الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

دروس في مقياس:

الاتجاه التجديدي في الشعر العربي المعاصر

لطلبة السنة الأولى ماستر (تخصص: أدب عربي)

من إعداد الأستاذ: الحبيب عمي

أستاذ محاضر قسم" أ "

محتويات المقياس :

المحاضرة 01: ممهدات التجديد في الشعر العربي الحديث

المحاضرة 02: الإتجاه التجديدي: خصائصه الفنية

المحاضرة 03 مدرسة المهجر

المحاضرة 04 مدرسة الديوان

المحاضرة 05 جماعة أبوللو

المحاضرة 06: الرومانسية في نضجها الفنّي: أبو القاسم الشابي

المحاضرة 7 مفهوم الخيال عند المجددين

المحاضرة 08 مفهوم الصورة الشعرية عند المجددين

المحاضرة 09: مفهوم الشعر عند المجدّدين

المحاضرة 10 جبران خليل جبران

المحاضرة 11: خليل مطران

المحاضرة 12: إيليا أبو ماضي

المحاضرة 13: بين الشعري و النثري

المحاضرة 14: قصيدة النثر العربية

المحاضرة 01:

ممهدات التجديد في الشعر العربي الحديث

من المتعارف عليه في حضارات الأمم وتاريخ ثقافاتها، أن الفنون الجميلة – والشعر واحد منها – تخضع في تطورها لكل معطيات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها، وأن الانقلابات الأدبية من الكلاسيكية إلى الرومانسية إلى الرمزية... إلى الواقعية الاشتراكية، كانت واقعة تحت تأثير المتغيرات الحياتية.

والقصيدة كأثر فني« منتزعة من الحياة، ومشدودة إلى هذه الحياة، فهي تعبّر عنها، وتعيش في أعماقها، وهي التي تؤهل الشعر لأن يحتل مركزه بين الفنون الجميلة »[1].

وإذا كانت القصيدة الغربية قد أكدت انفراديتها عبر تطورها التاريخي، متأثرة – كما الفنون جميعها – بالحركات السياسية والاجتماعية والفكرية، فإنّ القصيدة العربية القديمة – رغم تعبيرها عن الحياة بكل صورها – قد ظلت بمنأى عن الحركات التي رافقت التطور العربي، وتابعت نمطيتها التقليدية منذ الجاهلية، حتى أوائل القرن الماضي (ق 20)، إن لم يكن على صعيد المضمون، إنما على صعيد الشكل الذي اعتبر إرثاً مقدساً، وميراثاً للسلف لا يجوز العبث به (ننوّه هنا إلى بعض الاستثناءات التي حاولت الخروج على النمط الموروث على غرار أبي تمام، وأبي نواس، وأبي العتاهية). وقد أكدت القصيدة العربية التقليدية بشطريها وقافيتها الموحدة المتواترة بقاءها في الشعر الحديث – على الأقل – خلال العقود الخمسة الأولى من القرن الماضي« ولقد أدخل الشعراء على القصيدة العربية تجديدات حيوية في لغتها ولهجتها ومعانيها؛ فمنذ شوقي إلى نزار قباني في أعماله الباكرة، أثبت هذا الشكل الموروث حيوية عجيبة ومرونة وطواعية لم ينتبه إليها النقاد الذين قاموا يدافعون في الخمسينات وما بعدها عن حركة الشعر الحر. إنه لم يتلاءم فقط مع كلاسيكية شوقي وأترابه، بل استجاب لرومانطيقية الشابي و"أبو شبكة"، وعلي محمود طه،

[1] - إبراهيم العريض، الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1952، ص 62

وإيليا أبو ماضي، ولرمزية سعد عقل وبشر فارس، ثم لتجربة نزار قباني التي قامت في أساسها على إحداث تغيير جذري في لغة الشعر ولهجته »[1].

وإذا كان شعراء التجديد في مطلع القرن 20 مثل خليل مطران، وشعراء الرومانسية والرمزية في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، مثل جماعة الديوان، وجماعة المهجر، وجماعة أبوللو، والرومانسية اللبنانية، ومنها إلياس أبو شبكة، والرمزية ومنها سعيد عقل في لبنان، وبشر فارس في مصر، قد حاولوا أن يغيروا بشكل أو بآخر من مفاهيم القصيدة وبنائها، فإن حركة الشعر الحر التي قامت بعد الحرب العالمية الثانية، قد مضت بعيداً في حركة تحديث الشعر العربي وتجديده« فنازك الملائكة وبدر شاكر السياب قد صدما وجدان الإنسان العربي بتغييرهما لشكلية القصيدة العربية، وبهذا المفهوم ندرك أن الشكل في الشعر العربي الحديث لم يكن مستقراً في العقود الخمسة الأولى من هذا القرن [ق 20]، وإن الشعراء الذين حملوا أعباء الخروج من أطر الرواسم الشعرية التقليدية لم يتقبلوا نمطية الشعر التقليدي على أنه "طواطم" أو الشكل النهائي الأبدي للشعر العربي، وأن محاولات التحديث وإن كان لها بعض الجذور في اواخر القرن الماضي [ق 19] أثبتت أنها قد بدأت تمارس تغييرات أساسية في شكل الشعر العربي ومضمونه منذ مطلع هذا القرن [ق 20] »[2].

إن الشعر العربي القديم الذي لم يستجب لمتغيرات الحياة في العصور العربية القديمة، كونه ظل سلفياً مرتبطاً بالخاصة من ملوك وأمراء (الشعر الأندلسي يخالف هذه المقولة لأنه تطور في بيئة غير البيئة العربية المشرقية، وتعرض لمتغيرات أساسية في بيئة المجتمع العربي الغربي)، لبّى دعوة الأحداث الطارئة في القرن 20، وحاول أن يجاريها، خصوصاً بما تلقاه الشرق من الغرب من مستحدثات حضارية وتيارات فكرية وثقافية.

من هنا تبدّت بعض الملامح الغربية في شعرنا الحديث، إن لم يكن في كل ما كتبه الشعراء من شعر، فأقله فيما فهموه ودعوا إليه من أجل تطوير بنية القصيدة العربية، وجعلها

---

[1] – سلمى خضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مجلة عالم الفكر، ع3، م 40، تموز،آب، 1973، ص 25.

[2] – المرجع السابق، ص 25.

تواكب الحضارة الجديدة، ليظل الشعر العربي شعر الحياة والإنسان ، إيمانا منهم بأن « لكل عصر شعره، ولا يمكن أن يكون له غير هذا الشعر(...) ومن هنا كانت لكل عصر حساسيته المتفاوتة في رهافتها، أو تساميها أو حريتها، بالاختصار، طريقته الخاصة في تصوّر العالم الذي يجد في الشعر أوضح تعبير له وأكمله، وذلك بقدر ما يمكن القول إن الكلمة وجدت لتعبّر عن كل ما يجري في الذهن الإنساني »[1]. وبهذا المفهوم أدرك بعض الباحثين قضية الثابت والمتحوّل في التراث العربي، وقالوا بضرورة التغيير (أدونيس).

ومن هنا نقول إن التحول في الشعر العربي الحديث يدخل في هذا الإطار، لأنّ التجربة الشعرية التاريخية قد تراكمت حولها جملة من الرواسم التي قيدتها وحجرت على القرائح. فكان من الضروري تحويل مسار الشعر العربي. لكن البعض يفضل أن يكون ذلك من داخل التراث العربي نفسه؛ فأوربا حين حدّثت نفسها، قام هذا التحديث على أسس فلسفية دعمت ركائز نهضتها « فعقلانية ديكارت توازي الشعر الكلاسيكي، ثم جاءت الرومانطيقية لتعلي شأن العاطفة، ولم تكد الوجدانية تحتل مركزها الأسمى حتى جاءت الفرويدية فنشأت حولها الرمزية والسريالية التي عاكستها الحركة الواقعية الفنية، و كان على الأدب أن يخوض هذا الغمار في حركة موازية لنمو العلوم الإنسانية، ولاسيما علم النفس وعلم الاجتماع اللذين أخذ بهما النقد في بعض مدارسه »[2].

فهل أوتي أدبنا العربي مثل هذه المعطيات التي أثرت الأدب الأوربي؟ إن حركة الشعر العربي الحديث، ونقصد بها تيارات الرومنسيين والرمزيين، ودعاة الشعر الحر، جاءت شئنا أم أبينا « تقليدا لحركة الشعر الغربي التي يريدها العلم والفلسفة، والتطور الاجتماعي بألوانه المختلفة، لكنها ليست بتقليد لكل مراحل التطور، بل هي حرق لأكثرية هذه المراحل والبدء فيها من النهاية.. وإن حركة التطور الطبيعي هي غير حركة التطور المبستر، وإن شعراً لا ترفده لدينا حركة فلسفية وعلمية بقوة ما يرفد الشعر الغربي قد لا يحالفه الحظ في أن يكون معادلا لما يريد تقليده، ولهذا

[1] – فريدريك هيجل، فن الشعر، ج1، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص 29 – 30.

[2] – حافظ الجمالي، الثابت والمتحول في العقل العربي، مجلة المعرفة، ع 236، تشرين الأول 1981، ص 23.

كان تطور الشعر أسرع لدينا من أي تطور آخر، لأن ركيزته الأساسية هي الموهبة بالدرجة الأولى»[1].

وعلى هذا الأساس يمكن أن ننظر إلى شعرنا قديمه وحديثه؛ فالشعر العربي القديم كان لدى شاعره صورة الكون ومثاله، وجاء تقليده نسخة صادقة عنه على أيدي الإحيائيين في مطلع القرن الماضي. ولقد شاء شعراؤنا المجددون؛ رومنسيون ورمزيون، ودعاة الشعر الحر، تغيير هذا الوضع، وجعل الشعر عنصراً مشاركاً في الخلق والإبداع. فبدلاً من أن يكون الشعر صورة الكون ومثاله، رأوا أن يكون هذا الشعر خالقاً لكون جديد، لعالم آخر يستوعب طموح الشاعر وتطلعاته العقلانية والوجدانية، ذلك أن اللغة العربية كانت عند شاعرنا القديم لغة تفجر و عبقرية – في الجاهلية – ولغة طقس ودين – في الإسلام – فقد أرادها شاعرنا المجدد لغة تبني كوناً جديداً بفاعلية الشعر وسر سحره، وكل أمله أن يتناسى مطامح الشعر القديم[2].

وتبقى القضية في النهاية قضية الشاعر، وخصب موهبته، ودرجة غناه النفسي، وتظل قضية التجديد على مستوى الشعر قضية حضارية بأبعادها الاجتماعية والثقافية والنفسية.

مدخل إلى الرومانسية العربية:

لقد لاحظنا مع البارودي وشوقي – وهما النموذجان المعبّران عن التيار التقليدي من شعراء النهضة – أنهما تنويع على أصل واحد هو البنية التقليدية للشعر العربي كما تتمثل على الأخص في ما سمّي بعمود الشعر. ولئن كان شوقي من الناحية النظرية أكثر تقدّماً في فهم الشعر، وأكثر جذرية في آرائه الفكرية والقومية، فإنه من حيث تعبيره ذاته بقي ضمن الأصولية العمودية، و« لا يغيّر من الأمر شيئاً أن يكونا قد تناولا موضوعات وقضايا غير قديمة، أو تحدّثا عن المدنية الحديثة من خلال إنجازاتها وبخاصة العلمية. فكلاهما كان ينظر إلى أشياء العالم وأفكاره كحوادث أو مظاهر خارجية يقف إزاءها موقف المشاهد المعتبر ثم يلبسها الثوب البياني – الفكري الذي يراه ملائماً »(أدونيس: صدمة الحداثة).

فسواء أتحدث هؤلاء عن السياسة أم عن القومية العربية ، أم عن الإصلاح، أم عن المرأة والتعليم.. فإنهم كانوا جميعاً– على تفاوت فيما بينهم – يكتبون وفق نموذج محدد مسبقاً: نموذج

---

[1] – المرجع نفسه، ص 26.

[2] – ينظر: طه حسين، من أدبنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، د ط، 1966، ص 30 – 36. ولويس عوض، دراسات في أدبنا الحديث، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1961، ص 160.

الأسلاف.« ومن هنا يمكن أن نسمي شعر هذه المرحلة بالإحيائية السلفية، وهي تقوم، فنّياً، على النموذجية. فهذا الشعر كان يتخذ مثالاً له، النماذج الجيدة أو التي يراها جيدة من الشعر القديم. وكان يتبع هذه النماذج في منهج القصيدة وبنائها، وأسلوب التعبير، وعلاقة اللغة بالواقع. بل إن هذا الاتباع كان يكرر أحياناً مطالع القصيدة القديمة ».

وهذا الإصرار على اتباع نماذج السلف أدى في رأي أدونيس إلى أن يكون الشعر صنعة لفظية، وتجريداً ذهنياً، وهو ما أدى بالشاعر إلى أن يكون صدى يردد الأصوات القديمة، وإلى انعدام ذاتيته وذوبانها. « والنتيجة هي أنّ هذا الشعر لم يحقق أية إضافة من الناحية الفنية (...) بحيث أصبح الشعراء بلا هوية فنية ».

في هذا المناخ نشأت الرومانسية العربية. فراح روادها ينادون« برفض النموذجية من جهة، وتحقيق شعر يتآلف مع المكان والزمان، من جهة ثانية ».

وقد ظهرت البذور الأولى للرومانسية في الشعر العربي مع مطلع عصر النهضة الأدبية عندما نشأت طائفة من الشعراء والأدباء بلغت حداً مرموقاً من الوعي والمعرفة، وتفتّح وجدانها على العالم الجديد بما أتاحه للفرد من إحساس بذاتيته، كان مفقوداً دهراً طويلاً خلال عهد الاستعمار. فطفق يتطلع إلى الكفاح من أجل الحرية والاستقلال القومي والتطور الحضاري « والتفت هؤلاء الأدباء – من شعراء وقصاصين وكُتّاب – إلى وجدانهم يرقبون من خلاله عالمهم المتغيّر، ويعبّرون عن تجاربهم الفردية ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها الكثير من الجدة العاطفية والخيال الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد ».

ويعتبر النقاد بأنّ الذاتية أو العاطفية ليست ظاهرة جديدة في الشعر العربي. ولكن الفرق بين الأحاسيس الإنسانية المطلقة التي لا يكاد يخلو منها أدب من الآداب في كل الأزمنة، وبين "العاطفة" كاتجاه طاغٍ قائم بذاته في شكل مبدأ تجاه العالم والطبيعة، يجب أن يفهم جيداً. ولنا في أشعار العذريين اقرب مثال على الشعر الوجداني عند العرب.

ومن هذه الزاوية طفق بعضهم يتحفظ على تسمية هذا الاتجاه الشعري الجديد عند العرب بالاتجاه الرومانسي على الرغم من أوجه التشابه بينه وبين الرومانسية الغربية،« لأنّ هناك وجوهاً تقتضي أن نعدل عن تلك التسمية إلى تسمية أخرى تكون أقرب إلى طبيعة الشعر العربي الحديث وما أحاط بنشأته من ظروف محلية خاصة وما تحقق فيه من قيم فنية متميزة. فقد جاءت الحركة الرومانسية في الأدب الأوربي تعبيراً عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربي من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه، ويكاد يضع حداً حاسماً بين عالمين مختلفين (...) وقد شمل التغيّر كل مظاهر الحياة في السياسة والاجتماع والأخلاق والمدنية والأدب والفن، وانتقل الأدب من مرحلة عرفت بالكلاسيكية الجديدة إلى مرحلة عرفها الناس باسم الرومانسية ».

في حين إنّ التحوّلات التي مست المجتمع العربي – على الرغم من أهميتها – لم تكن على ذلك النحو من الشمول والجذرية، بل ظلت محصورة إلى حد بعيد في أبناء الطبقة الوسطى، وخاصة منهم المثقفين« وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعي التحول الجديد ». وهذا ما يجعل الحديث عن شعر رومانسي عربي واعٍ أمراً – في رأي هؤلاء – فيه بعض المغالطة بالنظر إلى أن المجتمع العربي لم يشهد كل تلك التحوّلات التي شهدتها المجتمعات الغربية والتي أنتجت فلسفة وفكر التمرد اللذين كانا بمثابة السند المعرفي للحركة الرومانسية الأوربية « كحركة أدبية تمثل محاولة لإعادة بعض التوازن لثنائية الخارج والداخل بعد أن مالت لفترة طويلة نحو الخارج المادي المحسوس ».

ومهما يكن الأمر، فإن الشعر الرومانسي ليس شعراً سلبياً تشاؤمياً، كما يذهب كثير من الدارسين، يتوخى الهروب من مواجهة عالم الحقيقة والوجود والطبيعة، بل إنه يمثل حركة « إيجابية تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت ضائعة مقهورة في ظل عهود طويلة من الجهل والتخلف والظلم. وتقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة ووعيه الاجتماعي وحسه المرهف، وتطلعه إلى المُثُل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفة، وعشق للجمال والكمال، ونفور من القبح والتخلف ».

أما من الناحية الفنية، فإنّ هذه الحركة أخذت على عاتقها الخروج بالشعر العربي من قيد الأشكال الشعرية التقليدية والمتكررة على مرّ العصور« وابتكار "صيغة" شعرية حديثة يمتزج فيها التراث بالعصرية وتكتسب فيها الألفاظ دلالات حديثة، وقدرة جديدة على الإيحاء، كانت قد فقدتها في الصيغ النمطية التقليدية، وتقوم فيها الصور الشعرية على مفهوم فنّي حديث ينتفع بالنظريات الجديدة في الأدب والفن والموسيقى واللغة ».

ويمكن أن نذهب من هنا إلى أن الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، تُعدّ من أهم التحولات في تاريخ الشعر العربي. ولا يمكن أن يضاهيها تجديد العذريين، ولا حتى شعراء الأندلس في موشحاتهم، بالنظر إلى أنّ هؤلاء ظلوا مشدودين دائماً إلى الأنماط القديمة المتوارثة.

وعلى الرغم من أن موضوعات الرومانسيين ليست جديدة على الشعر العربي، فإن الجديد فيها – وخاصة موضوعي الطبيعة والحب – أنها تنصهر في وجدان الشاعر، وتذوب فيه إلى حد الحلول والاتحاد، مما يكسب التجربة الشعرية دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة الشعرية التقليدية. ومن هنا تكون الذات هي القطب الذي تدور حوله التجربة الشعرية، فتنفجر الصور الفنية من الوجدان انفجاراً يترجم صدق التجربة وتلقائيتها، فيكون لدينا شعر وجداني واضح المعالم« من ميل إلى الصور الخيالية والتجسيم والألفاظ الشعرية المحمّلة بدلالات شعورية غير مقيدة بمعان مادية محدودة ».

فالرومانسي من ثَمّ، في رحلة مستمرة للبحث عن ذاته التي فقدها آماداً طويلة خلال العصور الكلاسيكية، وهذه الرحلة هي التي وصفها بعض النقاد بالهروب، أو التملص من مسؤوليات الشاعر تجاه مجتمعه. وللحقيقة فإنّ هذا البحث عن الذات، وإن كان يشكل في بعض جوانبه هروباً، فإنه ليس هروباً يقصد منه تجاهل الشاعر للرسالة الملقاة على عاتقه، بقدر ما هو هروب "إستراتيجي" اختاره الشاعر الرومانسي، أو أجبر عليه بفعل الظروف المحيطة به، فآثر الابتعاد مؤقتاً عن الواقع الرديء، والسفر نحو عوالم سرمدية يتحقق فيها العدل والمساواة والخير لجميع الناس. ومن هنا كانت كآبة الرومانسي وعذابه المستمر،« فالرومانسي لا يقنع بأن يكون إنساناً فحسب، ولكنه يرى نفسه بطلاً في العقل، وفي العذاب، وفي الاندفاع الحماسي، ذلك لأنه بالعقل يستطيع أن يحل أقسى المشاكل التي تدور في أعماقه، كما أنّ عذابه لا يفارقه، وهو نفسه يجد لذة في الإحساس به، ويشعر عن طريقه بعظمته! وهذا الاندفاع الحماسي يبلغه آخر الأمر غايته، ويظفره بحاجته، وهو إنسان غير عادي: فهو يستطيع أن يموت ويبذل نفسه من أجل الآخرين بلا غرض، ولكنه يتميّز بانفصاله عنهم ».

فالشاعر الرومانسي، إذن، ليس بعيداً عن مجتمعه، بل هو – إن صحّ التعبير – إنسان متصل منفصل في الآن نفسه؛ فهو متصل بذاته ووجدانه، واستعداده للتضحية دون مقابل، وإحساسه بالعذاب والكآبة تجاه عذاب الآخرين. وهو منفصل لاختياره الابتعاد عن هذا الواقع المأساوي، واختياره لعوالم مثالية أكثر حرية واعتاقاً.

المحاضرة2

الإتجاه التجديدي: خصائصه الفنية

*** مدخل إلى الرومانسية العربية:**

لقد لاحظنا مع البارودي وشوقي - وهما النموذجان المعبّران عن التيار التقليدي من شعراء النهضة - أنهما تنويع على أصل واحد هو البنية التقليدية للشعر العربي كما تتمثل على الأخص في ما سمّي بعمود الشعر. ولئن كان شوقي من الناحية النظرية أكثر تقدّماً في فهم الشعر، وأكثر جذرية في آرائه الفكرية والقومية، فإنه من حيث تعبيره ذاته بقي ضمن الأصولية العمودية، و« لا يغيّر من الأمر شيئاً أن يكونا قد تناولا موضوعات وقضايا غير قديمة، أو تحدّثا عن المدنية الحديثة من خلال إنجازاتها وبخاصة العلمية. فكلاهما كان ينظر إلى أشياء العالم وأفكاره كحوادث أو مظاهر خارجية يقف إزاءها موقف المشاهد المعتبر ثم يلبسها الثوب البياني - الفكري الذي يراه ملائماً »(أدونيس: صدمة الحداثة).

فسواء أتحدث هؤلاء عن السياسة أم عن القومية العربية ، أم عن الإصلاح، أم عن المرأة والتعليم.. فإنهم كانوا جميعاً- على تفاوت فيما بينهم - يكتبون وفق نموذج محدد مسبقاً: نموذج الأسلاف.« ومن هنا يمكن أن نسمي شعر هذه المرحلة بالإحيائية السلفية، وهي تقوم، فنّياً، على النموذجية. فهذا الشعر كان يتخذ مثالاً له، النماذج الجيدة أو التي يراها جيدة من الشعر القديم. وكان يتبع هذه النماذج في منهج القصيدة وبنائها، وأسلوب التعبير، وعلاقة اللغة بالواقع. بل إن هذا الاتباع كان يكرر أحياناً مطالع القصيدة القديمة ».

وهذا الإصرار على اتباع نماذج السلف أدى في رأي أدونيس إلى أن يكون الشعر صنعة لفظية، وتجريداً ذهنياً، وهو ما أدى بالشاعر إلى أن يكون صدى يردد الأصوات القديمة، وإلى انعدام ذاتيته وذوبانها. « والنتيجة هي أنّ هذا الشعر لم يحقق أية إضافة من الناحية الفنية (...) بحيث أصبح الشعراء بلا هوية فنية ».

في هذا المناخ نشأت الرومانسية العربية. فراح روادها ينادون« برفض النموذجية من جهة، وتحقيق شعر يتآلف مع المكان والزمان، من جهة ثانية ».

وقد ظهرت البذور الأولى للرومانسية في الشعر العربي مع مطلع عصر النهضة الأدبية عندما نشأت طائفة من الشعراء والأدباء بلغت حداً مرموقاً من الوعي والمعرفة، وتفتّح وجدانها على العالم الجديد بما أتاحه للفرد من إحساس بذاتيته، كان مفقوداً دهراً طويلاً خلال عهد الاستعمار. فطفق يتطلع إلى الكفاح من أجل الحرية والاستقلال القومي والتطور الحضاري « والتفت هؤلاء الأدباء - من شعراء وقصاصين وكُتّاب - إلى وجدانهم يرقبون من خلاله عالمهم

المتغيّر، ويعبّرون عن تجاربهم الفردية ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها الكثير من الجدة العاطفية والخيال الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد ».

