أرحب بكم في بداية هذا الفصل الجديد، وسنبدأ اليوم بأولى محاضراتنا في مادة الأدب العربي الحديث الذي ينقسم إلى عدة أقسام:

القسم الأول: أصحاب النظرة الكلاسية، ويتمثل شعراء هذا القسم بالشعر القديم إبان انتشاره في العصر العباسي والأموي لإعادة إحياء اللغة العربية التي وصلت في إطار الأدب إلى درك غير جيّد، ثم انطلقت حركة الشعر لتمثل حركةً كانت سائدةً في أوروبا هي الحركة الرومانتيّة.

القسم الثاني: أصحاب الحركة الرومانتية: ويمثل هذه الحركة تيارين:

1 -التيار الذي راج في المهجر الشمالي والجنوبي وغالباً الشمالي.

2 -التيار الذي ساد في الوطن العربي ممثلاً بمصر وسورية والعراق والمغرب العربي وتونس.

القسم الثالث: المرحلة الحداثية: التي يؤرخ لها بشكل تقريبي في منتصف القرن العشرين.

وهذا القسم سأتولى تدريسه أنا د.غسّان غنيم.

وبدايةً سنتحدث عن فكرة الحداثة، ما معنى الحداثة؟ وما معنى أن يكون الأدب والشعر حديثاً؟ وهل الحداثة فكرة عربيّة أم فكرة غربيّة؟ متى ابتدأت وكيف تكوّنت الأفكار حولها من الناحية النظرية؟ وإلى أيّ مدى استطاع الشعر العربي التمثل بفكرة الحداثة؟

لا شكّ أن فكرة الحداثة بدأت في أوروبا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، وكانت تمر أوروبا – كما نعلم – في مثل هذه الحقبة بمرحلة زمنية متطاولة تمتد إلى نحو خمسة قرون، وهذه المرحلة هي **مرحلة العصور الوسطى** إذ كانت أوروبا كلها في حالة انحطاط على المستويات جميعها، وفي حالة تقليد، فلم يكن ثمَّة أدب أو شعر أو فلسفة أو نقد إلاّ وينطلق من الحالة الكلاسية التي كانت تتمثل بتقليد اليونان والرومان وغالباً اليونان سواء من ناحية الأدب أم من ناحية النقد، لذلك كان أرسطو المعلم الأول الذي علم الأوروبيين منه كل شيء كالفكر والمنطق والسياسة والأدب والنقد... إلخ.

لذلك سُمِّيَ أرسطو المعلم الأول، وظلت أوروبا تراوح في هذه الأفكار الكلاسية حقباتٍ طويلة تمتد من القرن السابع حتى أواخر القرن السادس عشر، **فعلى المستوى الفلسفي** كانت الفلسفة القديمة هي الرائجة، **وعلى مستوى المنطق** كان المنطق القديم هو الرائج، **وعلى المستوى الديني** كانت الكنيسة تحكم كل الأشياء، وكل الأشياء يفكر بها من خلال الدين، فكانت الرؤيا تنطلق من عقل الإنسان إلى السماء ليعود الحل إلى عقل الإنسان مرة أخرى، فلم يكن ثمَّة فكرة تجريبية في تحليل الأمور وكل القضايا تحال إلى الميتافيزيق (ما وراء الطبيعة) الذي يعتمد السماء في حل الأشياء.

أمَّا في إطار الفن فقد كان الفن المُعتمَد في هذه الفترة هو الفنُّ الكلاسيُّ الذي راج في القرون الوسطى، **ومن أدبائه ليوناردو دافنتشي ومايكل أنجلو**، لكن في مطلع القرن السابع عشر عمّت حالة من التململ من هذا الفن الكلاسي وأساليب التفكير القديمة، وبدأ الناس يخرجون عن هذا الفن ويرفضون الأعراف والأفكار والقوانين السائدة في الحقبة السابقة لأنهم لاحظوا أنّ هذه الأفكار مسؤولة عن جمود الحياة، لذلك كان لا بُدَّ من تحرك، وبدأ هذا التحرك في إطار الفلسفة والفكر والأدب والدين...، ففي الدين مثلاً تحرك مارتن لوثر في تجديد الدين ونقد القوانين السابقة، وعلى مستوى الفلسفة بدأ ظهور فلاسفة جدد ورؤى فلسفية جديدة حركت آفاق الناس وعقولهم وحررت المحاكمة لديهم، **وعلى المستوى الأدبي** بدأت حركة جديدة هي الحركة الرومانتية التي بدأت في مطلع القرن السابع عشر في ألمانيا، وبدأ الناس يطوقون نحو التحرر من عوامل الكتابة الكلاسية التي كانت تقوم على سيطرة الواجب والعقل والفكر والأخلاق...إلخ.

ومن هنا بدأ الناس يناشدون بالتجديد أو ما يسمى الحداثة، وبدأ مصطلح ***(Modern)*** بالظهور وشاع بمفهوم **(كل ما يحدث الآن شريطة أن يعارض القديم)** فهذا المفهوم هو مفهوم الحداثة.

وفي القرن الثامن عشر بدأت فكرة الحداثة والحداثي تأخذ مفهوماً مختلفاً قليلاً، فأصبح **مفهوم الحداثة يعني (كل ما هو عصري وجديد).**

أمَّا في القرن التاسع عشر فأصبح المفهوم مختلفاً ويعني **(كل ما هو غريب أي ليس على مثال سابق ولا يشبه شيئاً ماضياً)**، ويعني أيضاً **(كل ما هو مرغوب)** واخترع أيضاً مفهوم التقدمي أي الذي لا يعود إلى مفهومات العصور السابقة ويتوافق مع مفهوم الزمن الحاضر والقادم.

وحركة الحداثة في أوروبا يمكن أن تؤرخ بشكلٍ دقيق في بداية القرن العشرين إذ اتخذت معاني تتعلق بشكل أساسي بالجدة أي كل ما هو جديد، فالجديد هو الذي لم يصنع على مثال سابق بمعنى ألا يكون ثمَّة شخص آخر كتب مثل هذه الفكرة، فعندئذٍ يكون الكلام له علاقة بالحداثة، **وأحد النقاد وهو مارشال بيرمان قسم الحداثة إلى ثلاث مراحل:**

1 –المرحلة الأولى من أوائل القرن السادس عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر.

2 –المرحلة الثانية من أواخر القرن الثامن عشر إلى بداية القرن العشرين.

3 –المرحلة الثالثة تستهلك القرن العشرين كله.

وبدأت الحداثة من خلال تحرك المفكرين والأدباء والنقاد والفلاسفة للتشكيك بالمفاهيم السابقة، وطرحت أفكار لمحض هذه المفاهيم ومحاولة التدقيق فيها ومدى صلاحيتها للعقل، وبالتالي جاء بعد هذا المحض والتشكيك محاولة لتحطيم القوانين العامة التي كانت تحكم الحياة وأنماط سلوكها.

وبعض الناس قالوا إنَّ حركة الحداثة بدأت مع الرومانتيّة بعد ذلك جاءت الرمزية وحاولت تحطيم الرومانتيّة، فالرومانتية نقدت تهميش حديث القلب والروح، فالإنسان ليس شكلاً خارجياً وعقلاً فحسب إنما الإنسان مشاعر وأحاسيس وروح، والرمزية اعتمدت على اللغة الجميلة المتأنّقة التي تستطيع أن توحي من خلال العلاقات، بعد ذلك جاءت السرياليّة ونقدت كل ما سبق، فالقضية لا تتعلق بالعقل لأنَّ العقل صنيع المجتمع والمواصفات الاجتماعية فهو لا يعبر بصدق، لأنَّ الإنسان يريد أن يعبر عمّا في داخله والمواصفات الاجتماعية لا تبيح هذا الأمر فيجبر على تزوير ما بداخله لإظهار الشيء الذي يوافق المجتمع.

أيضاً عند السرياليين القضية لا تتعلق بالعاطفة والذوبان في المشاعر والأحاسيس هي التي تعطي مصداقية للأدب، فقد تخدع العاطفة أحيانًا، والأديب في السريالية لا يكون صادقاً إلاّ عندما يُغَيِّب عقله ومشاعره، فعليه أن يأخذ أدبه من منطقة اللاشعور، لأنَّ هذه المنطقة متحررة من المشاعر ومن العقل فاللاشعور هي مجموعة الاندفاعات الغريزية الموجودة في كيان الإنسان، وإذا أردت أن تكون صادقاً عليك أن تخرج هذه المساحة إلى الورق لتُصبح أدباً.

وقد دعم كثيرون من النقاد والأدباء في الغرب حركات الحداثة، منهم: **(إزراباوند)** وزعيم المدرسة الصَّوَريَّة، وتبعه مجموعة من تلاميذهوزملائه منهم الشاعر والأديب **(ت. س. إليوت)** الذي أثر في حركة الحداثة العربية تأثيراً عظيمًا، وحركة الحداثة لم تأتِ فجأة إنما كانت نتيجة تمهيدٍ كبيرٍ لتغيّرات اجتماعية وفكرية وعلمية، ومجموعة من الاختراعات التي أدّت إلى تحسين حياة المجتمع الغربي وتغيير حياة هذا المجتمع، فحالة التصنيع والثورة الصناعية أدت إلى تغير المجتمع الغربي، فكل حالة تصنيع يلحقها تغير اجتماعي وتغير في المفاهيم، ومن هنا فإن التغيير في المجتمع الغربي أدى إلى ظهور مجموعة من الحداثيين الذين يؤمنون بالحداثة وتغيير المفاهيم، وهذا ما أدى إلى نمو حضاري متسارع في الغرب وهذا النمو الحضاري يستجيب إلى حضور الآلة السريعة، ومن

هنا انتقلت الجماعات البشرية في الغرب من حالة الركود المفاهيمي الذي كان سائداً حقبةً طويلة من الزمن إلى حالة غير مقيدة ولذلك بدت مفاهيم الحداثة غير محددة، يقول بعضهم: **(من الصعب جداً القبض على مفهوم محدد للحداثة بسبب ما في طبيعتها من تناقض وغموض، ولكن يمكن عدها انفجاراً للوعي في أعقاب الانفجار المعرفي، ومثل هذا التعريف يقربها من دلالتها دون أن يحددها)**.

خصائص الحداثة:

وثمَّة خصائص للحداثة في المجتمع الغربي أهمها خصيصتان:

1 -الفردية العنيفة في الأدب والسياسة والدين.

2 -العناية البالغة بالعلم الآلي وتطبيقاته العلمية التي ترمي إلى توسيع سلطان الإنسان على الطبيعة والزيادة في رفاهه.

أولاً: الفردية العنيفة:

هي الطابع الشخصي المميّز لفرد ما، الذي لا يشترك فيه مع الآخرين، بمعنى أن الفردية العنيفة كالبصمة الشخصية للإنسان التي تجعله مميّزًا من الآخرين، وحداثة الغرب بدأت تركز على أن ما يصنع الشخص هو خاص بالشخص وليس له علاقة بما للآخرين، وكان هذا ردة الفعل على الحالة الاجتماعية التي كانت سائدة في الأدب، وبدأت الفردية تأتي من اندفاعاتٍ شديدةٍ لذلك تعدُّ هذه الخصيصة من أهم خصائص الحداثة.

ثانياً: العناية البالغة بالعلم الآلي:

فبدأت العناية بالآلة البخارية مثلاً أو العناية بالمصانع ووسائل النقل وأساليب الصناعة، وهذا تغير طبيعي، وهذا التغير أدى إلى رفاه اجتماعي انعكس على المفاهيم، وكما قلنا كل تغير مادّيّ يتبعه تغير في المفاهيم، وهناك مقولة ماركسية تقول:

(كل تغير في البنى التحتية سيؤدي إلى تغير حتمي في البنى الفوقية، وهذا التغير ليس انعكاسياً سريعاً).

فالبنية التحتية تشمل البنية المادية، والبنية الفوقية تعني البنية الفكرية المفاهيمية الثقافية المعرفية، من هنا كل تغير مادي يؤدي إلى تغير فكري، وهذا التغير المتسارع الذي استجاب إلى التقنيات الحديثة، وحضور الآلة أدّى إلى انتقال الجماعات البشرية في أوروبا من حالة الركود إلى حالة الغليان وهدم الأعراف والمواصفات التي كانت سائدة ومحاولة استنباط أو اختراع أو تحديث علاقات ومفاهيم جديدة تتساوق مع الحالة الجديدة الحداثية.

ومن هنا نستطيع أن نقول: **إنَّ الحداثة مفهوم مفتوح زمانياً ومكانياً، والحداثة ذات أفق متحرك، لأنَّ المخترعات الجديدة تتبدل بشكل دائم ومتسارع، فالتغير مثلاً الذي حصل من الستينيات من القرن السابق حتى الآن يقابل التغير الذي حصل منذ الإنسان القديم حتى الستينيات من القرن السابق.**

من هنا قلنا إنّ مفهوم الحداثة هو مفهوم مفتوح لأنَّ التبدل الذي يقوم في البنية التحتية متسارع وشديد التغير مما يؤدي إلى وجود مفاهيم جديدة، وهذه الحالة من التبدل والتغير جعلت الغرب في حالة حيوية دائمة وفي حالة متوثبة للتخطي (تجاوز ما هو كائن إلى حالة متقدمة)، وهذا التخطي هو تخطٍّ لكل ما هو تقليدي ومقيد، وأصبح العلم هو الرائد الأساسي في عملية التغيير، وأصبحت الصناعة عاملاً من العوامل الرئيسية في التغيير الثقافي، وأصبح التجريب حالة سائدة في المجتمع الغربي.

وفي الأدب بدأت نزعات التمايز والاختلاف تظهر بوضوح، فعلى سبيل المثال شاعر الفرنسية **بودلير** بدأ يطرح مفهومًا جديدًا في الحياة مفعمٌ بالحيوية وبعيدٌ عن الركود وطرح مفهوماً في الأدب لم يكن موجوداً وهو جماليات القبح، وكتب قصيدة وصف فيها جثّةً وصفًا جميلًا وبارعًا.

وأيضاً الشاعر الفرنسي **(رامبو)** صاحب قصيدة السفينة السكرة أو المركب النشوان، فهذا الشاعر كان رافضاً لكل

المفاهيم والمواصفات الاجتماعية التي كانت سائدة ورائجة في فرنسا في تلك المرحلة، فكان هذا الشاعر متمردًا على هذه المواصفات الاجتماعية، وكتب الشعر مدة سنتين أو ثلاث وبعدها اعتزل الأدب ليصبح تاجر أسلحة وتاجر عبيد، وقد مارس في هذا الشعر كل ما يمكن تخيله من خرقٍ للمواصفات الاجتماعية وهو من اخترع ألوان الحروف: فحرف *(O)* يدل مثلاً على القرمزي الفاقع ولون الدم.

وحرف *(A)* يدل على الثلج والسكون.

وكان يقول: (يجب أن نكون حداثيين على نحو مطلق).

أي أن ننسف كلّ شيء يتعلق بالماضي، وعندما يتخذ موقفاً يجب أن يصارع من أجل هذا الموقف حتى آخر قطرة في دمه.

ومن الأدباء الحداثيين **(جيم جوي)** وهو كاتب حداثي اتجه بشكل أساسي نحو تيار الوعي وركز على الاندفاعات الداخلية، وأيضاً **(إزرا باوند)** الذي كان يردد دائماً:

(اجعلها جديدة).

أي القصيدة التي تريد أن تكتبها اجعلها جديدة ولا تجعلها مثالاً لقصيدة سابقة.

ومن أكثر تيارات الحداثة ضجيجاً تيارٌ ظهر في إيطاليا اسمه الحركة المخملية يمثلها شاعر هو **(مارينيتي)** الذي يقول:

(حتى الآن أعلى الأدب من شأن السكون الكئيب والوجد والنوم، ونحن ننوي أن نعلي من شأن الفعل العدواني والأرق المحموم وخطوة المتسابق والوخزة والصفعة).

ويقول: **(فليأتِ مشعلو الحرائق المرحون بأصابعهم التي لوحتها النار).**

وهناك آخر اسمه **ريمون ويليامز** يقول:

(إنَّ هذا الوضع الاجتماعي يميل إلى أن يخلص إلى قضية متعلقة باللغة، فاللغة العادية ليست سوى كليشيهات ذات بعد واحد تجريدي الطابع، أمَّا اللغة الأدبية فعليها أن تحتضن أشكالاً تجريبية وصعبة في محاولة لبعث الحياة في الإدراك).

<u>سمات الحداثة الأدبية:</u>

1- التناقض والغموض، بمعنى ألا أحد يعرف الدلالة الحقيقية للحداثة من ناحية المفهوم والمعطيات الفنية الخاصة، وبسبب التناقض كانت حركة الحداثة تهتم اليوم لأمر ما وترفضه غداً، والسبب أن حركة التغير سريعة، فما تجده الحداثة اليوم صالحاً تجده غداً غير صالح، على سبيل المثال: اهتمت الحداثة في أول الأمر بالشكل الفني للأجناس الأدبية، ثم سارعت إلى التخفيف من هذا الاهتمام لحساب الرؤيا.

والرؤيا تعني وجهة نظر شاملة في الكون والمجتمع والحياة والأخلاق والمعرفة، مثال: هناك شخص لديه رؤيا دينية، وهذه الرؤيا يسلطها لمعرفة وفهم وفقه الأشياء التي تدور حوله، وبالتالي فمعظم الفلسفات رؤيا لأنها تطبق على كل ما يدور حولنا في الحياة.

والرؤيا شيء مهم في الأدب الحديث وفي الحداثة.

يقول **مالكوم براوبري وجيمس ماكفارلين:**

(كانت الحداثة في أغلب البلدان مركباً غريباً من المتقبلية والعدمية، والمحافظة والثورية في التناقض، والطبيعية والرمزية، ومن الرومانسية والكلاسية، وكانت ترحيباً بالعصر التكنولوجي واستهجاناً له، وكانت الإيمان بأن أشكال التعبير الجديدة هي هروب من التاريخ ومن وطأة الزمن، والإيمان في الوقت نفسه بصدق تلك الأشكال في التعبير عن الزمن، وفي أكثر تلك الأقطار كانت فترة التسعينات من القرن التاسع عشر هي

فترة احتياجها واختمارها).

تحدثنا في المحاضرة السابقة عن الحداثة في الغرب، وأشرنا إلى مجموعة من المعاني التي أخذتها الحداثة متسلسلة.

كما تحدثنا عن موقف **بودلير** من الحداثة على أنها اللحظة التي لا تدوم، ويقصد باللحظة هي الفترة المحددة التي تنطلق فيها فكرة ما، وسرعان ما يتجاوزها الزمن لتصبح هذه الفكرة نمطية وقديمة، ومن هنا فإن الحداثة بالنسبة إلى بودلير نوع من أنواع التجدد الدائم الذي لا تفصله أية حدود تؤدي إلى نوع من التنميط (أي أن يكون هناك أسلوب له سمات محددة).

وقد رفض بودلير أن يكون هناك أسلوب ذا سمات محددة وبالتالي نمط، وقال:

(إن الحداثة تعني التجديد في اللحظة).

بمعنى أن كل لحظة زمنية يجب أن يكون فيها شيء جديد، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نحكم على مفهوم الحداثة لدى بودلير أنه يقوم بشكل أساسي على الجدة، وجعل بودلير من الجدة القيمة الأساسية التي تعطي للحداثة قيمتها الحقيقية.

وبمفهوم بودلير ستبقى الحداثة حركة انبثاقية دائمة التجاوز والتجديد، فكلما وضعنا نمطاً أو مفهوماً أو شيئاً جديداً، سرعان ما نتركه لنتجاوزه إلى محطة أو نمط أو فكرة جديدة.

وعلى هذا الأساس وجد بودلير أن كل كتابة أدبية تتشابه مع كتابة أدبية أخرى لا تعتبر من الحداثة لأنها ببساطة اتبعت شكلاً فنياً مرسوماً مسبقاً، وعلى هذا الأساس إذا ما أراد الشاعر أو الكاتب أو الأديب أن يبدع شيئاً جديداً أو حداثياً (من وجهة نظرة بودلير) عليه ألا يكون متشابهاً مع الآخرين، فإذا ما تشابهت هذه القطعة مع الآخرين الذين سبقوه فيها، عندئذٍ لا تكون هذه القطعة حداثية ولا يكون الشاعر أو المبدع حداثياً، وأيضاً على هذا الأساس يُعِدُّ بودلير أن إنتاج الموازي والمشابه سيؤدي إلى تشكيل نموذج شعري أو أدبي.

بمعنى إذا أنتجت أدباً يشبه الأدب الذي قبلي، والآخر أنتج أدباً يشبهه، وآخر أنتج أدباً يشبهه، سنشكل بمجموعنا ما يدعى بالنموذج، وكل تقليد يعني ابتعاده عن الحداثة وبهذا تصبح الحداثة حركة هدم دائمة، لأن كل أديب جديد يأتي فيحتذي بأديبٍ سابقٍ عليه، وريثما يخط لذاته أو لنفسه مداراً جديداً يأخذ مسافة زمنية متسعة، لذلك فكرة بودلير في اللحظة، أو فكرة الهدم والبناء، فكرة التجاوز السريع ليست فكرة سهلة التحقيق على الرغم أنها من الناحية النظرية فكرة مقبولة تماماً.

وتتمسك فكرة الحداثة عند بودلير بكل شيء لانهائي ولا متشكل، وترفضه لأنه يقع تحت يافطة النموذج، وبودلير يرى نفسه خارج النموذج.

أيضاً فكرة بودلير تقوم على كسر الأشكال والصيغ القديمة، بل كسر الأشكال والصيغ التي يبتدعها الأديب ذاته، حتى لا تقع الكتابة الأدبية بما يُدعى بالنمطية، وعلى هذه الشاكلة تصبح الحركة الأدبية حركة متجاوزة لذاتها تبقى في حالة تحرُّكُ دائم تنفي كل ما يتعلق بالثبات، وتقف إلى جانب كل ما يتعلق بالصيرورة والتحول والانتقال.

يقول أحد الكتاب:

(ومن منطلق فكرة الصيرورة والتحول لم تكتفِ الحداثة بمقولة تجاوز الماضي، وإنما ذهبت في بعض اتجاهاتها المتطرفة إلى القول بأن الماضي خانق ولا بُدّ من أن يُقذف به من فوق باخرةِ الحداثة).

إذاً:

الذين تطرّفوا منهم بودلير مثلاً أشاروا إلى أنّ أي شيء يتعلّق بالماضي مرفوض، كل ما له علاقة بحالة ماضوية يجب رفضه، بل يجب تحطيمه حتى يكون هناك مفاهيم جديدة وهذه المفاهيم يجب ألاّ تقع في

خانة الثبات وإنما يجب أن تقع في حالة التغير والتبدل والتحوّل.
على هذا الأساس أيضاً حركة الحداثة رفضت فكرة علاقة الأدب بالواقع (يجب ألا يكون الأدب واقعياً).
(ولأن **بارن** يقول: **لا يكون الكاتب الحديث حداثياً إلا إذا أدار ظهرهُ للمجتمع، لأنّ في المجتمع أشياء كثيرة راسخة وثابتة، فمهمة الفن هي التجاوز لكل ما هو معروف وسائد).**
بعد ذلك بدأ الناس في أوربا يتحدثون بفكرة جديدة هي فكرة ما بعد الحداثة وظهرت هذه الفكرة في عام (*1951*) وقد استعملها شاعر اسمه (**تشارلز أولسون**).
ففي عام *1951* كتب رسالةً إلى بعض أصدقائه ذكر فيها مصطلح ما بعد الحداثة، وقد كتب هذه الرسالة يُريد فيها التشكيك بالتراث مقارنةً مع الحاضر.
وجد **أولسون** أن التراث يُعتبر حالةً سكونيةً جامدة إذا ما قُورن مع الواقع الراهن، ويرى أن الحاضر يقوم على التدقيق السريع في معطيات الحضارة، لذلك يقول في رسالته: **(ألم يكن من الأفضل لنا نحن– ما بعد الحداثيين– أن نترك أشياء كهذه وراءنا؟).**
بدأ بعد ذلك هذا المصطلح يشيع في حقولٍ ثقافية مختلفة (الفن– الأدب– التاريخ– المعرفة– الفلسفة)، وأصبحت دلالته بشكل أساسي تُؤشر إلى المرحلة التي جاءت تاليةً للحرب العالمية الثانية.
والسمة الأساسية التي طبعت هذه الحقبة ما بعد الحداثية هي سمة التجريب، وأصبحت فكرة التجريب تُطلق على مفاهيمَ كثيرة.
فهناك الفن التجريبي والأدب التجريبي والمسرح التجريبي والقصة التجريبية، فكل شيء أصبح تجريبياً.
هذه السمة طبعت فكرة ما بعد الحداثة، **وفكرة أخرى مهمة جداً وهي فكرة تحطيم العقل والمنطق،** لأن فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية كانت مؤلمة جداً، لذلك بدأ الناس يبحثون عما يُدعى بتحطيم العقل.
ومن هنا ظهرت مجموعة من المدارس الحداثية التي تحاول نفي العقل وتحطيمه، ومنها على سبيل المثال (المدرسة السريالية)، والمدرسة السريالية ظهرت في أواسط القرن العشرين تقريباً وكانت تريد تنحية العقل تنحية نهائية عن الأدب وطالبت بشكلٍ أساسي أن يمتحى الأدب من منطقة اللاشعور، ووجدوا أن هذه المنطقة هي الأكثر صدقاً في التعبير عن جوهر الإنسان وبالتالي عن الجوهر الإنساني عمومًا، لذلك ظهرت مع البيان السريالي الذي أطلقه الشاعر **(أندريه بروتون)** وبدأت على المستوى التشكيلي الدادائية والتكعيبية وبدأت الرمزية تخطو خطوات واسعة جداً في هذا الإطار، ثمّ بدأت مدارس أخرى حداثية تظهر في تلك المرحلة.
فاتني أن أقول لكم أنه ثمة فلسفات ظهرت في قرابة الثلث الأول للقرن العشرين وعلى الأخص في روسيا ومنها الفلسفة (الهلنستية) وهي فلسفة تقوم على تنحية العقل أيضاً بل تحطيم العقل، وتُرجمت في بعض الترجمات العربية بالفوضوية.
تبدو الحقبة التي يشير إليها أولسون مترافقة بشكلٍ ما مع انتقال حركة الصناعة في أوربا من الصناعات الثقيلة إلى الصناعات الدقيقة.
السمات الأساسية لفترة ما بعد الحداثة:
1– يُمجد فكرة ما بعد الحداثة كل شيء غير عقلاني وغير واقعي.
يعني: إذا رأينا قصيدة تتحدث عن مسألة متوازنة عقليّاً أو فيها شيء من الواقعية فهي مرفوضة بمفهومات ما بعد الحداثة.
2– تُحاول تدمير الماضي تدميراً شاملاً ورفض هذا الماضي والسخرية منه.
3– رفض النصوص المغلقة وذات الأحكام النهائية القاطعة.
4– رفض الآراء الممثلة والمقبولة، فالمطلق شيءٌ مرفوض رفضاً قاطعاً لدى حركة ما بعد الحداثة.

5- الدعوة إلى نصٍّ مفتوح (هو النص الذي يقبل مجموعة من التأويلات) غير واضح يُمكن للقارئ أو المتلقي أن يُشارك في إيجاد الدلالة له من خلال التأويل.

6- تدعو حركة ما بعد الحداثة والحداثة أيضاً إلى لغةٍ غير مفعمة بالدلالات المسبقة، أي عبارة لها دلالة مسبقة مرفوضة، أي عبارة لها دلالة عقلية مُبسترة مرفوضة.

وتُفضل هذه الحركة لغةً أدبية مفرغة من الدلالة.

من هنا:

فإن كل دلالة مُسبقة وكل لغة تحمل دلالة مرفوضة رفضاً تاماً لدى حركة ما بعد الحداثة وحركة الحداثة.

7- تُفضل حركة ما بعد الحداثة لغةً تُنشئ دلالتها عبر صيرورة أسيقتها (أي السياقات التي نضع بها العبارات أو الألفاظ).

هذه الكلمة دلالتها في هذا السياق كذا...

أشرت إلى هذا الكلام أكثر من مرة، مثلاً أشرت بنص إلى **محمود درويش:**

(سلاماً أيها البحر المريض، أيُّها البحر الذي أبحر من صُور إلى إسبانيا، فوق السفن، أيها البحر الذي يسقُط منّا كالمُدُن، ألف شباكٍ على تابوتك الكُحلي مفتوحٌ.

يا بحر البدايات إلى أين تعود، أيها البحر المحاصر بين إسبانيا وصور هاهي الأرض تدور، فلماذا لا تعود الآن من حيث أتيت آهٍ، من يُنقذ هذا البحر.

دقت ساعة البحر، تراخى البحر، من يُنقذنا من سرطان البحر من يعلن أن البحر ميت...)

لاحظوا كلمة (بحر) في كل سياق لها دلالات.

(سلاماً أيُّها البحر المريض) ليس البحر هنا دلالته البحر وإنما الوطن **(فوق السفن)** ليس من المعقول أن يُبحر البحر فوق السفن فالسفن هي التي تُبحر فوق البحر.

إذاً:

دلالة البحر هنا مختلفة عن دلالته الأصلية، ومختلفة عن القول السابق.

(أي شباك على تابوتك الكحلي مفتوح): أصبح الوطن والبحر موت.

والكحلي له دلالة خاصةً في اللهجة المصرية له دلالة للحزن والتعاسة.

(يا بحر البدايات إلى أين تعود): أيضاً هنا وطن.

(أيُّها البحر المحاصر): هنا يقصد بحر.

(دقت ساعة البحر): أي الرحيل.

(تراخى البحر): أي الشعب الذي فقد إيمانه بكل شيء.

(من ينقذنا من سرطان البحر): سرطان البحر هو الإبعاد عن الوطن.

(من يعلن أن البحر ميت): هو يتمنى أن يقول لي أحدٌ أن هذا الرحيل لن يتم وهذه دلالة أولى: (أنّ البحر ميت).

ولها دلاله ثانية:

من يعلن أن هذا البحر هو البحر الميت هو جوهر فلسطين.

إذاً:

ما لاحظناه قبل قليل أن كلمة واحدة وُضعت في سياقات مختلفة وأعطت دلالات مختلفة هذا هو ديدن اللغة الحداثية.

أن تكون لغة مفتوحة على التأويل وأن يُشارك المتلّقي ذاته في إبداع الدلالة، في تركيب الدلالة. (هذا معنى اللغة الحداثية).

الحداثة الشعرية العربية:

الحداثة الشعرية العربية اتخذت مفهوماً مختلفاً قليلاً في البداية وهو:

مفهوم الحداثة = مفهوم المغايرة والاختلاف.

كلُّ شيء مختلف حداثي، كل شيء ليس نمطياً، ليس على شاكلة شيءٍ آخر هو حداثي.

على هذا المفهوم يُمكن أن نُؤرخ للحداثة العربية من فترةٍ بعيدةٍ في القدم بالشعر العربي، ويُمكن أن نسترجع في هذا الإطار ما قدّمه بشار بن بُرد مثلاً فهو أوّل من حاول أن يُقدم مفهوماً مُغايراً مختلفاً.

أي: أنه حاول أن يجعل من الصور الشعرية صوراً غير نمطية لا تقوم على المشابهة الشكلية الخارجية أو على الاستعارة أو على الكناية وإنما أوجد شيئاً مُغايراً.

وتذكرون كُلّكم الأبيات التي تقول:

إذا ما غَضِبنا غَضبَةً مُضَرِيَّةً هَتَكنا حِجابَ الشَمسِ أَو تُمطِرَ الدَما

أو الأبيات التي يصوّر فيها أجواء المعركة.

كَأَنَّ مُثارَ النَقعِ فَوقَ رُؤُوسِنا وَأَسيافَنا لَيلٌ تَهاوى كَواكِبُه

انظروا إلى هذه الصورة:

السيوف والغبار في ساحة المعركة يُشبه ليلاً مُدلهماً، والسيوف التي تغدو وهي تسقط على رقاب الأعداء تُشبه الشُّهب وتُشبه النجوم المتلألئة في الليل.

لم تكن هذه الصور مألوفة، فقد جاءت بشيءٍ مختلف، لا نقول بأنه مُعجِز ولكنه مختلف ولا يتساوى مع النمط الشعري السائد والتشبيهات الشعرية التي كانت سائدة (تشبيه شيء بشيء).

يعني: أن يُشبه شيئاً بشيء آخر دلالته أكثر وضوحاً.

يعني نقول: (فلان أسد).

هو يريد أن يثبت الشجاعة في هذا الشخص فيشبهه بأكثر الأشياء شجاعة.

أمّا أن يشبه الغبار بالليل، والسيوف فيه بالشهب اللامعة التي تنقذف في عتمة الليل فهذا تشبيه مختلف عما كان سائداً في تلك المرحلة فهذا يُثبت أن بعض ما جاء به بشار كان يخضع لفكرة الحداثة من ناحية مفهوم الاختلاف والمغايرة، ومنه أيضاً أبو نواس الذي جاء بفكرة مهمة جداً.

فكل الشعراء العرب حتى أبو نواس يقومون بتقليد الشعراء الذين سبقوهم، فيبدؤون بالوقوف على الأطلال ثم الحديث عن الرحلة، ثم الحديث عن متاعب الصحراء وحيوان الصحراء وبعد ذلك يصلون إلى المدح أو الرثاء...إلخ.

فجاء أبو نواس وقال نحن شعراء نعيش في المدينة وفي حياتنا لم نرَ الصحراء ولا حيوان الصحراء ولا الماعز والحليب والبقر والإبل...فلماذا نصور شيئاً لم نرهُ؟

إذاً نحن ننظر بعيون الآخرين، طالب أبو نواس الشعراء أن ينظروا بأعينهم هم، ولأنه طرح فكرة المغايرة جُعل أبا نواس واحداً من الحداثيين.

يقول أبو نواس:

صِفَةُ الطُلولِ بَلاغَةُ القِدمِ فَاجعَل صِفاتَكَ لِابنَةِ الكَرمِ

إِذا رابَ الحَليبُ قَبُل عَلَيهِ وَلا تُحرَج فَما في ذاكَ حوبُ

نحن لسنا أبناء بادية، لماذا مازلنا نستعيد المقولات التي يقولها شعراء البادية.

هذه المغايرة التي جاء بها أبي نواس سُميت حداثةً لأنها جاءت بأشكال غير مألوفة، ليست متبعة، ليست مطروقة سابقاً.

ومن هنا فقد كانت دعوة أبو نواس دعوة لنبذ الماضي بكل ما فيه، ودعوة للتمسك بقيم الحاضر وعدم تقليد الآخرين فما دام الشاعر لا يرى سوى الحانات والمغنيين فلماذا يذكر النأي والأطلال ويبكي ويستبكي ويذكر الحليب ولا يذكر الخمر، فهي دعوةٌ للتعبير عما هو معاش حقيقةً دعوةٌ للصدق مع الذات وإبداع ما يعبر عنه، وليس استخدام أنماط قولية وكتابية ثابتة وقديمة.

يقول:

عاجَ الشَقِيُّ عَلى دارٍ يُسائِلُها وَعُدتُ أَسأَلُ عَن خَمّارَةِ البَلَدِ

يصف الشاعر الذي يقوم على الأطلال بأنه شقي، هو لم يرَ الأطلال ولم يقف عليها حقيقةً، هو يُقلد الناس الذين يقفون على الأطلال حقيقةً.

الذين وقفوا على الأطلال أولاً كانوا صادقين مع أنفسهم.

الآن:

أبو نواس يدعو إلى الصدق مع الذات:

(ما دُمت أيُّها الشاعر الحديث لم تقف على الأطلال ولم تُعان ما عاناه الشاعر الذي وقف على الأطلال من مشاعر وأحاسيس، فلماذا تسترد هذه الحالة وأنت لم تعشها).

بعد ذلك جاء شاعراً آخر وهو أبو تمام، جاءنا بفكرة مغايرة حتى القدماء شعروا بها.

ابن العُثيمي وقف مع أبو تمام وقال له: لماذا تقول ما لا يُفهم؟

فأجابه أبو تمام: لماذا لا تفهم ما يقال.

وأنت لا تريد أن تبدل عادتك في التلقي، وعادتك في التلقي أن نقدم لك شيئاً جاهزاً، نحن جئنا بأسلوب نُشركك في استنباط الدلالة، وجئنا بأسلوب يقوم بشكل أساسي على الثنائيات الضديّة، على الأسلوب الذي نسميه (الديالكتيك).

أَضحَت تَصوغُ بُطونُها لِظُهورِها نَوراً تَكادُ لَهُ القُلوبُ تُنَوَّرُ

ويقول عن جَملِهِ:

رَعَتهُ الفَيافي بَعدَما كانَ حِقبَةً رَعاها وَماءُ الرَوضِ يَنهَلُّ ساكِبُه

إلى أن يقول:

ضَوءٌ مِنَ النارِ وَالظَلماءُ عاكِفَةٌ وَظُلمَةٌ مِن دُخانٍ في ضُحىً شَحِبِ

أو:

يا صاحِبَيَّ تَقَصَّيا نَظَرَيكُما تَرَيا وُجوهَ الأَرضِ كَيفَ تَصَوَّرُ

تَرَيا نَهاراً مُشمِساً قَد شابَهُ زَهرُ الرُبا فَكَأَنَّما هُوَ مُقمِرُ

أَضحَت تَصوغُ بُطونُها لِظُهورِها نَوراً تَكادُ لَهُ القُلوبُ تُنَوَّرُ

بدأ أبو تمام باستخدام اللغة استخداماً جديداً مُغايراً وهذا هو مكمن السر في حداثة شعر أبي تمام.

على هذا الأساس أقول إن هذا الرأي لي شخصياً، وناس آخرون يقولون أشياء أخرى، إن أبا تمام واحدٌ من أهم مُجددي الشعر العربي، أهم واحد في عملية تجديد لغة الشعر العربي.

طبعاً لا نستطيع أن نتجاوز الشاعر الكبير المتنبي، فحداثة المتنبي تكمن في التوهج، إذ كان المتنبي مُشعاً، كونياً في معرفته مُفكراً مُلتئباً، وجدانه متأجج، وجدانه قادر على التأثير يعني: إذا بكى المتنبي تبكي، وإذا تغزل تفرح، وإذا فرح تفرح، ويُبهرُك في صوره، وتكمن حداثته أيضاً في قدرته على اللعب في اللغة وهناك أمثلة كثيرة لذلك.

من ذلك قصيدته في الحدث الحمراء:

بَناها فَأَعلى وَالقَنا تَقرَعُ القَنا وَمَوجُ المَنايا حَولَها مُتَلاطِمُ

وَقَفتَ وَما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ كَأَنَّكَ في جَفنِ الرَدى وَهوَ نائِمُ

هذه صورة، فكل ما استعدناه في الشعر العربي شيء متألق.

نستعيد هذه الصورة: (وقفت وما في الموت)

أنت واقف في وسط المعركة، ولا أحد يقف في وسط المعركة إلا ويموت، لكن إن هيبتك عظيمة لا أحد يستطيع أن يقترب إليك.

تَمُرُّ بِكَ الأَبطالُ كَلمى هَزيمَةً وَوَجهُكَ وَضّاحٌ وَثَغرُكَ باسِمُ

أو قوله مثلاً عندما جاء إلى جبال لبنان، فهنا نجد روعة اللغة وروعة العمل الشعري، يقول:

وجبالُ لبنان وكيف بقطعها وهي الشتاء وصيفهُنّ شتاءُ

فهو يقول في جبال لبنان قمة البرد، وهي الشتاء وليست كالشتاء لوصف شدة برودتها، حتى إنها في الصيف شتاء.

لَبَسَ الثُلوجُ بِها عَلَيَّ مَسالِكي فَكَأَنَّها بِبَياضِها سَوداءُ

هنا نجد العظمة في التصوير، فكل هذا البياض للثلج أصبح ليل أسود على الرغم من بساطة الفكرة نرى آلية تأديتها للفكرة.

يقول:

وَمِثلُكَ يُؤتى مِن بِلادٍ بَعيدَةٍ لِيُضحِكَ رَبّاتِ الحِدادِ البَواكِيا

لكن البيت الأكثر فنية، يقول:

ما يَقبِضُ المَوتُ نَفساً مِن نُفوسِهِمُ إِلّا وَفي يَدِهِ مِن نَتنِها عودُ

كلما قرأت للمتنبي تشعر أنك أمام حالة شعرية عاصفة.

