ودقّة في التصوير، وقد يكون باعثهم على المعارضة، هو التحدي والمنافسة الشعرية كما عند البارودي وشوقي.

رائد مدرسة الإحياء والبعث محمود سامي البارودي [١٨٣٩-١٩٠٤م]:

أوّلاً: مَن هو محمود سامي البارودي:

ولد محمود سامي البارودي عام [١٨٣٩م]، وفي السنة السابعة من عمره توفي والده، وكان عسكرياً برتبة أميرال، وهذا ما سبب نكسة قوية له، فقامت والدته بتربيته واستقدمت له المعلمين إلى المنزل، ويبدو أن كثيراً من معلميه كانوا عرباً، وفي أول مراهقته أُرسل إلى الكلية العسكرية كأبناء المماليك حينذاك، وفي الكلية العسكرية وجد نفوراً من أترابه، لأنه كان يفتخر بالنسب العربي وبالشعر العربي، فكانوا يرددون: "هم شعر، هم عرب"؛ أي إنَّ الشعر عيب والعرب عيب آخر، فانزوى عنهم وتخرج ضابطاً، لكنه وجد أن الجيش لا عمل له، فآثر أن يذهب موظفاً إلى الأستانة، وهناك استطاع البارودي أن يجمع تراثاً واضحاً من المخطوطات العربية التي كانت موجودة في مساجد الدولة العثمانية، وكان ينسخها بيده أو يستنسخها بالأجرة، ولما جاء عصر الخديوي إسماعيل أتى به من الأستانة في حاشيته، وبدأ البارودي يتقلب في مناصب الجيش، ثم دخل وزارة الأوقاف ووزارة الحربية إلى أن غدا عام [١٨٨٢م] رئيساً للوزراء في أثناء ثورة أحمد عرابي أو الضباط المصريين، وكان أول رئيس وزراء في تاريخ مصر لم يعينه الخديوي، بل ينتخبه مجلس النواب، ومن أجل ذلك أطلقت على وزارته اسم وزارة الثورة أو الوزارة الوطنية.

قبض على زعماء الثورة العرابية وكبار القادة المشتركين بها، وحُكِم على البارودي وستة من زملائه بالإعدام، ثم خُفف إلى النفي المؤبد إلى جزيرة سرنديب في سريلانكا، وبقي في منفاه أكثر من سبعة عشر عاماً يعاني الوحدة والمرض والغربة عن وطنه، فسجّل كل ذلك في شعره النابع من ألمه وحنينه، وكانت فرحته غامرة بعودته إلى الوطن عام [١٨٩٩م]، وأنشد أنشودة العودة التي قال في مستهلها:

أبابلُ رُأي العين أم هذه مصرُ فإني أرى فيها عيوناً هي السحرُ

بعد عودته إلى القاهرة ترك العمل السياسي، وفتح بيته للأدباء والشعراء، يستمع إليهم، ويسمعون منه، وكان على رأسهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران، وإسماعيل صبري، وقد تأثّروا به ونسجوا على منواله، فخطوا بالشعر خطوات واسعة، وأُطلق عليهم مدرسة النهضة أو مدرسة الإحياء. توفي البارودي في العام [١٩٠٤م]، بعد سلسلة من الكفاح والنضال من أجل استقلال مصر وحريتها وعزّتها.

ثانياً: الاتباعيّة في شعر البارودي:

ظهرت ملامح الاتباعيّة في شعر البارودي من خلال نواحٍ عدّة، يمكن ذكر أهمّها فيما يأتي:

١) **الأغراض الشعريّة:**

لم يجدّد البارودي في أغراض الشعر التي عرفها شعر العصر العباسيّ، فهو يمدح ويصف، ويهجو، ويرثي، ويعتب، ويفتخر... إلى ما هنالك من أغراض معروفة مألوفة، فقد تكون الأغراض قديمة والمعاني جديدة، ولكنّه حاكى القدماء أحياناً في أسلوبهم، كما حاكاهم في أغراضهم، وقد بلغ به التقليد حدّاً نسي معه أنه في مصر، وأنه بعيدٌ عن نجد ورباها ووديانها وآرامها وخمائلها، فقال:

يا سعدُ قل لي فأنت أدرى — متى رِعانُ العقيق تبدو
أشتاق نجداً وساكنيه — وأين منّي الغداة نجد
ذابَ فؤادي بحبِّ ليلى — يا لفؤادٍ براهُ وجدُ

ويقول أيضاً:

أين ليالينا بوادي الغضا[٣] — ذاك عهدٌ ليته ما انقضى
كنتُ بهِ من عيشتي راضياً — حتّى إذا ولّى عدمتُ الرضا
أيام لهوٍ وصباً كلّما — ذكرتها ضاق عليّ الفضا

٢) **بناء القصيدة وفق هيكل الشعر القديم:**

فقد وقف البارودي على الأطلال، وأتى بشعر جاهليّ الروح والمعنى، والوجه والزيّ، ولا يمتُّ إلى عصره وعصر الحضارة بِصلة، وهو لم يقله لأنه مقتنع بأن ذلك هو الأسلوب الواجب اتباعه، والنهج الذي عليه أن يسلكه، ولكنّه يريد أن يمتحن شاعريته، وهل في استطاعته أن يحاكي القدماء حتى في وقوفهم على الأطلال؟ وليس أمامه أطلال ودمن تهيج شاعريته، وتثير عبرته، فإذا استطاع أن يقول مثلما قالوا فهو شاعر فحل، ولا شكَّ أن هذا النوع من الشعر خالٍ من العاطفة، وفيه كثير من الصنعة والتكلّف، استمع إليه يقول:

أَلا حَيِّ مِنْ أَسْمَاءَ رَسْمَ — وَإِنْ هِيَ لَمْ ترجِعْ بَيَاناً لِسَائِلِ
خَلاءٌ تَعَفَّتْهَا الرَّوَامِسُ — عَلَيْهَا أَهَاضِيبُ الْغُيُومِ الْحَوَافِلِ
فَلأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ — أَرَانِي بِهَا مَا كَانَ بِالأَمْسِ شَاغِلِي
غَدَتْ وَهْيَ مَرْعَىً لِلظِّبَاءِ — غَنَتْ وَهْيَ مَأْوَىً لِلْحِسَانِ

وأيضاً في وصفه للقطار يقول وكأنه يصف فرساً أو جواداً أدهم:

---

[٣] الغضا: شجر، وخشبه من أصلب الخشب جمع غضاة، ووادي الغضا، مكان في نجد.

وَلَقَدْ عَلَوْتُ سَراةَ أَدْهَمَ لَوْ ... فَي شَأْوِهِ بَرْقٌ تَعَثَّر أَوْ كَبَا
يَطْوِي المَدَى طَيَّ السِّجِلّ ... في كُلِّ مَهْمَهَةٍ يَضِلُّ بِها الْقَطَا
يَجْرِي عَلَى عَجَلٍ فَلا يَشْكُو ... مَدَّ النّهارِ وَلا يَمَلُّ مِنَ السُّرَى

٣) الأساليب البلاغيّة القديمة:

يعمد البارودي في النسيب ووصف المرأة مثلاً إلى استعمال التشبيهات القديمة المحفوظة، فهي تحكي الظبي في كناسه، والبدر في سمائه، وهي مهاة، وألحاظها سيوف باترات، وقدّها غصن يتثنّى... ومن ذلك، قوله:

إذ نظرت أو أقبلت، أو تهلّلت ... فويل مهاة الرمل، والغصن

ويقول:

غصن بانٍ قد أطلعَ الحسنُ ... بيد السحر جلناراً ووردا
ما هلالُ السماء؟ ما الظبي؟ ... الورد جنياً؟ ما الغصن إذ
هو أبهى وجهاً وأقتل ألحاظاً ... وأندى خدّاً، وألينُ قدّا

وإذا كان البارودي قد قلَّدَ القدماء وحاكاهم في أغراضهم وطريقة عرضهم للموضوعات وفي أسلوبهم، وفي معانيهم، فإن له مع ذلك جديداً ملموساً في شعره؛ من حيث التعبير عن شعوره وعن مشاهداته، وله معانٍ جديدة، وصور لهم يُسبق إليها، وإذا أردنا أن ننصفه، فعلينا دراسة الجديد في شعره حتى يكون حكمنا عليه عادلاً، ونستطيع أن نضعه في منزلته الجديرة به في موكب التاريخ والأدب والنهضة، وهو مدار حديثنا في المحاضرة القادمة إن شاء الله.

(٤) الوجى: رقَّةُ القدم أَو الحافر أو الخُفّ من كثرة المشي أو الجري.

تتبّعنا في المحاضرة السابقة سمات الاتّباعيّة في شعر رائدها البارودي، وسندرس في هذه المحاضرة جديد هذا الشاعر، وأثره في تجديد الشعر العربي الحديث، وإن كان طفيفاً، ويمكن في هذا الصدد تتبّعه على صعيدي الموضوعات والفنيّات.

أوّلاً: من النّاحية المعنويّة (الموضوعات):

١) وصف الآثار:

يأخذ وصف الآثار في شعر البارودي منحى تجديديّاً، بوصفه يبرز النزعات الوطنيّة، وهو بداية للنزعة الفرعونية التي ربّما مهَّد لها أحمد شوقي في قصائده عن التاريخ الفرعوني؛ والبارودي كان يريد أن يصوّر هذه الآثار العظيمة، إعجاباً بهذه المصنوعات، وإكباراً للتاريخ المصري، ويعدُّ البارودي من أوائل الشعراء في العصر الحديث الذين وصفوا الآثار، وقد وصف الهرمين، بقوله:

سَلِ الجيزةَ الفيحاءَ عن هرمَيْ مصرِ ... لعلّكَ تدري غيبَ ما لم تكنْ تدري
بنـاءان رَدَّا صـولةَ الـدهرِ عنهمـا ... ومنْ عجبٍ أنْ يغلبَا صولةَ الدهرِ
أقامـا علـى رَغـم الخطـوبِ ليشـهدا ... لبانيهمـا بـينَ البريـة بالفخـرِ

ويمكن أن نجد وصفاً آخر لهذه الآثار في قصيدته الميمية التي دعا فيها إلى ضرورة بناء المدارس، والقصيدة نظمها في صباه، أي أنّها لا تتجاوز تاريخيّاً منتصف القرن التاسع عشر، يقول فيها:

فـانظرْ إلى الهَـرَمَيْن المـاثِلَين تجـدْ ... غرائـبَ لا تراهـا الـنفسُ في الحُلْـمِ
صـرحانِ مـا دارت الأفـلاكُ منـذُ جـرتْ ... علـى نظيرهمـا في الشـكلِ والعظـمِ
تَضَـمَّنا حِكمـاً بادتْ مصـادرُها ... لكنّهـا بقيـتْ نقشـاً علـى رضَـمِ[٥]
قـومٌ طـوتْهم يـدُ الأيامِ فانقرضـوا ... وذكـرُهمْ لمْ يـزلْ حيّـاً علـى القِـدَمِ
فـانظر إلى الهـرمين المـائلين تجـد ... غرائبـاً لا تراهـا الـنفس في الحلـم

والبارودي يتألّم كثيراً حين يرى أحداً يسيء إلى هذه الآثار، أو حين يرى تجّار الآثار ينهبون تراثنا وتاريخنا، وهذه أيضاً لفتة قديمة، تبيّن لنا أن الغرب قد التفت إلى سرقة آثار الشعوب العريقة منذ زمن بعيد؛ يقول البارودي:

ومـا سـاءني إلا صـنيعُ معاشـرٍ ... ألحُّ عليهـا بالخيانـةِ والغـدرِ
أبادوا بهـا شمـلَ العلـومِ وشـوَّهوا ... محاسـنَ كانـتْ زينـةُ البرِّ والبحـرِ
فكـمْ سَمَلـوا عينـاً بهـا تُبْصـرُ العُـلا ... وشلُّوا يداً كانتْ بها رايةُ النَّصْرِ

---

[٥] الرضم: الصخور العظيمة.

تمنّـوا لِقـاطَ الـدُّرِّ جهـلاً ومـا دَرَوا بأنّ حَصَـاها لا يُقَـوَّمُ بالـدُّرِّ
وفلّـوا لجمـعِ التِّـبْرِ صُـمَّ صـخورها وأيسرُ ما فلُّوه أغلى من التِّبْرِ[٦]

٢) الدَّعوة إلى العلم وافتتاح المدارس:

عاش البارودي في عصر تصاعدت فيه الدَّعوات إلى العلم، ولاسيّما في عصر محمد علي باشا، ولكن هذا الأمر لم يكن ليدوم في عهود أحفاده إذ انطفأت شعلة العلم؛ فأغلقت المدارس وانطفأت الشعلة التي أُوقدت، وتراجع النَّاس عن طلب العلم، وساءت سمعته بينهم، وفي هذا العصر ذاته جاء البارودي في ميميته التي كتبها حوالي منتصف القرن التاسع عشر، يدعو فيها إلى العلم، ويؤكد أنّ العلم أثمن من الجاه والمال، يقول:

بقُوَّةِ الْعِلْمِ تَقْوَى شَوكَةُ الْأُمَمِ فَالْحُكْمُ في الدَّهرِ مَنسوبٌ إلى القَلَمِ
كَمْ بينَ ما تَلفِظُ الأَسْيافُ مِنْ عَلَقٍ وبينَ ما تَنفُثُ الأَقْلامُ مِنْ حِكَمِ
لو أنْصَفَ النَّاسُ كانَ الفَضْلُ بينهُمُ بِقَطْرةٍ مِنْ مِدَادٍ لا بِسَفْكِ دَمِ
فـرُبَّ ذي ثـروةٍ بالجهـلِ محتقـرٍ ورُبَّ ذي خَلَّـةٍ بالعلـمِ مُحـترمِ

ثم إنّه يتجاوز هذه الدعوة عبر الذهاب إلى أبعد من ذلك، فيدعو إلى تعزيز العلوم التي كانت تُدَرَّس حينذاك وتنويعها، يقول البارودي:

شِيدوا المدارسَ فهي الغرسُ إنْ بسَقَتْ أفنانُـه أثمـرتْ غَضَّـاً مـن الـنِعَمِ
يجنـونَ مـن كـلِّ علـمٍ زهـرةً عَبَقَـتْ بنفحـةٍ تبعـثُ الأرواحَ في الـرِّمَمِ
فكـم تـرى بيـنهمْ مـن شـاعرٍ لسِـنٍ أو كاتـبٍ فَطِـنٍ أو حاسـبٍ فَهِـمِ!
ونابـغٍ نالَ مـن علـمِ الحقـوقِ بهـا مزيـةً ألبسـتهُ خِلْعَـةَ الحُكَـمِ
وَلُجٍّ هندسـةٍ تجـري بحكمتـه جـداولُ المـاءِ في هـالٍ مـن الأكَـمِ
بـلْ كـمْ خطيـبٍ شـفى نفسـاً بموعظـةٍ وكم طبيبٍ شفى جسماً من السَّقَمِ!
قـومٌ بهـمْ تصـلحُ الـدنيا إذا فسـدتْ ويَفْـرُقُ العـدلُ بـين الـذِّئبِ والغـنمِ

٣) الشّعر السّياسي:

يُعدُّ الشّعر السّياسي من الأغراض القديمة التي خلع عليها البارودي لباس الجِدّة، ولامستها بوادر التّجديد، وظهرت فيها شخصيّته واضحة جليّة تعبّر عن نفسه الأبية المتمرّدة على الظّلم والاستبداد، فالبارودي يدعو في شعره السّياسي إلى حبّ العدالة والشّورى والمساواة بين الناس، ممّا دفعه إلى أن يحتلَّ مركز الصّدارة بين أبناء شعبه وأمّته، وأصبح

[٦] سملوا: قلعوا – أيسر: أبخس.

زعيماً وطنياً محبوباً؛ لذلك زُجّ به في غياهب السّجن، وأُبعد عن وطنه، لكنّه لم يكفَّ عن هذا الشّعر الوطني والسّياسي على الرّغم مما لقيه من نفي وتشريد ومرض، وظلّ هذا الشّعر يحرق الطّغاة المتجبّرين؛ لذلك طالت مدة نفيه عن دياره، ولم يسمح له الحكام بالعودة إلى وطنه إلا بعدَ أن دبّ إلى جسمه الفناء، وأصابه الضّعف والهزال وفقد بصره.

يبدو البارودي في قصائده السّياسية محباً للحرية متمرّداً على الظّلم شأنه شأن كلّ رجل شجاع يدافع عن وطنه، عزّز هذا الجانب لديه ما حفظه من شعر الحماسة عند العرب القدماء؛ فكان شعرهم سجلاً صادقاً لمكارم أخلاقهم، كل هذا أثّر في البارودي بعد أن اطّلع على دواوين الشّعر العربي القديم، وهو فتى صغير، فرسّخت الصّفات والفضائل الحميدة في ذهنه، وشبّ مطبوعاً عليها، يتمثّلها ويحتذي بها، ويودّ أن يحقّقها عملاً في الحياة؛ يقول:

لا عيب فيّ سوى حريةٍ ملكت أعنّتي من قبول الذُّلّ بالمالِ
تبعت خطة آبائي فسرت بها على وتيرة آداب وآمالِ

حقّق البارودي في قصائده السّياسية والوطنية ثورةً يريدها أن تمتدّ من نفسه إلى أبناء شعبه؛ فتساعدهم ليستأصلوا أسباب ذلّهم، وعلّة ظلمهم؛ حين انتقل بهذه القصائد من عالم الفردية الذّاتية التي يعيش فيها، إلى عالم أرحب وأوسع هو خدمة الوطن، وتحوّل من معالجة محور الحياة الخاصّة الذي يدور فيه، إلى مجال النّضال الوطني الكبير.

كان البارودي في شعره السّياسي ناقداً اجتماعياً وثائراً وطنيّاً ومصلحاً صريحاً شديد الحرص على حرية أبناء بلده، ناقداً لهوانهم وذلهم وتهاونهم في الرّدّ على الظّلم والسّكوت عليه؛ يقول:

وكيف ترونَ الذُّل دارَ إقامة وذلكَ فضلُ الله في الأرض واسعُ؟!
فكونوا حصيداً خامدين أو افزعوا إلى الحرب حتّى يدفع الضيمَ دافعُ
أهبتُ فعادَ الصوتُ لم يقضِ حاجةً ولبّاني الصدى وهو طائعُ
فلم أدرِ أنّ الله صور قبلكم تماثيل لم يخلق لهنَّ مسامعُ

وكثيراً ما تغنّى بمصر وجمالها وسحرها ولاسيّما في المنفى؛ إذ ظلت تلك القصائد تؤكّد مشاعره تجاه وطنه وأحبابه يقول:

فيا (مصر) مدّ اللهُ ظلكِ، وارتوى ثراك بسلسال من النيل دافقِ
ولا برِحت تمتار منكِ يدُ الصبا أريجاً يداوي عرفُهُ كلَّ ناشقِ
فأنتِ حمى قومي ومشعبُ أسرتي وملعبُ أترابي، ومجرى سوابقي
بلاد بها حلَّ الشبابُ تمائمي وناطَ نجاد المشرفيّ بعانقي

ثانياً: من النّاحية الفنيّة:

١) التّجديد في الصّياغة:

والمقصود بجديد الصّياغة أنّنا إذا تأملنا قصائد البارودي ولاسيَّما القصائد التي قالها في المرحلة الأخير، لوجدنا أنها

مختلفة كلّ الاختلاف عن الشّعر الّذي قيل في عصره، وقد بدأ الشعر على لسانه ينساب انسياباً وكأنه شعر العاطفة والوجدان، ولذلك فهو قريب من الرّومانسية في حين أنّ الرّومانسية لم تكن قد عُرفت لدى العرب في ذلك الزمن، وقد تجلّت هذه السّمة من خلال إبراز **الذّاتيَّة في شعره**؛ فشعره ولاسيَّما في المرحلة الأخيرة تتجلّى فيه ذات الشاعر، وكأنَّه شاعر رومانسي، بدأ يلتفت إلى ذاته ويعبّر عن تجاربه وألمه وشكواه من المجتمع، وعن حبّه لهذه الفتاة أو تلك، ولذلك يدّعي البارودي في بيتين له أن شعره صورة عن شخصيّته، فيقول:

فـانظرْ لقـولي تجـدْ نفسـي مصـوَّرةً في صـــفحتيهِ فقـــولي خَـــطٌّ تمثـــالي

ولا تغرّنْـــكَ في الـــدنيا مشـــاكلةٌ بـين الأنامِ فلـيسَ النبـع كالضَّـالِ[٧]

ويمكن هنا الوقوف عند قول النّاقد محمد مندور في شعر البارودي: "وهذا الشّاعر العظيم، وإن يكن قد تخيّر لشعره الثّوب التّقليدي، إلا أنّه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشّعر من قوّة وجمال، واستطاع أن يخضع تلك اللُّغة التّقليديّة للتعبير عن أحاسيسه أو لوصف مشاهداته أو قصّ أحداث عصره بحيث يمكن القول إنّ الدنان القديمة لم تزد شعره إلا قوّة وجلالاً".

٢) استخدام ألفاظ معاصرة:

وفي شعر البارودي ألفاظ لم تكن تُستخدم من قبل في الشعر، من مثل استخدام ألفاظٍ دخلت الحياة العامَّة في عصره؛ كلفظة (الكهرباء)، والمخترعات الحديثة؛ إذ كان البارودي حريصاً على أن يستمدّ تشبيهاته من هذه المخترعات مثل الكهرباء وآلة التّصوير رغبة منه في تمثيل عصره أحياناً، أو إثارة الطّرافة لدى المتلقي؛ فمثلاً يمكن أن نرى كيف استعار لفظة الكهرباء في غزله، وأدخلها في نسج معنى طريف عبر قوله:

وسرتْ بجسـمي كهـرباءَةُ حسـنِهِ فَمِـــنَ العـــروقِ بـــه ســـلوكٌ تُخْـــبِرُ

ويقول في وصف الحب أيضاً:

الحـــبُّ معـــنىً لا يحـــيط بســـرِّه وصـــفٌ ولا يجـــري عليـــه مثـــالُ

كـــالكهرباءَةِ دَرْكُهـــا متعـــذِّرٌ ونســـــيمُها متحـــــدِّرٌ ســـــيَّالُ

وأيضاً يستخدم لفظ (أسلاك)، فيقول:

وحـرَّكَ أسـلاكَ التراسـلِ بينَنَـا بسَّـــــيالِ وُدٍّ لفظُـــــه لم يُحَـــــرَّفِ

ويقول أيضاً:

فالعقـل كالمنظـار يبصـر مـا نأى عنـــه بعيـــداً، دون لمـــس باليـــد

وهو يوظّف ألفاظاً معاصرة كثيرة أيضاً، من مثل السّجن والقطار وغير ذلك، وهو أمر يكشف عن شاعر تمثّل

---

[٧] **لقولي**: أي لشعري – **تمثالي**: أي شخصيتي – **الخط**: الصورة – **الضّال**: الساقية الضالة.

المعاصرة – في بعض ما قاله – في فكره ووجدانه، فكان هذا التوظيف توظيفاً عضويّاً، أضحى به مكوّناً من مكوّنات المعنى، والصورة الفنيّة.