ويعتبر النقاد بأنّ الذاتية أو العاطفية ليست ظاهرة جديدة في الشعر العربي. ولكن الفرق بين الأحاسيس الإنسانية المطلقة التي لا يكاد يخلو منها أدب من الآداب في كل الأزمنة، وبين "العاطفة" كاتجاه طاغٍ قائم بذاته في شكل مبدأ تجاه العالم والطبيعة، يجب أن يفهم جيداً. ولنا في أشعار العذريين اقرب مثال على الشعر الوجداني عند العرب.

ومن هذه الزاوية طفق بعضهم يتحفظ على تسمية هذا الاتجاه الشعري الجديد عند العرب بالاتجاه الرومانسي على الرغم من أوجه التشابه بينه وبين الرومانسية الغربية،« لأنّ هناك وجوهاً تقتضي أن نعدل عن تلك التسمية إلى تسمية أخرى تكون أقرب إلى طبيعة الشعر العربي الحديث وما أحاط بنشأته من ظروف محلية خاصة وما تحقق فيه من قيم فنية متميزة. فقد جاءت الحركة الرومانسية في الأدب الأوربي تعبيراً عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربي من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه، ويكاد يضع حداً حاسماً بين عالمين مختلفين (...) وقد شمل التغيّر كل مظاهر الحياة في السياسة والاجتماع والأخلاق والمدنية والأدب والفن، وانتقل الأدب من مرحلة عرفت بالكلاسيكية الجديدة إلى مرحلة عرفها الناس باسم الرومانسية ».

في حين إنّ التحوّلات التي مست المجتمع العربي - على الرغم من أهميتها- لم تكن على ذلك النحو من الشمول والجذرية، بل ظلت محصورة إلى حد بعيد في أبناء الطبقة الوسطى، وخاصة منهم المثقفين« وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعي التحول الجديد ». وهذا ما يجعل الحديث عن شعر رومانسي عربي واعٍ أمراً -في رأي هؤلاء -فيه بعض المغالطة بالنظر إلى أن المجتمع العربي لم يشهد كل تلك التحوّلات التي شهدتها المجتمعات الغربية والتي أنتجت فلسفة وفكر التمرد اللذين كانا بمثابة السند المعرفي للحركة الرومانسية الأوربية « كحركة أدبية تمثل محاولة لإعادة بعض التوازن لثنائية الخارج والداخل بعد أن مالت لفترة طويلة نحو الخارج المادي المحسوس ».

ومهما يكن الأمر، فإن الشعر الرومانسي ليس شعراً سلبياً تشاؤمياً، كما يذهب كثير من الدارسين، يتوخى الهروب من مواجهة عالم الحقيقة والوجود والطبيعة، بل إنه يمثل حركة « إيجابية تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت ضائعة مقهورة في ظل عهود طويلة من الجهل والتخلف والظلم. وتقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة ووعيه الاجتماعي وحسه المرهف، وتطلعه إلى المُثُل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفة، وعشق للجمال والكمال، ونفور من القبح والتخلف ».

أما من الناحية الفنية، فإنّ هذه الحركة أخذت على عاتقها الخروج بالشعر العربي من قيد الأشكال الشعرية التقليدية والمتكررة على مرّ العصور« وابتكار "صيغة" شعرية حديثة يمتزج فيها التراث بالعصرية وتكتسب فيها الألفاظ دلالات حديثة، وقدرة جديدة على الإيحاء، كانت قد فقدتها في الصيغ النمطية التقليدية، وتقوم فيها الصور الشعرية على مفهوم فنّي حديث ينتفع بالنظريات الجديدة في الأدب والفن والموسيقى واللغة ».

ويمكن أن نذهب من هنا إلى أن الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، تُعدّ من أهم التحولات في تاريخ الشعر العربي. ولا يمكن أن يضاهيها تجديد العذريين، ولا حتى شعراء الأندلس في موشحاتهم، بالنظر إلى أنّ هؤلاء ظلوا مشدودين دائماً إلى الأنماط القديمة المتوارثة.

وعلى الرغم من أن موضوعات الرومانسيين ليست جديدة على الشعر العربي، فإن الجديد فيها - وخاصة موضوعي الطبيعة والحب - أنها تنصهر في وجدان الشاعر، وتذوب فيه إلى حد الحلول والاتحاد، مما يكسب التجربة الشعرية دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة الشعرية التقليدية. ومن هنا تكون الذات هي القطب الذي تدور حوله التجربة الشعرية، فتنفجر الصور الفنية من الوجدان انفجاراً يترجم صدق التجربة وتلقائيتها، فيكون لدينا شعر وجداني واضح المعالم« من ميل إلى الصور الخيالية والتجسيم والألفاظ الشعرية المحمّلة بدلالات شعورية غير مقيدة بمعان مادية محدودة ».

فالرومانسي من ثَمّ، في رحلة مستمرة للبحث عن ذاته التي فقدها آماداً طويلة خلال العصور الكلاسيكية، وهذه الرحلة هي التي وصفها بعض النقاد بالهروب، أو التملص من مسؤوليات الشاعر تجاه مجتمعه. وللحقيقة فإنّ هذا البحث عن الذات، وإن كان يشكل في بعض جوانبه هروباً، فإنه ليس هروباً يقصد منه تجاهل الشاعر للرسالة الملقاة على عاتقه، بقدر ما هو هروب "إستراتيجي" اختاره الشاعر الرومانسي، أو أجبر عليه بفعل الظروف المحيطة به، فآثر الابتعاد مؤقتاً عن الواقع الرديء، والسفر نحو عوالم سرمدية يتحقق فيها العدل والمساواة والخير لجميع الناس. ومن هنا كانت كآبة الرومانسي وعذابه المستمر،« فالرومانسي لا يقنع بأن يكون إنساناً فحسب، ولكنه يرى نفسه بطلاً في العقل، وفي العذاب، وفي الاندفاع الحماسي، ذلك لأنه بالعقل يستطيع أن يحل أقسى المشاكل التي تدور في أعماقه، كما أنّ عذابه لا يفارقه، وهو نفسه يجد لذة في الإحساس به، ويشعر عن طريقه بعظمته! وهذا الاندفاع الحماسي يبلغه آخر الأمر غايته، ويظفره بحاجته، وهو إنسان غير عادي: فهو يستطيع أن يموت ويبذل نفسه من أجل الآخرين بلا غرض، ولكنه يتميّز بانفصاله عنهم ».

فالشاعر الرومانسي، إذن، ليس بعيداً عن مجتمعه، بل هو – إن صحّ التعبير – إنسان متصل منفصل في الآن نفسه؛ فهو متصل بذاته ووجدانه، واستعداده للتضحية دون مقابل،

وإحساسه بالعذاب والكآبة تجاه عذاب الآخرين. وهو منفصل لاختياره الابتعاد عن هذا الواقع المأساوي، واختياره لعوالم مثالية أكثر حرية واعتاقاً.

المحاضرة 03

مدرسة المهجر

عملت الرابطة القلمية (1920 – 1930) في أمريكا الشمالية على بث روح جديدة في جسم الأدب« وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد »[1]. وهذه الجماعة الأدبية هي أول مدرسة منظمة نزعت إلى تكوين جماعة ذات طابع خاص في التفكير والتعبير، فكان قطب هذه الدائرة الأديب والفنان جبران، ومثّل ميخائيل نعيمة دور الناقد، ومثّل أمين الريحاني – الذي كان خارج الرابطة القلمية – دور أول شاعر رومانسي في أدب الهجرة، وهو أول من كتب الشعر المنثور[2].

غير أن جبران كان الطائر المغرّد في الرابطة، وفيه يقول إحسان عباس:« لا نستطيع أن نجد مدرسة رومنطيقية واضحة المعالم إلا في العصر الحديث، ومؤسسها جبران كان رومنطيقيا إلى أطراف أصابعه، وصوره لا تكاد تفترق في شيء عن شعراء الرومنطيقية بفرنسا وإنكلترا »[3].

ومثلما كانت الرومنسية الأوربية معارضة للكلاسيكية، كذلك كانت الثورة الرومنسية في شعر المهجريين وأدبهم. وهذه الثورة تجلت في رفض أغراض الجاهليين وغيرهم من القدماء والحديثين الذين نهجوا نهجهم، و رفض تعابيرهم وأساليبهم البيانية وصورهم[4].

ومثل الرومنسية الغربية نجح شعراء المهجر في إعطاء القصيدة العربية أفاقاً جديدة في التعبير والمعنى، فوضعوا الشاعرية العربية على مفترق طرق، لهذا كان أثرهم بيّناً في الأغراض والمعاني، أكثر منه في الخطة والأسلوب.

وتتلخص الإنجازات التي جاءت بها الرابطة القلمية – على المستوى الأدبي والنقدي – فيما يلي:

---

[1] – ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، مؤسسة نوفل، بيروت، ط6، 1971، ص 168

[2] – ينظر: مارون عبود، جدد وقدماء، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1961، ص 195.

[3] – إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت، ص 51.

[4] – ينظر: مارون عبود، جدد وقدماء، ص 196 – 197.

– ساعدت حركة الإبداع العربي في أن تحرر نفسها من التقاليد البديعية والأصول التقليدية، فكانت تجربة تَمَثُّل للثقافة الغربية.

– فتحت الطريق للتجديد الشعري، مهيِّئة الذوق العربي ليتقبل الذي انتشر في آدابنا في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، ومن ثم ما جاءت به حركة الحداثة الشعرية العربية المعاصرة. فقد قال أمين الريحاني « من الخطإ أن يُظن أن ما جاءت به عرب الجزيرة إنما هو منتهى الفصاحة والبلاغة، وأن استعاراتهم كلها جميلة في كل مكان وزمان (...) كما أنه من الوهم أن نحصر نبوغ زماننا في إحسان لغة مضر وقحطان »[1]. فكاتب مثل جبران على حد تعبيره كان« دولاباً يدور إلى اليمين بين دواليب تدور إلى اليسار »[2].

ويقول ميخائيل نعيمة في السياق نفسه:« إن نظم الشعر ممكن في غير الغزل والنسيب، والمدح والهجاء، والوصف والرثاء، والفخر والحماسة، لذلك أطربتنا نغمة بعض شعرائنا المحدثين الذين كانت لهم الجرأة على اقتحام تلك الحدود المقدسة..»[3].

وعندما وضعت الرابطة القلمية دستورها، سوغت لذلك عبر تعابير ألحت من خلالها على التجديد، ومما جاء في هذا الدستور « أن هذه الروح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني، لحرية في نظرنا بكل تنشيط ومؤازرة، فهي أمل اليوم وركن الغد »[4].

لقد جاءت دعوات الرابطة القلمية لتؤكد المعاني والألفاظ في التعبير الأدبي، و كل مكونات الشعر، حتى بات معه « طغيان الأسلوب على المعنى ضرباً من الثرثرة اللفظية (...) كما أن

---

[1] – أمين الريحاني، الريحانيات، ج2، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، بيروت، القاهرة، ط8، 1978، ص 204 – 205

[2] – نقلها كمال نشأت، شعر المهجر، الدار المصرية، القاهرة، د ط، 1966، ص 63).

[3] – ميخائيل نعيمة، مسرحية الآباء والبنون، مؤسسة نوفل، بيروت، ط6، 1966، المقدمة، ص 12.

[4] – ميخائيل نعيمة، حبران خليل جبران، ص 171.

طغيان المعنى على الأسلوب هو جنوح إلى الجفاف، وبُعد عن الرقة في التعبير. والجمال في البلاغة هو المواءمة بين الفكرة والعبارة، حتى تكون كل منهما في موضعها بقدر »[1].

أما في قضية بناء القصيدة وصورة تماسك أبياتها، وتآزر صورها وتلاحم عناصرها وأفكارها تلاحماً عضوياً يحقق الوحدة والانسجام والترابط، فلا نجد لها حيزاً كبيراً في بيانات أدباء المهجر، وكل ما عثرنا عليه عندهم إشارات سريعة لا تشكل رأياً صريحاً، أو نظرة نقدية واضحة.

فأمين الريحاني لم يحدد في بداية أمره نظرته إلى قضية بنية القصيدة، ولكن ورد له في كتابه "أنتم الشعراء" ما يشبه الرأي، يقول:« ليكن لقصائدكم بداية ونهاية، فلا تُقرأ طرداً وعكساً على السواء »[2].

ولجبران في هذا المجال، وبخاصة في مقالته "لكم لغتكم ولي لغتي" ما يومئ إلى وحدة القصيدة، يقول: « لكم منها جثث محنطة باردة جامدة، تحسبونها الكل بالكل، ولي منها أجساد لا قيمة لها بذاتها، بل قيمتها بالروح التي تحل فيها »[3].

وأما ميخائيل نعيمة الذي يُعدّ ناقد الجماعة، فلا يقدّم لنا بدوره مفهوماً لوحدة القصيدة وبنيتها العضوية، وكل ما نجده عنده رأياً، وهو ينتقد إحدى قصائد أحمد شوقي، مبيناً مدى التفكك الذي ميّز القصيدة، ويخلص إلى القول: « متى تقلب الشاعر هذا التقلب السريع بين مطلع القصيدة وختامها، ولم يترك في النفس سوى رنة القافية المتتابعة حار في أمره الناقد وسدت في وجهه السبل »[4]، ذلك أن دوران الشاعر حول المعاني الكثيرة في القصيدة الواحدة« يفقدها التأثير النفسي المنشود، ولا يعود لها سوى صدى رنة القافية المتتابعة »[5].

وهكذا نجد فيما تقدم أن شعراء المهجر الذين ثاروا على المفاهيم القديمة للشعر، وقادوا ثورة تحديثية في أدبنا العربي، قد وعَوْا عظمة التراث، وفهموا قيمته، لكنهم رأوا أن لكل زمان أدباً،

---

[1] – محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ط3، 1962، ص 1.

[2] – أمين الريحاني، أنتم الشعراء، دار ريحاني، بيروت، ط2، 1953، ص 90.

[3] – جبران خليل جبران، "لكم لغتكم ولي لغتي"، في كتاب: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984، ص 355.

[4] – ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط9، 1971، ص 154.

[5] – شفيع السيد، ميخائيل نعيمة، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، عالم الكتب، القاهرة، د. ط، 1972، ص 74.

ونمطاً من الفن والشعر. وقد عبّر ميخائيل نعيمة عن ذلك بقوله:« بيد أننا إذا عملنا على تنشيط الروح الأدبية الجديدة، لا نقصد بذلك قطع كل علاقة مع الأقدمين، فبينهم من فطاحل الشعراء والمفكرين من ستبقى آثارهم مصدر إلهام لكثيرين غدا وبعد الغد. إلاّ أننا لسنا نرى في تقليدهم سوى موت لآدابنا، لذلك فالمحافظة على كياننا الأدبي تضطرنا للانصراف عنهم، إلى حاجات يومنا، ومطالب غدنا، وحاجات يومنا ليست كحاجات أمسنا »[1].

[1] – ميخائيل نعيمة، حبران خليل جبران، ص 171.

المحاضرة 04

مدرسة الديوان

هي مجموعة متألفة من ثلاثة شبّان مصريين، نشأوا في مطلع القرن الماضي في ظروف سياسية واجتماعية عصيبة. فقد كانت أحوال المجتمع المصري آنذاك على درجة كبيرة من التخلف والجهل والقهر، ومختلف صنوف العبودية التي يمارسها الاحتلال الإنجليزي، والقصر، والإقطاع. هذه القوى الضاغطة كانت تدوس على أحلام الشعب وتطلعاته وتجعله يركن إلى التسليم بقدره والقناعة بما هو فيه.

وكان العصر، عصر قلق واضطراب، وصراع فكري بين القديم والجديد، بين السلفية التقليدية، والحداثة المرتكزة في أغلب أسسها على المنجزات الأوربية والأمريكية، فهو« عصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق(...) ومستقبل مريب. وقد بعدت المسافة بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن ».

وقد عبّر عبد الرحمان شكري عمّا كان يعتمل في نفوس الشباب المصري من توتر وقنوط من الحاضر والماضي بقوله:« فالشباب المصري في حالة أمّتنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس (...) والسبب في ذلك أنّ حالتنا الاجتماعية تستدعي شدة اليأس (...) والشباب المصري في حيرة بين القديم والجديد أو بين ماضيه وحاضره، ومن أجل ذلك يضرّه القديم كما يضره الجديد، فهو من قديمه وجديده، غريق بين لجّتين أو مثل كرة في أرجل المقادير ».

فلم تكن الحياة إذن سهلة، ولم تكن أسباب العيش في متناول الجميع، بل كانت الأوضاع بائسة، وكان الطريق أمام الشباب وعراً وشائكاً، وكان الصراع بين القديم والجديد على صعيد الفكر والأدب، في أوج استعاره. فنشأ هذا الجيل ثائراً ثورة عارمة على كل مناحي الحياة التقليدية، وانبرت جماعة الديوان في مستهلّ حياتها تعصف بكل مظاهر الانشداد إلى الماضي، ليس في الأدب فقط، ولكن في كل مناحي الحياة « وقد تبدّت ثورتهم هذه في كتاباتهم النثرية المختلفة من نقد تطبيقي، وفي مقدمات دواوينهم، وشعراً في قصائدهم، فبينما كان جيل شوقي ومن قبله غارقاً في شعر التقليد والنسج على منوال الأقدمين (...) قامت جماعة الديوان تنعى على هؤلاء شاعريتهم وتسخر منهم ».

ومن ثَمّ وقفت جماعة الديوان موقفاً مناهضاً للطريقة الفنية السائدة في الشعر العربي الحديث، ونادت بضرورة أن يكون الشعر ترجمة صادقة لروح العصر. وقد وضع العقاد أسس المدرسة الجديدة في مقدمة ديوان المازني، إذ قال:« حسب بعض الشعراء اليوم أنه ليس على أحدهم إن أراد أن يكون شاعراً عصرياً إلاّ أن يرجع إلى شعر العرب بالتحدي والمعارضة، فإن

كانت العرب تصف الإبل والخيام والبقاع، وصف هو البخار والمعاهد والأمصار، وإن كانوا يشبّبون في أشعارهم بدعد ولبنى والرباب، ذكر هو اسما من أسماء اليوم، ثم يحوّر تشبيهاتهم، ويغيّر من مجازاتهم بما يناسب هذا التحدي فيقال حينئذ أن الشاعر مبتدع عصري، وليس بمقلد قديم ».

لذلك ترفض جماعة الديوان أن يكون الشعر الجديد بهذه الكيفية معتبرة أن الذي لاءم القديم قد لا يتلاءم مع الجديد، وأنّ شعراءنا القدماء عبّروا عن حياتهم وانفعالاتهم بشكل صادق ومطبوع، فصدروا عن ذواتهم. لذلك فما على الشاعر الحديث إلاّ أن يصدر عن نفسه، ويترجم انفعالاته لا انفعالات غيره، ويصوّر بيئته لا بيئة لا يعرفها. وهذا الموقف، في الحقيقة شبيه بموقف خليل مطران الذي مرّ بنا من قبل، ولعلّنا لا نقع بعيداً عن الصواب، إذا قلنا إنّ موقف جماعة الديوان من القديم والجديد ليس سوى امتداد وتوسيع لموقف خليل مطران.

وفي شعر الجماعة، نلمح تأرجحاً بين النزعة العقلية الذهنية من جهة، وبين النزعة الوجدانية والاستبطان الذاتي من جهة ثانية. ويؤكد ذلك محمد مندور بقوله:« وبمراجعة دواوين شكري نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبيه المازني والعقاد، ونعني بهما التيار العاطفي الشاكي المتمرد المتشائم، وهو تيار المازني في شعره، ثم التيار الفكري الذي يميّز العقاد في شعره العقلي الإرادي الواعي بما يريد. وكأن كلاّ من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكري التيار الذي يلائم طبيعته ».

ومن هنا فإن شكري، كما ذهب العديد من النقاد، يُعدّ بحق أستاذاً لصاحبيه نقداً وشعراً، وهما يعترفان بأستاذيته لهما في غير موضع، وهو بذلك أجمع لمنازع هذه المدرسة في الشعر والنقد « وأقوى أصحابها تمثيلاً لخصائصها، فهو شاعر وجداني جعل من فنّه مرآة صادقة لمشاعره وهواجسه وتأملاته وقد جاءت قصائده بمثابة تطبيق لنظرياته التي أوضحها في المقدمات التي كتبها في دواوينه ».

و يأتي اختيارنا لعبد الرحمان شكري كممثل لجماعة الديوان، اعتباراً لعمق تجربته الشعرية ونزعتها الموغلة في التجديد، ولسداد نظرته النقدية الثاقبة، ونفاذها إلى دقائق الأمور.

*** عبد الرحمان شكري:**

إنّ الحديث عن مفهوم الشعر عند عبد الرحمان شكري، وعند مدرسة الديوان بوجه عام يفضي مباشرة إلى بيت من الشعر قاله شكري، ثم صار فيما بعد، أشبه بالدستور، أو العقيدة الشعرية تسير على ضوئها المدرسة في رؤيتها وموقفها، وهو:

ألا يا طائر الفردو س إنّ الشعر وجدان

إن هذا البيت يحدد علاقة الشعر بالإنسان، أو علاقة الإنسان بالشعر، فيكون الشعر، من خلاله، عملية خلق وليس عملية تلفيق أو محاكاة، ويغدو خيال الشاعر هو القوة الفاعلة المؤثرة في وجدانه وانفعالاته، ويصبح تبعاً لذلك، قدرة فائقة، تحوّل العالم الخارجي – بعدما ينصهر بنفس الشاعر – إلى عالم فني يعبّر تعبيراً فنياً عميقاً عمّا يعتمل في أعماق الشاعر من عواطف وأحاسيس.

وهذا هو المفهوم الحقيقي للشعر عند شكري، فهو حديث نفسه وترجمة صادقة لأحاسيسها ومشاغلها،« والشاعر الحق هو الذي يعبّر لنا بكلامه عن إحساساته وخوالج نفسه تجاه هذه الدنيا والحياة. إذ أن كل ما نحسه هو فرصة للشاعر (ليُشنّف) أحاسيسنا بنغمات قصائده، وما الشعر إلاّ تجارب جديدة نضيفها إلى تجاربنا، وكأننا نراها رأي العين ». يقول شكري:

إنما الشعر نغمة كحنين المزامر

كلّ أمر نحسّه فرصات للشاعر

إنما الشعر في ة كمنظار ناظر
الحيا

ويقول أيضاً:

والشعر نهزة شاعر يقتص من فلتاتها

والشعر تاريخ النفو س، ومعقل لحياتها

والشعر كأس للنفو س، حذار من نشواتها

والشعر بعد ذلك، لا ينتقي من الناس النماذج الجيدة، ويدع النماذج الرديئة. فليس الشعر حكراً على طبقة أو فئة بعينها، بقدر ما هو لسان حال الإنسانية جمعاء في بؤسها ونعيمها، في تقواها وفجورها، وفي خيرها وشرها. فهو:

يصف الناس كلهم من تقيّ وفاجر

يشعر المرء حالهم من صروف المقادر

« فالنفس البشرية هي الطائر الصيدح الذي ينغّم لنا راوياً قصة الحياة بما فيها من آلام ومتاعب وأفراح وأتراح، وما الشعر إلاّ آلة من آلات الشاعر الغريد الذي يفصح لنا عن أشجانه وخوافق قلبه وبواعث نفسه من رقداتها ». وفي هذا المعنى يقول شكري:

إنّ القلوب خوافق والشعر من نبضاتها

والشعر نغمة صادح والشعر من آلاتها

أشجانها أوتارها والشعر من رناتها

ولكل شيء مبعث للنفس من رقداتها

والشعر كالإلهام يأ تي النفس في يقظاتها

والكون آية شاعر يأتي بمبتكراتها

وبذلك فإنّ مشاعر الشاعر وخواطره، ولواعج نفسه بكل ما تحمله من تعقيدات وتفاعلات وتناقضات، هي التي تحفّز قريحة الشاعر لتنبعث من غفوتها وتشدو بالشعر. والشعر ليس سوى حديث النفس عندما تثيرها المناظر والمشاهد، أو التوترات والهموم، سواء من داخل النفس أم من خارجها.. في الرياض، أم فوق الجبال، أم في لجّ البحر.. في كل عنصر من عناصر الطبيعة الفسيحة، وفي كل مشهد من مشاهد هذا الكون السحيق. يقول شكري في ذلك:

وما الشعر إلا القلب هاج وجيبه وما الشعر إلاّ أن يثير مثير

إذا كنتُ في روض فقلبي طائر يغنّي على أغصانه ويطير

إن كنتُ فوق البحر فالقلب موجة تسرّب في أمواجه وتسير

وإن كنت فوق الشمّ فالقلب نسرها وللنسر في شمّ الجبال وكور

وتنثر أغصان الخريف زهورها كما جاء بالشعر الجليل شعور

فالشعور وحده، إذن، يجود بالشعر الجيد والصقيل، وهو عند شكري، الشعر الصادق النزيه، البعيد عن كل صنعة وتلفيق، والنابع من أعماق القلب. وهو بمفهومه هذا، لا يبعد عمّا قالت به العرب قديماً، فابن رشيق يقول:« إنما الشعر ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه لا ما سواه ».