والفرق بين أبي تمام والمتنبي أنّ أبا تمام سيطر عليه الرّسم العقلي، أي أنّ أبا تمام يصنع لصورته مجسماً قبل أن يكتبها، بينما المتنبي صورته تخرج كأنها من بُركان، حار وتشعرك بالتواصل معها، ملتهبة، متأججة، وهذا التأجج يدعيك أنت كمتلقي، لذلك كثير من الناس يحبون المتنبي على حساب أبي تمام.

على هذا الأساس نستطيع أن نقول بأن فكرة المغايرة والاختلاف شكلت العصب الرئيسي في مفهوم الحداثة لدى العرب منذ بشار بن بُرد حتى مطلع العصر الحديث، وفي مطلع العصر الحديث بدأنا نُؤرّخ لحالة حداثية جديدة، جوهرها الأساسي الاصطدام بالآخر.

تحدثنا في المحاضرة السابقة عن فكرة الحداثة عند بودلير والغربيين، ثم انتقلنا إلى فكرة الحداثة عند العرب، وتوقفنا عند الحداثة العربية في الشعر العربي القديم، وبيّنا ما هي السمات الشعرية الجديدة التي قال فيها بعض الشعراء، وبيّنا أطر الكتابة حتَّى دعونا هذه الحركة بحركة حداثية.

وتحدثنا عن جملة من الشعراء الذين تركوا بصمة في هذا الإطار من ناحية تغير الأدوات الشعرية التي درجوا عليها مثل بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي، لكن لا يفوتنا أن نتذكر أيضاً جملة من الشعراء الآخرين الذين كان لهم بعض اللمحات الحداثية، وإن لم تكن هذه اللمحات شديدة الوضوح كما هي الحال عند الشعراء كأبي تمام وبشار والمتنبي، ومن هؤلاء الشعراء أبو فراس الحمداني، وكانت حداثته في استغراقه في الحالة

الوجدانية، ومنهم الشريف الرضي وأبو العلاء المعري وغيرهم من الشعراء الذين شكلوا نقطة في الشعر العربي.
بعد ذلك نام الشعر نومه طويلة قد تصل إلى قرون، أي من القرن الرابع الهجري إلى القرن الثالث عشر الهجري أي ما يقارب القرن التاسع عشر الميلادي، واستغرقته حالات لا تتعلق بالحياة والحداثة، وإنما كانت حالات تتعلق بالتقليد، وربما بالحالة الظاهرة للحياة، فقد استغرق الشعر بالأحجيات والألغاز والتبريكات والتهنئة والتخميس والتشطير، والاستغراق بالحالات البديعية والبيانية إلى درجة أصبح الشعر حالة ممزوجة، لا يعبر عن الحياة ولا يعبر عن الأفراد ولا يعبر عن الجماعات، وظل الشعر على هذا المنوال حتَّى **عصر النهضة** باستثناء حالة متميزة هي حالة الصوفيين.

استطاع الصوفيون أن يصطنعوا اختراقاً في اللغة الشعرية، سببه أنهم اتجهوا نحو الرمز، فقد أرادوا أن يعبروا عن حالاتهم الداخلية الوجدانية التي تشبعت بحب الله، فما وجدوا وسيلة لغوية تعبر عن هذه الحالات الوجدانية إلاّ أن يشبهوا الحضرة الإلهية برموز، فاصطفوا لها رموزاً، فكانت المرأة من أهم هذه الرموز والخمرة والنار أحياناً وأشياء كثيرة، حاولوا أن يرمّزوا بها إلى الحضرة الإلهية، فالصوفيون كانوا يعيشون حالة من حالات الارتقاء الروحي والوجداني، بمعنى أن أرواحهم كانت تتسامى حتَّى تصل إلى مرتبة رؤية الله، ويعجزون عن وصف الذات الإلهية لذلك عبّروا عن هذه الذات بالرموز كالمرأة والنار والخمرة وغيرها، وهذا الشيء شكّل اختراقاً في اللغة الشعرية، وأصبح الحبيب الذي يتغزل به الصوفي هو الله وليس تلك المرأة، يقول أحدهم:

أُخفِي الهَوى ومدامِعي تُبديهِ وأُميتُهُ وصَبابتي تُحييهِ

هذا المطلع لا يشك أحد أنَّه في الغزل الرقيق، ولكن هذه الغزل هو غزل بالحضرة الإلهية وليس بالمرأة.

يتابع فيقول:

ومُعذبِي حُلو الشَّمائِل أهيفٌ قد جُمِعَّت كلُّ المحاسن فيه

كما نلاحظ الشاعر لا يصف إنساناً، وإنما يصف الحضرة الإلهية، فليس هناك إنسان تجتمع كل المحاسن فيه، لكنه حاول أن يتوسل بآلية الوصف هذه للوصول إلى تقريب للحضرة الإلهية إلى ذهن المتلقي.

يتابع قوله:

فكأنَّه في الحُسن سورةُ يُوسف وكأنَّني بالحزنِ مِثلُ أبيهِ

يَا محرقاً بالنَّارِ جسمَ محبهِ رفقاً فإنَّ مدامعي تبديهِ

فاحرق لي جِسمي وكل جوانحي واحرص على قلبي لأنَّك فيهِ

القارئ لهذه الأبيات دون أن يعرف مصدره وإلى أين يتجه، سيظن بأنه غزل بالحبيب، لكن من يدقق بالألفا ظ سيلحظ أن هذه الألفاظ لا تقال للبشر، كما قلنا شكلت الصوفية حالة من الحداثة والاختراق، ونستطيع أن نجد مثل هذه الحالة عند محي الدين بن عربي وغيره من الصوفيين.

الشعر العربي باستثناء الحالة الصوفية وبعض الملامح الأخرى ظل مستكيناً إلى بداية عصر النهضة، وفي عصر النهضة شكلت حالة الاحتكاك بالآخر هزة وصدمة في المجتمع العربي، وهذا الاحتكاك كان إمَّا عن طريق الغزو أو عن طريق البعثات أو عن طريق التجارة.

فعندما جاءت الغزوة الفرنسية للبلاد العربية أي غزو نابليون بونابرت للبلاد العربية أتى بالمدفعية والعلماء والمخترعات، فأحس المصريون أنهم يعيشون في أزمنة بعيدة كل البعد عن الأزمنة الحضارية التي وصل إليها الغرب، فشكل هذا نوعاً من الصدمة لديهم.

وهذه الصدمة التي حصلت في المجتمع العربي أدت بشكل من الأشكال إلى تغير في البنية الثقافية والمعرفية، ومن ضمن هذه البنية الشعر والأدب واللغة الأدبية، وبدأت أول حالة من حالات الصحوة التي أدت إلى التغير.

وهنا نستطيع أن نقول أنَّه ثمَّة تحولات أصابت المجتمع العربي وأصابت الأدب العربي، وهذه التحولات هي:

أولاً: التحول الإيحائي:

هذا التحول لم يكن تحولاً حداثياً بما تعنيه هذه الكلمة، لكن هو قفزة إلى الأمام في مجتمع سكوني درج على السكون لسبعة قرون على الأقل، فقد درج في الشعر قبل هذا التحول البديع والسجع والجناس...إلخ.

والتحول الإحيائي شكل نوعاً من التصحيح أو نوعاً من الاختراق لعادة سائدة سادت في الشعر العربي فترة طويلة من الزمن، من هنا تكمن حداثة حالة الإحياء، وليست حالة الإحياء حالة حداثية بذاتها، لأنها حالة تقوم على تقليد الماضي، وكانت فكرتها الأساسية تقوم من محاولة إعادة الشعر العربي كما كان عليه في القرن الرابع الهجري.

ثانياً: التحول الرومانتي:

هذا التحول شكّل حالة حداثية حقيقية، وابتدأ بشكل أساسي بالتململ السياسي، فقد كان الاحتلال العثماني رابضاً على المنطقة العربية مدّة طويلة من الزمن، وكانت القبضة العثمانية على هذه المنطقة شديدة، وكان التعس ف شديداً مما اضطر كثيرًا من الأدباء إلى الهجرة أو الهرب باتجاه مصر أو باتجاه الأمريكيتين وخاصة الشمالية، وهناك بدأ الناس يشكلون نوعاً من التجمعات الأدبية، وهذه التجمعات أنتجت أدباً مختلفاً **والسبب** هو:

أ- أنَّ الذين خرجوا كانوا يرفضون الحالة الأدبية والاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في البلاد العربية.

ب- أن هؤلاء تعرفوا إلى آداب ومعارف ومجتمعات مختلفة جديدة.

ج- أن هؤلاء عاشوا حالة اجتماعية متحررة بعيدة عن شغف العيش وقريبة جداً من الحرية في بيئاتهم الجديدة.

د- أن هؤلاء لم يتثقف غالبيتهم بثقافة تراثية شديدة.

هـ- أن هؤلاء أصبح لديهم حساسية مختلفة وجديدة في تصورهم للأشياء وفي معرفتهم وتلقيهم وفي تعاونهم وفي انفعالهم بالأشياء وفي الآداب التي قرؤوها.

هذه الأسباب أدت إلى إبداع مغاير ومختلف ولا يتفق مع ما كان سائداً في المنطقة العربية. على هذا الأساس ظهرت حركات أدبية من خلال تجمعات أدبية سعى إليها هؤلاء، فظهرت مثلاً الرابطة القلمية أو رابطة الجنوب، وأيضاً في المشرق حدث تحول اجتماعي بسبب الاحتكاك بالغرب أدى إلى ظهور مجموعة من الحركات الرومانتية ويمكن التمثيل لها بداية مع (جماعة الديوان)، وإن كانت لا تمثل حالة رومانتية شديدة الوضوح، ولكنها تمثل جذور الحالة الرومانتية، **بمعنى كما قال المازني:**

(أن يعبر الشاعر عن ذاته لا أن يصف الأشياء من الخارج).

ويقول العقَّاد:

(الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يصفها من الخارج).

وبعد ذلك ظهرت جماعة أبولو وأعلنت بأن الشعر شعور وبُعد عن الوصف الخارجي، ومحاولة لتأكيد داخل الشاعر وليس وصف الأشياء الخارجية.

والحقيقة أن المهجريين شكلوا حالة حداثية واختراقية واضحة جداً، ونستطيع أن نقول إنها حالة انقلابية، وعلى الأخص إيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران، على الرغم من أن كثيراً منهم كتبوا شعراً في مضمونه وفي آليات كتابته وفي تركيزه على الداخل وفي صيغه اللغوية يختلف اختلافاً شديداً عن كل ما كان الشعر العربي قد درج عليه، ونذكر في هذا الإطار أسماء بعض المجموعات، مثل:

- **مجموعة همس الجفون والجداول لإيليا أبو ماضي.**
- **مجموعة عبقر لشفيق معلوف.**
- **مجموعة هتاف الأودية لامين الريحاني.**
- **مجموعة المواكب لجبران خليل جبران.**

وقد بدا الشعر في هذه المجموعات يستجيب بشكل أكبر للحياة وبشكل أعمق للوجدان الفردي والإنساني، ومن ناحية الصياغة أصبح أكثر ميلاً إلى الابتكار وأكثر ميلاً إلى التفرد، وأكاد أقول أن ثمَّة شيئاً طبيعياً في مثل هذا التغير، لأنَّ كل تغير في المضمون سيتبعه حتماً تغير في الشكل والشعراء المهجريين بدلوا في تشكيل القصيدة، فركزوا على المقطوعات القصيرة، وركزوا على المقطوعة التي تعبر عن الحالة الوجدانية بشكل قصير وليس طويلاً، لذلك كانت قصائدهم تأتي ليس كما هي الحال في القصائد الجاهلية والقصائد الإحيائية، كما أنهم بدلوا في طبيعة استخدام القافية، فبدل أن تكون القافية متواترة تأتي في نهاية الشطرين، جعلوها تأتي بعد خمسة أشطر ونوعوا في القافية، وبدلوا في آلية ورودها أو تكرارها بل وصلوا إلى شعر التفعيلة، ففي عام *1917* كتب **نسيب عريضة** قصيدة يقول فيها:

كفنوه!

وادفنوه!

أسكنوه

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه

فهد شعب ميت ليس يفيق

إذاً: ثمَّة تغيرات في الشكل والمضمون وفي آلية كتابة القصيدة وهيكلتها، والتغير حصل بسبب التغيرات التي حصلت في المجتمع أولاً والتي حصلت في البنية المعرفية والثقافية ثانياً.

كما أن بعض شعراء المهجر اتجه إلى الشعر المنثور، وعلى الأخص أمين الريحاني، الذي تأثر بالشاعر الأمريكي والت ويتمان، وكتب ديواناً منثوراً سماه **هتاف الأودية**، وأبدع فيه مجموعة من القصائد التي أهملت الوزن والقافية وسايرت آلية الكتابة الشعرية من خلال اللغة، على أن هذه القصائد ليست كلها ناجحة، بحيث تبدو فيها الحالة الشعرية متوهجة، لكن كانت الجرأة أن يطلق أمين الريحاني ديوان شعر منثور في زمن لا يقبله.

وعلى هذا يمكن أن نعد الريحاني واحداً من روّاد الحداثة العربية، لأنه أدخل مفاهيم جديدة من خلال الاهتمام بآليات بناء القصيدة بعيداً عن المفهومات التقليدية التي كانت سائدة، ولبّى بذلك تأثراً واضحاً بشعراء غربيين، وأثبت أن الاحتكاك بالآخر سيؤدي بشكل تلقائي إلى حساسية جديدة تتماشى مع حساسية العصر الذي يعيش فيه.

* **جبران خليل جبران والحداثة:**

لا يمكن أن نمر على قضية الحداثة العربية دون أن نقف وقفة متأنية وطويلة مع شاعر وأديب وكاتب وثائر كجبران خليل جبران.

ويمكننا أن نقول إنَّ جبران كان ثائراً حقيقياً على المستويات جميعها، ثائراً في الحياة وفي السياسة وفي المجتمع، وثار بشكل أساسي ثورة إنسانية، فوقف بشكل واضح ونهائي ضد كل المستغلين الذين يضطهدون الضعفاء أو يتحالفون ضد المستضعفين، وثار على هؤلاء لأنه أحس أن كل ظلم للفقراء والمستضعفين هو ظلم للحياة، ولأن هؤلاء الفقراء هم الذين يصنعون الحياة، وما أشبه ثورة جبران بثورة السيد المسيح.

إذاً جبران كان لديه هذه الثورة الرومانتية التي تقف إلى جانب المستضعفين على طول الخط، ولنا أن نرى في أدب جبران أينما قرأناه أنَّه يقف إلى جانب الفقراء مثل (الأجنحة المتكسرة) فكثير من عناوين مقطوعاته أو مقولاته تقف إلى جانب المستضعفين.

فالتغير الذي جاء به جبران كان تغيراً في طبيعة الموضوع، وهذا التغير اقتضى بشكل آلي تغير في الأداة اللغوية أو في الشكل، كما أنّه وقف ضد كل من يستخدم الشرائع السماوية لاضطهاد الناس أو لقتل الحب والإخاء الإنساني، يقول:

(الشريعة، وما هي الشريعة، من رآها نازلة مع نور الشمس من أعماق السماء، وأي بشري رأى قلب الله فعلم مشيئته في البشر، وفي أي جيل من الأجيال سار الملائكة بين الناس قائلين: احرموا الضعفاء نور الحياة، وافنوا الساقطين بحد السيف ودوسوا الخطاة بأقدام من حديد).

بهذا الكلام يرفض جبران بأن تسخّر الشرائع التي وضعت أصلاً لخير البشر أو أن تستغل من أجل أذية البشر.

كما رفض جبران العادات والتقاليد المعيقة التي تحد من انطلاق العقل ومن إبداعه، ثم تؤدي إلى تحجره وسكناه في القبور المكلسة، ورفض كل عقلية لا تعترف بحيوية الحياة وانطلاقها، يقول:

(وأغرب ما لقيت من أنواع العبوديات وأشكالها، العبودية العمياء، وهي التي توثق حاضر الناس بماضي آبائهم، وتنيخ نفوسهم أمام تقاليد جدودهم وتجعلهم أجساداً جديدة بأرواح عتيقة، وقبوراً مكلسة بعظام بالية، إنَّ بلية الأبناء في هبات الآباء، ومن لا يحرم نفسه من عطايا آبائه وأجداده يظل عبداً للأموات حتَّى يصير من الأموات).

(إنَّ بلية الأبناء في هبات الآباء):

معنى ذلك أن الابتلاء والمصيبة الكبرى التي يحياها الأبناء أنهم يأخذون عادات ومواصفات وأخلاقيات وأفكار وطرائق المعيشة واللباس التي سار عليها آباؤهم.

(ومن لا يحرم نفسه من عطايا آبائه وأجداده يظل عبداً للأموات):

أي يظل عبداً للعادات والتقاليد الميتة الفاسدة المتأخرة.

لو قرنا هذا الكلام بكل ما تحدثنا به عن الحداثة، لوجدنا أنَّه نسف لكل ما له علاقة بالماضي والقديم، واتخاذ طرائق جديدة من ابتداع الإنسان ذاته، وهذا ما يمثل حالة انقلابية وليس حالة إصلاحية، ويقول مخاطباً الآباء: **(أبناؤكم ليسوا لكم، أبناؤكم أبناء الحياة).**

هذه الثورة الرومانتية تعد تغيراً في المضمون وآلية التفكير ووسائل التفكير السائدة، فما كان سائداً هو أن على الإنسان أن يتطبع بطباع وعادات بيئته.

حرض جبران على الثورة ضد العثمانيين، وشكل حزباً سياسياً وطالب بإلغاء حكمهم الفاسد، وطالب الشعب ألا يخاف من المستبدين لأنهم مبنيّون على رمل رطب، ورفض الإصلاح الذي طالب به بعض المتنورين مثل عبد الرحمن الكواكبي ومحمد عبده والأفغاني وطالب بالتخلص من العثمانيين، وطالب بقلع الأضراس المسوسة.

كما وقف جبران إلى جانب الثورات التي تبشر بوأد الماضي وإقامة صرح الإنسان والإنسانية، أرسل إلى صديقته **ماري هاسكل** عام *1917*م، عقب الثورة البلشفية، قال لها مبشراً بزمن جديد، وعلى الرغم من أنَّه لم يكن ماركسياً أو شيوعياً:

(إنَّ الذات العشيقة للجنس البشري آخذة في الموت السريع، والذات الجديدة آخذة بالانبثاق كجبارٍ فتي).

وقال أيضاً في الرسالة ذاتها:

(وجميع القياصرة وجميع الأباطرة في العالم كله لن يستطيعوا أن يجعلوا الزمن يسير إلى الخلف).

نلاحظ أن المقولتين هما مقولتان حداثيتان، ونمط تفكير جبران نمط حداثي، وآلية العقل لديه آلية حداثية.

نستطيع أن نقول إن جبران يشكل الومضة الأولى والمهمة في مسيرة الحداثة العربية، والسبب أنَّه استطاع أن يزعزع الأسس التي بنيت عليها الكتابة العربية سواء النثرية أم الشعرية، منذ القرن الرابع الهجري حتَّى وقت جبران، فقد بشّر بلغة أدبية جديدة لا تعتمد الحلية اللفظية الخاوية، بل تعتمد المدح من أعمق جذور الوجدان ومن أقصى الأماكن الصادقة التي تتولد في ضمير الإنسان.

ورفض المفهومات القديمة التي قام عليها الشعر العربي، ورفض القوالب المسبقة التي تصلح لكل المعاني، وقد رفض هذه القوالب لأنها تشكل أثواباً جاهزة لبسها الشعر العربي حتَّى بليت، ووقف إلى جانب لغة تمتلئ بالحيوية وتتفاعل مع عذابات الإنسان بصدق وعفوية، وهذه اللغة لا تُستقى من لغة الشعراء القدماء على جلالها، ولكنها تستقي من حياة الحاضر ومن عذابات الناس ووجدانهم وقلوبهم التي تضج بتجارب مختلفة مما عاناه شعراء ذلك الزمن.

وطالب جبران بلغة تهمل لغة المعاجم القديمة والتعابير التي أبلاها التداول والاستعمال وتحول الشعر معه إلى فعل حياة وليس إلى مجرد نسخ واستنساخ، **يقول أدونيس متحدثاً عن جبران في كتابه مقدمة في الشعر العربي ص*96*:**

(مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير العالم في ما تصفه وتندبه وتفسره، مع جبران يبدأ بمعنى آخر الشعر العربي الحديث ففي نتاجه ثورة على المألوف من الحياة آنذاك، والأفكار وطرائق التعبير جميعاً، يقول جبران في رسالة إلى ماري هاسكل عام *1919*:

«لم تكن الطرق القديمة تعبر عن الأشياء الجديدة... ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، بل إنَّ إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة وأشكال التأليف كلها كانت جديدة، كان عليّ أن أجد أشكالاً جديدة لآراء جديدة»).

جبران يدرك تماماً أن فعله في التغيير ليس فعلاً تلقائياً عفوياً، بل هو فعل يقوم على الوعي، لأنه يدرك أن ما يأتي به من الآراء والأفكار الجديدة يحتم عليه أن يأتي بأشكال وطرائق تعبير جديدة.

على هذا الأساس يجعل أدونيس من جبران الحداثي الأول في الشعر العربي الحديث في القرن العشرين، فجبران خليل جبران ترك تقليد القدماء كما فعل معاصروه من الشعراء، فمعاصروه اتجهوا إلى تقليد الشعر العربي في ذروته، وجبران ترك ذلك التقليد واتجه إلى تقليد ذاته كما يقول أدونيس، ولم يتبع جبران نهج أحمد شوقي وحافظ إبراهيم والبارودي والزركلي والرصافي والجواهري، وغيرهم، وانفصل كل الانفصال عن أفكار النهضة التي تنادي بالإصلاح، ونادى بالثورة والانقلاب، فهو طالب بنسف الماضي والأخذ بالجديد بشكل كامل، فلم يكن يؤمن بالماضي مطلقاً، فالحياة عنده لا تتام في منازل الأمس، وهذا ما جعل أدبه ولغته يتفجران بالجدة الحقيقية التي يريد من خلالها تغيير العالم إلى مكان أبهى وأكثر ارتقاءً وسمواً.

شكل جبران صيحة مدوية في وادٍ ساكن، وأيقظ كل هواجس القلب على حساب الشكل الخارجي، وأيقظ عذابات القلب ولوعاته، ونادى بحرية الإنسان وجدته، ووجد أن العظمة لا يمكن أن تقوم بلا حرية، فالإنسان لا يمكن أن يكون عظيماً إذا لم يكن حراً، ولا يكون حراً إلاّ إذا كان عظيماً.

كما شكّل جبران قامة عظيمة اتسمت بالفردية في مساحة تناظرت فيه القامات، فشكل اختراقاً وقامة منفردة لها خصلتها المتمايزة من جميع ما حولها.

كما شكل قامة شامخة وسحرة متميزة تفخر باختلافها وانفرادها، وبأنها تقدم عالمها الخاص الجديد بكل إنسانيتها ونبوءتها وحزنها الصوفي الأخّاذ، فحداثة جبران تكمن في رفضه للماضي بكل مستوياته السياسية والأخلاقية والاجتماعية والثقافية والمعرفية والأدبية، **يقول أدونيس:**

(لم يكن جبران الشاعر المجدد الأول في الشعر العربي وحسب، بل كان إلى ذلك النموذج الأول للشاعر والإبداع الشعري بمعناهما الحديث، وإذا تذكرنا ما يقوله جبران بأن الفنان خالق أشكال نزداد إدراكاً لأهميته كنموذج ريادي حديث).

نستطيع أن نقول إن جبران كان فترة قلقلت كل البرك الراكدة في الأدب العربي، بل صخوراً ما تزال مياه الأدب تترجرج من تأثيرها حتَّى الآن.

وإذا كانت الحداثة تعني التميز والخروج من النمطية والرغبة الدائمة في إبداع الجديد والمختلف الذي يبدع على غير مثال سابق، وإذا كانت الحداثة حركة دائمة لا تؤمن بالإصلاح الذي يأخذ شيئاً من الماضي ويضيف إليه شيء من الحاضر، فإن جبران بهذه المثابة هو الحداثي الأول في مسيرة الأدب العربي الحديث، والذي انتقل بالأدب العربي دونما مقدمات إلى عالم جديد لم يكن مطروقاً في ساحة الأدب إلاّ لدى القليل من الكتّاب الذين قد يمثل الصوفيون جزءاً منهم.

* الرابطة القلمية *

اليوم سنتابع الكلام عن تجديد أعضاء الرابطة.

خرج جملة من الشبان بتأثير ظروفٍ معينة، كانت غالبيتهم من سورية بشكلها غير المقسّم، سواء كانت هذه الظروف سياسية متعلّقة بظلم الحكم العثماني أم كانت اقتصادية تتعلّق بالفقر والحاجة، أم كانت اجتماعية تتعلّق بإطلاق الحريات أم لظروفٍ وأسباب شتى لسنا بمعرض التفصيل فيها.

خرج هؤلاء صغاراً وعندما شبُّوا عن الطوق في بلاد الغربة حاولوا أن يؤلفوا مجموعات أدبية كان لها نهجها المختلف وأسلوبها المتمايز من الأساليب التي دَرج عليها الأدب العربي في بلاد المشرق أو في الوطن العربي بشكل عام.

وربما كان لخروج هؤلاء صغاراً أثرٌ مهم في تكوينهم الثقافي والمعرفي واللغوي، فقد خرج **(إيليا أبو ماضي)** على سبيل المثال ولمّا يبلغ الحادية عشر من عمره، **وجبران** خرج صغيراً جداً، **وميخائيل نعيمة** نال الثانوية العامة ثم ذهب إلى (مولدافيا) في روسيا وبعد ذلك التحق ببلاد المهجر الشمالية.

فلو أنهم بقوا في البلدان العربية لكان التكوين الثقافي الذي نالوه والتكوين اللغوي قد أثّر فيهم تأثيراً واضحاً، لأن المعارف والثقافة واللغة التي كان ينالها أقرانُهم في العمر كانت معارف كلاسيّة تقليدية بالإضافة إلى كونها تُعطى بلغةٍ فيها الكثير من رصانة اللغة القديمة، فيها الكثير من (الكليشيهات) اللغوية المحفوظة التي اهترأت على طول الاستعمال وتمزّق إهابُها.

وحاول أئمة اللغة في البلاد العربية أن يُعيدوا لها شيئاً من الألق ولكن سبحان من يُحيي العظام.

إذاً:

الخروج المبكر جعل هؤلاء ينالون أقلَّ قسطٍ من المعارف اللغوية والأدبية، وجعل تكوينهم الثقافي والمعرفي يختلف اختلافاً بيّناً من ناحية اللغة والأسلوب والمُعطى المعرفي، فقد تأسّسوا على لغاتٍ أجنبية في غالبيتهم واقتبسوا من معارف مختلفة ونالوا الكثير من التجارب التي لا تّتسق اتّساقاً كاملاً مع التجارب التي نالها أقرانهم في البلاد العربية.

ألّف المهجريون في المهجر الشمالي جماعة أدبية سمّوها **(الرابطة الأدبية)** وفي المهجر الجنوبي ألّفوا مجموعة أخرى سمّوها **(العصبة الأندلسية).**

سنتناول التجديد الذي حلّ في المهجر الشمالي مع أعضاء الرابطة القلمية.

اتجه هؤلاء في تجديدهم للأدب إلى ما يُدعى بتجديد شباب اللغة ولم يفهموا من هذا التجديد أن يخرجوا على قواعد اللغة العربية، فهذه القواعد قد ترسّخت منذ أمد بعيد ولا يقوى أحدهم على تغيير هذا النظام بسهولة.

فتعاهدوا ضمنياً على أن يحترموا نظامها النحوي وقوانينها التي ثبَتت عبر الأزمنة المتطاولة.

ولكنهم أرادوا أن يخرجوا بلغة الشعر والأدب عامة عن اللغة التي تعتمد القوالب الجاهزة، عن اللغة التي تهرّأت من الاستعمال وانمحت معالمها لكثرة التكرار ورثّت حتى ما عادت تعبّر عن وجدانات هؤلاء أو مشاعرهم أو قلوبهم، أو عن معاناتهم التي يعانون، ورأوا أن استعارتهم للغة الأجداد سوف تبقيهم عند الحدود التي ابتُدعت فيها هذه اللغة، ولا يعني هذا بالنسبة إليهم شيئاً من الاستصغار لجهود الأجداد ولغتهم وأساليبهم، فقد قدّم هؤلاء الأجداد والآباء كل ما لديهم وابتدعوا لغةً تعبّر عنهم بصدقٍ وإخلاص.

يعني: اللغة التي عبّر عنها الآباء والأجداد عن ذواتهم وعن مجتمعاتهم وعن معاناتهم وقضاياهم وآلامهم لغة تتناسب مع هؤلاء فكانوا صادقين في التعبير فيها عن أنفسهم.

هذه المشكلة وجدناها لدى أبي نواس، **فأبي نواس قال:**

" أنا لا أريد أن أغيّر شيء ولكن أريد من الشعراء أن يتحدثوا عما يشعرون به حقيقة، وعن الواقع الذي يحيونه لا عن واقعٍ رسمته لهم القصيدة القديمة أو الشعراء القدماء ".

هم يقولون الآن نحن لا نستصغر الأجداد فقد قدّموا تجربة أدبية غنية ثرّية معطاءة جديرة جداً بالتقدير، لكن المشكلة أن هؤلاء قد عبّروا عن ذواتهم وعن وجداناتهم بصدق فلنعبّر عن وجداناتنا ومعاناتنا وما نشعر به

بصدقٍ وعفوية.

إذاً:

نحن لا نطالب بهدم اللغة أو بهدم نظامها النحوي أو الصرفي؛ لأنّ هذه اللغة مستقرة معروفة.

وهذا هو الدفاع الذي دافع به العقّاد بعد المشكلة التي حصلت مع جبران خليل جبران في استخدامه لكلمة (تحمَّمَ) بدلاً من (استحمَّ).

وقال ما في معناه:

إنّ هذه اللغة استقرّت فلماذا نتلاعب بها فكانت إجابة ميخائيل نُعيمة في الدفاع عن جبران: نحن لا نريد أن نستخدم القوالب اللغوية التي استخدمها الأجداد وهذا ليس استصغاراً، تلك اللغة وتلك القوالب عبّرت عن ذاتها بصدق وبكثير من العفوية، نحن نريد لأنفسنا وهذا من حقّنا أن نعبّر عن أنفسنا وعن مجتمعنا وعن بيئتنا ومعاناتنا بصدق وبلغتنا نحنُ وليس بلغة الأجداد.

من ذلك ما قاله ميخائيل نعيمة:

كيف يحق لبدوي أن يبتدع جذراً لغوياً أو كلمةً تعبّر عن محيطه وبيئته وقد عاش منذ آلاف السنين، بينما لا يحق لي أنا ابن هذه الحضارة أن أعبّر بصدقٍ وعفوية وضمن النظام اللغوي المألوف وليس بطريقةٍ فيها كسر للنظام اللغوي.

قالوا بأننا لسنا مضطرين أن نعبّر عن ذواتنا كما عبّر المتنبي أو المعري أو أبو فراس أو أبو تمام على جلالِ قدر هؤلاء جميعاً.

فهؤلاء قدموا تجربتهم وبلغتهم وبصدق وعفوية واقتدار، لكننا لسنا مجبرين على أن نعيد اللغة أو نستعير اللغة التي عبّروا بها عن أنفسهم لنعبّر بها عن واقعنا الذي نحياه الآن فلنبتدع لغتنا نحن، لنكن أوفياء ومخلصين لتجربتنا الحياتية ومخلصين في الآن ذاته لوجداننا ومشاعرنا.

كتب ميخائيل نعيمة مقالة في كتابه (الغربال) بعنوان (ضفادع الأدب):

" مصيبةُ ضفادع الأدب يا سادتي أن الحياة تسيرُ بهم وهم قُعود فيوهمون أن الحياة قاعدةٌ مثلهم، ومن أكبر الأوهام التي يُؤخذُ بها ضفادع الأدب وَهمُهُم أن تسيير الأدب منوطٌ بهم فليس للخلّاق في فلسفتهم من مكان، وليس للقوانين التي ربطت بها الحياة أجزاءها من محلٍّ من الإعراب في قاموسهم. أما مسؤوليتهم فتختصر باعتقادهم في إبقاء القديم على قدمه ".

أيضاً شنَّ حملةً شعواء على كل الأدباء الذين يتمسّكون بالألفاظ التي درج عليها الزمن فماتت، ويحاولون إحياء ما لا يمكن إحياؤه، فاتهمهم نُعيمة بالتخلّف والرجعية.

يقول:

" ألا ترون أن اللغة التي نتفاهمُ بها اليوم في مجلّاتنا وجرائدنا ومن على منابرنا هي غيرُ لغة تميم وحِمير وقريش.

ألا ترونَ أنه لو أُتيح لأسلافنا تقيدُنا منذ ألفي سنة لما كان لنا حتى اليوم سوى لغة– الحيزبون والدردبيس والطّخا والنِقاح والعلطبيس، بل كُنّا نقول العسلوج بدل العصا، والإسفنط بدل المُدامة، والخنشليل بدل السيف والفتكوس بدل الأسد ".

الحيزبون: المرأة الطاعنة في السن والبَشِعة.

الطّخا: العصا.

كما نلاحظ أراد إعطاء الرابطة القلمية نوعاً من الطبيعة بين اللغة الأدبية القديمة (المحنّطة) لصالح لغة جديدة تنبع من الحياة ذاتها، من الإحساسات الصادقة ذاتها.

كما أرادوا أن يستبدلوا بالأساليب القديمة أساليب جديدة ناطقة بالحيوية، دون التخلّي عن القواعد والأسس الأدبية التي قامت عليها اللغة.

أيضاً أسهم **جبران خليل جبران** في هذه المعركة، وكتب مقالة مشهورة سمّاها: **(لكم لغتكم ولي لغتي)** يقول في بعض هذا المقال:

" **لي من اللغةِ نظرةٌ في عين المغلوب، ودمعةٌ في جفنِ المشتاق وابتسامة على ثغر المؤمن، وإشارة من يد السموح الحكيم، ولكم منها الفصيحُ دون الركيك، والبليغُ دون المبتذل، ولي منها ما يُتمتِمُه المستوحش وما يغصُّ به المتوجّع، وما يلثَغُ به المأخوذ وكُلَّه فصيح بليغ...**".

يتضح من المقول السابق أن جبران يريد للغة الأدبية أن تكون لغة صادقة مُتّسقة مع الحياة، تتبع منها، وتستقي من ينبوعها الحي الثّر.

يريد من اللغة الأدبية تلك التي تمتح من أعماق النفس المأزومة أو الفرحة أو المتفائلة، تلك التي تعبّر عن الذات ببساطة وتلقائية وعفوية وصفاء.

كما اشترك الشاعر المهجري ابن الرابطة القلمية **(إيليا أبو ماضي)** بهذه المعركة حتى أصبحت لغته من أكثر اللغات نصاعة من ناحية تدفّقها وحيويتها وابتعادها عن اللغة المحنّطة.

يقول إيليا أبو ماضي:

لستَ منّي إن حسبتَ الشّعر ألفاظاً ووزْنا
خالفَتْ دربُكَ دربي وانقضى ما كان مِنّا

كما تلاحظون:

يركّزون على أن يكون الشعر نابعاً من داخل الإنسان بصدق وعفوية، لأنهم يذهبون إلى التيار الرومانتي أيضاً.

فكانوا يميلون على أن يكون الشعر تعبيراً عن العاطفة الصادقة ويرون في الأدب نوعاً من النبع والفوران الطبيعي الذي يفيض عن النفس بحرية وتلقائية.

قال عنه **جورج صيدح** (عن إيليا أبو ماضي):

" **إنه أحدّث تغييراً في لغة الشعر، وجعل الكلمة الشعرية تتّسع لتحتوي الحياة ولتبقى في الوقت نفسه بسيطة رقيقة واضحة قادرة على إقامة الجسور** ".

– بشكلٍ عام نستطيع أن نقول أنّ:

أعضاء الرابطة القلمية ابتعدوا عن القوالب الجاهزة، وفضّلوا أن يُقدّموا للمتلقي عبارة شعرية رقيقة تنطق عمّا في مكنونات الوجدان وتعبّر عما يدور في عوالم النفس الداخلية، وابتعدوا قدر الإمكان عن أيّ تصنّعٍ أو تكلّفٍ ثقافي، حتى أصبحت لغتهم لغة مهموسة، وهذا ما عبّر عنه الناقد (محمد مندور).

يقول: نَدْرَة حّداد:

أيُّها الآتي مِن الأوطا ن والأوطانُ حُلوة
لم أجِد عنها وإنْ طا ل زمانُ البُعدِ سِلوة
وطنٌ أصبحَ مُذْ فارقْـ تُه في القلب جذوة

كلام بسيط، سلس، عفوي، وفيه إيقاع جميل.

– ابتعدوا عن تقليد الآخرين، فلم يكتبوا أي شيء بعبارة الآخرين فما قالوا مثلاً:

أنت كثير الرماد، رفيع العماد، طويل النجاد أي شيء له علاقة بقوالب أو كليشيهات سابقة رفضوه.

عبّروا عن ذواتهم بصدق وعفوية وعُمق، وهذا ما دعا كثيرًا من النقّاد إلى الاعتراف بصدق تجربتهم وبتأثيرها الشديد، حتى سمّاه (محمد مندور) بـ (الشعر المهموس).

فهم يعبّرون عن ذواتهم بشفافيّة تامة، والتجديد عندهم لم يقف عند حدود اللغة فقط بل تجاوز ذلك باتجاه الأوزان والقوافي.

وأستطيع أن أصرّح لكم وأنا مطمئن:
أنّ أول تجربة حداثية في الشعر العربي في القرن العشرين كانت تجربة المهجريين لأنهم ببساطة رفضوا تقليد أي شيء قديم، وهذا جوهر الحداثة.
– ونستطيع أن نقول بأن أعضاء الرابطة القلمية استطاعوا أن يكونوا من أوائل الجماعات الأدبية التي يُمكن أن ندعوها حداثية في زماننا لأنها شكلت قطيعةً حقيقية مع ما كان سائداً قبلها.
وتعدّى تجديدُهم اللغة الشعرية لصالح الأوزان والقوافي بل وشكل القصيدة فلم تعد القصيدة لديهم تعتمد وحدة البيت الشعري، بل اقتربوا كثيراً من الحداثة الشعرية إذ اعتمدوا المقطع الشعري، فكثير من قصائدهم يُمكن تقسيمها إلى مقاطع كما هي الحال مع القصائد الحديثة، لم يخرجوا عن الأوزان التقليدية خروجاً كاملاً، وإنما نوّعوا فيها وجدّدوا في استخداماتها.
إذاً حاولوا التنويع قدر ما استطاعوا في استخدام الأوزان الشعرية.
لجؤوا مثلاً إلى البحور القصيرة مثل (مجزوء الهزج، الرجز، الكامل) والبحور الصافية ذات التفعيلات الواحدة مثل (الكامل– الرمل...)
– تلاعبوا بالقوافي وبدّلوا في أماكن تموضعها، فالعادة أن تكون القافية في آخر الشطر الشعري، فهم حاولوا أن ينوّعوا في القافية فتأتي القافية في وسط السطر الشعري، ولا يلتزمون قافيةً واحدة في آخر السطر الشعري أو يلتزمونها في سطرين ويغيّرونها في السطر الثالث.
هذا كان تجديداً حقيقياً في الأوزان الشعرية أو في موسيقى الشعر الحديث.
جبران قال كُلّما تعدّدت الأصوات في القصيدة كلما كانت أكثر جذباً للسامع، وكلما كانت أقدر على لفت انتباه السامع وكلما كانت أكثر قدرة على إبعاد النوم عنه.
هناك قصيدة لميخائيل نُعيمة على البحر السريع، سنلحظ فيها هذا التنويع في القافية، وهذا التركيب الجديد في الأسطر الشعرية وكل ذلك لتأتي متوافقة مع الاندفاعات الداخلية للذات (للنفس) وليخلق نوعاً من الإيقاعات الجديدة المتنوّعة.
وفي هذا نوع من التجديد الخجول كما قلتُ لكم في إطار الأبحر الشعرية، يقول:

روحي:
فكم شبّتْ وشابتْ سِنين
من قبلِ أنْ بانتْ حواشيكِ
واليومَ كفُّ الدَّهر تطويكِ
عنّا ومن يدري متى تُنشرين
روحي وخلّينا
بالأرضِ لاهينا
نرى أمانينا
في مَرْجِ أوهَامِ
ما بينَ أيّامٍ وأعوامِ
تأتي وتمضي وهي سرٌّ دفين

هذا التنويع في القافية أدى بشكلٍ من الأشكال إلى التنويع الإيقاعي، وما يلفت النظر في هذه القصيدة تشكيل القصيدة، أسلوب بنائها، توزيع الأشطر فيها.
هناك قصائد كثيرة تحديداً لنعيمة تنهج مثل هذا النهج، هذا ما يدل على أن التجديد لدى أعضاء الرابطة القلمية لم يكن تجديداً عفوياً بل كان تجديداً مقصوداً إليه قصداً وهذا ما يُعطيه أهمية كبرى لأنهم وعَوا لاصطناع أشياء جديدة في تاريخ الشعر العربي، لاستحداث آليات كتابة جديدة في الشعر العربي.