أخيراً يمكن القول: إنّ محمود سامي البارودي رائدَ المدرسة الاتّباعيّة في الشّعر –كما يقول محمد حسين هيكل– "قمّة عالية لم يبلغ شأوها مثيل لها في عصره ولخمسة قرون سبقته، فقد خرج على النّاس بثقافة أدبيّة لم يألفوها من شعرائهم، وبأغراض لم يعرفوها عنهم، وديباجة لم يسمعوها في إنشادهم، ورصانة انقطع عهدهم بها من أمد بعيد، وبلاغة تأخذ بالنفس وتمتلك الأفئدة"؛ فقد عاد البارودي إلى الماضي واطّلع على التّراث، وحاول أن ينهضّ بالشّعر العربي، وفي شعره شيء غير قليل من مشاكلة القديم؛ لأنّه نسج على منوال الفحول من شعراء بني العبَّاس وسواهم، ومع ذلك فإنّ هناك جديداً يلاحظه المتأمّل في شعره، حتّى إنّ المرحلة الأخيرة من حياته، وهي تمتدّ إلى ما يزيد على عقدين من الزمن، قدّم فيها معظم جديده.

جامعة دمشق
كُلِّيَّة الآداب الرَّابعة
قسم اللُّغة العربيَّة
السَّنة الرَّابعة

شعر حديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدِّراسي
٢٠٢٣-٢٠٢٤م
الفصل الأوَّل

المُحاضرة الخامسة

أُطلق اسم مدرسة الدّيوان على أصحاب هذه المدرسة نسبة إلى الكتاب النّقدي الّذي أصدره عبّاس محمود العقّاد [١٨٨٩-١٩٦٤م]، وإبراهيم عبد القادر المازني [١٨٨٩-١٩٤٩م] في العام [١٩٢١م]، وشاركهما في تأسيس هذه المدرسة الشّاعر عبد الرّحمن شكري [١٨٨٦-١٩٥٩م].

يشكّل شعراء هذه المدرسة الثّلاثة، طليعة الجيل الجديد الذي جاء بعد البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وكانوا قد تزوّدوا بالمعارف والثّقافة الغربيّة.

والدّيوان كتاب في النقد، شارك في إخراجه العقاد والمازني، وكان العزم على أن يخرج هذا الكتاب في عشرة أجزاء، غير أنه لم يخرج منه سوى جزأين؛ وهو كتاب موجّه نحو نقد القديم، حاول فيه العقّاد تحطيم زعامة شوقي الشّعريّة؛ فهاجم أساليب شوقي، وعاب شعره وشعر حافظ إبراهيم في السّياسة والاجتماع؛ لكون عواطفهما سطحيّة تقف عند القشور دون اللُّباب، ولكون الشعر الصّحيح هو الّذي يتعمّق وراء القشور ويعبّر عن سرائر الأمة وجوانبها النفسية، لأنها مكْمَنُ المشكلة. وقد هاجم العقاد، في الجزء الأول أيضاً، الصّحافة التي أقامت لشوقي وزناً، وجعلت له في كل يوم عرساً.

أمّا الجزء الثّاني فقد تصدّى فيه المازني للمنفلوطي، وحاول أيضاً تحطيمه واسماً أدبه بالضَّعف، ووصمه بكلّ قبيح، واتهمه بأنه يتجه في أدبه اتجاه التّخنُّث.

وتجاوب مع تيار العقّاد والمازني، ميخائيل نعيمة رائد التّجديد في الأدب المهجري، وأخرج بعد عامين كتابه النَّقدي الغربال [١٩٢٣م]، ومضى فيه على طريقة المازني والعقاد في الهجوم على القديم والدّعوة إلى الانعتاق منه.

لم يكتب لهذه الجماعة الاستمرار، ولو كتب لها ذلك لكان من الممكن أن يكون تأثيرها عميقاً في الحركة الأدبية؛ لكن دبّ الخلاف بين اثنين من مؤسّسيها، المازني وشكري، حين اتّهم المازني الأخير بأنّه سرق عدداً من قصائد الشعر الإنجليزي وضمّنها بعضَ دواوينه، وقد كشف المازني هذه القصائد، وحدّد مصادرها، فما كان من شكري إلا التصدي للمازني؛ واحتدم الصّراع بينهما، فاعتزل شكري الأدب ثم تلاه المازني، وبقي العقاد في الدّيوان وحده؛ ثمَّ إنَّ العّقاد نفسه رجع عن كثير من أفكاره، ولاسيَّما تلك المتعلّقة بعمود الشّعر، وذكر أنّه أمضى في التّيار الجديد نحو ثلاثين سنة، ومع ذلك، فإنّ أذنه لم تألف موسيقا الشّعر الجديد وإيقاعه.

ولا نظنّ أنّ طريق هذه المدرسة كانت معبّدة، ومستساغة من الجميع، فقد رُفضت أفكارها واتجاهاتها من كثيرين، واتُّهمت بالتّبعيّة للغرب والتّخريب والتّظليل؛ لذلك نجد غير قليل من الشّعراء أيضاً الّذين دافعوا عن شوقي وحافظ إبراهيم، أمثال علي الجارم الّذي يقول في رثائهما:

سكت العندليب في وحشة الدو ح وغنت نواعق الغربان
جلبوا للقريض ثوباً من الغر ب ولم يجلبوا سوى الأكفانِ

ثم قـــــالوا مجـــــددون فـــــأهلا بصـــــناديد أخـــــريات الزمـــــان
لا تثـــوروا علـــى ديباجـــةِ امـــرئ الـــ ـقـــيس وصـــوبوا ديباجيـــة الـــذبياني
واحفظـــوا اللفـــظ وأســـاليب الـــذو ق، وهـــاتوا مـــا شـــئتم مـــن معـــاني
مـــا لســـان القـــريض مـــن عـــربيّ كلســـان القـــريض مـــن طمطمـــانى
إنمـــا الشـــعر قطعـــة منـــك ليســـت مـــن دمـــاء اللاتـــين واليـــونان
كـــلّ فـــنّ لـــه مكـــان وأهـــل وغـــدا العلـــم مـــا لـــه مـــن مكـــان
وجهـــة الشـــرق غيرهـــا وجـــ ـهـــة الغـــرب فـــأنّى وكيـــف يلتقيـــان؟!

مدرسة الدّيوان والتمرّد على تقاليد القصيدة القديمة

عملت مدرسة الدّيوان منذ نشأتها على التّمرّد على القصيدة العربية التّقليديّة من النّاحيتين الفنيّة والمعنويّة، ربما لأنّ روّادها فتنوا بنماذج الشّعر الغربي الّذي لا يغرق في هذه القيود، والّتي كانت القصيدة العربيّة اصطنعتها لنفسها إبّان عصور التخلّف والانحطاط والتّقليد، ويمكن رصد جوانب هذا التّمرّد فيما يأتي:

أ- أوّلاً: من النّاحية الفنيّة:

١. ثار أصحاب هذه المدرسة على نظام القصيدة الطويلة ذات النّسق الموحّد، وجنحوا إلى شعر المقطوعات، وشعر التّوشيح، وشعر تعدّد الأصوات؛ فهذه مثلاً مقطوعة لعبد الرحمن شكري في الحبّ:

محبٌّ يرد لحاظه

أرد لحاظي عنك وهي مشوقة إليك ولي دون الضلوع وجيبُ
ولو كان لي عيشٌ رغيدٌ وحالة تعيدُ كساءَ العمرِ وهو قشيبُ
لأقدمت إقدامَ الشجاعِ وكان لي إليك طموحٌ طائرٌ وهبوب
ولكن لي حالاً أخافُ صيالها عليك إذا صالت وأنت قريب
أحبك حبًّا لا يحبك مثله أبٌ لك ، ذو رفقٍ عليك نجيب
فيا بؤس نفسي تضرم الحبّ بالمنى وقد علمت مالي لديك نصيب !

٢. ثاروا على نظام القافية الموحّدة، فنوّعوا فيها على فترات متقاربة تتردّد بين البيتين والأبيات القليلة؛ بل أتى شعر شكري على القافية بكاملها، فألغاها في عديد من قصائده؛ إذ أخذ شكري يجدّد في قوافيه، فاستخدم الشعر الدوريّ الذي تتغيّر القافية في كلّ بيتين منه، وحاول أن يستخدم ضرباً جديداً من الشّعر، يُعرف عند الغربيّين بالشّعر المرسل، وفيه يتقيّد الشاعر بالوزن، ولكنّه لا يتقيّد بالقوافي؛ فلكلّ بيت قافيته أو لكلّ بيت نهايته؛ يقول شكري في قصيدته "واقعة أبي قير":

ملكُ البحارِ أتى يحثُّ سفينَه	كالطيرِ تسبحُ في الفضاءِ الواسعِ
لجٌّ على لجٍ يدبر أمـــرها	ثبْت وأجبـالٌ على أجبـالِ
حتى إذا بلغت أبو قيرَ اعتلى	علمٌ على أعـوادها خـفّـاق
وسفائنُ الإفرنس تنكر أمرَها	حتى أفاق أميرُها المكدودُ
أنّى رمى بلحاظه وجدَ العدا	كالأسد حول فريسة المغوارِ
حيل يدبرها المُغَلَّبُ (نلسن)	وكذا العداءُ خديعةٌ ودهاءُ

٣. دعا هؤلاء الشُّعراء إلى ما يسمَّى بالوحدةِ العضوية في القصيدة التي يجب أنْ تعمّها، فتكون بذلك جسداً واحدًا، فلا بدَّ أنْ يلتحمَ كلّ بيتٍ بما قبله وبما بعده، بحيث لا يستغني البيت في تمام فهمه عن سابقه ولاحقه، والقصيدة بذلك بنية نابضة بالحياة، تتجمّع فيها إحساسات الشَّاعر وذكرياته، لتكوّن مزيجًا من الفكر والشُّعور، من الوجدان والعقل، وتستلزم الوحدة العضوية وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً تتقدّم به القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة، وبذلك تكون القصيدة كالبنية الحية، لكُلِّ جزءٍ وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعضٍ عن طريقِ التسلسل في التّفكير والمشاعرِ .

وتستتبع الوحدة العضوية وحدة الإحساس، أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كُلّها، أي هيمنة الوحدة العاطفية على القصيدة، وهذه الوحدة العاطفية ما هي إلا الوحدة الفنِّيَّة التي يعنيها النَّقْد الحديث.

فالقصيدة عانت من التفكّك وفق رؤية العقّاد؛ الذي يرى في التفكّك أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرّقة لا تؤلّف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة.

وهو أمر لا نجده عند مدرسة الإحياء والبعث؛ لأنهم يقلّدون القدماء في تعدد أغراض القصيدة من البدء بالغزل والوصف والمدح والحكمة، ولذلك يمكن حذف بعض الأبيات أو نقلها من مكانها إلى مكان آخر.

٤. أصبح هناك اهتمام بوضع عنوان للقصيدة، ووضع عنوان للدّيوان ليدلّ علي الإطار العام لمحتواها مثل: عابر سبيل للعقّاد، وأزهار الخريف وضوء الفجر لشكري، وهذه العناوين تدلّ على محتوى الدّيوان، خلافاً لما كان يفعله شعراء الإحياء من عدم تسمية الدّيوان إلا باسم غير محدد مثل: ديوان الباردوي ـ والشّوقيات نسبة إلى الشّاعر أحمد شوقي ـ وديوان حافظ وغيرها.

٥. دعوا إلى تخلّي الشَّاعر عن سلطان اللّغة الشّعريّة القديمة وأساليبها التّراثيّة، وأنّ يستخدم الشّاعر المعاصر لغة جديدة عصريّة بسيطة، فكما أنَّ الحياة كُلّ الحياةِ صالحة لأن تكون موضوعاً شعرياً، كذلك كُلّ الألفاظ صالحة لأن تكون مادّة للشّاعر ينشد منها ألحانه، ليس فيها ما هو شعريٌّ وما هو غير شعري؛ بل هي كلّها ذات قابلية واحدة من حيث الشّعر وأساليبه، فلننظر مثلاً إلى هذه المقطوعة للمازني، وكيف أودى بديباجة الشّعر، وجزالة التّراكيب:

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا معالم الأرض في الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا ويني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني ولا الكوارث والأشجان تبكيني

٦. استخدام طريقة الحكاية في عرض الأفكار والهواجس والطّموحات، وهو أمر أدّى إلى استخدامهم الشّعر المرسل، فنظموا القصّة الشّعريّة العاطفيّة والاجتماعيّة، يقول عبد الرّحمن شكري في قصيدة له تحت عنوان [التّنويم المغناطيسي أو عزيمة المجرم]:

بلحاظٍ راميـاتٍ مصمياتٍ ساكناتِ
كلحاظِ الحيّة الرقـ ـطاءِ عند الوثباتِ
واعتزامٍ ليسَ يُثنى بدعاءٍ أو شكاةِ
قادها كرهاً وكانت قبلُ خيرَ الآبياتِ
جعلتْ تغضي لتمحي فعل تلك النظراتِ
فهي كالطيرِ قنيصٌ في الشباكِ القانصاتِ
ولها قلبٌ خفوقٌ كجناح الطائراتِ
صارَ يدعوها إليهِ بحديثِ اللحظاتِ
لحظاتٍ آمراتٍ فهي طوعُ الآمراتِ
تأخذُ المرءَ اقتساراً باقتدارِ العزماتِ
كم يضحّي الشرُّ بالطهـ ـرِ لحكمِ الشهواتِ

ب– ثانياً: من النّاحية المعنويّة:

١. رأوا أنّ الشّعر تعبير عن الذّات، ويتضمّن هذا ضرورة البعد عن الظّواهر، والغوص إلى ما وراءها، كما يتضمّن اعتبار الشّعر تأمّلاً في العالم، واعتبار أنّ المعاني الشّعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه، وأحواله نفسه، وفق تعبير عبد الرّحمن شكري. ويستطرد العقّاد في توضيح هذه الناحية فيقول: "إنّ الشّعر إذا لم يكن تعبيراً عن الذّات كان صناعة، وإذا كان صناعة لا يكون ذا سليقة إنسانيّة، فحين نقرأ شعر شاعر ولا نعرف هذا الشّاعر من شعره، ولم تظهر لنا شخصيّته الصّادقة من خلاله، فالأحرى أن نسمّي هذا الشعر تنسيقاً، لا تعبيراً".

٢. دعوا إلى أن تكون التّجربة الشّعرية مكوّناً من مكوّنات البناء العام للقصيدة المعاصرة بكل ما تشتمل عليه التّجربة الشّعرية من عناصر العاطفة والحسّ والعقل والتّفكير، والحلم والخيال والإيقاع الموسيقا، وبكلّ ما تعنيه التّجربة الشّعريّة من

معايشة واقعها الموضوعي والنّفسيّ والفكريّ واللُّغويّ؛ وبناء عليه يجب أن تكون للشّاعر نظرة للعالم خاصّة به، تميّزه من غيره، ولا يتقيّد فيها إلا بما تمليه عليه تجاربه ونفسه.

٣. انتقدوا رضوخ الشّاعر حيال ما يراه في الكون من تناقض ونقص، ودعوا إلى ضرورة التّعبير عنها، وعن إيقاعها في ذهن الشّاعر، كما دعوا إلى التّأمّل في الكون والتّعمّق في أسرار الوجود عوضاً عن التّعبير عن توافه الأمور، فلننظر إلى العقّاد يتحدّث عن الحياة، ويوضّح أن فيها استمراراً يذوب معه الأمس في اليوم، ويبقى الأب في الابن، وفي هذا يقول:

أسائل أمنا الأرضا ... سؤال الطفل للأم
فتخبرني بما أفضى ... إلى إدراكه علمي
جزاها الله من أمٍّ ... إذا ما أنجبت تئدُ
تغذّي الجسم بالجسم ... وتأكل لحم ما تلدُ
أقاموا أمس وانصرفوا ... فليس لفلهم شَمْلُ
فأين نفوس من سلفوا ... وأين يكون من يتلو

٤. الشِّعرُ لدى شعراء مدرسة الدّيوان يعالج معاني إنسانيّة عامّة، ينبع من قلب صادق الإحساس بمشاعرِهِ وبما توحي به الطّبيعة من حوله، فهو شعرٌ ذاتيّ، وهو حديثُ نفس عن دخائلها ووساوسها، وآلامها وأحلامها، وعن الكون وطلاسمه وألغازه وما يحمل بين جوانحه من حقائق وأسرار؛ ويقول العقّاد مصوراً تجربة الظّمأ الرّوحي، والحيرة الشّعوريّة في مقطوعة سبق الاستشهاد بها:

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا ... عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا ... معالم الأرض في الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا ... ويني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني ... ولا الكوارث والأشجان تبكيني

فهذه بذور الشّك والاضطراب والاغتراب، نتيجة الغوص في التّركيب الكونيّ ومعاناة الإنسان في الحياة فهو متأثّر بها، تارة محباً وتارة قانعاً وتارة متألماً.

٥. رفضوا التّقليد والصّنعة وشعر المناسبات، ورأوا أنّه نظم وليس شعراً؛ لأنه يفتقّد إلى صدق الشّعور، ويقتصر على وصف الأشياء وتعديد أشكالها وألوانها، وعدم الشّعور بجوهرها ونقل هذا الشّعور؛ كما رفضوا تعالي موضوعات الشّعر عن الواقع الذي تحياه الجماهير، وخلوّه من عناصر التّفكير والإحساس؛ فدأبوا يبحثون عن المعاني ذات الغرابة، ويدعون إلى أصالة الشّاعر معبراً عن وجدانه وذاته الباطنيّة، وصدق التّجربة، والإحساس بالذّات، وتشكيل الشّخصيّة الفنّيّة، واستلهام الشّاعر للطبيعة وتناوله لشتى الموضوعات الإنسانيّة، ويحاربون وشعر المناسبات، وقد تناولوا القضايا اليوميّة ولا

سيما العقّاد، فقد وصف الأسواق والحدائق، وقال قصيدة في كلبه الخاصّ، فها هو ذا المازنيّ يفسح المجال لحديث النّفس والوجدان في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة يعبّر بها عن مأساة الضيق بالحياة وعدم احتمالها، نتيجة لفرط الإحساس، وخيبة الآمال، وتحدي الأحداث المستمر:

تـراغمني الأحـداث حـتى كـأنني وُجـدت علـى كـره مـن الحـدثان
فـلا هـي تُصْـمي القلـب مـني إذا ولا ترعــوي يومــاً عــن الشــنآن
أبيـت كـأن القلـب كهـفٌ مهـدم بــرأسٍ منيــف فيــه للــريح ملعــب
أو اني في بحـر الحـوادث صـخرة تناطحهــا الأمــواج وهــي تَقلــب

٦. دعوا إلى الصّدق في التّعبير وعدم الإغراق في المبالغات؛ فالشّعر عندهم قيمة إنسانيّة وليس قيمة لسانيّة؛ فقد جعلوا للشّعر فلسفة، وكونوا لهم مفهوماً، يتمثّل في أنَّ الشّعر تعبير عن النّفس الإنسانيّة في فرديّتها وتميّزها، فالشّعر يصدر عمَّا يلفح الإنسان من فرح وحزن، فهو يعبّر عن ذلك، وبما أنَّ الحزن أكثر في حياة الإنسان فقد غلب على شعرهم الحزن من منطلق التّأمل والتّفكير.

وقد انحصروا في ذات الإنسان، بعيداً عن القضايا العامّة للأمّة الّتي لم يتعرّضوا لها، ويُسجل لهم أنَّهم أوَّل من منح الشّعر التّفكير والتّأمّل في التّكوين البشريّ؛ فهم حين يتحدّثون عن الفرح والألم إنما يلجون في عمق الإنسان، بينما الشّعراء السّابقون يرصدون حالة الحزن والشّكوى؛ ومن هنا أطلق على شعرهم شعر الاتّجاه الفكريّ، ويمكن التّمثيل لذلك بقصيدة عبد الرَّحمن شكري، وهي بعنوان "إلى المجهول"، إذ يقول فيها:

يحـوطني منـك بحـر لسْـتُ أعرفـه ومهمــه لسْــتُ أدري مــا أقاصــيه
يا ليـــــت لي نظـــــرةً في لعــلَّ فيــه ضيــاء الحــقّ تبديــه
أقضــي حيــاتي بــنفسٍ لسْــتُ وحــولي الكــون لم تــدرك مجاليــه
أخـال أني غريـب وهـو لي وطـن خـاب الغريـب الـذي يرجـو مقاصـيه
وأنــت في الكــونِ مــن قــاص قــد اســتوى فيــك قاصــيه ودانيــه
كــأنّني منــك في ناب لمفــترس المـرء يسـعى ولغـز العـيش يدميـه

٧. استحوذ عليهم الجانب السّوداويّ والتّشاؤم، ولجؤوا إلى الطّبيعة شأنهم شأن الشّعراء الرّومانسيين؛ فالعقّاد يطيل التّأمُّل في اللّيل وظلامه ويتأمّل ما يحتويه هذا اللّيل؛ بل يرى تواصل الظّلام من الآفاق إلى الأرض، فيكسو الإنسان والحياة بسواده:

غــربَ البــدرُ؟ أم دفــين وهــوى الــنجم؟ أم أوى خلــف
ضل هادي العيون واحلَوْ لَـك الليـل فـلا فـرقَ بـين أعمـى

ولَهذا الظلامُ خير من النور إذا كنــتَ لا تــرى وجــهَ حــرّ

ها هنا أُطلقُ العنانَ ني وأبكـي نفسـي وأنشـد شـعري

أخيراً يمكن القول إنّ مدرسة الدّيون ظاهرة بارزة في الشّعر العربيّ الحديث، إذ كان لها أثرها الأبرز في تجديد الشّعر العربيّ، على الصّعيدين النّقديّ والشّعريّ، فقد طوّرت حركة النّقد عبر كتاب الدّيوان، ونادت بضرورة التّجديد استجابة لدواعي العصر، وكان لثقافة روّادها الغربيّة أثرها في هذا التّجديد، فعملت منذ نشأتها على التّمرُّد في وجه القصيدة العربيّة التّقليديّة، فثاروا على نظام القصيدة الطّويلة في وحدة النّسق والقافية، وتفكك الموضوع، وانتقدوا تعالي الشّعر عن الواقع، وبعده عن الرّوح العصريّة، وخلوه من عناصر التّفكير والشّعور بجواهر الأشياء، وافتقاده روح العصر ومتطلّباته.

جامعة دمشق
كُلِّيَّة الآداب الرَّابعة
قسم اللُّغة العربيَّة
السَّنة الرَّابعة

شعر حديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدِّراسي
٢٠٢٣-٢٠٢٤م
الفصل الأوَّل

المُحاضرة السادسة

أوّلاً: النشأة والتأسيس:

"أبولو" جماعة شعرية انبثقت من الصراع الدائر بين أنصار المدرسة التقليدية ومدرسة الديوان، لتتبلور عام ١٩٣٢م، ويعود ظهور هذه الجماعة الشعرية إلى الطبيب الشاعر "أحمد زكي أبو شادي" (١٨٩٢-١٩٥٥م) الذي كان صاحب فكرة نشوئها والداعي إلى تأسيسها، متخذة من "أبولو" إله الفنون والعلوم والإلهام في الأساطير اليونانية اسما لها.