ولكنّ تأثر شكري بالرومانسية الإنجليزية يبدو أكبر من تأثره بالنقد العربي القديم، وخاصة في مستوى استحضار الطبيعة واستلهامها. ويأتي "وردزورث" في مقدمة الرومانسيين الإنجليز الذين تأثر بهم شكري وحاول أن يجاريهم في اتخاذ عناصر الطبيعة محفزاً قوياً على بعث الصحوة في النفس وإيقاظها من سباتها وغفوتها« وإذا كان شكري يجد في الروضة والبحر والجبل ما يثير كوامنه(...) فإنه ما زاد على أفكار وكلمات "وردزورث" بل ونظرته إلى الشعر، إلاّ أن جعل شجيرات "وردزورث" رياضاً، ونهيراته بحاراً، وأحجاره جبالاً، ذلك أن شعر "وردزورث" كان يجد في الشجر ألسنة، وفي النهيرات المتدفقة كُتباً، وفي الأحجار موعظة، ويجد الخير في كل شيء ».

ومن هنا آمن شكري بأنّ الشعر تصوير للعالم الموضوعي كما ينعكس في نفس الشاعر بعد أن تنتظمه قريحته، ويؤدي فيه الخيال الخلاق دوراً فنّياً أوّلياً ورائداً. ولكنه مع عمق هذا الخيال، ومع كل هذا الترحال نحو آفاق رحبة سرمدية، يظل الشعر أبداً صنواً للحياة، مرتبطاً بها بأواصر متينة، فهو يعكسها ويصوّرها بكل أطوارها وتقلباتها، ضارباً في أعماقها، واصفاً لمآسيها وأفراحها. فيغدو أشبه بالمرأة التي نرى فيها ذواتنا والعالم المحيط بنا. يقول في ذلك:

فالشعر مرآة الحياة، تطل في مرآتها

تجلو أساليب الحياة تلوح في قسماتها

فتراه في آلامها وتراه في لذاتها

والشعر في عبراتها والشعر في ضحكاتها

والشعر نور ساطع عاد على ظلماتها

والشعر إذ يصف الناس وأحوالهم تصويراً صادقاً بتقواهم وفجورهم، بخيرهم وشرهم، فإنه عند شكري لا يكتفي بمجرد هذا الوصف، أو التصوير العادي، ولكن له وظائف أخرى أشدّ خطراً وأهمية، فهو:

يرفع النفس سحره عن وهاد الحقائر

يصف العيش الكمال عديم المحاذر

وأَحْسِنْ به من شعر هذا الذي يتوق إلى الارتقاء بالنفس درجات من السمو والتنزّه عن الدنايا. حقاً إن الشعر خليق بتحرير الإنسان من جوانب تبتعد به أحياناً كثيرة عن مرتبة الإنسانية، بما في الكلمة من معاني الخير والرفعة والصفاء، فيحثه على مكارم الأخلاق وعلى التقدم نحو المعالي، مهتدياً بضيائه، ومؤتمّاً بتعاليمه وروحه السامية:

فيحنّ الورى إلي ـه حنين المسافر

فيه إغراء وارد وبه حث صادر

يجعل اليأس والطمو ح دواء المغامر

يرفع النفس بالخيال لورد المآثر

وهو دين الضمائر لا مقال المنابر

يفتح النفس ضوؤه مثل ضوء التباشر

واللافت للنظر في مفهوم الشعر عند شكري، أنه يقيم لعناصر الشعر وزناً، وهذه العناصر هي العاطفة والخيال والفكر والذوق السليم، ويحدد هذه العناصر بقوله:« فالشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم ». ولكنه – مع ذلك، يرفض تقسيم الشعر إلى شعر عقل وشعر

عاطفة، فالشاعر عنده يتميز بالشره العقلي الذي يجعله راغباً أن يفكر كل فكر وأن يحس كل الأحاسيس، فكل موضوع من موضوعات الشعر، في رأيه، يستدعي العاطفة والفكر معاً.

ومن هنا نستشف أن مفهوم الشعر عند شكري، لا يقوم على أسس محددة ثابتة ونهائية، فهو يرى من الخطأ تقسيم الشعر إلى فنون، أو حصره في تعريفات « فالشعر إذا فاضت به النفس أخرجت به ما تكنّه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة فإن أقسام الشعر في النفس كمنزلة المعاني من العقل، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة بل تتزاوج وتتوالد فيه، فلا رأي لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النفس في قفص وحدها ».

أولى شكري مسالة الصدق والكذب أهمية معتبرة. فقد رفض رفضاً صريحاً وعلنياً، مبدأ المغالطة أو المبالغة في الشعر، مثلما رفض المقولة العربية التي ترى أن أعذب الشعر أكذبه. فبعض الناس يزعمون« أن حلاوة الشعر في قلب الحقائق وإخراجها من هذا العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل(...) ومن أجل ذلك شاع عندهم أن الشعر نوع من الكذب، وليس أدلّ على جهلهم وظيفة الشعر من قرنهم الشعر إلى الكذب، فليس الشعر كذباً بل هو منظار للحقائق ومفسّر لها. وليس حلاوة الشعر في قلب الحقائق، بل في إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل منها في مكانها. ولئن كان بعض الشعر نزهة، فإن بعض النزهة فرض. ولئن كان بعض الشعر رحلة، فهي رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق من هذا العالم ، رحلة إلى عالم يحس المرء فيه لذات التفكير، أكثر مما يحسها في هذا العالم الأرضي ».

فإذا قالت العرب، أحيانا، بأن الكذب غير معيب في الشعر، وأنه يقبل من الشعراء دون غيرهم من الناس، فإنّ شكري لا يوافق على هذا الرأي لأنّ الشاعر يكون بذلك كاذباً حتى على نفسه، الشعر في بعض مناحيه، ليس سوى صورة للحقيقة، حتى إنّ الشاعر – كما عبّر عن ذلك شكري – ليحس في العالم الذي وراء هذا العالم بنشوة يفتقدها في عالم الواقع.

وهذا العالم هو عالم النفس الباطن، أو هو، ربما عالم اللاوعي، « فالهدف الفني إذا للشعر خصوصاً الرومانطيقي، وشكري شاعر رومانطيقي؛ هو الكشف عن الحقيقة في أعمق صورها وأتمها ». وفي ذلك يقول وردزورث:« إن الشاعر حين يغني أغنية، ينضم إليه فيها كل بني البشر ليكون بحضرة الحقيقة ».

فالشاعر يتقصّي الحقيقة في قلب الكون، ومنتهى الشعر عنده أو غايته القصوى، هي المعرفة، ومن هنا يعتبر شكري أنّ الصدق في الشعر هو صدق في المشاعر التي تؤكد، بدورها، صدق التجربة الشعرية – الشعورية عند الشاعر، وأنّ الكذب في الشعر يترجم كذب الشاعر، ومن ثَمّ كذب التجربة الشعرية – الشعورية.

وهكذا يكون مفهوم الصدق الشعري عند شكري أن يكون الشعر صنواً للعواطف الإنسانية لصيقاً بها، لا ما كان وصفاً خارجياً؛ لأنّ الشعر قائم في مفهومه،« على تصوير النفس بخلجاتها، لا يقيّده قيد إلاّ قيد حرية الشاعر في التعبير عمّا يحس ويشعر بكل صدق من غير محاكاة الطبيعة، أو الأشياء، أو التحدث على مناسبات. فالشعر في أبعد مراميه هو صورة الطبيعة والإنسان ».

1) **عباس محمود العقاد:** عندما قدّم العقاد لديوان عبد الرحمان شكري "لآلئ الأفكار" قال:« فهذه معان مترادفة في لغة النفس وإن اختلف نطقها في الشفاه، إذ أنه لا محل في معجم النفوس إلاّ للمعاني. فأما الألفاظ فهي رموز بين الألسنة والآذان.. فالشاعر المُجيد العبقري معانيه بناته، فهي من لحمه ودمه »[1].

ويبدو لنا أن العقاد من خلال قوله هذا، من أنصار المعنى، لكن دون أن يسقط اللفظ من حسابه، حيث يتوافق كلامه مع كلام ابن الأثير القائل:« فإن رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسّنوها ورققوا حواشيها وعقلوا أطرافها، فلا تظن أنّ العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني(...) فالعرب إنما تُحسّن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها، فالألفاظ إذاً خَدَمٌ للمعاني، والمخدوم لا شك أشرف من الخادم »[2].

وهذا ما يؤيد تبعية الألفاظ للمعاني مثلما هي الحال عند عبد القاهر الجرجاني حين يقول:« الألفاظ خدم المعاني والمعرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته »[3]. وحجته في ذلك قوله « هل كانت الألفاظ إلاّ من أجل المعاني، وهل هي إلاّ خدم لها ومصرفة على حكمها، أوَ ليست هي سمات لها، وأوضاعها قد وضعت لتدل عليها؟ فكيف يُتصوّر أن تسبق المعاني وأن تتقدّمها في صور النفس؟ »[4].

---

[1] – عباس محمود العقاد، مقدمة ديوان لآلئ الأفكار لعبد الرحمان شكري، دار نقولا يوسف، الإسكندرية، ط1، 1960، ص89 و103.

[2] – ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1960، ص 66 و69.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، إسطانبول، تركيا، د ط، 1954، ص8.

[4] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة محمد رشيد رضا، القاهرة، ط6، 1960، ص266.

2) عبد الرحمان شكري:

يرى عبد الرحمان شكري أنّ « المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه »[1]. ويكون الشعر معها من« المعاني الشعرية »[2] التي تقال في تحليل عواطف النفس، ووصف انفعالاتها، ذلك أن قيمة البيت في القصيدة عند شكري قائمة على« الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة »[3] وهذه المسألة في بنية القصيدة تُفهم عبر تأثير القصيدة، فالإحساس « بطلاوة البيت وحسن معناه رهين بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة »[4]. وللشاعر بعد ذاك أن يستخدم في شعره كل أسلوب صحيح، سواء أكان غريباً أم معهوداً أليفاً من غير تكلّف أو كدّ.

هذا من حيث مفهومه للمعنى في الشعر، أما من حيث الكلمات أو الألفاظ فهو يرى ما يلي:« ووجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة، ويحسب أنّ كل كلمة كثُر استعمالها صارت وضيعة، وكل كلمة قلّ استعمالها صارت شريفة! وهذا يؤدي إلى ضيق الذوق، وفوضى الآراء في الأدب »[5].

من خلال هذا الموقف نلحظ أن شكري يذهب في فهمه للكلمات غير مذهب الكلاسكيين الذين يرون النبل في الكلمة، فهو يقول بمذهب الرومانسيين إن كل الكلمات صالحة للشعر، فليس العيب في الكلمات، إنما العيب في استخدامها في غير مواضعها، لذلك « ينبغي على الشاعر أن يتعرف أية كلمات تعبّر عن المعنى أو العاطفة التي يريد وصفها أتم تعبير. فالكلمة قد تكون شريفة أو وضيعة حسب الاستعمال؛ فشرف الكلمة في دلالتها على المعنى! وفي موقعها الخاص بها في الشعر »[6].

---

[1] – عبد الرحمان شكري، في الشعر ومذاهبه، ديوانه، ص 364.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – نفسه، ص 366.

[4] – نفسه، ص ن.

[5] – نفسه، ص 368.

[6] – م ن، ص 369 – 370

ومثلما سبق ذكره عن العقاد، يرى شكري أن الألفاظ تابعة للمعاني وخدمها، وبذلك يتفق مع القدماء أيضاً، على غرار الجرجاني وابن الأثير، ولعل هذا الموقف من شكري قد جاء رد فعل إزاء التيار الجارف الذي عُني بالوقوف على الألفاظ من حيث الغرابة والجزالة والرصانة والخشونة من قِبل كلاسيكيي عصره. بل لعل شعره كان سبباً في ثورة العقاد على ذلك التيار الذي عُني – فقط – بالشكل الخارجي للشعر..

ويفضل شكري استعمال المألوف من الألفاظ، لأنّ الغريب يُقلّل من جودة الشعر، ويعتقد أنّ « أجلّ الشعر العربي وأفخمه وأجزله وأسْيَده وأكثره نفعاً وتوكيداً لبقاء اللغة، هو الشعر الذي لم تتكلف فيه الغرابة »[1]. ذلك أن التكلف الغريب وسيلة يلجأ إليها الشعراء المبتدئون، والناظمون الذين يقيمون لشعرهم وزناً ليس إلاّ. وبذلك يخفون ركاكة شعرهم، وأسلوبهم وعجزهم عن الابتكار. فالشاعر المبتكر هو الشاعر المثقف المطّلع على آداب الغرب، وآداب العرب على مرّ العصور، حتى يكون ذوقه سليماً، لأنّ « الكلمة إذا هي غطت على المعنى والعاطفة، وزادتهما غموضاً، أفسدت نغمة الشعر وروحه وخفة طبعه، وموهت غثاثة المعنى والعاطفة، وأخفت ضعف الشعر وعجزه »[2].

من هنا كانت ثورة وردزوورث (W. Words Worth) العنيفة ضد التأنق في اللفظ الشعري، وكان يدعو إلى العودة إلى لغة الإنسان العادي، و« أما الرومانسيون الغربيون المتأخرون؛ أمثال كيتس (Keats)، وشيلي (Shelly) فطوّروا المعاني الحسية في الألفاظ، وأفعموا شعرهم بها »[3].

ومن ثَمَ يكون لكل شاعر معجمه الشعري الخاص، وقد يستعمل الشاعر جميع حيل اللغة من البساطة الكاملة إلى البلاغة المعقدة، ليُقيم عمله الفني. لكن القضية تبقى في النهاية أن قيمة

---

[1] – المرجع السابق، ص 367.

[2] – المرجع نفسه، ص 370.

[3] – إليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، د ط، 1961، ص 86.

الألفاظ ليست في بساطتها وجلالها، شرفها أو ضعتها، إنما الأساس في رأي شكري، هو الطاقة المعنوية والعاطفية والعقلية التي تشكل معاني الشعر، والشاعر ذي الشره العقلي[1].

3) إبراهيم عبد القادر المازني:

لا يختلف المازني في نظرته إلى مسألة اللفظ والمعنى عن صاحبيه: العقاد وشكري، فهو القائل: « إن الشعر معان »[2]. وإذا كان العرب يشبهون اللغة بالوعاء، فهم يقصدون أنها تتضمن المعاني وتحويها، وأنّ المعاني تحلّ فيها وتكسبها الحياة[3]. ولذلك يقول الجاحظ في رسالته في الجد والهزل:« إنّ الله تعالى علّم آدم الأسماء بجميع المعاني، ولا يجوز أن يعلمه الاسم ويدع المعنى، ويعلمه الدلالة ولا يضع له المدلول عليها. والاسم بلا معنى لغو، والاسم في الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح. واللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح (...) ولا يكون اسم إلاّ وله معنى »[4].

والمعاني – عند المازني – تتجدد، لأنها تعبّر عن أمور الحياة، والحياة تتجدد دائماً، ومع ذلك فإنه ليس لنا غنى عن اللغة. يقول المازني:« وما دمنا عاجزين عن التعبير بغير هذه الأداة فلا سبيل إلى معنى، إلاّ بلفظ (...) إن اللفظ ليس شيئاً مستقلاً عن المعنى (...) إنما هو والمعنى كل لا يتجزأ »[5].

واللغة عند المازني « آلة يعمل بها العقل ولا يستطيع بغيرها أن يعمل، وينظر ويتدبر ويستنبط ويستبين، فليست وظيفتها بمقصورة على العبارة عما يدور برأس الإنسان أو يضطرب به

---

[1] – المرجع نفسه، ص 87 و89.

[2] – إبراهيم عبد القادر المازني، مقدمة ديوانه، ج1، مطبعة البوسفور، مطبعة محمد محمد مطر، القاهرة، د ط، 1917، ص (ح).

[3] – إبراهيم عبد القادر المازني، اللفظ والمعنى، مجلة المقتطف، م 104، 5 أيار/ مايو 1944، ص 475.

[4] – الجاحظ، في الجد والهزل، رسائل الجاحظ، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط، 1964، ص 262.

[5] – إبراهيم عبد القادر المازني، اللفظ والمعنى، مجلة المقتطف، ص 477.

صدره؛ أي أنها ليست أداة للبيان فحسب، وإنما هي أيضاً أداة للتفكير نفسه وآلة لحركة العقل »[1].

ويلحّ المازني – من ثَمّ – على المساواة بين اللفظ والمعنى، حتى أنّ الأسلوب عنده هو فن « إبراز المعاني ». ومن ركائز لغة الشعر عنده أن يكون الشعر متميزاً بالسهولة والوضوح. إذ على الشاعر أن يتجنب المبتذل من الألفاظ.. أما من ناحية اللفظ، فهو يرى أن الكلمة في حد ذاتها لا تكون رديئة بأصل وضعها، وهذا معناه أن الزمن هو الذي يفعل فعله في ابتذالها، أو عدمه. وهذا يُعدّ امتداداً لآراء العقاد وتكاملاً معه.

ومما تقدّم، يتضح لدينا أن مذهب جماعة الديوان في اللفظ والمعنى يتفق مع ما أقره عبد القاهر الجرجاني في نظريته للنظم. يقول الجرجاني: « هل يقع في وهم – وإن جهد – أن تتفاضل الكلمات المفردات من غير أن يُنظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية؟ (...) وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية و مستكرهة ،إلاّ وغرضهم أن يعبّروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية في مؤداها »[2].

نرى – مما تقدم – أن الإبداع الشعري – من جهة تعامل الشاعر مع اللغة – إنما يظهر في معرفة توجيه العناصر الشعرية من لفظ ومعنى.

---

[1] – المرجع نفسه، ص 477 – 478.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص45

المحاضرة 05

جماعة أبوللو

« إن ميلي إلى الأدبيات يرجع إلى عوامل وراثية وإلى استمتاعي بالأدبيات كرياضة ذهنية نفسية بين شواغلي ومتاعبي الكثيرة، وإني أقدّر أنّ عليّ واجبات كأديب نظير ما عليّ من واجبات كرجل علم، وأحسب أني أفهم شيئاً عن وحدة الحياة وأشعر أن الفارق بين الأدبيات والعلميات فارق وهمي »[1].

هذه هي النظرة التي اكتسبها أبو شادي من خلال دراساته العلمية والطبية، ومطالعاته الأدبية، مما دفعه إلى المواءمة بين اتجاهه العلمي ومزاجه الأدبي، فلم يكتف بالعيش في المخابر، وداخل قاعات البحث العلمي، بل كان يصاحب "وردزوورث" و"شللي" و"كيتس" من الشعراء الإنجليز، فأتاحت له هذه المصاحبة أن يتأثر بالثقافة الإنجليزية والشعر الإنجليزي بصورة خاصة.

وكانت مصر في هذه المرحلة تعاني من الصراع من أجل الحرية والديمقراطية، كما كانت تشهد حركة تجديد واسعة متأثرة بالثقافة الإنجليزية. وكان يحمل لواء هذه الحركة ثالوث مدرسة الديوان، وقد أحدث هؤلاء الشباب بحكم ظروفهم الثقافية والاجتماعية، وثقافتهم العربية والأجنبية، ثورة في الحياة الأدبية في مصر، وأثاروا كثيراً من المعارك الأدبية التي كان أبو شادي يتابعها وهو بعيد عن وطنه، وقد تأثر بها، وأبدى إعجابه بأصحابها. فقال مخاطباً عبد الرحمان شكري[2]:

أبـــداً يـــرافق شعـــرك وتشـوق فتنـته الـنهى
الإنشـــــــاد فيعـــــاد
أسسـت مملـــكة يصـــون (المـازني) أخـوك،
ذمـــارها و(العقـــــاد)
ولسـوف يحتـــرم الـــزمان وتسـير خـلف لـوائها
مآلـــــها الأحفاد

[1] – أحمد زكي أبو شادي، حوار له في مجلة لغة العرب، م6، ج3، آذار 1928، ص 218.

[2] – أحمد زكي أبو شادي، أنين ورنين، المطبعة السلفية، القاهرة، د ط، 1925، ص 23.

ديـن بعثـت له ولـو علمـت بـه
من قبل لاحتفلت به الأجـداد

وفي وسط هذا الأتون السياسي والأدبي، تكونت جماعة "أبوللو" التي هدفت إلى السمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء وترقية مستواهم أدبياً واجتماعياً ومادياً. وكانت عضوية الجماعة مفتوحة لكل الشعراء العرب. غير أن هذه الجماعة لم تكن متجانسة، أو ذات مذهب أدبي موحّد، أو ذات خصائص مميزة[1].

لكن أبا شادي كان يدعو إلى التعاون الأدبي بين الشعراء، ويأبى أن يقتصر مجال مجلة "أبوللو" على لون واحد من الشعر، خصوصاً في سياق التطلع إلى الانتقال من النزعة التقليدية – الكلاسيكية إلى النزعة الوجدانية – الرومانسية.

وإذا كان محمود سامي البارودي قد قاد حركة البعث والإحياء في الشعر العربي الحديث، فإنّ خليل مطران كان رائد التجديد. وسارت جماعة الديوان على نهجه، ولكن بإيقاع أكثر حدة وضراوة، ثم جاءت جماعة أبوللو لتكمل الدرب الذي شقته جماعة الديوان. ولما كانت جماعة أبوللو غير متجانسة الاتجاهات، فإن توجهها الشعري والنقدي لم يظهر بوضوح إلاّ في كتابات رائدها أبي شادي. من هنا أمكن اعتبار هذا الشاعر رائد الجماعة، خاصة أن آراءه النقدية ظهرت قبل ظهور جماعته. ومن أهم المبادئ النقدية التي بشر بها زوال عهد الصياغة والتقليد. فقد قال وهو يرثي أحمد شوقي[2]:

ما كـان هذا العهـد عهد صياغـة
بـل عهـد ثـورات فَـجُدْ بدوائـــه
وصُـنِ الدمقـراطية المثـلى، فـــما
جُهـلت لبـــنّاء سـما ببـــنائه

[1] – ينظر: محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثانية (جماعة أبوللو)، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1969، ص 7 و56.

[2] – نقلها إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، دار القلم، الكويت، ط1، 1974، ص 182.

ولذلك نظّر أبو شادي في قضية الشعر من حيث مفهومه ووسائله وأدواته، وبارك المدارس الأدبية الجديدة ذات الخيال الخصب الخلاق. وقد تبدّت في شعره ملامح الكلاسيكية والرومنسية والبرناسية والرمزية والسريالية، ولكنه اهتم أكثر بالمدرسة الرومانسية التي أصبح واحداً من أقطابها في الأدب العربي الحديث.