إذاً:

هذا الوعي يُعطي لتجربتهم المزيد من الأهمية.

هناك قصيدة يقول (من أنت يا نفس) و (من سِفْر الزمان والطمأنينة) وكلها تقوم على نوع من أنواع التنويع الموسيقي ومن أنواع التشكيل.

ولم يكن ميخائيل نُعيمة هو الوحيد بل ثمّة من ساندَه في مسيرته، فجلُّ أعضاء الرابطة القلمية قد خرجوا على مواضعات القصيدة العربية القديمة.

على سبيل المثال (رشيد أيوب) لديه مجموعة كبيرة من القصائد التي ينهجُ فيها نهجاً مغايراً للقصيدة العربية وتشكيلها التراثي.

– من هذه القصائد على سبيل المثال (النثر) و (خَليّاني).

كما جرّبَ هذه الطريقة في الكتابة (إيليا أبو ماضي) و (جبران خليل جبران) ومعظم أعضاء الرابطة القلمية.

وهذا ما يُؤشر إلى أن أعضاء الرابطة القلمية قد وضعوا نصب أعينهم التجديد وساورا عليه واعين متعمّدين.

جبران يرى:

" **أنّ تعدّد الأصوات في القصيدة يزيدُ من وقع القصيدة ومداها ويشدُّ المتلقي بشكلٍ أكبر مما يشدّه الصوت المنفرد** ".

بعضهم حاول أن يقلّد الموشحات إذ وجد فيها طاقةً موسيقية تمكنه من الهرب من الإيقاع المتوازن الذي دَرجت عليه القصيدة القديمة، وتُتيح له نوعاً من الحرية الإيقاعية أو الحرية الموسيقية بل تتيح له نوع من الحرية في تشكيل القصيدة وفي هيكلتها.

هناك موشح جميل جدًّا لنسيب عريضة بعنوان (**أم الحجار السود**) حاول من خلاله أن يسترجع ذكرياته في حمص.

فيقول:

يا دهرُ قد طالَ البِعادُ عن الوطن هل عودةٌ تُرجى وقد فات الظّعنْ

عُد بي إلى حمصَ ولو حَشْوَ الكَفن واهتِف أتيتُ بِعاثِرٍ مَردُودِ

واجعل ضريحي في حِجارٍ سُودِ

إن نسيب عريضة واحد من أهم شعراء الرابطة القلمية الذين توضّحت لديهم الحداثة الشعرية من خلال تجديداته الكثيرة في هيكل القصيدة، وفي أنماط كتابة الأشطر الشعرية، وفي استخدام الأبحر الصافية والمجزوءات، بل واستخدام التفعيلة الواحدة.

فقد اهتدى إلى نظام المقطع الشعري كما اهتدى إلى نظام التفعيلة الواحدة.

في نظام المقطع الشعري يقول في قصيدة سمّاها (**أنا في الحضيض**) وهي على البحر الكامل من تفعيلة (متفاعلن).

دربي بعيد
وأنا وحيد
أفلا رفيق
وارحمتاه لمن يسيرُ بلا وِطابْ
بين القفارِ وقد تعلّل بالسَّراب

وِطابْ: قُربة الماء أو الحليب أو اللبن.

– وهناك قصيدة أخرى عدّها النقّاد أوّل قصيدة تفعيلة وهي قصيدة (النهاية) وفي هذه القصيدة يتوضّح الاستخدام الأمثل للتفعيلة الواحدة والأوضح، إضافة إلى استخدامه لطريقة المقطع الشعري.
يقول:

هَتْكُ عِرضٍ
نَهْبُ شَعْبٍ
شَنْقُ بَعْضٍ
لَمْ تُحَرّكْ غَضَبَهْ
فلماذا نذرِفُ الدَّمعَ جُزافاً؟
ليسَ تحيا الحَطبَة

هذه القصيدة على بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن).
– وتشكيل القصيدة ليس تشكيلاً عفوياً تلقائياً بعيداً عن التوظيف بل موظّفاً توظيفاً لإجادة المعنى.
وفي المقطع الثاني نلاحظ التشكيل الفكري المعنوي، ونلاحظ كيف جعل الشطر الشعري كاملًا لا مجزّءًا.
والشاعر لم يلتزم توزيع التفعيلات توزيعاً كلاسيّاً وإنما وزّعها ما تتفق مع الاندفاعات الداخلية للنفس، لذلك جاءت جازمة حادّة في المقطع الأول، ممتدّة، هادئة، حزينة في المقطع الثاني.
في مقطع آخر يجعل التفعيلة واحدة في سطر.

كَفِّنُوه
وادْفِنُوه
أسْكنوه
هُوَّة اللَّحدْ العميق
واذهبوا لا تَنْدبوه
فهو شعبٌ ميّتٌ ليسَ يُفيق

لاحظوا أن مثل هذا التشكيل يتوافق مع تشكيل قصيدة التفعيلة ويقوم على تفعيلة واحدة هي (فاعلاتن).
هذا يدل على أن شعراء المهجر الشمالي (الرابطة القلمية تحديداً) قد استطاعوا الوصول إلى صيغة الشعر الحر قبل الشعراء المحدثين في منتصف القرن العشرين تقريباً، كما استطاعوا أن يصلوا إلى طريقة تشكيل القصيدة الحديثة التي تقوم على المقطع الشعري وليس على البيت.
وربّما كان لتأثّر هؤلاء بآداب المجتمعات التي عاشوا فيها وأتقنوا لغتها إضافةً إلى الحرية التي تيسّرت لهم، والى حسٍّ نقي بضرورة التغيير.
جملةُ هذه الظروف قد أدّت إلى أن يجدّدوا في الشعر ويشكّلوا خطوةً مهمة في مسيرة الحداثة الشعرية في الشعر العربي الحديث وجعلوا من التجديد والحداثة تياراً حقيقياً شاملاً.
فسرعان ما ظهرت جماعات أخرى تدعو إلى التجديد وتحاول أن تجرّب نماذج جديدة مبتعدةً عن الاحتذاء بالقديم (كجماعة أبّولو وبعض أعضاء العصبة الأندلسية) وجماعات أخرى ابتدعوا الشعر وفق نماذج غير مسبوقة، ومن هؤلاء الشعراء على سبيل المثال لا الحصر (يوسف البعيني–أبو القاسم الشابي– أحمد زكي– أبو شادي– إبراهيم ناجي) إضافةً إلى شعراء الرابطة القلمية.
كلُّ هؤلاء قد خطو خطوةً إلى الأمام في مسيرة الحداثة الشعرية فأثّروا في شعراء العربية الذين نسجوا على منوالهم، وشكّل شعرهم انطلاقةً حقيقية نحو الحداثة الشعرية العربية.

« شعر التفعيلة »

نتابع اليوم ما توقفنا عنده في المحاضرة السابقة في إطار دراسة الحداثة، وكنا قد توقفنا عند الحداثة لدى الرابطة القلمية في المهجر، وبيّنا ما هي أوجه الحداثة التي قدمتها هذه الرابطة للشعر العربي.

أمَّا اليوم سنتحدث عن الشعر الجديد أو **شعر التفعيلة** كظاهرة حديثة من الظواهر التي أصابت الشعر الحديث وبدَّلت مساراته تبديلاً نوعياً، ويمكننا القول أن الشعر الحديث قد استفاد في حداثته من بعض أساليب الشعر القديم، كما استفاد أيضاً من بعض المدارس الغربية والشعر المترجم أو من بعض الشعر الذي قُرئ بلغته الغربية وبمعظم المدارس التي درج عليها الشعر الغربي.

بهذه الطريقة بدأ الشعر الحديث نوعاً من أنواع تطوير المنجزات التي قدمتها الحركات التجديدية بشكل عام في صفات الشعر الحديث، كما أخذ من بعض معطيات الحداثة في الشعر الغربي، وبذلك نستطيع أن نقول إن الشعر الحديث العربي لم يشكل حالة قطعية بينه وبين التراث الشعري العربي إذ تناول جزءاً من مقولات الشعر القديم ومن أساليب هذا الشعر ومن قضاياه، متجاوزاً قضية اللغة وخاصة فيما يتعلق بالإيقاع والموسيقا الشعرية، إذ استبقى قضية التفعيلة التي قام عليها الشعر القديم، فقد كانت تفعيلة متنوعة وملتزمة تقوم على إيقاع منضبط، فقد قام الشعراء بتطوير هذه الحالة مستبقين على الوحدة الأساسية في موسيقا الشعر القديم وهي التفعيلة.

وقد استعمل شعر التفعيلة بعض المعطيات التي أخذها عن الشعر الغربي، وبهذا نستطيع أن نقول إن الشعر العربي الحديث لم يشكل مولوداً سفاحاً، بل مولود شعري جاء نتيجة التلاقح الذي قام بين بعض معطيات الشعر القديم ومعطيات الاتجاهات التجديدية وبعض معطيات الشعر الغربي.

على هذا الأساس لا نستطيع القول إن الحداثة الشعرية العربية تشكل طفحان على جسد الشعر العربي، بل كانت نتيجة للتطور الطبيعي الذي حدث في الشعر عمومًا، والذي كان في جانب من جوانبه صدى للتغيرات التي حدثت في المجتمعات العربية بشكل عام، وأدت إلى تطور في طبيعة البنى الفوقية ومن ضمن هذه البنى بشكل طبيعي هو الأدب.

– لقد تغيرت كما أشار (د. لويس عوض) الحساسية الشعرية، وهذا التغير أدى بشكل تلقائي إلى تغيرات في مجمل بنية الشعر الحديث سواء أكان ذلك في اللغة أم في الموسيقا أو في الشكل وهيكل القصيدة، فظهرت أنواع جديدة من الشعر الحديث اتبعت أنماطاً موسيقية مختلفة عمَّا درج عليه الشعر العربي منذ نشوئه، ونتيجة لهذه الحساسية الجديدة التي تمتع بها إنسان المنطقة العربية، بدت الحداثة الشعرية تشق طريقها واثقة للحضور بقوة في المشهد الثقافي وفي المشهد الشعري، تقول **خالدة سعيد** زوجة أدونيس في كتاب حركية الإبداع:

" **كي لا تأتي نظرتنا إلى حركة الشعر الحديث جزئية يجب أن ننظر إليها كظاهرة لحركة كبيرة شاملة تشهدها حياتنا المعاصرة تتجلى في الثورة على الأسس والمفاهيم التي استقرت عليها طويلاً** ".

– نلاحظ أن التغير الذي أصاب الشعر لم يكن مقصوراً على الشعر، وإنما هو جزء من التغيرات العامة التي حلت بالحياة العربية.

فالتغيرات التي لحقت بالحياة العربية كانت تقتضي بشكل آلي أن يكون هناك تغير في الأدب وفي البيئة الفكرية عمومًا، وفي الشعر خاصَّة، فلا فاصل بين حركة التغير التي حصلت للشعر العربي وبين الحركة التي حصلت لكل مسار المجتمعات العربية في العصر الحديث.

– وبعد هذه المجموعات التجديدية الخجولة التي مرت على الشعر العربي جاءت حركات أكثر جرأة هي **مجموعة الشبان** الذين امتلكوا رؤى جديدة ومعرفة جديدة، وحاولوا أن يقدموا أنموذجاً مختلفاً، وكان منهم على سبيل المثال " **بدر شاكر السيّاب– نازك الملائكة– عبد الوهاب البياتي– صلاح عبد الصبور– أحمد عبد المعطي حجازي– أدونيس– بدايات محمد الماغوط– أُنسي الحاج– يوسف الخال...الخ** ".

وهؤلاء الشبان جاؤوا في ذلك الزمن وقدموا رؤى جديدة تتعلق بحداثة الشعر العربي، وقد قامت معركة حامية على صفحات الجرائد والصحف في أيامها على أولية الشعر الحديث أو شعر التفعيلة.

وقد أشرنا في المحاضرة السابقة إلى أن **نسيب عريضة** يمكن أن نعده أول من كتب قصيدة التفعيلة، وكان ذلك في عام /1917/، وهذه القصيدة هي قصيدة النهاية، يقول:

هَتكُ عرضٍ

نَهبُ شعبٍ

شنقُ بعضٍ

لم تحرك غضبته

فلماذا نذرف الدمع جزافاً؟

ليس تحيا الحَطبة

لو قطعنا هذه القصيدة لوجدنا أنها تسير على تفعيلة (فاعلاتن)، وقد قامت على تفعيلة واحدة، وكان تشكيل القصيدة يقوم على المقاطع، وفي الآن ذاته وضع تفعيلة واحدة في السطر الشعري، ووضع أكثر من تفعيلة في سطر آخر، وهذا يدل على أن نسيب عريضة قد اهتدى إلى هذا النوع من الشعر، لكن لم يتابع فيه، وهناك مقال أن أحد الشعراء في اللاذقية نشر قصيدة عام /1926/ كتبت على أسلوب شعر التفعيلة.

وقد دارت معركة بين نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب ، فنازك الملائكة كانت تمتلك الأداة النظرية وتمتلك المسائل التي تتعلق بإيقاع الشعر الإنكليزي بشكل جيد.

والسيّاب كان قد تثقف ثقافة إنكليزية، لأنه أيضاً خرّيج دار المعلمين باللغة الإنكليزية، وكلاهما يعرف اللغة الإنكليزية وينقُل عنها وقد قرأ الشعر الإنكليزي، وسنرى بعد قليل التأثيرات التي تأثر بها الشعراء أن التأثيرات الإنكليزية كانت حاضرة بوضوح بارز.

وبالتالي لجؤوا إلى الصياغة التي تقوم على أسلوب التفعيلة في الشعر بشكلٍ عامدٍ متعمّد.

– **نازك الملائكة تقول:** بأنّها أوّل من كتب قصيدة التفعيلة، وقد تأثرت بحالة كانت في القطر المصري الشقيق وهي شيوع مرض الكوليرا في ذلك الزمن وحفظه لآلاف الأرواح أدّى بها إلى كتابة هذه القصيدة التي سّميت **باسم الكوليرا** وأدّت إلى ظهور التفعيلة، وكانت أوّل قصيدة بادّعاء نازك الملائكة نظّرت لها بكتاب كامل اسمه (قضايا الشعر المعاصر).

بدر شاكر السيّاب قال : لا، صدر كتاب نازك الملائكة في عام / 1922/ فقال: لا، أنا كتبت قصيدة **(هل كان حُبّاً)** قبل عام /1948/ بكثير ولكن لم تُنشر حتى عام /1948/، فيّدعي أنه هو صاحب الأوليّة.

تقول نازك الملائكة عن قصيدة الكوليرا في كتاب" **قضايا الشعر العربي المعاصر**".

" **إن قصيدة الكوليرا التي كتبتُها متأثرةً بما حلّ في القطر المصري عند اجتياح وباء الكوليرا له، هي الأولى، وقد وُضعت القصيدة على وزن البحر المتدارك، وهو من الأبحر العروضية الصافية** ".

تقول القصيدة:

في كفِّ الرُّعبِ مع الأشلاء

في صمتِ الأبدِ القاسي

حيث الموتُ دواء

استيقظَ داءُ الكوليرا

حقداً يتدفّق موثوراً

هبط الوادي المرحَ الوضّاء

يصرخُ مضطرباً مجنوناً

لا يسمَعُ صوت الباكينَ

في كُلِّ مكانٍ خلّف مخلّبُهُ أصداء

في كوخِ الفلاّحة في البيت

لا شيء سوى صرخاتِ الموت

الموت الموت الموت

في شخص الكوليرا القاسي

ينتقِمُ الموت

نازك الملائكة قالت أنّ هذه القصيدة نُشِرت في بيروت ووصلت نُسخُها إلى بغداد في أول كانون الأول /1947/.

وتقول في النصف الثاني من الشهر نفسه: " بعد 15 كانون الأول 1947/ صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السيّاب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حُرّة الوزن (تقول نازك) له من بحر الرمل عنوانها (هل كان حُبّاً)، وقد علّق عليها في الحاشية بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي ".

وهذا نموذج منها:

هل يكونُ الحبُّ أنّي
بتُّ عبداً للتمنّي
أم هو الحبُّ اطّرحُ الأمنيات
والتقاءُ الثَغْرِ بالثَغرِ ونسيانُ الحياة
واختفاءُ العينِ في العينِ انتشاء
كانشيالٍ عادَ يفنى في هدير
أو كظلٍّ في غدير

وجهة نظري أنّ هذه المعركة التي قامت دون طائل لا ضرورة لها إذ إن من صعوبة المكان أن نُحدد أولية هذا النمط من الشعر.

فقد يُعيدهُ بعضهم إلى كتابات الصوفيين، وقد يُعيده بعضهم إلى الموشحات وقد يعيده بعضهم إلى أكثر من ذلك إلى مثلاً سجع الكهّان.

ما هو المهم حقيقةً أنّ هذا النمط قد وُجِد وفي الآن ذاته قدّم مشروعاً مهمّاً لتحديث الشعر العربي ونجح فيه إلى مدىً معقول.

– فحرّر القصيدة من التوازن المفروض عليها مُسبقاً من ناحية الموسيقا سواء كان ذلك في الأسطر أو في الأبيات.

– كما خلّصها من الرتابة المقرّرة عليها سلفاً.

– والأهم ثالثاً أنه خلّصها من تقرير الموضوع مسبقاً.

لاحظوا في القصيدة القديمة أنّ الشاعر كان يأتي إلى كتابة القصيدة وفي ذهنه أنه يريد أن يكتب عن الموضوع الفُلاني فهو يريد أن يكتب مثلاً في الغزل أو قصيدة في المدح، فكان مضطراً كما تعرفون أن يكتب عن الأطلال ثمّ عن الرحلة والصحراء ثمّ يكتب عن حيوان الصحراء ثمّ يكتب مثلاً عن الناقة وبعد ذلك يأتي إلى الموضوع الرئيسي، ولكن هو في ذهنه أنه سيكتب عن الموضوع الفلاني.

إذاً:

كان الشعراء يُقرّرون مسبقاً ما هو الموضوع الذي سيكتبونه وهذا مقتل الشعر الكلاسي، هذه نقطة الأزمة في الشعر الكلاسي أنهم يُفكرون في الموضوع ثمّ يأتون بلبُوسٍ له.

يعني الموضوع لديهم مكتمل، متكوّن في ذهنهم ثمّ يأتون بثيابٍ مزركشة وجميلة مما يؤدي إلى أن تكون اللغة ليست لغة نابعة من القلب، أمّا في الشعر الحديث فأصبح الموضوع يتشكل ذهنياً، هناك حالة مشوشة في داخل الأديب أو الشاعر وليست مُتّضحة تماماً، ولكنه يبدأ بالكتابة ومع نمو القصيدة يتكامل الموضوع ولا يبدو يشكل فكرة جاهزة مُنتهية وإنما يبدو يشكل حالة أقرب إلى الإحساس كما نشعر أمام الموسيقا.

استطاع الشعر أيضاً أن يخرج على نمطية الموضوعات الشعرية السائدة ليطرح موضوعات جديدة لصالح طرح رؤى جديدة وموضوعات جديدة ومضمونات جديدة، بينما كانت الموضوعات تتراوح بين المدح والهجاء

والغزل...إلخ، بينما أصبح هناك موضوعات جديدة فرضتها الحياة كالموضوع السياسي والموضوع الوطني والموضوع القومي وموضوع مقاومة الاستعمار ووصف العمال والفلاحين... إلخ كل هذه الموضوعات أحدثتها الحياة.

أيضاً تخلّى الشعر الحديث عن الظاهرة التزيينيّة والنظرة الجمالية التي كانت سائدة لصالح التجربة وما تفرضه الحالة الشعورية دون تقريرٍ مُسبق.

كما اختلفت لغة القصيدة الحديثة إذ ابتعدت عن الوصف الخارجي ووصف المظاهر والأشياء من خارجها واعتمدت على المتح من الأماكن الغائرة في نفوس الشعراء، واعتمدت القصيدة لغة الانزياح مبتعدةً عن اللغة المعجمية والكليشيهات المقررة سلفاً أو المحفوظة من الذاكرة مبتعدةً عن الأساليب التي شبِعت استعمالاً فماتت فيها الدّهشة والحيوية.

على هذا الأساس يُمكننا أن نقول إنّ القصيدة الجديدة والشعر الجدير الحر قد وُجدَ سواء أكان ذلك بتأثير الظروف التي أنتجت أنماطاً معيشية جديدة سواء أكانت ظروفاً سياسية أم فكريةً أم اجتماعية أم فنية، أم كان ذلك بتأثير التطور الذي باشَرَ حركة الشعر الحديث، أم كان ذلك بتأثير الاحتكاك مع الآخر.

يقول (محمد الماغوط) في قصيدة له سمّاها /الخصار/:

دُموعي زرقاء
من كثرةِ ما نظرتُ إلى السماءْ
وبكيْت
فليذهب القادة إلى الحروب
والعشّاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أمَّا أنا فسأبحث عن مسبحةٍ
وكرسيٍّ عتيق
لأعودَ ما كُنت
حاجباً قديماً على بابِ الحزن
ما دامت كُلُّ الكتب والدساتير والأديان
تُؤكد أنني لن أموت
إلا جائعاً أو سجيناً

*** تأثيرات غربية:**

يصرّح كثير من الشعراء المعاصرين والمُحدثين بتأثير الآخر فيهم وفي شعرهم، فقد تأثروا به شعراً وفلسفة وفكراً وموقفاً حياتيّاً، وما خجلوا أبداً من أن يعترفوا بتأثيرات الغرب عليهم.

على كل حال نازك الملائكة اعترفت اعترافاً واضحاً وصريحاً بأنها تأثرت بالشاعر الأمريكي (إدغار ألان بو) في ديوانها (شظايا ورماد)، وتحدد قصيدة معينة هي قصيدة (الجرح الغاضب) لـ (إدغار ألان بو) وتقول إنها قرأت شعر انكليزي وتأثّرت به:

" **وفي الكليّة بدأنا نقرأ الشعر الانكليزي فقرأنا القسم الأول من كتاب الذخيرة الأدبية (** *Golden Treasuy*)**، في السنة الثالثة وفي الرابعة قرأنا مسرحية شكسبير (حلم منتصف ليلة صيف)، وقد أحببتُ الشعر الانكليزي أشد الحب وترجمتهُ إلى الشعر العربي (نسونيتّا) لـ /شكسبير/ هي (الزمن والحب)، كما ترجمت قصيدة لـ /توماس كري/ في (مرثية في مقبرة ريفية)** ".

بدر شاكر السيّاب عندما سألوه عن التأثيرات الغربية والتأثيرات الأخرى صرَّح بأنه تأثّر بكثير من الشعراء الإنكليز يقول:

" إنّ الشعراء الغربيين الذين تأثّرتُ بهم في بداية الأمر (شيلي، كيتس) وهما من شعراء الرومانتية، وشيلي له قصيدة مشهورة /أغنية إلى الريح الغربية/ ثم (ت. س إليوت) وَ (إيدث سيتول) وحين استعرض هذا التاريخ من التأثر أجد أنّ أبا تمام وإيدث هما الغالبان.

فالطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الآن هي مزيج من طريقة أبي تمام وطريقة إيدث سيتول بإدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر ".

إذاً كما تلاحظون هناك اعتراف صريح من الكتّاب والشعراء بتأثّرهم بالشعر العربي بشكل عام وربما اعترف بعضهم بتراث الشعر العربي أيضاً.

نزار قباني:

كان تأثّره بالأدب الفرنسي أكثر، فثقافته كانت ثقافة فرنسية وتعرفون الناس يتأثرون بأيام الاستعمار بالمستعمر، قرأ: (راسين، وموليير وكورنيه وديمورسيه– فيكتور هيغو– الكساندر دوماس– وبودلير وهو شاعر من أهم الشعراء الفرنسيين في الحركة الرمزية، وهي صاحب الرؤية التي شاعت فيما بعد "جماليات القبح").

وكتب مجموعة شعرية بعنوان (أزهار الشر)، وفيها قصيدة بعنوان (الذُّباب).

أيضاً تأثر بـ: فاليري، واندريه مورواه.

يقول نزار: " كان أساتذتنا يأتون من فرنسا، وكانت كتب القراءة والنصوص والشعر والعلوم والرياضيات والتاريخ كلها كتب فرنسية ومؤلّفة وفق المنهاج الفرنسي، ونشأنا في ظلال الثقافة الفرنسية ".

طبعاً هذا يدل على تنوع مصادر الثقافة لدى الشعراء والكتّاب المحدثين مما أدى إلى غنى حقيقي في الثقافة وفي الشعر العربي الحديث.

<u>عبد الوهاب البياتي:</u>

كانت مصادر تأثره أكثر غنى وأكثر تنوعاً، فقد كانت مصادر التأثر لديه تعود إلى أصول شرقية غالباً كما تعود إلى بعض الأصول الغربية أيضاً، وقد اعترف اعترافاً واضحاً وصريحاً بمصادر ثقافته وتأثره، يقول:

" من الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ، الجاني، وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار والخيّام والطابور، لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة، ثم كان هناك شعراء معاصرون ومحدثون، مثل آدون، نيرودة، أرغون، بول إيلوار، ناظم حكمت، لوركا...".

نلاحظ أن البياتي تنوعت المصادر لديه من مصادر شرقية (الشعر الفارسي والهندي) ومصادر غربية واشتراكية، وتنوع مصادر ثقافته هو الذي جعله يتجه نحو الشعر الأيدلوجي بشكل أساسي بحكم التأثر بالفكر الماركسي والتأثر بالكتّاب التقدميين بشكل عام مثل بابلو نيرودة من الماركسيين التقدميين، وأرغون وناظم حكمت ولوركا.

<u>أدونيس:</u>

يرى أدونيس أن التأثر عنصر أساسي ومهم في الحياة، ولا يمكن أن يكون هناك إنسان يعيش ولا يتأثر، لأنه يكون صخرة أو جماداً، فمجرد أنك إنسان يعني أنك قابل للتأثر وبالمقابل قابل للتأثير.

لكن أدونيس كان يشترط شرطاً مهماً جداً في قضية التأثير والتأثر، فهو يريد من كل إنسان يقرأ في الأدب الغربي أو يقرأ في الشعر الغربي أن تتحول مادة التأثر هذه إلى جزء من تكوينه الشخصي.

بمعنى لا يأتي ويقول أنا أعرف فلان ويتبجح بذلك، بل يجب أن يصبح التأثر جزءاً من كيانه العضوي وبالتالي لا يعرض المعلومات عرضاً، إنما تصبح هذه المعلومات مكوناً أساسياً من مكونات الشخصية، فهو لا ينطق به إلاّ لأنه مختزن باللاشعور، ويصبح جزءاً من الشخصية التي يحياها وليس جزءاً مضافاً أو جزءاً نافراً عن الشخصية التي يحيا من خلالها هذا الشاعر لذلك يقول:

" إنَّ الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكّر ولا يتنفس، والمهم أن يتأثر أحدنا ليحول ما تأثر به ويصبح جزءاً من شخصيته، أنا لم أتأثّر بشاعر بعينه بل باتجاهات ومواقف ورؤى عامة، مثلاً: تأثرت بالحركة

السريالية كنظرة والسريالية قادتني إلى الصوفية، تأثرت بها أولاً ولكنني اكتشفتُ أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي فعُدتُ إلى التصوّف، تأثرت بالفيلسوف اليوناني هيرقليطس ونظرته القائمة على الصيرورة والتطور المستمرين.

تأثرت بالماركسية من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطّي، تأثرت أيضاً بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث «الأمريكي والفرنسي على الأخص» ".

في التعليق على الكلام الذي قاله أدونيس: أن طيف التأثر لدى أدونيس ولدى مجموعة من الشعراء أيضاً لم يكن طيفاً محدوداً، لم يقف عند حدود الشعراء الغربيين بل تجاوز ذلك إلى الاتجاهات الفلسفية والاتجاهات التي كانت رائجة بشكل عام في الآداب الغربية والمجتمعات الغربية والفكر الغربي بشكل عام.

فيُعلن هو أنه تأثر بالسريالية واتجه بعد ذلك إلى الصوفية ووجد أن جذور الصوفية الغربية قد تكون موجودة في الصوفية العربية لذلك كان واحد من أهم الناس الذين عادوا إلى التراث العربي بكتابه المعروف (الثابت والمتحوّل) إذ عاد إلى التراث وحاول أن ينبش كل اللمحات الحداثية والمضيئة ثم سمّاه في كتاب آخر سمّاه (زمن الشعر) وفيه يتحدث أيضاً عن التراث العربي، ويتحدث من خلال هذا الكتاب عن أهم لمحات الحداثة الموجودة لدى الشعراء العرب ممثّلين بامرئ القيس وبأبي تمام وأبي نواس وغيرهم من الشعراء الذين يقف عند عناصر حداثتهم.

يعني: يجد أن أبا نواس لديه عنصر مهم من عناصر الحداثة وهو محاولة معايشة الواقع الحاضر والتعبير عن الواقع الراهن وليس التعبير عن واقع قديم غير مُعاش، لذلك أبو تمام لديه موطن الحداثة في زاوية أخرى، وأن امرأ القيس لديه جوانب في الحداثة مختلفة عن الشعراء الآخرين.

لذلك تحدث أيضاً: إنَّ تأثره بالشعر الغربي أو بالآداب الغربية لم يقف عند حدود الشعر وإنما تجاوز ذلك إلى الاتجاهات الفكرية والاتجاهات الفلسفية وربما الفنية أيضاً.

ويصرّح بأنه تأثر بالسريالية كما تأثر بالماركسية كما تأثر أيضاً بفكر (نيتشه) وبالتجريب العالمي سواء أكان هذا التجريب فرنسياً أم أمريكياً.

على هذا الأساس يمكننا أن نقول بأن الشعراء المحدثون العرب والمعاصرون أيضاً تأثروا بجملة من المؤثرات الغربية – صرّحوا بها غالباً – هذا التأثر أدى بشكل تلقائي إلى تغيّر في بنية التفكير لديه وأدى أيضاً بالتالي إلى تغيّر في بنية قصائدهم وفي ترتيب البيت الشعري، إذ تحولت القصيدة من مجرّد موضوع يُلبسه الشاعر ثوباً جميلاً مزركشاً مزيّناً إلى قصيدة يمكننا أن نقول إنها مثقّفة وتحمل رؤيا وبُعداً فكرياً.

يقول أدونيس في قصيدة بعنوان (**الإله الميت**) من مجموعة أغاني (مهيار الدمشقي):

أقسمتُ أن أكتبَ فوقَ الماءْ
أقسمتُ أن أحملَ مع سيزيف
صخرَتَهُ الصمّاء
أقسمتُ أن أظلَّ مع سيزيفْ
أخضعُ للحُمّى وللشّرّارْ
أبحثُ في المحاجِرِ الضريرة
عن ريشةٍ أخيرة
تكتُبُ للعشب وللخريف
قصيدةَ الغبار
أقسمتُ أن أعيش مع سيزيف

الفكرة هنا (أقسمت أن أعيش مع سيزيف) يريد أن يقول إنني أعيشُ في حياة عبثية لا طائل من الجهد فيها أبداً

أبداً أبداً.

وكما تلاحظون القصيدة لم تعد قصيدة ساذجة أصبحت القصيدة مثقّفة، تحمل رؤيا، وأصبحت تمتح غالباً من الداخل أكثر مما تمتح من الخارج.

أهم المدارس التي تأثر بها الشعر العربي الحديث:

ممكن أن نقول بأن الشعر العربي الحديث تأثر بالإضافة إلى الشعراء الشرقيين والغربيين الذين عرضنا لذكرهم، تأثر أيضاً ببعض المدارس الغربية من ذلك على سبيل المثال:

1- مدرسة (إزرا باوند):

وإزرا باوند شاعر أمريكي وهو من أهم مناصري المدرسة الصُّوريَّة وقد تأثر به كثير من الشعراء العرب، **وتقوم مدرسته على:**

أ- التعبير عن مشكلات العصر وأحداثه وأزماته.

إذاً:

على الشاعر (إزرا باوند) أن يُعبّر عن مشكلات الزمن الذي يعيش فيه لا أن ينسحب من الزمن الذي يعيش فيه إلى مشكلات أخرى ليست هي مشكلات الزمن المعاصر.

التعبير عن الأزمات الإنسانية ومشكلاتها:

يعني: ألاّ يقف فقط عند حدود المشكلات الوطنية مثلاً أو المشكلات الذاتية وإنما يتجاوز ذلك باتجاه المشكلات الإنسانية الكبرى التي يعاني منها الإنسان الراهن، الإنسان الذي يعيش في الزمن الذي يعيش فيه الشاعر، لأن مهمة الشاعر من وجهة نظر (إزرا باوند) أن يكون بؤرة تكسيب للتعبير عن مشكلات أبناء عصره وجيله.

يوجد كثير من الناس غير قادرين على التعبير عن مشكلاتهم وأزماتهم، فلذلك يجب أن يتولى الشاعر مثل هذه المهمة حتى يكون للشاعر أهمية وحضور، وحتى يكون الشاعر قادراً أو جديراً بلقب (شاعر).

ب- يرى (إزرا باوند) أنه لا يتم التعبير عن الأزمات الجديدة للإنسانية في هذا العصر إلاّ بأطر جديدة تنبع من طبيعة العصر.

يعني:

إذا أردنا أن نعبّر عن مشكلات العصر يجب ألاّ نستخدم لغة العصر العباسي، فكل زمن في حياه الإنسان يجب أن يعبّر من خلال لغته المعاصرة التي يحياها عن أزماته ومشكلاته، وألاّ يتّخذ أداة تعبير لا تتسق مع الزمن الذي يعيش فيه الإنسان.

وهذا ما يفترض (من وجهة نظر إزرا باوند أيضاً) تبدّلاً في كل ما يتعلّق بالقصيدة وعلى الأخص في الأُطر الشكلية والموسيقية حتى تتلاءَم مع الأوضاع المستجدّة التي يحياها إنسان هذا العصر.

يعني:

لا يجوز أن نعبّر (من وجهة نظر إزرا باوند) بالقصيدة الكلاسية القديمة، قصيدة الشطرين عن المشكلات التي نحياها الآن أو باللغة التي كان يستعملها الشعراء في أيام العباسيين والأمويين مثلاً.

2- مدرسة (ت. س إليوت):

والحقيقة إليوت واحد من تلامذة إزرا باوند وهو يتفق معه كل الاتفاق في ضرورة التعبير عن مشكلات العصر وفي ضرورة التعبير عن المشكلات الإنسانية وفي ضرورة انتقاء أطر جديدة تتناسب مع المشكلات المعاصرة، لكن أضاف شيئاً إضافياً وقد تأثر الشعراء المحدثون العرب بهذه الإضافة وتتمثل في **قضية القافية:**

فقد رأى (ت. س إليوت) أن القافية قد تشكّل عقبة حقيقية في الشعر تحول دون انطلاق الشعر ودون انعتاقه في مساحات خيالية وعاطفية، ومن هنا قال لا بأس من تخطّي القافية.

إذاً:

لاحظوا هذا أيضاً من التأثيرات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، أن الشعراء المعاصرين تخطّوا قضية القافية، وربما يكون هذا بسبب تأثرهم بـ ت. س إليوت.

كيف؟

أقول: بدر شاكر السياب واحد من روّاد الحداثة المهمين كان قد تخطّى قضية القافية تأثراً بـ ت. س إليوت؛ لأن أدونيس يُصرّح أنه قد قرأ ت. س إليوت وتأثر به تأثراً واضحاً، وربما يكون أيضاً تخطّي القافية لدى الشعراء المعاصرين العرب بسبب تأثرهم ببعض النماذج المهجرية وبعض النماذج في الشعر المنثور الذي جاء به الريحاني مثلاً أو جبران.

رأى ت. س إليوت أيضاً أن القافية ليس من الضروري أن تأتي في نهاية السطر الشعري، بل على العكس يمكن أن تأتي داخل السطر الشعري، وقال بأن مثل هذه التقنية أو الآلية قد تضيف عنصراً موسيقياً للقصيدة وقد سمّى هذه الآلية بـ **(الإيقاع الداخلي)**.

يعني:

ليس بالضرورة أن نأتي نحن إلى آخر السطر ونضع فيه القافية فيمكن أن نضع القافية في وسط السطر الشعري ونكرر هذه القافية أيضاً في وسط السطر الشعري فتعطي شيئاً يسمى الإيقاع الداخلي.

يعني يصل المتلقي إلى لازمة موسيقية متواترة ربما بالقصيدة دون أن تكون هذه اللازمة في آخر السطر الشعري.

3- مدرسة (جاك بريفير وسان جون بيرس):

وكلاهما فرنسيان ولم يرفُضا ما جاء به ت. س إليوت وأستاذه إزرا باوند من ناحية ضرورة معالجة المشكلات الإنسانية الكبرى ومن ناحية ضرورة اهتمام الشعراء براهنيّة المشكلات.

لكن كلاهما وقف عند شكل القصيدة من ناحية الموسيقا فقد أكّدا تأكيداً شديداً ضرورة اهتمام القصيدة المعاصرة بالموسيقا الهازجة، أي أنهما ركّزا تركيزاً كبيراً على موسيقى القصيدة، ثانياً ركّزا على ضرورة وحدة المقطع من الناحية الموسيقية ومن الناحية الفكرية.

إذاً: وحدة المقطع الشعري وليس وحدة البيت أو السطر الشعري.

4- مدارس أو اتجاهات أخرى:

هناك جملة من المدارس أو الاتجاهات الفكرية والفنية التي أثّرت بالشعر العربي الحديث والمعاصر، من أهمها:

الاتجاه الاشتراكي:

إذ أكّد هذا الاتجاه:

1- تأكيداً شديداً على النواحي الإنسانية.

2- ركّز على إنسانية الأدب بشكل أساسي.

3- ركّز على قضايا الصراع سواء أكان هذا الصراع صراعاً طبقياً أم غير طبقي.

4- أثار قضية وقوف الشعراء التقدّميين أو الطليعيين بشكل عام مع القضايا الإنسانية الكبرى.

5- وقوفهم مع المستضعفين أو طبقة الكوليساريا عمومًا.

إنَّ ما أضافه الأدب الاشتراكي إلى الأدب قضية مهمة جداً، وهي عدم تمييز الشكل من المحتوى، فقد رأى نقّاد هذا الأدب أن كل مضمون يحدّد شكله، وبالتالي من هنا تأتي حداثة هذا الاتجاه (ليس هناك شكل محدد ونهائي ونموذجي وإنما كل مضمون أو محتوى يُحدد شكله الذي يتوافق معه توافقاً عضوياً).

وقد ظهر أثر الاتجاه الاشتراكي واضحاً لدى مجموعة كبيرة من الشعراء العرب على سبيل المثال لا الحصر: عبد الوهاب بياتي، صلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب، محمود درويش...إلخ، سواء أكان ذلك تأثراً بالفكر

الماركسي أو تأثراً بالأدب الاشتراكي والأدب الذي ظهر في مرحلة ما بعد الخمسينيات أو ما بعد ثورة أكتوبر وكان له أثرٌ شديدٌ جداً في الآداب العالمية وليس في الأدب العربي فقط.

<u>على هذا الأساس نستطيع أن نقول إن الحداثة الشعرية العربية اتجهت نحو:</u>

***1*- طبيعة الموضوعات:**

إذ تجاوزت الحداثة الشعرية العربية الموضوعات الكلاسية القديمة كلها، فلم نعد نلحظ مضمون مثل (المدح أو الهجاء)، وأصبحت القصائد تركّز على التجربة الداخلية للشعراء، فضلًا عن الموضوعات الإنسانية والوطنية لأنها كانت شديدة الحضور وشديدة الإلحاح.

***2*- موسيقيّ القصيدة المستحدثة:**

في هذا الإطار يجب أن نفهم مسألة دقيقة هي أن القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة لم تتخلَ تخلّياً كاملاً عن الأسس الموسيقية التي قام عليها الشعر العربي وإنما حاولت تطوير ذلك بوسائل منها استخدام التفعيلة.