انتخبت الجماعة أمير الشعراء أحمد شوقي أول رئيس لها، (توفي بعد أربعة أيام من تأسيس جماعة أبولو)، تلاه خليل مطران (١٨٧١ -١٩٤٩م)، ثم أحمد زكي أبو شادي، واستمرت الحركة من (١٩٣٢-١٩٣٦)، وكان لها مجلة دورية باسمها، مجلة أبولو التي توقفت عن الصدور في العام (١٩٣٤م).

لم يكن لجماعة "أبولو" مذهب شعري بعينه، كما كان لمدرسة الديوان، التي انتمت إلى الحركة الرومانسية ضد الاتجاه الكلاسيكي في الشعر، ولم يكتب لها بيان شعري، يُحدّد نظرتها إلى الإبداع وقضاياه المتفرقة من أسلوب ومضمون وشكل وفكر... إلخ؛ بل اكتفى أبو شادي بتقديم دستور إداري للجماعة، يحدد الأهداف العامة لها من:

- السمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء في هذا الاتجاه.
- الرقي بمستوى الشعراء فنياً واجتماعياً ومادياً.
- مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

ولعل هذا أول ما يلاحظ على تلك الجماعة، أنّها لم تنتظم ضمن مذهب أدبي معين ذي خصائص مميزة؛ كما لم تكن مدرسة أدبية متجانسة، بل هي جماعة كل شاعر مصري، ويتضح هذا من خلال رئيسها وأعضائها، ففيهم كثير من شعراء مدرسة الإحياء والبعث مثل أحمد شوقي وخليل مطران وأحمد محرم وغيرهم، كما يبدو ما قلناه واضحاً من خلال مسيرة رائدها (أحمد زكي أبو شادي) الإبداعية؛ إذ كان هو نفسه موسوعة شعرية، وكان نشاطه أكبر من أن يحتويه مذهب شعري، أو فنّ خاص من فنون الشعر، إذ جمع بين الشعر القصصي والدرامي والعاطفي والوصفي والفلسفي، بل وتخطى الشعر إلى مجالات أخرى كالنثر والنقد والعلم. ولكن يمكننا القول إن في تلك الفترة التي نشأت فيها جماعة أبولو، قد تميّزت بطغيان الشعر الرومانسي العاطفي الذاتي.

وربّما هذه هي الأسباب التي جعلت غير قليل من الدارسين ينكرون أن يطلق عليها تسمية مدرسة؛ لأنها تضم أدباء وشعراء لا يخضعون لتيار أدبي واحد، وأصروا على تسميتها بالجماعة أو الجمعية، كما نلاحظ عند الدكتور عبد العزيز الدسوقي في كتابه (جماعة أبولو وأثرها في

الشعر الحديث). لكنّ ذلك لا يقلّل من أثرها في تطوير القصيدة الشعرية والتجديد في بنائها الفني والداخلي، واحتضانها لمواهب الشعراء الشباب وتنميتها، والاتجاه إلى تشجيعهم بنشر إنتاجهم، ووضع أهداف محددة سارت على نهجها.

ومن الطريف أنّ أحمد شوقي يحيّي جماعة أبولو والمجلة، ويرسم لها منهجاً تقليديّاً، وهي التي نشأت ردّاً على التقليديّة في الشعر، فها هو ذا يقول:

أبولـو، مَرْحبـاً بِـكِ يا أبولـو ... فإنـكِ مـن عُكـاظِ الشِّـعرِ ظِـلُّ
عُكاظُ، وأنتِ للبلغاءِ سُوقٌ ... علـى جنباتِهـا رحلـوا وحَلُّـوا
عَسـى تأتينَنَـا بمعلقـاتٍ ... نـروحُ علـى القـديمِ بهـا نُـدِلُّ
لعلّ مواهباً خفيتْ وضاعَتْ ... تُـذاعُ علـى يَـدَيْكِ وتُسْـتغَلُّ

ثانياً: مجلة "أبولو":

تعد مجلة "أبولو" التي أشرنا إليها سابقاً، وثيقة أدبية وتاريخية وفكرية لهذه الجماعة التي لم تعمر طويلًا، لكنّها نازعت مدرسة الديوان سيطرتها، بسبب هيمنة العقاد عليها منظراً وقائداً، وارتبطت إنجازاتها بالنقد أكثر مما ارتبطت بالشعر، وغرّبت عنها عبد الرحمن شكري الذي يتسق شعره مع شعر الجيل الثاني لجماعة أبولو. وبذلك تألّقت جماعة "أبولو" ومجلّتها، وحلّت محلّ مدرسة الديوان، فأنتجت جيلاً شعرياً ينتمي إلى الاتجاه الرومانسي بحق، من أمثال: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، ومحمد عبد المعطى الهمشري وغيرهم.

ولا يفوتنا هنا أن نثبت ما جاء في افتتاحية العدد الأول منه المجلة، وكتب فيه أبو شادي يقول: "نظراً للمنزلة الخاصة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب، ولما أصابه، وأصاب رجاله من سوء الحال، بينما الشعر من أجلّ مظاهر الفن لم نتردّد في أن نخصّه بهذه المجلة، التي هي الأولى من نوعها في العالم العربي، كما لم نتوان في تأسيس هيئة مستقلة لخدمته، هي جمعية أبولو، حباً في إحلاله مكانته السابقة الرفيعة، وتحقيقا للتآخي والتعاون المنشود بين الشعراء، وقد خلت هذه المجلة من الحزبية، وتفتحت أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية..."

بالإضافة إلى ما تركه لنا شعراء هذه الجماعة من دواوين ومجموعات شعرية، تبدو فيها النزعة الرومانسية هي الأقوى مضموناً وشكلاً وانفعالاً، فإن مجلة "أبولو" التي كانت تنشر على الملأ قصائدهم وأفكارهم، كانت المنبر الذي التف حوله الشعراء من العواصم العربية والمنارة التي نشرت إشعاعاتهم.

ثالثاً: أثر مطران في جماعة "أبولو":

كان أثر مطران في الجماعة بارزاً، باعتراف محمد مندور وقولة إبراهيم ناجى (١٨٩٨-١٩٥٣م) المشهورة: (كلنا أصابتنا الحمى المطرانية)؛ ويقصد بها نزعته التجديدية في الشعر وطابعه الذاتي الرومانسي.

وممّا يؤكد ذلك أيضاً، ما جاء في مقدمة ديوان "أحمد زكي أبو شادي": " فقد عرفت محبة هذا الرجل الإنساني وأستاذيته منذ ثلاثين سنة، إذ تعهدني صغيراً فبقيت أهتدي بهديه، وكان أول ناقد لأدبي. ولي أن اقول عن تأثيره في شعري ما قاله المازني عن أدب شكري، فلولا مطران لغلب على ظني أني ما كنت أعرف إلا بعد زمن مديد معنى الشخصية الأدبية، والطلاقة الفنية، ووحدة القصيدة والروح العالمية في الأدب، وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية"... وصفوة القول إنّ أثر مطران في شعري هو أثر عميق لأنّه يرجع إلى طفولتي الأدبية، ويصاحبني في جميع أدوار حياتي، وإذا كان استقلالي الأدبي متجلياً الآن في أعمالي، فهو في الوقت ذاته يمثل الاطراد الطبيعي للتعاليم الفنية التي تشرّبتها نفسي الصبية من ذلك الأستاذ العظيم، وما زالت تحرص عليها نفسي الكهلة الوفية ناظرةً إلى آثار الصبا، وإلى معلمي الأول بحنان عميق، هو أشبه الشعور بالتقديس والعبادة..."

ويقول (إبراهيم ناجي) أيضاً: "إنّنا مدينون لخليل مطران بكثير من التوجيهات في شعرنا العصري، هو وضع البذور وفتح أعيننا للنور ... المدرسة الحديثة التي يتكلم بلسانها أبو شادي وحسن الصيرفي وصالح جودت وأبو القاسم الشابي وغيرهم، هي رجع الصدى لذلك الصوت البعيد الذي ردّده مطران في غير ضجة ولا ادّعاء ... ونحن إنّما زدنا على ذلك بما عرفنا من مطالعتنا المتعددة، ومعرفتنا باللغات المتباينة التي أوقفتنا على التيارات الجديدة للآداب والفنون".

ومع أن هذه الحركة الشعرية لم تعمر طويلاً، إلا أنّها تركت أصداءها في العالم العربي، وراسلها العديد من الشعراء والنقاد، أمثال: أبي القاسم الشابي، وشفيق وفوزي معلوف، كما تجاوب معها ميخائيل نعيمة رائد حركة التجديد في المهجر، وقد نصّ على تجاوبه معها في مقدمة كتابه الشهير "الغربال".

رابعاً: السمات الأساسيّة لجماعة "أبولو":

إنّ دراسة النتاج الشعري لشعراء مجلة "أبولو" أنفسهم، ودراسة آرائهم تتيحان لنا أن نتعرف، بشكل أفضل، المنحى الفنّي العام لحركة "أبولو"، ويمكن إيجاز السمات العامّة فيما يأتي:

أ- من حيث المضمون:

١) تحولت قضايا الشعر من قضايا المجتمع إلى قضايا الذات، واستكشف بعض شعراء الجماعة لغة شعرية جديدة متماسكة أكثر صفاء ونقاء من شعر التقليديين، وأغراضهم الشعرية الموروثة، فبرز في أشعارهم الإيمان بذاتية التجربة والحنين إلى مواطن الذكريات كقول إبراهيم ناجي متذكراً دار أحبابه:

رفَرف القلبُ بجنْبي كالذَّبيح وأنا أهتِـــفُ يا قلبـــي اتَّـــدْ

فيجيـــبُ الـــدمعُ والماضـــي لِمَ عُـــدْنا؟ ليـــتَ أنَّا لم نَعُـــدْ

ويقول محمد الهمشري في قصيدته (النارنجة الذابلة) يستحضر ذكريات صباه:

كانتْ لنا عند السياجِ شُجيرةٌ أَلِـفَ الغـناءَ بظلّهـا الـزرزورُ

طفـق الربيـعُ يزورهـا مُتخـفِّياً فيفـيض منهـا في الحديقـة نـور

وها هو ذا علي محمود طه يصوّر اغترابه بوصفه شاعراً في قصيدته "غرفة الشاعر"، ومضى يصور سراجه الشاحب، وعبء عبقريته الشاعرة وما يتردد في نفسه من حزن لعدم تقدير مواطنيه له، وهو يستهلها على هذا النمط:

أيها الشاعر الكئيب مضى الليـ ـل ومـا زلـتَ غارقًـا في شـجونك

مسـلما رأسـك الحـزين إلى الفكـ ـر وللسُّـــهْد ذابـــلات جفونـــك

ويـــد تمســـك الـــيراع وأخـــرى في ارتعـــاش تمـــر فـــوق جبينـــك

وفـــم ناضـــب بـــه حـــر أنفـــا سـك يطغى على ضعيف أنينك

٢) حب الطبيعة، والتعلق بجمالها، وتشخيصها ومناجاتها، وتسمية داوينهم وقصائدهم بما يدل على هذا الحب مثل: أطياف الربيع - وأشعة وظلال -وعودة الراعي - وفوق العباب - والينبوع لـ"أحمد زكي أبو شادي"، وأغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل ، ومن وراء الظلام — والمساء الحزين - ورثاء فجر - أنشودة الراعي - ومن أغاني الرعاة -وصوت من السماء لأبي القاسم الشابي، وبرز في شعرهم الانحياز إلى الطبيعة لا من حيث المناظر والمشاهد، بل من حيث إنّها تختزن الأسرار أو المجهول. يقول أبو شادي في قصيدته (أمّنا الأرض):

أُمَّاهُ إِنَّ لَدَيْكِ صَفْوَ حَنِينِي وَإِلَيْكِ مَرْجِعُ فَرْحَتِي وَأَنِينِي

أَلْقَاكِ فِي كَنَفِ السُّكُونِ عِبَادَةً وَأُقَبِّلُ التربَ الَّذِي يُخْفِينِي

وَأَرُوحُ أَعْشَقُ كُلَّ مَا أَنْجَبْتِهِ فَجَمِيعُهُ شِعْرٌ إِزَاءَ حَنِينِي

مَا النَّحْلُ، مَا هَذِي الدَّوَاجِنُ وَالْغَرْسُ إِلَّا الشعر ملْءَ رَنِينِي

وَأَرَى الْأُلُوهَةَ فِيهِ بَيْنَ تَوَثُّبٍ وَتَطَايُرٍ، وَوَدَاعَةٍ، وَسُكُونِ
وَالنَّاسُ تَعْجَبُ مِنْ تَوَزُّعِ وَهْوَ الْمُوَحِّدُ فِيكِ غَيْرُ غَبِينِ
أُمَّاهُ !موئلُ كُلِّ لُبِّ شَاعِرٍ نَجْوَاكِ فَهي مَفَاتِنِي وَفُنُونِي

٣) التشاؤم والاستسلام للأحزان والآلام واليأس، حتى جعل محمود حسن إسماعيل عنوان ديوان له: (أين المفر؟). وها هو ذا إبراهيم ناجي غارق في لجج من الشقاء والحرمان. وقد يقف بالطبيعة كما في قصيدته "خواطر الغروب"؛ ولكنه لا يقف بها منفصلة عما في نفسه؛ بل يستغلها لتصوير ما يعتلج في قلبه من مشاعر الأسى والحزن؛ كقوله في القصيدة:

مـــا تقـــول الأمـــواج؟ مـــا آلم الشمـــ ...ـــس فولّـــت حزينـــة صـــفراء
تركتنـــا وخلّفَـــتْ ليـــلَ شـــكٍّ أبـــديٍّ والظلمـــةَ الخرســـاء

٤) تنوعت موضوعاتهم الشعرية بين الاهتمام بالمرأة ومعاناة عذاب الحياة وظلمها، وتصوير البؤس، والوصف، مع الابتعاد عن الشعر السياسي باستثناء "أحمد زكي أبو شادي" الذي أكثر من الكتابة في هذا اللون، وكذلك كتب إبراهيم ناجي فيه قليلاً، فلننظر مثلاً إلى قصيدة "حانة الشعراء" في الوصف، لعلي محمود طه، وهو يستهلها على هذا النحو:

هـي حانـة شـتى عجائبهـا معروشـــة بالزهـــر والقصـــب
في ظُلَّـــة باتـــت تـــداعبها أنفـــاس ليـــل مقمـــر الســـحب

ومن القصائد ذائعة الصيت في المضمار السياسي، قصيدة علي محمود طه أيضاً "نداء الفداء" التي يستصرخ فيها العرب لنجدة فلسطين، وهي قصيدته خالدة غنّاها عبد الوهاب:

أخـي! جـاوز الظـالمون فحَـــقَّ الجهـــادُ وحـــق الفـــدا
أنتركهُمْ يغصبونَ العُروبةَ مجد الأبوَّةِ والسؤددا؟

وليسوا بِغَيْرِ صليلِ السيوفِ يُجيبونَ صوتًا لنا أو صدى

فجـرِّدْ حسـامَكَ مـن فلـيس لـهُ، بعـدُ، أن يُغمـدا
أَخِي، قُمْ إِلِى قِبْلَةِ المشْرِقَيْن لِنَحْمِي الكَنِيسَةَ وَالمسْجِدَا

يسـوع الشـهيد علـى يعـــانق، في جيشـــه، أحمـــدا

٥) بروز العلم والمنجزات العلميّة والطب وعجائبه، والأدوات العلمية الحديثة من المواطن التي ينبو عنها الشعر كموضوعات، ولكنّهم كانوا ينطلقون منها إلى أمداء التفكير والتفلسف والتأمّل، مثل ما نجد عند أحمد زكي أبو شادي في قصيدته "تحطيم الذرّة"، وفيها يقول:

قُهرت نوى الذّرات حتّى ... صوراً من الطاقات والآماد
وكأنّها القلب المليءُ عواطفاً ... ينهدّ تحت مصائب وعوادي
فيذيع في دنيا المشاعر وجدَهُ ... ويسير في الأشواق والأحقاد
وكذلك الذرات هدم بنائها ... خلقٌ لأضداد على أضداد
لبناتُ هذا الكونِ من لبناتِها ... وفؤادها ثاوٍ بكلِّ فؤاد

ب- من الناحية الفنيّة:

١) استعمال اللغة استعمالاً جديداً في دلالات الألفاظ والتراكيب والصور بما تدل عليه من إيحاء ورمزية: كالعطر القمري – الأريج الناعم – الشفق الباكي – أغاني الكوخ – الأنفاس المحترقة – وراء الغمام – شاطئ الأعراف –الجنة الضائعة.

٢) الميل إلى التشخيص؛ أي منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان، حتى ليتصور شعراء هذا الاتجاه ما ليس إنساناً، وكأنه إنسان يحس إحساسه، ويفكر تفكيره ويفعل أفعاله، ومن ذلك قول الهمشري في قصيدة من الشعر المرسل:

فنسيم المساء يسرق عطراً ... من رياض سحيقة في الخيال
صور المغرب الذكي رباها ... فهي تحكي مدينة الأحلام
ووراء السياج زهرةُ فلٍّ ... غازلتها أشعةٌ في المساء
إنّ هذي الأزهار تحلم في الليل ... وعطر النارنج خلف السياج

٣) ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد، والتنويع في القافية والبحور (الشعر الحر) في القصيدة الواحدة، والتحرّر أحياناً من القافية (الشعر المرسل)، واعتبار الشعر الذي لا قافية له ولا وزن، شعراً (الشعر المنثور)، يقول إبراهيم ناجي:

أماناً أيُّها الحبُّ ... سلاماً أيُّها الآسي
أتيت إليك مشتفياً ... فراراً من أذى الناس
أطِلّي يا حياة الرو ... ح في عيشيَّ تحييني
شرابي منكِ أضواء ... وقوتي أن تناجيني

٤) الميل إلى الموسيقا الهادئة لا الصاخبة، وتقسيم القصيدة إلى مقاطع تتعدد قوافيها وأوزانها. وكان أكثرهم جرأة في ذلك أحمد زكى أبو شادي في قصيدته (الفنان) وفيها يصور حبه الظامئ أبداً إلى لقاء الحبيبة، على شاكلة قوله:

أماناً أيُّها الحبُّ ... سلاماً أيُّها الآسي

أتيـــــت إليـــــك مشـــــتفياً فـــــراراً مـــــن أذى النـــــاس
أطِلـــــي يا حيـــــاة الـــــرو ح في عيـــــنيَّ تحييـــــني
شـــــرابي منـــــكِ أضـــــواء وقـــــوتي أن تنـــــاجيني

٥) تأكيد وحدة القصيدة، ووحدة الشاعر نفسه، وشخصيّته، ومذهبه الفنّي والموضوعي؛ مثلما نرى في قصائد: (شاطئ الأعراف) للهمشري، و(الأطلال، وملحمة السراب) لإبراهيم ناجي، و(طارق بن زياد، وأرواح وأشباح) لعلي محمود طه.

٦) الاتجاه نحو التيار الموضوعي في الشعر؛ أي نحو الشعر القصصي والمسرحي، ولعلّ من أهمّ ما قدّمه أحمد زكي أبو شادي في القصص الشعري: قصّة عبده بك، وفيها يصوّر مآسي الزواج ومهازله في ظروفه، أمّا شعره المسرحي، فتمثّله مسرحيّاته: إحسان، والآلهة، والأزدشير، وأخناتون، والزبّاء ملكة تدمر، وبنت الصحرا.

خامساً: أثر جماعة "أبولو" في التجديد الشعر:

اتّخذت جماعة "أبولو" منحى تجديديّاً بعيد الأثر، من حيث إيغالها في حريّة القول الشعري والكيفيّة التي تأتّى بها هذا القول، فأبدعت وأدهشت، ويعود ذلك إلى رغبة هذه الجماعة في إثارة الحميّة إلى الابتكار، وتسهيل السبل الوعرة التي كانت تثبّط الهمم دون الاستقلال في التفكير والخلق والتقدير، وفق تعبير الشاعر خليل مطران، ويمكن إجمال أثر هذه الجماعة في عدّة نقاط وفق مؤسّسها "أبو شادي"، ومطران أيضاً، وهي:

١) التبشير بالشعر الحرّ، وكتابة نماذجه الأولى باللغة العربيّة.
٢) كتابة الأوبرات الشعريّة الأولى (نوع من المسرحيات الغنائية)، باللغة العربيّة.
٣) تشجيع الشعر المرسل.
٤) الدعوة إلى التعبير الفطري الطليق الذي يضمن الابتكار والحريّة والخيال.
٥) التفتت إلى الإبداع في الأجناس الشعرية غير الغنائية مثل كتابة الشعر القصصي والمسرحي والرمزي.
٦) توكيد البحث عن الجمال الفنّي في كلّ ضرب من ضروب الشعر، وهو مبدأ يوضخ إمكان تذوق شعراء لهم اتجاهات متباينة.
٧) الاهتمام بالإشارات التاريخيّة والرموز الاصطلاحيّة والأسماء الأعجميّة.
٨) الاهتمام بالميثولوجيا (علم الأساطير) فدعت إلى استخدام الأسطورة والأساليب المتطورة للقصيدة.
٩) التحريف في موازين الشعر.
١٠) تعدّدية المصادر الشرقيّة والغربيّة، فيما يتعلّق بالمعاني والصور.

للاستزادة انظر المراجع الآتية:

١) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة.
٢) أحمد زكي أبو شادي: قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.
٣) أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، مصر.
٤) أدونيس: الثابت والمتحول – صدمة الحداثة، بيروت، دار الفكر، ط٥، ١٩٨٦م.

٥) شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ١٩٦١م.
: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر.
٦) عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، جامعة الدول العربية، ١٩٦٠م.
٧) عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة ط ٨.
٨) محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢.
٩) محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، الجزء الأوّل، ١٩٥٥م.
نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٤

جامعة دمشق
كليّة الآداب الرابعة
قسم اللغة العربية
السنة الرابعة

شعر حديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدراسي
٢٠٢٢-٢٠٢٣م
الفصل الأوّل

المحاضرة الثامنة

بدأ آلاف المهاجرين العرب من بلاد الشام – مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي – رحلتهم الطويلة إلى بلاد المهجر (أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية)؛ لأسباب اقتصادية وسياسية في المقام الأول؛ فقد كانت بلاد الشام ولاية عثمانية تتعرّض لما تتعرّض له الولايات العربية الأخرى تحت الحكم التركي؛ من تعسّف الحكام وسوء الإدارة. وأما من كانوا يعارضون سياسة (التتريك) العثمانية، ويجاهدون للإبقاء على الهوية العربية، فنصيبهم الاضطهاد والمعتقلات.

وقد ازدادت الأوضاع السياسية سوءاً، عندما قرّرت الدول الأوروبيّة الكبرى مواجهة الدولة العثمانية، واقتسام أملاكها شيئاً فشيئاً، فانحازت كلّ دولة إلى فرقة أو طائفة على حساب أمن البلاد واستقرارها؛ فاشتعلت الفتن الطائفيّة والدينيّة، وحدثت مذابح كثيرة، وساءت الأحوال الاقتصاديّة في بلاد كثيرة السكان ضيّقة المساحة، وهلكت المحاصيل الزراعية بالأوبئة والحشرات، إضافة إلى ارتفاع الضرائب المفروضة على المزارعين وأصحاب المتاجر الصغيرة. وهكذا فكر عدد كبير من السكّان بالهجرة، وتطلّعت أبصارهم إلى الغرب وإلى الأمريكيتين بخاصّة، فقد سمعوا عنها، وعمّا تتمتّع به من ثراء وحضارة وحرية، وذلك من خلال الجمعيّات والمدارس التبشيريّة التي انتشرت في البلاد.