ولقد تكونت لدى أبي شادي، عبر حياته الأدبية، مجموعة من الآراء في الشعر والتجديد، ضمنها مقالاته التي دبّجها منذ العام 1910 م، والمقدمات التي صدر بها كتب أصدقائه. غير أنّ أهم وثيقة معبّرة عن آرائه « هي بحثه : الشعر والشاعر (...) الذي صدّر به ديوانه الضخم (الشفق الباكي)، وهذا البحث(...) يمثل وجهة نظر "أبوللو" قبل نشوئها في الشعر، مثلما يمثل الديوان تمثيلاً حقيقياً نضج أبي شادي الشعري »[1]. ويُعدّ ديوان "الشفق الباكي" أضخم ديوان صدر في مصر، إذ بلغت صفحاته ما يقارب الألفي صفحة، وبدئ بطبع هذا الديوان سنة 1926، وانتُهيَ منه سنة 1927.

يحدد أبو شادي مفهومه للشعر فيقول:« الشعر في رأيي هو تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة، هو لغة الجاذبية وإن تنوع بيانها، هو أوحدي الأصل في المنشأ والغاية وصفاً وغزلاً ومداعبة ورثاءً ووعظاً وقصصاً وتمثيلاً وفلسفة وتصويراً »[2].

إن الحنان الذي يقصده أبو شادي هو التعاطف بين الإنسان والطبيعة، وبما أن الإنسان كتلة إحساس فحواسه كلها تشارك في بناء الشعر. وهو – إلى ذلك – لا يفصل بين الشعر والفلسفة – على مذهب العقاد وقبله الإغريق – بل إن الشعر يتحوّل في النفس إلى صورة منشئة من عواطف وفلسفة[3].

---

[1] – منيف موسى، نظرية الشعر، ص 116.

[2] – أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، المطبعة السلفية، القاهرة، د ط، 1926 – 1927، ص 41.

[3] – المرجع نفسه، ص 41.

ومن هنا أيضاً يرتفع الشعر عنده إلى مستوى الفكر، فلا يكون عاطفة فقط، أو فكراً فقط، بل يكون بتمازج هذين العنصرين « فما الإلهام سوى أثر الخبرة والعرفان والمواهب في الذهن، ولا شأن له بأعجوبة ملكية أو شيطانية ولا بالوحي المزعوم »[1].

بالإضافة إلى هذا، يرى أبو شادي أنّ الشعر منظوم ومنثور[2]، غير أن الموسيقى عنده تشكل عنصراً مهمّاً من عناصر بناء الشعر، إذ يقول:« وأكثر طربنا إلى الشعر المنظوم لأنه جامع بين فلسفة الحياة وطرف من تموجاتها بأوزانه، فنحِنّ بالغريزة إليه كما نحنّ إلى الموسيقى الفنية، وكأن كليهما صورة من حياة تجذبنا برونقها وإلهامها، ونحنّ إلى غناء الطيور المغرّدة حنين الشعر إلى الشعر »[3].

إنّ أبا شادي لا يلغي عنصر الوزن من الشعر، وحتى أشد الرومنسيين ثورة يرون أن « الوزن هو الشكل الصحيح للشعر ويبدو الشعر ناقصاً ومعيباً بدون الوزن. ولهذا فلا بد للوزن – لارتباطه بالشعر في أغلب الأحيان وبسبب المناسبة الخاصة أيّاً كانت الأشياء الأخرى التي تضاف إلى الوزن – من أن يشترك مع الشعر في خاصية ما ولو لم يكن شعرياً من حيث الجوهر تكون بمثابة الواسطة في العلاقة »[4]. والخاصية التي يتطلبها الشعر من الوزن، هي الحنان، أو العلاقة بين الإنسان والطبيعة، ولهذا يؤكد أبو شادي في أكثر من موضع من بحثه إن الشعر تعبير غريزي للتفاعل بين الإنسان والطبيعة[5].

والشعر عند أبي شادي ليس محاكاة، إنما هو درس الحياة وتحليلها، وبحثها وإذاعة خيرها ومكافحة شرها، بل هو قطع جذابة من الإنسانية الفكرية[6]. ولهذا كان الشعر مفهوم الحياة، والشاعر ناقد نفسه يرى بنفسه حسناته وعيوبه[7]. لذلك فالشاعر عنده موسيقي حساس بعيد النظر،

---

[1] – نفسه، ص 41.

[2] – نفسه، ص 41.

[3] – نفسه، ص 41 – 42.

[4] – كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1971، تر: عبد الحكيم حسان، ص 302.

[5] – الشفق الباكي، ص 42.

[6] – المرجع نفسه، ص 43 – 44.

[7] – نفسه، ص 44

النظر، قوي التعبير، مطبوع يتأثر بمزاجه وثقافته وبيئته وعالمه، وبذلك يكون الشعر محاولة لانسجام الحياة[1].

لذلك فمن الضروري أن يكون الشاعر حراً طليقاً، وأنّ إطلاق العنان له في آفاق واسعة ما يؤمن له هذه الحرية شريطة ألاّ يسيء استعمالها. وبهذه المقولة نصل إلى مسألة الصدق والكذب في الشعر؛ فأبو شادي يشدد على مسألة الصدق في الشعر، ذاك أن الشاعر الأمين الكبير النفس لن يسيء استعمال الحرية، وإن خالف السماع والقياس أحياناً. وما هو الشعر إن لم يكن تعبيراً حاراً عن شعور النفس ومكنوناتها؟

ومجمل القول في مفهوم الشعر عند أبي شادي يتلخص في أن الشعر حنان غريزي إنساني قائم على « تراسل الحواس »، كما عند بودلير، وانحلال الشاعر في الطبيعة عن وعي وفكر، من غير أن ينسى هذا الشاعر أنه رسول قومه، فلا بدّ له من أن ينزل إلى مستواهم، وأن يكون بيانه من بيانهم، ومهما تأنق في تعبيره، وجمع في خياله، فيجب ألاّ يرتفع فوق مستوى آذانهم ومداركهم، وإلاّ كان غريباً عنهم.

ويتبيّن في الختام من خلال الحديث عن مفهوم الشعر عند أبي شادي، أنّ أراءه تسبح في مجالات متعددة، وتختلط فيها مجموعة من المذاهب الأدبية؛ من رمزية ورومنسية وواقعية. ولعل سببها ظروف الحياة وأحداثها التي أسهمت بقسط كبير في حيرة الشاعر وتردده بين الآراء والاتجاهات، مما جعله غير قادر على التركيز الفنّي، وتحديد مساراته وخياراته الشعرية بكل وضوح.

[1] – نفسه، ص 1206.

المحاضرة 06:

الرومانسية في نضجها الفنّي: أبو القاسم الشابي

يقول عبد العزيز المقالح في فصل من كتاب "عمالقة عند مطلع القرن"، في سياق حديثه عن أبي القاسم الشابي:« لن أبكي الشابي في هذا الاستهلال، فالشابي لا ينتظر بكاء من أحد فضلاً عن أنّ أيّ بكاء عليه سوف يكون متأخراً حين يأتي بعد نصف قرن من الزمن.. ثم إنّ الشابي لم يمت حتى نبكي عليه، ونذرف الدموع خلف جنازته المهيبة.. فلماذا البكاء إذن في هذا الاستهلال؟ إنني أبكي واقعنا العربي الذي يسوء ويقسو.. أبكي الوطن الكبير الذي يصاب بكل يوم في مقتل »[1].

ففي المرحلة التي وُجد فيها الشابي، لم تكن الرومانسية تحظى باهتمام النقاد، بل إنّ الإشارة إلى عمل أدبي بأنه رومانسي كانت كافية لتُجرِّده من شرف الانتماء إلى الحياة؛ فالشاعر الرومانسي« وفقا لما كما شائعاً، لا يرى سوى ذاته، وشعره لا يصوّر سوى الأحاسيس الفردية الخالصة، والعواطف الخاصة التي لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع ومشكلاته المختلفة »[2].

وفي تلك الحقبة، كان لزاماً على طابع الشعر أن يتغيّر، وأن تولد الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث. وقد يكون الإرهاص الأول لهذه الحركة حدث في هذا القطر العربي أو ذاك، لكنها سرعان ما انتشرت في كثير من الأقطار العربية. وخلال فترة وجيزة كانت أصوات الرواد مسموعة في كافة الأقطار العربية تقريباً« و كان أبو القاسم الشابي أحد رواد هذه الحركة، وربما كان أعلاهم صوتاً، وإن كانت ظروف تونس السياسية في العشرينات والثلاثينات قد جعلت صوته يصل متأخراً بعض الوقت إلى قُرّاء الشعر والمهتمين به في معظم الأقطار العربية. وقد أجمع كل النقاد الذين تناولوا شعر الشابي بالدرس والتحليل أنّ رومانتيكيته الشاكية، وأنّ تعابيره الطافحة بالأسى والغربة والكآبة والوجوم، ليست سوى الانعكاس الطبيعي عن حالة القلق والتمرد

---

[1] – عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1988، ص 197

[2] – المرجع نفسه، ص 198

وليست سوى الإعلان الشعري الرافض لنزعة الجمود، والباحث في واقع الاغتراب العام عن ذات الإنسان الجديد، ثم عن ذات المجتمع الجديد »[1].

1 – عالم الشابي الشعري:

جاء الشابي إلى عالم الشعر في بداية انكسار شوكة الخطابية في الشعر العربي، بعد أن وصلت على يد أحمد شوقي إلى ذروتها التعبيرية، واستحضرت كل الخصائص الفنية التي أمدّتها بها عصور أبي تمام والبحتري والمتنبي وابن زيدون، وبقية رموز الشعر العربي ورواده. وكان شوقي قد استوى على عرش القصيدة الإحيائية، واثبت موهبته النادرة، وقدرته على نسج قصائده من المحاكاة الحرفية، وأعطى بموهبته الكبيرة لتلك النماذج طابعاً خاصاً استعصى على كثير من شعراء عصره الذين حاولوا مجاراته، والنهل من نفس منابعه لكنهم فشلوا وكانوا مجرد أصداء للشعراء السابقين.

وكان الشابي في مقدمة الشعراء الذين نجحوا« في الهروب من قبضة التقليد ومن مواصلة السير على طريق التكرار والمحاكاة، طريق البحث عن الشعر خارج الذات. ويحدّثنا شعره، وهو ما يزال حتى الآن، أقدر على الحديث عن الشاعر من كل الدراسات الممتازة التي كتبت عه، يحدّثنا هذا الشعر عن بداياته المبهمة، عن محاولاته التي تسعى إلى تبرير وجوده والبحث عن صورته؛ صورته هو، لا صورة إنسان آخر، وقسماته الخاصة، لا قسمات أيّ مخلوق آخر، وما يترتب على ذلك من ضرورة العثور على صوته الشعري المتميّز. لهذا لم يكن الشابي – وهو يبدأ خطواته الأولى على طريق الشعر – يحاكي أحداً من شعراء عصره أو من شعراء العصور القديمة. وقصائده – حتى تلك التي تفتقد التوهج الشعري – لها نفس الكينونة والخصوصية المتمردة على المحاكاة والمعارضات.. لقد اكتشف لغته وأسلوبه واختار لقصيدته نفس الملامح التي لا تقدم عصراً آخر على عصر الشابي نفسه »[2].

---

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، ص 201

لقد انتهت مرحلة الخطابية في الشعر أو كادت، وبدأت مرحلة الهمس التي تنبّه إليها الناقد محمد مندور، والتي أرجع الفضل في ظهورها إلى الشعر المهجري بعد اختراع إيقاع الطبول العربية التي غابت في رياح المسافات. وإذا كان الشعر العربي الحديث قد أفاد من التيارات الشعرية الغربية، فإنّ أهمّ ما أفاده كسر حدّة النبرة العالية التي تتلاءم مع عصور خلت.

ظهرت القصيدة الرومانسية في بداياتها وكأنها نبت مخالف لطبيعة القصيدة العربية، مع أنها لم تحدث تغييراً على بنية هذه القصيدة أو أبحرها الخليلية، نفس البحور، ونفس التفاعيل، ونفس الأدوات التعبيرية، لكن الحس الموسيقي والإيقاع العام اختلف. دلالات الألفاظ والظلال الجديدة التي اكتسبتها هذه الألفاظ. كل ذلك جعل القصيدة مغايرة وغير متجانسة.« وبما أنّ اللغة هي عمود الشعر والعنصر الأساسي في هندسة القصيدة، وهي لا تتغير ولا تعلن ثورتها التعبيرية إلاّ في مناخ من الصراع المحسوب بينها وبين الشاعر وبين المنطق العقلي للأحياء منطلق الانفعالات اللاشعورية فإنّ أهمّ خطوة اتخذها الشعراء الرومانتيكيون العرب هي الارتفاع بالمفردة العربية من قاموس المنطق اللغوي إلى قاموس المنطق الشعري، والخروج بالجملة الشعرية من الزمن العادي إلى الزمن الفنّي، والخروج بموضوع القصيدة من مكان المناسبات والاستجابة للأحداث المباشرة إلى مكان المفاجأة والمغامرة. وكان الشابي أحد أقطاب هذا التحول في لغة القصيدة وزمانها ومكانها »[1].

وهنا تجدر الإشارة إلى تأثر الشابي بشعراء المهجر وتفاعله بما وصل إليه ذلك الشعر من اكتشاف أزمنة وأمكنة تقترب من الحاضر ولا ترتدّ كثيراً نحو الماضي. وربما أفاد الشابي من كتابات جبران – شعراً ونثراً أكثر مما أفاده من الآخرين – ومع ذلك فقد احتفظ بلغته ومُكوّناته الشعرية الخاصة به.

ويبدو تأثير جبران جلياً في كتابه النقدي الوحيد (الخيال الشعري عند العرب)، فكثير من أفكار جبران عن الخيال والخيال الشعري واضحة المعالم في هذا الكتاب، كما أن طريقة الشابي في الكتابة تؤكد هذه الفرضية، وإن كان ارتباطه بالموروث الأدبي العربي، واستيعابه الواعي لأهمّ أصوله، قد جعله أكثر قدرة من جبران على استيعاب هذا التراث، وإعادة تشكيله. وربما لو عاش

[1] – عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، ص 202

الشابي طويلاً لترك للأجيال اللاحقة أجمل شعر رومانسي، ولكان أثره على الشعر الحديث أعظم وأشمل.

ومن هنا، يمكن اعتبار كتاب(الخيال الشعري عند العرب) البيان الأدبي الذي وضح فيه الشابي نظرته للشعر« فالكتاب يقدّم مفهوم الشابي للشعر وللخيال الرومانسي من خلال البحث في ماضي الشعر العربي، وأساطير الأدب العربي، في ضوء النماذج التي وقف عندها معجباً ومُفنِّداً، وإن قد غاب عنه وهو الشاب المتحمّس لأدب العصر وشعر العصر خطأ محاكمة الخيال الشعري العربي الذي توقف نموّه، بل وبدأ انحداره منذ ألف عام بمعايير الخيال الشعري المعاصر، أقول إن كان قد غاب عنه ذلك الفارق الجوهري، فإنّ التمرد لم يئل به إلى الدعوة إلى الابتعاد عن روح التراث، أو التنكر لقواعد القيم الجمالية العربية الأصيلة »[1].

ولم يكن الشابي الوحيد بين الرومانسيين، أو المجددين الذي عاد إلى الماضي ليقرأ آثاره الأدبية في ضوء معارفه الحديثة، وما اكتسبه من ثقافة شعرية معاصرة، فالعقاد على سبيل المثال يقول:« ولقد ضاع الشعر العربي بين قوم صرفوه في تجنيس الألفاظ، وقوم صرفوه في تزويق المعاني، فما كان شعراً بالمعنى الحقيقي إلاّ في أيام الجاهليين والمخضرمين، على ضيق المعاني عندهم، وسيعود كذلك في هذه الأيام على يد أفاضل شعراء العصر »[2].

إنّ كتاب (الخيال الشعري عند العرب) يعتبر البيان الذي أعلن به الشابي حضوره الشعري المغاير لما كان سائداً؛ فهو يرفض الخيال الصناعي، ويرفض الخيال المجازي، ويقبل فقط ما سمّاه: الخيال الفني أو الخيال الشعري، ومواصفات هذا الخيال هي نفسها مواصفات الخيال الرومانسي. يقول:« إنّ الأدب العربي غني بالخيال الصناعي، أو الخيال المجازي، وهو خيال المجاز والاستعارة والتشبيه وغيرها من براعات الألفاظ والتعابير التي أشبعتها البلاغة على اختلافها بحثاً ودرساً. ولكن هذا النوع من الخيال المألوف إنّ دلّ على بعض نواح خاصة من روح الأمة فهو لا يدل على مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حي في هذا الوجود ولكن هناك نوعاً آخر من الخيال اتخذه الإنسان لا للتزويق والتشويق، ولكن ليتفهم من ورائه سرائر وخفايا الوجود

[1] – عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، ص 203

[2] – محمد خليفة التونسي، فصول في النقد عند العقاد، ص 24

وأسمّيه« بالخيال الفني »، لأنّ فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الإسنان على هذا العالم الكبير وأسميه أيضاً (الخيال الشعري)، لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور. فالخيال الشعري بهذا المعنى العميق الذي تلتقي فيه الروح الفنية والفلسفية في آن، والذي نفهم منه نفسية الأمة وندرك ما الذي لآفاقها الروحية من عمق وسعة وضياء.. ذلك النوع من الخيال هو الذي حرم منه الأدب القديم »[1].

ويلاحظ من الأمثلة التي أوردها الشابي في كتابه هذا، أنه قرأ نماذج مترجمة عن الآداب الغربية، واتخذ من بعضها وسيلة للمقارنة، كما اتخذ منها حجة ودليلاً على قصور الخيال في الأدب العربي.

وبعد أن يقدّم نموذجين من أدب الطبيعة؛ أحدهما للشاعر الفرنسي لامارتين، والآخر للألماني غوته، يعلق مبيّناً بين الرنة العربية البسيطة الساذجة، وبين الرنة الغربية العميقة، دون أن يضع في الحسبان فرق الزمان والمكان. يقول:« تلك كلمة لامرتين، وهذه كلمة جيتي، ولست بمستحلفكم مرة أخرى أي النظريتين إلى الطبيعة أعمق؟ وهل عندنا في العربية مثل هذه الروح القوية الشاعرة؟ ولكني أقول كلمتي، وهي أنّ النظرة العربية إلى الطبيعة بسيطة إزاء هذه مهما بلغت من العمق والشعور، وأنّ تلك الكلمات الأخيرة التي قالها جيتي هي الأغنية الخالدة التي ترددها النفوس الشاعرة في أعماقها كلما شاهدت بهجة الكون وجلال الوجود. أما شعراء العربية فلم يعبّروا عن مثل هذه الإحساسات الشعرية العميقة لأنهم لم ينظروا إلى الطبيعة نظرة الحيّ الخاشع إلى الحي الجليل، وإنما كانوا ينظرون إليها نظرتهم إلى رداء منمق وطراز جميل، لا تزيد عن الإعجاب البسيط، ومثل هذه النظرة الفارغة لا ينتظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل لأنّ الخيال الشعري منشؤه الإحساس الملتهب والشعور العميق، وشعراء العربية لم يشعروا بتيار الحياة المتدفق في قلب الطبيعة، إلاّ إحساساً ساذجاً خالياً من يقظة الحس ونشوة الخيال.. هو ذلك الإحساس الذي تشاهدون أثره في شعر البحتري وابن الرومي وأبي تمام وبعض شعراء آخرين »[2].

---

[1] – أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص 26

[2] – أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص 67

وليست هذه الأقوال هي أخطر ما تضمّنه البيان العنيف من هجوم على الشعر العربي القديم، فقد حفلت صفحات كثيرة من الكتاب بهجوم لاذع، تركز الجزء الأكبر منه على الرتابة والنمطية والتكرار والاجترار والخيال اللفظي.. إنه المشروع الرومانسي الساعي إلى خلق شعر جديد، وهو حلم مشروع يبرر هذا التمرد الذي يهدف إلى الابتعاد المؤقت عن الموروث، ويُعرِب عن الرغبة في المشاركة المتميزة لسدّ منافذ العجز دون التنكر لخصائص المحيط أو الابتعاد عن روح التراث.

ومن خلال هذه الملاحظات نخلص إلى أنّ الشابي وزملاءه« من رواد الحركة الرومانسية في الشعر العربي لو لم يصلوا إلى مثل هذه الدرجة من الاقتناع بضرورة التغيير والتجاوز، وإلى إقامة مثل هذا الحوار العميق والتمرد مع الذات، ومع التراث لما استطاعوا أن يقتربوا بالشعر من معاناة العصر، ولما تمكنوا من الانتقال السريع من مرحلة الإحياء إلى مرحلة التحديث التي قادت بدورها إلى مرحلة الثورة الشعرية بأعمق وأوسع معانيها »[1]

المحاضرة 7

مفهوم الخيال عند المجددين

لا يُعدّ الخيال أمراً دخيلاً على الأدب العربي بوجه عام، والدليل على ذلك أنّ العرب عرفوا كثيراً من ألوان الخيال، وحفلت به أشعارهم وآدابهم، وابدوا مقدرة فنية على خلق الصور الشعرية والأدبية الخيالية التي توحي بمدى ما يتمتع به هؤلاء من ملكة الإبداع والابتكار.

ونستطيع أن نلمس سعة الخيال والقدرة الإبداعية الخلاقة في حكايات ألف ليلة وليلة، بالإضافة إلى "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعرّي؛ هذه الرسالة التي تمثل رحلة خيالية تعكس ما وصل إليه هذا الشاعر الفيلسوف من عبقرية خيالية فذة، وأصالة فنية خالدة.

غير أن ذلك لا يعني أن تراثنا النقدي وقف جميعه موقفاً مؤيداً لملكة الخيال في الشعر؛ فهناك من النقاد من نظر إلى الخيال على أنه عنصر أساسي في الشعر، في حين هناك من رأى العكس، لا سيما إذا وضعنا في الاعتبار قضية الصدق والكذب.

ومن ثم، تفطن بعض النقاد والشعراء القدماء إلى أنّ الشاعر لا يتعيّن عليه بالضرورة أن يعبّر تعبيراً منطقياً صرفاً، لنستطيع أن نقول بعد ذلك إن هذا الشعر صادق. فالصدق الفني ليس بالضرورة هو الصدق المتعارف عليه في حياتنا اليومية، وعلاقاتنا الاجتماعية التي تفرض علينا

أن نلتزم بمعايير معيّنة تماشياً مع القيم والمفاهيم السائدة. أي ليس هو الصدق الأخلاقي المطلوب أن يكون بين أفراد المجتمع لتستقيم حياتهم.

وبالتالي، فالشعر ليس عليه أن يرتبط بالواقع حرفياً، وليس من شأنه أن يلتزم بحدود المنطق والمعقول. وقد أثار عبد القاهر الجرجاني هذه المسألة، حين استشهد بهذا البيت الشعري للبحتري الذي يقول فيه:

كلّفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه[1]

وما يمكن أن نستشفه من ذلك أنّ الشعر ينبغي أن يبتعد عن المباشرة والمنطق في لغته ومعانيه، وأن يكون نابعاً من عواطف الشاعر وأحاسيسه؛ بمعنى أن يعبّر عمّا يحس به الشاعر انطلاقاً من هذه العواطف والأحاسيس، بالإضافة إلى تلك الرؤية الخيالية التي ترتسم في مخيلته.

فالشعر بهذا المفهوم يعتمد اعتماداً كبيراً على خيال الشاعر، وبالتالي « فإنّ القوة الخيالية تُعدّ من أهم العناصر المكونة للشعر، تلك القوة التي اعتبرها النقد التراثي قوة من قوى العقل »[2].

وقد اعترف النقاد العرب أن الشعر الذي يكون أساسه الخيال يكون أكثر إطراباً، وأشد وقعاً على النفس، بخلاف ما إذا تجرّد من العنصر الخيالي، وكان تعبيراً عقلياً صرفاً، وتصويراً مباشراً للواقع « ومن هنا يميل النقاد العرب إلى اعتبار المجاز أبلغ من الحقيقة »[3].