إذاً يمكننا أن نقول بأن القصيدة المعاصرة والحديثة لم تشكّل قطيعة موسيقية إذا جاز التعبير مع الأنماط الموسيقية التي كانت رائجة في القصيدة وإنما اتخذت من التفعيلة أساساً موسيقياً بَنَتْ عليه القصيدة، وهذا ما أتاح للقصيدة حريّة موسيقية مفتوحة.

فقد أصبح بإمكان الشاعر أن يضع تفعيلة واحدة في البيت الشعري أو اثنتين أو ثلاثة أو عشرة...إلخ، وذلك وفق الدفقة الشعورية التي يشعر بها الشاعر، وهذا ما أعطى للقصيدة الحديثة والمعاصرة انفتاحاً موسيقياً هائلاً ولم يعد ثمة شيء يحد هذا الاندفاع الموسيقي إلاّ فنية اللغة وقدرة الشاعر على بناء القصائد بشكل جميل.

على سبيل المثال قصيدة (البنفسج) لـ أحمد ضيف الله العواضي:

مرَّ البنفسجُ
حين كانَ الوقتُ مُتّكئً على مَلَلِ الظَّهيرة
للروحِ رغبَتُهَا وللبحرِ الهزيلِ وهبتُ أغنيتي الأخيرة
ما لي إذا لامستُ ذاكرتي يكونُ الحزنُ نافذتي الصغيرة
يا أيّها الوطن المعلّبُ في التفاصيل البليدة
للحبسِ نافذَةٌ والأُفق بوّابة
تأتي بنفسَجَةٌ فتضيعُ في الغابة
أبكيكَ يا وطناً في شكلِ دبّابة

هذا من ديوان أحمد ضيف العوادي ص29 بعنوان (البنفسج).

إذاً:

تبنّت القصيدة الحديثة شكلاً موسيقياً جديداً يعتمد التفعيلة أساساً تُبنى عليه القصيدة دون أن يتقيّد الشاعر بعدد التفعيلات بالسطر الشعري الواحد بل يترُكُ ذلك للدفقة الشعرية والشعورية التي تُصبح مسؤولة عن النمط الموسيقي للقصيدة.

***3*- اعتمدت القصيدة المعاصرة تنوّع القافية وتعددها في المقطع الشعري أو في القصيدة كاملة** ، ولم تعتمد على القافية الواحدة بل كَسَرَت هذا القيد لتأتي القافية عفوَ الخاطر دون تعمّدٍ في إنهاء السطر الشعري.

***4*- اتجهت القصيدة نحو معمار القصيدة وبُنيتها الشكلية.**

ماذا يعني هذا؟

يعني أن القصيدة المعاصرة لم تعد تقوم من ناحية المعمار (الهيكلية) على البيت الشعري كأساس تقوم عليه بل أصبحت القصيدة المعاصرة بُنيةً شكلية متكاملة، إمّا أن تقوم على وحدة المقطع وتعدد المقاطع في القصيدة الواحدة التي تنتظمها رؤيا فنية واحدة أو رؤيا فكرية واحدة وإما أن تقوم على مقطع صغير واحد.

من ذلك قصيدة لـ (سميح القاسم) يقول:

تتبَدّلُ الأوراقُ من آنٍ لآنْ
لكنَّ جذعَ السنيدان

إذاً:

أصبحت تقوم على أساليب في كتابة الشعر، فهيكل القصيدة لم يعد الهيكل الذي تعوّدناه ولكن إمّا أن تقوم على المقطع الشعري أو أن تقوم على جملة من المقاطع الشعرية التي ينظمها رؤيا فكرية أو فنية وإما أن تقوم على نمط الومضة الشعرية التي تختزن في داخلها كمّاً كبيراً من الإيحاء على الرغم من قلّة عدد الكلمات التي تحتوي عليها.

5- **اتجهت لغة القصيدة عمومًا إلى الابتعاد عن التزيين المضاف إلى جسد القصيدة** أو التزيين الذي يأتي من خارج التجربة الشعورية التي أنهكت القصيدة القديمة وجعلتها تنوء بتعابير محفوظة ومرتبطة بدلالات ناجزة (مُنجزة).

على هذا الأساس تبدّلت القصيدة المعاصرة من ناحية لغتها لتصبح اللغة المعاصرة لغة القصيدة طبعاً مليئة بالجدة والحيوية والانزياحات اللغوية والرمز، وهذا ما جدد شباب اللغة الشعرية في تجربة الحداثة الشعرية بشكل عام.

يقول أدونيس:

لم يزَلْ شهريار
في السرير المسالِمِ في الغرفةِ المطيعة
في مرايا النَّهار
ساهراً يحرِسُ الفجيعة

مثل هذه اللغة لم نكن نألفُها في القصيدة القديمة، وإنما كانت اللغة أقرب إلى اللغة المسطّحة التي تعطي المتلقي الرؤيا نفسها من النظرة الأولى.

اهتمت القصيدة المعاصرة بموضوعات إنسانية كبرى أو بموضوعاتٍ وطنية وقومية، أي أن القصيدة المعاصرة اختلفت من ناحية تبنيها للمضمونات التي دَرَجَت عليها.

يقول أحمد ضيف الله العواضي، بقصيدة بعنوان: النظام العالمي الجديد:

الإشارةُ خضراء
والوقتُ منقبضٌ في الفضاء
طار سِربُ القَطَا
فرأى أُمَماً في البعيد
دمُها مالِحٌ ويداها وعيد
الإشارةُ صفراء
مرَّ السلام المُخبَّأُ في الشاحناتِ الحديد
الإشارةُ سوداء
مرَّ جنودُ القُرافةِ في كُلِّ زينتهم
وحَشَو في بنادِقِهم طلقات النظام الجديد

6- **نمو الموسيقا الداخلية في أجزاء القصيدة:**

كما أشرنا أن الشعراء المحدثون قد نبذوا الموسيقا الصاخبة الخارجية ونبذوا الشكل الموسيقي الخارجي الموحّد

الذي درجت عليه القصيدة التقليدية، واتخذوا من التفعيلة أساساً إيقاعياً لقصائدهم وهذا ما فتح المجال واسعاً للتنويع الإيقاعي والنَّغَمي، واعتمدوا ما سُمّي بالإيقاع الداخلي اعتماداً كبيراً جداً من خلال إيجاد وقفات موسيقية معيّنة وسط السطر الشعري أو في ثناياه عمومًا دون تحديد متوسّلين ذلك إمّا بالموسيقا الداخلية التي تتحصّل من إيقاع الحروف أو القافية التي تحدّث عنها إيليوت والتي تأتي في وسط السطر الشعري ونهايته. **يقول نزار قباني:**

حربُ حَزيرانَ انتهت
فكلُّ حربٍ بعدَها ونحنُ طيّبون
أخبارُنا جيّدةٌ وحالنا – والحمد لله – على أحسن ما يكون
جمرُ النراجيلِ على أحسن ما يكون
وطاولاتُ الزَّهرِ ما زالت على أحسنِ ما يكون
والقهوةُ المرَّةُ بالهالِ... على أحسنِ ما يكون
والقمرُ المزروعُ في سمائِنَا
مُدَوَّرُ الوجهِ
على أحسنِ ما يكون
وصوتُ فيروزَ
من الفردوسِ يأتي: (نحن راجعون)
تغلغَل اليهودُ في ثيابنا
(ونحنُ راجعون)
طاروا على مترينِ من أبوابنا
(ونحن راجعون)
ناموا على فراشنا
(ونحن راجعون)
وكلُّ ما نملك أن نقوله:
إنّا إلى اللهِ لراجعون

الحداثة العربية وحركة مجلة شعر:

رواد الحداثة العربية حاولوا أن يثبتوا رؤاهم التي عرضوها أو التي انطلقوا بالكتابة من خلالها بقصائد نظموها وفق أسلوب الشعر الحر، وظهر مدافعون كثيرون عن الحداثة الشعرية العربية، لعل من أهمهم:

- **نازك الملائكة.**
- **السياب.**
- **البياتي.**
- **صلاح عبد الصبور.**
- **أحمد عبد المعطي حجازي.**

وحاولوا أن يثبتوا نمطًا آخرَ من أنماط القصيدة الحديثة المعاصرة وهو نمط قصيدة النثر، وخاصة عندما كتب أدونيس شيئاً يتعلق بقصيدة النثر نقلاً عن كتاب لـ (سولانا برنار) اسمه **(قصيدة النثر منذ بودلير حتَّى يومنا هذا).**

وظهر لقصيدة النثر أيضاً رواد ومدافعون كثيرون لعل من أهمهم:

- **أدونيس.**
- **أُنسي الحاج.**
- **محمد الماغوط.**

- **توفيق صايغ.**
- **جبرا إبراهيم جبرا.**
- **يوسف الخال...**

وأصبح للشعر المعاصر أو الحداثة للشعر المعاصر قطبان:

الأول: الشعر الحر والذي يتوسل بالتفعيلة وبتعدد التفعيلات وفق الدفقات الشعورية.

الثاني: قصيدة النثر التي تحررت تحرراً كاملاً من قيد الوزن والقافية، وانطلقت نحو شيء مختلف يتعلق بالانبثاق الداخلي واللغة والتشظي والحالات الغائرة في ثنايا النفس الإنسانية.

ملاحظة:

الفرق بين قصيدة النثر والشعر الحر:

الشعر الحر:

هو شعر التفعيلة الذي اتخذ من التفعيلة أساساً موسيقياً أو إيقاعياً درج عليه، وكان متنوعاً في السطر الشعري الواحد، وبعض قصائد الشعر الحر لم تستخدم تفعيلة واحدة وإنما نوعت في التفعيلات.

لكن ليس بالنمط الموسيقي الخليلي، بمعنى أنَّه ليس مجزوءاً أو ليس متخذاً نصف التفعيلة الموجودة في البحر الخليلي.

قصيدة النثر:

هذه القصيدة تحررت من كل القيود، وهي أقصى من كل الأنماط الشعرية، والسبب أنها تحتاج إلى موهبة عالية جداً وتحتاج إلى نوع من الدربة الطويلة حتَّى يستطيع المبدع كتابة قصيدة النثر، وهذه القصيدة تلتزم باللغة الأدبية العالية.

وهذان النمطان الشعريان اللذان درجت عليها الحداثة في الشعر الحديث تولت مجلتان الدفاع عنهما دفاعاً كبيراً جداً منطلقتين من مقولات غالباً ما كانت مقولات فكرية وحزبية.

المجلتان هما:

***1*- مجلة الآداب:**

كانت تصدر في بيروت، قاد هذه المجلة معارك التحديث الأولى في الشعر الحر وتبنت بشكل أساسي النموذج الذي ترجم عن الغرب، واتكأت بشكل أساسي على الأفكار الوجودية، وركزت على قضية الانبعاث الحضاري، ونادت ببعث حضارة الأمة العربية.

2- مجلة حركة شعر:

كانت تصدر في بيروت، أسسها شاعر لبناني من أصل سوري وهو **يوسف الخال**، وهو كان يعمل في البعثة الدبلوماسية في الولايات المتحدة الأمريكية، وتشبَّع بالأفكار الغربية وقرأ كثيرًا من الشعر الغربي، وعاش زمناً طويلاً في الولايات المتحدة.

وقبل أن يعود قرأ شيئاً من القصائد لأدونيس فأعجب بالنمط الذي يكتب به أدونيس قصائده، فراسله واقترح عليه عند عودته أن يؤسسا مجلة تعنى بقضايا الشعر، ثم سميت مجلة شعر.

عاد إلى بيروت عام *1956* واستقر فيها، وأصدر بعد ذلك بسنة هذه المجلة وقام بالاتصال بمجموعة من الشعراء والأدباء والنقاد ذوي التوجه الحداثي فاتصل على سبيل المثال بـ: أدونيس – خليل حاوي – نذير العظمة.

وشكَّل هؤلاء مع مجموعة من النقاد النواة الأولى لمجلة شعر، بعد ذلك انضم إليهم مجموعة من النقاد من أهمهم:

أسعد رزوق – أنسي الحاج – خالدة سعيد.

وكان هؤلاء معظمهم شبان متحمسون تبنوا بشكل أساسي المقولات الحداثية، وأصدر هؤلاء مجلة فصلية (تصدر كل ثلاثة أشهر) هدفها خدمة قضية الشعر الحداثي في الوطن العربي.

وقد صدر العدد الأول منها عام *1957*، وقد دشن يوسف الخال هذا العدد بمقال طويل يعد بمثابة البيان الشعري[1]، وأصل هذا البيان هو بحث قُدم في ندوة لبنانية كانت بعنوان (مستقبل الشعر في لبنان).

---

[1] البيان الشعري: أي الأسس النظرية التي يقوم عليها الشعر.

وهذا البيان نستطيع أن نقول إنه شكل الإطار النظري للحداثة الشعرية العربية في حينه، وحاول يوسف الخال أن يقدم من خلال هذا البيان مجموعة من الأسس التي يجب أن يقوم عليها الشعر الحديث في الوطن العربي، وعدّ يوسف الخال هذه الأسس عناصر ضرورية لولادة شعر طليعي حداثي.

الأسس التي قدمتها مجلة شعر لحداثة الشعر العربي:

أولاً: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معاً.

وهذا يتعلق بضرورة أن يعبر الشاعر عن الأحداث التي يعانيها مجتمعه أو تعانيها ولكن بإحساسه وطريقته ولغته، وليس بإحساس وطريقة القدماء.

وهذا يعني البعد عن تقليد الآخرين في الكتابة، بمعنى أن يتخذ الشاعر من لغته وإحساسه وطريقته في الكتابة وسيلة لتقديم ذاته وتقديم مجتمعه وتقديم بيئته، وهذا التقديم ليس تقديماً عقلياً لأنَّ التقديم العقلي أقرب إلى المدرسة الكلاسية، بل يكون التقديم جامعاً بين العقل والقلب.

ثانياً: استخدام الصورة الحية التي قد تستقي من التاريخ أو الحياة أو من التداعي النفسي، بمعنى عدم استخدام الصور التزيينية المضافة إلى جسد القصيدة وإنما استخدام الصور التي تستقى من داخل النفس أو من التاريخ أو من الحياة، بشرط التداعي النفسي الذي يتحدى المنطق.

بمعنى ألا تكون الصورة عقلية مبنية بناءً عقلياً، وبالإضافة إلى ذلك تحطيم الشاعر القوالب التقليدية.

ثالثاً: ترك التعبيرات القديمة التي استنفذت حيويتها إلى تعابير ومفردات تستمد من التجربة، بمعنى ألا تكون كتابة الشعر لشيء مختزن في الذاكرة، وهذه التعابير يجب أن تستمد من حياة الشعب[2].

رابعاً: تطوير الإيقاع الشعري[3] وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.

خامساً: الاعتماد في بناء القصيدة الجديدة على وحدة التجربة والجو النفسي والعاطفي وليس على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

استطراد:

القصيدة القديمة لم تنظمها وحدة نفسية، إنما القصيدة الجديدة تنظمها وحدة نفسية مترابطة.

وفي الشعر هناك قصيدتان تحتملان الوحدة النفسية هما قصيدة المثقب العبدي وقصيدة أبي ذؤيب الهذلي:

فالمثقب يقول:

أَفاطِمُ قَبلَ بَينِكِ مَتِّعيني ... وَمَنعُكِ ما سَأَلتُكِ أَن تَبيني

فالشاعر هنا يتغزل لكنه يتغزل بلؤم وعتاب، لأنَّ الموقف كله عتاب لصديقه، فليس معقولاً أن يتغزل أحدهم بقول المثقب.

فَلا تَعِدي مَواعِدَ كاذِباتٍ ... تَمُرُّ بِها رِياحُ الصَيفِ دوني

فَإِنّي لَو تُخالِفُني شِمالي ... خِلافَكِ ما وَصَلتُ بِها يَميني

إِذاً لَقَطَعتُها وَلَقُلتُ بيني ... كَذَلِكَ أَجتَوي مَن يَجتَويني

وعندما يصل إلى صديقه يعاتبه فيقول:

إِلى عَمرٍو وَمِن عَمرٍو أَتَتني ... أَخ ا النَجداتِ وَالحِلمِ الرَصينِ

فَإِمّا أَن تَكونَ أَخي بِحَقٍّ ... فَأَعرِفَ مِنكَ غَثّي مِن سَميني

وَإِلّا فَاطَّرِحني وَاتَّخِذني ... عَدُوّاً أَتَّقيكَ وَتَتَّقيني

فهذه القصيدة فيها ناظم نفسي واحد، ومثلها قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده الأربعة التي يقول في مطلعها:

---

[2] حياة الشعب: هذه العبارة برأي الدكتور غسان لا تطمئن لأنَّ الحداثيين ما اهتموا بمسائل الشعب ولكن التيار الذي كان رائجاً في منتصف القرن الماضي كان تياراً قومياً، وكلمة الشعب فيها شيء من الاسترضاء للجو الحزبي السائد.

[3] الإيقاع لا يعني الوزن، إنما الوزن هو جزء من الإيقاع.

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

فهذه القصيدة ينظمها ناظم واحد هو الحزن.

سادساً: الإنسان في كل حالاته:

(ألمه – فرحه – خطيئته – توبته – حريته – عبوديته – حقارته – عظمته – حياته – موته) هو الموضوع الأول والأخير وهو محور الشعر، وكل تجربة شعرية لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم، بمعنى أن الشعر الخالد يجب أن يكون مختصاً بالإنسان.

فلا يمكن أن نعد المنظومات في وصف الشمعة أو الوردة وإلى ذلك شعراً خالداً ما لم يكن الإنسان جوهرها، أمَّا مثلاً قصيدة الجبل لابن خفاجة تتعلق بالإنسان لأنه يشخص داخل الإنسان بهذا الجبل.

سابعاً: وعي التراث الروحي – العقلي العربي وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقييمه كما هو دون خوف أو مسايرة أو تردد.

ثامناً: الغوص إلى أعماق التراث الروحي، العقلي الأوروبي وفهمه والتفاعل معه.

تاسعاً: الإفادة من التجارب الشعرية العالمية وعدم الوقوع بالانكماشية والتقوقع، بمعنى الانفتاح على العالم ورؤية الآخر ومحاربة الآخر من خلال أفكاره، والاستفادة من التراث الإنساني.

عاشراً: امتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا ينضب، أمَّا الطبيعة فحالة آنية زائلة، بمعنى أنَّه يريد من الشعر أن يبتعد عن الحالة الرومانتية الرخوة التي كان مصاب بها.

كما نلاحظ نستطيع أن نقول إنَّ هذا البيان الشعري الذي وضعه يوسف الخال حاول أن يخطط للشعر الحداثي وكيف يكون وأراده أن يكون متحرراً من الأساليب الموروثة، ومتجاوزاً لصناعة الشعر الموزون المقفّى لصالح شيء يتعلق برؤيا ذاتية للكون والوجود، كما أراد أن يكون نوعاً من النفاذ إلى مكان الرؤيا والكشف داخل الشاعر وليس الأشياء التي تبدو خارجية في حياة الكتّاب، كما ركز على المتح [4] من التجربة الحياتية بشكل عام وركز على ضرورة الاستفادة من التراث سواء أكان عربياً أم غير عربي شريطاً أن يكون ذلك عن طريق التمثل والفرز.

كما ركز على ضرورة الاهتمام ببناء القصيدة الجديدة وفق عناصر فنية جديدة فتحدث عن الإيقاع بدل الوزن، كما تحدث عن التصوير الحي بدلاً من الصور التزيينية التي كانت تقوم عليها الصورة القديمة، كما تحدث عن لغة حيوية في الشعر بدلاً من لغة مهترئة باهتة نسلت خيوطها كثرة التداول والاستعمال.

وجماعة مجلة شعر لم تكن الأرض ممهدة أمامهم بل ساروا في أراضٍ وعرة جداً ملغومة، وقامت عليهم قبائل وأقوام وحوربوا في انتمائهم القومي والديني والعرقي، ولكنهم كانوا يثقون جداً بأن المستقبل سيكون لهم وأن هذا المستقبل سيؤيد نظرتهم للشعر وللمعطيات الجديدة في اللغة الشعرية وفي طرائق بناء القصيدة.

وأدونيس يقول في زمن الشعر ص*220*:

" **المكان يقاومنا، الأشياء تقاومنا، الماضي والحاضر يقاوماننا، البعيد وحده معنا، ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعري، هذا الحضور الوحيد الفاجع المعزول والذي هو الحضور إليه** ".

والهجوم على مجلة شعر تناول انتماءهم الوطني والقومي بشكل أكثر خصوصية، لأنهم كانوا منفتحين على الآخرين فاتهموا بالخيانة وبأنهم عملاء للاستعمار، لكن معظمهم كانوا تنويريين وقدموا شيئاً إيجابياً للوطن.

وهذا الاتهام جعل لديهم ردة فعل مهمة، أنهم ركزوا على الأخذ من التراث العربي خصوصًا ومن التراث الإنساني عمومًا.

يقول د. نعيم اليافي في أوهاج الحداثة ص*73*:

" **في الثابت والمتحول وصدمة الحداثة يقرر أدونيس ألا قدسية للتراث فهو ليس كاملاً ولا مقياساً مطلقاً ولا حاسماً ولا ملزماً، إنه حقل ثقافي عمل فيه بشر مثلنا يصيبون أو يخطئون، وربما نهض شاعر عربي أو فيلسوف فأضاف إلى التراث جديداً لم يعرفه الماضي، وربما كان أعظم مما عرفه القدماء دون أن يعني ذلك أنَّه يرفض التراث أو يهدمه** ".

إذاً: نقد التراث لا يعني تهديمه، فهو اكتشف كنوز التراث العربي.

---

[4] المتح: الالتقاط والأخذ بشكل يحتاج إلى الجهد.

*** بعض قيم جماعة مجلة شعر:**

هذه الجماعة كانت تتحدث عن الشعر بشكل أساسي، وبالتالي ثمة قيم فنية وموضوعية وقفت عندها هذه الجماعة في حديثها عن قضايا الشعر:

أولاً: رفض التراث أو جعله قيمة مطلقة نهائية ، بل دعوا إلى محاورة التراث، بمعنى أن نقيم حواراً بين التراث وبيننا فما كان إيجابياً نبقيه وما كان سلبياً نغفله، وألا ينظر بقداسة وتوثين لكل الأشياء التي تتعلق بالتراث.

ودعوتهم هذه كانت تتضمن بشكل مبطن محاولة الاهتمام بالعقول التي حاولت أن تغير، ورفضت الكلاسية والثبات، ومن هنا فقد وقفوا أمام عمل أبي تمام وأبي نواس والمتنبي وبعض الصوفيين وكل الأدباء والشعراء الذين حاولوا رفض الجمود لصالح التغيير ولصالح كل ما له علاقة بالنظرة غير الثابتة وغير الموثنة للأشياء ورأوا في هذه النظرة نوعاً من الحوار مع الحاضر والمستقبل.

ثانياً: حاولت هذه الجماعة أن تطرح مجموعة من القيم الشعرية الجديدة التي تقوم بشكل أساسي على التجاوز واللاعقلانية، وهذا يعني الثورة على قوانين المعرفة المنطقية وحاولوا أن يؤكدوا على التجربة الذاتية للشاعر بعيداً عن التجارب المحفوظة.

بمعنى أنهم أكدوا على أن الشعر ليس حصراً أن يستعيد التجارب التي أخذها عن الآخرين وحاول أن يكررها، بل أن يصدر الشاعر عن تجربته الشخصية ومعاناته الشخصية، ووجدوا أن هذه التجربة هي التجربة الحقيقية الأساسية التي تنبع من باطن النفس أو ما يدعى بالحدس الشعري.

وهذا يعني أنهم لا يقفون عند حدود ما هو معروف ومألوف ومنقول بل وقفوا عند حدود التجربة التي يعانيها الفرد، ويصدر عن معرفته الداخلية وليس عن المعرفة العقلية التي يأخذها عن طريق الحفظ.

كما أكدوا على ضرورة تخطي المحرم والمقدس، فكل شيء جاء به التراث غير حقيقي ومحرم، بل إن كل معرفة حدسية ذاتية يمكن أن تكون مخالفة لما هو محرم جائزة، ولا يوجد شيء يكتسب حق القداسة، بل كل شيء خاضع للتجارب الذاتية والشخصية، ونجد كثير من شعراء الحداثة يخالفون كل ما هو قائم في المجتمع والحياة والتفكير، وذلك ليس حباً في مخالفة العرف الاجتماعي، وإنما لأنهم يريدون أن يمارسوا شيئاً له علاقة بتجربتهم الذاتية والشخصية وعدم تقليد أي شخص، ورفض أي شيء مقدس ومحرم ولم يكن نابعاً من الداخل.

وتخطي كل ما يتعلق بالمحرم والمقدس أو بكل شيء يتعلق بالقيود يجب أن يكون لصالح الجوهر الإنساني؛ لأن الإنسان جوهر الوجود ومعناه ومحوره، فأصحاب الحداثة يتخطون هذا المقدس حتى يعلو من هذا الجوهر الإنساني ويرون هذا الجوهر أكثر قداسة من أي مقدس.

– وقد شمل التجاوز أيضاً الخروج على طرائق التعبير المستقرة التي حولت الأدب إلى قوالب وأنماط منجزة، وأرادوا أن يكسروا كل هذه الأشياء لصالح الإبداع والابتكار.

ثالثاً: التفرد:

فقد كان مقياس التميز والإبداع لدى الشعراء القدماء هو مدى قدرة الشاعر على احتذاء الشعراء السابقين له ومدى قدرتهم على إتباع طرائقهم في التعبير والكتابة.

أمَّا شعر الحداثة فقد احتفى احتفاء شديداً بالفرادة وتجاوز كل شيء يتعلق بالتقليد، وأرادوا للشعر أن يتخلص من كل شيء يتعلق بالمحفوظ والسرد وبكل شيء يتعلق بالتعليم.

بمعنى ألا يفخروا بقول المتنبي:

إذا رأيتَ نُيوبَ اللَيثِ بارِزَةً فَلا تَظُنَّنَّ أَنَّ اللَيثَ مُبتَسِمُ

لأن مثل هذا الكلام فيه شيء من التعليم، فمهمة الشعر وضع التجربة أمام المتلقي.

وأراد أيضاً شعر الحداثة التخلص من كل شيء يتعلق بالمحفوظ والسرد والتعليم وبالتالي كل شيء يتعلق بالخارج في الكتابة الشعرية، وأكد على أن الشعر يجب أن يكون انبثاقاً داخلياً عن تجربة شخصية ومعاناة فردية، يقول **أدونيس:**

«هل تريد أن تكون شاعراً؟ إذن قلّ بشكل شخصي جداً شعراء لم يولدوا بعد، وقد يولدون بعد أن تموت، وأذكر أن الشاعر ليس من يكتب القصائد بل هو من يخلق فضاءً، لا أُعلّم بل أهدم وأُحرّض».

رابعاً: التخييل:

وهو القوة الرؤيوية التي تغوص في الأعماق وتلتقي مع الحدس المعرفي، (أي المعرفة المنبثقة من الداخل وليست المعرفة المحفوظة أو المكررة من خلال الكتب والدروس وما إلى ذلك).

- ملاحظة:

سقراط كان يقول: «أنا أعمل قابلة، لأنِ أولّد الأفكار».

وأفلاطون قال: «نحن مهمتنا أن نذكر الناس بالمعرفة الكامنة في داخلهم، فهي معارف مختزنة من حياتهم السابقة».

فالمعرفة لا تكون معرفة من الفضاء الخارجي، بل هي معرفة تأتي من مجموعة المعارف المكتسبة، ومجموعة تجارب الآخرين والتهيؤات والتخيل والصور وما إلى ذلك، وحتى المعرفة النظرية كلها تشترك بمظهر واحد لتعطينا تركيباً يقوم على الانبثاق أو المعرفة الحدسية التي يتحدث عنها الحدث.

نعود لحديثنا:

ويتجاوز الحدس المعرفي التصورات العقلية والأفكار المجردة المنطقية ويندمج بالكون، وعلى الشاعر ألا يقدم أفكاراً بل حالات ويبتعد عن الرسم (الوصف) وعن السرد، وأن يتعامل بحساسية جديدة مع العالم ليصير الشعر تحرراً وكشفاً وتجاوزاً، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول بدت الحداثة الشعرية لدى هؤلاء نظرية حديثة إلى الوجود والكون والمجتمع، كما بدت تحرراً من أثر الموروث مهما يكن، كما أصبحت ابتعاداً عن صناعة الكلام لصالح الرؤيا والابتعاد عن المضمون الخارجي ليصير كشفاً لأعمق أسرار الحياة والوجود ومحاولة لتنسيق المتناقضات.

- ملاحظة:

كان الجاحظ يقول: «إنما الشعر ضرب من الصناعة والنظم».

الأمر ليس هكذا عند الحداثيين إنما الشعر رؤيا تتحد مع الوجود والكون والعالم وبعيدة جداً عن كل ما يتعلق به علاقة بفهم الآليات.

والرؤيا هي صبغة فكرية يحملها الفرد فيصبغ بها الكون والمجتمع والحياة والوجود وكل شيء حوله.

- تنسيق المتناقضات يعني:

أن الشعر العظيم هو الذي يفرق بين أكثر الأشياء تباعداً، بمعنى الذي يدمج بين الحب والكره في لحظة واحدة، والذي يخلق من السواد والبياض بلحظة معينة تركيباً جديداً، والشاعر عندما يستطيع أن يأتي بأشياء شديدة التنافس ويخلق تركيباً جديداً منسقاً وجميلاً يكون قد وصل إلى الشعر العظيم.

نعود لحديثنا:

خامساً: استنباط كل ما يخفيه الواقع وليس تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً لاستخلاص بعض ملامح الأمل بالخلاص، فعلى الرغم من أن كثيراً من شعراء الحداثة شعراء تقليديون إلا أنهم استطاعوا أن يتجاوزوا الشعر التقليدي بسرعة شديدة ليصلوا إلى قصيدة التفعيلة، لكن وجدوا أن هذه القصيدة سوف تنمطهم فانتقلوا إلى نوع جديد من الشعر هو **قصيدة النثر** ، وحاولوا من خلال هذه القصيدة أن يتجاوزوا كل شيء يتعلق بالتقليد كالوزن والقافية والإيقاع، وكل شيء يتعلق بالقوانين المسبقة المفروضة على القصيدة الشعرية لصالح عقلية جديدة وحديثة في فهم الشعر وأسسه من خلال رؤيا جديدة تأخذ من التجربة الإنسانية بشكل أساسي، ومن الحياة والوجود وتستثمر التراث استثماراً حداثياً يقوم على التفاعل بين عناصره وعناصر الحياة الحاضرة والمستقبلية.

وقد حاول **أدونيس** أن يلخص القضية بمقالة بعنوان: (محاولة في تعريف الشعر الحديث)، يقول:

«يمكننا أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها وهكذا يبدو الشعر، أول ما يبدو تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها، وفي الشعر الحديث هناك تجاوز وتخطٍ يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للصور الماضية في جميع الحقول.

والشاعر لا يرضى بمعنى الأشياء التي تضفيه عليه العادة الإنسانية مهما كان مفيداً ويبحث لها عن معنى آخر، إذ يتكفل الشعر بهذه المهمة وينفصل عن التقليد والعادة ويصبح دوره في أن يوقظنا ويخلصنا من الحذر ومن الأفكار المشتركة الضيقة.

هكذا يدهشنا ويغير طرائقنا في الفكر والرؤيا، في أن نرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة، وأن نكشف وجه العالم المخبوء، وأن نكتشف علائق خفية وأن نستعمل لغة ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله، تلك هي مهمة الشعر الحديث وامتيازه في الخروج عن الكلاسية».

<u>- تعليق على القول السابق:</u>

(يمكننا أن نعرِّف الشعر بأنه رؤيا):

بمعنى لدينا آلاف الشعراء كتبوا في الحب، فإذا كتب كل واحد منهم قصائد متشابهة لا نقرأ سوى قصيدة واحدة، لذلك يجب على الشاعر أن ينطلق من رؤيا خاصة به ومحددة به.

(الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة):

الرؤيا فيها شيء مخصص خاص وذاتي ولصيق بالفرد والشخصية وما دامت مختلفة عن السائد، فهي رؤية خاصة بصاحبها، وهي قفزة خارج المألوف والسائد.

(تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها):

كلنا يعرف أن الحب تقارب بين اثنين لتفاهم معين ولتوافق أفكار ومفاهيم وآراء، والتغيير يكون في النظر إلى الحب، بمعنى يجب أن يُنظر إلى الحب بمنظار روحي تماماً.

فإذا كان الشاعر من شعراء الحب المقموع (الشعراء العذريين) فإنه إذا مرَّ خيال محبوبته في ذهنه فإنه يقدسه، كما كان يفعل مجنون ليلى يقول:

ألاّ يا شِبهَ ليلى هل أغني لعينيك الغنى

وقد يرى آخر أن الحب بطولة، يقول عنترة:

ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهلٌ مني وبيضُ الهندِ تَقطرُ مِن دَمي

فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها لمعتْ كبارقِ ثَغرِكِ المتبسمِ

أهم الأسس التي قام عليها الشعر الحديث:

أولاً: نستطيع أن نقول بأن القصيدة الحديثة أبعدت عن خاطرها نظام البيت الشعري ليكون أساساً للكتابة الشعرية، فلم تعد القصيدة المعاصرة تتوسل البيت الشعري المؤلف من شطرين متوازنين من ناحية الموسيقا آخرها متسق بقافية تلتزمها من أول بيت إلى آخر بيت، ولا نريد أن نضرب أمثلة على هذا، فالأمثلة كثيرة جداً ويمكننا أن نقتطع أي مقطع من القصائد المعاصرة والحديثة، يقول **محمود درويش** في ديوانه مجموعته (سرير الغريبة) من قصيدة بعنوان (ربما لأن الشتاء تأخر):

أنا والمسيح على حالنا

يموت ويحيا وفي نفسه مريم

وأحلم ثانية أنني أحلم

ويكنَّ حلمي سريع كبرقية

تذكرني بالأخوَّة بين السماوات والأرض

على هذا الأساس نلحظ أن القصيدة ما عادت تتوسل الشطرين والبيت الشعري الكامل المستقل.

ملاحظة:

نحن نعرف أن الشاعر إذا اضطر أن يتمم البيت الشعري ببيت آخر في القصيدة القديمة عده النقاد في النقد القديم من العيوب لذلك وقفوا عند الأبيات التي فيها تدوير الفكرة للمعنى.

يقول امرؤ القيس:

فلو أنني أسعى لأضيف منزل رضيت ولم أطلب كثيراً من المالِ

ولكني أسعى لأرفع منزل وقد يبلغ المجد المؤثل أمثال

ففي البيت تدوير في الفكرة، فلم تقف الفكرة عند البيت الأول وإنما دُورت إلى البيت الذي يليه.

ومثل هذا الأمر كان يعد عيباً، لأن البيت في الشعر القديم يجب أن يكون مستقلاً بذاته مكتملاً ويحمل أسباب وجوده بنفسه، وهذا الأمر لم يعد مقبولاً إطلاقاً في الشعر الحديث والمعاصر.

والقصيدة ربما لا تكتمل كلها ويبقى المعنى يحتاج إلى كثير من الاستقصاء أو التقصي.

نعود لحديثنا:

هام: لم تعد القصيدة تتوسل البيت الشعري المؤلف من شطرين كما قلت، وإنما باتت تتوسل المقطع الشعري وقد يكون المقطع مكتفياً وقد لا يكون، وفي الآن ذاته المقطع يشكل وحدة بنائية في بناء القصيدة كلها.

فقد أصبح المقطع يشكّل وحدة أساسية وهذا المقطع ليس منبتّاً عن سياق القصيدة كلها من أولها إلى آخرها.

ثانياً:

اعتمدت القصيدة الجديدة في أساسها الموسيقي التفعيلة، ونظام التفعيلة: أن تقوم القصيدة في تشكيلها الموسيقي على تفعيلة واحدة وربما أكثر ، لكن في الأساس تفعيلة واحدة، وذلك بديلاً عن مجموعة التفعيلات التي كان يحتوي عليها البيت الشعري، والتي كانت تتواتر وتتكرر بإيقاعية محسوبة ومتوازنة.

مثلاً: أبيات المتنبي، لاحظوا التواتر الإيقاعي فيها:

أتُنكِرُ يا ابنَ اسحقٍ إخائي وتحسَبُ ماءَ غيري من إنائي

أأنطُقُ فيكَ هجراً بعدَ عِلْمِ بأنّك خيرُ مَنْ تحتَ السماءَ

لاحظوا التواتر الإيقاعي حتَّى إذا حاولنا أن نقطّع الأبيات:

مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن.

لاحظوا حتَّى التواتر الموسيقي فيه مُتواتِر، وفي التواتر الإيقاعي أيضاً الذي توفّره (غير التقطيع العروضي) وجود قافية داخلية مما يُدعى بالتصريع.

لاحظوا حتَّى في قضية النبر نلحظ حالة الإيقاع المتكرر في الأبيات، وحتَّى الانفراج الذي نلحظه في آخر الشطرة الشعرية، يتكرر هذا الانفراج في الشطرة الثانية والثالثة... وهلم جرًا.

إذاً:

هذا التواتر الموسيقي كان محسوباً ومصرّاً عليه الشاعر من بداية القصيدة إلى آخرها.

ولم يعد هذا التوازن مطلوباً في القصيدة المعاصرة وأصبحت القصيدة متحررة إلى مدى بعيد إلاّ أن تلتزم بتفعيلة واحدة.

نلحظ مثلاً في القصيدة المعاصرة **لمحمود درويش** بعنوان (وعود من العاصفة):

وليكن...
لا بُدَّ لي أن أرفضَ الموتَ
وأنْ أحرقَ دمعَ الأغنياتِ الرّاعفة
وأعرّي شجرَ الزيتون من كلّ الغصون الزائفة
فإذا كنتُ أغنّي للفرح
خلفَ أجفانِ العيونْ الخائفة
فلأنّ العاصفة...
وعدتني بنبيذ
وبأنخابٍ جديدة
وبأقواس قُزح

لاحظوا أن المقطع كله يعتمد تفعيلة واحدة ولاحظوا أن تشكيل القصيدة يأتي حسب حرية الشاعر وحسب اندفاعاته النفسية الداخلية غير مضطّر إلى أن يلتزم نمطاً موسيقياً مُسبقاً.

وفي السياق نلحظ أن (الزيتون) أصبحت تدلُّ على الثورة (وهنا دلالتها مؤقتة).

ولاحظوا: (فإذا كنتُ أغنّي للفرح):

للفرح يمكن أن يكون للحياة، لسعادة، لعودة الأرض والأهل المشرّدين، كل هذا يشكّل حالة فرح بالنسبة للشاعر.

(فلأنّ العاصفة): لاحظوا أنَّه وقف هنا والدليل أنَّه انتقل إلى شطر آخر، لذلك أعطانا نوع من الإيقاع:

(الزائفة ثم جاءت الراعفة ثم جاءت العيون الخائفة ثم جاءت العاصفة).

إذاً:

كأنها وقفة موسيقية ولكنها ليست متعمّدة وليس الشاعر مُجبراً على أن يضعها في مكان محدد.

3- تحررت القصيدة الحديثة من الجبرية الموسيقية وتمرّدت على بحور الخليل وإنْ لم تتخلَّ عنها نهائياً بل

شكّلت موسيقاها بطرائق جديدة، بحيث يختلف عدد التفعيلات في كل سطر شعري وليس ثمة نظام متواتر موحّد، وبالتالي امتلكت القصيدة الجديدة كما قلت قبل قليل حرية في نظامها الموسيقي من خلال اعتمادها تفعيلة واحدة وقد تعتمد بعض القصائد أكثر من تفعيلة.

الآن:

هذا التنويع في استخدام التفعيلات في السطر الشعري الواحد أعطى القصيدة الحديثة تنويعاً في التشكيل.

يعني:

ما عادت القصيدة مضطرة أن تتشكل كما كانت القصيدة السابقة وفق أسطر متوازنة وإنما هناك شطر قد يأتي فيه تفعيلة وشطر قد يأتي فيه خمس تفعيلات:

يقول **محمود درويش:**

خضراءُ أرضُ قصيدتي خضراءُ واحدٌ يكفي لأهمسَ للفراشة
آهِ يا أختي ونـهرٌ واحد يكفي لإغواء الأساطير القديمة بالبقاء على الصخر
وهو يُبدّل الرايات والقمم البعيدة حيث أنشأت الجيوش ممالك الكادس
النسيان لي لا شعبٌ أصغرُ من قصيدته ولكن السلاح يوسّع
للموتى وللأحياءِ فيها والحروفُ تُلمّعُ السيف المعلّق في حزام الفجر
والصحراءُ تنقصُ بالأغاني أو تزيد
لا عُمرَ يكفي كي أشُدَّ نـهايتي لبدايتي

لاحظوا:

هذا تشكيل وليس اضطراباً في القصيدة الحديثة والمعاصرة.