انقسمت قوافل المهاجرين إلى العالم الجديد إلى قسمين؛ قسم قصد الولايات المتحدة الأمريكية، واستقر في الولايات الشرقية والشمالية الشرقية منها، وتوجّه القسم الآخر إلى أمريكا الجنوبية وبخاصة البرازيل والأرجنتين والمكسيك.

وجد المهاجرون عناء وتعباً، فلم يكن الحصول على لقمة العيش سهلاً، كما ظنوه، وكما زُين لهم، فلم تجر الرياح كما اشتهت سفنهم، خصوصاً أن معظمهم كانوا فقراء، وقد عانوا فور وصولهم القارةَ الجديدة الحرمان والفقر، فتمزّقت نفوس الكثيرين منهم، وشعروا بجرح كرامتهم، وتمنّى بعضهم لو لم يقدم على الهجرة. وصور الشاعر المهجري مسعود سماحة، تلك المرحلة المضنية من حياة المهاجرين بقوله:

كم طويتُ القفارَ مشياً وحملي ... فـوق ظهـري، يكـادُ يقصـمُ
كـم قرعـتُ الأبـوابَ غـيرَ مبـالٍ ... بكلال، أو قرّ فصل وحرّ!
كم ولجتُ الغاباتِ، والليلُ داجٍ ... ووميضُ البروق شمسي وبدري!
كـم توسّـدتُ صـخرةً، وذراعـي ... تحتَ رأسي، وخنجري فوق

وهذا إلياس فرحات يعمل بائعاً متجوّلاً كما زاول أعمالا عديدة في البرازيل؛ وقد قال يصف حاله وهو يكابد الشقاء وقلة الحظ:

أُغَرِّبُ خَلْفَ الرِّزْقِ وَهْوَ مُشَرِّقٌ ... وَأُقْسِمُ لَوْ شَرَّقْتُ كَانَ يُغَرِّبُ
نَبِيتُ بِأَكْوَاخٍ خَلَتْ مِنْ أُنَاسِهَا ... وَقَامَ عَلَيْها البُومُ يَبْكِي وَيَنْدُبُ
مُفَكَّكَـةً جُدْرَانُـها وَسُقُوفُـها ... يُطِلُّ علينا النَّجمُ مِنْها ويَغْرُبُ
فَنُمْسِـــي وفي أجفَانِنـــا ... ونضحي وَجَمْرُ السُّهْدِ فِيهِنَّ
وَنَشْـرَبُ مِمَّـا تَشْـرَبُ الخيـلُ تَارَةً ... وطَوْراً تَعَافُ الخَيْلُ مَا نَحْنُ
حَيَـاةُ مَشَقَّـاتٍ وَلَكِـنْ لِبُعْدِهَـا ... عَنِ الذُّلِّ تَصْفُو لِلأَبِيِّ وَتَعْذُبُ

لكنهم وجدوا في بيئتهم الجديدة من الحرية ما ساعدهم على ممارسة إبداعهم الأدبي، كما أن اكتواءهم بنيران الغربة، وحنينهم إلى الوطن البعيد، وخوفهم على لغتهم وهُويّتهم العربيّة من الضياع، في مجتمعات يبدو كلّ شيء فيها غريباً عنهم، جعلهم يلتفّون حول بعضهم بعضاً، ودفعهم إلى تأسيس الجمعيات والأندية والصحف والمجلات؛ يلتقون فيها ويمارسون من خلالها أنشطتهم، وظهر من بينهم الشعراء والأدباء الذين نشأت بهم مدرسة عربية أدبية مهمة هناك، سمّيت بمدرسة المهجر.

وقد انقسمت مدرسة المهجر إلى مدرستين هما: الرابطة القلمية، والعصبة الأندلسيّة التي تأسّست مطلع العام (١٩٣٣م) في ساو باولو بالبرازيل، ولعل السبب في هذه التسمية هو الجو الإسباني الذي يطبع الحياة العامة في أمريكا الجنوبية، وكأنّه قد أثار كوامن الشجن في نفوس هؤلاء المهاجرين، وأعادهم إلى ذكريات العرب أيام مجدهم في الأندلس، وسنكتفي بدراسة الرابطة القلميّة، وأثرها في التجديد الشعري، لأهميّتها أوّلاً، ولأنّها الأبعد أثراً في التجديد الشعري ثانياً.

الرابطة القلميّة، وأثرها في التجديد الشعري

أوّلاً: النشأة والتأسيس:

الرابطة القلميّة هي إحدى الجمعيات الأدبية التي أسّسها مهاجرو الشام في أمريكا الشمالية في نيويورك (١٩٢٠م)، وكان الشاعر جبران خليل جبران، وراء فكرة تأسيسها، فترأسها وأصبح أبرز أعضائها.

وقد ضمت الرابطة في الأصل عشرة أعضاء أساسيين، فإلى جانب جبران ضمّت كلاً من: ندرة حداد، وعبد المسيح حداد، ونسيب عريضة، ورشيد أيوب، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي... وغيرهم.

وقد كتب ميخائيل نعيمة مقدمة لدستور الرابطة، ألقى بها الضوء على جوهر هذه الرابطة وغاياتها، ورسائلها الفنية، وعرّفَ بها رسالة الأدب والأديب.

استمرّ نشاط الرابطة الأدبي عشرة أعوام، وكان أعضاؤها ينشرون نتاجاتهم في مجلة "الفنون" التي أسّسها نسيب عريضة، ثم في مجلة السائح لعبد المسيح حداد. وقد توقّف هذا النشاط بوفاة جبران، وتفرُّق أعضائها، إما بالوفاة وإما بالعودة إلى الوطن .

كان هدف الرابطة القلمية بثّ روح التجديد في الأدب العربيّ شعراً ونثراً، ومحاربة التقليد، وتعميق صلة الأدب بالحياة، وجعل التجربة الكتابية تنفتح على آفاق أوسع ممّا كانت تدور حول فلكه من النماذج القديمة في الأدب ا لعربي.

ويبدو أن أدباء الرابطة القلميّة قد حقّقوا الكثير من أهدافهم، وقد ساعدهم على ذلك ما كان يجمع بين أعضائها من تآلف وتشابه في الميول والاهتمامات، إضافة إلى المناخ الحر الذي كانوا يتنفسون أريجه، وما كان يعج به من أحدث التيارات الفكرية والاتجاهات الأدبية آنذاك.

ثانياً: مظاهر التجديد الشعري عند الرابطة القلميّة:

تعدّدت نواحي التجديد في الشعر على أيدي شعراء الرابطة القلميّة من الناحيتين المعنويّة والفنيّة، وسنتطرّق إلى أهم هذه النواحي فيما يأتي:

١) التجديد في الأوزان والقوافي وبنية القصيدة وتشكيلها:

حاول شعراء الرابطة القلميّة أن يجدّدوا في الأوزان الشعرية؛ فنوّعوا وشكّلوا داخل موسيقا الشعر العربي، وأوزان الخليل، فكتبوا المجزوءات والمشطورات، ونظموا على طريقة الموشحات الأندلسية، ونوّعوا الأوزان في داخل القصيدة الواحدة، كما اختلفت التفاعيل في العدد، وانتظمت القوافي في أشكال متعددة؛ فهذا ميخائيل نعيمة في قصيدته (من سفر الزمان)، ينوّع في ترتيب الأشطر الشعرية ليخلق إيقاعات جديدة، وفي هذا نوع من التجديد والحداثة؛ فيقول:

رُوحِي فَكَم شِبتُ وشَابتْ سِنين
من قبلِ أن بانت حواشيكِ
واليومَ كفُّ الدَّهرِ تَطوِيكِ
عنَّا ومَن يَدري مَتى تَنشرين
رُوحِي وخِلّينا
بِالأرضِ لاهِينَا
نَرعَى أَمانِينَا
في مَرجِ أوهام
ما بين أيَّامٍ وأعوام
تأتي وتَمضِي وهْي سِرٌّ دَفِينْ

ووجد بعضهم أن الموشّح قادر على التنويعات الموسيقيّة، مثل نسيب عريضة، وهذا موشّح له بعنوان (أم الحجارة السود) يتحدث فيه عن بلده حمص، يقول:

يا دهـرُ قـد طـالَ البُعـاد عـن هـل عـودةٌ تُرجَـى وقـد فـاتَ
عُـدْ بي إلى حِمْـصٍ ولـو حشـو واهتِـفْ: أتيـتُ بِعـاثرٍ مَـردُودِ
واجعــلْ ضَــرِيحِي مــن

ويُعدّ نسيب عريضة واحداً من الشعراء الذين دأبوا على التجديد في موسيقا الشعر؛ ولديه مجموعة من القصائد التي استخدم فيه التفعيلة، واستخدم فيها نظام المقطع الشعري، وكثير منها يقوم على حرية توزيع التفعيلات بين الأسطر الشعريّة، ومنها قصيدة (أنا في الحضيض)، يقول فيها:

دربِي بَعِيدْ وأنا وَحِيدْ
أفَلا رَفِيقٌ أَو دليلٌ في الطريقْ
وارحَمَتَاهُ لمن يسير بِلا وِطَابْ (مؤونة)
بَينَ القِفَارِ وقد تَعلَّل بِالسَّرابْ
ما من مُجيبْ ما من حبيبْ

سر يا شقيُّ كفاكَ تشكو ما دهاكْ
ألعلَّ لا شاكٍ من البَلوى سواكْ
كم ذا تفتِّشُ عن مُواسٍ أو مُعين!
هيهاتَ إنَّ الناس مثلك أجمعينْ!

ويبدو أن عريضة يسجّل التفرّد في استعمال جميع الأشكال الإيقاعيّة، وربّما كان سبّاقاً إلى الاهتداء إلى شعر التفعيلة قبل غيره، وهو ما يظهر في نماذج عديدة توضح اشتغال الشاعر الدائب على فنيّات القصيدة والتجديد بها، ولا سيّما قضيّة الإيقاع والوزن، فها هو ذا يقول:

كَفِّنُوه هَتْكُ عِرْضٍ
واذْفِنُوه نَهْبُ شَعبٍ
أَسْكِنُوه شَنْقُ بَعْضٍ
هُوَّةَ اللَّحْدِ العَمِيق لمْ تُحَرِّك غَضْبَه
واذْهَبُوا لا تَنْدِبُوه فَلِمَاذَا نَذْرِفُ الدَّمْعَ جُزَافاً؟
فَهْوَ شَعْبٌ مَيتٌ ليسَ يَفِيق ليسَ تَحيَا الحطبَةْ

٢) التجديد في الأساليب اللغويّة:

ولا نقصد به تغيير مقاييس اللغة وأسسها أو تغيير نظامها وقوانينها وقواعدها، لكنّه المقصود هنا استعمال اللغة على غير ما استعملها الأجداد والتقليديّون؛ فلم يعد وجه الحبيبة كالقمر، وعيناها كعيني المهاة، فقد أرادوا للغة الشعرية أن تنطلق خارج القوالب الجاهزة التي تعبّر عن معنىً محدّد؛ إذ وجد شعراء الرابطة، أنّها قد بليت لكثرة الاستعمال، ومن ثمّ فهي لم تعد قادرة على التعبير عمّا يجيش في صدورهم، محاولين التعبير عن أنفسهم بلغة تنبع من وجداناتهم، وقد عبّر أجدادهم عن أنفسهم باللغة التي تصلح لهذا التعبير في زمانهم.

فها هو ذا ميخائيل نعيمة يعبّر عن ذلك بمقاله (ضفادع الأدب) يقول فيه: **(مصيبة ضفادع الأدب يا سادتي أن الحياة تسير بهم وهم قعود، فيتوهّمون أنّ الحياة قاعدة مثلهم، ومن أكبر الأوهام التي يأخذ بها ضفادع الأدب وهمَهم أنّ تسيير الأدب منوطٌ بهم؛ فليس للأخلاق في فلسفتهم من مكان، وليس للقوانين التي ربطت بها الحياة أجزاءها من محل من الإعراب في قاموسهم، أمّا مسؤوليتهم فتنحصر لاعتقادهم في إبقاء القديم على قدمه)**.

فأعضاء الرابطة القلمية أرادوا قطيعة مع أساليب الأدب القديمة البالية، وأن يتحرّروا من الجمود من الأساليب التي سكنت القوالب الجاهزة زمناً طويلاً، كما أرادوا أن يعبّر الشعراء بلغتهم هم، لا باستخدامهم العبارات المحفوظة التي أنشأها سواهم للتعبير عن وجداناتهم، وأرادوا من اللغة أن تأخذ من أعماق النفس المتألمة المهزومة والمتفائلة، والتي تعبر ببساطة وبدون استعارة من أحد.

٣) استخدام اللغة المهموسة:

تحاشى أعضاء الرابطة القلمية استخدام اللغة المعجميّة، وفضّلوا اللغة الرقيقة النابعة من الوجدان التي تعبّر عن حالهم هم، فأصبحت لغة الأدب في المهجر لغة مهموسة، وهذا مستمدّ مما أطلقه الناقد (محمد مندور) على شعرهم بأنّه الشعر المهموس؛ لأن عباراتهم كانت سهلة تنطلق من مكنونات الوجدان، يقول ندرة حداد:

أيُّها الآتِي مِن
الأوطانِ والأوطانُ حُلوَة
لَم أجدْ عَنها وإنْ طالَ زَمانُ
البُعدِ سَلْوَة
وَطَنٌ أصبحَ مُذْ فارقْتُهُ بالقلبِ
جَـــــــــــــــــــــــــــــذْوَة

وقد عرّض شعراء الرابطة القلمية بتشبّث أصحاب الاتجاه التقليدي بالألفاظ القديمة، وفي هذا يقول نعيمة: **(ألا ترون أن اللغة التي نتفاهم بها اليوم بمجلاتنا وجرائدنا ومن على منابرنا هي غير لغة مضر وتميم وحمير وقريش، ألا ترون أنه لو أتيح لأسلافنا تقييدنا منذ ألفي سنة، لما كان حتّى اليوم سوى لغة الحيزبون والدردبيس والطخا والنقاح والعلطبيس، فكنّا نقول: العصلوج بدل العصا، والإسفنت بدل المدامة، والخنشبيل بدل السيف، والفتكوس بدل الأسد).**

و كتب جبران خليل جبران في مقالة له بعنوان: (لكم لغتكم ولي لغتي)، يقول فيها حاضّاً على استخدام لغة الحياة التي تنبع من الأحاسيس الحقيقية، وليس من الأحاسيس المستعارة: **(لي من اللغة نظرة في عين المغلوب، ودمعة في جفن المشتاق، وابتسامة على ثغر المؤمن، وإشارة من يدي السموح، لكم منها الفصيح دون الركيك، والبليغ دون المبتذل، ولي منها ما يتمتمه المستوحش، وما يفض به المتوجع، وكله عندي فصيح وبليغ، لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات، ولي منها ما غربلته الأذن، وحفظته الذاكرة ومن كلام مأنوس، تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم).**

٤) المعجم الشعري المستمدّ من ألفاظ الطبيعة:

نهل جلُّ الشعراء المهجريّين من ألفاظ الطبيعة، وغرفوا من نبعها حتى أصبحت هذه الألفاظ عناوين بارزة في قصائدهم و دواوينهم، كما استخدموها استخداماً يمثّل صوراً نفسيّة خاصّة للنفس البشرية؛ وقد اختار الشاعر المهجري ألفاظ الطبيعة؛ لأنّه يحمل بين جنباته إيحاءات شعرية ونفسيّة عديدة، فألفاظ الغاب، والحقل والكوخ، توحي بالطهارة والبراءة والرضا، في الوقت الذي تثير فيه ألفاظ: الدب والذئب، والغراب، والفخ أعمق مشاعر الأسى، أمّا الألفاظ: الفراشة، والشمس، والربى، والنجوم، ونغمات الوتر، والغناء فتعود بالنفس إلى مشاعر الراحة والطمأنينة.

يقول جبران خليل جبران في قصيدته الشهيرة (المواكب):

أعطني الناي وغنِّ فالغنا سرُّ الخلود
وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى
هل تخذتَ الغاب منزلاً دون القصور
فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور
هل تحمّمت بعطر وتنشّفت بنور
وشربت الفجر في كؤوسٍ من أثير

ويقول إيليّا أبو ماضي الذي اشتهر بركونه إلى الطبيعة يستعير منها ألفاظه وصوره وتأمّلاته، وفلسفاته:

كُــن هَــزاراً في عُشِّــهِ يَتَغَــنّى ... وَمَـع الكَبـلِ لا يُبـالي الكُبـولا

لا غُــراباً يُطــارِدُ الــدودَ في الأَر ... ضِ وَبومــاً في اللَيــلِ يَبكــي

كُـن غَـديراً يَسيرُ في الأَرضِ رَقـرا ... قـاً فَيَسـقي مِـن جانِبَيـهِ الحُقـولا

تَســتَحِمُّ النُجــومُ فيــهِ وَيَلقــى ... كُـلُّ شَـخصٍ وَكُـلُّ شَـيءٍ مَثيلا

لا وِعــاءً يُقَيِّــدُ المــاءَ حَــتّى ... تَســتَحيلَ المِيــاهُ فيــهِ وُحــولا

٥) النظم بأسلوب النثر الشعري:

وهو نثر يخلو من الوزن والقافية تغلب فيه الروح الشعرية من قوة العاطفة، وبعد في الخيال، وإيقاع في التركيب، وتوافر على المجاز والخيال، وقد عرف بذلك النوع من النثر جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون "الطريقة الجبرانية"؛ إذ يبدو ذلك جلياً في ديوانيه (العواصف)، و(البدائع والطرائف)؛ فيقول تحت عنوان (الأرض) من ديوان البدائع و الطرائف:

تنبثق الأرض من الأرض كرهاً و قسراً .. ثمَّ تسير الأرض فوق الأرض تيهاً وكبراً .. وتقيم الأرض من الأرض القصور والبروج والهياكل .. وتنشئ الأرض في الأرض الأساطير والتعاليم والشرائع .. ثمَ تملّ الأرض أعمال الأرض فتحوك من هالات الأرض الأشباح والأوهام والأحلام .. ثمَ يراود نعاس الأرض أجفان الأرض فتنام نوماً هادئاً عميقاً أبدياً .. ثمّ تنادي الأرض قائلة للأرض: أنا الرحم وأنا القبر وسأبقى رحماً وقبراً حتّى تضمحل الكواكب، وتتحوّل الشمس إلى رماد...

فهذا النوع من النثر الشعري خالٍ من الأوزان العروضيّة المعروفة، ومن القوافي، إلا أنّه ذو صور شعرية بديعة، وألفاظ شاعرية عذبة، وإيقاع متوازن في التركيب ينم على رؤية فلسفية جبرانية في تأمل أسرار الأرض، وهي مركز التقوية في هذا المقطع.

٦) النظم بأسلوب الشعر المنثور الذي مهد لظهور قصيدة النثر:

ورائده في المهجر أمين الريحاني في قوافيه المنوّعة، وإيقاعاته الشعريّة الداخليّة، ونمثّل لذلك بقصيدته الشهيرة (أنا الشرق)، وفيها ينطق باسم الشرق مخاطباً أبناءه، راسماً معالم المسيرة التي يرتئيها من أجل نهضة العرب، ويقظتهم، واستعادة مكانتهم بين الأمم:

أنا الشرق/ أنا حجر الزاوية لأوّل هيكل من هياكل الله/ ولأوّل عرش من عروش الإنسان/ لذلك تراني محنيَّ الظهر، ولكنّي قويم الرأي، ثابت الجنان/ أنا جسر الشمس، من أعماق ظلمات الأكوان إلى الأفلاك الدائمة الأنوار/.../ أنا الشرق/ وقد جئتك يا فتى الغرب رفيقا...

٧) النزعة الإنسانية:

وهي نَزعة برزت بروزاً شديداً من خلال التعبير عن موضوعات إنسانيّة ترتبط بمظاهر الحنين إلى الأصل والجذور والوطن، كما ترتبط بالكفاح في سبيل الحياة والبكاء والألم والعزاء، والدعوة إلى التآخي، وترك التنابذ والكراهية والحقد والحروب، والأمثلة على ذلك كثيرة عند سائر الشعراء المهجرين، وقد اشتهرت مطالع القصائد لديهم بنداء الأخ، الأخ في الإنسانيّة، وأمثلتها كثيرة:

- يقول الشّاعر المهجري ندرة حداد من قصيدة (يا أخي):

يا أخـــي الســـاعي لنيـــل المجـــد خفِّـــفْ عنـــك جَمْحَـــكْ
أنـــتَ لا تَرْضَـــى ســـوى نَفْسِـــكَ إنْ أحـــرزتَ فَتْحَـــكْ
سِـــرْ مَعِـــي في الأرضِ تـــنسَ المـــالَ والجَـــاهَ وطَمْحَـــكْ
أنا راضٍ بالعصـــــا يا أيُّهـــــا الحامـــــلُ رمحـــــكْ
وَسَأَرْضَـــى خُبْـــزَكَ الأَسْـــوَدَ فِي الحُـــبِّ وَمِلْحَـــكْ
وَسَأَنْسَـــى جُـــرْحَ قَلْـــبِي كلمـــا شـــاهدتُ جُرْحَـــكْ
وأرى لَيْلَـــكَ ليلـــي، وأرى صُـــبْحِيَ صُـــبْحَكْ
وإذا أخطـــأتَ نحـــوي، فـــأنا الطالـــبُ صَـــفْحَكْ

- ويقول ميخائيل نعيمة:

أخـي إن ضـجَّ بعـدَ الحـرب غـربيٌّ
بأعماله
وقدّس ذكر من ماتوا وعظّم بطش
أبطاله
فـلا تهـزج لمـن سـادوا ولا تشـمت
بمن دانا
بل اركع صامتاً مثلي بقلب خاشع
دام
لنبكي حظ موتانا

- وتراهم يدعون إلى التآخي وترك الحقد والكراهية والتكبّر، يقول إيليّا أبو ماض في قصيدته (الطين):

نسي الطين ساعةً أنَّه طين — فصـــال تيهـــاً وعربـــدْ
وكسـا الخـزُّ جسـمَهُ فتباهى — وحوى المالَ كيسُهُ فتمرّدْ
يا أخي لا تمل بوجهك عنّي — ما أنا فحمةٌ ولا أنتَ فرقدْ
أنـتَ لم تصـنعِ الحريـرَ الـذي — تلبسُ واللؤلؤ الذي تتقلّد
أنـت لا تأكـلُ النضـار إذا — ـت ولا تشـربُ الجمـان
أنت في البردة الموشّاةِ مثلي — في كسـائي الـرديم تشـقى
لـك في عـالم النهـار أمـاني — ورؤى والظلام فوقك ممتد
ولقلـبي كمـا لقلبـك أحـلا — مٌ حسـانٌ فإنّه غير جلمدْ

- ودعوا إلى التآلف بين

الأديان، ونشر المحبّة بعيداً عن التفرقة على أساس الدين والمعتقد والطائفة، فالإنسان فوق كلّ هذه الاعتبارات، يقول إلياس فرحات:

ما دمت محترماً حقّي فأنت	**آمنـــت بالله أم آمنـــتَ**
دع آلَ عيســـى يســـجدون	**عيسى، وآل محمّـد لمحمـد**
أنا لا أصـدّقُ أنّ لصّـاً مؤمنـاً	**أوفى لربـــك مـــن شـــريف**

بناء على ما سبق يمكن القول إنّ المتتبّع أشعار أعضاء الرابطة القلميّة، يتلمّس ذلك التجديد الواعي والمبدع في أشعارهم على المستويات كافّة؛ المعنويّة والفنيّة، كما يستشعر لديهم ذلك الوعي المبكّر بضرورة الخروج على القوالب والأنظمة الجاهزة في اللغة والأوزان التي سجّلوا فيها إنجازات تُحسب لهم، فحازوا بها قصب السبق عبر ارتياد طرقٍ بكر لم يرتدها أحد قبلهم.