فحين نتحدث عن الخيال الشعري فإننا نعني بذلك الابتعاد عن الواقع، أو التعبير عن أشياء لا وجود لها ولا صلة لها بعالمنا، إنما الغرض من استخدام الخيال يتمثل في محاولة الوصول إلى الحقيقة بطريقة أخرى « وذلك بناء على أنّ الخيال قدرة ذهنية تساعد على خلق مجموعة من الصور لأشياء يفترض أن تكون قد نابت عن الحس، وبناء الاستعارة لإدراكاتنا الحسية التي ترتبط بعاملي الزمان والمكان، بل تمتد إلى أبعد من ذلك، وتعيد النظر في مثل هذه الإدراكات والإحساسات الغائبة عن الحس وتشكلها من جديد وتبني بذلك عالماً متميزاً من حيث

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المنار، مصر، ط5، د ت، تحقيق: محمد رشيد رضا، ص 235.

[2] – أحمد بدوي، أسس النقد عند العرب، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1964، ص 510.

[3] – المرجع نفسه، ص 511.

الجدة والتركيب معاً »[1]. كما أنها تسعى للجمع بين الأشياء المتباعدة أو المتنافرة، وصولاً إلى خلق الانسجام والوحدة بينهما.

إن النقد الأدبي المعاصر يعتبر نوعية الخيال وإمكاناته هي التي تميّز بين الفنان الأصيل من غيره، إذ إنّ « قيمة الشاعر لا تنفصل عن قدرته الخيالية، تلك القدرة التي تمكنه من التوفيق بين العناصر المتنافرة »[2].

إن الشاعر المبدع حقاً هو الذي يستل قصائده من معطيات الواقع، غير أنه يتجاوز حدود هذه المعطيات، وذلك حين يصهرها ويشكلها تشكيلاً جديداً، ليصل من وراء ذلك كله إلى تقديم رؤية فنية جديدة تتميز عن تلك المعطيات الواقعية الحرفية، التي استقى منها موضوعات قصائده أصلاً، وبالتالي، فهو يستخدم خياله لتشكيل صورة جديدة تجعلنا نعيد النظر في واقعنا، ونتأمل هذا الواقع من خلال تلك الرؤية الشعرية الجديدة التي نسجها خياله[3].

والجدير بالملاحظة أن الخيال في النقد المعاصر اكتسى صبغة جديدة، وإذا كان الكلاسيكيون قد قلّلوا من قيمة الخيال ومنزلته في الشعر، فإنّ الرومنسيين قد منحوه منزلة رفيعة، وجعلوه المصدر الأساسي للإبداع الشعري، مستغلين ثقافتهم الواسعة، واطّلاعهم على آخر ما توصل إليه الغرب في هذا الصدد، وخاصة نظرية كولوردج في الخيال التي تُعدّ أهم النظريات التي قدّمت في هذا المجال.

لقد مجّد كولوردج عنصر الخيال في الشعر، كما مجّده غيره من النقاد والشعراء الرومنسيين، غير أنه أضفى عليه بُعداً فلسفياً حين قسمه إلى نوعين هما: الخيال الأوّلي، والخيال الثانوي. فما المقصود بذلك؟

يقول كولوردج في معرض حديثه عن الخيال والتوهّم: « إنني أعتبر الخيال – إذن – إمّا أوّلياً أو ثانوياً، فالخيال الأوّلي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأوّلية التي تجعل الإدراك الإنساني

---

[1] – بوجمعة بوبعيو، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أوبولو، دراسة في الخصائص الموضوعية والفنية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 1995، ص 380.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 13.

[3] – المرجع نفسه، ص 14.

ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أمّا الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى الخيال الأوّلي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأوّلي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويُلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية، فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع المثالي. إنه في جوهره حيوي بينما الموضوعات التي يعمل بها باعتبارها موضوعات في جوهر ثابتة لا حياة فيها »[1].

ولا شك في أنّ تعريف كولردج للخيال لا يخلو من بُعْد فلسفي يتسم بالغموض أحياناً؛ فهو يجعل الخيال نوعين أولياً وثانوياً، والخيال الأوّلي الذي يقصده هو ذلك الخيال الواعي الذي تستطيع المدارك الإنسانية أن تعيه وتدركه، وهو يخضع للأنا المطلق.

في حين يرى أنّ الخيال الثانوي ما هو إلاّ صدى للخيال الأوّلي؛ أي أنّ الاختلاف بينهما يكمن في الدرجة، كما أنّ الخيال الثانوي يشبه الخيال الأوّلي في نوعية الوظيفة التي يؤديها كل منهما.

فالخيال يتلاشى ويتحطم، ويعيد الشاعر أو الفنان خلقه من جديد، اعتماداً على ما اختزنه في ذهنه من الصور المختلفة التي يعيد بناءها من جديد بناء يختلف عمّا كانت عليه من قبل في ذاكرته؛ أي أنه يحوّلها من شكلها الفوضوي إلى أشكال منسقة تنسيقاً جديداً. ومن ثمّ، فالخيال الثانوي عند كولردج هو الخيال الشعري أو الفني، وإذا كان هذا النوع مماثلاً للخيال الأوّلي فهو صورة أسمى منه.

ولا شك في أن كولردج يرى أن وظيفة الخيال الشعري تتمثل في أن يعيد إلى أشياء الحياة المبعثرة المشتتة وحدتها وائتلافها. وما يؤكد أن كولردج يقصد بالخيال الثانوي الخيال الشعري أو الفني، قوله عن الخيال الثانوي : « الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معيّنة أو

[1] – مصطفى بدوي، كولوردج، سلسلة نوابغ الفكر، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 156.

إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر »[1].

والشاعر الحقيقي في نظر كولردج والرومنسيين عامة، هو الذي يخلع روحه على العالم من حوله، أي أن الشاعر في خياله الشعري يضفي على موضوعات عالمه الخارجي عاطفته وذاته ووعيه.

كما أثار كولردج قضية الوهم والخيال، ومدى العلاقة التي بينهما، فيرى أن الوهم نقيض الخيال الثانوي أو الأوّلي؛ لأنّ للتوهم ميداناً محدوداً وثابتاً، كما أنه يعتبره نوعاً من الذاكرة، وإن كانت هذه الذاكرة متحررة من قيود الزمان والمكان، بمعنى أنّ التوهّم لا يجعلنا مرتبطين بحدود الزمان والمكان « أما التوهم فهو على نقيض ذلك ميدانه محدود وثابت، وهو ليس إلاّ ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبّر عنها بلفظة "الاختيار"، ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعيّن عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني »[2].

وأما الخيال عند النقاد العرب المجددين، فإنّ ميخائيل نعيمة يجعل منه شرطاً جوهرياً للشعر؛ فالخيال يُعدّ من ضرورات الشعر ومستلزماته. ولكن عن أيّ خيال يتحدث نعيمة؟ إنه يرى خيال الشاعر حقيقة، وأنّ شاعريته الحقيقية تكمن في عينه الروحية. فالشاعر لا ينبغي أن يقتصر شعره على ما ترصده عينه المادية، بل يجب أن يكون نور قلبه قائده وسبيله في شعره؛ إذ إنّ العين المادية قد ترى بعض الحقائق، غير أنها لا تستطيع إدراك ما وراء تلك الحقائق الواقعية.

ونعتقد أنّ نعيمة قد وفق في هذه النظرة، لأنّ الشاعر الحقيقي في نظره ليس ذلك الذي يجعل من الخيال وهماً، ومن الوهم سبيلاً إلى الغموض والإبهام، بل الشاعر الذي يعنيه هو ذلك الذي يوظف خياله كطريقة للاقتراب من الواقع وتصويره بالمعنى الذي ينبغي أن يكون عليه، يقول:« خيال الشاعر حقيقة – والشاعر الذي يستحق أن يدعى شاعراً لا يكتب ولا يعرف إلاّ ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته، ولو كانت عينه المادية

[1] – المرجعغ السابق، ص 108

[2] – المرجع نفسه، ص 85

أحياناً قاصرة عن رؤيته – ذلك لا يعني أنّ الشاعر يقدر أن يدعو الأسود أبيض والأحمر أصفر؛ أي يعرّي الأشياء الحقيقية عن مميزاتها الطبيعية ويعطيها صفات من عنده داعياً ذلك خيالاً »[1].

فالخيال – إذن – عند نعيمة لا يعني الابتعاد عن الحقيقة، بقدر ما هو خادم لها، أو هو الحقيقة عينها، وبذلك فإنه لا يعني أنه يبتعد عن الواقع كلّياً؛ فالشاعر يستطيع أن يصوّر ما يدركه بحواسه الجسدية، كما أنه – في الوقت نفسه – يستطيع أن يصوّر ما يلامس روحه وقلبه معاً.

وقد تجسد الخيال في قصائد الرومانسيين العرب؛ فالخيال عند أبي القاسم الشابي – مثلاً – لا يقل أهمية عن الهواء الذي يتنفسه، والنور الذي يرى الوجود من خلاله، بل هو الماء الذي لا حياة من دونه، يقول:« إنّ الخيال ضروري للإنسان، لا بدّ منه، ولا غنية عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء، ضروري لروح الإنسان ولقلبه ولعقله ولشعره »[2].

أما علي محمود طه فيصف نفسه والشعراء من حوله بطير الخيال، مما يدل على ميله الشديد لعنصر الخيال الذي ميّز شعره عموماً، وشعر غيره من الرومنسيين، يقول:

نحن طير الخيال والحسن روض
كلّنا فيه بلبل صدّاح
فنِيَتْ في هواه منا قلوب
وأصابت خلودها الأرواح[3]

ولا شك في أنّ نظرية التحليق الشعري التي اشتهر بها الشعراء الرومنسيون العرب، تسعى في الحقيقة إلى نقل الواقع إلى عوالم خيالية. وبعبارة أخرى، تطالب برؤية العالم الواقعي انطلاقاً من سماء الشعر. وقد تكون مثل هذه الرؤية غامضة وغير واضحة، ومع ذلك فإنها تسحرنا وتستميل قلوبنا، وتسمو بنا إلى ما فوق الواقع.

إنّ اكتمال التجربة الشعرية ومقدرة الشاعر الإيحائية، بالإضافة إلى صدقه الشعري هي

---

[1] – ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 83

[2] – أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1978، ص 18.

[3] – علي محمود طه، ديوان الملاّح التائه، مطبعة دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص 80.

المقياس الذي يجعل الشعر المرتكز على الخيال والعاطفة شعراً جديراً بهذه التسمية.

المحاضرة 8

مفهوم الصورة الشعرية عند المجددين

الخيال والصورة الشعرية عند جماعة الديوان:

يُعدّ عبد الرحمان شكري أكبر أقطاب جماعة الديوان تمثيلاً لتجسيد الخيال الشعري كما وعاه من الرومنسية الغربية، وخاصة وردزووث وكولريدج. فعن حدود تأثير الخيال في الصور الشعرية، نجد شكري يميز بين نوعين من الخيال؛ يسمي أحدهما التخيّل، والثاني التوهم، « فالتخيّل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبّر عن حق. والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود »[1].

وعموماً فقد رأت جماعة الديوان أن الشعر تعبير عن الوجدان والخيال والعواطف والذوق السليم. يقول شكري:« فإن حياة الشعر في الإنابة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها وجلاله من جلالها »[2]. ويقول المازني:« ثم تأمل الشعر، أليس شعوراً مترجماً »[3]. ويرى العقاد أن الشعر هو تمثل عميق للمحسوسات، والتعبير عنها في صيغ وقوالب جميلة.

من خلال هذه الآراء يتبيّن أن هؤلاء الشعراء النقاد قد حاولوا في آرائهم ملامسة فكرة الخيال الخلاّق، كما وردت عند الرومنسيين الغربيين. وللمازني في هذا المستوى رأي يقترب كثيراً من الخيال الثانوي عند كولريدج. يقول المازني:« ليست قدرة الشاعر هنا في أنه أوجد شيئاً من

---

[1] – عبد الرحمان شكري، الديوان، ج4، ص 288.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

[3] – إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص 221.

العدم فذاك محال، ولكن قدرته في أنه استطاع أن يكوّن صورة من أشتات صور، وأن يُحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضاراً واضحاً »[1].

كما تناولت آراء جماعة الديوان أدوات الخيال الشعري من مجاز شعري، وتشبيه وغيرها، ورأت أن الخيال لا ينشط بمعزل عن هذه العناصر، فقد رأى العقاد أن وظيفة التشبيه هي نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس إلى نفس، « وبقوة الشعر وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صحيح الأشياء يمتاز الشاعر على سواه »[2].

ودعا أقطاب الديوان كذلك « إلى وحدة فنية شعورية في القصيدة الشعرية، فرأى شكري أن وظيفة الشاعر هي الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره، والشاعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق »[3].

وبالرغم من أهمية آراء جماعة الديوان، فيما يتعلق بالخيال والصورة الشعرية، إلاّ أنها لم تظهر في شعر هؤلاء بشكل واضح، ولكنها ظهرت في شعر الجيل الذي جاء بعدهم، ولذلك يمكن أن نسمي مرحلة مدرسة الديوان بالمرحلة النظرية التمهيدية في الحركة الرومنسية العربية.

ويكمن أن نضرب مثالاً من شعر الجماعة يتجسد فيه – إلى حد ما – تأثير الخيال في الصورة الشعرية، وهي أبيات من قصيدة عبد الرحمان شكري (المجهول)؛ فعلى الرغم من الشحنة الانفعالية العالية التي تلف هذه القصيدة، إلاّ أنها تعتمد اعتماداً كبيراً على مكوّنات حسية لعناصر الصورة الشعرية. يقول:

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

***

كأنني منك في ناب لمفترس المرء يسعى ولغز العين يُدميه

---

[1] – المرجع نفسه، ص. 215.

[2] – عباس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنقد، بالاشتراك مع المازني، مطبعة الشعب، القاهرة، د ط، د ت، ص 21

[3] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984، ص 107.

والروح كالكون طفلاً حار حائره ورُبّ مطلب قد حار باغيه[1]

إن الاستعارة هنا تتمثل في قول الشاعر:« كأني منك في ناب لمفترس »، وهي تتعدى حدود المشاكلة والاشتراك في وجه الشبه بين الجزأين، إلى مجموعة من الدلالات الأخرى. فإلى جانب تشبيهه نفسه بفريسة بين فكّيْ وحش كاسر – وهو المجهول– نلمح كذلك ملامح مشاعر الضعف والهزيمة وقلة الحيلة، وطلب الغوث والنجدة لمواجهة هذه القوة الغيبية الفتاكة.

وهذه الدلالات – وإن كانت متقاربة في مجموعها – لا تستدعي خيالاً جامحاً؛ لأنها مستنتجة بطريقة بديهية ومنطقية، إلاّ أنها مع ذلك « تعتمد اعتماداً كبيراً على نشاط خيالي خلاّق في تجميع أجزاء الصورة (...)، فهذا هو الوحش المفترس، وقد تعلقت في نابه فريسته، إنها بلا شك بين الحياة والموت تجاهد في استغاثة لاهفة، وتضرب على غير هدى في محاولة للنجاة. إنها الآن في مواجهة أبشع اللحظات الإنسانية: لحظة الموت، وإدراك الإنسان للحظة الموت داخل الإحساس بألم اقتراب النهاية يجعل السلوك الإنساني بلا شك سلوكاً هستيرياً »[2]. ففي مواجهة كل مظاهر الضعف والهزيمة التي تميز الإنسان، يقف الوحش في تحدّ واثق. فهذه الصورة التي قدّمها الشاعر عن المجهول – الوحش – تبدو كما لو أنها لحظة سكون مطبق.

وهكذا، وإن اعتمدت على شيء من الخيال الحسي، فإنّ الصورة الشعرية التي قدّمها شكري من خلال هذه الأبيات فيها نصيب من الرمز والإيحاء. ومن هنا نخلص إلى أن جماعة الديوان – مع اعتمادهم في كثير من شعرهم على الخيال الحسي – استطاعوا في عدد من أعمالهم أن يتجاوزوا « مجرد العلاقات المباشرة بين مكوّنات هذا الخيال إلى علاقات لها بعض الدلالات الإيحائية العميقة. وقد ارتبط بهذه الملاحظة سعيهم للوصول إلى تحقيق مفهوم عضوي في القصيدة الشعرية على نحو ما نادوا به في مقدمات دواوينهم ومقالاتهم النقدية »[3]

2) الخيال والصورة الشعرية عند جماعة أبوللو:

[1] – نقلا عن: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 111.

[2] – المرجع السابق، ص 111.

[3] – المرجع نفسه، ص 112.

إن آراء جماعة أبوللو في مستوى الخيال والصورة الشعرية، امتداد لما قام به الرواد، سواء من الديوان أم من المهجر، مع العلم أنّ خليل مطران لم تكن له آثار تذكر في مستوى الخيال الشعري أو الصورة الشعرية. وقد قام شعراء أبوللو بتأكيد الصورة الجديدة للقصيدة العربية « في وجدان الذوق العربي كما وصلت إليه عند جماعة الديوان(...)، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الخيال والصورة، وكان من نتاج هذا أن أخذ الشعر يستخدم لغة جديدة فيها الكثير من الحيوية والإيحاء والقدرة على التعبير عن الخلجات النفسية »[1].

ويمكننا أن نلحظ الاستخدام الموفق للصورة الشعرية الموحية المنبثقة من عمق التجربة النفسية الحادة، من خلال قصيدة (الصباح الجديد) لأبي القاسم الشابي؛ فهو يستهل قصيدته بمخاطبة جراحه وآلامه أن تسكت وتسكن، فقد ذهب عهد البكاء، وأطلّ عهد جديد.

أُسكني يا جراح واسكتي يا شجون
مات عهد النواح وزمـــان الجـنون
وأطلّ الصـــباح من وراء القـرون[2]

وهذا المقطع يطالعنا به الشاعر في القصيدة، مرات متوالية، حتى يأخذ صفة اللازمة، وذلك من أجل التوكيد على أمر معيّن. ثم يتابع الشاعر قوله:

في فجاج الردى قد دفنتُ الألم
ونثرت الدموع لريـــاح العـدم
واتّخذتُ الحياة معـــزفاً للنغـم
أتغـــنى علـــيه في رحاب الزمان[3]

في هذه الأبيات تتكون الصورة من: (فجاج الردى – دفنت الألم – نثرت الدموع – رياح العدم). فلو ظلت كل هذه الرموز حبيسة قراءات مباشرة سطحية وحسية، فلا يمكنها بأي حال أن تحيل على الانتصار الذي يحاول الشاعر أن يقنعنا به في ما يمكن أن نسميه باللازمة المتكررة،

[1] – عبد القادر القط، لغة الشعر الحر – قضايا ومواقف، اللهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د ط، 1971، ص 22.

[2] – أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دا الكتب الشرقية، ط1، 1955، ص 159.

[3] – المرجع السابق، ص 159.

بل إنها قد تحيل على عكس ما أراد الشاعر إيصاله: وهو الهزيمة والانكسار، وقلة الحيلة، يدعمها في ذلك طلب الشاعر من جراحه أن تسكن، لأنها أنهكته ولم تترك له مجالاً للخلاص...

ونمضي مع القصيدة لنضع أيدينا على ما يمكن أن يكون مفتاحها، وهو يأتي من خلال هذا الانتصار المشبوب بالنكسة والهزيمة:

فعلام الشكـاة من ظلام يحول
ثم يأتي الصباح وتمرّ الفصــول
سوف يأتي ربيع إن تقضى ربيع[1].

إن الوجود الخارجي كوجود فعلي موجود حقا وباستمرار، ولكنه وجود تحدده الذات وتعيه، وبالتالي فالوجود الخارجي مرتبط بوجود الذات « ومن ثم فإن وجوده القائم المستمر لا يمكن أن يحمل أيّ نوع من العزاء لهذه الذات الأسيانة بجراحها وشجونها »[2]. فتصبح الدعوة التي يستجيب لها الشاعر بعد هذا في قوله:

من وراء الظــلام وهديــر المـــــياه
قد دعاني الصباح وربيـــــع الحـــياة
يا لـه مـن دعــاء هــزّ قلــبي صداه
لم يعـد لي بقــاء فوق هذي البقاع[3]

وفي هذا المستوى، تصبح هذه الدعوة ذروة الإحساس بالفشل والقنوط، وبالتالي لا يمكن أن نعدّها محاولة للاتحاد الصوفي بقدر ما هي إحساس بأنه إذا لم يكن هناك مفرّ، فلْتأت اللحظة إذن. ومن ثم تأتي نهاية القصيدة مرثية حزينة في إيقاع جنائزي حادّ:

الوداع! الوداع! يا جبال الهمـوم
يا خبايا الأسى يا فجاج الجحـيم
قد جرى زورقي في الخضم العظيم

---

[1] – المرجع نفسه، ص 160.

[2] – السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص 118.

[3] – أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 161.

ونشرت القلاع فالـوداع! الـوداع![1]

إن الشاعر هنا، يحاول أن يبحث عن ذاته، ونستشف ذلك من خلال إسناده الفعل "نشر" إلى ضمير المتكلم، إننا هنا إزاء إنسان عاجز تلاحقه أحزانه وتثقله هزائمه ونكساته، وهو يحاول أن يبحث عن مخرج ولو بالمداراة العاطفية التي تعكس – في جوهرها – مداراة العجز، ولكن في النهاية لم يكن أمامه سوى الاستسلام.

إن وسيلتنا لإدراك هذه الشحنات العاطفية « كان في البحث وراء الطاقات الإيحائية الكامنة خلف المفردات المكوّنة للصورة التي ترتبط ببعضها بعاطفة داخلية غير منظورة أحالت هذه المفردات إلى رموز تترابط مع بعضها بشكل تفسيري توليدي »[2].

ومن ثم، يصبح هذا الخيال الخلاّق المسؤول الأول عن وحدة البناء الفني في القصيدة الشعرية، والتي « اقتربت في نماذج كثيرة من تحقيق الوحدة العضوية في مفهومها الرومانسي، وابتعدت في نماذج أخرى إلى حد الاكتفاء بوحدة الموضوع فقط »[3].

1 – **مفهوم الصورة الشعرية:** ترد الكلمة مفردة (صورة)، أو مركبة (فنية، أدبية، شعرية). وتُستخدم بدلالتين « إحداهما عامة تعني الشكل المادي، أو الحضور الذهني، أو التمثل النفسي، أو التعبير المجازي؛ وأخراهما خاصة تشير إلى التشبيه أو الاستعارة، أو ضروب علم البيان جميعها »[4]. وتضم الصورة حسب نعيم اليافي ثلاثة أمور هي:

أ – الأشكال البيانية، أو البلاغية القديمة (المجاز بنوعيه اللغوي والعقلي).

ب – الأشكال الفنية الحديثة (كالرموز والأسطورة والتراسل والمفارقة).

ج – ضروب التقديم الحسي للأفكار، نعوتاً وصفات.

---

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص 119.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

[4] – نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1993، ص 171

وبهذا الفهم نفرق بين ثلاثة ضروب من التعبير الشعري؛ الضرب التقريري المباشر (شعرها أسود)، والضرب المادي الحسي (شعرها حالك الظلام)، والضرب التصويري (ليلية الشعر). والضربان الأخيران ينضويان تحت مفهوم الصورة بخلاف الأول « وبكلمات أوضح أنّ الصورة لديّ تعني كل تركيب لغوي ذي علاقات تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المغايرة (الانزياح أو فجوة التوتر)»[1].

2 – تشكيل الصورة في الشعر المعاصر: يرى عز الدين إسماعيل أنّ الشاعر المعاصر مثلما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك « التوافق النفسي الطبيعي »، فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق« وربما كان الغموض الذي يكتنف الصورة المكانية وما تحدثه فينا من آثار أقلّ بكثير من تلك الأسرار المحيطة بالصورة الموسيقية، بل ربما كان من السهل الآن دراسة العناصر المؤثرة في الصورة المكانية دراسة تربط المسببات بالأسباب وتنصبّ هذه الدراسة في الغالب على المفردات المكوّنة للصورة من حيث خصائصها الطبيعية الكامنة فيها، وصفاتها الخارجية المتواضع عليها بين الناس، التي قد تصل في بعض الأحيان إلى درجة تختلط فيها بالخصائص الطبيعية الكامنة ذاتها، ثم من حيث العلاقات التي يحدثها الشاعر في تشكيله للصورة بين المفردات. فهذه الخصائص والصفات والعلاقات بين المفردات أشياء قابلة للتفسير وآثارها قابلة للتعليل »[2].