فببساطة يمكن أن يستخدم الشاعر التشكيل الموسيقي الذي يراه مناسباً لاندفاعاته الشعورية الداخلية.

إذاً:

هذا ما جعل القصيدة المعاصرة والحديثة تجترح تشكيلات وأساليب متنوعة في نظامها وهيكلها لا يعتمد أساساً مسبقاً أو نمطاً جاهزاً.

رابعاً: يتم تحديد التفعيلات في السطر الشعري الواحد وفق ما تقتضيه ذبذبات الشعور.

بمعنى ما عاد الشاعر مضطر أن يقصر شعوره وفق النمط الموضوع سلفاً، والنمط الموضوع سلفاً شبّهته بقفص حديدي، ومُضطر الشاعر أن يقولب مشاعره وفق هذا الصندوق (الموضوع) مسبقاً.

فكل المشاعر يجب أن توضع بداخل هذا الصندوق المحدود مسبقاً الذي يأطر بهذه الطريقة.

خامساً: تتشكل القصيدة وفق نظام المقطع الشعري الذي هو جزء من القصيدة، وتتألف القصيدة من مجموعة مقاطع، لم تعد الوحدة الأساسية فيها البيت الشعري وإنما المقطع الشعري.

ليس الوحدة الأساسية في القصيدة المعاصرة السطر الشعري.

أي إذا أتيت تستشهد بقصيدة معاصرة بسطر شعري كان هذا الكلام مرفوضاً تماماً، من غير قصد، فالوحدة الأساسية في القصيدة المعاصرة (المقطع) وهذا المقطع ليس مُنبتّاً عن تشكيل القصيدة كاملة.

أي يشكّلوا وحدة بنائية في بناء القصيدة من أولها إلى آخرها حتّى تصبح القصيدة مجموعة من هذه الوحدات، مجموعة من هذه المقاطع تشتبك بعضها مع بعض لتشكّل هذا البناء الجميل الذي ينتهي بنا إلى قصيدة متكاملة وجميلة.

طبعاً هذا لا يعني كما قلت تفككاً في القصيدة المعاصرة فليس ثمة انفصال بين المقاطع بعضها عن بعض.

يقول **درويش** في قصيدة (أحمد الزعتر):

يا أيها الولد المكرَّس للندى

قاوم

يا أيها البلد المسدَّس في دمي

قاوم

الآن أُكمِلُ فيك أغنيتي

وأذهبُ في حصارِكْ

والآن أُكمِلُ فيك أسئلتي

وأُولَدُ من غبارك

فاذهب إلى قلبي تجد شعبي

شعوباً في انفجارك

لاحظوا أن هذا المقطع يمتلك شيئاً من الاستقلال من ناحية الدلالة (التشكيل) لكنه لا يمتلك استقلالاً كاملاً مُنبتّاً عن وحدة القصيدة كاملة.

ببساطة هي قصيدة تتألف من عشرات المقاطع.

هذا هو نمط القصيدة الحديثة والمعاصرة، تخلّت عن البيت كوحدة أساسية تتشكل منها وتخلّت عن أنماط الموسيقا القديمة لتُشكّل من خلال المقطع الشعري وحدة أساسية تُبنى عليها وليس بالضرورة كما قلت مُنبتَّةً، مستقلة في ذاتها وإنما تشكل وحدة ضمن سياق القصيدة كاملة لتشكل من خلال اجتماع مجموعة المقاطع نوعاً من التكامل أو نوعاً من القصيدة المتكاملة التي تتسلكُ بناءً متكاملاً فنياً ومعنوياً وربما موسيقياً أيضاً.

سادساً : تمرَّدت القصيدة الحديثة والمعاصرة على توثين القافية لكنها لم تجتثها أو تهملها وإنما أبطلت عملية توثين هذه القافية بحيث تكون نقطة تأتي في نهاية السطر الشعري بشكل لازم.

إن لم يأتِ يكون هناك خطأ فني لكن الآن ضربت عرض الحائط هذه القاعدة للقصيدة المعاصرة وأصبحت تأتي عفو الخاطر، شريطة ألاّ يكون هناك شيء من العَمدية من القصد بالإيتاء بالقافية عندئذٍ تكون القافية مشروعة في القصيدة الحديثة، لكنها لا تكون مشروعة أبداً عندما نتعمّد نقد القصيدة ونلوي عنقها حتَّى نأتي بالقافية.

لذلك شكّلت القافية غير المتعمّدة في القصيدة المعاصرة نوعاً من البديل الموسيقي، عندما غابت هذه القافية بنظامها القديم، فلم يعد الشاعر يُقصِرُ نفسه على أن تأتي القافية في نهاية السطر الشعري حصراً، بل قد تأتي في أيّة نقطة من القصيدة وربما جاءت في وسط السطر الشعري لتشكّل ما يُدعى بالموسيقا الداخلية كما أشار إلى ذلك (ت . س إليوت).

يقول **صلاح عبد الصبور** في قصيدة سمّاها (الحزن) حاول أن يقدّم فيها صورة للإنسان الفقير المهمّش والذي يمارس حياة عشوائية ولا يهمّه أكثر من الحصول على قوت يومه مبتعداً أحياناً عن جوهر الحياة.

يقول في ديوان (الناس في بلادي) وهو شاعر مصري:

يا صاحبي إنّي حزين

طَلَعَ الصباحُ فما ابتسمتُ ولم يُنِرْ وجهُ الصباح

وخرجتُ من جوف المدينة أطلبُ الرّزقَ المتاحْ

غمستُ في ماء القناعةِ خبزَ أيام الكفاف

ورجعتُ بعض الظُّهر في جيبي قروش

فشربتُ شاياً في الطريق

ورتَقتُ نعلي

ولعبتُ بالنَّردِ الموزّع بين كفّي والصديق

قُل ساعةً أو ساعتين

قُل عشرةً أو عشرين

وضحكتُ من أسطورةٍ حمقاء ردَّدَها الصديق

ودموع شحّادٍ صفيق

صفيق: المليح بشيء من الغلاظة.

الآن: هو يريد أن يصف الحالة المزرية للإنسان البسيط في مصر.

نتابع:

وأتى المساء

في غرفتي دَلَفَ المساء

كلمة (دَلَفَ) تعطي أكثر من بعد:

البعد الأول: جاء المساء مسرعاً، هذا يؤشّر إلى أنَّه يعيش في غرفة مُعتمة لا يأتيها الضوء.

البعد الثاني: دَلَفَ: إذا كانت بمعنى قطرات الماء التي تنزل من السقف، وبالتالي هو يعيش في حي وفي مكان رديء جداً.

نتابع:

والحزنُ يولَدُ في المساء لأنه حزنٌ ضريرْ

(حزن ضرير) لها أكثر من بُعد:

1 -أنَّ هذا الحزن يصيب الناس دون أن ينظر.

2 -أنه يُعمي بصر الذي يُصيبه.

نتابع:

حزنٌ طويلٌ كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

حزنٌ صموت

صموت: له أكثر من معنى:

1 -عندما تكون كئيباً تصيبك حالة من حالات الهدوء.

2 -تعطي معنى القسوة، الشدة، الكتلة المتراصّة أنَّه لا يتفتت بسهولة.

نتابع:

والصمتُ لا يعني الرضاءَ بأنَّ أمنيةً تموتْ

وبأنَّ أياماً تفوتْ

وبأنَّ مِرفقَنا وَمَنْ

وبأنَّ ريحاً من عَفَن

مسَّى الحياةَ

فأصبحت وجميعُ ما فيها مقيتْ

إذا تتبعنا القافية في هذه الأبيات نلحظ بأنها لم تأتِ بشكل مُلزَمٍ في آخر السطر الشعري، ولم تأتِ متوازنة في المقطع كاملاً، بل حاول الشاعر أن ينوّع فيها وأن تأتي عفو الخاطر دون أن يتعمّدها أو يتقصّدها.

وجاءت لتعطي نوعاً من الإيقاع الموسيقي، تنويعاً موسيقياً جعل المقطع الشعري والقصيدة بالتالي تحتمل حالة جذب جميلة من الناحية الموسيقية.

فيها تنويع وليس فيها اتّساق يوحي بالتوازن الذي كان موجوداً في القصيدة القديمة (هذا دور القافية في القصيدة المعاصرة).

سابعاً: اصطنع الشعر الحديث والقصيدة المعاصرة لغةً شعرية جديدة.

أي: اصطنعوا لغة مختلفة اختلافاً تاماً عن اللغة التي كانت تستعملها القصيدة القديمة، فاللغة التي كانت تستعملها القصيدة القديمة غالباً تنطبق فيها المفردة على دلالتها المعجمية.

فمثلاً كلمة (البحر) لم تستخدم خارج إطار دلالتها إلاّ في الاستعارة أو الكناية، لكن في القصيدة المعاصرة أصبح (البحر) يتخذ دلالات متنوعة تتوافق والسياق الذي تُستعمل به المفردة، فلم تعد الكلمة المفردة في الشعر المعاصر والحديث تُستخدم وفق دلالتها ومعناها المعجميين وإنما أصبحت تُستخدم بدلالات متنوعة مُتغيّرة وفق السياق الذي تُستعمل به.

في السياق الذي تأتي به يصبح لها دلالة.

إذا تبدّلت الكلمة أو المفردة وتبدّل وضعها في سياق آخر أصبح لها دلالة مختلفة.

لم تعد القصيدة المعاصرة تتوسل التشبيه البسيط أداةً للتشكيل الصُّوَري، لم يعد الشاعر المعاصر يقول وجه حبيبتي كالقمر مثلاً، أو عنقها كعنق الغزال أو وجنتاها كالوردة، بل حاول أن يستحضر مجموعة من الأساليب اللغوية الجديدة التي تختلف عن تلك التي أبلاها الاستعمال.

يقول **محمود درويش:**

سلاماً أيها البحر المريض
أيها البحر الذي أبحرَ من صُورَ إلى إسبانيا
فوق السُّفن
أيها البحر الذي يسقطُ منّا كالمدن
ألفُ شُبّاكٍ على تابوتِكَ الكحلي مفتوحٌ
يا بحرَ البدايات إلى أين تعود
أيها البحر المحاصَرُ
بين إسبانيا وصُور
ها هي الأرضُ تدور
فلماذا لا تعود الآن من حيثُ أتيتْ
آهِ، مَن يُنقِذُ هذا البحر
دقّت ساعة البحر
تراخى البحر
مَن ينقذُنا من سرطان البحر
مَن يُعلنُ أنَّ البحر ميّتْ

الآن: دلالة كلمة (البحر) في هذا السياق: الدلالة التي أُعطيها ليست دلالة نهائية ولا تعني أن هذا الكلام كلاماً نهائياً.

سلاماً أيها البحر المريض:

ليس البحر هو المريض وإنما دلالة البحر تنطبق هنا إمّا على الشاعر وإما على حالة منظمة التحرير.

أيها البحر الذي أبحر من صور إلى إسبانيا:

هو كمنظمة التحرير الفلسطينية الذين أُجبروا على الخروج من جنوب لبنان على السفن من صور إلى إسبانيا

ويقصد هنا المغرب العربي.

أيها البحر الذي يسقطُ منّا كالمدن:

البحر أصبح وطن في هذا السياق.

يا بحر البدايات إلى أين تعود:

أصبح البحر يعني الشَّتات.

أيها البحر المحاصر:

أي: الشعب الفلسطيني.

فلماذا لا تعودُ الآن من حيث أتيت:

هنا أصبحت أمنية، فلماذا لا يرجع الشعب الذي هو البحر إلى ما كان عليه في البداية، إلى أن يكون في أرضه فلسطين.

آهِ مَن يُنقذ هذا البحر الأرض

دقّت ساعة البحر الرحيل

تراخى البحر

تعبنا من حصار إلى حصار ومن تفجير إلى تفجير ومن قتل إلى قتل.

مَن، يُنقذنا من سرطان البحر:

أي التشتت والرحيل.

مَن يُعلن أن البحر ميّت:

هذه لها أكثر من دلالة:

إذا كان يريد أن البحر ميت أي لا يستطيع نقل أبناء الشعب الفلسطيني فوق السفن.

شيء آخر: مَن يُعلن أنّنا سنرجع إلى حيث البحر الميت الذي يشكّل بحيرة داخلية في فلسطين.

إذاً:

أصبحت كلمة (بحر) متنوّعة دلالتها وفق السياق الذي تُوضَع فيه، ومن هنا لم تعد طبيعة اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة تعتمد بشكل أساسي على لغة معجمية وإنما تعتمد على لغة الانزياح التي تُوظّف فيها المفردة لإعطاء دلالة مختلفة عن دلالتها التي وُضعت لها تتفق مع سياق معيّن وتختلف إذا ما جاءت في سياق آخر.

على هذا الأساس يمكننا أن نقول بأن لغة القصيدة المعاصرة لم تعد لغة مسطّحة بل أصبحت سياقاً يحتاج إلى تأمُّل وإعادة نظر، واعتمدت اللغة الشعرية الحديثة على الطزاجة وتقوم على الجدّة والابتكار والدّهشة، كذلك اعتمدت على الجرأة في الانزياحات اللغوية وهذا ما أكسبها جدّةً في الكشف سعى من خلالها الشعراء المعاصرون والمحدثون إلى إيجاد ارتباطات بين الأشياء لم تكن موجودة من قبل.

يقول **محمد عفيف مطر:**

تلبِس الشمس قميص الدمِ في رُكبتِها جُرحٌ بعرض الريح
والأفق ينابيع دمٍ مفتوحة للطير والنخلِ
سلامٌ هي حتَّى مشرقِ النومِ سلام
ونساءُ النهرِ يطلعنَ
خلاخيلَ من العشبِ استدراتٍ من الفضة والطَّمي
اشتهاءً بلّلته رغوةُ الماءِ
تصايحنَ على الطيرِ وبالشيلانِ يمسحنَ زجاجَ الأفق

يبكينَ بكاءً طازج الدفء

سلامٌ هي حتَّى مشرق النَّوم سلام

اللغة كما نلاحظ تقوم على الجدّة والطزاجة والابتكار والغرابة والإدهاش والجرأة وفيها تكثيف لأن كل عبارة يمكن أن نقف عندها بصفحة شرح.

ثامناً: الشعر الجديد أصبح أخف جرساً وأخف موسيقية وأقل دوياً وضجيجاً وأغزر تنوعاً في الإيقاع وأنماط الموسيقا، فكما نعرف القصيدة القديمة كانت تعتمد على الجرس الموسيقي العالي بحكم أن القصيدة تعتمد بشكل تلقائي على مجموعة من التفعيلات وعلى نمط موسيقي محدد، وهذا النمط تنغمه وحدات موسيقية متوافقة، لهذا كان صوت القصيدة صوت مرتفع، حتى إن الشعراء كانوا يميلون ميلاً شديداً إلى ما يدعى بالجرس العالي، مثلاً في قصيدة **جرير**:

أَعَدَّ اللَهُ لِلشُعَراءِ مِنّي صَواعِقَ يَخضَعونَ لَها الرِقابا

فَغُضَّ الطَرفَ إِنَّكَ مِن نُمَيرٍ فَلا كَعباً بَلَغتَ وَلا كِلابا

وَلَو وُزِنَت حُلومُ بَني نُمَيرٍ عَلى الميزانِ ما وَزَنَت ذُبابا

هذا الإطلاق، وإضافة التفعيلات (تفعيلات البحر الوافر) يعطي مساحة من الصوت لذلك نلاحظ فيها الجرس العالي، فآلية الموسيقا الموجودة في القصيدة القديمة كانت تتيح للشاعر أن يمد الصوت، ويرفعه كثيراً وخاصة في القافية المطلقة التي ذكرناها في القصيدة السابقة.

أمَّا القصيدة الحديثة ما عادت تهتم كثيراً بالجرس الموسيقي؛ لأن الشعراء انعكسوا إلى الداخل، وبدأوا يحاولون الأخذ من المشاعر والأحاسيس والقضايا التي تعتلج في قلوبهم، وما عاد أمر إلقاء القصيدة شيئاً مهماً.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول إن القصيدة الحديثة والمعاصرة أصبحت تشبه السيمفونية بتنوعها وتعدد أنماط الموسيقا فيها، ولعل بساطة الأساس الإيقاعي الذي يقوم عليه الشكل الجديد (التفعيلة) التي يستعملها الشاعر في أي عدد يحتاج إليه وفق اندفاعات عواطفه ومشاعره، إن هذا الأساس الإيقاعي قد فتح للشاعر المجال لعدد لا ينتهي من وسائل التنويع في الإيقاع والنغم، حتى يصير لكل طراز موسيقي نوع خاص مختلف عن غيره، يقول الشاعر **عبد القادر الحصني** من قصيدة (طعم الليل) من مجموعة (ينام في الأيقونة):

من طبع هذا الدلو ماء

وإذا أتيح له لسان، ثمَّ علق.

صار ناقوساً يرن

فعلامَ أنتم ترسلون إذاً بواردكم

ليدلي دلو بالبئر

لولا أنكم قوم ظماء

للقصة الأول:

ليوسف إذ يطل بوجهه

فيقص عن أفعال إخوته

وعن تأويل أحلام الملوك

وعن شميم قميصه

لو قلت: يوسف لم يكن في البئر ملقياً

على من تقطع الأيدي النساء؟

نلاحظ أن التنويع الموسيقي يأتي من آلية استخدام التفعيلة، وليس من كونها بحراً شعرياً، فالشاعر لم يلزم نفسه بتفعيلات البحر كاملة، بل يترك التدفق الموسيقي متوافقاً مع التدفق الشعوري.

يتوافق التدفق الموسيقي أو آلية التشكيل الموسيقي مع آلية التدفق الوجداني أو الشعوري الذي يخرج من داخل الشاعر.

كما نلاحظ أن الجرس الموسيقي ليس مرتفعاً حتى لو حاولنا رفع صوتنا في إلقاء القصيدة، فطبيعة التشكيل اللغوي والتشكيل الموسيقي في القصيدة تشكيل فيه انسياب موسيقي وانسياب مشاعري.

وهكذا أصبحت القصيدة الجديدة أداة تجربة أو أداة حراثة في أرض بكر غير محروثة من قبل، فقد طرحت نفسها كنمط متمايز، وأصبحت أيضاً تحمل رؤية خاصة وتحمل لغة تقوم على الانشطار والتصدي الداخلي أحياناً، لغة قد تبدو رومانتية برؤية رومانتية.

كما أن القصيدة الحديثة والمعاصرة تيسر لها تنظير نقدي سبقها وطرح مجموعة من الرؤى حاولت القصيدة أن تصل إليه، فوصلت إلى هذا التنظير أحياناً ولم تصل إليه في أحيان أخرى.

*** قضايا الشعر الحديث:**

التغير الذي حدث للقصيدة الحديثة والمعاصرة أدى إلى استحداث مجموعة من القضايا والظواهر التي انتشرت في الشعر الحديث، وبالتالي اقتضت الدراسة، فالتغيرات التي حلت بالشعر وبنية القصيدة واللغة والصورة والموسيقا والإيقاع أفرزت قضايا جديدة لابدَّ لنا من فهمها ومعالجتها.

ويمكن تقسيم هذه القضايا إلى قسمين:

أ- قسم يتعلق بالقضايا الفنية، كاللغة الشعرية واستدعاء التراث أو استخدام الرمز أو استخدام الأسطورة أو آليات استخدام الرمز والأسطورة أو التناص أو الانزياح.

ب- قسم يتعلق بالقضايا (الموضوعاتية) مما ركز عليها الشعر الحديث والشعراء المعاصرون، مثل: قضية الموت- المدينة- الحزن- الثورية- التشاؤم... إلخ.

أ- القضايا الفنية:

حلت بالقصيدة المعاصرة مجموعة كبيرة من التغيرات من ناحية بناء القصيدة وتشكيلها الفني ولغتها الموسيقية وتشكيلاتها الإيقاعية وطبيعة اللغة الشعرية التي بدأت تميل نحو شيء من التعقيد أو الغموض من ناحية اعتمادها آلية الانزياح، كما اعتمدت آلية التضاد التي تقوم على جمع أشد الأشياء تنافراً في الكون والوجود لاستخلاص تركيبات جديدة، ومن هذه الظواهر الفنية:

- الغموض في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

<u>ظاهرة الغموض:</u>

ليس الغموض في الشعر أمراً طارئاً بشكل مطلق في الشعر العربي، فقد وقف الكثير من النقاد القدماء أمام بعض القصائد، يعيدون شرحها وتفسيرها، أو أمام أبيات، حاروا في فهم مراميها، ومعرفة تلك المواقف التي قسمت النقاد بين أبي تمام والبحتري، والمتنبي وخصومه، إضافة إلى شعر الصوفيين الذي امتلأ بالأحاجي والمعضلات، فأفردت له الكتب للشرح والتوضيح.

وقد رأى فريق من نقاد العرب القدماء، أن الشعر يقوم على الغموض، وخفاء المقصود. من مثل الراغب الأصفهاني وابن سنان، وهما ممن فضّل أبا العلاء المعري، ووصفاه بالفصاحة، واستدلوا على ذلك بأن كلامه غير مفهوم لكثير من الأدباء.

ويرى أبو إسحاق الصابي أن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن أفخر الترسل هو ما وضح معناه فأعطاك غرضه في أول وهلة سماعة، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه وغوص منك عليه.

وقد يشكل أبو تمام الظاهرة الأكثر وضوحاً في مسألة التعقيد والغموض في الشعر العربي القديم، فقد بدا الشعر معه أكثر عمقاً وغوصاً وراء المعاني البعيدة، وبدا واضحاً تغير لغة القصيدة، من لغة بسيطة مسطحة، إلى لغة يسودها التنافر والتضاد والجدل وابتعاد قطبي التشبيه والمشبه به، وهما أساس الصورة في الشعر القديم. ولم يعد الشعر وضعاً مسطحاً بل بات تركيباً تتداخل فيه أشياء كثيرة، من فكر وفلسفة، ورؤية تنظيم الكون والحياة.

ولا يقتصر هذا على أبي تمام وشعره، بل ينطبق على شعر أبي العلاء المعري وبعض شعر أبي الطيب المتنبي، بالإضافة إلى الكثير من الشعر الصوفي. أمَّا عن تمييز النقاد بين لغة الشعر ولغة النثر، يشير إلى أنهم قد التقطوا جوهر العملية الشعرية، فليس مهمة الشعر- كما رأوا- أن ينقل الأفكار بوضوح وسلاسة، فهذه المهمة

أليق بالنثر والترسل على حد تعبير أبي اسحق الصابي، لأن مهمة النثر الأولى أن ينقل لنا الأفكار بوضوح ويشرح، ويقدم كمية من الأفكار والمعلومات، ولكن الشعر ليس مهتماً بهذا كله فهو وإن نقل بعض الأفكار إلاَّ أن مقصده الأول ليس هذا فمهمته خلق الجمال، وخلق معادلات جديدة، وعلائق تزيد الحياة غنى وجمالاً وثراء.

ويبدو الشعر الحديث كثيفاً يشبه غابة لا حقلاً مكشوفاً، تقف في أوله فترى آخره، غابة فيها الكثير من الأضواء والظلال والنباتات والشجر، فاللوحة مكتنزة مختلطة لا تكشف عن نفسها من نظرة سريعة، فالشعر الحديث مركب تختلط فيه ثقافات متعددة وحالات نفسية واجتماعية معقدة، ولا يستطيع المتلقي أن يفهمه منذ الوهلة الأولى ومن القراءة الأولى، ووسيلة التواصل ليست الأذن والوجدان، بل العين، والحدس والمشاركة الشعورية فهو أشبه بالموسيقا، وليس اللوحة المرسومة.

فهو قادر على أن يمنحك أجواء وظلالاً وليس معنىً جاهزاً، بل جملة من التخمينات المفتوحة غير النهائية التي تقترب من الإحساسات وليس من المعاني المنتهية.

إن ظاهرة الغموض التي يستشعرها متلقو الشعر الحديث تكمن في أساليب التلقي الشعري لديهم، التي ما تزال تقرأ الشعر بفعلية قراءة النثر، وتبحث عن الفوائد وكمية الأفكار الكامنة خلف الكلمات. فقد اعتاد كثير من متلقي الشعر أن يقرؤوا الشعر الحديث بطريقة قراءة البحث الأدبي مثلاً أو كتب التاريخ والجغرافيا، باحثين عن أكبر كمية من المعاني.

فكلما كانت كمية المعاني الموجودة في الشعر أكثر، كلما أمتعهم ذلك الشعر أكثر، وما دام هؤلاء يتلقون الشعر بالطريقة ذاتها التي تبلغوا بها النثر، وبالموقف النقدي ذاته، سيظلون يستشعرون غموض الشعر الحديث الذي لا ينطلق من نظرية التبليغ، ولا ينظرون إلى الشعر على أنه حامل أفكار ومعانٍ يسعى لنقلها إلى أذهان المتلقين، بل يرون أن الشعر خالق أجواء، يثير هالات من الأحاسيس غير المحددة، وهالات من المعاني غير المحددة تحديداً صارماً.

وإذا بدأ المتلقون بتلقي الشعر وفق هذه النظرة. سيشعرون بزوال إبهام الشعر، وغموضه والتباسه.

فغموض الشعر الحديث يكمن في المتلقي وطبيعته وعاداته، وليس في الشعر بذاته في أغلب الأحيان.

وإذا ما كان الشعر الحديث يصدر عن الحالة الراهنة، وهي الأكثر تعقيداً واشتباهاً واشتباكاً، فمن الطبيعي أن يكون الشعر معقداً وصعباً. ففهم الواقع المعقد، لا يتم بنظرة عابرة على الكون والأحداث والتداعيات التي يحياها إنسان هذا العصر.

توقفنا في المحاضرة السابقة عند بعض قضايا الشعر الحديث وتحدثنا أن ثمة قضايا فنية وقضايا معنوية، كما أشرنا إلى بعض القضايا المعنوية وقلنا إن هذه القضايا ليست حكراً على الشعر الحديث وإن كانت قد وجدت في الشعر القديم إلاَّ أنها انتشرت وازداد حضورها في الشعر حتى بدت ظاهرة متميزة يمكن الحديث عنها.

وأشرنا فيما يتعلق بالقضايا الفنية أن هناك قضايا فنية كثيرة ولكننا سنقف عند بعض هذه القضايا منها على سبيل المثال **(اللغة– التشكيل الفني– الإيقاع– البنية الموسيقية– التعقيد– التكرار وغيرها).**

واليوم سنتابع في إطار الحديث عن **ظاهرة الغموض** تحديداً، وكما أشرت أيضاً في مقدمة الحديث في المحاضرة السابقة أن الغموض ليس شيئاً مستحدثاً في الشعر الحديث، وإنما موجود في الشعر منذ ولد الشعر، وأشرت إلى بعض الغموض الذي كان يكتنف بعض قصائد القدماء منهم على سبيل المثال قصائد أبي تمام وأبي العلاء المعري وبعض قصائد المتنبي، وأشرت فقط إلى الأفكار وبعض الأبيات التي تكتنف شيئاً من الغموض كما في بيتٍ **للمتنبي:**

وما مثله في النَّاس إلاَّ مُملكاً أبو أُمِّه أبوه يقارب

وقضية الغموض لم تكن مكروهة عند النقاد العرب القدماء، بل على العكس فقد كان النقاد العرب القدماء يرون في الغموض شيئاً من البلاغة، ولذلك نرى أن الراغب الأصفهاني وابن سنان (وهما من نقاد القرن الرابع) كانا يفضلان المعري، لأنه برأيهما كلامه غير مفهوم لكثير من الأدباء، وقد وضع هؤلاء النقاد غموض الكلام ملاصقاً لشيء من الفصاحة.

والحقيقة أننا إذا قرأنا أبيات المعري سنجد أن هناك كثير من الأبيات على الرغم من أنها موضوعة في سياق معين وربما نعرف ما هو الخبر الذي يكمن وراءها لكننا سنجد كثير من الصعوبة وهذه حقيقة.

أبو إسحاق الصابي وهو واحد من النقاد العرب كان يقول:

«إنَّ طريق الإحسان في منشور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأنَّ أفخر الترسُّل هو ما وَضُحَ معناه فأعطاك غرضه في أول وهلة سماعه، وأفخر الشعر ما غَمض فلم يعطِكَ غرضه إلاَّ بعد مماطلةٍ منه وغوصٍ منكَ عليك».

أشرت في المحاضرة السابقة إلى أن أبا تمام أصبحت معه اللغة الشعرية غير بسيطة وإنما لغة فيها الكثير من التعقيد وفيها الكثير من الغوص وراء المعاني، فهي تتطلب من المتلقي أن يغوص وأن يحاكم وأن يُعمل العقل حتى يستطيع فهم أبيات أبي تمام، فاللغة لم تعد بسيطة، بل أصبحت لغة مركبة تركيباً تتداخل فيها الأشياء وامتزجت فيها الثقافة بشكل عام والفلسفة بشكل خاص مع اللغة الشعرية.

وإن تمييز النقاد العرب القدماء لغة الشعر من لغة النثر تؤكد أنهم قد فهموا أو عرفوا فكرة مهمة جداً تتعلق بشعرية اللغة في الشعر، والتي لا تنطلق من نظرية التبليغ، بمعنى أن الشعر ليس مهمته أن ينقل إلينا أفكاره ومعلوماته، وإنما مهمته الأولى أن يصنع لنا شيئاً جمالياً أو أن ينقل إحساساً أو رؤية أو أن يخلق علاقات غير موجودة أو موجودة ولكنها غير موجودة، فليس مهمة الشعر أن ينقل أفكار، فإذا أراد المتلقي أفكاراً فليذهب إلى كتب الجغرافيا والتاريخ والفلسفة، أمَّا الشعر فعليه أن ينقل لك شيئاً جمالياً شيئاً يمتعك، لكن لا يعاب على الشعر إن نقل بعض الأفكار، فهناك كثير من الأشعار وخاصة في الشعر القديم نقلت أفكار، مثل قول المتنبي:

إذا رأيتَ نيوبَ الليثِ بارزةً فلا تظنَّ أنَّ اللَّيثَ يبتسمُ

والأفكار ليست ذات قيمة كبيرة في الشعر، فالقيمة الكبيرة تأتي من الإحساس الذي يرافق الحالة الشعرية والذي يستطيع الشاعر أن يُعدي المتلقي بها.

وأقصد بكلمة (يُعدي):

أن يمثل شيئاً من العدوى بإحساسه هو، أن يعدي مَنْ أمامه، فإذا كان الشاعر حزيناً يجب أن يعدي بحزنه

المتلقين، وإذا كان فرحاً يجب أن ينقل السعادة والفرح إلى المتلقين، أن ينقل لنا هيئة جمالية جديدة، وعلاقات لم تكن مكتشفة من قبل.

على هذا الأساس نستطيع أن نقول: إن الشعر الحديث أصبح أكثر كثافة فإذا أردنا أن نشبهه يمكننا أن نشبهه بالغابة، فإذا ما دخلنا في الغابة سنجد فيها مجموعة متنوعة جداً من النباتات والأزهار والأشجار وسنجد فيها أضواء متعددة.

وببساطة الشعر الحديث يشبه غابة فيها كل الأطياف، وفيها التنوع والغنى وعدم التماثل، كما أن الشعر الحديث لا يمكن أن نكتشفه من الوهلة الأولى ونجد أنه مليء بالدهشة الحقيقية، لهذا الشعر الحديث يجده بعض الناس غامضاً.

ويمكننا أن نقول إن من أسباب غموض الشعر الحديث سبب يكمن في المتلقي ذاته، فكثيرون منا مازالوا يتلقون الشعر الحديث كما يتلقون الشعر القديم، ويبحث أيضاً في ثنايا القصيدة القديمة عن مجموع المعاني، هذه الآلية في التلقي جعلت من متلقي الشعر الحديث يجدون صعوبة كثيرة فيه لأنهم يبحثون عن مجموعة الأفكار المختبئة والمتواجدة فيه.

وكثيرون من الذين يتلقون الشعر الحديث يتلقونه كما يتلقون بعض المحاضرات التي تلقى في الفلسفة والفكر أو في التاريخ أو في الجغرافيا، إذ يبحثون عن مجموعة المعاني الكامنة وراءها، لكن الشعر الحديث لا يعطي معاني وإنما يعطي أجواء وهذا ما يجعل الأمر يبدو غامضاً ويجعل من الشعر الحديث لغة غامضة أو هكذا تبدو بالنسبة إلى المتلقي.

ويمكننا أن نقول إن الشعر الحديث أشبه ما يكون بالموسيقا وليس بلوحة مرسومة فالشعر القديم كان أشبه ما يكون باللوحة المرسومة نجد فيها تفصيلات لذلك عندما نقرأ قصيدة من الشعر الجاهلي نجد أمامنا لوحة، أما الشعر الحديث والقصيدة المعاصرة تشبه الموسيقا.

وقد يأتي الغموض من طبيعة اللغة الشعرية، فطبيعة اللغة الشعرية إذا كانت تقوم على الانزياح وهذه طبيعة لغة الشعر الحديثة، فلا بد أن يجد المتلقي بعض الصعوبة ما لم يعمل عقله وحدسه في تلقي الشعر، فكثير من الانزياحات اللغوية تصبح بها المفردة غير منطبقة على دلالتها ومعناها المتعارف عليه، بمعنى أن كل كلمة لها دلالة تعارف الناس على معناها.

وهذا يطرح السؤال نفسه:

هل الغموض يتوافق مع الإبهام أم يختلف عنه؟

بالطبع الغموض يختلف عن الإبهام، فالغموض شيء خفي قابل للكشف ولكن ليس من الوهلة الأولى، أمَّا الإبهام فهو استغلاق تام.

وحالة الغموض حالة إيجابية فنية في الشعر الحديث ولكن عندما تصل إلى حد الإبهام تصبح حالة رديئة.

والرمز إذا كان لدى الشاعر رمزاً ذاتياً عندئذٍ نصل إلى الإبهام وهذا عيب من عيوب الشعر، أمَّا إذا كان رمزاً شخصياً يمكننا أن نفهمه، مثال ذلك السيّاب استعمل رمزاً شخصياً هو (المطر) فلفظة (المطر) تتكرر بدلالات متقاربة بمعنى (الخير– الفرح– الشبع– المال.. الخ)، يقول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السَّحر.

أو شرفتان راح ينأى عنها القمر.

عيناك حين تبسمان.

تورق الكروم.

وترقص الأقمار والأزهار في النهر.

مطر، مطر، مطر..

ويرى **إمبسون** صاحب كتاب (سبعة أنماط من الغموض):

«إنَّ الإبهام صفة نحوية بصفة أساسية أي يرتبط بالنحو وطريقة تركيب الجملة في حين أن الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية أي قبل مرحلة الصياغة النحوية اللغوية».

يقول **محمد عمران** في قصيدة (شِعب بوَّان):

أفلاطون ينبت في حذاء محارب.

سقراط رأس فوقَ هامَة جندب.

قارون شحاذ.

وقابيل قتيل.

ووجه يوسفَ أحدب.

هليّن عذراء.

وهارون يصلي نصف عام ثم يغزو

نصفه الثاني.

مسيح في يهوذا.

كيمياء تُبَدِّلُ الأشياء.

♦ <u>تعليق على المقطع:</u>

- أفلاطون:

الفيلسوف العظيم صاحب نظرية (المثل) صاحب المدينة الفاضلة، وهنا تناقض، فالرجل رجل فكر وينبت في حذاء محارب.

- سقراط:

أستاذ أفلاطون، وهو صاحب مقولة (اعرف نفسك بنفسك)، ومن غير المعقول أن يكون رأس فوق هامة جندب لأنه ليس له هم سوى الأكل.

- قارون:

رمز من رموز الغنى الفاحش الذي لا ينتهي.

- قابيل:

أول قاتل في التاريخ الذي نعرفه.

الشاعر يريد أن يقول إن كل شيء مزيف لا يدل ظاهره على ما في باطنه، لذلك قال في آخر المقطع (كيمياء تبدل الأشياء)، فهو أعطى السر في التناقض، وهذا السر كان يجب أن نكتشفه ونستلذ باكتشافه. وربما لجأ **محمد عمران** إلى ذكر السطر الأخير لخوفه من عدم قدرة المتلقي على التواصل مع المقطع الشعري أو عدم ثقته بحدس المتلقي، ولهذا أضاف السطر الأخير الذي يبدو غير متسق كل الاتساق مع هذا المقطع.

ويقول **أدونيس** في مقطوعة سماها حجر الضوء:

على حجر الضوء أنقش عمري

وديعاً كحبة قمح

يغطي حروفي ضباب
وفي كلماتي عتمة
لأني حبٌّ
أظل على الضوء أبني وتبني
معي حفنة من حياتي ولقمة.

في هذا المقطع نلحظ شيء من الغموض ولا يمكن أن نصل بسهولة ويسر إلى الإيحاء الذي يوحي به الموضوع، وغالباً أن المقطع يوحي بالوطن، والذي أعطانا هذا الإيحاء:

(أبني وتبني)
(وديعاً كحبة قمح)
(أنقش عمري على حجر)
(معي حفنة من حياتي ولقمة)

وقد نلحظ أن في الشعر الحديث بساطة عميقة، أي البساطة التي يستنبط فيها الفنان جملة من العلائق التي لا يراها الإنسان العادي، وهو ما يهزنا في هذا الشعر ويجعلنا ننتبه إلى ما هو جوهري وعميق وحقيقي في الحياة، يقول **محمود درويش:**

مثلما مسار المسيح على البحيرة
سرت في رؤياي
لكني نزلت عن الصليب
لكني نزلت عن الصليب
لأني أخشى العلو، ولا أبشر بالقيامة
لم أغير غير إيقاعي
لأسمع صوت قلبي واضحاً
للملحمين النسور، ولي أنا: طوق
الحمامة، نجمة مهجورة فوق السياج
وشارع متعرج يفضي إلى ميناء
عكا ليس أكثر أو أقل

لاحظوا هنا البساطة العميقة، فكل ما في القصيدة معروف وجميل وآثر، ولكن فيه أجواء الموت ويمكن أن نجد فيه فحوى الجماعة، فهذا المقطع يختصر حياة درويش وحياة الشعب الفلسطيني.

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إن الغموض لديه قدرة دائماً على البث والإيحاء ولا يجذبنا إلا لأن الرموز الموجودة في داخله ليست رموزاً ذاتية بل رموز تمتلك شيئاً من القرنية التي تنير درب المتلقي وتقوده إلى توهم معرفة المعنى أو الدلالة، وهذه الدلالة ليست نهائية، فعندما تقول إن هذا هو المعنى الذي أراده الشاعر تكون أنت تسيء إلى الشعر الحديث، لأن الرمز دلالته انكسارية وليست أحادية.

لذلك نستطيع أن نقول إن الغموض جزء من العملية الشعرية الحديثة والمعاصرة إذ أدرك الشعراء أهمية هذه الميزة الفنية التي تحاول نقل الإيحاء بتعقيدات الواقع دون أن تسمى وتشخّص فتقدم حالات أكثر مما تُقدم دلالات ناجزة أو أفكاراً نهائية.

2) ظاهرة التكرار:

ليس التكرار شيئاً طارئاً وحديثاً كل الحداثة على الشعر، فالشعر العربي كان شعراً يهتم بالتكرار لأسباب فنية أو دواعٍ معنوية، وكثيرة هي الأشعار التي يمكن أن نستعيدها من التراث مما يؤكد حضور ظاهرة التكرار في الشعر العربي، فعلى سبيل المثال في شعر الغزل العذري نلحظ أنَّ الشُّعَرَاء العذريين من أكثر الشُّعَرَاء تكراراً للكلمات، وربَّما يعود ذلك إلى تمكن حالة العشق فيهم، فإذا ما كان شيء داخل الإنسان يلح بشكل كبير نراه يتحدَّث عنه بشكل كبير، وهذه الظاهرة هي الآلية التي يستخدمها أطباء النفس، فالطبيب النفسي يقوم بالطلب إلى المريض أن يستلقي ويسترخي وأن يترك نفسه تقول ما تشاء على سجيتها ودون أي تعمد، ولذلك سنجد أنَّ نفس هذا المريض ستتجه إلى ما يؤثر في داخله تأثيراً كبيراً.

وهذه الظاهرة أي إلحاح الفكرة على الشُّعَرَاء كانت واحدة من الأسباب المهمة التي جعلت ظاهرة التكرار في شعرهم، منه ما قاله **قيس بن ذريح:**

أَقولُ إذا نَفسي مِنَ الوَجدِ أَصعَدَت بِها زَفرَةٌ تَعتادُني هِيَ ما هِيا

أَلا لَيتَ لُبنى لَم تَكُن لِيَ خِلَّةً وَلَم تَرَني لُبنى وَلَم أَدرِ ما هِيا

نلاحظ أنَّ الشاعر كرر اسم (لبنى) وهذه تُظهِر ما في داخل الشاعر، وتدل على مدى تمكن هذا الاسم في داخله.