للاستزادة انظر المراجع الآتية:

١- أنس داود: التجديد في شعر المهجر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢- عيسى الناعوري: أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٧م.

٣- محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ط٣ القاهرة، ١٩٦٢م.

٤- محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م.

٥- محمد مصطفى هدّارة: التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي، دمشق، ١٩٥٧م.

٦- محمود محمد عيسى: الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، مكتبة نانسي، القاهرة، ٢٠٠٤م.

جامعة دمشق
كليّة الآداب الرابعة
قسم اللغة العربية
السنة الرابعة

شعر حديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدراسي
٢٠٢٢-٢٠٢٣م
الفصل الأوّل

المحاضرة التاسعة

تناولنا في محاضرات سابقة ملامح التجديد الذي أصاب بنية القصيدة الشعريّة من الناحيتين الفنيّة والمعنويّة، وكانت نتيجة تفاعل العديد من المحاولات التجديدية التي عملت من أجل إخراج القصيدة العربية المعاصرة من ممّا حاق بها من ضروب الاتّباع والتقليد، فكانت جهود مدرسة الديوان، وجماعة أبولو التي قيل فيها إنّها الوريث الشرعي للديوان، ثمّ مدرسة المهجر المتمثّلة بالرابطة القلمية التي رسمت مساراً حافلاً بالتجديد على مستوى الشكل الشعري ومضمونه، مجسدة حركة الشعر الحر ذات الرؤية الشعرية المعاصرة، والتي فجّرت شكل القصيدة المعاصرة بما يناسبها إيقاعاً ووزناً وموسيقا.

وعندما تصل مسيرة الشعر الحديث إلى الأربعينيّات من القرن العشرين، وتحديداً العام ١٩٤٧م، فإنّنا نشهد تحوّلاً خطيراً في نمط القصيدة العمودية، أو ما يسمّى بالقصيدة التقليديّة، إلى نمط جديد، عرف بـ"الشعر الحر"، وهو ما سنتناوله في محاضرتنا هذه.

أوّلاً: الشعر الحر – الولادة والنشأة:

شهد تاريخ الشعر العربي، محاولات عديدة استهدفت الخروج على قيود الشعر التقليدية، ولقد كانت هذه المحاولات، ترتبط بالتطورات العامة التي عاشها المجتمع العربي، ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى محاولات بدأ بها أبو العتاهية، فنظم بأوزان لم تعرف قبله، كما حاول هو وآخرون الخروج على القافية الموحّدة، وأمعن بعضهم في التحرّر من عمود الشعر، فقال أبياتاً من غير قافية[٨]، بينما حدثت حركة في الشكل دفعت إليها الآفاق الحضارية الجديدة، قام بها شعراء الموشّحات في الأندلس، فنوّعوا الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة، وكان لها أثر في كل حركة تجديد جاءت بعدها، ثم انقطعت هذه المحاولات، خلال قرون، كان فيها المجتمع العربي يعاني وطأة "الفترة المظلمة"، حتى إذا أطل القرن العشرون، وصحا العرب على تقدم الحضارة في العالم، وتحرّكت إرادة التطور والتغير في مجالات شتّى، عادت محاولات الخروج على قيود الشعر العربي تواصل ما سبقها، وتزداد جرأة وتطوّراً، فكان قمة ذلك... التجربة التي سميت بـ"الشعر الحر".

---

[٨] غالباً ما يُستشهد بهذه الحادثة الطريفة، وهي أنّ الخليفة الأمين طلب من أبي نواس أن يصنع شعراً لا قافية له، فقال من فوره ارتجالاً:

ولقدْ قلتُ للمليحةِ قولي من بعيدٍ لمن يحبُّكِ ... (١)

فأشارت بمعصم ثم قالت من بعيدٍ خلاف قولي ... (٢)

فتنفَّستْ ساعةً ثمَّ إنّي قلتُ للبغلِ عندَ ذلك ... (٣)

وكانت إشارات أبي نواس مرتبةً على النحو الآتي: (١) إطباق الشفتين تصويراً للقبلة.(٢) تحريك إصبع السبابة كناية عن (لا لا). (٣) إطباق الفكين والقرع بطرف اللسان على الثنايا السفلى لاستحثاث الدابة.

ممّا سبق يتّضح أنّ أبا نواس لم يخرق أعراف القصيدة التقليديّة، ولم يجرّد الأبيات من القوافي، إنّما استبدل بالتفعيلة الأخيرة من كلّ بيت أصواتاً مشابهة لها، هي صوت التقبيل والرفض والزجر مكرّرة مرّتين، فيكون بذلك قفّى الأبيات برويّ تلك الأصوات لا الحروف، وهو وجه من وجوه التجديد بحدّ ذاته.

لقد جرت محاولات مبكرة لكتابة قصائد بأوزان، قيل إنّها مخترعة ولا عهد بها للعروضيين، وجرب عدد من الشعراء، التحرر من القافية وكتابة قصائد تلتزم الوزن فحسب (الشعر المرسل)، وجرب آخرون أن يمزجوا بين البحور المختلفة، وقد تحدّثنا عن ذلك سابقاً عندما تطرّقنا لتجربة الجماعة والمدارس التجديديّة؛ غير أن هذه المحاولات ـ رغم كثرتها وتنوعها ـ لم تكن تضرب في الصميم، فلم يكن التغيير الذي تحدثه، تغييراً جوهرياً في التشكيل الصوتي للقصيدة، بل كان تغييراً جزئياً وسطحيّاً وفق نازك الملائكة.

ولئن كانت هذه المحاولات غير مجهولة، في تأريخ الشعر العربي المعاصر، فإن من الضروري أن نشير إلى محاولات أخرى قدمت نماذج تطابق المحاولات التي قدمها الشعر الحر في نهاية الأربعينيّات أو تشابهها، من حيث اعتماد التفعيلة أساساً، والخروج على نظام الشطرين وتنويع القافية.

وقد برزت محاولات كثيرة لهذا اللون من الشعر، يصحّ معها التأكيد أنّ رائدي هذا الشعر في العراق (نازك والسيّاب)، كانا مسبوقين بعدد من المحاولات في هذا المجال، قد تكون قليلة، لكن بعضها ليس بعيداً زمنياً؛ فالنماذج التي قدمناها، لـ "سليم حيدر" و(فؤاد الخشن) و(نيقولا فياض) تسبق بقليل تواريخ المحاولات الأولى (للسياب) و(الملائكة)، فضلاً عن محاولات "نسيب عريضة"، خليل شيبوب، علي أحمد باكثير، لويس عوض، وغيرهم، فقد نشرت جريدة العراق عام ١٩٢٩ قصيدة لـ "أنور شاؤول" تحت عنوان "الشعر المرسل" ممّا ورد فيها:

ولتكوني مثلما قد كُنتُ أو سوف أكونْ
مثلاً للعاشقينْ
وإذا ما غبت يوماً، فليكن طيفي بجنبكْ
باسماً أحلى ابتسامْ
ناثراً زهر السلامْ
عازفاً لحن الفراقْ
منشداً: يا حبذا لو تخلد الروح بقربكْ.

وتنشر الأديب لـ "سليم حيدر" نماذج أخرى...، وفي عام ١٩٤٦ نشرت الأديب لـ "فؤاد الخشن" قصيدة بعنوان "أنا لولاك" وقد جاء في هذه القصيدة:

أنا لولاك لما كنت وما كان غنائي
يُرقص الكون على لحن السناءِ
أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء
يتمطى تحت قبلات ذكاءِ
فإذا جاء المساءْ
يتوارى ويذابْ
باضطراب
خفقهُ خفق سراب

يتلاشى فوق سمراء الرمالِ
أنت حوَّلتِ فنائي أزلا
وسكبت فوق يأسي أملا...

ومع ذلك تذكر "نازك الملائكة" أن بداية الشعر الحر، كانت الشهر العاشر من سنة ١٩٤٧، عندما كتبت قصيدتها "الكوليرا"، ويذكر "بدر شاكر السياب"، أنه كتب قصيدته "هل كان حباً" في نهاية عام ١٩٤٦م، ولقد شُغل عدد من مؤرخي الشعر الحر بمناقشة قضية السبق هذه كما شغل بها الشعراء الرواد، ردحاً من الزمن، ونورد هنا مقطعاً من قصيدة "الكوليرا" لـ "نازك الملائكة":

سكنَ الليل

اصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ
في عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصمتِ، على الأمواتْ
صَرخَاتٌ تعلو، تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ
يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كلّ مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ ممّا فعلَ الموتْ

ولا نحسب أن قضية السبق هذه تستحق كل ما أوليت من اهتمام، فنحن حين نضع في اعتبارنا ما سبق نموذجي "السيّاب والملائكة" من محاولات ندرك أن تجارب الشاعرين العراقيين، إنما جاءت لتكمل ما سبقها، ويكمن فضلهما بالدرجة الأولى إلى تحويل هذه التجارب إلى نقطة جذب واهتمام، ومن ثمّ إلى ظاهرة؛ فالظروف التي عاشها العراق، أوجدت تربة صالحة لنمو هذه التجربة، وينبغي التأكيد لهذا، أن لمجموع الرواد فضلاً في غرس هذه البذرة ورعايتها، وإنه لمن العبث لذلك، البحث عن أول شاعر وأول قصيدة، وأحسن قصيدة ذات أسلوب حر؛ إذ لولا مجموع هذه المحاولات، على اختلاف مستوياتها، ولولا المثابرة على تقديمها ولولا ملاءمة الظروف؛ لما قُدّر لهذه المحاولات أن تعيش، ولماتت، وضاعت شأن ما سبقها من محاولات.

ثانياً: مصطلح "الشعر الحر":

شاع مصطلح "الشعر الحر" في العراق والبلدان العربية منذ أوائل الخمسينيّات، وقد استعمل للدلالة على نمط من الشعر، خرج على النظام التقليدي للقصيدة العربية الذي يعتمد فيه البيت الشعري، شطرين متوازيين عروضيّاً، وينتهي

بقافية مطّردة، إلى شعر من نمط آخر، يتغيّر فيه عدد التفعيلات من سطر شعريّ إلى آخر، من غير التزام بنظام ثابت في التقفية.

وتسمية هذا النوع من الشعر بـ "الشعر الحر" تفتقر إلى الدقة، فهي تلتبس بالاصطلاح الإنكليزي الذي أطلق على شعر خال من الوزن والقافية؛ ولقد مر بنا أن الريحاني كان أول من أشار إلى هذا المصطلح عام ١٩١٠م بمفهومه الغربي، واستعملته جماعة "أبولو"، فأطلقوه على نوع من الشعر، كانوا يمزجون فيه عدة بحور في القصيدة الواحدة.

أما الشعراء الرواد، فلم يطلقوا على محاولاتهم الأولى اسم "الشعر الحر" ابتداءً؛ فقد وصفتها "نازك الملائكة" بأنّها "لون جديد... أسلوب جديد.... طريقة"، ووصفها بدر شاكر السياب بأنها شعر متعدّد الأوزان والقوافي، وقال عنها شاذل طاقة: إنها "شعر ليس مرسلاً ولا مطلقاً من جميع القيود".

لكن هؤلاء الشعراء عادوا فاستعملوا تسمية "الشعر الحر"، بعد أن شاعت في الوسط الأدبي، ويمكن أن يكون لإطلاق صفة "الحر" التي تضمنتها التسمية أثر في انتشارها، فقد كانت كلمة الحرية والتحرر في تلك الظروف تجد لها وقعاً في النفوس، عبر أكثر من مجال، وبخاصة في المجال السياسي والفكري والاجتماعي. ويبدو أنَّ أحداً لم يُعنَ بالتنبيه إلى غلط هذه التسمية في وقت مبكر؛ ولهذا فلم تجد مناقشات الذين كتبوا في هذا الموضوع؛ لأنها جاءت في وقت كان اسم "الشعر الحر"، قد أصبح مصطلحاً متداولاً ليس في الأوساط الأدبية وحدها.

وربّما كانت التسمية التي ترسّخت فيما بعد وهي "شعر التفعيلة"، من أكثر التسميات ملاءمة لهذا اللون من الشعر، من حيث قيام موسيقاه على أساس التفعيلة لا البيت الشعري من جهة، ومن حيث التزامه بالتفعيلة نظاماً موسيقيّاً ممّا يميّزه من قصيدة النثر التي ظهرت فيما بعد من جهة أخرى، وهي التي تحرّرت من قيد الموسيقا الخارجيّة، فجسّدت الحريّة الفنيّة مبنى ومعنى.

ثالثاً: بيانات الحداثة الأولى – مقدّمات الدواوين الشعريّة:

كان لرواد الشعر الحر أثر واضح في إرساء المفاهيم الأساسيّة لضرورات التحديث الشعري؛ بفضل وعيهم النظري النقدي والتطبيقي للتعبير عن أهداف الحركة الجديدة؛ وقد تجلّت آراؤهم التحديثيّة التنظيريّة في بادئ الأمر في مقدّمات دواوينهم؛ فكانت بمنزلة البيانات الأولى التي عملت على إرساء مفهوم حداثتهم الشعرية، وسنقف في هذا الصدد على آراء رائدي هذا الشعر من خلال مقدّمتي ديوانيهما؛ "شظايا ورماد" لنازك الملائكة، و"أساطير" لبدر شاكر السيّاب.

نازك الملائكة ومقدمة ديوانها "شظايا ورماد"

يُسجّل لـ "نازك" سبقها إلى تقديم تجربة الشعر الحر، عبر مقدمتها التي كتبتها لمجموعة "شظايا ورماد" التي صدر في صيف عام ١٩٤٩م، ويتفق نقاد الحداثة الشعرية العربية على أنّ هذه المقدّمة، هي التي بدأت حركة الشعر الحرّ رسميّاً وإعلاميّاً؛ وليس هناك وثيقة وبيان أبكر منها، ووصفها الناقد إحسان عباس بأنّها "مقدمة نقدية تدل على وعي بأبعاد طريقة جديدة".

وتتضمن هذه المقدمة أبرز آراء نازك حول الشعر الحر، من حيث مفهومه وأهدافه، وأفضليته الفنية عن شعر الشطرين، وبذلك فهي تعدّ بياناً رسمياً ووثيقة أولى توضح الشكل الموسيقي في الشعر الحر؛ كما تُعدّ مقدمة اتجاه، أرسلت الشاعرة بوساطتها دعواتها الهادفة إلى إحداث التغيير والتنويع في الشعر، وقد تمثّلت بعدد من القضايا المهمة يمكن إجمالها بما يأتي:

- تأكيد حقيقة تخلف الشعر العربي عن مواكبة العصر؛ لأنه ظل يرزح عدة قرون لقواعد وضعها أسلافنا: فالأوزان القديمة سلاسل، والقوافي الموحدة رتيبة تعترض الفورة الشعرية عند الشاعر، والألفاظ ميتة محنطة في حدود المعنى الشائع.
- تقديم البديل، متمثلاً بتجربة الشعر الحر.
- تأكيد ظاهرة الإبهام والرمز والإيحاء في الشعر.
- محاولة تطبيق ذلك على النماذج الشعرية التي تضمنتها بعض القصائد في مجموعة "شظايا ورماد".
- التنبّؤ بالتطور اللاحق للشعر العربي، إذ تؤكد "نازك" في ختام مقدمتها أنّ الشعر العربي يقف على حافة تطوّر جارف، لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً... إلخ.

وتستمد مقدمة "شظايا ورماد" أهميتها، من أنّها أوّل إعلان تأريخي نقدي عن ميلاد التجربة الجديدة، تقدّمه واحدة من أبرز روّاده، عبر نماذج شعرية، وعبر توضيح بعض جوانبه وتسويغ دواعيه، مما هيّأ لهذه النماذج أن تلفت الأنظار، وأن تكون بعض أسسها واضحة أمام النشء الشعري الجديد، فلم يكد يمضي على صدور المجموعة عام أو بعض عام حتى استطاع "الشعر الحر"، بفضل هذا وبفضل عوامل أخرى أن يجتذب عدداً أكبر من الشباب.

وتنبع أهمية المقدمة أيضاً، من جرأتها على طرح المفاهيم الجديدة، ونقد قيود الشعر التقليدي، الأمر الذي كان يعرّض المتصدّي لهذه الناحية إلى هجوم التراثيّين، وذوي النزعات القومية السطحية في ظرف كان الشعور القومي فيه مستفزاً بسبب نكبة "فلسطين"، وقد كانت "نازك" أهلاً للقيام بهذه المهمة، لعدّة أسباب، فهي من اللواتي توفّرت على دراسة التراث دراسة أكاديمية، وهي في منجى من أن تتهم بمعاداة القومية، فضلاً عن إلمام الشاعرة بلغة أجنبية، واطلاعها على نماذج الأدب الأجنبي ومدارسه.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن "نازك" لم تكن حين كتبت المقدمة بمنجى عن دواعي تأكيد ريادها وتسجيل السبق لنفسها، ربما في منافسة مع (بدر شاكر السياب)، ولعل هذا ما يفسر لنا سرّ الحماسة التي كتبت بها المقدمة، وسرّ الحرص على أن تحتفظ للمقدمة بما كان بارزاً من طبيعة هذه المحاولات الجديدة، مع تقديم بعض القيم الشكلية الجديدة المستقاة من المدارس الأجنبية، والتي ما نحسب أن (نازك) كانت السباقة إلى إعلانها فهي قيم طرحها "الرمزيون" اللبنانيون، وجماعة أبولو، وكتاب (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) لمصطفى عبد اللطيف السحرتي الصادر عام ١٩٤٨.

وما من شك في أن (نازك)، إن لم تكن قد سبقت (السيّاب) في تقديم نماذج الشعر الحر الأولى، فهي قد سبقت في مجال الإعلان المركز عنه ظاهرة جديدة؛ ومع هذا فثمة ما ينبغي ملاحظته على المنهج الذي تضمنته مقدمة (نازك)، نذكر منها:

- إنّ الشاعرة طرحت تجربة (الشعر) من جانب شكلي فقط، تناول بشكل أساس الوزن والقافية، وربط ذلك ببعض المفاهيم الحديثة، عن اللفظ والصوت وعن الإيحاء والرمز والغموض؛ فهذه المفاهيم كانت تعبيراً عن تأثُّر الشاعرة بقراءاتها لنماذج الشعر الأجنبي، وما نحسبها أنجزت كثيراً في هذا المجال لأن النماذج الأولى التي طرحتها للتحليل في هذا المجال ـ لولا جانب الصياغة فيها ـ لا تفضل النماذج العربية التي سبقتها بسنوات في مجال التجديد، إن لم تكن دون مستوى عدد كبير منها.
- لقد كان النقص عند نازك، يتمثل بأنّها لم تستوعب العيب الأساس في القصيدة العربية، والذي لم يكن الوزن والقافية واللفظ، المسؤولة الوحيدة عنه؛ فهي لم تلتفت إلى ما استدركه الناقد محمود أمين العالم في قضية الدلالات التي يحتويها العمل الفني، وقضية تحويل الحدث الشخصي إلى حدث إنساني، والإشكال الجزئي إلى إشكال كلي، خلال الصياغة الفنية، وقد وُفّق "العالم" أيضاً في تشخيص واقع الشعر العربي، وتأكيده صفة الغنائية فيه، وطابع الإنجاز اللغوي والبلاغي.
- أثارت (نازك) قضية التجديد في مقدمتها، دون أن يكون لها مفهوم متكامل عن هذا التجديد الذي تريده، وكانت الحدود التي اقترحها لا تكفل إحداث تغيير أساسيّ في طبيعة القصيدة العربية، بل تتحرك في مجال التهيئة لذلك.

ويعزو بعضهم ذلك إلى عوامل عديدة، من أهمها أن نازك لم تكن تحمل نظرة متكاملة إلى الحياة، تفسر على ضوئها الظواهر، وتحللها، وتقترح طرق تغييرها، فضلاً عن رؤية بعضهم أنّا أنها لم تكن تنطوي على صورة واضحة لطبيعة العمل الشعري كظاهرة حضارية، ولا على وظيفة الشعر في الحضارة: "إن الشعر عندها وسيلة وليس بغاية".

بدر شاكر السيّاب ومقدّمة ديوانه "أساطير":

في عام ١٩٥٠، صدرت مجموعة "أساطير" لـ "بدر شاكر السياب"، وضمّت عدداً غير قليل من القصائد التي كتبت على النمط الحر، مؤرخة غالباً في العام ١٩٤٨م، وقد قدّم السيّاب لمجموعته هذه بمقدمة كانت بمنزلة البيان الحداثوي عند (السياب)، فهو ينطلق من الرؤيا الشاملة للقصيدة وللعالم في آن، وخاصة إذا علمنا أنه بطل **الرؤيا** منذ بداية حركة الحداثة الشعرية؛ فقد ظهر في المقدّمة وعيه التنظيري، وإن كان دون مستوى وعي (نازك الملائكة) في مقدمتها (شظايا ورماد)، غير أننا نجده يمتلك الآراء والمفاهيم عن الواقع الشعري لحركة الشعر الحرّ من حيث الشكل والمضمون، ويطبّقها في مجموعة من قصائده الجديدة، وكلّها تظهر براعته في إحداث التغيير والتنويع سواء في موسيقا الشعر أو في مضمونه أو في لغته؛ ويمكن إجمال أهمّ نقاطها فيما يأتي:

- تعرّض السيّاب في مقدّمته لبعض النقاط التي تضمّنتها مقدمة "شظايا ورماد" بطريقة غير مباشرة، فأشار إلى ثورة الشعراء على موسيقا الشعر العربي التي تناولت وحدة الأوزان والقافية، واستعرض باختصار ما تم إنجازه في هذا الصدد.
- ذكر أنه حاول – متأثراً بطبيعة "الضربة" في الشعر الإنكليزي، وهي تقابل "التفعيلة" في الشعر العربي – التوصّل إلى انسجام في موسيقا القصيدة، على الرغم من اختلاف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر.
- أكّد الإفادة من الأبحر ذات التفاعيل الكاملة في هذا اللون الشعريّ الجديد، على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر، كما أكّد أنّ أوّل تجربة له، في هذا المجال، كانت قصيدة "هل كان حبّاً" المؤرخة بـ ١٩٤٦/١١/٢٩م، وأنّ هذا النوع من الموسيقا صادف قبولاً عند كثير من الشعراء الشباب، ومنهم "نازك الملائكة"، وهي القصيدة التي يقول فيها:

هل تسمين الذي ألقى هياما
أم جنوناً بالأماني؟ أم غراما؟
ما يكون الحبّ نوحاً وابتساما؟
أم خفوق الأضلع الحرّى إذا حان التلاقي
بين عينيا فأطرقتُ فراراً باشتياقي
عن سماء ليس تسقيني إذا ما
جئتها مستسقياً إلا أواما

- أشار إلى الغموض في بعض قصائد المجموعة، وفسّره بحاجة الشاعر إلى التكتّم على حبّه.
- تحدّث عن تنادي المعاني، وتداعيها، ومزج الوعي باللاوعي، كما تحدّث عن وحدة القصيدة، بحيث يتسلسل المعنى من بيت إلى آخر، مؤكّداً أهميّة "علامات الترقيم".