والموقفان الفنيان المتعارضان اللذان يلخصان فلسفة الفن قديماً وحديثا، هما الموقفان المتمثلان في موقف بعض الفنانين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقا للوجود الخارجي،و موقف الآخرين الذين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجي وفقاً لمشاعرهم ووجدانهم. يقول عز الدين إسماعيل:« فماذا يمكن أن يكون موقف الشاعر من الصورة المكانية وأخذ نفسه في الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلا نفسيا قبل أن تكون تشكيلا طبيعيا؟ بدهي أن يكون هناك تناسق في الموقف؛ فما تمثل في القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة الموسيقية، لا بد أن يتمثل

---

[1] – المرجع نفسه، ص 172

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 5، مزيدة ومنقحة، 1994، ص 108

في موقفه من الصورة المكانية. ففلسفة الشاعر في الزمان أو – على الأقل– إحساسه به لا ينفصل عن فلسفته للمكان وإحساسه به »[1].

ومن هنا – يقول إسماعيل – يمكن أن نضع المُسلّمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل الصورة في الشعر الجديد، وهي أنّ « التشكيل المكاني في القصيدة – كالتشكيل الزماني – معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها. وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقاً لتصوراته الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد، أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه »[2].

وليس في هذا تعارض مع النظرية التي تجعل الفن نوعاً من الجهد الذي يبذله الإنسان من أجل تحقيق الكمال بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي، والإيقاعات الحيوية للحياة، لأنّ التكامل لا يكون بالخضوع الكامل للنظام الطبيعي« ففي هذا الخضوع تضحية كبيرة بالإنسان، وإنما يتحقق هذا التكامل على نحو مشرّف للإنسان في ذلك الموقف الآخر الذي يستغل فيه الفنان الطبيعة في التعبير عن نفسه؛ فهو في هذه الحالة وبرغم ما قد يكون من تمرّده على كل نظام سابق أو خارجي، ما زال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف؛ فهو يندمج في الأشياء، ويضفي عليها مشاعره، وقد قيل في هذا المعنى إنّ الفنان يلوّن الأشياء بدمه »[3].

وهذا هو "التكامل الفني" الحقيقي بين الفنان والطبيعة، وهو الموقف الذي ترتكز عليه فلسفة "الصورة" في الشعر الجديد، فعالم الأفكار – وهو عالم غير واقعي – يسعى لأن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. غير أنّ هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء، أو مجرد تحوّل الفكرة إلى الشي، بمعنى الانتقال الكلي من اللاواقع إلى الواقع، بل على العكس « تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن ترائت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعية. ومن هنا كانت "الصورة" دائماً غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأنّ الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا

---

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – نفسه، ص 109

[3] – نفسه، ص ن.

في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة. وقد نطلق على هذا العبث لفظة "التشويه"، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا وقد تبدو مزيفة. غير أنّ الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزييف، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقاً لعالم الوقائع، أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة، وعندئذ، وحينما يحاول الفنان أن يصنع من الذاتي واقعياً من خلال الصورة المحسوسة، يبدو هذا الواقع الجديد مغايراً للواقع القبلي المرصود »[1].

وليس معنى هذا أنّ الفكرة شيء مشوّه حين تظهر الصورة الموضوعية لها مشوّهة، لأنّ المسألة تتعلق بالمبدأ الأساسي للشاعر من الطبيعة؛ فهو إذا قبل صورها الجاهزة كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكري وفقاً لهذه الصور.

إنّ ثراء الشعر الجديد بالرموز والصور الشعرية دليل على تحوّل هذا الشعر إلى حالة حضارية، وفعل وجود « وما عادت بنية الشعر واضحة مباشرة خطابية إنما أخذت شكل شبكة تفيض بالصور. ولقد تخطّت الصور المألوفة فلم تعد مجرد ضوء محدد فيزيائيا إنما ارتبطت بمنابع غنيّة، وبخيال معقد وببيئة قلقة، وبإحساس مندهش. كما أن الصورة لم تعد التركيب الذي يوضح المعنى إنما هي البنية المسؤولة عن التماسك بين جزئيات السياق الشعري وعن الانسجام في كيان التجربة وتقريب المسافات »[2].

وبفضل التشكيل الصوري، استطاع الشعر أن يتخلص من التقريرية والمباشرة. وقد أدرك الشعراء الحداثيون أهمية التشكيل الصوري في الشعر، غير أنهم كانوا يفتقرون إلى الرؤية الفنية المكتملة لعدة عوامل؛ فليس من الثابت أنّ العرب عرفوا فلسفة جمالية تنتقد الشعر وتوجّهه، بل غالباً ما ارتكز النقد العربي على العاطفة والانطباع العابر، ولم يتغيّر الحال كثيراً مع دعاة الحداثة،« فقد لجأ هؤلاء إلى المخزون الفكري الغربي(..)، وغالباً ما كان هذا الاطّلاع مجزوءاً، وحتى عندما يكون وافياً ومكتملاً ولا تشوبه شائبة تبقى مشكلة التوفيق بينه وبين التراث العربي

---

[1] – المرجع السابق، ص 109 – 110

[2] – محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص 91

بالمعنى الأشمل للكلمة قائمة. ويبدو أنّ حل هذه المشكلة تحت شعار "الحداثة" يُشكّل "هروباً" لا حلاّ. وربما هو السبب في إيصال الحداثة إلى الأزمة أو المأزق. فقد حاول شعراء الحداثة أن يهدموا عمود البلاغة القديم قبل أن يكون لديهم البديل الواضح، ومن هنا كثرة "القصائد" الفاشلة و"الشعراء الفاشلين"»[1].

وبالفعل، فإنّ الإجماع على الهدم هو الذي يوحّد بين الشعراء والنقاد الذين اتبعوا نهج الحداثة؛ فقد رفضوا « بنية الشعر العربي التقليدي كما رفضوا القوانين التقليدية لبنية الصورة رفضاً مطلقاً لاعتبارها عنصراً خارجيا زخرفياً تزيينياً »[2]. كما اعتبروها تركيباً ذهنياً رياضياً جافاً مباشراً، وغير قادر على إثارة العواطف، واعتبرها بعضهم« تراكمية استطرادية تستطيل وتتشعب كأنما هي غاية بذاتها ولاعتبارها شيئاً حسياً حرفياً شكلياً ولاعتبارها وجوداً مسطحاً تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي »[3].

إنّ هدم البنية الإيقاعية، وهدم عمودية البلاغة القديمة، وتجاوز اللغة العاطفية الهدّارة من جهة، وتعقيدات العصر الفكرية والوجدانية، والبحث عن وضعية أفضل للإنسان المعاصر، وخلق عالم مغاير، وإيقاع اللحظة الحضارية، والبيئة الوجودية القلقة، والإحساس بالمفاجأة والدهشة المستمرة، والاطّلاع على الشعر الغربي والفلسفة الجمالية الغربية من جهة ثانية، دفع الشعراء لإيجاد مصطلح شعري جديد يعبّر عن الموقف الحضاري، فكان اللجوء إلى الصور، والرمز، والأسطورة، وبالتالي اللجوء إلى التتابع الصوري. تقول سلمى الجيوسي« لم يكن بإمكان الشعراء أن يُعبّروا عن الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر فلجأوا إلى الصور والأساليب المواربة من إشارة ورمز وفولكلور وأسطورة، وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الغني بالصور في اجتياز العتبة من الأساليب القديمة إلى أسلوب جديد »[4].

ويرى كاسبرر أرنست أنّ الأمم لم تكن تفكر بالأفكار، وإنما بالصور، فالشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد، ويمنحان الأشياء حياة داخلية وشكلاً إنسانياً، ويبثان الروح في

---

[1] – المرجع السابق، ص 92

[2] – كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 19

[3] – المرجع نفسه، ص 21

[4] – سلمى الجيوسي، مجلة عالم الفكر، مجلد 4، عدد 2، 1973، ص 49

الأشياء. فإذا كانت الكلمة تعبّر عن الأشياء بمعايير العقل، فإنها – مع الشاعر – تعبّر بمعايير الخيال، ذلك أنّ الشعر رؤيا،« ولمّا كان الشعر رؤيا، والرؤيا عالم مغاير، أو حلم متحرك، استعصى التعبير عنها بواسطة التعابير المستنفدة والصور المألوفة الجاهزة التي فقدت حرارتها، لذا لجأ الشعراء الحديثون إلى الصور المدهشة »[1].

فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر، ولتكثيف ذلك المناخ لجأ الشعراء الحداثيون إلى التتابع الصوري. فالصورة هي الوحدة الصغرى التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته، وهي – بهذا المعنى– نقطة مركزية استطاعت حركة التجديد الشعري « إدخالها بصيغتها الحديثية في بنية القصيدة. وهكذا تمّ التوقف طويلاً عند التتابع الصوري بوصفه قادراً على خلق مناخات متعددة في القصيدة.. ومن أجل جعل تلك الصور المتتابعة متماسكة طرح الشعر الحديث مسألة الرمز الشعري، والأسطورة والقصة الرمزية، لعلّه بذلك يحقق عضوية القصيدة»[2].

ولمّا كانت الصورة تعبيراً إيحائياً عن موقف، أو حالة، أو حلم، أو رؤيا، امتنع عليها، لتكون تجسيداً حياً، أن تجد في النسق المألوف والعادي ما يجسد غير المألوف وغير العادي؛ أي عالم المعاناة. لذلك يلجأ الشاعر« إلى بعثرة الأشياء والتلاعب بالعناصر ويفقدها كل تماسكها وانسجامها الظاهري ثم يضيئها، ويسقط الخيال عليها معاناته، ويعيد تركيبها: الشاعر يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا، ولا يبقي منها إلا على صفاتها، ومن ثم يختلط تشكيل العينات بتشكيل الصفات الأساسية أو المضافة؛ أي تربط المرئيات في الصورة بالمسموعات والمشمومات والملموسات »[3].

وهذا ما يميز الكتابة عند المذهب الرمزي بشكل أخص؛ فالرمزيون يقولون بوحدة الحواس أو تراسلها، ذلك أنّ الأحجام والأشكال والألوان والأصوات والعطور قد تلتقي في النفس ليس في صورتها المادية، وإنما بالأثر. وجميع العناصر المذكورة هي التي تغذي الشعر وتجعله يترعرع في

---

[1] – محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 93 – 94

[2] – إلياس خوري، مجلة مواقف، العدد 7، 1974، ص 137

[3] – محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 96

أحضانها، فتتداخل فيما بين بعضها البعض، تكسر قشورها وتلتقي في جوهر وجودها لتكوّن المادة الشعرية.

وبهذا ترى حركة الحداثة الشعرية « أ الشأن في بنية الشعر هو للأثر والإيحاء ولحركة النفس؛ أي للتجربة الشعرية، على أنّ ابتداع الصور من عناصر متناقضة في المكان أو متباعدة جداً ومثيرة للدهشة ليس عملية واعية إطلاقاً؛ أي ليست عملية خاضعة للمنطق والعقل، إنما خاضعة للتجربة وللحلم المتحرك »[1].

ولقد اتهم شعراء الحداثة الرواد بالغموض وبالتناقض، وهذا الاتهام قد يكون صحيحاً، و قد لا يكون صحيحا، غير أنّ النقد الموجه إليهم فيما يتعلق بتركيب بعض الصور الشعرية من عناصر متباعدة أو متناقضة هو في الغالب دليل سوء فهم. وقد يبدو مفاجئا أن يدرك المنتقدون بأن عملية الجمع بين المتباعد أو المتناقض في المكان، ليست سوى عملية تآلف واسجام ووحدة. وفي ذلك يقول رينيه حبشي في مجلة شعر:« الصورة رمز الوحدة التي يبحث عنها الشاعر كفردوس مفقود »[2].

ويذكر كمال أبو ديب أنّ الكاتبة الفرنسية إدفيك كونراد قد تناولت هذا الجانب فرأت أنّ المِحكات المنطقية لا تكفي لتكوين الصورة الشعرية « فالكرز واللحم مثلاً كلاهما أحمر، ولكن أحدهما لا يشبه الآخر، لذلك فهي تقترح أن يصور الدارس المحكات البنيوية، وتعني بذلك حقل العلاقات التي يمتلكها أي جسم مثل: زهر تعني كل خصائصها وصفاتها، الأشواك، الأوراق.. ففي الاستعارة: زهور خدّيها، ينبغي أن نقوم بعملية تجريد كاملة للعطر واللون والملمس والتركيب. وكونراد بذلك تركز على الخصائص الفيزيائية للأشياء الداخلة في الصور وتحاول تأكيد ضرورة عملية الاستقصاء والتجريد »[3].

ومن هنا يمكن القول إنّ الشاعر يسعى إلى تغيير اللغة عن طريق الكتابة، وبالتالي، فإنّ القصيدة ليست تعبيراً أميناً عن عالم غير مألوف، إنما هي التعبير غير المألوف عن عالم عادي.

---

[1] – محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 97

[2] – المرجع نفسه، ص 98

[3] – كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 35 – 36

ونتج عن ذلك أنّ فضاء التركيب قد امتدّ واتسع، مما جعل كثير من الشعراء يغالون في استخدام الحرية لابتداع تراكيب جديدة، فأنشأوا علاقات بين مصطلحات جدّ متباعدة، وجد مختلفة يستحيل على المتلقي أن يفكّ رموزها، بل إنّ الشاعر نفسه – أحيانا – لا يعرف مداليل صوره. وإذا كان بعضهم يرى أنّ الغامض قوام الحيوية في القصيدة، فإنّ بعضهم الآخر يميّز بين الغامض والمبهم، وهو كما يرفض الوضوح والتقرير والاستخدام المألوف في الشعر، يرفض أيضاً الصور المجازية المبهمة.

أما وظيفة الصورة في الشعر الحداثي، فإنه قلّ أن نجد اتجاهاً شعرياً جديداً لا يسند إلى الصورة الشعرية دوراً أساسياً في عملية الخلق الشعري. وقد لعبت الاستعارة في الشعر مثل هذا الدور الأساسي عبر تاريخ الكتابة العالمية، إلى درجة أن اتجاهات نقدية متعددة تربط وجوديا بين الشعر والاستعارة.

وبالفعل، فقد كان غرض الشاعر التقليدي « نقل المعنى الواضح عن طريق التعبير المباشر الذي تغلب عليه النبرة الخطابية، أما الشاعر الحديث فقد أدرك أن الشاعر يلتقي مع الفلسفة في التعبير عن المجرد والمطلق، ويختلف عنها في أنه يعبّر بواسطة الصور الحسية الإيحائية التي يبتدعها الخيال. ولذلك ذهب بعضهم إلى أنّ الشعر يتحوّل إلى مجرد نثر إذا انعدم فيه الإيحاء والصور »[1].

يضاف إلى هذا أنّ للصورة في البلاغة القديمة عنصراً دلالياً، وأهمية ناتجة عن كونها قادرة على التقرير والتوصيل لمعنى. والمناهج النقدية تتفق على كون الصورة تفصل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي، وترى أنّ هلا بُعداً واحداً هو بُعد وظيفتها المعنوية. أما وظيفة الصورة في الشعر الجديد، فهي ذات مستويين: المستوى الدلالي والمستوى النفسي. والوظيفة الدلالية نفسها في البلاغة القديمة، وفي النظريات الحديثة. أما الوظيفة النفسية فمغايرة، وقد تكون ما تتضمنه الصورة من هذه الناحية لا واعياً وغير قصدي.

[1] – محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 101

ولقد ذهب النقاد إلى تأكيد ارتباط الصورة بالرغبات النفسية، وعدم اقتصارها على نقل الخبر. لذلك وقفوا ضد البلاغة القديمة

الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة

تُعدّ الصورة الشعرية من أهم المقومات الفنية للقصيدة بوصفها الجزء الأكثر فنية في بنية القصيدة. فهي في ذاتها ليست عملية تشكيلية محض، بل« تركيبة عقلية تنتمي إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع » (عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب). وهي في تجسيدها لصورة المكان وأبعاده وخصوصياته، لا تظهر على« أنها تمثل المكان المقيس، بل المكان النفسي »(م. ن).

وتعتمد في الوقت نفسه على تكثيف الزمن وخطفه، إذ أنها تقدّم – حسب إزرا باوند – « تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن »، متجاوزة في هذه اللحظة القوانين التقليدية للزمن، وبذلك تخضع لمعطيات جديدة تستمدّها من اتساع حجم المكان والزمن النفسيين، في تحقيق منجزات فنية كبيرة، تسهم في إنضاج القصيدة والارتفاع بخصائصها الفنية وتجلّياتها الدلالية.

والصورة الشعرية هي التي تتمكن من تخطي حدود الأشياء « محاولة القبض الشعري على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس »(السابق)، مستخدمة بذلك ما اكتسبته من طاقات فنية جديدة تساعد الشاعر على اكتشاف الجوانب الغامضة، وإضاءتها وتشغيل مراياها في العقل البشري المبدع، فتشكل بذلك أهمية كبرى في التجربة ذاتها، تتخطى ما قد يتوهمه البعض من أنّ لها دوراً محدوداً لا يتجاوز في نظرهم الزينة الخالصة، في حين تمثل« الجوهر الدقيق للغة الحسية »(رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي).

ويمتلك الشعر بوساطتها من حيث كونه أداء فكرياً وجمالياً عالي المستوى« قدرة تماثل قدرة الحلم الذي به يعيد المرء قدرة التوازن بين الممكن واللاممكن »(رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر)، فضلاً عن تأثيراتها الجمالية في عموم تشكيل القصيدة.

والصورة الشعرية – من ثم – لا تكتفي بنقل الاستجابة الانفعالية للشاعر فقط، بل« تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر »(عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه)، نقلاً تصويرياً تتداخل فيه

القيم الفنية للفعل بالقيم الموضوعية، وتظهر فيه كنوع« من التناسق الدينامي، أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز »(عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه). فتخرج من كونها مكوناً منفرداً من مكونات القصيدة، لتؤسس بناء عضوياً مهمّاً في النص الشعري، ينطوي على دور خطير في استجابة النص لمقتضيات الحداثة وقوانينها.

وعلى هذا الأساس تصبح الصورة الشعرية الناجحة« هي الصورة التي تخلخل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات والإنسانية من فعل، واستجابة، وتنافر، وتعاطف »(كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلّي).

ولا تتحقق هذه الوظيفة الجدلية للصورة إلا من خلال الخيال الذي هو عبارة عن« تفاعل ونشاط بين المعاني، يعمل على تحويل الحقائق الخاطئة إلى "حقائق عامة"، بما يوفره من مساحة زمنية ومكانية، وبما يمتلكه من قدرة على توليد "القوة المحركة" التي تنزع إلى تشكيل العالم والأشياء بألوانها، على وفق منطق التجربة وخصوصياتها الذاتية، مخترقة في ذلك التشكيل التقليدي الثابت للواقع ».

نماذج من الصور الشعرية المعاصرة:

يرى عز الدين إسماعيل أن تشكيل الصورة الشعرية في ضوء الفلسفة الجمالية الجديدة« لا يتأتى في يسر لكل شاعر، وهو كذلك لا يتأتى للشاعر بمجرد أن يلمّ بالحقائق التي سبق أن عرضناها (...)، وإنما تنفجر الرغبة في الاتجاه نحو هذا التشكيل الجديد في نفس الشاعر المعاصر، وفقاً لثقافته، ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني. ومن ثمّ لا يجدي التقليد قط إذا لم يكن الشاعر على وعي تام بهذه الحقيقة الفنية، ومن ثم كذلك تتحقق بعض محاولات التشكيل الجديدة، أو يجانبها النجاح على أقل تقدير »(الشعر العربي المعاصر).

« إن الصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر »، وقديماً كانت وسيلة الشاعر إلى الاستكشاف تتمثل في أعلى صورها التعبيرية في "التشبيه"، و"الاستعارة". غير أن البلاغة الجديدة – بلاغة "الصورة الشعرية" – تعدّ أوسع نطاقاً، وأخصب من مجرد التشبيه، أو الاستعارة، وإن

أفادت منهما. فليس بين الصورة وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة، فقد« يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل "الصورة" وتؤدي دورها ». غير أن الصورة وإن تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب، والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها.

يقول الشاعر محي الدين فارس في مقطع من قصيدة "ذات مساء":

ذات مساء عاصف..
ملفع الآفاق بالغيوم..
والبرق مثل أدمع تفر من محاجر النجوم
والريح ما تزال في أطلالنا تحوم
وتزرع الهموم
واختبأت حتى طيور الغاب في مخابئ الكروم
كالطفل خلف أمه الرءوم
انطلقت بلادنا من قبوها الضرير
عملاقة.. عملاقة الزئير

فهذه الأسطر – كما يبدو وللوهلة الأولى – مليئة بالاستعارات والتشبيهات، فإذا تجاوزنا السطرين الأوّلين إلى الثالث وجدنا في هذا السطر تشبيها واستعارة، أما التشبيه ففي قوله « والبرق مثل أدمع »، وأما الاستعارة ففي قوله« محاجر النجوم ». غير أن السؤال هو: هل يصنع هذا التشبيه وهذه الاستعارة كلاهما صورة فنيّة؟

من الناحية البلاغية، يمكن انتقاد التشبيه من حيث إنّ علاقة التشابه غير قائمة؛ فالبرق ليس كالأدمع؛ البرق لمح خاطف، والدموع تترقرق في العيون وتنساب. وكون هذه الأدمع "تفرّ" من محاجر النجوم لا يعني أنها كالبرق تلمح في لحظة، ثم تختفي. إن فرار الدمعة من العين تصوير لحركة خروج الدمعة؛ أي أنه تصوير للفعل وليس تصويراً للشيء نفسه.

هذا من ناحية التشابه المحض. وأما من ناحية الإثارة – وهي الأقرب إلى معنى الصورة حسب عز الدين إسماعيل – فالمعاني التي يثيرها البرق تكاد لا تلتقي في شيء مع ما تثيره الدموع، سواء أكانت الدموع بعد ذلك تفرّ من عين الإنسان أم من محاجر النجوم.

غير أنّ هذا النقد البلاغي فقير، وربما بدت الصورة بدورها فقيرة من خلاله. فالتشبيه على هذا النحو يكاد لا يفي بالغرض البلاغي القديم، فضلاً عن الغاية التصويرية. إنه – بعبارة أخرى – لم يزدنا معرفة بما هو معروف، فضلاً عن أن يستكشف لنا غير المعروف.

وكذلك حين ننظر إلى الاستعارة« في محاجر النجوم » لا يثيرنا الكشف الذي وصل إليه الشاعر؛ فكون النجوم لها محاجر، أو كونها هي ذاتها محاجر، لا يبعث في نفوسنا أيّ حقيقة وجدانية، بل إنها لا تكاد تعمّق أو تزيد معرفتنا بما هو معروف. هذا فضلاً عن أنّ« عين النجم » تعتبر استعارة تقليدية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لا تضفي المحاجر – وإن كانت هي ذاتها حسية – أيّ عنصر حسي على النجوم أكثر إثارة من النجوم ذاتها. المحاجر لا تضفي على النجوم أيّ شكل أو لون أو طعم أو ملمس، أو أيّ تركيبة حسية لها أثر خاص في تحريك مشاعرنا، أو تلوينها أو مجرد إثارتها.

فإن تكن الصورة الماثلة في التشبيه، وكذلك الصورة الماثلة في الاستعارة صورتين قاصرتين من الناحية التعبيرية، فإنّه يتعين علينا أن ننتقل إلى تمثل هاتين الصورتين الجزئيتين في وحدة شاملة تربط بينهما. فكثيراً ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة بذاتها، ولكننا حين نتمثلها في وحدة شاملة، أو صورة كلية نستكشف من خلالها المبتغى.