فالتكرار يخدم وظيفة معنوية إذ يؤشر إلى جهة اهتمام الشاعر، ومن هنا فالتأكيد واحدة من أهم الدواعي التي تجذب التكرار.

ونحن حتَّى في دروس النحو نعرف أنَّ التوكيد اللفظي ليس إلاّ تكراراً للمفردة أو العبارة أو الحرف، ومهمته التأكيد على أمر ما، فنحن إذا أردنا أن نؤكد على مجيء المُدِّرس نقول:

جاءَ جاء المُدَّرس.

أمَّا إذا أردنا التأكيد على المُدرس نقول:

جاء المُدَّرِس المُدَّرِسُ.

ومن هنا حضور اسم (لبنى) في الأبيات يؤشر إلى مدى حضور هذا الاسم داخل الشاعر.

وفي أبيات أخرى لقيس بن ذريح سنلحظ حضور مفردة معينة تلح داخل الشاعر وهذه المفردة هي مفردة (حُبّ) ومتعلقاتها، وهذا يؤكد على حضور فكرة (الحب) لا حضور المحبوبة، فيقول:

أُحِبُّكِ أَصنافاً مِنَ الحُبِّ لَم أَجِد لَها مَثَلاً في سائِرِ الناسِ يوصَفُ

فَمِنهُنَّ حُبٌّ لِلحَبيبِ وَرَحمَةٌ بِمَعرِفَتي مِنهُ بِما يَتَكَلَّفُ

وَحُبٌّ بَدا بِالجِسمِ وَاللَونِ ظاهِرٌ وَحُبٌّ لَدى نَفسي مِنَ الرَوحِ أَلطَفُ

نلاحظ تكرار مفردة (حب) ومتعلقاتها بشكل واحد في الأبيات، مما يدل دلالة واضحة على أنَّ ما يشغل بال الشاعر في لحظة الإبداع الشعري هنا كانت فكرة (الحب)، فيحاول أن يصنف هذه الفكرة ويحاول أن يجعل منها دراسة معينة.

على هذا الأساس يمكننا أن نقول أنَّ ظاهرة التكرار ليست ظاهرة مبتدعة، ولكن ما يدعونا إلى دراستها هي أنَّها فكرة انتشرت بشكل واسع في الشعر الحديث واتخذت مسارات مختلفة عمَّا كانت عليه في الشعر القديم، بل إنَّ بعض الشُّعَرَاء المحدثين باتوا يقدمون التكرار كظاهرة مقصودة لأنهم أرادوا من التكرار أن يُعبِّر عن شيء ما في داخلهم.

<u>* وظائف التكرار:</u>

***1*- تأكيد حضور شيءٍ ما داخل الشاعر:**

فالشاعر في هذه الحالة يريد أن يلفت نظر المتلقي إلى أنَّه يعاني من أمر ما أو أنَّه يريد من المتلقي أن ينتبه إلى أمر محدد دون سواه، وهذا ما يدعوه إلى تكرار اللفظة، سواء أكانت هذه اللفظة اسماً أم حرفاً أو فعلاً، وربَّما يكون التكرار للجملة وربَّما يكون التكرار للسياق اللغوي.

قالت **نازك الملائكة** عندما أصيبت في مصر بداء الكوليرا، وكَثُرت أعداد الموتى إلى درجة لا تحصى، وأصبح الموت ظاهرة شائعة جداً بسبب انتشار ذلك الوباء، وعندما أرادت نازك الملائكة أن تكتب عن ذلك حضر الموت أولاً في داخلها، لذلك سنجد أنَّ كلمة (الموت) ومتعلقاتها حاضرة كل الحضور، على الرغم من أنَّ القصيدة من الناحية الفنية ذات قيمة عالية، لكنها مثال واضح على مدى حضور التكرار وما أهميته بالقياس إلى فكرة التوكيد أي توكيد حضور هذا الأمر في نفس الشاعرة ومحاولة لفت انتباه المتلقي إلى حضور مثل هذه الفكرة، تقول **نازك الملائكة:**

اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين
مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددُ
مَوْتَى، موتَى، لم يَبْقَ غَدُ
في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونْ
لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ
هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ

لو أحصينا عدد لفظة (الموت) ومتعلقاتها لوجدناها ظاهرة واضحة في المعنى، والسبب تأكيد نازك الملائكة على حضور فكرة الموت في داخلها أولاً.

2- يعطي التكرار إيقاعاً للقصيدة وموسيقى إضافية:

فالتكرار يشكل لازمة موسيقية في القصيدة، وقد حاولت القصيدة الحديثة أنَّ تقدم بديلاً موسيقياً عمَّا فقدته القصيدة عندما فقدت الإيقاع القديم أو الوزن القديم، فحاول كثير من الشُّعَرَاء أن يكرروا ليخلقوا شيئاً من الإيقاع المتوازن الذي يعوضون به عمَّا فقدته القصيدة، فتكرار عبارة أو مفردة تزيد من الغنى الموسيقي لأي قصيدة، فمجرد تكرار لفظة ما أو مقطع ما أو مفردة ما سرعان ما يعطي للقصيدة إيقاعاً موسيقياً وإيقاعاً إضافياً، يُضاف إلى الإيقاع الذي تعطيه التفعيلة، ومن ذلك ما قاله **محمود درويش** في قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة):

خذني إلى سفرٍ
قليل الموت في شريان عود
خذني إلى مطرٍ على قرميد منزلنا الوحيد
خذني إلي لأنتمي لجنازتي في يوم عيد
خذني إلى عيدي شهيداً في بنفسجةِ الشهيدِ
عادوا ولكن لم أعد
خذني هناك إلى هناك من الوريد إلى الوريدِ

نلاحظ في المقطع تكرار فعل (خذني) وهذا التكرار أعطى القصيدة إيقاعاً على الرغم من أنَّ القصيدة تملك أدوات موسيقية، وتمتلك فعلها الموسيقي من خلال وجود قافية واضحة من خلال الأسطر الشعرية، ولكن إضافة إلى هذا التوقع لدى المتلقي من الفعل (خذني) يجعل المتلقي يعرف أنَّ كلمة (خذني) ستكرر في بداية السطر

الجديد، ولذلك شكلت الكلمة مرتكزاً إيقاعياً في ذهن المتلقي.

3- قد يأتي التكرار في الضمائر:

خاصَّة إذا كان الضمير لا يشكل مرجعية للأنا المفردة، وإنَّما تصبح الأنا (نحن) أو تصبح الأنا الجمعية التي تؤشر بصيغتها الفردية إلى الجماعة وتصبح لازمة أيضاً، بالإضافة إلى تشكيل بعد إيقاعي تعطي بعداً رمزياً، فتميل ميلاً واضحاً نحو الرمز، وهذا ما نجده لدى سميح القاسم عندما يكرر ضمير المتكلم (أنا) وتنتقل هذه المفردة لتصبح الفلسطينيين جميعاً ولتصبح الشعب كله وتنسلخ من فردانيتها وتتجه نحو الجمعية، يقول **سميح القاسم:**

وأنا القتيل على الرصيف
وأنا الأشداء الوقوف
وأنا الأشداء الوقوف
وأنا البيوت البرتقال
وأنا العذاب
وأنا الصمود
أنا المئات
أنا الألوف

نلاحظ تكرار الضمير (أنا)، فقد انتقل الضمير من (أنا) الفردية إلى (أنا) الجمعية، والدليل أنَّ الشاعر عندما يصف (أنا) يصفها بأشياء تدل على الجماعة، ونلاحظ تكرار السطر:

وأنا الأشداء الوقوف

وهذا التكرار يؤكد على أنَّ (أنا) ليست (أنا) الفرد وإنَّما هي (أنا) الجمعية أو الشعب الفلسطيني بشكل عام.

و(أنا) لم تعد تعني الفرد، وتكرارها أكَّد على أنَّ المراد لفت انتباه المتلقي إلى ما يعانيه الشعب الفلسطيني عمومًا، لذلك التكرار هنا أعطي قرينة معنوية، فلو لم يكرر السطر الشعري **(وأنا الأشداء الوقوف)** لمرَّ هذا السطر مرور الكرام، لكن عندما كرر هذه العبارة لفت انتباه المتلقي بوضوح وصراحة إلى قضية المقاومة والصمود والثورة في وجه الاحتلال.

(أنا القتيل): أي أنَّ هناك معاناة حقيقية، لَكِنَّهُ وضع مقابل هذه المعاناة الصمود والثبات، وكرّر الفكرة التي تؤكد ثبات الشعب الفلسطيني مرتين ليؤكد من خلال التكرار فكرة الصمود والثبات.

وبعد ذلك تنتقل (أنا) لتصبح فلسطين والشعب الفلسطيني، لذلك فيها بعد رمزي.

كما نلاحظ في المقطع الثنائيات التي يضعها (العذاب) أي معاناة الشعب الفلسطيني وأيضاً (الصمود) أي صمود هذا الشعب.

4- قد يستعمل بعض الشُّعَرَاء ألفاظاً تدل على الزمن فيكون للتكرار مهمة الإيحاء ببعد زمني:

ومن ذلك ما لجأ إليه محمود درويش عندما استخدم حادثة تاريخية قديمة وهي حادثة السبي البابلي، وقد استخدم محمود درويش الحادثة ليدل على أنَّ الذين سبوا أو ظلوا مدّةً طويلةً من الزمن سرعان ما عادوا إلى المكان الذي أُخرجوا منه، وهذا ينطبق على الشعب الفلسطيني، فعلى الرغم من أنَّه تم سبي حديث على الشعب الفلسطيني بالتشريد إلاّ أنَّ العودة ستكون ظافرة منتصرة قريبة بالتأكيد، ولذلك يستخدم مفردة تدل على الزمن وفيها إيحاء بالأمل بالعودة القريبة، يقول **محمود درويش:**

ونغني القدس يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريباً
وقريباً تكبرون
وقريباً تحصدون القمح من ذاكرة الماضي
وقريباً يصبح الدمع سنابل
آه، يا أطفال بابل
وقريباً تكبرون
وقريباً ...
وقريباً ...
وقريباً ...
وقريباً ...
هللويا ...
هللويا ...

قال (أطفال بابل) ويقصد بها الأطفال الفلسطينيين الذين شُرِّدوا من بلادهم، وهم يغنون القدس، فهم يغنون القدس ولا يغنون للقدس، والسبب أنَّ الشاعر يريد أن يجعل القضية قريبة مكانياً، فحرف الجرّ اللام يوحي للبعد، ولذلك لم يقل (للقدس) بل قال (القدس) ليجعل (القدس) شديدة الالتصاق بقلب الشاعر.

(يا مواليد السلاسل): هذه قرينة على أنَّ (أطفال بابل) هم أطفال فلسطين لأنهم ولدوا بالأسر وبعيداً عن أوطانهم، وأي وطن مهما كان بديلاً عن فلسطين يُعد أسراً في نفس الشاعر.

وكلمة **(قريباً)** لها دلالة البعد الزمني القريب جداً، والإيحاء من هذه الكلمة الذي يريد أن يضعه في أذهان المتلقين أنَّ العودة ستكون عودة قريبة.

(قريباً سوف تحصدون القمح من ذاكرة الماضي): هذا السطر يحمل دلالة إلى أنَّ هؤلاء الأطفال سيعودون إلى ممارسة أعمالهم وسيجدون أنَّ الاحتلال يقع في الذاكرة بمعنى أنَّ البعد الزمني للاحتلال سيكون فترة قصيرة من الذاكرة، وهذا تأكيد على البعد الزمني.

(وقريباً يصبح الدمع سنابل): هذا تأكيد العودة، وأنَّ القهر الذي يعانيه الشعب الفلسطيني لن يكون إلاّ خيراً يحصده في المستقبل القريب.

(هللويا): هذه الكلمة سورية قديمة (آرامية) معناها الاصطلاحي أخذته الديانة المسيحية وحمَّلته معنى الفرح بالإيمان، وأصبحت تعني المجد لله في العُلا، وما تزال تستعمل في الديانة المسيحية إلى الآن.

نلاحظ أنَّ الشاعر في هذا المقطع يقدم لنا دراما حقيقية، فالأطفال في الأسر لذلك استخدم كلمة (آه) فتوجع عليهم لأنهم يعانون الأسر والتشريد منذ ولادتهم، ولكن إيمانه وأمله الراسخين بالعودة جعلاه يختم المقطع بكلمة (هللوا يا) لأنَّها تعني الفرج والعودة ستأتي بالفرح والنصر الأكيد.

<u>خلاصة القول:</u>

إنَّ فكرة التكرار فكرة انتشرت بوضوح في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ولم تأتِ عفو الخاطر كما كانت عليه في الشعر القديم، ولكنها في غالبيتها كان الشُّعَرَاء يتعمدون حضورها لغايات متعددة ولوظائف متعددة، منها وظائف فنية ومنها وظائف معنوية قصد منها الشُّعَرَاء المعاصرون الإيحاء بأشياء لا يريدون التصريح بها، حتَّى لا تقع أشعارهم في الضعف الفني.

<u>ومن ظواهر الشعر الحديث أيضاً:</u>

<u>3) ظاهرة استخدام الأسماء الأجنبية:</u>

هذه الظاهرة ليست جديدة في الشعر العربي، ولكن التأكيد عليها في دراستنا للشعر الحديث يأتي من خلال انتشارها ولجوء الشُّعَرَاء متعمدين إليها، فالشاعر **عبد الوهاب البياتي** يقول في أحد لقاءاته:

«إنَّنا كنا نلجأ إلى ذكر أسماء أجنبية بشكل متعمد حتَّى نوحي للقارئ بأشياء نريد أن تصله، وهذه الأشياء لا أقول أنَّها بريئة»

ومن هذه الأشياء غير البريئة محاولة الشاعر التعالم والتعالي على المتلقي، ولكن مثل هذا التعالي يسيء إلى الشعر عادة ولا يخدمه ما لم تأتِ هذه الأسماء الأجنبية موظفة توظيفاً جيداً وعضوياً في جسد القصيدة، فيصبح ذكر الأسماء الأجنبية مجرد ذكر عارض لا يخدم فنية القصيدة ولا يضيف إليها إضافة حقيقية.

في الشعر القديم نجد كثيراً من الأسماء الأجنبية، وثمَّة كتاب يتحدَّث عن حضور الأسطورة اليونانية في الشعر العربي حتَّى القرن الرابع، وسنجد في هذا مئات الأبيات التي استخدم فيها الشُّعَرَاء الكثير من الأسماء الأجنبية، ونستطيع أن نقول إنَّ القرآن الكريم قد استخدم عشرات الأسماء التي لها علاقة بالأسماء الأجنبية وما وجد في ذلك الكثير من الحرج، فعلى سبيل المثال نذكر:

(الإستبرق – السندس – الحواريون – الصراط – طوبى).

هناك كتاب للبغدادي يذكر فيه أنَّ في (بسم الله الرحمن الرحيم) كلمة عربية وأخرى أجنبية:

فالكلمة العربية هي (الرحيم) والكلمة الأجنبية هي (الرحمن)، وهذه الكلمة جاءت من (احموتو) من اللغة العبرية.

نعود إلى حديثنا:

يقول الله تعالى في سورة الفاتحة:

﴿**اهدِنَا الصِّرَاطَ المُستَقِيمَ**﴾ (6) سورة الفاتحة.

فكلمة (الصراط) ليست عربية وهي تعني الطريق القويم الطويل، وأصل هذه الكلمة يوناني ولفظتها باليونانية (سراتا).

إذاً استخدام الكلمات الأجنبية ليس جديداً أو طارئاً على الأدب العربي عامة والشعر خاصَّة، **<u>وثمَّة أسباب كثيرة لانتشار هذه الأسماء منها:</u>**

أ) تداخل الشعوب.

ب) تجاور الشعوب، فما يتجاور شعبان مختلفان قومياً حتَّى يتأثر أحدهما بالآخر، فيأخذ شيء ويعطي شيئاً آخر.

ج) تأثير الشعوب بعضها ببعض.

د) الغزو، فعندما كانت الشعوب تغزو بعضها، يتأثر المغلوب بالغالب كما قال ابن خلدون، فيأخذ كثيراً من مفرداته وعاداته ...إلخ، وهذا ما حصل مع العرب في مطلع عصر النهضة.

هـ) الضعف الحضاري، فكلَّما كانت الأمة ضعيفة حضارياً لجأت إلى الاستقراض من الحضارات الأخرى، وهذا ما حصل مع العرب أيضاً في مطلع عصر النهضة، فمثلاً كلمة (أتوموبيل) وهي إيطالية وتعني الذي يسير ذاتياً شاعت بسبب الضعف الحضاري، ومثلها (التلفزيون – التلفون – الراديو – الكمبيوتر ...).

ومثال حضور الأسماء الأجنبية في الشعر القديم ما قاله البحتري:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَه ـ ـ رُ التِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

وَالمَنايا مَواثِلٌ وَأَنوشَر وانَ يُزجى الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ

فالشاعر هنا استخدم كلمتين أجنبيتين:

(أنوشروان): وتعني ملك الملوك.

(الدرفس): وتعني الراية وهاتان الكلمتان فارسيتان.

وفي الشعر الحديث لجأ الشُعَرَاء إلى استخدام الكلمات الأجنبية وكان دافعهم أو الأسباب التي دفعتهم لذلك عديدة منها:

***1*- التدليل على سعة اطلاعهم وعلى اتّساع ثقافتهم:**

فكثير من الشُعَرَاء المحدثين أرادوا أن يدللوا أنَّ لديهم ثقافة متسعة وأنهم أكثر ثقافة من الآخرين، وأنهم إذا كانوا مثقفين فبإمكانهم أن يرفعوا من سوية المتلقي، فحاولوا أن يستخدموا ثقافتهم لرفع سوية المتلقين وخاصَّة في منتصف القرن الماضي.

2- محاولة الشُعَرَاء العرب المحدثين والمعاصرين احتضان التجارب الإبداعية الإنسانية:

أي أنَّهم حاولوا توظيف التجارب الإبداعية الغربية لخدمة فنياتهم وقصائدهم، فلجؤوا إلى استخدام بعض الكلمات الأجنبية ذات الدلالة أو التي تحمل تجربة إنسانية غنية يمكن توظيفها لخدمة قضاياهم أو لخدمة فنية القصيدة ومن ذلك ما قاله **محمود درويش:**

أكواخ أحبابي
على صدر الرمال
وأنا مع الأمطار ساهر
وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال
ناداه بحَّار ولكن لم يسافر
نجم المراكب
وانتحى أعلى الجبال
يا صخرة صلى عليها والدي لنصون ثائر
أنا لن أبيعك
باللآلئ...
لن أسافر لن أسافر لن أسافر

نلاحظ أنَّ الكلمة الأجنبية المستخدمة في النص هي (ابن عوليس).

(عوليس) هو أحد ملوك اليونان الذي رفض المشاركة في حرب طروادة، لَكِنَّهُ شارك مرغماً وهو صاحب فكرة الحصان الذي أُدخِل إلى طروادة، وكان سبباً في سقوطها في يد اليونان، وكان قد ادعى الجنون والصمم كي لا يشارك في هذه الحرب لكنهم اكتشفوه، وعندما اخترع فكرة الحصان نقمت عليه آلهة الحب والجمال (أفروديت) وجعلته يضيع عشرة أعوام في بحار الدنيا، وكان ابنه وليداً عندما خرج من أثينا، وعندما شب كان يجند كل أسبوع حملة للبحث عن أبيه، وهذا الابن كان ينتظر عودة أبيه.

ابن عوليس: هو رمز من رموز الشعب الفلسطيني، ويقصد بهم الشاعر هؤلاء الذين ما زالوا في فلسطين، وهو يريد التأكيد على تشبث الشعب الفلسطيني بالأرض.

يا صخرة صلى: لها عدة دلالات، إمَّا الرسوخ بالأرض لأنَّ الصخر أكثر رسوخاً في الأرض، وإمَّا دلالتها على قبة الصخرة في القدس ومنها تكون الدلالة للرسوخ في الأرض والارتباط بالوطن.

3- استحداث آلات فنية جديدة في الشعر من خلال استخدام كلمات لا تخص اللغة العربية:

فقد انتبه الشُعَرَاء العرب المحدثون إلى أن شعراء الغرب كثيراً ما كانوا يستخدمون التراث الأسطوري أو التراث الفكري في أشعارهم، وقد وجدوا باستخدامها إضافة فنية تخدم الشعر وتخدم القصيدة، فلجؤوا إلى هذا الاستخدام

عامدين، يقول **فايز خضور**:

شطحنا ...

لجأنا إلى دوامة العقل

أودى بنا الكشف عدنا

لبحر التوحد شبنا وذبنا

رجعنا إلى معبد بوذا

قرأنا الأناجيل حتَّى مزامير داود حتَّى

نشيد الإنشاد لم نفس

شهنامة في الزمان

رأينا رعايا يهوذا

نلاحظ استخدام الشاعر مجموعة من الأسماء الأجنبية منها (بوذا– الأناجيل – مزامير داود – شهنامة – يهوذا).

بوذا: هو أحد الرجال الذين تنسكوا في الحياة، وأصبحت فلسفته في الحياة فيما بعد ديانة.

الأناجيل: كلمة آرامية.

مزامير: كلمة عبرية وتعني الأناشيد.

نشيد الأناشيد: هو مقطع للنبي سليمان، وعند اليهود، وهي قصيدة صوفية توسل فيها سليمان للوصول إلى الله.

شهنامة: هي ملحمة فارسية للفردوسي، وهي ملحمة الفُرس الكبرى وتتألف من /160/ ألف بيت، وتتحدَّث عن بدايات الأمة الفارسية الأولى.

يهوذا: هو تلميذ السيد المسيح، وهو الخائن الذي سلَّمه لليهود ليقتلوه.

نلاحظ في هذا المقطع أنَّ استخدام الكلمات الأجنبية وسَّع آفاق القصيدة وأعطت إيحاءً للمقطع.

4- الاستخدام السيئ للكلمات الأجنبية:

وهذا يتم عندما يكون هدف الشاعر استعراض الثقافة دون خدمة فنية القصيدة، ومن ذلك ما قاله جبرا إبراهيم جبرا وقد استخدم أسماء بشكل على استعراض ثقافي أكثر مما هو توظيف فني يمنح القصيدة بعداً جماليًّا؛ يقول في قصيدة أسوار:

أورْ ونمرود، والبغايا المقدسات

في هياكل بابل وبيبلوس

يقدّمن للغرباء أجسادهن

لتخضرّ الروابي " فوق أسوار المدن"

وترتعش السنابل بالذهب، والشقائق بالنجيع

تحت مخالب الحدأة والغراب

<u>خلاصة القول:</u>

إنَّ الشُّعَرَاء العرب المحدثين استخدموا الكثير من الكلمات الأجنبية في أشعارهم وقصائدهم لأسباب متعددة غالبيتها توسيع أفق الإيحاء في القصائد وإضافة ملامح فنية جميلة تعود على القصائد بالنفع والجمال، ولكن بعضهم أساء استخدام هذه الكلمات الأجنبية قاصداً استعراض عضلاته الثقافية دون أن يكون ثمَّة دواعٍ فنية تجعلهم يستخدمون هذه الكلمات.

« الرمز في الشِّعر الحديث »

اليوم بعد أن أنهينا الحديث عن قضايا الشِّعر العربي المعاصر مثل:
التكرار والغموض واستخدام الأسماء الأجنبية، سنتابع الحديث عن أهم القضايا الفنية التي شاعت في الشِّعر الحديث والمعاصر، وربما كان من أهم القضايا التي شاعت من الناحية الفنية في لغة الشِّعر المعاصر **وهي قضية: الرمز.**

عندما اقتنى الإنسان اللغة أراد منها أن يتواصل عبرَها مع الآخر فأهمُّ قضية في اللغة أن تكون جسر تواصل بين الناس ولكن لم تقف اللغة عند هذا الحد، أي لم تقف عند فكرة للتواصل والاتصال مع الآخر، بل تجاوزت ذلك مع التطور الذي حلَّ بالإنسان لتصبح لها وظيفة أو وظائف أخرى من هذه الوظائف: **أن تشبع لغة السموِّ والارتفاع لدى الإنسان:**

فاللغة الشِّعرية تتخذ وظيفة متعالية تتجاوز الوظيفة النفعية التي أُنيطت بها في بداية التكوين، وتتجاوز كونها وسيلة للتواصل والتفاهم فرُوحُ الإنسان أكثر نهماً إلى الارتفاع والسمو وغالباً ما تحاولُ أن تتخلّصَ من النقص الذي تشعر به في (اللغة اليومية) التي تتعامل عادة مع كل ما هو خارجي في الإنسان.

فعادة الإنسان يطلب أشياء أو يريد أن يعبّر عن ذاتِهِ بطريقة ما أو يريد أن ينقُلَ خبراً أو معرفة أو معلومةً خارجيةً إلى الآخرين فيستخدم لغة المياومة.

لكن في اللغة الشِّعرية لا تقف عند ما هو خارجي بل تطمح دائماً إلى أن تصل إلى ما يختص ببصيرة الإنسان وليس ببصره تلك البصيرة التي تحاول أن تستنبط كل ما هو خالدٌ وسامٍ داخل الإنسان.

الآن:

اللغة اليومية أو اللغة العلمية تبدو عاجزة بمعطياتها عن الوصول إلى هذا المستوى الذي تحدّثنا عنه قبل قليل، عن الوصول إلى التعبير عمّا يجيش داخل الإنسان وعلى الأخص داخل صدور الشِّعراء، لأنهم يمتلكون حساسية تفوق حساسية الإنسان العادي، ويعتلج في دواخلهم مجموعة من الأحاسيس ومجموعة من التصورات ومجموعة من التخيلات التي لا يمكن أن تعبّر عنها هذه اللغة (لغة المياومة)، ولذلك الشِّعراء اخترعوا لغة يستطيعون من خلالها أن يصلوا إلى قعر جوّانيّاتهم ليستنبطوا منها مشاعر وأحاسيس لا يمكن التعبير عنها بشكل مباشر، فماذا يفعلون؟

يتخذون من الرمز وسيلة وأداةً لاستخراج ما في دواخلهم يتوسَّلون بالانزياح اللغوي لتحميل اللغة عبئاً لا يمكن أن تحمله اللغة العادية.

من خلال هذه الآلية يحاول الشِّعراء أن يحمّلوا اللغة عبء الوصول إلى أبعد الزوايا المعتمة في وجدانات الإنسان وفي جوهره الحقيقي، فالجوهر الحقيقي للإنسان واحد والشِّعراء يستطيعون أن يبلغوا هذا الجوهر وأن يستنبطوه ويقدّمونَهُ للمتلقي.

لسنا جميعاً قادرين على أن نخرِج ما بداخلنا لأن ما بدواخلنا عصي.

عندما اختُرعت اللغة، اختُرعت للتواصل، فما كان همُّها أن تقف عند الأشياء التي تحدث في داخل الإنسان بقدر ما كان همُّها التواصل، وهمُّ الذي اخترَعَ اللغة، أن يُعبِّر عن الأشياء الضرورية التي يستخدمها في حياته العادية. يعني: أشعل النار، أعطني كتاب...إلخ.

كانت لغة تواصلية لكن فيما بعد عندما ينتهي من حياته اليومية ومن أعبائه اليومية الإنسان بدأ يركن وينظر إلى الماء والسماء والبحر، فيشعر أن ثمَّة أشياء في داخله مستعصية على أن تخرُج بهذه اللغة (لغة المياومة) لأن ما بداخلي شيء وجداني، شيء يخصُّ أعمقَ أعماق الإنسان.

من هنا وُجِدَت اللغة الشِّعرية التي تقوم على الانزياح وعلى الرمز تحديداً.

أنا أقول إنَّ اللغة إذا ما كانت لغة صافية تُشبه إلى حد بعيد الأجسام كما تصوّرها أنشتاين.

عندما تكون اللغة عادية فـ (أنشتاين) تحدّث عن سرعة الأجسام، فهناك أجسام قد تصل إلى سرعة عالية جداً، وعندما تصل إلى هذه السرعات تتحول إلى نور إلى إضاءة لذلك عنده السرعة المثالية أو السرعة الخارقة التي

يمكن تجاوزها على الأقل في واقعنا هي سرعة الضوء.

الآن:

اللغة إذا كانت شديدة الحساسية فهي تقترب من الجسم السريع الذي يُضيء ولا يحترق، في هذه الحالة تُصبح اللغة صافية لأنها تريد أن تعبّر عن أشياء لا يمكن التعبير عنها بلغة المياومة، كيف؟

أنا ليس بين يدي بصفتي شاعرًا إلاّ هذه اللغة التي أستخدمها في التواصل، ماذا أفعل؟

أحاول أن أحمِّل اللغة التي أستخدمُها ذاتها عبئًا أو أجعلها تُسرع كثيراً بحيث تصل إلى درجة من السموّ والصفاء أو النورانية التي تحدّثنا عنها قبل قليل، ولا تصل اللغة إلى هذه الحالة إلاّ عبر الرمز وتحديداً الرمز الفني شرط ألاّ تصل إلى درجة الاحتراق، فهناك كثير من الشّعراء يغيبونَ في ذواتهم إلى درجة لا يستطيع المتلقّي أن يتواصَل معهم، والسبب: أنَّ لغتهم إمّا أنها كانت سريعة جداً بحيث لا يستطيع المتلقي أن يلتحق بها أو أنها احترقت ولم تُضئ، وهذه أزمة من أزمات الشّعر الحديث والمعاصر، وهذا ما يجعل التواصل تواصلاً رديئاً.

لهذا نستطيع أن نقول إن الرمز الفني واحد من أهم الأسرار الذي اجترحها الشّعراء لتطوير اللغة أولاً وللوصول بها إلى مستوًى قادرٍ على الوصول إلى تلك المساحة المستعصية التي تنصهِرُ فيها الأحاسيس وتنصهِرُ فيها اللغة ذاتُها لتصبح أسيريَّةً تتوسل الرموز لرسم بعض ملامح المشهد الداخلي البلّوري الشفاف.

الآن:

فكرة الرمز لا نقف فيها عند المعنى المعجمي، على أننا ننوِّه بالمعنى المعجمي ولكن يجب ألاّ نقف عند هذه الفكرة.

وفقًا للمعجم: ما معنى الرمز؟

في المعجمات العربية سنجد تعريفات متقاربة جداً، فمعظم معجماتنا العربية (لسان العرب، قاموس المحيط، الصَّحَاح) تشير إلى أن الرمز هو إشارة أو إيماء بالشفتين أو بالعينين أو بالحاجبين أو أيٍّ عضوٍ في الجسم البشري، أو هو تصويتٌ خفيٌّ باللسان كالهَمس من غيرِ إبانة.

لذلك انتبهوا إلى أنَّ المعنى الذي طَرَقته المعاجم العربية معنًى ماديّاً، والإيماء بالشفتين أو العينين وما إلى ذلك هذه سمَّوها رمز لأنها ترمز إلى حالةٍ لغوية (معنى لغوي) ولكن ليس هذا ما نريدُه من الرمز، هذا معنى معجمي وليس له علاقة بالاصطلاح.

إذاً:

المعاجم لا تعطي إلاّ المعنى المعجمي والمعنى المادي غالباً ولا تؤكّد على المعنى الاصطلاحي.

بعض الموسوعات مثل الموسوعة البريطانية مثلاً حاولت أن تقدّم معنى بينَ بينْ، أي بين المادي وبينَ المعنوي.

وقالت: (الرمزُ كيانٌ حسيٌّ يثير في الذهن شيئاً غيرَ محسوس، أي أنَّه يبدأ من الواقع ولكنَّه وبالخطوةِ التالية يجب أن يتجاوز إلى ما وراءَه من معانٍ مجرّدة).

يعني:

إذا ما قلتُ قلَمٌ هو معنًى محسوس في البداية (مادي) ولكنَّه ينقل الذهن إلى شيء غير مادي كأن يعني الفكر أو المعرفة أو العلم أو الرسم وما إلى ذلك...

على هذا الأساس يصبح الرمز مثيراً حسيّاً ينقل الذهن إلى شيء معنوي شريطة أن يكون ثمَّة رابط بين الشيء الحسي والشيء المعنوي.

أحسَن من عرّفَ الرمز هم أصحاب كتاب نظرية الأدب: **رينيه ويليك وأوستن وارين** وقالا:

(علامةٌ تدلُّ على شيءٍ ما له وجودٌ بذاتِهِ فتمثّله وتحلُّ محلَّهُ، أو شيءٌ حسيٌّ مُعتبَرٌ كإشارة إلى وجودِ مشابَهةٍ بين الشيئين أحسَّت به مخيّلةُ الرامز).

إذاً:

كل التعريفات تحاول التأكيد على قضية المشابهة القائمة بين الشيء المادي والشيء المجرّد.

يمكننا أن نقسّم الرموز إلى نوعين:

1 -الرموز الاصطلاحية.

2 -الرموز الإنشائية.

أولاً: الرموز الاصطلاحية:

هي الرموز التي وضعها الإنسان في وقت متأخر نسبياً لتُساعده في المعرفة، فهي إشارة موجزة اصطَلَح على معناها مجموعة كبيرة من البَشَر.

من ذلك على سبيل المثال:

أ) الرمز العلمي: وهو مجموعة من الرموز تواضع على معناها مجموعة كبيرة من الناس، ومن ذلك: رموز الرياضيات: ($\infty, \langle, \rangle$) والرموز الكيماوية: $H2S04$ (حمض الكبريت)، HCL (كلور الماء) $H2O$ (الماء).

هذه رموز علمية اصطُلح على معناها من قبل مجموعة كبيرة من الناس.

أيضاً لدينا الرموز الطبية مثل: $B1 - B2 - B6$ وكلُّها مجموعة من الفيتامينات.

ب) الرمز اللغوي: هو اللغة باختصار إذ تحمل الكلمة عندما وُضعت دلالة محددة تواضَع على معناها مجموعة من البَشَر.

تعريف اللغة: (هام)

اللغة مجموعة من الإشارات الصوتية تواضعت عليها جماعة بشرية وتواضعت على دلالتِها، ليست اللغة في الأصل إلاّ نَسَقاً رمزيّاً من الأصوات ابتدعه الإنسان في التعبير عن حاجاتِهِ المادية أولاً ثم الروحية، لكنَّ التطور العقلي والوجداني للإنسان استدعى تحميل الأصوات اللغوية مضمونات وجدانية وشعورية واقتضى منه ابتداع مثل هذه اللغة.

هناك كتاب مهم جداً أرجو أن تقرؤوه، اسمه:

(مقالة في الإنسان أو مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية) لـ (آرنست كاسيرر) ترجمة: إحسان عباس.

يعني:

في البداية كان للغة أصوات يُراد منها التعبير عن الحاجة المادية، وبعدئذ اضطُرَّ الإنسان أن يبتدع لغة تعبّر عن مشاعره وذاته الداخلية فابتدع الرمز، وأصبحت اللغة تحملُ دلالات تتجاوز المادية.

ج) الرمز الديني:

عندما نظر الإنسان إلى هذا الكون بهذا الامتداد والاتّساع وجَدَ نفسه صغيراً وعاجزاً عن تفسيره أو فهمه وبدأ يخافه ومن الخوف ظهر الدين.

فأصبح يخاف الرياح فعبَدَها، وخاف حيوان كبير فصنَع له تمثالاً وعبَدَه، خاف من الشمس لأنَّه لا يفهمها فيعبُدُها... الخ.

وواحدة من النظريات تقول: أنَّ الخوف هو السبب الأساسي وراء الدين.

وشيء آخر: أنَّه كان ينظر إلى السماء فتعطيه مطراً وهو بحاجة إلى الماء فأحبَّ الغيم والمطر، وخاف الصواعق والرَّعد، ومن مجموع الحب والرَّهبة ظهر الدين أيضاً.

(سبنسَر) رأى أنَّ الدين قد بدأ بالظهور حقيقةً عندما بدأ الإنسان بعبادة السَّلَف، فأصبح ينظر إلى أجدادِهِ نظرةً تقديسيّة، وهذا ما تجدونه في إفريقيا الآن وحول الأمازون.

جيمس فريزر وهو صاحب كتاب مهم جداً جداً أخذ عليه رتبة مهمة والكتاب هو **(الغصن الذهبي)** فأعطته الملكة رتبة (عضو مجلِس شعب، ممثّل برلمان).

جيمس فريزر قال: الدين ظهر من مسألة أخرى، ليست من الخوف، وليست من الرَّهبة، وليست من عبادة الصَّنَم إنما ظهر بسبب شيء اسمه: الانتعاش الروحي.

قال: كيف؟

قال عندما تجتمع القبيلة في آخر النهار ويشعلون النار ويبدؤون بالغناء فتنتشي أرواحهم وتتسامى، فيشعرون أن هناك ثمَّة ما يتوجّب شكره، فاخترعوا فكرة الله.

سمّى هذه القضية (اليوفوريا) ← التسامي.

الآن:

الإنسان بكل الأحوال وجَدَ نفسه صغيراً ومكسوراً أمام هذا الغموض الفظيع الذي يحيطُ بهِ، وحاول تفسيرَه فلم يستطع، فحاول أن يستأنس العالم، كيف؟

يعني: أن يجعَلَهُ غيرَ غريب وغير نافذٍ عن سلطتِهِ أو عن محاولة استرضائه لما هو نافذٌ عن سلطته.

فحاول أن يخلق العالم من جديد ولكن وفق خبرتِهِ الذاتية فجعَلَ للكون قِوى تخلُقُه، ومن هنا بدأ الدين باختراع الإنسان لقِوى قد لا يكون لآمها، وبدأت فكرة الإله تتكوّن في ذهنه ولكن الإله المتعدّد.

وعندما حاول أن يفهم الإنسان القديم الكون حاول التعبير عنه كرمز، لذلك كما قلت: أنَّ القِوى الكبرى التي وجَدَها يريد أن يفهمها، ففكرة الإله فكرة مجرّدة تحتاج إلى نضج عقلي.

فماذا فعل؟

حاول أن يقرّبها إلى ذاته، أن يستأنسها، ألاّ يجعلها فكرة مجرّدة غائمة، فصنَع تمثالاً لها أو شخّصها، كأن يشخّصها بالنار أو بالشمس أو بالريح أو بالجبل... الخ.

فكان هذا المعبود رمزاً لما هو كائن في ذاتِهِ ولا يستطيع أن يعبّر عنه.

يعني:

هو نوع من عبادة الله ولكن بطريقة ماديّة تُقرّب فكرة الله إلى ذهن الإنسان، وما الشعائر التي أقامها الإنسان، إلاّ وسائل رمزية يسترضي بها هذه القِوى أو يحاول أن يعبّر عن مشاعره تجاهها.

والرمز لم يكن حكراً على الأديان البدائية بل إنَّ الأديان العليا (كالبوذية، والزردشتية، واليهودية والمسيحية والإسلام...) كلها لجأت إلى الرمز لتحاول تقريب فكرة الله، فحاولت أن ترمز الله برموز محددة فلذلك كانت رموز الزردشتية: (آهورا مزدا) وهو الإله الزردشتي وهو النار المقدّسة، لأنهم وجدوا في النار الضوء والإنارة والقوّة والفعل وأيضاً عدم التحديد فلا أحد يستطيع أن يحدد النار، فحاولوا أن يقرّبوا فكرة الله بعبادة النار ولكنَّهم لا يعبدون النار.

وهناك كتاب أرجو أن تعودوا إليه وهو: **(قصة الديانات) لـ: مظهر سليمان.**

فكل الديانات تصبُّ في مكان واحد حتى عابدو الحجر لأنهم ما كانوا يعرفون ما قصة الله، ولكنَّهم عندما يعبدون هم يعبدون الله متمثّلاً بشيء من الأشياء.

الفعالية الدينية تقوم على لجوء الإنسان بطاعته إلى قوة قادرة على أن تنجزه، هذه القوة في وجدانَّه وأعماق روحِهِ هي الله، لكن هو لا يفهَمُهَا، فيشخّصها بأي شيء قادر عقله لفهمها.

فالنار والشمس ليسا إلهين يعبدان لذاتهما، ولكنَّهما رمزان لقوة الإله الذي لا يمكن أن يراه أحد، ووسيلة يستطيع الناس من خلال التفكير في صفاتهما أن يفهموا فكرة الإله المجرَّدة التي كانت جديدة على الفكر الإنساني في تلك المرحلة من عمر الإنسان.