- ناقش موضوع رسالة الفنان في المجتمع، فأشار إلى أنّه لا يرتضي أن نجعل الفنّان وخاصة "الشاعر" عبداً لهذه النظرية؛ لأنّ الشاعر إذا كان صادقاً، فلابدّ أن يعبّر عن آلام المجتمع وآماله، بتعبيره عن آلامه هو وأحاسيسه الخاصة، التي هي في أعمق أغوارها أحاسيس الأكثرية.

وهكذا أسهمت مقدّمة ديوان "أساطير" في إرساء مفهوم حداثة الشعر الحر، فهي على الرغم من قصرها، أكسبت حركة "الشعر الحر" دعماً كبيراً، لما ضمّنها السيّاب من الملامح الجديدة، وكلّها تهدف الى إحداث التغيير في الشعر، والخروج من النمطية السائدة إلى حداثة التنويع، فالتفت عبرها إلى رسالة الشعر الحضاريّة، ونقله من الذات إلى الآخر، ومن الخاصّ إلى العام، إلى قضايا المجتمع الكبرى، فضلاً عن وعيه توظيف فنيّات القصيدة وخصائصها في وقت مبكّر.

جامعة دمشق
كليّة الآداب الرابعة
قسم اللغة العربية
السنة الرابعة

شعر حديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدراسي
٢٠٢٢-٢٠٢٣م
الفصل الأوّل

المحاضرة العاشرة

سنناقش في هذه المحاضرة خصائص شعر التفعيلة، لنرى جوانب التحديث في هذه القصيدة، ويمكن ذلك من خلال دراسة النقاط الآتية: (الوزن – القافية – اللغة – الوحدة المقطعيّة)

أوّلاً: الوزن:

حافظ شعر التفعيلة على موسيقا الشعر الخارجيّة "الوزن"، وهو بذلك لم يخرج على بحور "الخليل"؛ إذ اعتمد تفعيلات هذه البحور ركناً أساسيّاً في بناء موسيقا القصيدة، وبشكل خاص البحور الصافية منها؛ ويُقصد بها وفق تعريف نازك الملائكة لها في "قضايا الشعر المعاصر": البحور التي يتألّف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة، وتحصر هذه البحور بالبحر الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والخبب. فضلاً عن استعمال البحور الممزوجة التي تعتمد تفعيلتين في كلّ شطر شعري؛ مثل البحر السريع "مستفعلن فاعلن"، وتمّ استبعاد الأبحر الشعريّة ذات التفعيلتين المتناوبتين كالبحر الطويل والبسيط، والمديد والمنسرح...

فالخليل جعل وزن "البحر الكامل" – مثلاً – كما يأتي: (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) في كلّ شطر مرتكزاً على "متفاعلن" التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثاً منها في كلّ شطر، وكلّ ما سيتمّ في هذا الشعر هو التلاعب بعدد "التفاعيل" وترتيبها. ويمكن لنا أن نستشهد هنا بمقتطف من قصيدة "حفّار القبور" للشاعر بدر شاكر السيّاب، وهي على البحر الكامل:

"ضوءُ الأصيل يغيم كالحلم الكئيب على القبورْ
واهٍ كما ابتسمَ اليتامى أو كما بهتت شموعْ
في غيهب الذكرى يهوّم ظلُّهن على دموعْ
والمدرج النائي تهبُّ عليه أسرابُ الطيورْ
كالعاصفات السودِ
كالأشباح في بيت قديمْ
برزت لترعبَ ساكنيهْ
في غرفة ظلماء فيهْ

وبذلك يكون شعر التفعيلة وإن اعتمد على البحور الشعريّة، فقد تحرّر من نظام البيت الذي كان يُحدّد بعدد متساوٍ من التفعيلات لكلّ من الصدر والعجز؛ بحيث أصبح هناك سطر شعريّ واحد ليس له طول ثابت، وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التفعيلات من سطر شعريّ إلى آخر، ومن ميزات هذا التشكيل الموسيقي ما يأتي:

- تقديم صورة إيقاعيّة للحالة النفسيّة للشاعر؛ من هنا قام شعر التفعيلة على تحطيم الوحدة الموسيقيّة للبيت الشعر القديم، تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة معيّنة لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصليّة التي تموج بها النفس؛ ونتج عن ذلك أنّ الشاعر كان يتحرّك نفسيّاً وموسيقيّاً وفق المدى الذي تموج به نفسه؛ فقد

تكون حركة سريعة لا تلبث أن تنتهي، وعندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السطر، وقد تكون ذبذبة بطيئة هيّنة متماوجة وممتدّة، وعندئذ يمتدّ الكلام أو يمتدّ السطر بها إلى غايتها.

- يتم تحديد التفعيلات في السطر الشعري الواحد وفق ما تقتضيه ذبذبات شعور الشاعر ودفقات عاطفته واندفاعاته الوجدانية، فلا يوجد شيء مسبق لتحديد الشكل الفني للقصيدة، وإنما الاندفاعات التي تخرج من ذات الشاعر، هي التي تحدد النمط التي تسير وفقه القصيدة.
- لم تعد موسيقا الشعر مجرّد أصوات رنّانة تروع الآذان، بل أصبحت توقيعات نفسيّة تنفذ إلى صميم المتلقّي لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق.
- خلّصت الشعر من الحشو؛ تقول نازك: ومزية هذه الطريقة أنّها تحرّر الشاعر من طغيان الشطرين؛ فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكّنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء.
- إنّ التشكيل الموسيقي للشعر الجديد ليس تطويراً لبعض العناصر في القواعد الكلاسيكية فحسب؛ إنه في الواقع تغيّر جوهري في طبيعة الموسيقا الشعرية، بحيث أصبحت القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة بصورة جديدة منسّقة تنسيقاً خاصّاً بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم وفقاً لنسقها؛ وهو بذلك أساس جمالي مغاير تمام المغايرة للأساس الجمالي القديم.

ثانياً: القافية:

تُعدّ القافية من أهمّ المكوّنات الفنيّة التي تميّز بها شعر التفعيلة من الشعر التقليدي، إذ كانت القصيدة التقليديّة تقوم على قافية موحّدة، وحرف رويّ واحد، فكان الشعراء يخضعون لسلطانها، وقامت القصيدة بذلك على وحدة القافية، لا على وحدة الفكرة والمعنى، أمّا قصيدة التفعيلة فقد تمرّدت على القافية؛ من حيث تواترها الرتيب المنتظم، فوظّفها الشعراء بالحدود التي تمليها الحالة الشعورية والمناخ الانفعالي دون تعمّد أو إجهاد فكري؛ يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته (الحزن) التي يحاول أن يقدّم فيها صورة للإنسان البائس الفقير الذي يضطر لممارسة الحياة العاديّة البسيطة:

يا صاحبي، إنّي حزينْ
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباحْ
في غرفتي دلف المساءْ
والحزن يولد في المساء لأنّه حزن ضريرْ
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيمْ
حزن صموتْ
والصمت لا يعني الرضاء بأنّ أمنيةً تموتْ
وبأنّ أياماً تفوتْ

وبأنّ مرفقنا وَهَنْ
وبأنّ ريحاً من عَفَنْ
مسّ الحياة، فأصبحت وجميع ما فيها مقيت
حزن تمدّدَ في المدينهْ
كاللصِّ في جوف السكينهْ
كالأفعوان بلا فحيحْ
يا صاحبي إنّي حزينْ

فالقافية لم تأتِ بشكل ملزم في القصيدة، لكنّها تنوّعت وجاءت عفوية وفق ما تقتضيه الدفقات الشعورية للشاعر، تنبع من أعماق روحه الحرة، ونظراته الإبداعية المتحرّرة من كل قيد. ويمكن فيما يأتي ذكر بعض سمات التقفية في شعر التفعيلة:

- إنّ عدم الالتزام بالقافية يعتبر خطوة أولى لتحرير حركة الشعر، وبثّ دلالات جديدة أكثر تفاعلاً وحيوية، فهذا التنوّع والاختلاف يحرّر القصيدة من كلّ القيود، لترفع بذلك من مستواها الشعري.
- استغنى الشاعر عن القافية في وضعها التقليدي؛ لكنّه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من التقفية المتحرّرة، تلك التي لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط توافق وتآلف، دون اشتراك ملزم في حرف الروي، وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية، من حيث إنّها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع؛ فالقافية في شعر التفعيلة نهاية موسيقيّة للسطر الشعري، وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعيّة، ومن هنا كانت صعوبة القافية في هذا الشعر، وكانت قيمتها الفنيّة كذلك.
- كانت القافية في القصيدة القديمة تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغويّة واسعة، وكثيراً ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قبل أن ينظموا الأبيات نفسها، على ما يستتبع هذا من جناية على التعبير الشعري الصادق الأصيل؛ أمّا القافية في شعر التفعيلة فكلمة لا يُبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنّما هي كلمة (ما) من بين كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعريّ؛ لأنّها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها.

ثالثاً: اللغة:

إنّ التطوّرات التي شهدها العراق والبلدان العربية، قضت بتغييرات تتجه إلى الصناعة بحيث أحس كثيرٌ من المتفتحين على المجتمعات الصناعية المتطورة بوجدان عصرهم؛ فاهتم الشعراء والنقاد خلال هذه السنوات باللغة؛ تذكر مثلاً نازك الملائكة في مقدّمة ديوان "شظايا ورماد" أنّ الأديب المرهف سيدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم، ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة، مشيرة إلى أن الألفاظ تصدأ، وتحتاج إلى استبدال بين حين وحين.

ويؤكّد السياب هذا المعنى فيقول: إنّ من بين الأشياء التي يؤكّدها الشعر الحديث الاهتمام باللفظة؛ وليس معنى هذا أن الشعراء القدامى، لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ؛ ولكن معناه أن الشاعر الحديث الذي خلّف له الأوائل إرثاً هائلاً من الألفاظ التي رثّت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام، مكلّف أن يعيد إليها اعتبارها؛ أن يخلع عليها جدّة، وينفخ فيها من روح الشباب. ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة، ولها كيان خاص يستمدّ ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها.

ويشير الشاعر بلند الحيدري إلى محاولة الشعراء التعبير عن الحياة الحاضرة بأسلوب بسيط إيحائي ولغة تقارب لغتنا، وأوصاف من مظاهر حياتنا؛ فيعيب على بعض الشعراء أنهم درسوا لغتهم كما يدرسون لغة أجنبية لا تحمل حيوية لغتنا اليومية؛ فظلّوا يتعاملون معها كما يتعاملون مع عملات نقدية أثرية؛ فالديباجة عباسية، واللغة قاموسيّة، والأوصاف من مظاهر مدنية سابقة.

وبذلك يكون الشعراء الجدد قد أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة؛ فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة.

ولكن إدراك الشعراء هذا كان محكوماً بجملة من العوامل الذاتية والموضوعية؛ فقد ظلّ النموذج السائد للقصيدة يتمثل في شعر الجواهري ذي الطابع التقليدي . واللغة القديمة نسبياً. وكان هذا يعني أن جمهور الشعر، بما في ذلك الجمهور ذو الاتجاه السياسي، كان ما يزال مرتبطاً بهذا النموذج؛ بل لقد كان الشعراء الشباب الذين بدؤوا التجربة معجبين بشعر الجواهري، ولقد حاول بعضهم أن يقلّده، واقتبس منه آخرون، وقد ظلّ شعراء التفعيلة حتى حقبة متأخرة يقدّمون نموذجين؛ أحدهما تقليدي، والآخر حرّ، وبلغتين مختلفتين كليّاً، ويمكن أن نقدم للتمثيل بذلك نموذجاً للسياب في قصيدته (مرثية الآلهة):

بلينا وما تبلى النجوم ويبقى اليتامى بعدنا والمصانعُ

ثم يقول:

أعنقاء من صحراء نجد بها مغرب الشمس البعيد
أم انسلّ من أهرام فرعونَ وفته انتقاصَ الدود منه
ومن ليس يحيا لن يرى وهو فلو كان يحيا ما عدته

ونقرأ له من قصيدة من شعر التفعيلة بعنوان (أغنية في شهر آب):

ناديتُ مربيةَ الأطفالِ الزنجيّةْ:
الليل أتى يا مرجانةْ
فأضيئي النور. وماذا؟ إنّي جوعانهْ
و... نسيت – أما من أغنيّةْ
بمَ يهذر هذا المذياعُ؟
في لندنَ موسيقا جازٍ يا مرجانهْ
فإليها... إني فرحانةْ
والجازُ من الدم إيقاعُ

يمكن لحظ الاختلاف الشاسع بين القصيدتين السابقتين عند السيّاب نفسه، وكيف استطاع التحوّل إلى قصيدة التفعيلة الإفادة من أسلوب التعبير العادي، واستعمال المتداول في الكلام، عبر اعتماد المفردة ذات الظلال العامية التي اكتسبتها عن طريق الاستعمال اليومي، فضلاً عن توظيف الحوار الذي يوحي بحيويّة المشهد، والإيهام بالواقع، كلّ ذلك بعيداً عن جزالة الألفاظ، والرصانة اللغوية، ومتانة التركيب، وهي سمات يمكن لحظها في القصيدة الأولى (مرثية الآلهة).

رابعاً: الوحدة المقطعيّة:

عمل شعراء التفعيلة على تطوير آلية بناء القصيدة متخلّين عن بناء القصيدة العربية القديمة التي ظلّت – بحكم ظروف عديدة – تفتقر غالباً ولقرون طويلة إلى الوحدة العضوية؛ إذ ظلّت وحدة البيت الشعري، هي التي تستأثر باهتمام الشاعر والقارئ على حدّ سواء؛ وكان من الممكن لبيت واحد، أو عدّة أبيات أن تنهض بقصيدة كاملة؛ ومن هنا عُرف لدى العرب ما يسمى بـ"بيت القصيد"، وميّز من أبيات القصيدة ما كان يصلح لأن يصبح مثلاً سائراً أو حكمة متداولة.

وحين بدأت طلائع النهضة تؤثّر في الحياة العامة، كان لا بد أن يمرّ وقت طويل نسبياً يمكن من خلاله التخلّص من تأثير هذا النمط من الإحساس بالبناء، وصولاً إلى إطار نمط ثانٍ من الوحدة العضوية بحيث لا يعود ثمة بيت فيها يشكّل وحدة مستقلة، وبحيث يصبح أي حذف من القصيدة أو تغيير في علاقاتها إخلالاً في تماسكها ووحدتها... لقد كان هذا المستوى في البناء، يبدو صعباً وغير مدرك لسنوات طويلة.

ومع قصيدة التفعيلة اتجهت الحداثة العربية إلى تحديث معمار القصيدة وبنيتها الشكلية، فلم يعد البيت الشعري هو الأساس الذي تُبنى عليه هيكليّة القصيدة، إنما **أصبح المقطع الشعري هو الأساس الذي تُبنى عليه القصائد**؛ ويشكّل وحدة بنائية متكاملة إلى حدّ ما ضمن الوحدة الكبرى؛ أي أن القصيدة ممكن أن تتكوّن من عدة مقاطع ضمن وحدة كاملة اسمها القصيدة، وهذا لا يعني تفكّكها؛ وممّا يمكن قوله في النظام المقطعي عدّة أمور:

- يُعدّ البناء المقطعي أحد أهمّ نماذج البناء الفنّي في القصيدة الحديثة، ومن أوسعها انتشاراً، وهو نوع من البناء يعتمد في بنيته الأساس على تعدّد مراكز الحدث الشعري؛ أي توزّع الحدث الرئيس على محاور عدّة، أو تجسيد حالات كثيرة تختلف في مضامينها وطبيعة تجربتها، لكنّها تلتقي بعضها ببعض بخيط واحد يكون عادة غير مرئيّ، وهذا نمط مهمّ من الأنماط المركزيّة في الشعر الجديد.
- إنّ النظام المقطعي للقصيدة الشعريّة، وإن كان يبدو للوهلة الأولى سهل البناء، إلا أنّه بحاجة إلى وعي تشكيليّ عالٍ بضرورة الحاجة الفعليّة إلى المقاطع من جهة، والقدرة على إحداث قدر عالٍ من التماسك النصّي من جهة أخرى.
- تجسّد القصيدة المقطعيّة نظاماً جماليّاً يصنعه الشاعر بعد مكابدة تجربة وجدانيّة طويلة، لذلك فإنّها تمتاز بتنوّعها وشمولها وإحاطتها بالفكرة الشعريّة من جوانبها كافّة.
- إنّ طبيعة تشكيل القصيدة المقطعيّة تمنح القارئ فرصة التوقّف المتكرّر بعد انتهاء كلّ مقطع لاسترداد الأنفاس أوّلاً، واستكشاف الخيط الواصل بين المقاطع الشعريّة من جهة أخرى.
- النظام المقطعي بحاجة ماسّة إلى تحقيق الوحدة العضويّة التي لا تعني اقتصار القصيدة على تجربة واحدة أو عاطفة واحدة، فالوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدّد التجارب والعواطف في قصيدته، إنّما يُشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعدّدها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشريّة منه.

ويمكن التمثيل للنظام المقطعي بقصيدة (جريمة شرف أمام المحاكم العربيّة) لنزار قبّاني على سبيل المثال لا الحصر، وهي قصيدة يمكن عبرها استجلاء كلّ ما ذكرناه سابقاً، يقسمها الشاعر إلى مقاطع، نمثّل من مقاطعها بما يأتي:

...وفقدت يا وطني البكارهْ../ لم يكترث أحدٌ ../ وسُجّلتِ الجريمةُ ضدَّ مجهولٍ/ وأرخيت الستارهْ ../ نسيت قبائلُنا أظافرَها/ تشابهتِ الأنوثةُ والذكورةُ في وظائفها، تحوّلتِ الخيولُ إلى حجارهْ. / لم تبقَ للأمواسِ فائدةٌ.. ولا للقتلِ فائدةٌ../

فإنَّ اللحمَ قد فقدَ الإثارهْ..

مقطع جديد:

دخلوا علينا.. /كان عنترةٌ يبيعُ حصانَهُ بلفافتي تبغٍ../ وقمصانٍ مشجّرةٍ../ ومعجونٍ جديدٍ للحلاقةْ../كان عنترةٌ يبيعُ الجاهليّهْ.. /دخلوا علينا. /

كان إخوان القتيلة يشربون (الجنّ) الليمون../ يصطافون في لبنانَ../

يرتاحون في أسوانَ../ يبتاعون من (خان الخليليّ) الخواتمَ.. والأساورَ.. والعيون الفاطميّهْ..

مقطع جديد:

قرّرتُ يا وطني اغتيالكَ بالسفرْ/ وحجزتُ تذكرتي،/

وودّعتُ السنابلَ ، والجداولَ ، والشجرْ/

وأخذتُ في جيبي تصاويرَ الحقولِ،/ أخذتُ إمضاءَ القمرْ/

وأخذتُ وجهَ حبيبتي/ وأخذتُ رائحةَ المطر ../

قلبي عليك .. وأنت يا وطني تنامُ على حجرْ

مقطع جديد:

إني قتلتك، أيُّها الوطنُ الممدّدُ/ فوقَ أختامِ البريدِ .. وفوقَ أوراق الطوابع.. / وذبحتُ خيلي المضرباتِ عن الصهيلْ/ إنّي قتلتك .. واكتشفت بأنّني كنتُ القتيلْ

يا سيّدي الجمهور .. سامحني/ فدورُ مهرّجِ السلطان .. دورٌ مستحيلْ

إنّ توظيف نزار قبّاني البناء المقطعي في قصيدته؛ اقتضته طبيعة التجربة التي عايشها، لما قدمته من أحداث وصور منفصلة لواقع واحد، فاستطاع من خلاله أن يحيط بهذا الواقع من جوانبه المختلفة، إضافة إلى ما وفّره له هذا البناء من قدرة على التخصيب الدلاليّ من خلال التحوّل من أسلوب إلى آخر ولا سيّما أسلوب عبر الانتقال من ضمير إلى آخر، فضلاً عمّا منحه للنصّ من خفّة في الإيقاع تجلّت من خلال التنوّع في استخدام القوافي، تنوّعاً منح الشاعر مساحة من الحريّة في التعبير عن المعنى كما يشاء.

واستطاع الشاعر أن يحقّق لقصيدته الوحدة العضويّة المنشودة في كلّ أدب رفيع؛ فربط المقاطع إلى بعضها من خلال تكرار كلمة الوطن ومرادفاتها، إضافة إلى وحدة الشعور العاطفي الذي ساد النص من أوّله إلى آخره، من مشاعر الغضب والحزن والانكسار...، مع تطوّر هذه الانفعالات من مقطع إلى آخر.

للاستزادة حول ما ورد في المحاضرتين التاسعة والعاشرة انظر المراجع الآتية:

١) جمال أبو سمرة: **بنية القصيدة الشعريّة عند فايز خضّور**: الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١٢م.

– **مكونات البنية الدراميّة وتطوّرها في الشعر السوري المعاصر**: الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١٨م.

٢) خليل الموسى: **بنية القصيدة العربيّة المعاصرة المتكاملة**، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

٣) رجاء عيد: **التجديد الموسيقي في الشِّعر العربي**، دار الفكر، بيروت، (د.ت).
– لغة الشعر؛ قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ١٩٨٥م.
٤) السعيد الورقي: **لغة الشعر العربي الحديث**، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م.
٥) شكري عياد: **موسيقا الشِّعر العربي**، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨م.
٦) صلاح فضل: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م.
٧) علي يونس: **النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
٨) محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، معهد الدراسات العربيّة العالميّة، المطبعة العالميّة، القاهرة، ١٩٦٤م.
٩) محمد صابر عبيد: **جماليّات القصيدة العربية الحديثة**، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥م.
١٠) محمد عبد المطلب: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**؛ التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.
– **قراءات أسلوبية في الشِّعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.
١١) محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م.
١٢) محمد لطفي اليوسفي: **في بنية الشعر العربي المعاصر**، سراس للنشر، تونس، ط٢، ١٩٩٢م.
١٣) نازك الملائكة: **قضايا الشِّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨١م.
١٤) نعيم اليافي: **أوهاج الحداثة**، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣م.
١٥) يوسف الصايغ: **الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتّى العام ١٩٥٨م**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.