الصورة في مجملها – إذا اقتطعنا المقطع من السياق العام للقصيدة – تدل على مهارة وذكاء؛ فالغرابة التي يحسها القارئ للوهلة الأولى بين البرق والدموع ما تلبث أن تتلاشى حين يعرف أن هذه الدموع ليست إلاّ دموع النجوم. لكن هذه الغرابة لا تتلاشى إلاّ ليحلّ محلّها نوع من الجمود والبرود.

إنّ الصورة الكلية أصبحت حاضرة بشكل لا تنكره الطبيعة، ولا تنكره الحواس؛ فالنجوم تتلألأ بالبياض، وعلاقة البياض اللماح بين البرق والنجوم تدركها الحواس إدراكاً مباشراً. ولو بكت

النجوم حقاً لما بكت إلاّ برقاً أو شيئاً يشبه البرق. وهنا يتجمد أمامنا المشهد، وتصبح العلاقة بين "الصورة" والحقيقة الطبيعية علاقة موازاة وتطابق بين شيئين كلاهما حسي. فهناك البرق والنجوم يقابلهما العيون والدموع.

ولو شئنا أن نلمس المطابقة بين هذه العناصر الحسية لما أعيتنا الحيلة. وهذا الشكل من التصوير الذي يعتمد فيه الشاعر على ذكائه، في عقد مثل هذه المقارنة، أو المطابقة بين الأشياء، لا يكون تصويراً شاعرياً خصباً، وإن كان يمثل بلاغة آسرة. فهذه الصورة تبهرنا بذكائها أكثر مما تبهرنا بشاعريتها..

فالمساء كان عاصفاً كئيباً بغيومه، والريح كانت تحوم في الأطلال تحمل معها الهموم، وبالتالي فلا بد أن نجوم السماء كانت حزينة، والبرق دليل حزنها.. إنه أدمعها كما قال الشاعر.. وحين اتضحت الرؤية الشعرية فيما بعد أمام الشاعر، عاد إلى المشهد الأول في ختام جولته الشعورية ليقول في وضوح:

..وليلها رهيب
نجومه مطرقة حزينة

إن شعور الكآبة والحزن هو الذي يلوّن المشهد كله، وحين نتمثل هذه الصورة: (والبرق مثل أدمع تفرّ من محاجر النجوم) "نعرف" أنّ الشاعر يريد أن يقول إنّ النجوم حزينة لكن المعرفة شيء والكشف شيء آخر.

المحاضرة 09:

مفهوم الشعر عند المجدّدين

1 – **أمين الريحاني:** يأتي أمين الريحاني في مقدمة شعراء التجديد، وهو من الأوائل الذين كتبوا الشعر المنثور بين العرب، يُعرّف مفهوم هذا النوع من الشعر فيقول:« يُدعى هذا النوع من الشعر بالإفرنسية (vers libres)، وبالإنكليزية (free verse)، أي الشعر الحر الطليق، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين. فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، ووُلت وثمن(Walt Whitman) الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية »[1].

فالريحاني إذاً يرفض المقولة العربية القديمة« الشعر كلام موزون مقفى ذو معنى »، بل يرى أنّ الشعر لا يكون بالضرورة وزناً وقافية – وهو يقصد بالوزن هنا الأوزان المتعارف عليها – فقد يأتي الشعر بمفهومه على أوزان جديدة. وقد تجيئ القصيدة على أبحر عديدة متنوعة[2].

ولكي يوضح مفهومه للشعر، يقول في كتاب آخر:« الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة، ويدفعها الشعر فتجيئ الموجة كبيرة أو صغيرة، هائجة أو هادئة، محرقة أو باردة أو فاترة، بحسب ما في الدوافع من فورة الحس والبيان، فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تتقيّد معها الأفكار والعواطف، فتجيئ غالباً وفيها نقص أو حشو أو تبذّل أو تشويه أو إبهام. وهذه بليّتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام»[3].

وبهذا الكلام لا يبعد الريحاني عمّا قال به العرب قديماً وحديثاً، من أنّ الشعر تعبير عن حالة النفس، غير أنه يرفض الأوزان المقررة. والأندلسيون نظموا على أوزان مغايرة لأوزان الخليل، وإبراهيم اليازجي قال بالشعر غير المقفى، والعرب قديما نظموا شعراً غير مقفى[4].

---

[1] – أمين الريحاني، هتاف الأودية، دار الريحاني، بيروت، ط1، 1995، ص 09

[2] – المرجع نفسه، ص 09

[3] – أمين الريحاني، أدب وفن، دار الريحاني، بيروت، ط1، 1957، ص 45/ وكلامه هذا كان سنة 1925

[4] – أحمد مطلوب، النقد الأدبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية جامعة الدول العربية، القاهرة، د ط، 1968، ص 220.

ورغم ثورته على الوزن والقافية، فإنّ الريحاني لم يتخلّ عن الموسيقى، معتقداً أنّ للشعر الطليق« وزناً جديداً مخصوصاً، وقد تجيئ القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة »[1].

وهكذا يتأكد لنا بأنّ الموسيقى بأيّ شكل من أشكال الإيقاع والوزن، عنصر أساسي في الشعر، حتى أن والت وِثْمان – أستاذ الريحاني – يؤكد بدوره أنّ« دقّات الطبل.. هي يقيناً أكمل كعمل فنّي إذ تتوافق فيها جميع نسبها، والعاطفة فيها تتجلّى فيها صفة لا غنى عن الإقرار بقيمتها أعني أنها وإن كانت بالنسبة للقارئ العادي تمضي منطلقة دون ما ربط، فإنّ في وسع الفنان الصادق أن يرى أنها ما برحت خاضعة لضبط الشاعر »[2].

وذلك مفاده أنّ الشعر كلام مُنغّم، والعرب لم تبعد عن هذا القول. لكن الذي يفهم من كلام أمين الريحاني في مفهومه للشعر، هو أنّ الشعر فكرة وعقل وصورة، دون شرط الوزن التقليدي والقافية. وهذه المقولة قديمة عند العرب، وبالتحديد عند أنصار المعنى، كما قال بها والت ويثمان:« إنّ الشعر ليس قائماً في معنى، أو في اتساق، أو في تناول الأشياء تناولاً مجرداً، ولا في شكاوى حزينة، أو حكم مأثورة بل هو حياة هذه وغيرها وهي قائمة في النفس.. وكل من يعني نفسه بألوان البيان أو البديع أو البلاغة يضيع»[3].

إنّ ثورة الريحاني في مفهومه للشعر، لم تكن إبداعاً خاصاً، وهي ثورة على وزن الكلام أو نظمه. وليس على الأصالة الشعرية. والريحاني ككل المجددين صدر عن قضايا تراثية، وعن معانٍ أروبية حرّكته روعتها، وهزّه تصورها. وكان كل همّه تخليص الشعر من ملكنة النظم، والترهات البلاغية، في سبيل شعر صادق معبّر عن النفس والفكر. وهي ثورة ذهب فيها شوطاً بعيداً أعلام مثل ميخائيل نعيمة.

---

[1] – أمين الريحاني، هتاف الأودية، ص 09

[2] – جيمس ميلكر، والت ويثمان، شاعر أصيل، مكتبة الوعي العربي، القاهرة، تر: محمد فتحي الشنيطي، د ط، د ت، ص 98

[3] – المرجع نفسه، ص 103

2 – **ميخائيل نعيمة:** يعتبر ميخائيل نعيمة من أصفى أعضاء الرابطة القلمية بياناً، وأبلغهم عبارة، وكان « أجودهم ملكة في النقد، وأبعدهم شهرة في هذا المجال »[1]. فكتابه (الغربال) يُعدّ من أهمّ الكتب النقدية التي صدرت في أوائل القرن العشرين، فقد طلع على العالم العربي في إحدى أدق المراحل التي كان يجتازها بين القديم والجديد؛ ففي هذه المرحلة بدأ الوعي القومي يظهر بين العرب، فيعكس على الأفراد إحساساً قوياً بذواتهم، ساعد عليه اتصال أدباء العرب وشعرائهم بالآداب الغربية، ولاسيما التيار الرومانسي. فإذا نظرنا في مقالات (الغربال) وجدناها تعبيراً صادقاً عن النزعة الرومانسية في الأدب، وأنّ منهج النقد فيه هو المنهج التأثري الذاتي« ولكن الذاتية في النقد لا يمكن أن تكون مطلقة، فهناك معايير أساسية، وقيم عامة لا بدّ للناقد من الإحاطة بها، ليستطيع أن يحكم على الأثر الأدبي الفنّي، وله بعد ذلك من ذوقه وثقافته ما يسمح له أن يبرز ذاتيته بذوقها حيث يستطيع الناقد معها أن يبدع ويضيف للتراث النقدي »[2].

ونعيمة نفسه يؤكد على مسألة الخلق الأدبي المبتكر، ويتحدث عن القواعد والمعايير النقدية بقوله:« لو كان لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع والصحيح من الفاسد، لما كان من حاجة إلى النقد والناقدين، بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ القواعد ويطبق عليها ما يقرأه »[3].

وإذا كان مقال نعيمة (فجر الأمل بعد ليل اليأس) الذي كتبه سنة 1912، ونقد فيه كتاب "الأجنحة المتكسرة" لجبران، أول مقال نقدي له، وهو مقال استهلّ من خلاله حياته الأدبية كما يقول، حيث ندد فيه بشكل واضح بجمود اللغة العربية طيلة عصور طويلة« وانصراف كُتّابها وشعرائها عن الحياة في داخلهم ومن حولهم إلى الشعوذات اللغوية والبهرجات الفارغة والتقليد المميت »[4]، فإنّ مقاله (الشعر والشاعر) يمكن أن يُعدّ زبدة آرائه ومفهومه للشعر، وبالتالي فهو بمثابة "بيان شعري" لهذا الناقد. فما مفهوم الشعر عند نعيمة من خلال مقاله (الشعر والشاعر)؟

يقول نعيمة إنّ جميع الناس يتكلمون عن الشعر، وكأنهم يعرفون هذا الفن معرفتهم لجميع أمور الحياة، ويعرض جملة من الآراء في هذا الموضوع، ثم يخلص إلى نتيجة تدور حول نقطتين

---

[1] – عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1977، ص 379.

[2] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، د ط، 1973، ص 15

[3] – ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط9، 1971، ص 17

[4] – ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، مؤسسة نوفل، بيروت، ط6، 1971، ص 146

جوهريتين: الأولى تنظر إلى الشعر« من جهة تركيبه وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه »، والثانية ترى« في الشعر قوة وحيوية مبدعة، قوة مندفعة دائماً إلى الأمام »[1].

غير أنّ هذين التعريفين للشعر لا يؤديان المطلوب؛ فالشعر لا يُحصر ولا يُحدد ولا يُعرّف، فهو الحياة بكل مناحيها. وينكر نعيمة هذين التعريفين فيقول: إنّ الشعر لا هذا ولا ذاك؛ فالشعر« هو غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل، هو ترنيمة البلبل ونوح الوُرْق، وخرير الجدول، وقصف الرعد. هو ابتسامة الطفل ودمعة الثكلى، وتورّد وجنة العذراء، وتجعّد وجه الشيخ. هو جمال البقاء، وبقاء الجمال. الشعر لذة التمتع بالحياة والرعشة أمام وجه الموت. هو الحب والبغض، والنعيم والشقاء. هو صرخة البائس، وقهقهة السكران، ولهفة الضعيف، وعُجْب القوي. الشعر ميل جارف، وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها. هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره، والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان. هو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطراف الذات العالمية. لا جمال، فالشعر هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومُوَلْوِلة ومُهلّلة، وشاكية ومُسبّحة، ومُقبلة ومدبرة »[2].

من خلال كلام نعيمة عن الشعر، ندرك أنه يرفض ما تعارف عليه العرب القدامى من أنّ الشعر هو الكلام الموزون المقفى. إنّ الشعر في اعتقاده هو لغة الاتحاد بالكون، وهو في هذا يصدر عن عقيدة كما عند جبران وعند الرمزيين: إنّ الكون جوهر واحد، ووحدة كُلّية، أو ما نسمّيها في فلسفة نعيمة "وحدة الوجود". ويلخص جبران "وحدة الوجود" في قوله:« الغناء المطلق في الله، والغناء المطلق في الإنسان، والغناء المطلق في الطبيعة.. وإذا كُنّا نقول: الله، والإنسان، والطبيعة، فهذه كلها تعني شيئاً واحداً هو الحقيقة الكبرى، أو الوجود الأعظم، وهي مترادفات لمعنى واحد، تختلف الألفاظ الدالة عليه، بينما يبقى المدلول واحدا »[3].

---

[1] – ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 76

[2] – ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 76 – 77

[3] – عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 380.

وحينما يقول نعيمة إنّ الشعر حنين دائم إلى أرض لم نعرفها، ولن نعرفها، فكأنما يردد قول جبران: أحنّ إلى« وطن سحري لا أعرفه.. وأرض قصيّة ما رأتها عيني »[1]. وعندما يقول:« الشعر هو انجذاب أيْبدي لمعانقة الكون »، يمزج نعيمة إدراكه للشعر بعقيدته في "وحدة الوجود"، مزجاً تاماً، ويطبعه بطابع روحي خيالي صوفي خالص. وفي هذا يتقاطع مع ويليام بليك (W.Blake) وجبران، مثلما يتقاطع مع آراء الرمزيين الغربيين في نظرية اللاوعي في الشعر. وبذلك ينظر نعيمة إلى الأمور لا بالعين المادية، وإنما بالبصيرة الروحية التي ينعتق بواسطها عبر السديم، مفتاح الانعتاق هو "الكلمة المبدعة"، و"أنا" عد نعيمة هي الكلمة المبدعة، التي هي الله: « هي الخالق والمخلوق، فليست ذات الله إلاّ العالم وليس العالم إلاّ الله. وأنّ لفظ الله ليس إلاّ للتعبير عن "الأنا"»[2].

ورغم أنّ نعيمة يذهب في مفهوم الشعر – في بعض مناحيه– مذهب الرمزيين، فهو يؤمن أيضاً أن الشعر وحي وإلهام، على غرار الرومانسيين؛ فالشاعر الحق – في اعتقاده – هو الذي« لا يكتب ولا يصف إلاّ ما تراه عينه الروحية، ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحياناً قاصرة عن رؤيته(..) الشاعر لا يصف إلاّ ما يدركه بحواسه الجسدية أو يلامسه بروحه »[3].

ومن هنا، يأخذ الشاعر عند نعيمة سمة النبي كما عند جبران وفي هذا يقول:« الشاعر نبي، وفيلسوف ومصوّر وموسيقي وكاهن؛ نبي لأنه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل البشر، ومصوّر لأنه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة من صور الكلام، وموسيقي لأنه يسمع أصواتاً متوازية حيث لا نسمع نحن إلا هديراً وجعجعة. العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال، وتنقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية(..) وأخيراً الشاعر كاهن لأنه يخدم إلهاً هو الحقيقة والجمال»[4].

---

[1] – جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة – العربية، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 478

[2] – ميخائيل نعيمة، مرداد، دار صادر، بيروت، ط4، 1963، ص 64

[3] – ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 83

[4] – المرجع نفسه، ص 84 – 85

يحدد لنا هذا الكلام بوضوح مقوّمات الشاعر، بصرف النظر عن أوصاف النبوّة والفلسفة وعمق الإدراك، ما يجعله يرى في الحياة من حوله ما لا يراه كل الناس. وهذه خاصية من خصائص الشاعر. وقد وعت العرب قديماً هذه المقولة، فقالت« إنما يُسمى الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره »[1].

والشاعر هو الذي يستطيع – بما مُنح من قدرة فنية على التعبير والإبانة – أن ينقل كل أحاسيسه في صورة رائعة من الكلام الجميل الذي يستطيع بما توافر له من عناصر الجمال أن يؤثر بمضمونه، ويوحي به إيحاءً كاملاً. وعندما يقول نعيمة إنّ الشاعر مصوّر، فهو يعني أنّ الشعر ضرب من التصوير، والعرب تقول :« الشعر صناعة، وضرب من الصيغ، وجنس من التصوير »[2].

وكذلك قال هوراس (Horace) شاعر اللاتين. والتصوير في الشعر إنما هو كشف جديد، أو خلق لحياة جديدة لم تكن من قبل« وهذا التصوير يكون مقروناً بالموسيقى التي تُشيع في الشعر جواً من الإيحاء. فالشاعر بالنغمات الصوتية والإيقاع الشعري يؤثر في النفس البشرية »[3].

وكل هذا يتم بما يمكن للشاعر أن ينقله إلى القارئ عن طريق الرؤيا الشعرية التي هي ضرب من النبوءة، أو هتك أستار الغيب. لذلك كان الشاعر عند نعيمة نبياً وكاهناً، وهذا أيضاً قالت به العرب؛ إذ كانت تعتقد أنّ لكل شاعر شيطاناً يلقنه الشعر[4]. مثلما كانت اليونان تعتقد بربّات الشعر، حتى أنّ هوميروس يبدأ إلياذته بمخاطبة إلهة، طالباً منها أن توافيه بالأخبار[5].

---

[1] – ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط4، 1982، ص 166

[2] – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، دار صعب، بيروت، تح: عبد السلام هارون، دط، 1978، ج3، ص 442

[3] – ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي، دار صادر، بيروت، تر: محمد يوسف نجم، ومراجعة إحسان عباس، د ط، 1967، ص 210

[4] – أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، مطبعة بولاق، القاهرة، ط1، 1308 هـ، ص16 وما بعدها.

[5] – هوميروس، الإلياذة، تعريب: سليمان البستاني، دار المعرفة، بيروت، ج1، ص 203. ويبدأ النشيد الأول من الإلياذة بما يلي: ربّة الشعر عن أخيل بن فيلا أنشدينا واروي احتداماً وبيلا

وهذا المفهوم لا يبعد عما قالت به الرومانسية الغربية« إنّ الشاعر رئي ونبي وكاهن، وإنّ لكل شاعر ربّة توحي إليه بالشعر »[1].

وهكذا يكون الشاعر برأي نعيمة المُغنّي الذي تسمع روحه نبضات الحياة، وقلبه يردد صداها، ولسانه يتكلم« بفضلة قلبه »[2]. وكون الشاعر يملك من قوة الإحساس، ونفاذ البصيرة، وجمال الإدراك، ما يجعله يستشف المعاني الخفية، فهو إذاً عندما يكتب الشعر، يكتب بصدق فنّي ووجداني، إذ يرى نفسه مدفوعاً إلى القلم ليفسح مجالاً لكل ما يجيش في صدره من انفعالات، وفي رأسه من تصورات. ذلك أنّ صدق الإحساس بالحياة، وروعة التعبير عن ذلك الإحساس هو قمة الصدق الفني. وهذه النقطة هي جوهر الخلاف بين الشاعر المطبوع والشاعر (النظّام)؛ فالشاعر المطبوع، لا النظّام، وهو في ذروة إبداعه « لا يأخذ القلم في يده إلاّ مدفوعاً بعامل داخلي لا سلطة له فوقه. فهو عبد من هذا القبيل، لكنه سلطان مطلق عندما يجلس لينحت لإحساساته وأفكاره تماثيل من الألفاظ والقوافي، لأنه يختار منها ما يشاء. فيختار الأحسن إذا كان من المجيدين، أو ما دون ذلك بالتدريج حسب قواه الفنية والأدبية »[3]. وبذلك لا يكون الشاعر محاكيا، بل مبتكراً أشياء جديدة. ونعيمة يؤمن بأنّ الشاعر خالق أشياء.

وإذا كان الشعر بمفهوم نعيمة وحياً، فهو بالتالي صناعة، يعني ذلك أنه إذا كانت العرب قد فهمت الشعر طبعاً وبديهة وارتجالاً، فإنه بالتالي صناعة وثقافة كما يقول ابن سلام الجمحي. ونعيمة يرى أنّ الشاعر سلطان عندما يجلس لينحت لإحساساته وأفكاره تماثيل من الألفاظ والقوافي لأنه "يختار ما يشاء". وهذا يتوافق مع ما قال به الجاحظ:« خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك، وإجابتها إياك فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهراً وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع وأحلى في الصدور وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلَبُ لكل عين وغرّة. واعلمْ أنّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول، بالكد والمطاوعة والمجاهدة [دلالة على التصنع والنظم] والتكلف بالمعاودة. ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولاً قصداً، وخفيفاً على اللسان سهلاً. وكما خرج من ينبوعه

---

[1] – A. de Musset et : premières poésies– poésies nouvelles. N.E. éd Gallimard et librairie générale, paris 1966. PP 244 – 273

[2] – ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 86

[3] – ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 86

ونجم من معدنه. وإيّاك والتوعّر، فإنّ التوعّر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك »[1].

لقد كان نعيمة أكثر نُقّاد المهجر وضوحاً في تعريف الشعر، وأبعدهم بياناً في تحديد مفهومه، غير أنه – رغم محاولته أن يكون مُنظّراً فلسفيا للشعر – فقد ترجّح بين مذهبيْن: الحرية في الشعر، والتفكير في الحياة، ومذهبه في حرية الشعر تبدّى في كتابه "مرداد". وقد كان جبران مؤثراً إلى حد كبير في أعضاء الرابطة القلمية، من حيث المنزع الشعري، على أنّ كل واحد منهم حاول أ يكون له طريقه الخاص في التفكير والفن.

ومهما يكن من أمر، فإنّ نعيمة حاول أن يعالج مفهوم الشعر بروح الناقد والشاعر، مع ترّجح بين التراث والأصالة، والاستفادة من الروافد الغربية.

وعموماً، فجماعة المهجر حاولت أن تنظر إلى الشعر نظرة تُخالف تلك النظرة التي كانت راسخة في الأذهان، والتي مفادها أنّ« الشعر كلام موزون مقفّى ذو معنى » قائم على المحاكاة وتقليد الأقدمين، والنسج على منوالهم. وقد كان لآرائهم صدى بعيد في العالم العربي. يقول نقولا عريضة:« فبينما أكثر الكُتّاب والشعراء مستسلمين لتيار التقليد في أوائل هذا القرن [ق 20]، إذا بجبران ورفاقه يظهرون مفاجئين أولئك الباحثين عن القشور، وبأيديهم الكنوز الروحية ولمعانها يخطف الأبصار »[2]. ويؤكد نعيمة نفسه ذلك بقوله:« بيد أنّنا ما عملنا على تنشيط الروح الأدبية الجديدة، لا نقصد بذلك قطع كل علاقة مع الأقدمين(..) إلاّ أننا لسنا نرى في تقليدهم سوى موت لآدابنا. لذلك فالمحافظة على كياننا الأدبي تضطرنا إلى الانصراف عنهم إلى حاجات يومنا ومطالب غدنا، وحاجات يومنا ليست كحاجات أمسنا »[3]

وهكذا كانت أصداء التجديد ترنّ في المهجر وفي الوطن العربي في الآن نفسه، وسبب ذلك شعور الجيل الجديد من شعراء العرب بضرورة التحديث والتجديد، ليُرافق الشعر الحياة في كل

---

[1] – أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ج1. د ط، د ت، ص 135 – 136

[2] – منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984، ص 153

[3] – ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص 171

أبعادها ومناحيها، لأنّ الشعر – صورة الحياة والكون قديماً عند العرب – أصبح يطمح إلى خلق حياة جديدة وكون جديد عند شعراء النهضة والعصر الحديث. وهذا ما دفع شعراء الحداثة في وقت لاحق إلى محاولة تغيير دفة سفينة الشعر ومفهومه، باتجاه كون آخر، هو عالم الرؤى والأحلام الذي تجسّد في شعر الشعراء الرومانسيين العرب بعد ذلك.