لكن هناك رموز أخرى قد لا تكون هذه الرموز لله ذاته أو رموز لتشخيص الله وإنما قد ترمز إلى طبيعة الديانة وإلى طبيعة المعتَقَد.

مثلاً: في اليهودية: رمز تابوت العهد (وهو رمز لروح إلههم القديم الذي وُضِع في الصندوق الخشبي الذي يحتوي ملفات السنين ووثائق الأنبياء، ولم يكن يُسمح لأحد أن يمسَّهُ).

في المسيحية: وجدوا الصليب رمزاً لها، ووجدوا في شرب قليلاً من الخمر وأكل قطعة من الخبز وسيلة لمغفرة الخطايا في القُربَان المقدّس للاشتراك بذبيحة السيد المسيح.

فهو إشارة رمزية إلى توحّد المؤمنين بالاشتراك بالذبيحة الإلهية التي هي ذبيحة السيد المسيح.
في الإسلام: قلّت الرموز لكن نستطيع أن نرى الهلال رمزاً للإسلام.
وفي القرآن الكريم نجد بعض الأشياء تُقدّم بأسلوب رمزي: ﴿**وَمَا أَهْلَكْنَا مِن قَرْيَةٍ إِلاَّ وَلَهَا كِتَابٌ مَّعْلُومٌ**﴾ (4) سورة الحجر.
فهو يريد في هذا الموضع أن يُذكّر الناس بأسطورتَي عاد وثمود اللتان زالتا عن الوجود أو زال سكانهما، بسبب الضلال والغيِّ الذي عاشوا فيه.

د) الرمز الصوفي:

عند يشتطُّ الوجد ببعض الناس يجدون أن العبارة غير كافية للتعبير عن العواطف التي تجيش، فلذلك حاولوا أن يتّخذوا بعض الرموز التي اصطلح عليها معظم صوفيي العالم، فاتّخذوا مجموعة من الرموز التي تعارفوا على مدلولاتها مثل (الخمرة، النار، المرأة، الطير).

يقول عاطف جودَت نصر في كتاب اسمه: (الرمز الشِّعري عند الصوفية):

(لغة الحب الإله الرمزية لغة عالمية يتعاطاها جميع الصوفية على اختلاف أديانهم وأوطانهم).
لذلك الصوفيون يلتقون لأنهم يتسامون عن العشيرة والطائفة...، هم أحباب الله، هم مع الله.
فمثلاً: رمز المرأة على الرغم من كل الحسيّة المشربة بها نجد أن الصوفيين قد لجؤوا إلى هذا الرمز كثيراً، ومَن يأخذ ديوان تُرجمان الأشواق لـ (محيي الدين بن عربي) سيجد أن كل الديوان تقريباً في الغَزَل.
ومن ذلك ما قاله **السيد البدوي:**

شربتُ بكأسِ الأُنسِ من طيب خمرةٍ فلذّ لي المشروب في خيرِ خلوتي
فقرّبني السَّاقي لديه وقال لي تلذّذ بهذي الكأس وادنُ لحضرتي
وباسطني عمداً وطاب خطابُه فيا طيبها من خمرَةٍ صمديّةِ
فغيّبني عنّي فصِرْتُ بلا أنا دهشت بمرآة ووحدتُ وحدتي

وقد يتوسَّل الصوفي بالمرأة ويجد في صفاتها الحسيّة بل المترَعة بالحسيّة تعبيراً رمزياً عن الحضرةِ الإلهية.
يقول **ابن سوار:**

وحقِّ فتورِ طرفِكَ والفتونِ وما بالقدِّ من هَيَفٍ ولينِ
لأنتَ وإن كسوتَ السُّقمِ جسمي وأهديتَ السُّهادَ إلى جفوني
منايَ ومنتهى أملي وقصدي ودُنيايَ التي أهوى ودِيني
فَصِلْ، واهجُر وأبعدني وأدْنِ فإنّكَ لست غيري في يقينِ

من ذلك يقول أحد الشِّعراء:

أُخفي الهوى ومدامعي تُبديهِ وأمتيه وصبابتي تُحييه
ومعذّبي حلوُ الشمائِلِ أهيَفٌ قد جُمّعت كلُّ المحاسن فيه
فكأنَّه في الحسنِ صورة يوسف وكأنني في الحزنِ مثل أبيهِ
يا مُحرقاً بالنار جسمَ محبّه رفقاً فإنَّ مدامعي تُطفيهِ
أحرقَ جسمي، بل جميعَ جوانحي واحرص على قلبي لأنّكَ فيهِ

حقيقة، في الحركة الصوفية جمال ومعاني سامية وجميلة جداً، لأن الصوفيين قد حدّدوا مُسبقاً الدلالة لرموزهم.

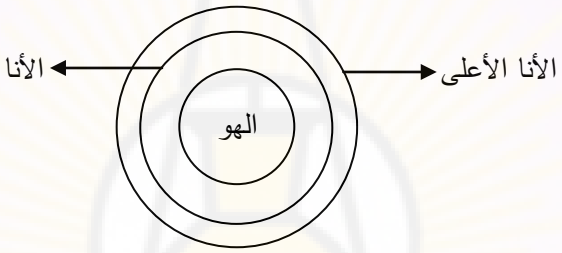
لذلك فإنَّ الرمز الصوفي ينضوي أيضاً تحت لواء الرمز الاصطلاحي، ولكن التواضع فيه له نصيبٌ كبير على الرغم من أنَّه أقلُّ تقيُّداً بالحرفية وأكثر قرباً إلى الإيحائية ولكن غير المطلقة تماماً.

هـ) الرمز النفسي:

لم يكن الرمز النفسي بغائبٍ عن أذهان الشُّعَرَاء والكتاب ما قبل منتصف القرن الماضي، فقد اعترف مبدع التحليل النفسي **(فرويد)** بأنَّ علماء النفس قد تعلموا من الشُّعَرَاء والكُتَّاب، فالشعراء والكُتَّاب يتعمقون في النفس البشرية، ويغوصون في ثناياها فيكتشفون أشياء اكتشفها فيما بعد علماء النفس ووضعوها في سياقها الاصطلاحي.

وفرويد أشار بوضوح إلى أنَّ معلميه الأساسيين هم الكُتَّاب والشُّعَرَاء ممن درسوا النفس البشرية، وتعمقوا بها دون أن يضعوا هذا العلم في مصطلحات علمية.

ففرويد حاول أن يقسم النفس البشرية تقسيماً مكانياً من الناحية النظرية، ويقصد بالتقسيم المكاني أنَّه تقسيم يشبه تقسيم الجغرافيا أو تقسيم طبقات الأرض، إذ جعل النفس البشرية تتكون من ثلاثة طبقات، فالطبقة الخارجية سمَّاها (الأنا الأعلى) والطبقة الثانية سمَّاها (الأنا) والطبقة العميقة الغائصة في ثنايا النفس سمَّاها (الهُو).



وهذا التقسيم تقسيم نظري القصد منه الدِّراسة، فليس حقيقياً أنَّ النفس يمكن تقسيمها بهذه الدقة وبهذا الفرز الشديد الوضوح، فالنفس مختلطة ولكن لتسهيل الدِّراسة يمكن تقسيم الدِّراسة على هذه الشاكلة.

الأنا الأعلى:

الأنا الأعلى هي مجموعة من المكونات الاجتماعية غالباً والتربوية والثقافية التي تشيع في مجتمع ما.

فكل مجتمع يضع مجموعة من القوانين العرفية (المتعارف وجودها)، وهذه القوانين يتمثلها الإنسان بالتربية، فعندما يولد الإنسان فإنَّه يولد حر لا يعرف أنَّ ثمَّة شيء سيقيد تصرفاته أو اندفاعاته أو تخيلاته، ولكن التربية تقوم بتعليم الفرد مجموعة من القضايا التي توارثها الآباء عن أجدادهم وعن بيئتهم الاجتماعية حتَّى يتوافق الفرد مع الجماعة، فهدف التربية صياغة الفرد صياغةً اجتماعية.

من هنا نقول إنَّ الأنا الأعلى هي مجموعة الأعراف والقوانين العرفية التي يتبناها المجتمع لتأطير الفرد وتصرفاته لتتوافق هذه النفس مع ما هو سائد في مجتمع ما.

لذلك مهمة الأنا الأعلى هي الكبت، أي لجم اندفاعات (الأنا) و (الهو)، فـ (الأنا) تريد أن تحقق أشياء كثيرة لكن (الأنا الأعلى) يكبت الرغبات مع ما هو سائد في المجتمع حتَّى تتوافق (الأنا) مع العرف الاجتماعي.

و(الأنا الأعلى) مجموعة من القوانين التي تؤطر اندفاعات (الأنا) لتجعل (الأنا) متسقة مع مواصفات المجتمع وأعرافه.

فـ (الأنا) فيها كثير من الرغبات والاندفاعات إن لم تتحقق تثور مما يجعلها ترغب في تحقيق هذه الرغبات كيفما

كان، لكن (الأنا الأعلى) يحجمها ويؤطرها، وعندها فإنَّ هذه الرغبات تتكور على ذاتها وتختزن في (الهو)، وتبدأ بالتخثر وهنا إذا كثرت الرغبات غير المحققة يحدث ما يحدث في طبقات الأرض أي تنفجر هذه الطبقة (الهو)، وعندها تحاول (الأنا) أن تجد ثغرة للخروج، لكن الكبت قاسٍ، فتضطر (الأنا) إلى تحقيق الرغبات بأسلوب لا تمانع فيه (الأنا الأعلى)، وتحقق جزء صغير من رغبات (الأنا)، هذه الرغبات تحقق عن طريق الأحلام.

ففي الأحلام تبدأ هذه الرغبات بالتسرب، فالحلم يُنشِئ شيئاً من التوازن بين (الأنا الأعلى) وبين (الأنا والهو)، لكن الحلم لا يخرج ما في داخله بشكل واضح وصريح مباشرة، فهذه الاندفاعات والرغبات في (الأنا) لا تخرج بشكل صريح، وإنَّما تخرج بشكل رمزي، ومن هنا نأتي لدراسة الرمز.

ففي الأحلام تخرج (الأنا) اندفاعات (الهو) بشكل ملتوٍ وغير صريح لأنَّها تتفق مع مواصفات (الأنا الأعلى)، ومن هنا تصبح هذه الاندفاعات على شكل رموز.

وكما يقول فرويد إنَّ لغة الحلم لغة رمزية بامتياز وثمَّة رموز تتساوى لدى أبناء البشرية كلها تقريباً، ولكنها لا تنطبق على كل الحالات بشكل مطلق، والسبب أنَّ الذي يستمع إلى الحلم يجب أن ينتبه إلى سياق الحلم.

ومن هنا فإنَّ الرمز الإنشائي رمز يعتمد على السياق في تفسيره، أمَّا في الرمز النفسي غالباً تكون دلالة الرمز في الأحلام دلالة متقاربة لدى أبناء البشرية.

يقول فرويد في كتابه تفسير الأحلام:

«محتوى الحلم يبدو لنا كأنَّه نقل لأفكار الحلم في نمط مختلف من التعبير، فمحتوى الحلم يأتينا فيما يشبه الكتابة المصورة، فالحلم لغز مصور من هذا القبيل»

ويتوسل دائماً الحلم الرمز حتَّى يبلغ ويفصح عن ذاته، وكما يقول فرويد في الكتاب نفسه:

«والجامع المشترك بين الرمز والمرموز إليه يكون واضحاً في طائفة من الحالات، خفياً في طائفة أخرى حتَّى ليبدو اختيار الرمز شيئاً محيراً»

وفرويد جعل الرمز خاصَّة من خواص التفكير اللاشعوري، وليس خاصَّة من خواص الأحلام فقط، فالرمز عنصر من عناصر تفكير الشُّعَرَاء البسطاء من الناس والشعب بشكل عام، وخاصَّة في الأمثال والحكايات والنكات.

على هذا الأساس فالكاتب والشاعر يشبه إلى مدىً بعيد الحالم، فالشعر المعاصر انتقل من الحالة الخارجية الوصفية إلى التعمق في داخل الشاعر، وهذا ما يجعلنا نشعر بشيءٍ من الغموض والإبهام في الشعر، فالشعراء انتقلوا إلى ذواتهم من الداخل وتعمقوا في ذواتهم.

وفرويد يقول:

«إنَّ ثمَّة رموز ثابتة يمكن للمحلل النفسي أن يكتشفها إذا ما عرف الشيفرة، وبهذه الحالة يلتقي الرمز النفسي مع الرمز الاصطلاحي، لكن لا يمكن أن يتنبأ المحلل بدلالة الحلم إلاّ من خلال السياق والحالة الفردية».

ومن هنا فقد اكتشف تلميذ فرويد (**يونغ *C-G-Jung***) أنَّ ثمَّة لا شعور لدى الجماعة البشرية، وهو ما سمَّاه اللاشعور الجمعي.

وثمَّة رموز تتكرر في أحلام الناس وتعني الشيء ذاته بشكل دائم، مع الملاحظة أنَّ المادة النفسية ليست مادة علمية، فالأحلام ليست رياضيات، إنَّما تتبع رؤية المحلل، فالمحلل يفهم بدقة كيف يقدم الحالم حلمه، وعندئذٍ يمكن أن يعطي دلالة أقرب إلى الدقة، وهنا ينزاح الرمز النفسي نحو الرمز الإنشائي، لأنَّه ليس له معنى ثابت ودائم ودقيق.

فغالباً له معنى دائم لكن في بعض الحالات التي يكتشفها المحلل لا يكون المعنى الموضوع مسبقاً هو المعنى الصحيح.

يقول فرويد:

«إنَّ الإمبراطور والإمبراطورة أو الملك والملكة يصوران حقيقة والدي الحالم في معظم الأحيان، أمَّا الأمير والأميرة فيصوران الحالم أو الحالمة»

على هذا الأساس نستطيع أن نقول إنَّ الرمز النفسي هو رمز اصطلاحي على الأغلب؛ لأنَّه رمز مقيد بدلالة ثابتة غالباً، فقد لا يمتلك الرمز أكثر من دلالة واحدة، لَكِنَّهُ يميل نحو الإنشائية لأنَّ الرمز النفسي يحتاج أحياناً إلى لمحة المحلل لوضع الرمز في سياق الدال ذي الخصوصية، فدلالة السيف من الدلالة الجنسية عند رجل ما، لَكِنَّهُ في سياق حلم ما لإنسان عربي قد يدل على الأنفة والعروبة، وهذا يعتمد على ذكاء المحلل والسياق الذي يرد فيه الرمز.

ثانياً: الرموز الإنشائية:

الرموز الإنشائية رموز ليست قائمة على دلالة منفردة واحدة، وهي رموز تكتسب دلالتها من السياق الذي ترد فيه، وتأتي دلالتها من خلال ذاتية مبدعها.

فالذاتية سمة أساسية في الرموز الإنشائية وهي غالباً ما تصدر عن حالة خيالية يشترك في تكوينها رهافة الحس وسعة الخيال والثقافة التي يحملها مبدع الرمز الإنشائي وقدرته الفنية على التوظيف.

ومن هنا فإنَّ للسياق الذي توضع فيه مفردة الرمز الإنشائية أهمية كبرى، فالرموز الإنشائية ابنة السياق، ولا يمكن أن ندرك دلالتها المتوقعة ما لم نجدها في سياقها، فإذا أخرجت من سياقها لم يعد لها دلالة.

ومن هنا نجد الفرق بين هذا الرمز والصورة التراثية (الاستعارة)، فالاستعارة إذا أخرجت من السياق يظل لها دلالتها كما كانت في السياق، أمَّا الرموز الإنشائية إذا أخرجت من السياق تفقد دلالتها الرمزية في السياق وتعود إلى الدلالة المعجمية.

وقد اتسعت نسبة الذاتية في الرموز الإنشائية وخاصَّة في الرمز الفني الشعري والأدبي، فالشاعر لا يعتمد على معطيات مسبقة لإنشاء الرمز سوى قدرته على الخلق، فكلمة (مطر) قد توظف عند شاعر من الشُّعَرَاء بمعنى الخير والعطاء، وقد توظف بمعانٍ مختلفة قد تصل إلى حد الغدر والخيانة، هذه الدلالة المختلفة سببها ذاتية المبدع، فهو الذي يعطي الدلالة التي ترجحها.

ومن الرموز الإنشائية:

أ) الرمز التاريخي:

تكون خلفيّة الرمز التاريخي من التاريخ، فالأساس في الرموز التاريخية هو التاريخ.

ويمكن للشعراء استخدام الحوادث التاريخية أو شخصيات تاريخية أو مدن تاريخية أو أسماء تاريخية، وكل هذه الأشياء تشكل معطيات ذات قيمة تكمن قيمتها في طبيعة التجربة التي مرت بها هذه الحوادث أو الشخصيات أو الأسماء أو المدن.

وعلى هذا الأساس نقول:

إنَّ القيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها فإذا كان الكاتب أو الشاعر يريد التعبير عن تجربة معينة فردية أو جماعية فإنَّه يتخير دلالة الرمز ويشكله في سياق يؤدي مثل هذه الدلالة.

والتاريخ عادة يعيدنا إلى الماضي ويثير في أذهاننا الكثير من المشاعر والأحاسيس، لكن العملية الفنية (طريقة استخدام الشُّعَرَاء للرمز التاريخي) هي التي تكشف عن تلك الصلة بيننا وبين التاريخ عندما يغدو التاريخ رمزاً لا مجرد إشارة إلى موضوع متفق على مدلولاته، فالإشارة هي الرمز الذي ينطبق على دلالته ولا يتغير معناه مثل إشارة المرور، أمَّا الرمز فدلالته ليست ثابتة فهو يختلف باختلاف السياق الذي يُستخدم من أجله.

على سبيل المثال (قرطبة) تثير في أذهاننا ذلك الفخر بحضارة عريقة بناها العرب على أرض الأندلس، فهي تذكرنا بأمجاد العرب في أوروبا، ولكن **محمود درويش** استخدمها في سياق فأعطاها دلالة مؤقتة ومختلفة عن الدلالة التي تثيرها في أنفسنا، فقد استخدمها محمود درويش بدلالات مختلفة، فقد استخدمها للتذكير بأنَّ الذين

رحلوا إليها لم يعودوا وحاول أن يزرع في نفس المتلقي أجواءً كاليأس والضياع والتخبط واستواء الأمور في زمن ضاعت فيه المقاييس.

ومن المعاني التي استخدمها أيضاً هي المنفى والاضمحلال والضياع دون هدف.

يقول **محمود درويش** في قصيدة (أقبية أندلسية صحراء):

فلا تبكِ يا صاحبي، حائطاً يتهاوى
وصدِّق رحيلي القصيرَ إلى قرطبة
أذكرُ أني سأحلمُ ثانيةً بالرجوع
إلى أينَ يا صاحبي؟
إلى حيثُ طارَ الحمامُ فصفق قمح
وشقَّ السَّماء
ليربطَ هذا الفضاءَ بسنبلةٍ في الجليل
– ولماذا تريدُ الرحيلَ إلى قرطبة؟
– لأنني لا أعرفُ الدرب
– صحراء
– صحراء
ويلتفُ حولي الطريقُ الطويل
كمِشنقةٍ من ندى
وأوقن يا صاحبي أنَّنا لاحقانِ بقيصر ... صحراء ... صحراء
غنِّ انتشاري على جسدِ الأرضِ كالفطر
إنَّ الغجرَ يكرهونَ الزراعة
لكنَّهم يزرعونَ الخيولَ على وترين
ولا يملؤون التوابيتَ قمحاً كمصرَ القديمة
ولا يرحلون إلى الأندلس
فُرادى ...
في ساحةِ البرتغال، تعبت
أيَّتها الشّرطة العسكرية
لا أستطيعُ الذهابَ إلى قرطبة
فرقْ شرايينَ قلبي القديم بأغنيةِ الغجرِ الذاهِبينَ إلى الأندلس
وغنِّ افتراقي عن الرمل والشُّعَرَاء القدامى
وعن شجرٍ لم يكن امرأة

نلاحظ أنَّ كلمة (قرطبة) وهي رمز من رموز التاريخ لم تعد ذهن المتلقي إلى فكرة المجد والشموخ العربي، والحضارة العربية التي كانت مزدهرة في أرض الأندلس، وإنَّما حمَّلها الشاعر مجموعة من الدلالات وفق السياق الذي استخدمت فيه، فتارةً تعني الضياع وتارةً تعني الرحيل وتارةً تعني الشتات وتارةً تعني الموت وتارةً تعني الغربة.

وعلى هذا نقول:

إنَّ المعول الأساسي في استخدام الشاعر للرموز التاريخية حرٌّ يقوم على قدرة الشاعر على شحن الرمز التاريخي بما يخدم التجربة الراهنة، وتلوين هذه التجربة بالمشاعر التي يريد الشاعر أن يبلغها للمتلقي.

ويمكننا القول:

أنَّ الرمز التاريخي والرمز الأسطوري على الرغم من أنهما يحملان دلالة مسبقة إلاّ أنَّهما أميل إلى ما يكونان إلى الرموز الإنشائية، ذلك لأنَّ استخدامهما من قبل الشُّعَرَاء قد يمنحهما دلالات لم تكن لهما في الأصل أو يحرفان الدلالة التي لهما في الأصل.

ويحرف الشُّعَرَاء للدلالة التي وضع لها الرمز التاريخي والرمز الأسطوري، فيجعل هذين الرمزين أقرب ما يكونان إلى الرموز الإنشائية، فيصبح الرمز بعيداً عن المحدودية ويكتسب شيئاً من الغنى والانفتاح والعمق الفني في تعبيره عن التجربة الراهنة، ويصدران غالباً عن رؤية يريدها الشاعر أن تصل إلى المتلقي.

- خصائص الرمز الفني (الشعري):

ثمة خصائص تميز الرمز الفني عن سواه من الرموز، فالرموز الإنشائية رموز تُنشأ دلالتها من خلال اصطلاح مرحلي مؤقت، فالتوقيت هو الاستخدام في هذا السياق وليس في سواه، ولو أبدلنا السياق لنتج دلالة أخرى غير ما كانت عليه في السياق السابق، وهذه الدلالة يستدل عليها بشكل طبيعي من خلال فحص مكونات النص وعلاقات النص بعضها ببعض وعندئذٍ نكتشف ظلال الدلالة، وليست الدلالة المطلقة، ومن هنا قد يختلف الناس على معنى بعض الرموز في الشعر الحديث والمعاصر.

ومن خصائص الرمز الفني:

***1*- السياقة:**

ونقصد بها أنها المفردة التي يستخدمها الشعراء لتكون رمزاً منحرفاً عن دلالته المعجمية أو الاصطلاح اللغوي الذي وضع لها في الأصل، يمكن أن تكتسب هذه المفردة دلالة مختلفة يحملها إياها الشاعر عندما يضع هذه المفردة في سياق خاص موحي قادر على التعبير وقادر أن ينزع الدلالة المسبقة للمفردة ليهب لها مؤقتاً دلالة مختلفة.

على سبيل المثال كلمة (مطر) فدلالتها المعجمية معروفة، لكن عندما يستخدمها شاعر متميز في سياق مختلف سنجد ببساطة أن هذه الكلمة ستكتسب دلالة جديدة، فقد تكتسب دلالة بمعنى الثورة أو الأمل أو الخير، وهذه الدلالة مؤقتة لأننا إذا نقلنا هذه الكلمة من سياق إلى سياق فإنها في كل سياق تكتسب دلالة مؤقتة، أو إذا حررنا هذه الكلمة من السياقات تعود إلى دلالتها المعجمية.

ومن هنا نقول إن الرمز الفني هو ابن السياق وأبوه، فإذا لم يتسير سياق ما لمفردة معينة لا يمكن أن تنتقل لتكون رمزاً فنياً، وهناك رموز كثيرة استخدمها الشعراء مثل: **الحصان- البحر- المطر- العاصفة...إلخ.**

وثمة رموز مألوفة كالتي ذكرناها، فغالباً الريح توحي دلالتها بالثورة، والمطر بالخير والحصان بالتحدي أو الثورة والبحر بالسفر أو العمق أو الغموض، وهنا الشاعر المتميز يستطيع أن ينزع هذه الدلالات المألوفة ويعطي دلالة جديدة من خلال رؤية جديدة.

على هذا الأساس نقول ينبغي أن يُفهم الرمز من خلال السياق الشعري وفي ضوء العملية الشعورية التي أنتجت الرمز، لأن الشاعر عندما يكون في حالة وجدانية معينة يحمّل المفردة وحدات عاطفية ووجدانية قد لا تحملها في سياقٍ آخر، ومن هنا فإن الرمز ابن السياق، وهذه الخاصية خاصية مهمة في الرمز.

***2*- الرؤيا الذاتية:**

ويقصد بها أن الشاعر لديه حرية مفرطة بل مطلقة في تحميل المفردة دلالة جديدة، وهذه الحرية تقتضي أن يمتلك الشاعر رؤية خاصة به تجعل من هذه المفردة تحمل دلالة معينة، لا يحد حرية الشاعر في إعطاء الدلالة الجديدة المؤقتة للمفردة أي حد، فثمة شيء من الإطلاق في قيام الشاعر أو في إعطاء ومنح دلالة جديدة للمفردة.

ولا يحده شيء إلا ما يراه في الداخل من خلال العلاقات التي ينسجها أو يكتشفها أو يقيمها بين المفردات،

ونذكر في هذا السياق قصيدة في العصر المملوكي تحدث فيها الشاعر عن فكرة لم تكن مألوفة، وكان هذا الحديث عن الخمرة، فهذه الخمرة قد ثأرت من الناس لأنهم داسوها بأقدامهم فأوجعت لهم رؤوسهم وجعلت رؤوسهم تدور، فهذه علاقة أحدثها الشاعر، لأن شاعراً آخر قد ينظر إلى الخمرة بمنظورٍ آخر، فالشاعر هنا قادر على إقامة العلاقات التي ليس لها وجود، وهذه الفكرة لم تكن لتخطر في بال أحد في ذلك العصر.

من هنا نقول إن الرؤيا الذاتية هي الرؤيا التي تحدد معنى أو دلالة الرمز المؤقتة إذ يقوم الشاعر بجمع أشياء متباعدة ليلتقط أو يحدس دلالة أو علاقة ليست ملتقطة من الكثيرين.

والرؤيا تُخش أن توقع الشاعر بشيء هو أقرب إلى الإبهام، ومنهم من يستعمل رمزاً خاصاً به وهذا ما يدعى بالرمز الخاص ومعناه ذلك الرمز الذي يكثر شاعر ما استخدامه بشعره، فيعرف الرمز به أو يعرف الشاعر بالرمز كما الياسمين عند نزار قباني والمطر عند السياب والبحر عند محمود درويش، وهذا الرمز ندركه من خلال استقرائنا لمجموعة القصائد التي يكتبها شاعر ما فتكثر عنده أو تلح عليه رموز محددة فيدعى رمزًا خاصًا، وهذا ليس رمزاً مبهماً إذ يمكن اكتشاف دلالته واستقراؤه من خلال استقراء إنتاج شاعر من الشعراء، فإذا درسنا مجموعة القصائد التي لديه سنلحظ تكرار رمز معين يصبح رمزاً خاصاً.

أمَّا الرمز الشخصي رمز يعود إلى الإبهام والسبب أنه مغلق بين الشاعر وذاته، ولا تستطيع العلاقات اللغوية توضيحه، وهذا يكاد يكون عيباً بل هو كذلك، والسبب أن الرمز لا يتوضح في هذه الحالة ويبقى غامضاً بعيداً عن الإيحاء والبث.

وجمال الرمز قائم على عمقه وعلى عظمة الفكرة الكامنة فيه، ولكن الوضوح النسبي شرط أساسي فيه.

على هذا نستطيع أن نقول إن الذاتية في إبداع الرموز الفنية ذاتية حرة ومقيدة في الآن ذاته، فهي حرة من ناحية الاستعمال الحر لأية مفردة في خلق أي رمز فني وعبر سياق معبِّر، ومقيدة من ناحية ضرورة التزام الشعراء بشيء من الوضوح يبعد هذا الرمز عن الانغلاق الذي يفقده جماله وإيحائيّته.

3- التجريد:

التجريد معناه العقلي أو الفلسفي هو انتقال العقل من الأشياء المادية المدركة، والتجريد ديدن كل الفنون وخاصة الفنون المادية كالرسم والنحت والتصوير والرقص، فكلّ هذه الفنون تبدأ من الحسي وتنتقل إلى المدرك.

وهذه الآلية (التجريد) تنطبق على الرمز إذ ينطلق الذهن من الكلمة المفردة ذات الدلالة المحملة بأعباء معينة إلى فكرة مدركة ومعقولة ومتخيلة من خلال الأساس المادي الذي انطلقت منه، فكلمة (بحر) في صورته المحسوسة معروف، أما عندما يركبها الشاعر تركيباً معيناً فإنها تختلف في دلالتها ومثالها قول درويش:

دقت ساعة البحر.

ففي هذا السطر ينطلق الذهن من البحر الصورة المحسوسة التي نعرفها في ذهننا إلى صورة الرحيل.

فعملية انتقال الأشياء المحسوسة إلى الأشياء المدركة المتصورة تسمى التجريد.

والتجريد في الفن له قدر أكبر من الحرية في العلم لأن العلم مقيد، فهو لا يعتمد التشابه في المظاهر الحسية بين الصورة المجردة وبين الشيء، بل يعتمد علاقات داخلية يرجحها السياق الزمني أو المكاني من مثل الانسجام والتناسب وغير ذلك.

وعمومًا الرمز الفني هو رمز للفكرة المجردة التي تزداد عن الأشياء المحسوسة.

ويمكن اكتشاف العلاقة التجريدية بين الشيء المحسوس والشيء المدرك عبر عملية حدسية غالباً، والحدس

لا يعني تغييب المحاكمة العقلية، لكن أن نغلب المعرفة التلقائية الحدسية على المحاكمة العقلية، فعندما نقرأ قصيدة نعجب مباشرة بها لأننا غلبنا المعرفة الحدسية على المحاكمة العقلية، ومن هنا نقول إن كثيرًا من الشعراء المؤثرين هم الذين يستطيعون أن يعدو (من العدوة) المتلقي في حالتهم الوجدانية، ومثال ذلك أبيات للمتنبي:

وَجبالُ لُبنانَ وَكيفَ بِقطعها وهي الشَّتاءُ وصَيفهنَّ شتاءُ

لَبسَ الثُّلوجَ بِها عليَّ مَسالِكي فَكأنّها بِبيَاضِها سَودَاءُ

لبس: من الالتباس.

هنا تتأجج العاطفة عند سماعها للمرة الأولى، بسبب الحالة الوجدانية التي منحنا إياها الشاعر واستطاع أن يؤثر فينا عبر اكتشاف علاقة بسيطة.

4- الحدسية:

أمرسون- أحد النقاد الغربيين- يرى أن الرؤيا الشعرية نوع من المذيب الكوني، فهي تضع في الوحدة أكثر الأشياء المتناقضة شموساً.

فهذه الرؤيا مذيب كوني لأنها قادرة على أن تجمع بين المتناقضات، فالبياض والسواد في أبيات المتنبي أصبحت شيئاً واحداً.

والرؤيا الشعرية قادرة على دمج الأشياء بعضها ببعض لاكتشاف علاقات جديدة ليست غريبة لكن الشاعر يحدسها، ومن هنا لا يصل الشاعر إلى مثل هذه العلاقات عبر المحاكمة العقلية وإنما يصل إليها عن طريق الحدس ويلتقطها المتلقي عن طريق الحدس.

والرمز حقيقة يجمع بين أشياء قد لا تكون متقاربة بل قد تكون متنافرة، فالمطر دليل الخير، لكنه في الآن ذاته إذا ما كثر أصبح كارثياً.

نقول في تأثير الرمز إن الشعراء يقومون عادة بتحرير الرموز من ذلك العامل المنطقي المتجمد لينقلوها إلى شيء آخر يدرك من خلال عملية لا واعية هي عملية الحدس.

والحدس عملية نوع من الميل الذهني الذي يتم بوساطته النفاد إلى أعماق الأشياء، إذ يتحد مع المضمون الوحيد الذي تنضوي عليه والذي لا يمكن أن يعبر عنه مباشرةً، والشاعر المجيد يلجأ إلى الرمز لأن ثمة حالات داخل الشاعر لا يمكن الوصول إليها بوساطة اللغة المنطقية.

فاللغة تبدو عاجزة حقيقة أمام ما يجول داخل الشاعر، والحدس هو الذي يلتقط العلاقات الغائرة بعيدة المنال وعبر الحدس يستطيع أن يخلق شيئاً من التجانس بين الأشياء المتباعدة والمتنافرة فأرسطو يقول: **(إنَّ الاستعارة الجيدة (الصورة) تشتمل على الإدراك الحدسي لسر التجانس في الأشياء غير المتجانسة).**

فالمتنبي في أبياته اكتشف التجانس بين البياض والسواد بحيث أصبح البياض سواداً والسواد بياضاً، وهنا تكمن عملية الحدس الفني.

وقد تحدث هيغل عن قضية الحدس فوجد فيها تهيئة للمتلقي لحدس الحالة الفنية، فعندما يبدأ الشاعر بالحديث عن شيء دلالته مترجمة، فهو يهيئ المتلقي للوصول إلى ما يريد أن يصل إليه.

ويرى هيغل أن الدهشة التي يصاب بها المتلقي وسيلة وأداة من أدوات الحدس الفني بشكل عام.

على هذا الأساس نقول إن الشعراء غالباً ما تقوم معرفتهم على حدس الأشياء والعلاقات القائمة في الوجود ومحاولة التقاط العابر السريع، ومحاولة إثارة المشاركة اللاواعية وخلق الحياة أي خلق علاقات ليست مكتشفة أو إقامة علاقات ليست مألوفة.

وبهذا نستطيع أن نقول إن الشعر الحديث لا يأتي تأثيره في المتلقي من خلال المنطق بقدر ما يأتي عن طريق الحدس، ذلك الحدس الفجائي الذي يلتقطه الشعراء الخلاقون عادة ويستطيعون من خلال شحنه بانفعالاتهم أن يعدو (من العدوة) المتلقين بحدوساتهم.

5- تعددية الدلالة:

ويقصد بها المفردة التي يستخدمها الشعراء رمزاً أو يجعل الشعراء منها رمزاً، وهي مفردة تحمل شحناتها التي وضعت لها في الأصل، لكن الشعراء عندما يوظفون المفردة رمزاً أي تصبح وسيلة فنية فإنهم يحررونها من دلالتها المسبقة، وعندما يحررونها من دلالتها المسبقة فإنهم يحملونها دلالة جديدة، وهذه الدلالة الجديدة ليست نهائية لأنه ليس متعارف على دلالتها الجديدة.

والدلالة الجديدة تصبح متعددة ومنتشرة بسبب تعدد وسائل التلقي، فكل شخص له مخزون يحدد له فهم الدلالة بطريقة تتآلف مع شخصه ومن هنا تكون الدلالة للرمز الفني دلالة متعددة بتعدد المتلقين، وبذلك نستطيع أن نقول إن الرمز ثمة تعدد في دلالته وليست ثمة أحادية، فالرمز لا يكون أحادياً إلا في عملية الانتقال من المحسوس إلى المجرد، أمَّا عندما يستقر في سياق معين فتصبح له دلالة متعددة.

(الرمز بُعد غني جداً وهو يقول أشياء كثيرة تختلف باختلاف المتلقي، وطبعاً باختلاف معارفه ومناحي ثقافته ومستوى طاقته على التخيل وإغناء الرؤيا الفنية).

ومن هنا فإن الرمز يتحول من عملية تقرير إلى عملية انفتاح، بحيث يبقى الرمز منفتحاً على دلالات متعددة.

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إن هناك خاصية ملازمة لخاصية تعدد الدلالة وهي خاصية الإيحاء؛ لأن الرمز الفني يقوم بشكل أساسي على خلق حالة من التشابه عادة في الأثر النفسي، وليس على خلق شبيه مادي، وهذا ما يجعله بعيداً عن التقرير ويجعل دلالته قابلة للتعدد.

بول فاليري- شاعر فرنسي- يقول:

(يحتمل شعري كل المعاني التي يلبسونه إياها، إنَّ المعنى الذي أحبوه لقصائدي لا يصدق إلا عليَّ، ولا يخالف المعنى الذي يسبغه سواي، إنه لمن الخطأ المنافي لطبيعة الشعر ولمن الخطأ الفتال للشعر أن تنسب إلى قصيدة معنى حقيقياً واحداً محضاً مطابقاً وملازماً لفكرة المبدع).

ومن هنا نقول إن الإيحاء وتعددية الدلالة واحدة من أهم الخواص للرمز الشعري.

* آليات استخدام الرمز الفني:

استخدم الشعراء الرمز الفني بطرائق وآليات متعددة، سنمر مروراً سريعاً على بعضها، ومنها:

أولاً: استخدام الرمز الفني الشعري الشامل:

في هذه الحالة يقوم الشاعر بوضع رمز أساسي ومحوري ينظم القصيدة من أولها إلى آخرها.

فالرمز الذي ينظم القصيدة من أولها إلى آخرها عادة الشعراء يعينونه برموز فرعية تحسن المعنى أو الدلالة التي يقصدون إليها.

وعادة ما يقوم الشعراء الذين يستخدمون هذه التقنية بالإعلان عن الرمز في بداية القصيدة ثم يقومون بإبداع رموز رديفة تغني الرمز الرئيسي، من ذلك ما قاله **عبد الكريم عبد الرحيم** في قصيدة سماها (ليس للبرَّاق سيف)، ويضع الرمز الأساسي في القصيدة هو (ليلى) وغالباً ما يرمز به إلى فلسطين غالباً، يقول:

كان يا ليلى على رسغيك طلّ.

ومحياك نهار عربي.

زانه شمس وفلّ.

وخمار يمنيي.

سيف عينيك قوي.

آه يا ليلى وللبرَّاق أحزان الجماعة.

غارق في الموت والنوم.

وأشباح المجاعة.

الرمز الأساسي في القصيدة هو (ليلى)، وهي توحي بفلسطين، فهي ليست معشوقة عارية بل عربية أصيلة يزين محياها نهار عربي، وخمار يمني، ثم يأتي بالرمز الرديف وهو (البرَّاق) وهو يوحي إلى أبناء الشعب الفلسطيني ويحاول أن يوضح هذا الرمز على الرغم من أنه لا يتوضح تماماً إلاَّ في نهاية القصيدة، ولكن لا بأس من إشارة صغيرة إلى هذا البرَّاق فهو غارق في الموت والنوم والليل الشقي.

وبعد ذلك يردف الرمز الأساسي فيقول: (للمطالعة):

عاشق مازال يهواك كهذا الرمل في الأرض

وفي نشوة فرسان البراري

والصعَّاليك الأباة

ذابحٌ حلم لياليه ويرقى للحياة

فسحة الموت جواد يمني

كيف لا يعدو؟

حدود الموت ما بين الأماني وخطاه

جائع في البر والبحر وأحواض الزيوت الملكية

إنه البراق يا ليلى بلا سيف يجوع.

ثم يبدأ بتوضيح رمز البراق ويبين معنى هذا البراق وما يلاقي من حب ليلى: (للمطالعة):

متعب يهزج في الساحات يستجدي

حماسات القبائل

ويتامى الدهر

والدنيا غناء عربي

ومقصور فارسية

ووعود بالرجوع

ثم يعود للرمز الرئيسي فيبين وضع فلسطين:

بين ليلى والردى حلم قصير

ذابل في ملحق الخندق والخوف أسير

بين ليلى والقبائل

خندق الموت، فمن يزرع قلبي في خطاها؟

ثانياً: الرمز الفني الشعري المفرد:

يعد هذا الرمز أكثر الرموز دوراناً في الشعر العربي الحديث والمعاصر، فالشعراء لم يتركوا شيئاً في الوجود إلاَّ وحملوه معنًى رمزياً مثل: **الريح–العاصفة–البركان–الزيتون–البرتقال– البحر– الأثن– السفن– الأم–**

الأب– الجدار– الليل– النهار– الصباح– الحمل... إلخ

فكل هذه الأشياء جعلوا منها رموزاً وحملوها معانٍ إضافية.

ومثل هذه الرموز تؤكد قدرة الشعراء الفنية، فالرمز لفظة محايدة استطاع الشاعر عبر سياق معين وعبر شحنات عاطفية يمتلكها أن يحملها دلالة جديدة، والشاعر الأكثر فنيةً هو الشاعر الأقدر على تحميل المفردات أبعادًا رمزية مشحونة بجملة من العواطف والأحاسيس والوجدانات لتصبح رموزاً غنية تغني القصيدة، وتعطي الشعر أبعاداً فنية وتفجره بالإمكانيات المتعددة والمختلفة.