جامعة دمشق

كليّة الآداب الرابعة

قسم اللغة العربية

السنة الرابعة

شعر حديث

د. جمال أبو سمرة

العام الدراسي

٢٠٢٢-٢٠٢٣م

الفصل الأوّل

المحاضرتان

(١١-١٢)

أوّلاً: ظاهرة التكرار في الشعر العربي الحديث

التكرار هو إعادة الشيء لفائدة، وهو يسهم في إثراء الإيقاع الداخلي في النص الشعري؛ عبر خلق نبض إيقاعي يتردّد صداه في النص الشعري، ويتجاوب مع عناصر الإيقاع الأخرى، مشكّلاً بذلك إحدى ضرورات التلاحم العضويّ في النص؛ ممّا يضفي حالة من التشكيل الإيقاعي المتسم بالحيويّة والتنوّع والتطابق مع حركة الذات إلى أقصى حدّ ممكن.

وتبرز أهميّة التكرار عبر تحقيقه عدّة وظائف نفسيّة دلاليّة جماليّة في آن واحد معاً؛ لما يضيفه من معنى وما يشيعه من إيقاع محسوس سمعيّاً وبصريّاً في فضاء الصفحة، فيحقّق فوائد مركّبة؛ يثبّت معنى النص في الذهن، ويثير انتباه المتلقّي إلى الوحدات المكرّرة، التي تغدو في بعض الأحيان المنارة التي يهتدي إليها للولوج إلى النص ككل، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوليّ بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق من أفق رؤياه من لحظة لأخرى، وعلى هذا فإنّ الوحدات المكرّرة تستثير المتلقّي للوقوف على ما تختزن من أهداف وغايات؛ إذ إنّ للتكرار في حدِّ ذاته دلالة، فالكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى، ولكنّها تحمل معنى إضافيّاً هو مبرّر وجودها، هو معنى التأكيد أو التعجّب أو التكثير، أو ما إلى ذلك من المعاني المقدّرة في ذهن المتلقّي، كما أنّه يسهم...في بثّ الإيحاء، وتعميق أثر الصورة في ذهن القارئ.

ويُعدُّ التكرارُ من الظواهر اللغويّة التي تسهم في إنتاج الدلالة، والكشف عن المكبوت في بنية النص؛ فالشاعر حين يكرّر كلمة أو صيغة أو حرفاً ويلحّ على أيٍّ منها فهو يريد أن يؤكّد حقيقة ما، كما أنّ رصد الوحدات اللغويّة المكرّرة وتحليلها يفيد في فهم الدوافع والآليّات النفسيّة التي أنتجت هذا النص؛ فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلّل نفسيّة كاتبه، لذلك فإنّ الوحدات المكرّرة كثيراً ما تشكّل الباب الذي نستطيع بوساطته الولوج إلى خبايا النص، والكشف عن دوافع الشاعر النفسيّة التي تقف وراء ذلك إضافة إلى ما تمتلك من إمكانات تعبيريّة تتجسّد في إثراء المعنى.

يعوّل الشعر العربي المعاصر كثيراً على التكرار في الإحاطة بكلّ ما سبق، وفق أشكال ومستويات عدّة يمكن رصدها من خلال الآتي:

١) تكرار الحرف:

وهو ما يُطلق عليه التكرار الصوتي، عبر تكرير حرف يهيمن صوتيّاً في بنية المقطع أو القصيدة، ويتمثّل في عدّة أشكال، نذكر منها:

أ- تكرار حرف من بنية الكلمة على مستوى العبارة الشِّعرية:

يُعدّ هذا اللون من أبسط أنواع التكرار، وأقلّها أهمية في الدّلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً أو دون وعي منه، وليس بالضرورة أن يقصد

الشاعر إلى حرف فيكرّره عن وعي شعوري تام، لكن انفعاله النفسي، وحالته الشعورية قد تختار الحرف الذي يتردّد في نصّه الشعري سواء أكان هذا الصّوت داخلياً أو خارجياً.

يعمل هذا النمط من التكرار على رفد النص بالإيقاع الموسيقي والتجانس الصوتي، بوصفه دعامة من دعامات السياق الموسيقي للعبارة الشعريّة لما تستلزمه تلك الموسيقا من وجود تناسب في الأنغام بين أجزاء العمل الأدبي.

يزيد أي تكرار في القصيدة من قيمة التركيب الصوتي ويتحقق ذلك من خلال جرس الحروف، فتنسجم وتتلاءم الأصوات بتموجاتها شدّة ولیناً وهمساً، وبهذا تكتسب القصيدة إيقاعها الذي يتواجب مع الحالة الشعورية للشاعر، ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوّق المرهف الحس، فكلّما استخدم العنصر التكراري بكثرة، كلما ازداد الإيقاع قوّة وكثافة من سطر إلى آخر.

وليس هذا التكرار خاصّ بالشعر الحديث دون غيره، فقد التفت إليه الشعراء في العصور كافّة، ومن لا يذكر قول الأعشى في معلّقته متغزّلاً، وهو يكرّر الحروف الهامسة، وحرف السين بصورة خاصّة، حتّى شُبّه شعره بسلاسل الذهب:

تَسمَعُ للحَلْيِ وَسْوَاساً إذا انصَرَفَتْ كمَا استَعَانَ بريحٍ عِشرِقٌ زَجِلُ

وكذلك تكرار البحتري حرف السين على مساحة قصيدته (إيوان كسرى) كاملة، حتّى ليعلو حرف السين صوتيّاً على ما سواه، وهو ما أوحى بخشوع الشاعر أمام هذا الصرح الذي تهاوى أمام مصائب الزمن، فيقول:

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي وَتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ

وَتَمَاسَكْتُ حَينُ زَعزَعني الدّهْ رُ التماساً منهُ لتَعسِي، وَنُكسي

وحافظ الشعر الحديث على هذه الخصيصة، فهذا الشاعر فايز خضّور يكرّر بعض الحروف بعينها في هذا المقتطف، فيقول:

مهمومةً كانت بأكفان الزفافْ:
رَتقاً وفتْقاً واستشاراتٍ لمنطوقِ المرايا،
والشقيقاتِ الحيارى، والرفيقاتِ الغيارى.
والرضا النبويّ من شيخ السُّكارى:
كلّما أغضى، وأغلقَ راعشاً بالقهرِ، ساقيةَ العفافْ..!!

يبدو التكرار جليّاً من خلال تكرار حرف الميم سبع مرات في المقتطف السابق، والسين أربع مرات، والشين خمس مرّات، والصاد خمس مرات أيضاً، والفاء سبع مرّات، والقاف ثماني مرّات، إضافة إلى ما هيّأه الشاعر لنصّه من دعائم إيقاعيّة أخرى؛ كالطباق بين كلمتي (رتقاً وفتقاً) والترصيع القائم على التوازي في قوله: (والشقيقات الحيارى، والرفيقات الغيارى...) مع تضافر القافية في رويّها الفاء، كلّ ذلك في خمسة أسطر شعريّة لا غير.

ب- تكرار حرف مستقل في الجملة:

ممّا يُلحظ في الشعر العربي الحديث، أنّ تكرار الحرف هو الغالب على ما سواه من أصناف التكرار، نمثّل لذلك بتكرار الشاعر أمل دنقل حرف الجر (في) على سبيل المثال في قصيدة (رباب)، ليشكّل مفصلاً رئيساً من مفاصل تجربة القصيدة:

ألمح وجهك المضيء ... يا رباب
في مستطيل النور عندما يشع
في انفراج باب
في وهج اللفافة الأخيرة
في لمعة المنافض المزوّقة
في لمسات اللّوحة المعلقة
في دورة الفراش في السّقف
في انغلاقة الكتاب

فالشاعر يتخذ – في هذا المقطع من القصيدة – حرف الجر (في) بؤرة تتكثّف فيها ذكرياته لحبيبته التي سُلبت منه وتزوّجت غيره، كما سُلبت منه بقية أشيائه، فأصبحت تتراءى له في كلّ تفاصيل الحياة اليوميّة العادية، المتقاربة والمتباعدة، لكنّها تلتقي كلّها وتتوحّد في بؤرة حرف الجر (في) الذي تطلع منه صورة وجه الحبيبة، والذي يعمّق وجودها، ويؤكّده في كلّ التفاصيل المحيطة بالشاعر، مهما كانت صغيرة، ومن هنا فإنّ حرف الجر (في) يصبح أداة فاعلة في ضمّ جزئيات المعنى، وتوحيده.

وهكذا يصبح لتكرار الحرف دور تعبيريّ وإيحائيّ، إضافة إلى دوره في خلق بنية النص، وتلاحمها، وقد أسهم التنوّع الصوتي بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكّده التكرار، فضلاً عن بثّ روح التلاحم بين أجزاء النص، وشدّ انتباه المتلقي إليه، وكلّ ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النّص، ويفتح أمامه آفاقاً جديدة للتلقي والاستقبال.

٢) تكرار اللفظ الواحد:

إذا كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة، يمنحها نغمة وجرساً موسيقيّاً، ينعكسان على جمال الصورة الصوتيّة للنصّ، فإنّ تكرار اللفظة في المعطى اللغوي لا يمنحه النغم فحسب؛ بل يمنحه امتداداً وتنامياً للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد، نتيجة ذلك الترديد للفظة المتكرّرة. ولتكرار الكلمة صورتان رئيستان؛ تتمثّل الأولى في تكرار اللّفظ نفسه في بداية مجموعة من الأسطر الشعريّة، فقد يكون هذا اللّفظ فعلاً، أو اسماً، كما في قصيدة (الرمادي) لمحمود درويش، والتي نقتطف منها:

الرماديُّ اعتراف وشبابيك، نساء وصعاليك

والرماديُّ هو البحر الذي دخن حلمي زبدا
والرماديُّ هو الشعر الذي أجّر جرحي بلدا
الرماديُّ هو البحر
هو الشعرُ
هو الزهرُ
هو الطّيرُ
هو اللّيلُ
هو الفجرُ
الرماديُّ هو السائرُ والقادمُ
والحلمُ الذي قرّره الشاعرُ والحاكمُ
منذ اتّحدا

فهذا المقطع قائم على تكرار اسم واحد هو (الرماديّ)، وهو أيضاً عنوان القصيدة، فضلاً عن تكرار ضمير الرفع المنفصل (هو) العائد عليه أيضاً، والتكرار حاصل في بداية كل سطر شعري، بصورة عموديّة، إذ تنطلق منه كلّ المعاني الفرعية.

أما النوع الثاني من هذا التكرار، فهو تكرار القوافي، ويكون هذا النوع أكثر إمتاعاً، عندما يحاول الشاعر فيها ترديد أصوات الصور التي رسمها، لكي ينقل جو التجربة الشعرية نقلاً حياً، وهذا ما فعلته نازك الملائكة في قصيدة (الكوليرا)؛ إذ كرّرت كلمة (موت) ثلاث مرات متوالية، في كل مقطوعة من مقطوعاتها الأربع، وتلك القصيدة تصوّر مشاعرها نحو مصر خلال وباء الكوليرا الذي داهمها، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، وفيها تقول:

في كل مكان يبكي صوتْ
هذا ما قد مزّقه الموتْ
الموت الموت الموتْ
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموتْ

فتكرار كلمة "موت" على هذا النمط في المقطوعة السابقة، وفي سائر المقطوعات التالية، يحاكي وقع سنابك الخيل، وهي تجر عربات نقل الموتى من ضحايا وباء الكوليرا، الذي اجتاح الريف المصري في أواخر الأربعينيّات فضلاً عن دلالته على تزايد أعداد الضحايا، وطغيان أنباء الموت، وفواجعه على كل مظاهر الحياة في ربوع البلاد.

٣) تكرار الجملة:

يُعدّ تكرار الجملة من الظواهر اللغوية اللافتة للنظر في الشعر الحديث، والتي تغني بتكرارها النص على المستويين البنائي والمعنوي، فتغدو جزءاً أساسيّاً في القصيدة، تفضي إلى تلاحم أطرافها، ولمّ أشتات النص وتآزر أطرافه، ويظهر هذا اللون من التكرار في النص الشعري، إذا تردّدت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري، فيستمتع السامع بالتطريب الناتج عن الإيقاع، والزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار؛ كما يعمل التكرار على تحقيق فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان في الورقة، وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية متنوّعة، ومن أمثلته قول صلاح عبد الصبور:

تنبت في الصحراء لو سكبت دمعتين
تصلبني يا شجر الصفصاف لو فكّرتْ
تصلبني يا شجر الصفصاف لو ذكرتْ
تصلبني يا شجر الصفصاف لو حملت ظلّي فوق
كتفي، وانطلقتْ

فالشاعر يناجي الطبيعة والمجتمع للحدّ من مأساته التي يملؤها السأم، وهي على حدّ قوله سبب معاناته؛ إذ لا تفسح له المجال للتعبير عن تفاهة الوجود والإنسان، ومن خلال ندائه (يا شجر الصفصاف) يحاول ربط ذاته بعالم الطبيعة حتى لا تبقى وحيدة تشكو الآلام والحسرة والغربة، فهو يقاسم الطبيعة مأساته وأحزانه.

يمكن القول إنّ الشاعر العربي الحديث استطاع أن يرفد قصيدته بالتكرار بأشكال وهيئات مختلفة، بدءاً من أبسط صورها المتمثّلة بتكرار الحرف إلى غيرها من الأشكال الأخرى الأكثر تعقيداً، فتلوّنت بها نصوصه لتتحوّل من تكرار سطحي استجلبه استعذاب الشاعر لما يخلقه التكرار من بروز إيقاعي على مستوى القصيدة، إلى تكرار بنيويّ ذي وظيفة عضويّة، يضعه الشاعر لبنة من لبنات بناء القصيدة، فتكشف عن الحالة الوجدانيّة للشاعر، وتسهم في رفد الدلالة بالإيحاء، والإيقاع اللغوي بالثراء، والتجربة الفنيّة بالعمق والنموّ.

ثانياً: تعدّد الأوزان في الشعر العربي الحديثة:

يؤشّر تعدّد الأوزان في الخطاب الشعري _غالباً_ إلى توفّر السمة الدراميّة[٩] فيه، وانطوائه على غير مكوّن من مكوّنات البنية الدراميّة كتعدّد الأصوات والصراع، ولا يقتصر تجلّي ذلك الصراع على صعيد المضمون الحامل للرؤيا، إنّما يتعدّاه إلى الصعيد الفنّي/ الشكل؛ فمزج البحور يولّد صراعاً بين النظام / الوزن، وكسر النظام/ مزج أكثر من بحر، وقد لجأ الشاعر المعاصر إلى توفير هذا التعدّد لقصيدته لبثّ ذلك النَّفَس الدرامي فيها الذي ينطوي على التعدّدية مهما كان شكلها أو صيغتها، الأمر الذي يعقّد من التجربة التي لا تلبث أن يستوعبها الشاعر في أشكال مبتكرة متحوّلة وفق كلّ

---

[٩] الدراميّة: وصف للقصيدة يميّزها من أشكال التعبير الأخرى كالغنائيّة والملحميّة...؛ ففي حين تعني الملحميّة الموضوعيّة الخالصة في النفس الإنسانيّة، تعني الغنائيّة الذات الخالصة، أمّا الدراميّة فهي امتزاج النوعين معاً، والدراميّة مشتقّة من مصطلح الدراما الذي يعني القيام بفعل ما، ينطوي على الصراع في أيّ شكل من أشكاله.

تجربة يعبّر عنها، والابتعاد عن الأحاديّة التي لا تنتج إلا شعراً غنائيّاً يعبّر عن رؤية فرديّة ضيّقة، تفصح عن ذاتها في صورة فنيّة بسيط.

وقد كان تعدّد الأوزان أحد حوامل هذه التعدّديّة، ولا سيّما **أنّ تعدّد الأوزان يعني تعدّد وسائل التعبير عن التجربة المعقّدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، إذ إنّ أولى موجبات هذا التعدّد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو البنية الدرامية، وما يتطلّبه ذلك من حركات موسيقيّة مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر.**

وعلاوة على دور التعدّد الوزني في تجلية الصراع، فإنّه يؤشّر إلى التعدّد الصوتي بشكل صريح؛ وخير ما نمثّل له في هذا الشأن هو قصيدة **(هذا هو اسمي)** لأدونيس التي تتعدّد فيها الأوزان تبعاً لتعدّد الأصوات والدلالات في النص، فلا نكاد نقبض على هندسة إيقاعيّة ثابتة تنظم القصيدة من أوّلها إلى آخرها، فثمّة تحوّل بين مفصل دلالي وآخر، أو صوت وآخر، ممّا يدخلنا في طبقات دلاليّة، ومستويات متعدّدة، ويمكننا التمثيل لذلك بمقتطفات من هذه القصيدة تبرز التعدّد الوزني تبعاً للتحوّلات الصوتيّة والدلاليّة، يقول أدونيس:

وطني فيّ لاجئٌ
وليكن وجهيَ فيئاً
دهرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأوّلُ للنار

يبني أدونيس أسطره الشعريّة هذه على البحر الخفيف، ويبدو أن صوت الذات هو الصوت الذي يعلو على مستوى الدلالة الشعريّة، وهي التي تشكّل ملجأ للوطن لا العكس ممّا يشير إلى تضخّم الذات التي تتّسع حتّى تدخل في طقس من الهذيان يأخذ منحى أسطوريّاً يتعمّق معها الإحساس بـ(الأنا) مقترنة بعناصر الحياة الرئيسة المقترنة بالأبديّة والعطاء (الدهر– النار...)، ولا يلبث الشاعر أن يأخذنا إلى مستوى دلاليّ آخر يظهر فيه صوت الجماعة، فيذوب صوت الذات في صوتها، ولكنّ هذا الانتقال على مستوى الأصوات والدلالات يأتي مصحوباً بانتقال على مستوى الإيقاع الذي يشكّل البحر المتدارك الحامل الفنّي له:

نحمل الأزمنه
مازجين الحصى بالنجومْ
سائقين الغيومْ
كقطيع من الأحصنه

إنّ الصوت هنا هو صوت الجماعة، صوت البشريّة بمعناها الواسع حيث تغيب الأنا الشعريّة لتندغم في سياقها الإنساني الذي يحمّلها تراكمات زمنيّة غابرة في التاريخ، فالإنسان هو محصّلة الذوات التي سبقته (نحمل الأزمنة)، وهو إضافة لمن يأتي بعده، ولا يلبث الشاعر أن ينتقل إلى ذاته ليعبّر من خلالها عن الذات المطلقة التي تخصّ كلّ ذات كما تخصّ ذاته هو، ولكن هذا الانتقال يتمّ بإيقاع ووزن جديدين:

قادرٌ أن أغيّرَ: لغم الحضارةِ–هذا هو اسمي

فالشاعر ينعطف هنا إلى البحر البسيط حيث يعلو صوت الأنا بمعناها الواسع، فهي ليست أنا الشاعر وحده، إذ تمثّل كلّ كائن بشري يختزن القوّة في داخله، قادر على ابتداع الحضارة بكلّ تجلّياتها، وتأتي هذه الجملة الشعريّة بمنزلة الحكمة أو الخلاصة التي تلخّص ما قبلها، وهكذا تتنوّع الأوزان الشعريّة والإيقاعات بتنوّع الأصوات والأبعاد الدلاليّة، وصولاً إلى حضور الصوت الغنائي عبر اعتماد بحر الرمل بصورته التراثيّة، كما في قول أدونيس:

والنساء ارتحنَ في مقصورةٍ
يستجرْنَ الكتبَ المستنزلهْ
ويحوّلنَ السماءْ
دميةً أو مقصلهْ

بناء على ما سبق يمكن القول إنّ أدونيس استطاع أن يعبّر عن تعدّد الأصوات في خطابه الشعري عبر تعدّد الأوزان، التي كانت مؤشّراً صريحاً للانتقال من صوت إلى آخر، ومن مستوى دلاليّ إلى مستوى آخر، ومن نبرة موضوعيّة إلى نبرة غنائيّة... وهكذا في كامل قصيدته آنفة الذكر؛ ممّا يؤكّد أنّ الشاعر المعاصر استخدم تعدّد الأوزان في قصيدته ليعبّر من خلالها عن أبعاد تجربته المتنوّعة، ويكشف عبرها عن تعدّد الأصوات في خطابه الشعري، هذا الكشف الذي لا يحتاج معه المتلقّي إلى كبير عناء لتلمّس هذه التعدّدية على غير مستوى، ولا سيّما مستوى الأصوات التي تضفي على النصّ بعداً موضوعيّاً، وتلج به دائرة الدراميّة من أوسع أبوابها.

ثالثاً: ظاهرة التناص:

يقدّم التناص للنصّ الشعري المعاصر صوتاً جديداً على أحد المستويين الدلاليّين الظاهر أو الخفي، ممّا يضفي على النصّ تعدّداً صوتيّاً. والتناص في الأصل تمّت مقاربته من قبل باختين بمصطلحات أخرى مثل الحواريّة والتعدّد الصوتي.

وللتناص أشكال متنوّعة تبعاً لموقف المؤلّف من النصّ الأصلي؛ فالمؤلف قد يوافق النصّ الآخر في رؤاه وأسلوبه، فيكون نصّه عندئذ صدىً له، عبر التكرار والترداد المرجّع فنكون أمام حالة اجترار، وقد يذوب النصّ القديم في النصّ الجديد ويتداخل فنكون أمام حالة امتصاص، وقد يحضر على شكل نوع من الحوار الخارجي ((**الديالوج**)) الأصوات

المتعدّدة بين جملة من المواقف والرؤى؛ فنكون أمام رؤيتين متوازيتين أو متعارضتين، وهنا نكون أمام حالة من الحوار بين النصوص؛ إذن نحن أمام ثلاث حالات يظهر فيه التناص هي (**الاجترار–الامتصاص–الحوار**).

وما يعنينا من أشكال التناص السابقة هو الحوار بين النصوص، بشكله الظاهر الذي يقارب في الرؤية النقديّة القديمة مصطلح التضمين؛ إذ يضمّن الشاعر نصّه **آيةً أو حديثاً، أو حكمة، أو مثلاً، أو بيتاً من الشعر، أو شطراً من بيت من كلام غيره بلفظه ومعناه، وذلك لتأييد ما يكتب، أو لوثيق صلته بما ينظم**، هذا التضمين الذي يذوب في ثنايا قصيدة الشاعر القديم، فلا يبدو للمتلقّي أن هناك اختلافاً في الصوت والرؤية؛ لأنّ الشاعر يعمد إلى إخفاء ذلك الصوت، وهو يشير إليه إشارة عبر وضع علامات تنصيص أو ذكر ذلك في الهامش، غير أنّ الشاعر المعاصر يعمد في تضمينه إلى إظهار الصوت المختلف، وإبرازه كصوت نافر عن جسد القصيدة، وعن صوت الشاعر نفسه فيها؛ فهو **مهموم بأن يعرف المتلقّي أنّ هذا الصوت الجديد غير منتمٍ إليه، ولذا يكون اقتباس الصوت من مستوى لغوي شديد التميّز عن مستوى لغته بحيث يتضح للوهلة الأولى أنّ هذا الكلام لا يخصّه، فإدراك المتلقّي أنّ القصيدة تقدّم صوتين مختلفين هو ما يعزّز نزعتها الدراميّة.**

وفي الشعر العربي تتعدّد الأصوات التي يوظّفها الشاعر المعاصر ما بين البيت الشعري والأغنية الشعبيّة والمثل وغير ذلك؛ رغبة منه في إضافة الصوت الآخر إلى قصيدته كيلا تبدو أحاديّة الرؤيا، ذاتيّة المنحى، علاوة على أنّه **وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانيّة من جهة أخرى. وهو حين يضمّن شعره كلام الآخرين بنصّه، فإنّه يدلّ بذلك على التفاعل الأكيد بن أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان.**

في قصيدة (الحبّ في هذا الزمان) يضمّن صلاح عبد الصبور بيتاً شعريّاً مشهوراً للشاعر أحمد شوقي لإظهار عنصر المفارقة في تعامل الناس مع القيم ولاسيّما قيمة الحبّ قديماً وحديثاً، يقول عبد الصبور:

الحبُّ يا رفيقتي
في أوّل الزمانْ
يخضعُ للترتيبِ والحسبانْ
((نظرةٌ فابتسامةٌ، فسلامٌ
فكلامٌ، فموعدٌ، فلقاءُ))
اليومَ.. يا عجائبَ الزمانْ!
قد يلتقي في الحبِّ عاشقانْ
من قبلِ أن يتبسّما

يظهر في النصّ صوتان؛ صوت الماضي الذي يمثّله تضمين البيت الشعري للشاعر أحمد شوقي، وصوت الحاضر؛ صوت الشاعر المعاصر عبد الصبور، ويبدو أنّ الأخير لم يشأ أن يجري أيّ تحوير أو تعديل على البيت المتضمّن، كما أنّه اختار أن يثبت البيت الشعري بعروضه التقليدي، رغبة منه في إظهار المفارقة بين الرؤيتين في الماضي والحاضر، التي تظهر فنيّاً عبر هذا التضمين الذي يصدم المتلقّي من خلال انتقاله من إيقاع إلى آخر تجلّى عبر اختلاف الوزن الشعري، واختلاف حرف الروي بين الخطابين.

كما أنّ الشاعر أراد للماضي أن يظهر بقيمه الفنيّة والرؤيويّة في نصّه، فيتناول قيم الماضي بصوت العصر الذي سادت فيه، كما تناول قيم عصره عبر شعر التفعيلة الذي هو سمة من سمات العصر لم يتضمّنها الماضي، وهو ما أدّى إلى تجلية الصوت الآخر المستحضر الذي يقدّم رؤيا مناقضة لرؤيا العصر لا لرؤيا الشاعر نفسه الذي يقف مندهشاً أمام الاستهانة بمشاعر الحب فأصبحت سهلة الادّعاء، ليحصل اللقاء بين الذكر والأنثى، وهو المآل الذي يسعى إليه العاشقان في بيت شوقي ويتجاوزان لأجله مراحل عدّة، دون حتّى ابتسامة تقرّبهما من بعضهما بعضاً.

ومن هنا كان لهذا التضمين بصورته السابقة دواعيه الفنيّة والمعنويّة التي اشتركت في تقديم رؤيتين متناقضتين تجاه قيمة نبيلة يُكبرها الشاعر ضمناً، ويجعلها مركبه لإدانة هذا العصر لا بصوته فحسب، وإنّما يعضده بصوت الشاعر أحمد شوقي دون أيّ تحوير أو تعديل، ممّا يعزّز من الموضوعيّة في النص وينحّي الرؤية الذاتية قليلاً، فيعزّز بذلك النزعة الدرامية التي ينحو تجاهها النص.

وقد يغالي الشاعر في إبراز التعدّدية في نصّه عبر **تضمين الأغنية الشعبيّة أو العاميّة في الشعر العربي المعاصر**، وهي مؤشّر قوي إلى تعدّد الأصوات، علاوة على أنّ لها حضوراً مؤثّراً في بنية القصيدة من الناحية الإيقاعيّة، وهنا يكون حضور الصوت الآخر أكثر تمايزاً؛ لأنّ تلك المزاوجة بين نمطين مختلفين من حيث الأداء اللغوي (الفصيح-العامي) تشكّل انتقالاً فجّاً وصادماً يلفت إليه الأنظار، ويأخذ الذائقة السمعيّة إلى مكان مختلف لم تعهده من قبل.

ولا يقتصر دور تضمين الأغنية الشعبيّة على إضفاء نوع من التعدّدية الصوتيّة على النصّ؛ إذ يشكّل تضمينها أيضاً مؤشّراً صريحاً إلى توجّه الشاعر إلى الجماعة ليغرف من تجربتها، فهو مهموم بها، تسكنه في لا وعيه، ومن خلال توظيفها **يمزج بين التجربة والفطرة** فيكون حضورها دليلاً على بروز صوتها ومشاركتها في صوغ الرؤيا الشعريّة، ومؤشّراً إلى موضوعيّة طرحها لتكون أكثر إقناعاً؛ فالأغنية الشعبيّة **تسهم مع غيرها من أشكال التعبير الشعبي في الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبي**، وهي هنا تكشف بصوتها لا بصوت الشاعر الذي يوظّفها، ويمكن التمثيل لهذا التوظيف بقصيدة (إشاعات مغرضة) للشاعر أحمد مطر:

من ترى قال بأنّ الشعر ممنوعٌ

وإنّ الشاعرَ الحرَّ يعاني
حاشَ لله / فما زلتُ أغنّي
والحكوماتُ إلى صوتيَ تصغي
والحكوماتُ تراني
وأنا ما زلتُ أحيا رغم هذا
في أمانِ / هاكم الآن مثالاً:
(يا حبيبي عُد لي تاني
إنتَ عمري اللي ابتدا بنورك صباحُهْ
إنتَ عمري
خَدْري ... خَدْري الشاي خدري
مرَّ ظبيٌ ... وسباني)
أرأيتم؟ / ها أنا عبّرتُ عن رأيي
وغنّيتُ / ... ولم يُقطع لساني

يضمّن الشاعر خطابه الشعري عدّة أغانٍ؛ ليعبّر من خلالها في بنية النصّ العميقة عن قمع السلطة للشاعرَ الحرّ، وكمّها فاهُ لمنعه عن التعبير عن رأيه عندما يمسّ هذا الرأي سلطتها أو يعكّر صفوها، والشاعر لا يقول هذا صراحة؛ فهو على المستوى الدلالي السطحي ينفي أن تكون السلطة قامعة له، أو تقف حجر عثرة أمام حريّة التعبير، ولكنّه حين يريد أن يعطي دليلاً على ذلك يذهب إلى الأغنية الشعبيّة بمستواها العامّي، فيستقي أغنية شهيرة، تتغنّى فيها بالحبّ والشوق، وأخرى تتغنّى بمشروب الشاي، وثالثة فصيحة مستقاة من الموشّح تتغنّى بالمحبوب أيضاً، ويجعل من هذه الأغنيات وترددها على لسانه دون أن تمسّه السلطة بسوء تعبيراً عن ديمقراطيّة هذه السلطة، وهو أمر لا يستقيم أمام المنطق العقلي، الأمر الذي يشكّل إدانة لهذه السلطة على المستوى الدلالي العميق، فالسلطة معك ما دمت لم تقترب منها، ولكنّها سرعان ما تقمع الصوت الذي يعارضها.

إنّ تضمين هذه الأغاني هو تعبير عن صوت الشارع المستكين الذي انشغل كما أرادت له السلطة عن الهمّ الكبير بالسعي إلى المطالبة بحقوقه بأمور هامشيّة لا تقلق السلطة، عبر إنفاق وقته بليالي السمر والخدر.

كما أنّ انتقال الشاعر من التعبير باللغة العربيّة الفصيحة إلى التعبير باللهجة العاميّة، كشف بصراحة ودون كبير عناء عن التعدّد الصوتي في النص، علاوة على أنّ هذا التضمين باللهجة العاميّة هو إشارة إلى انتقال الشاعر من الهمّ الذاتي إلى الهم الجمعي الذي يشمل كلّ من يتحدّث هذه اللهجة أو يطرب لها، وبناءً عليه فإنّ تضمين الأغنية الشعبيّة كان وسيلة الشاعر لإدانة السلطة، كما كان وسيلته لإبراز التعدّد الصوتي، بأسلوب ساخر يحفل بالمفارقة.

رابعاً: الأساليب اللغويّة المتعدّدة في الشعر العربي الحديث:

يعمد الشاعر العربي المعاصر إلى اللجوء إلى توظيف أساليب لغويّة متعدّدة في جسد القصيدة، من مثل تقنيّة الفراغات، وتباين الاختلاف في الخطوط ضمن القصيدة الواحدة، واستخدام الأشكال والإطارات، فضلاً عن استخدام علامات الترقيم، والتقطيع والتشظّي الصوتي، وهما ظاهرتان يمكن عدّهما الأهمّ من بين الظواهر الأسلوبيّة في القصيدة المعاصرة؛ كونهما الأوسع انتشاراً، والأكثر دلالة على وجود التعدّد الصوتي، ويمكن تناولهما فيما يأتي:

١) **استعمال علامات الترقيم:** يكاد لا يخلو نصٌّ شعري حديث من علامات الترقيم المتنوّعة التي يجب أن تؤخذ بالحسبان في أثناء التحليل وإجراء الدرس النقدي على الخطاب الشعري؛ إذ إنّها تغادر مكانها الأوّل ووظيفتها انطلاقاً من كونها **علامات اصطلاحيّة توضع بين الكلمات أو الجمل أو العبارات، لتفكّ الاشتباك الدلالي بينها، لترشد إلى حدودها الدلاليّة، ولتنظّم العلاقة بينها وتوضّحها**؛ لتضطلع بوظيفة أكبر في الخطاب الشعري المعاصر، فقد تكون مؤشّراً صريحاً إلى حدوث تحوّل من نوع ما في بنية الخطاب، يسترعي الانتباه واليقظة من قبل المتلقّي؛ فهي تشتغل على إبطاء الفعل القرائي، والتخفيف من الوتيرة المتسارعة للإيقاع، إذ إنّها تعمل على إشغال الفكر عبر إعادة النظر بالمستوى العميق للدلالة التي يقدّمها الخطاب الشعري، ومن هنا، فإنّها تكون بمنزلة الموجّهات القرائيّة، فضلاً عن كونها تنبّه الوعي؛ **فالعلامات والإشارات تسهم في التنبيه إلى تحوّلات النص، وتغيّرات الأصوات أو الأمكنة أو الأفعال.**

وتؤدّي علامات الترقيم وظيفة في التدليل الصريح على التعدّد الصوتي في الخطاب الشعري؛ إذ أصبحت تمثّل في الشعر المعاصر **تقليداً اصطلاحيّاً للتدليل على الخطّ البياني للصوت**، والشعر العربي المعاصر غنيّ بالأمثلة والنماذج التي يمكن أن توضّح ذلك.

في ديوان (مجاز البجعات) لفؤاد كحل، لا يحتفي الشاعر بعلامات الترقيم إلا في مواطن محدّدة، كما في المقتطف الآتي من المقطع المعنون بـ(شرفة المعرفة):

– نلتقي عند باب الحديقةِ
{وانقطعَ الخطّ ما بيننا
ثمّ غابَ الكلامْ..}
– أيُّ نهرٍ؟! وأيّةُ ملحمةٍ؟!
واتّجهتُ إلى القلبِ
لأسألهُ
فأشارَ بأن:
– قم معي يا صديقي،
فقطْ كن جسوراً
وتابعْ ربيعكَ خلفي.
{ وراحَ كطفلٍ
يقودُ هبوبَ المجالْ}

فعلامات الترقيم والأقواس دلّت على مواطن الانتقال الصوتي، وأشارت إلى التعدّدية الصوتيّة، والانتقال من المشهد إلى صوت الشاعر / الراوي؛ إذ إنّ الجملة الشعريّة الأولى: **(نلتقي عند باب الحديقةِ)** كانت نقلاً حيّاً لصوت الحبيبة الحاضرة عبر الهاتف، أما ما بين القوسين الأوّلين فمثّل انتقالاً لصوت الشاعر / الراوي، وجاءت علامتا الاستفهام والتعجّب لتعكسا أثر انقطاع الاتصال مع الحبيبة في نفس الشاعر الذي اتّجه بدوره إلى القلب لاستفتائه، فحضر (القلب) بصوته بعد النقطتين ليمثّل صوت العاطفة، ثم جاء صوت الراوي بين القوسين ليصف متمّمات المشهد.

إنّ علامات الترقيم السابقة، كانت مؤشّرات إلى مواطن الانتقال الصوتي، وقد حالت دون الانسياب الآلي لجزئيّات المشهد، فبطّأت من وتيرته المتسارعة.

وقد يعمد الشاعر المعاصر إلى استخدام الأقواس ليمايز في لغة الخطاب بين صوتين، فيضع ما بين قوسين حديثه السرّي إلى نفسه، أو موقفه الحقيقي تجاه الشخصيّة التي يتحدّث إليها، في حين يبقى الكلام المعلن المتضمّن الرسالة التي يريد إيصالها للمخاطب من غير أقواس، فتكون الأقواس هنا بمنزلة المنبّه للمتلقّي بانتقال الحديث من الخارج، إلى الداخل، لنكون أمام حوار داخلي (مونولوج) درامي، ويمكن التمثيل لهذا النمط بقصيدة (من مذكّرات أبي نواس) لعبد الكريم الناعم، إذ إنّ الشاعر يتقنّع بقناع[١٠] أبي نواس ليجعل من السكر الشمّاعة التي تحميه إبّان قوله الحقيقة، وتوجيه نقده للسلطة، يقول الناعم على لسان قناعه:

أنا يا مولايَ إن تعتعني السكرُ، وغطّاني المساءْ

قمري وجهُكَ..

(هذي البِدَرُ اللعنة أشهى من وجوهِ الأمراءْ)

فالشاعر هنا ينتقل بالخطاب من الحوار الخارجي إلى الحوار الداخلي؛ فالخطاب الموجّه للخليفة يكتنفه الزيف والخداع والمكر، وهو خطاب لا يُحدّ بأقواس أو غيرها، لأنّه الخطاب العرفي المعهود من الناس للسلطة، وهي متساوية في هذا، إذ إنّ غير ذلك يعرّضها للإهانة والقمع وخسارة الامتيازات، فلا حرج في قوله من دون عوائق أو إشارات، تمثّلت بالقوسين اللذين يدلّان على السرّيّة، ويحصران الكلام المقول ضمن حيّز النفس التي تقوله، بعيداً عن أسماع الآخرين؛ من هنا فإنّ الأقواس دلّت على **تمايز أجزاء الخطاب الشعري، واختلاف وجهتها الدلاليّة وتفاعلها**، من الخارج باتّجاه داخليّ سرّي، فعكست بذلك التعدّد الصوتي المتمثّل بصوت الشاعر الزائف المبني على الباطل واعتبارات الربح والسلامة الذي يمكن أن يمثّل صوت العقل، وصوت الشاعر الحقيقي النابع من الداخل الذي يمثّل صوت القلب والعاطفة الحقيقيّة، وبذلك يعكس هذا التعدّد الصوتي حالة الصراع التي يعيشها الشاعر، وهو يغالب سكره، أو يجعله وسيلة لمسايرة السلطة؛ فأبو نواس هنا لم يأت سكره وولعه بالخمرة عن عبث؛ إذ إنّها هي التي تساعده على إضمار ما في نفسه تجاه السلطة، وتجميل صورتها الخارجيّة، فتؤدّي الخمرة إلى اصطناع قوى ضابطة للوعي، وتعطيل اللاوعي غير المنضبط، فتضطلع الخمرة بناء على ذلك بدور مفارق لدورها في إزاحة كلّ القوى العقليّة الواعية والسماح للـ(أنا) بالتعبير عن نفسها بحريّة وطلاقة،

---

[١٠] القناع: شخصيّة تراثيّة أو أسطوريّة أو معاصرة يختفي خلفها الشاعر المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة شبه محايدة، تنأى به عن التدفّق المباشر للذات، ويحدّد موقفه من عصره.

الأمر الذي يمكن من خلاله قراءة رسالة دقيقة مؤدّاها أنّه لا يمكن لإنسان واعٍ أن يستوعب مغالطات السلطة، ويرضى بمسايرتها.

٢) التقطيع والتشظّي الصوتي:

غالباً ما تؤشّر ظاهرة التقطيع الصوتي للكلمة الواحدة، وتشظيتها إلى حروف متباعدة تنفصل حروفها عن بعضها عن بعض بنقاط أو مسافات بيضاء أو غير ذلك إلى التعدّد الصوتي الذي يمكن أن يكون ذا صلة بالشخصيّة المتحدّثة نفسها، أو بالشخصيّات الأخرى الحاضرة فيما وراء الخطاب الشعري؛ وتمثّل كلّ ظاهرة تقطيع صوتي حالة لا يمكن البناء عليها في تتبّع أنماط أو نماذج ناجزة في الشعر العربي المعاصر.

والتقطيع الصوتي أو التشظّي يقوم على **تمزيق أواصل الكلمة أو الصورة، وتفكيك وحدتها الواحدة، بحيث تبدو كلّ جزئيّة منها ذات كيان مستقلّ معزول عن نظيره، على الرغم من اتّصاله السياقي به**، وفي هذه الظاهرة يتضافر ما هو بصري مع ما هو سمعي في خلق نمط من التلقّي مختلف عمّا هو سائد وناجز؛ إذ إنّ الشاعر المعاصر أصبح معنيّاً بخلق حالة إبداعيّة متنوّعة ذات أثر بيّن في تغذية النص بالإيحاءات والتعدّدية في مستويات التلقّي والتأويل؛ وهنا يصبح الإبداع **في المعنى، وفي الصورة، وفي الكلمة، وفي تراكيبها، وفي اللغة بكلّ عناصرها ومقوّماتها بنحو عام.**

يحضر التقطيع الصوتي للكلمة في الشعر العربي المعاصر، ولا يعدم المتتبّع في هذا المجال الشواهد الشعريّة التي تلفت نظره منذ التلقّي البصري الأوّل، لكن هذا لا يعني أنّ الشعراء جميعاً نجحوا في توظيفها التوظيف الملائم المؤشّر إلى التعدّديّة الصوتيّة، فضلاً عن جعلها الحامل الفنّي للصراع، ويمكن التمثيل لهذه الظاهرة بقول فايز خضّور: **آدادْ**

عندما قيلَ: عاشَ الوطنْ
قلتُ: عاشَ الهوى والوطنْ
((نَنْ. نَتَنْ ... تَنْ .... نَتَننْ.....))
أيّها النازحونْ،
دونَ زوّادةٍ أو كفنْ
ردّدوا: عا . يعيـ..... شُ الوطنْ
عا .. يعيـ.
عا ..يعيـ..... شُو الوطنْ؟ / والهوى؟!...

فالتعدّد الصوتي حاضر في النصّ منذ الوهلة الأولى تعكسه علامات الترقيم، ولاسيّما النقطتين بعد القول أو ما في معنى القول (قيل – قلتُ–ردّدوا)، وتعكس رواية الشاعر لصوت الآخر الذي يأتي من قائل مجهول (عندما قيلَ: عاشَ الوطنْ) الصراع بين الواقع والمأمول الناتج عن مفارقة حادّة بينهما، فمستوى القول في (عاش الوطن) الحاضر صوتيّاً، يتمثّله الشاعر قولاً وفعلاً عبر إضافة (الهوى) إلى الجملة (قلتُ: عاشَ الهوى والوطنْ)، لكنّ ذلك غير مجدٍ على مستوى الواقع، ولا يخرج عن كونه سراباً لا يتولّد عنه غير الصدى، فتتحوّل المقولات بذلك إلى شعارات طنّانة فارغة غير ذات حضور أو أثر إيجابي يُذكر بل على العكس؛ إذ إنّ هذا الصدى يأخذ منحى تصاعديّاً على المستوى السلبي عبر الترداد الطويل للشعارات؛ بتحوّلها إلى شيء كريه ومقيت مع مرور الزمن والتكرار: ((نَنْ. نَتَنْ ... تَنْ .... نَتَننْ.....))، ومن

هنا يحضر في الخطاب الشعري ثلاثة أصوات محكومة بالتناقض والصراع، الصوت المجهول الذي يأتي من المزاودين في حبّ الوطن، وصوت الشاعر الذي يختبر مقولة ذلك الصوت، وصوت الواقع الذي يمثّل النتيجة الحقيقيّة لهذه المقولة.

ويأخذ التعدّد الصوتي منحى جديداً حين ينتقل الشاعر بالشعار الرئيس المختبَر من قبله (عاش الوطن)، ليطبّقه على الطبقات المسحوقة الحقيقيّة (أيّها النازحونْ، دونَ زوّادةٍ أو كفنْ)، التي يمثّل رأيها المحكّ الحقيقي لصمود الشعارات من عدمه، ممّا يعكس حالة الصراع الذي يعيشه الفقراء، والشاعر الحقيقي المتمثّل لأوجاعهم المستوعب مأساتهم، وهو ما يؤكّده التشظّي الصوتي للكلمة (عاش-يعيش)، وتقطيعها بصورة تعكس موقف الشاعر الرافض للواقع، الرافض بدايةً للانسياق الجماعي العفوي غير الواعي وراء المقولات المصدّرة، انسياق القطيع للراعي، وهو ما يتمثّل بالمقطع الصوتي الأوّل لكلمة عاش (عا) الذي يعكس صوت القطيع، ومن ثمّ المقطع الصوتي (يعيـ..) التي تنفصل عن الشين المضمومة في سبيل إبراز أداة الاستفهام بصيغتها العاميّة (شو)، في سبيل إثارة الوعي عند العامّة، وهو ما يتجسّد سريعاً ويأخذ أصداءه عن الفقراء، الذين يسألون عن الوطن (شُو الوطنْ؟) ومن ثمّ (الهوى)، اللذين يجهلونهما لأنهم لم يتذوّقوا خيراته أو يتنعمّوا بها مثل غيرهم.

من هنا يمكن القول إنّ التقطيع الصوتي للكلمة وتشظّيها، أسهم في إبراز التعدّد الصوتي في الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد تجسّد هذا التعدّد دراميّاً عبر إبراز عنصر الصراع الذي تجلّى عبر إبراز المفارقة بين الواقع والطموح، وبين السلطة والمثقّف والفقراء، وهو ما أراد الشاعر استثماره في سبيل إيقاظ الوعي لدى الفقراء وتنويرهم بواقعهم الذي يعيشونه.

للاستزادة حول ما ورد في هاتين المحاضرتين انظر المراجع الآتية:

١. أحمد مجاهد: **أشكال التناص الشعري**، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢. جمال أبو سمرة: **بنية القصيدة الشعريّة عند فايز خضّور**: الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١٢م.

– **مكونات البنية الدراميّة وتطوّرها في الشعر السوري المعاصر**: الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١٨م

٣. حسن الغرفي: **الشعر العربي المعاصر**، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠١م.

٤. خالدة سعيد: **حركيّة الإبداع**، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

٥. خليل الموسى: **بنية القصيدة العربيّة المعاصرة المتكاملة**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

٦. شربل داغر: **الشعريّة العربيّة الحديثة**، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، ص٢٤.

٧. صلاح فضل: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٨. عزّ الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م.

٩. علي عشري زايد: **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م.

١٠. علي يونس: **النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

١١. مجدي وهبة: **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.

١٢. محمد العمري: **تحليل الخطاب الشعري**، الدار العالميّة للكتاب، المغرب، ط١، ١٩٩٠م.

١٣. محمّد الماكري: **الشكل والخطاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.

١٤. نبيلة إبراهيم: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، (د.ت).

١٥. نعيم اليافي: **أطياف الوجه الواحد**، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٧م.

١٦. وليد منير: **التجريب في القصيدة المعاصرة**، مجلة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ع١، ١٩٩٧م.