<u>وقد استعمل الشعراء الرمز الفني المفرد بآليات مختلفة منها:</u>

أ– الرمز الفني العارض:

وهو رمز جزئي يأتي في مقطع من القصيدة، ولا يتابعه الشاعر، بل يبثه ويعطيه قدرة على الإحياء إما ليساعد رمزاً آخر وإما ليغني القصيدة ببعد فني جديد، من ذلك ما قاله **محمود درويش:**

من ثقوب السجن لاقيتُ عيون البرتقالِ

وعناق البحر والأفق الرحيب

فإذا اشتد سواد الحزن في إحدى الليالي.

أتعزى بجمال الليل في شعْر حبيبي!

فالليل رمز من رموز الظلم، لكن إذا اشتد الظلام فهو جميل لأنه يشبه شعر الحبيب، ومثل هذه العلاقة لا يحدسها إلا الشاعر.

والبرتقال رمز من رموز فلسطين أتى به الشاعر وتركه وحده دون متابعة ليدل على مرموزه.

ومن الأمثلة على الرمز الفني العارض قول **محمود درويش** في قصيدة أحمد الزعتر:

يا أحمد اليومي.

يا اسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء.

يا اسم البرتقالة.

ب– الرمز الفني النامي:

وهو رمز غالباً ما يغنيه الشاعر بمجموعة من العلاقات اللغوية أو بالرموز لتزيد من غناه وتوسع من إيحائه.

وهذا الرمز أكثر غنى من الرمز السابق لأنه يضيف كثير من المعاني وكثير من الإيحاءات، ومن ذلك ما قاله **محمود درويش:**

أعدُّ لهم ما استطعتُ

وينشق في جثتي قمر.. ساعة الصفر دقت.

وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل.

سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة.

هذه جثتي.. أفرغوها من القمح ثم خذوها إلى الحرب.

كي أنهي الحرب بيني وبيني.

خذوها ليتسع الفرق بيني وبين اتهامي.

وأمشي أمامي

ويولد في الزمن العربي.. نهار .

نلاحظ أن الرمز نامٍ فلم يتركه الشاعر كما فعل في رمز البرتقال، فالشاعر لا يقف عند هذه المرحلة بل يتجاوزها لإغناء الرمز فينميه.

الرمز (حبة) وهذه الحبة تنبت سنابل سبعاً وفي كل سنبلة ألف سنبلة أخرى فالسنبلة توحي إلى الثوار والشهداء، فهو يغني الرمز ويعطيه آفاقاً رحبة، ثم يأتي بصورة أخرى وهي إفراغ جثته (وهو الشهيد) من القمح الذي يرمز للخير والثوار ليُذهب بهم إلى الحرب، فيتم إيحاء القصيدة العام الذي يطلب فيه الشاعر الإسراع بالقيام بعمل ما من أجل فلسطين وإن لم يكن فليترك الخيار للثورة.

ومثل هذا أيضاً قوله:

يا دامي العينين والكفين إن الليل زائل.

لا غرفة التوفيق باقية ولا زرد السلاسل.

نيرون مات ولم تمت روما بعينها تقاتل.

وحبوب سنبلة تجف ستملأ الوادي سنابل.

ثالثاً: الرمز الفني في نهاية المقطع الشعري:

هذا الرمز يأتي تتويجاً لمجموعة من الرموز ونهاية لها، ويأتي كالخاتمة في القصة القصيرة فيفجر الوعي، ويعطي شيء من المفاجأة والدهشة، كما أنه يشكل بؤرة تكثيف تجمع كل الإشعاعات التي أطلقها الشاعر لتتجمع في نهاية المقطع فتشكل حالة إضاءة شعرية. من ذلك ما قاله **يوسف طافش** في قصيدة أنشودة الربان.

عيناك تختلجان بين شواطئ

كزوابع النيران

حزن المنارات القصية فيهما

ومنابع الفرح البتول

وعرائس الزيتون

تسهر للصباح

لعلّها تلقى ظريف الطول

جاء الشاعر بصورة متعددة، عينا الفتاة التي ترمز إلى فلسطين وهما تشبهان زوبعة النيران لأنهما تتقدان بالغضب ولكن فيهما حزن عميق، وهذا الحزن حزن منارات بعيدة، وقد جعلها بعيدة لأن فلسطين بعيدة وهي كالمنارة التي تكون هدى للضالين التائهين وتتجه إليها كل العيون ولكن هذه المنارات بعيدة جداً، وفي هاتين العينين عرائس الزيتون التي تنتظر بلهفة وحتى الصباح (ظريف الطول) وهو رمز للثائر.

فالرمز (ظريف الطول) جاء في خاتمة المقطع الشعري ليوحي بذلك الفرح المنتظر المتأتي عن تحرير الأرض المغتصبة من قبل أبناءَها الذين رمز إليهم الشاعر بـ (ظريف الطول).

3- الرمز الفني في خاتمة القصيدة:

في هذه الحالة يأتي الرمز تتويجاً وخاتمة للقصيدة كلها وليس لمقطع فيها فقط، ونلحظ أن فيه تتجمع كل الإيحاءات، ويمكن أن يأتي تتويجاً لكل الرموز التي جاءت في القصيدة، أو قد يأتي بطريقة أخرى:

1 -قد يأتي تتويجاً للقصيدة.

2 -قد يأتي تتويجاً لمجموعة الرمز التي تدور حول إيحاء واحد.

3 -قد يأتي الرمز الفني حاضناً للقصيدة كلها ولرموزها، فيذكر في بداية القصيدة ثُمَّ يختم القصيدة كلها، ومثال ذلك ما قاله **يوسف طافش:**

في وجهك – العشب المرصع بالحراب – بشائري

ويداك فوق الموج

صاريتان

تستعران في أنشودة الإعصار

نلاحظ أن مجموعة الرموز الموجودة في المقطع ربَّما تدل على فلسطين، فالوجه المرصع بالعشب والحراب ليس إلاّ وجه فلسطين.

والموج رمز للمصاعب التي تعترض الثورة، والصاريتان رمز الهداية وعدم الضلال وهما اللذان يرشدان الثوار إلى الإعصار وهو رمز الثورة.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يأتي الشاعر برمز يتوج به قصيدته كلها، وهذا الرمز يحتوي مجموع الرموز التي جاءت في القصيدة، يقول:

أقبِل ظريفَ الطول

ممتشقاً سيوف الله

مؤترزاً بعصر النار والأنواء

للردة الكبرى

رؤوس أينعت

هل غير سيفك ينبري لقطافها

إني أراك على شفير الوقت

تلهج بالنذور

وترتدي وطني

فأخرجُ من دوار البحر

أعلنُ بيعتي

للشمس والطوفان

نلاحظ مجموعة الرموز التي مرت في هذا المقطع، ونلاحظ أن الشاعر قد وضع في آخر القصيدة رمزاً يحتوي مجموعة الرموز.

(ظريف الطول): رمز الثائر والفدائي الذي يُنتظر منه تحرير فلسطين، وفي هذا المقطع تناص مع مجموعة من الإشارات التاريخية، ففي قوله **(ممتشقاً سيوف الله)** فهو يؤشر إلى حالة الفتح التي كانت أيام الدعوة الإسلامية الأولى عندما كان خالد بن الوليد سيفاً من سيوف الله.

(مؤترزاً بعصر النار والأنواء): أي أن هذا الثائر يلبس الثورة أو أنَّه يتوسل بالنار والعنف والرصاص.

وهذا المقطع يتناص أيضاً مع مقولة الحجاج عندما دخل الكوفة وكانت ثائرة.

إذاً: ظريف الطول رمز الثائر الذي يدعوه الشاعر مطالباً إياه أن يأتي ليقضي على معوقات الثورة (الردة الكبرى) مستعملاً رمزاً تاريخياً (الردة – رؤوس أينعت) ومقولة الحجاج، ثُمَّ يستعمل رمزاً شعرياً هو (دواء البحر) وهو رمز التيه وعدم وضوح الرؤيا، فيشير إلى أنَّه قد خرج من دوار البحر هذا وأصبح طريقه واضحاً أمامه، فيعلن مباركته للثورة وللحرية وللشمس والطوفان.

فالرمزان اللذان اختتم بهما القصيدة كانا بمثابة بؤرة تصب فيها كل الإشعاعات التي خرجت من القصيدة.

(تلهج بالنذور): النذر عادة قديمة وثنية، فقد كان الناس يحاولون استرضاء الآلهة بتقديم النذور لهم، فيقدمون بعض الذبائح أو بعض نتاج أرضهم لكن في القصيدة تحولت فكرة النذر إلى الشهداء.

ويقول **سميح القاسم** متحدثاً عن حالة الحصار التي أحياها أبناء الشعب الفلسطيني في الداخل حيث عيون الصهاينة ترصد كل تحركات أبناء الشعب الفلسطيني، وقد استخدم مجموعة من الرموز وأنهاها برمز يحتوي القصيدة ويعبّر عن

فكرتها الأساسية:

الخفافيش على نافذتي
تمتص صوتي
الخفافيش على مدخل بيتي
والخفافيش وراء الصحف
في بعض الزوايا
تتقصى خطواتي
والتفاتي
الخفافيش على شرفة جاري
والخفافيش جهاز ما، خُبئ في جداري
والخفافيش على وشك انتحار
إنني أحفر درباً للنهار

الرمز هنا الذي جاء تتويجاً للقصيدة **هو (النهار)**.

الخفافيش: يقصد بها المراقبون والعيون والجواسيس والمخابرات وكل أدوات القمع وأدوات السلطة الصهيونية وهي تلاحق كل أبناء الشعب الفلسطيني في كل حركة، وهذه الخفافيش في كل مكان في (نافذتي – صوتي – مدخل بيتي – الصحف – الزوايا – التفاتي – شرفة جاري– الجدران.....).

أخيراً يقول هم سينتحرون ولا شك بأنهم سيؤولون إلى الزوال، والنهار رمز من رموز الحرية أو الخلاص.

4- الإيحاء بفسحة بين صورتين:

وهي تقنية عالية جداً من حيث الشعر، تقنية شديدة الرهافة والحساسية، وهذه التقنية تقوم على أن يخلق الشاعر صورتين منفصلتين تماماً، وربَّما لا رابط بينهما وغير متسقتين وليسا من حقل دلالي متقارب، ولكنهما قادرتان على أن تخلقا دلالة رمزية من خلال وجود الصورتين معاً.

بمعنى أنَّنا لو وضعنا صورة (البندقية) و(الوردة) في صورة، فهما ليسا من حقل دلالي متقارب بل متنافرين.

فالوردة تدل على السَّلام والمحبة والحب، والبندقية تدل على الثورة والمقاومة والعنف.

ولكن ببساطة عندما يجمعان في شريط شائك تصبح لهما دلالة جميلة جداً، وتصبح الصورة دالة على درب الحب والسلام.

ومثل هذه التقنية استخدمها الشُّعَرَاء بحيث يجعلون في القصيدة أو في المقطع الشعري صورتان شعريتان متنافرتان متباعدتان في الحقل الدلالي ولكنهما قادرتان على الإيحاء بدلالات منفصلة عن دلالتين، دلالة هذه الصورة ودلالة تلك الصورة قد تتوافق مع بعض لكنها على الأقل لا تعبر عن دلالة إحداهما وحدها، وإنَّما نستنتج الفكرة والدلالة من الصورتين من تجاورهما أو تنافرهما معاً.

ومن ذلك ما قاله **معين بسيسو** في قصيدة سماها الطاحونة:

دجاجة تبيض في جمجمة
وامرأة ذابلة
في آنية محطمة
خلف المتاريس يذبح الجياع
كل ليلة

الصورة الأولى هي صورة الدجاجة التي تبيض في جمجمة، وهذا يشير إلى وجود حرب قديمة صارت فيها عظام الناس بالية منتشرة لم تلقَ من يدفن الجثث، فتبيض تلك الدجاجة في جمجمة إحدى الضحايا.

الصورة الثانية هي (امرأة ذابلة في آنية محطمة وهذا يشير إلى وجود حرب منذ أمد قصير، لم يلق الناس فيها الوقت

الكافي لدفن امرأة ميتة في تابوت، فتركوا التابوت وهربوا فتحطمت الآنية (التابوت)).
والرمز المتولد من الصورتين والإيحاء الذي لا نستشفه إلاّ من تلك الفسحة بين الصورتين هو استمرار ذبح الناس البسطاء منذ أمد بعيد وما يزال هذا الذبح مستمراً، وما يثبت هذا قوله **(خلف المتاريس، يذبح الجياع)**.
فصورة الدجاجة التي تبيض في جمجمة لا توحي وحدها بشيء وصورة المرأة الذابلة في الآنية المحطمة لا توحي منفردة بشيء، وإنَّما اجتماع الصورتين وما بينهما من تواشج ولَّد ذلك الإيحاء بثقل الزمن الذي يمر على الناس الجياع فلا يتسنى لهم دفن موتاهم، فيهرعون هرباً من الموت الذي يلاحقهم.
ومن ذلك أيضاً ما قاله **عز الدين المناصرة** في قصيدة سماها (الراهب):

للكنيسة صوت حنون، لأمي ضفائر سوداء
مثل ليالي الخليل
أكتب الآن من شارع يتمدد بين التوابيت
بين الرمال التي ضاع فيها الدليل

أيضاً نلحظ بأنَّه ثمَّة صورتين:

1. -الصوت الحنون للكنيسة.
2. -**(لأمي ضفائر سوداء)** لا يقصد بها أمه، بل يقصد بها (فلسطين)، (ضفائر سوداء) أيضاً دلالة من دلالات الحزن.
3. -**(ليالي الخليل)** تلازمت ثلاث صور كلها تدل على الحزن وعلى الجنائزية، وأيضاً (ليالي الخليل) لأنَّ الخليل يعاني مثلما يعاني بقية أجزاء فلسطين.

(للكنيسة صوت حنون) الزمن: الآن.
(مثل ليالي الخليل) أيضاً: الآن.
(أكتب الآن) يعطي الزمن (الآن).
(من شارع يتمدد بين توابيت) يريد أن يرمز إلى امتداد فترة الموت بزمن طويل، بحيث أصبح الشارع هو الذي يتمدد بين التوابيت وليس العكس.
فلكثرة الموتى ولكثرة القتلى أصبح الشاعر هو الذي يتمدد بين توابيت الموتى وليس الموتى هي التي تتمدد فوق الشارع.
كما نلاحظ بأن الرمز واحد من الأساليب الفنية التي اغتنى بها الشعر الحديث والمعاصر، وتلونت بها لغة الشعر الحديث والمعاصر حتَّى أصبح وسيلة فنية رئيسية يستخدمها الشُّعَرَاء من خلال الانزياحات اللغوية التي تُغني لغة القصائد ولغة الشعر، ويمكننا أن نقول بأن الرمز نتيجة من نتائج تطوّر اللغة الشعرية التي اغتنت باصطناع الشُّعَرَاء وسائل فنية وسَّعت الدلالة وجعلتها منفتحة، ممتدة، قادرة على البث والإيحاء من خلال استخدام الرموز الفنية والرموز الأخرى بحيث تعطي اللغة أكثر مما هو متوقَّع منها، وتستطيع في الآن ذاتِه احتواء الحالات الوجدانية المتأجّجة والعقلية داخل قلوب الشُّعَرَاء ووجداناتهم.

الأسطورة في الشعر العربي الحديث والمعاصر (الحكاية الشعبية):

الأسطورة: واحدة من الحقول الدلالية المتسعة جداً جداً والتي عملت بها دراسة علم الإنسان، وشكّلت جانباً مهماً في دراسات الانثروبولوجيا والدراسات الاجتماعية والدراسات النفسية وحقولها.
عرّفوا تعريفات كثيرة ولكنها ليست مانعة جامعة، فالتعريفات الموجودة في الأسطورة لا تستوفي كل الأبعاد الموجودة في الأسطورة.

من التعريفات:

التعريف الذي جاء في نظرية الأدب: أيَّةُ قصَّة مؤلَّفة تتحدَّث عن المنشأ والمصير، والشروح التي يُقدّمها المجتمع لفتيانه، عن السبب الذي يجعل العالم كما هو عليه ويجعلنا على ما نحن عليه، صورُه التربوية عن طبيعة الإنسان

ومصيره.
ثمَّة نظريات كثيرة، فهذا واحد من التعريفات التي ليست قاطعة مانعة، سنجد عشرات الكتّاب والمؤلفين والباحثين والدارسين الأنثروبولوجيين والفلاسفة وعلماء النفس الذين حاولوا تقديم تفسير للأسطورة، والغريب أن الأسطورة احتملَت هذه التفاسير جميعاً.
كل التفاسير التي قدّمها العلماء والدارسون احتملتها الأسطورة.
الآن: سأمر سريعاً على بعض **النظريات التي حاولت تخليد الأسطورة**. من هذه النظريات على سبيل المثال:

أولاً: النظرية التاريخية:

وسمّيت بـ (اليوهميريّة) نسبة إلى (يوهميروس).
فكرتها السريعة:
أنّ الأسطورة لا تتحدَّث عن قضايا خيالية وإنَّما تتحدَّث عن وقائع تاريخية قديمة حدثت بالتاريخ مع ملوك وأمراء وأباطرة، استطاعوا أن يخلقوا دويّاً كبيراً في العالم مما جعل الناس يضخّمون أعمالهم مع الزمن فيتّسعون إلى أنصاف الآلهة على سبيل المثال، يقولون:
ليس قصَّة تجفيف مستنقع ليرن الذي قام به هرقل إلاّ قصَّة حقيقية تحوّلت لتصبح قيام هرقل بالقضاء على أقحوان ليرن، إذ تحوّل المستنقع الذي يتغذى من عدة مسالك مائية إلى أقحوان.
(هذه هي ملخّص فكرة النظرية التاريخية)، فهذه الفكرة وقف عندها الكثير من الكتّاب المسيحيين وأعجبتهم لأنهم وجدوا بها دليلاً من وسط فكر الوثنية على بُطلان هذا الفكر.

ثانياً: الأسطورة والشعيرة:

الشعيرة يُقصد بها: الشعائر التي تصاحب المقولات الدينية، فكل الأديان كان لها نوع من أنواع التراكيب أو المرددات أو الأغاني، وهذه المرددات كانت تُقال في الحفلات الدينية سواء كانت الوثنية أو الديانات السماوية فيما بعد.
هذه المرددات أصبحت فيما بعد تصاحبها مجموعة من الأفعال.
يعني:
إذا كان الناس يرددون مثلاً: كيف مات تموز: كانوا يقومون بأفعال معينة ترافق المرددات الحكائية التي تُذكر في موطن ديني معيّن، في عيد معيّن.
فهذه المرددات التي لا تمس الشعائر فيما بعد أصبحت مجموعة من الأساطير التي تتحدَّث عن قداسة أو أعمال هؤلاء من الأساطير التي تتحدَّث عن قداسة أو أعمال هؤلاء الآلهة، وبالتالي تشكلت الأسطورة من هذه الأقوال والحكايات الملاصقة للشعائر التي تقام في مناسبات معيّنة.
على هذا الأساس: تصبح الأسطورة هي الجزء المحكي من الطقس الديني الذي كان يقام في مناسبات دينية معيّنة.
ملخّص هذه الأسطورة:
وجد ماكس مولر أن الأسطورة ليست إلاّ خطأً في التعبير؛ لأنَّ الإنسان القديم في نظره لم يكن يمتلك القدرة على تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية فكان مضطراً على أن يطلق على هذه الأشياء أسماء خيالية أو أسماء أدبية إذا جاز التعبير وبالتالي كانت خطأً في اللغة.
طبعاً: هناك من ردّ على هذه النظرية وعلى الأخص: آنجومان لكن الذين عملوا على قضية اللغة والأسطورة هم البنيويون بشكل أساسي، وحاولوا أن يقدّموا للصورة بُنَى لغوية (كيمياء لغوية)، واستطاعوا من خلال دراسة هذه البنى اللغوية أن يكتشفوا طبيعة المجتمعات وطبيعة العلاقات الاجتماعية والعلاقات الثقافية والعلاقات الإنسانية التي كانت قائمة في تلك المجتمعات، وشتّان ما بين المذهبين.

ثالثاً: رمزية الأسطورة:

وهذه من أكثر النظريات رواجاً حول فكرة الأسطورة، فقد وجد أصحاب هذه النظرية أن الأسطورة ليست إلاّ (شيفرة) أو مجموعة من الرموز التي وضعها الإنسان لعلوم أو حكايات لا يريد أن ينشُرَها على العامة.

وجد أصحاب هذه النظرية أنَّه ثمَّة أسماء ترمز إلى أشياء أخرى منها قد تكون:

أ- رمزية علمية:

فقالوا أن أسماء مثل: ساتورن، ماس، إيزيس، سيث...إلخ ليست إلاّ أسماء لمواد كيماوية إذا ما تفاعلت مع بعضها البعض تخرُجُ بتركيبات جديدة كان الكُهّان والعارفون يعرفون دلالتها، ويمارسون مثل هذا الكلام.

ب- رمزية طبيعية:

وهذه ارتبطت بشكل أساسي بمعارف الإنسان اليسيرة عن دورة الطبيعة.

يعني:

كانوا يريدون أن يُفسِّروا: لماذا تسقط الأوراق وتصبح ذات لون باهت في الخريف، ثُمَّ تعرى الأشجار ثُمَّ تنتج الأرض ويظهر الربيع في وقت آذار مثلاً.

ملخص أسطورة تموز:

تموز شاب جميل وهو الإله الراعي، يعشق عشتار، وفي يوم من الأيام تغار الآلهة فتبعث له بخنزير برّي فيطعنه بقرنه فتسيل دماؤه، وتصبح دماؤه شقائق النعمان.

وعندما مات ذهب إلى العالم السفلي (عالم الأموات) الذي كانت ترأسه امرأة اسمها (آرشيكجال) لأنَّ تموز كان شاباً وسيماً فعشقته، وبعدها تبعته عشتار لتأتي به من العالم السفلي فأخذت تتنازع عليه هي وآرشيكجال، فذهبتا ليحتكمن إلى كبير الآلهة، فاقترح أن يعيش تموز /6/ أشهر مع عشتار و/6/ أشهر مع آرشيكجال، فيعطي عشتار ستة أشهر فتخصب الطبيعة من آذار حتَّى أيلول يكون فيها الربيع، ويعطي آرشيكجال عند موت الطبيعة لأنَّ تموز ينزل إلى العالم السفلي.

إذاً:

نلحظ بأن هذه الفكرة من أكثر الأفكار دوراناً ومحاولة لتفسير الأسطورة.

* الأسطورة والرموز النفسية:

ظهرت مع ظهور مبادئ التحليل النفسي على يد فرويد وتلامذتِهِ إذ وجد فرويد أن الأسطورة ليست إلاّ حكايات لأناس مأزومين مصابين بالعُصاب، وحاولوا أن يستنبطوا الأزمات الداخلية والكبت الداخلي الذي يعيشونَه بطريقة رمزية.

أي أن المصاب بالعُصاب أو بالكبت يحاول أن يستنبط ما بداخله بوسيلة موارية، وبالتالي من وجهة نظر فرويد ليست الحكايات الأسطورية إلاّ تعبيرات رمزية عن اللاشعور الفردي.

وقال بأن كل الخيالات والطبيعة الجميلة الموجودة في الحكايات الأسطورية ليست إلاّ تعبيرات رمزية عن مكنونات اللاشعور لدى الإنسان الفرد.

ويقول بأن صانع الأسطورة يشبه إلى مدى بعيد صانع الأحلام، يحاول أن يُخرج ما بداخله ولكن بطريقة حلوميّة، بعيدة عن المباشرة.

عَرَض الأمر على تلامذته وخصوصًا يونغ، إذ قال: القضية ليست لا شعوراً فردياً وإنَّما هي لا شعور جمعي، وقال ما بمعناه:

أن ثمَّة أعمال أولية قام بها الإنسان البدئي، هذه الأعمال ظلّت متوارثة وظلّت تعبّر عن حاجات واندفاعات ذاتية لكنها تشترك فيها الجماعة البشرية.

يعني:

دافع الجوع أو العطش أو الجنس أو التعب كل هذه الدوافع كانت موجودة لدى الإنسان الأول وعبّر عنها بشكل تلقائي ودون أي حواجز.

الآن:

هذه الدوافع ظلت متوارَثة، فعندما جاءت الحضارة وكفّت هذه الدوافع أصبحت تظهر لدى كل الأفراد بشكل طبيعي ولكن تظهر كما كانت بأشكالها السابقة، ولذلك سمّاها: **(الأنماط الأولية)**.

أي: النمط الأولي للتصرّف الإنساني لإشباع الدافع الفردي والجمعي.
الدوافع الأولية التي كانت مبذولة في البداية، والتي كانت موجودة لدى كل الجماعة البشرية، تظهر في أحلام الناس وفي مردّداتهم الشعبية وفي حكاياتهم وفي أساطيرهم لأنَّها تعبير عن دوافع أولية من السلوكات التي كانت موجودة والتي ظلت محفورة في جناس الناس يتوارثونها، لذلك يقولون إلى الآن نحن ربَّما أحلامنا وتخيّلاتنا وتصوّراتنا لا تنفصل أبداً عمَّا كان يمارسه الإنسان البدئي.

* أمَّا وجهة نظري الشخصية بالأسطورة:

لاحظنا بأن الأسطورة تقبل التعليلات جميعاً، هذا القَبول للتعليلات المتعددة في الأسطورة جعلني أجد أن الأسطورة قد ينطبق عليها النظرية التاريخية أو نظرية التعليل أو النظرية الرمزية...إلخ.

ما الذي يجمع كل هذه التعليلات؟

الذي يجمع كل هذه التعليلات ويمكن أن يعطيها بُعداً أقرب إلى الواقع هو أن الصورة تُشكّل أدب مرحلة من تطوّر الإنسان.

في قضية التفسير النفسي: الأدب يعطي توازناً نفسياً للأشياء.

إذاً:

يمكننا أن نقول بأن الأسطورة تتميز بخاصية الجذب والمحافظة على الدهشة في عملية التلقّي، وتحمل في ثنايا حكاياتها وأحداثها وشخصياتها المغزى الإنساني العميق والقادر على التأثير، وربَّما كانت هذه الخاصية واحدة من واحدة من أسرار جاذبيّتها عبر العصور، وهذه الخاصية هي السِّرّ الكامن وراء الجذب الأدبي وفي الأدب السامي والخالد خاصَّة، فكما قدَّمت الأسطورة قيماً إنسانية خالدة كذلك يسعى الأدب إلى تقديم قيم الحق والخير والجمال. هذه القيم التي تُعدُّ الجذر الأساسي أو (النمط الأولي) لكل أدب عظيم وخالد.

الأسطورة في الآن ذاتِهِ تقوم على تلبية هذه الحاجات الأساسية للأدب، فالأدب والأسطورة من معدن واحد ينطلقان من النقطة ذاتها ويطمحان للوصول إلى النقطة ذاتِها.

والأدب والأسطورة يتوسّلان آليات متقاربة جداً، ولأنّ الأسطورة كما الأدب تستطيع نقل الحياة والتعبير عن جزئياتها مما جعل دارسي الأسطورة يرونَ فيها مجموعة التفسيرات التي مرّت معنا قبل قليل.

ولكن ليست تنطبق على كل هذه المساحات إلاّ لأنَّها تشكّل أدب تلك المرحلة من الزمن الذي ابتُدِعت فيه وهو الأدب الرسمي غالباً؛ لأنَّ هناك أدب آخر (أدب شعبي) فالأدب الذي ابتدعه الأدباء المتخصصون شكّل الأسطورة أمَّا الأدب الذي ابتدعه الأدباء الشعبيّون شكّل الحكاية الشعبية أو الخرافة وكلها أنماط مختلفة.

وأنا لديّ نظرية أقول فيها: أن الإنسان كلَّما ازدادت ثقته بنفسه كلَّما تخفّف من وجود الآلهة في آدابه فعندما كان الإنسان ضعيفاً اخترَع الأسطورة ونَسَبَ كل الأعمال الجليلة إلى الآلهة، وعندما صار أكثر قوة تقاسَمَ الأعمال الجليلة في الملحمة بين الآلهة وبين الأبطال، وعندما وَثِقَ بذاتِهِ أكثر أصبح الإنسان هو البطل الأساسي كما هي الحال في الرِّواية وفي القِصَّة.

شكّل الأدب حاجة روحية مهمة وأساسية للإنسان منذ وُجِدْ لأنَّه وجد فيها حاجة تعيد إليه توازنه الذي يسعى إليه.

وبهذا شكّلت الأسطورة حاجة أساسية للإنسان تتوافق مع الأدب في سعي الإنسان إلى توافقه مع محيطه إذ قامت بتلبية حاجاته الروحية والوجدانية والعقلية والاجتماعية، فهي بهذه المثابة الأدب الرسمي لذلك الزمان (هذا رأي الدكتور: غسان).

الآن ننتقل إلى:

* الأسطورة في الشعر الحديث والمعاصر:

كيف استخدم الشُّعَرَاء الأساطير أداة فنية في القصيدة الحديثة والمعاصرة؟

لا شك بأن الشُّعَرَاء المعاصرون قد عاد الكثير منهم أدراجه نحو القديم فوجدوا في الأسطورة حقلاً دلالياً ممتلئاً بالدلالات والمعاني الإنسانية العميقة، فكأنما وقعوا على كنوز الدنيا، فأخذوا يهتبلون منها ما شاء منهم الاهتبال، إذ

شكّلت الأسطورة بُعداً دلالياً وملمحاً فنياً بارزاً في الشّعر العربي الحديث والمعاصر وعلى الأخص في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، فشاعت أساطير معيّنة كأساطير الموت والانبعاث والأساطير السورية التي تتعلق بتموز والخصب والنماء والانبثاق والثورة والعاطفة إذ وجَدَ الشُّعَرَاء في الأساطير ملبيّاً حقيقياً لكل هذه المعاني، قادرةً أن تبثّها بشكل مُكثّف وفنيّ وبعيد عن المباشرة، فشاعت أساطير كثيرة وارتدّ الشُّعَرَاء ينهلون من التراث العربي الأسطوري ومن التراث الشرقي ومن التراث الغربي أيضاً.

* وثمَّة أساليب كثيرة قام الشُّعَرَاء باصطناعها في استخدامات الأسطورة، من ذلك:

***1*- الأسطورة الشاملة للقصيدة:**

هذه التقنية تقوم بشكل أساسي على أن القصيدة كلها تقوم على أسطورة واحدة أو على جزئية أساسية فيها، ولا يقوم الشُّعَرَاء عادة في هذه الآلية أو في هذه التقنية على استعادة الأسطورة كاملة وإنَّما أخذ الجزئية أو المعنى الأبرز في الأسطورة وتوظيفه لدلالة معنوية راهنة، فإذا ما أراد الشُّعَرَاء أن يتحدثوا عن الثورة والتغيير أو الانبعاث الحضاري استعاروا أسطورة من الأساطير يتكثّف فيها مثل هذه المعاني وحاولوا أن يوظّفوها في قصائدهم وأشعارهم.

من ذلك ما قام به أحد الشُّعَرَاء واسمه **(سميح القاسم)** في قصيدة يتوسَّل فيها أسطورة (إيزيس وأوزوريس)، يقول في قصيدة عنوانها (أوزوريس الجديد):

أنا والسيول المستميتة
مُذ كانت الأمطار والأحزان الشمس العنيدة
نحيا على جرف النِّفاياتِ المقيتة
ونَعُدُّ للدنيا الجديدة
أنا والسيول المستميتة
في سفرة لا تنتهي حتَّى نعيد إلى الحدائق
حسُّونَها المنفي
والجذرَ المرمَّدَ في الحرائق
حتَّى يَشِبَّ اللّوزُ والزيتون والتُّفاح
في جُرح الخنادق
ويرَمِّمَ الإنسان أنقاض المدارس والمصانع
وتُفَجِّرُ الألغام أنهاراً
وتخضرَّ المزارع
*** * ***
أنا والسيول المستميتة
يا زوجتي إيزيس آلهة مريدة
لن ننتهي في مسلخ القرصان أشلاء شتية
*** * ***
ما كانَ منّا أمس يا إيزيس أحلاماً شهيدة
في الأرض نبعثُها غداً
دنيا مُنوِّرَةً جديدة

كما نلحظ أوزوريس هو الإنسان الفلسطيني المعذّب المقطّع المهمّش ولكن المتحدّي، ولذلك سمَّى القصيدة (أوزوريس الجديد) ليس أوزوريس المستكين الذي ينتظر من إيزيس التي أصبحت هنا في القصيدة (فلسطين)، ليس هذا الأوزوريس الخانع الذي ينتظر من ملكَتِه أو من زوجته أن تعيد له الحياة بل هو يرفض أن يكون مجرّد أشلاء مشتتة في أنحاء البلاد ويُصر على أن يبني الحياة من جديد.

من هنا أصبحت الأسطورة موظّفة في كامل القصيدة لتُصبح رمزاً قادراً على التعبير عن أشياء تتعلّق بالواقع الراهن وبالحاضر الذي يحياه الإنسان الفلسطيني في حينِهِ.

2- الأسطورة الشاملة للمقطع:

في هذا الأسلوب يقوم الشاعر بتمثّل الأسطورة في مقطع كامل، فهو يأخذ جزئية من الجزئيات ويحاول أن يُغنيها بالدلالات المعاصرة أو يجعلها قادرة على التعبير عن الدلالات المعاصرة (وهذه الأسلوب الشامل للقصيدة).

أمَّا في الأسلوب الثاني: الأسطورة الشاملة للمقطع الشعري يحاول أن يجعل الأسطورة تشمل مقطعاً من مقاطع القصيدة وبالتالي يُغني الإيحاء العام للقصيدة، فالإيحاء العام للقصيدة يتحدّث عن قضية معينة يأتي مقطع محدد يستخدم فيه الشاعر الأسطورة من أول المقطع إلى آخره ليُغني فنيّات القصيدة أولاً وليُغني الفكرة التي يريد أن يتحدَّث عنها.

طبعاً في هذا الأسلوب يتناول الشاعر جزئيات مهمة قادرة على البث والإيحاء من الأسطورة ليوظّفها في مقطع شعري كامل.

هذا يعطي القصيدة شيء من الحيوية، يعني: ألاّ يبقيها مجرّد كلام سردي يتحدَّث عن قضية مكررة، فقط هو يحاول أن يُبعد القصيدة عن الإملال ويعطيها شيء من الحيوية والجدية فنراها تنبض بالحياة مرَّةً أخرى، أو يعطيها شيء من الدهشة والدهشة عامل مهم في تلقّي الفنون.

أفضل واحد قام بمثل هذا العمل هو **(محمود درويش)**. هناك قصيدة له اسمها (في انتظار العائدين).

في مقطع من هذه المقاطع يستخدم فيها أسطورة (أوليس) وأسطورة (أوليس) تجدونها في ملحمة (الأوديسة) التي تتحدَّث عن عودة البطل (أوليس) الذي غضبت عليه الآلهة لأنَّه كان السبب في فتح طروادة، فجعلته يتوه في البحار عشر سنوات، ويلاقي الكثير من المصاعب والمغامرات في حياته إلى أن يرجع إلى زوجته (إنِكه)، وكان لديه ابن صغير اسمه (تِلمَاك) وبعد ذلك تشرّد في البحار عشر سنوات وبعد عشرين عاماً أصبح (تِلماك) شاباً، فأخذ تلماك السفن وذهب للبحث عن أبيه في البحار، ولكنه لم يكن يجده، فأخذ محمود درويش هذه الجزئية في الأسطورة وأصبح تلماك رمز للشعب الفلسطيني الذي ينتظر عودة المشرّدين والغائبين، يقول:

أكواخُ أحبابي على صدر الرمال
وأنا مع الأمطار ساهِر
وأنا ابنُ عوليسَ الذي انتظر البريدَ من الشمال
ناداهُ بحّارٌ ولكنه لم يسافر
لجَمَ المراكب
وانتحى أعلى الجبال
يا صخرةً صلّى عليها والدي لتصونَ ثائر
أنا لن أبيعَك باللآلئ
لن أسافر...
لن أسافر...
لن أسافر...

طبعاً هذا مقطع من القصيدة، ولاحظوا أن هذا المقطع يقوم بشكل أساسي على رمز أوليس وتلماك وانتظار تلماك لأبيه.

* الاستعمال الجزئي للأسطورة:

وهو استعمال يقوم على اجتزاء مفردة دالة على فكرة الأسطورة دون إغناء لهذه الجزئية وتركها تُعبّر وحدَها لتُصبح رمزاً أسطوريّاً.

في مثل هذا الاستعمال يتناول الشُّعَرَاء أوضح المعاني أو الإيحاءات التي تطرحُها الأسطورة ولا يحاولون الغوص وراء

الجزئيات أو تبديل الدلالة الأسطورية التي وُضِعَت لها في الأصل.

من ذلك ما قاله **(معين بسيسو)** في قصيدة سمّاها (تاينة) يقول:

في اليوم الأول ماتَ أبوهَا

في اليوم الثاني ماتَ أخوها

ماتت في اليوم الثالث يا تانيا الأمُّ

مات الشبَّاك

تكسَّرت المرآة

مات البيتُ كطفل في حضن الشاعر

(أصبحت وحيدة)

مليون حصان خشبيٍّ لكنَّ مدينتك المولودة

من قُبلَةِ دميتك المكسورة

لم تُصبح طروادة

* استلهام الأسطورة:

وهو أسلوب لا يذكُر فيه الشاعر أي شيء يتعلق بالأسطورة وإنَّما يستلهم الخطوط العامة للأسطورة، فيتذكّر القارئ بشكل تلقائي الأسطورة التي يتحدَّث عنها الشاعر فتزيد في إيحاء القصيدة، وهذه الطريقة استخدمها الكثير من الشُّعَرَاء بحيث ابتعدوا كثيراً عن استخدام الألفاظ الصوريّة حتَّى لا يبتعدوا عن المتلقين، وكثيرون هم الشُّعَرَاء الذين أبدعوا من خلال هذه التقنية، منهم على سبيل المثال **(محمود درويش) إذ** يستلهم أسطورة دون مقدمات ويحاول من أن يستفيد من بعض الجزئيات الموجودة في الأسطورة لإغناء الإيحاء ضمن القصيدة، يقول:

من غابة الزيتون

جاء الصدى

وكنتُ مطلوباً على النار

أقول للغربان لا تنهشي

ربَّما أرجعُ للدّار

وربَّما تشتي السَّمَا

ربَّما:

تُطفئُ هذا الخشب الضَّاري

ننزلُ يوماً عن صليبي

تُرى:

كيفَ أعودُ، حافياً عاري؟!

* سوء استعمال الأسطورة:

1- ثمَّة استعمال سيء للأسطورة، قد يكون هذا الاستعمال استعمالاً ثقافياً، إذ يريد من خلاله الشاعر أن يستعرض ثقافته وأن يتبجح بما لديه من معارف.

2- يقوم على إعادة سرد الأسطورة في القصيدة، وهذا أسلوب سيء جداً، فهذه الإعادة لا تفيد القصيدة ولا تفيد الوضع العام لأنَّ الفن ما لم يُعالج الواقع الراهن لا فائدة منه.

3- عدم الثقة بالمتلقي إذ يقوم الكثير من الشُّعَرَاء بشرح المفردات الأسطورية في الهامش، وهذا يدل على سوء استخدام الأسطورة إذ يجب على الشُّعَرَاء أن يجعلوا من الأسطورة قادرة على البث والإيحاء حتَّى لو لم يكن المتلقي عارفاً بهذه الأسطورة.

وهذا هو الأسلوب السيئ في استخدام الأسطورة، أمَّا إذا قام الشاعر بشرح الأسطورة فهذا يدل على سوء الاستخدام

وأن الشاعر لم يستطع جعل الأسطورة قادرة على البث والإيحاء.

خلاصة القول:

الأسطورة شكلت واحدة من الحقول الثقافية والمعرفية التي أغنت الشعر العربي الحديث والمعاصر، وجعلت منه أداة فنية وثقافية مؤثرة تلتقي مع أعمق جذور الوجدان الإنساني وتلبي حاجات وإحساسات ووجدانيات عميقة لدى المتلقي، وتملأ القصيدة بالدهشة والجمال، وترفع من سويتها الفنية، وتوسع آفاق التلقي وآفاق البث، وتعتمد بشكل أساسي الإيحاءات بعيداً عن المباشرة والخطابية، وهذا ما جعل القصيدة الحديثة والمعاصرة قصيدة مختلفة جداً عن القصيدة القديمة التي ابتعدت عن الإيحاء لصالح التصريح والتبليغ.