3 – **مفهوم الشعر عند جماعة الرمزيين:**

3 –1 – **سعيد عقل:** قامت الرمزية في لبنان عقب الحرب العالمية الأولى، وتمركزت في الشعر بوجه خاص، والرمزية مدرسة يغلب فيها الغموض على الوضوح، وتغلب فيها الزخارف اللفظية على المعاني. وقد أخذت فئة من الشعراء الشباب بتعاليم هذه المدرسة التي جذبتهم ببريقها وموسيقاها، فقلّدوا الرمزية الأوربية والفرنسية بصفة خاصة. كما أنّ الرمزية الفرنسية لم تكن فرنسية خالصة، فقد تأثر رُوّادها مثل بودلير(Baudelaire)، ومالارميه(Mallarmé) بالشاعر الأمريكي إدجار آلان بو(E .A. Poe)(1809– 1849)، الذي ركّز في مفهومه للشعر الرمزي على أنّ الشعر« الخلق الإيقاعي للجمال »، وذلك في مقالته الشهيرة (المبدأ الشعري)التي يلخص فيها مفهومه للشعر. وقد أثرت هذه المقالة كثيراً في الرمزية والشعراء الرمزيين. ولا نسى ما كان« لموسيقى فاغنر (Wagner) من أهمية في الإيحاء الموسيقي في الشعر الرمزي، أضف إلى ذلك أنّ الرمزيين الفرنسيين استصدروا ذلك الطابع المهم الذي اتسمت به صورهم وأفكارهم من الأدب الشمالي حيث الضباب والصقيع »[1].

وقد جعل الشعراء الشماليون للشعر اتجاهين:

أولاً: بلوغ الفكر المجرد

ثانياً: الانطواء على الوعي في الذات الإنسانية

وهذان الاتجاهان في الشعر هما ما يميّز الشعر الرمزي عن غيره من الشعر. فلقد كان الشعر الشمالي بعيداً عن الواقع الواضح، يلُفّه الضباب كالذي يلُفّ تلك البلاد.

[1] – إلياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، دار المكشوف، بيروت، ط2، 1945، ص 138

وإذا كانت الرمزية الفرنسية قد صدرت عن عقيدة فلسفية في الأدب والفكر والفن، فإنّ الرمزية اللبنانية لم تصدر عن مثل هذا، وإنما كانت عبارة عن نمط شعري نقله شعراؤنا عن الغرب، عبر الاحتكاك الثقافي الذي نجم عن الانتداب الفرنسي لبعض البلدان (لبنان).

وإذا كانت الرمزية الفرنسية عبارة عن ردة فعل تُجاه الرومانسية والبرناسية، فإنّ الرومانسية والرمزية في لبنان قد تواكبتا معاً في المرحلة نفسها (بين الحربين العالميتين)، ثم بلغتا ذروتهما في أواخر الثلاثينات من القرن العشرين، بصدور "المجدلية" 1937 لسعيد عقل، و"أفاعي الفردوس" 1938 لإلياس أبي شبكة. ومن لبنان تسرّبت الرمزية إلى الأدب العربي في بعض الأقطار العربية (مصر).

ويكاد يكون ثابتاً أنّ أول شرارة رمزية التمعت في لبنان، كانت بفضل الشاعر الدكتور أديب مظهر (1898 –1928)، الذي عثر على مجموعة شعرية للشاعر الفرنسي ألبير سامان(1858 – 1900)، فقرأها بإعجاب واستيعاب، وكان يردد أبياتها أمام أصدقائه.

وظهر أثر الرمزية الفرنسية، ولاسيما شعر سامان في شعر أديب مظهر، خاصة قصيدتيْ "نشيد السكون"، و"نشيد الخلود"، غير أنه توفي في سن مبكرة.

وفعل شعر أديب مظهر فعله في نفوس الشعراء الشباب، إلى جانب التأثير الذي أحدثه الأدب الرمزي الفرنسي. وبوفاة أديب مظهر، حمل راية الرمزية بعده سعيد عقل، في حماسة الناقد المُوجِّه والشاعر المُطبِّق، فتمثل الاتجاه الرمزي، وطبع مدرسة كاملة واضحة المعالم بطابعه، ودافع عن هذه المدرسة وتعهّدها، فكان زعيمها وممثلها.

وسعيد عقل ليس شاعراً وحسب، بل هو ناقد أدبي، وصاحب نظرة جديدة ومفهوم جديد للشعر. والذي يهمّنا هنا، هو مفهومه للشعر الذي أجمله في مقدمة "المجدلية". وهذه المقدمة يمكن اعتبارها البيان الشعري للرمزية في الشعر العربي الحديث.

فما هو مفهوم الشعر عند سعيد عقل من خلال هذه المقدمة؟ يحدد سيعد عقل مفهومه للشعر بقوله:« الشعر حالة في اللاوعي فوق الوصف، لا تشرح، جوهرها موسيقى بها يتحد الشاعر – أو المتذوق – اتحاداً حميمياً مع حقائق الكون الأزلية »[1].

ولفهم هذا التعريف، نحفر في مفهوم اللاوعي عند سعيد عقل، فهو يقول عن اللاوعي:« إنه أرقى درجات الوعي »[2]. وهو الصفة الأولى والأخيرة للشعر. يُفهم من هذا الكلام أنّ الشعر حالة النفس اللاواعية التي تصدر عن بُعد ما ورائي، أو البُعد/ الحلم.

من هنا نستطيع أن نفهم« أنّ الشعر عند سعيد عقل صورة للنفس في حالة واعية، لكن ترتسم أيضاً، عبر النغم، إذ بكلام سعيد عقل، "جوهرها الموسيقى،" أي أنّ الشعر ألحان، مظهره الغناء، تكون النفس ساعتئذ لحناً، وسعيد عقل نفسه يقول: "إنّ النفس لحن" ناقلا هذا القول عن مالارميه" (Mallarmé). وقوله أيضاً: "الشعر حالة في اللاوعي"، يعني أنّ الشعر إلهام، وأنّ الشاعر نبي، فالنبي يتسقط الوحي في حالة غير واعية »[3]. والشاعر حين ينظم حسب سعيد عقل« لا يكون واعياً في نفسه شيئاً واضحا »[4]. لكن هذه الحالة لا تستمر طويلاً فهي قصيرة النفَس، تذهب« في مدى بيت أو فلذة من بيت »[5]. وهذا ما يفسر أنّ الشطحة الشعرية تأتي في لحظة لاواعية، كما الشطحة الصوفية. من هنا نفهم أن الشعر عند سعيد عقل إنما هو إبداع في لحظته الأولى، وأنّ القصيدة لا تأتي برمّتها، بل على دفعات، هي لحظات الإلهام أو الوحي المبدع، أو الخلق المبدع.

وسعيد عقل لم يكن بدعاً في ذلك، فقد قال بول فاليري قبله« إنّ ربة الشعر لا تملي قصيدة، بل بيتا منها »[6]. وقال بول فاليري أيضاً:« إنّ الإلهام يبدع البيت الأول من القصيدة، أما

---

[1] – سعيد عقل، المجدلية، نشر يوسف غصوب، بيروت، ط2، 1960، ص 35

[2] – المرجع نفسه، ص 29

[3] – منيف موسى، نظرية الشعر، ص 192 – 193

[4] – سعيد عقل، المجدلية، ص 29

[5] – المرجع نفسه، ص 94

[6] – منيف موسى، نظرية الشعر، ص 193

البيت الثاني فوليد العمل »[1]. وهنا يلتقي سعيد عقل مع بول فاليري ومع الرومانسيين في كون الشعر إلهاما، ومع العرب القدامى الذين رأوا أنّ الشاعر يستلهم شعره من شيطانه.

يتضح أنّ سعيد عقل في حديثه عن مفهوم القصيدة بوصفها "مجموعاً إيحائياً"، ينهل من منابع الرمزيين؛ فلم يعُد الشعر مجرد تعبير عن حقائق الوجود، أو النفس، وإنما أصبح يتمثل في خلق المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتذوق(قارئاً أو متلقياً) عن طريق الإيحاء. ومن هنا كان« الاعتماد على عنصر الموسيقى اللفظية في خلق شبيه بالمناخ النفسي للشاعر. والأب بريمون (A. Bremond) نفسه يقول:" الشعر موسيقى تجري فيها مادة دقيقة تنفذ إلى صميم نفوسنا "»[2].

وبحسب هذه المفاهيم، يتضح أنّ مفهوم الشعر عند سعيد عقل كالإلهام العلي« وليد البداهة والحدس (intuition)، أو الكشف (révélation)»[3]. ولذلك يقول بول فاليري:« إنّ الشعر لا يهدف على الإطلاق لتوصيل فكرة محددة إلى إنسان ما، بل المهم فيه هو الكلمات وإيقاعها، والصور التي توحي بها، والتداعيات التي تثيرها، والتجربة أو الحال التي تخلقها »[4].

ويُلغي سعيد عقل دور الصورة والعاطفة في الشعر؛ فالصورة والعاطفة عنده مجرد تعبير منحط عن الحالة، هما نثر الحالة. يقول:« فإذا كنا نفينا حتى العاطفة من الشعر، فإنما نكون نفينا هذه العاطفة– النثر، وطالبنا بالعاطفة – القصيدة، بالحالة »[5].

و عناصر الوعي عند سعيد عقل لا تمثل أيّ دور في الشعر، إذ الفكرة والصورة والعاطفة إنما هي نثر الحالة/ الشعر وليست الحالة الشعرية نفسها، لأنّ النثر عنده وعي، أما الشعر فلا وعي. والشاعر في ذروة إبداعه لا تخامره أفكار أو صور أو عواطف. فهو لا يستثني العاطفة التي لا تمثل أيّ دور في الشعر، بل يتعطل دور العاطفة في الشعر. وقد رأت العرب قديماً أنّ

---

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – روز غريب، النقد الجمالي، وأثره في النقد الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952، ص 107

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

[4] – عبد الغفور مكاوي، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1972، ص 277.

[5] – سعيد عقل، المجدلية، ص 32

الشعر ما اشتمل على« المَثَل السائر، الاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن »[1]. لأنّ العاطفة مثلما يقول سعيد عقل كلما قويت أفسدت الشعر.

وإذا انتفت الصورة والفكرة والعاطفة من الشعر، فلا يبقى فيه إلا النغم – الموسيقى، وهو العنصر الخالص في الشعر بحسب الرمزيين. يقول سعيد عقل:« يُسيطر عليّ قبل النظم ما يسمّونه نغم القصيدة. وبقدر ما يكون مسيطراً تجيئ قصيدتي أكثر خلوصاً من العناصر النثرية، ولم يتفق لي أن تركت القلم وانثنيت عن النظم إلاّ في حالة فقدان النغم، أي عندما تطغى عليه الأفكار والصور والعواطف »[2].

وبناء على ذلك تكون مادة الشعر عند سعيد عقل، كما عند مالارميه وعموم الرمزيين، الموسيقى، يقول:« العلم يُقرّ أنّ الاتحاد بالكون لا يتم إلاّ بالموسيقى، ونحن نعرف أنّ الأشياء الأكثر ارتباطاً بالنفس هي الأشياء الموسيقية ومظهرها الغناء »[3]. ويقول بول فاليري:« إنّ الشعر يقترب جهده من الموسيقى»[4]. ولم تبتعد العرب عن هذا المفهوم، إذ قال ابن رشيق:« الشعر نغم ولحن، وهو أعلق في الذهن، واللفظ إذا كان منثوراً تبدد في الأسماع »[5].

أما قضية الصدق والكذب في الشعر عند سعيد عقل، فلا يصرح بها بشكل مباشر، ولكن من خلال بيانه الذي يعتبر الشعر هو النفس في حالتها اللاوعية.« فذلك يعني أنّ الشاعر يعبر بصدق عن هذه الحال، وهو ما نسميه الصدق الفني، والحال هذه تشبه السرياليين وأصحاب الأحلام، والرمزيين، وبها يتحد مع الكون على طريقة المتصوّفة والرومطيقيين. ومن هنا ندرك أنّ الرمزية تتصل ببعض الخيوط بالصوفية»[6].

---

[1] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 122

[2] – سعيد عقل، المجدلية، ص 34

[3] – المرجع نفسه، ص 35

[4] – مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن– سعيد عقل وبول فاليري، مطابع نصر الله، بيروت، د ط، 1980، ص 229

[5] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 19

[6] – منيف موسى، نظرية الشعر، ص 197

هذا هو مفهوم الشعر عند سعيد عقل، وهو مفهوم رمزي كان له دور في لبنان، مثلما كان لدور مفهوم الشعر عند بشر فارس في مصر.

3 – 2 – بشر فارس:

إذا كان سعيد عقل قد تحدى العالم بكبرياء، بإصراره على أنّ الشعر« لِسُراة العقل، لطبقة مصطفاة باستطاعتها التذوق، أما النثر فللتلاميذ »[1]. فإنّ لبنانياً آخر حمل مشعل الشعر الرمزي، وراح يبشر به في أرض الكنانة (مصر)، ألا وهو بشر فارس الذي آمن أن الشعر نظام ارتباط« بين مجال الرمزيين الأكثر غموضاً وبين الواقع »[2]، رافضاً مقولة الشعر العمودي عند العرب، الذي رأى فيه تعريفا ضيقاً محصورا في الشكل وحده، معتقداً أنّ الشعر« هو إبراز المضمر، واستنباط ما وراء الحس من المحسوس وتدوين اللوامع والبداءة »[3].

هذا الرأي ومثله لبشر فارس هزّ الحياة الأدبية الحديثة، وحرّك المياه الراكدة في بحيرة الشعر العربي الحديث في مصر. فقد حمل موهبته وذهب بها إلى مصر، وكتب شعراً رمزياً مختلفاً عن السائد، وقال فيه حبيب الزحلاوي:« لم يرُقْ كُتّاب مصر ذلك الضرب من الشعر العجيب والقصص الأكثر عجباً وأنكروا عليه دعوته إلى مذهب الرمزية، فتنكر لهم، فرموه.. فأصابوه ففرّ هارباً إلى لبنان.. وليت الدكتور بشر ظل قابعاً في جبال لبنان، ليته لم يحاول بعث الحياة الرمزية التي ماتت في موطنه بُعيْد ولادتها[يقصد موت أديب مظهر سنة 1928]، وقد أصبحت رمّة تحلّلت عناصرها وأدركها الفناء فالعدم.. ليته سكت.. عن كُتّاب مصر »[4].

أصرّ الدكتور بشر فارس على طريقته في الكتابة، وفقاً للأسلوب الرمزي، وقد حدد لذلك في تقديمه لمسرحية "مفرق الطريق":« أنّ وجهة هذه المسرحية مما انساق له قلمي، ورفّت إليه نفسي بعد التحصيل والروية والاجتهاد، فرأيت أن أصنع للمسرحية مقدمة أبسط فيها الأسلوب الذي أجريتها عليه، فضلاً عن قصائد نظمتها قد وقف على مقاصدها من يدأب على قراءة "المقتطف"

---

[1] – سعيد عقل، المجدلية، ص 31

[2] – هاري لغن، انكسارات، مقالات في الأدب المقارن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، تر: عبد الكريم محفوظ، د ط، 1980، ص 362.

[3] – حبيب الزحلاوي، شيوخ الأدب الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1960، ص 85

[4] – المرجع نفسه، ص 79 – 80

خاصة لكي تكون بياناً لبعض ما نشرته حتى اليوم، ثم بعض ما أنا ناشر بعده إن شاء ربك. هذه قصة تمثيلية على الطريقة الرمزية – إذا شئت – وليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشيء إلى شيء آخر »[1].

وكل ما كتبه بشر فارس ذو طابع رمزي، وكله قريب إلى الشعر، وهو الذي قال في الشاعر الرمزي:« أنّ الشاعر الرمزي هو الذي يعمل في الظلمة،في ظلمات الخلجات، ويبيّن بقدر ما يخلص النور إلى زواياه، ثم إنه لقاط أوهام تشغل الناس و لا يستوضحونها، فهو يرسم خيالات ملامحها لبصائرهم لا لأبصارهم »[2].

وإذا كان بشر فارس قد حدد الرمزية له مذهباً وطريقة، فماذا عن مفهومه للشعر ؟ الشعر عنده « إبراز المضمر، واستنباط ما وراء الحس من المحسوس، وتدوين اللوامع(..) بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه، المختلف بكدّ أذهاننا، طلبا للعالم الحقيقي الذي تضطرب فيه رضينا أم لم نرض... »[3].

ويأخذ تعريف الشعر عنده ناحية الوعي واللاوعي في كتابة الشعر، فنجده يُقرّ بأنّ الشعر هو إظهار الخفي الكامن في أعماق النفس، عن طريق لمع، أو شطحات نفسية، هي وميض وجداني:« العالم الوجدان المشرق والنشاط الكامن والجماد المتأهب للتحرك إلى ما يجري بينها من العلاقات الغريبة والإضافات التائهة في منعطفات الروح ومثاني المادة، يشترك في كشفها الإحساس الدقيق والإدراك الصرف، والتخيل المنسرح »[4].

وهو إذ يركز على عالم الوجدان المشرق، فذلك لأنه يعترف بأن الشعر في بادئ أمره قائم على فسحة من الإلهام، لا على العقل والمنطق« لأنّ المنطق – كما يقول – اصطلاح آلته العقل.

---

[1] – بشر فارس، مفرق الطريق، مطبعة المعارف، القاهرة، ط2، 1938، المقدمة، ص 6

[2] – حبيب الزحلاوي، شيوخ الأدب الحديث، ص 91 – 92

[3] – بشر فارس، مفرق الطريق، ص 6

[4] – المرجع نفسه، ص 7

والعقل إنما يجرد الأشياء أو يشدّ بها، ثم يغفل بعضها، أو يجهل بعضها. فالتوضيح الذي ينتهي إليه أقرب إلى الاختراع منه إلى التحقيق. والعرفان الجدّ شعور بالحقيقة لا العلم بها »[1].

ويأخذ الإلهام هنا عند بشر فارس معنى الحدس، خصوصاً الحدس البرغسوني؛ فالحدس البرغسوني هو الحدس« الذي يقيم بيننا وبين سائر الأحياء رابطة التعاطف ويمدّد شعورنا ويبسطه ويدخلنا في الميدان الخاص بالحياة، وهو تداخل متبادل وإبداع متصل لا حد ولا نهاية له »[2]. لكنه يأخذ الحيز الرمزي الذي يبرر ما وراء الحس من المحسوس. فالشعر عند بشر فارس يُنظَم لا ليُفهم بل ليتأثر القارئ به من غير فهم. إنّ كل همّ الشاعر ينصبّ على نقل الحالة الشعرية إلى القارئ تأثيراً. وهنا أيضاً تبرز أمامنا مسالة برغسونية جديدة. يقول هنري برغسون:« إذا قرأ لي أحد الشعراء بعض أبياته أمكنني أن أُقبل عليه حتى أدخل في فكره وأندمج في عواطفه وأحيا من جديد في الحالة النفسية البسيطة التي بعثرها في جمله وألفاظه، فأتعاطف حينئذ مع إلهامه، وأتبعه بحركة متصلة.. هي نفسه فعل غير منقسم»[3]. أي أنّ الشعر الصادر عن« ومضات الشعور أو الإلهام أو الحدس، أو اللاشعور، أو ما وراء المحسوس، هو وثبة النفس اللطيفة نحو الغبطة المضنية »، ووثبة النفس أو الحال الشعرية المغبطة، تعبّر عن« انفعالات إحساسها الموسيقى »[4]. ومن هنا يكون الشعر أيضاً عند بشر فارس "موسيقى"، فيلتقي مع مالارميه« بأنّ النفس لحن ». وقريب من هذا عبّر بشر فارس قائلاً:« عندما أنظم يلفّني شيء كالغمام يتيه معه بصري وتتقد البصيرة فأدخل في حال غريبة ويهجم عليّ اللفظ حاملاً معنى أو صورة أدهش لهما، وأنا كأني أضمهما إلى صدري أخشى عليهما أن يفرّا أو يتهشما لأنهما سقطا إلى يدي على غير وعد. فاليدان كالغريبتين عنهما اليدان من الحس المباشر، أما المعنى والصورة فهما من وراء الحس، وأخوف ما يُخاف على ما جاء من وراء الحس أن يعبث به الحس أو يبطش»[5].

---

[1] – نفسه، ص 8

[2] – هنري برغسون، التطور المبدع، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، تر: جميل صليبا، د ط ، 1981، ص 162

[3] – المرجع نفسه، ص 191

[4] – بشر فارس، مفرق الطريق، ص 9

[5] – نور سلمان، بشر فارس، مجلة حوار، عدد 4، أيار حزيران 1923، ص 112

يفهم من قوله:« إنّ اللاوعي هو أقصى درجات الوعي »، وأنّ« اللحن/ النغم » يسيطر على الشعر قبل النظم. أما قوله إنّ الشعر« يأتيه على غير وعد » فيقصد بذلك الإلهام/ العاطفة. وهو مثل سعيد عقل، وبول فاليري لا يلغي العاطفة من الشعر، بل يضيّق دورها وأهميتها.

وهو يعتقد أن الشعر ليس مجرد إلهام، بل "ثقافة وذكاء". يقول:« وهكذا أفهم أنّ الإلهام وحده لا يكفي في الشعر، فهو لا يأتي إلاّ زائراً »[1]. فالشعر يأتي فلذة بعد فلذة، أي بيتاً بعد بيت، ثم يربط الشاعر بين الأبيات بطريقة فنية قائمة على الصناعة منشئاً قصيدته« بكدّ الذهن »[2].

وإذا كان بشر فارس يفهم الشعر على طريقة بول فاليري وسعيد عقل، فإنه بالتالي يؤمن بما قاله ابن سلام الجمحي« الشعر صناعة وثقافة »، لكنه« لا ينقاد للذهن دفعة، بل على الذهن أن يتأتى له يستشفه، وفي ذلك من اللذة ما فيه »[3]. فالإبهام نفسه ينطوي على لذة الكشف التدرجي والمتأني، فلا يعطيك إلا بعد جهد، حتى إذا رجع القارئ عن الحس الظاهر إلى الحس الباطن« تجلى له ما وراء السطور، ومدار ذلك أن يجعل الشاعر قارئه يشاطر فنه »[4]. وبهذا المعيار يلتقي بشر فارس مع ما قاله أبو إسحاق الصابي:« وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه »[5]. وهذا يتطابق مع قول مالارميه:« تعيينك الشيء هو حذف ثلاث ثلاث أرباع لذته، لأن اللذة الحقيقية تكمن في الاستكشاف التدريجي »[6].

إنّ مفهوم بشر فارس للشعر مفهوم تجريدي شبه ميتافيزيقي، قريب من نظرية "الفن للفن". وقد أوضح ذلك على لسان أحد شخوص مسرحيته "مفرق الطريق" حيث يقول:« تريدون الأمور واضحة خوفاً على سلامة أذهانكم، أينبغي لكل أمر يحصل أن ينساق إلى ناحية معلومة في

---

[1] – مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن، ص 270

[2] – بشر فارس، مفرق الطريق، ص 6

[3] – المرجع نفسه، ص ن

[4] – المرجع نفسه، ص 12

[5] – ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج4، دار نهضة مصر، القاهرة، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، د ط، د ت، ص 7

[6] – خليل الهنداوي، مذهب السيمبوليسم أو الشعر الرمزي، مجلة الرسالة، العدد 33، السنة 1934، ص 318.

ملتويات أفهامكم تنتظره؟... لا شيء أكره إلى الحياة من إطار يُعدّ لمجراها. إنّ الروح والفكر مع ما يجيش فيهما من نزعات ووثبات ينكران السد والحد. إنكم تفتكون بهما »[1].

وهكذا يكون مفهوم الشعر في المدرسة الرمزية العربية ممثلة في سعيد عقل وبشر فارس، ركيزته الرمز والغموض، هذا المفهوم الذي كان له امتداد في شعر الأجيال اللاحقة، وبدرجات متفاوتة.

[1] – بشر فارس، مفرق الطريق، ص 23

المحاضرة 10

جبران خليل جبران

النثر الشعري عند جبران أسلوبه هامس رمزي حاكى فيه مزامير داود، وأناشيد سليمان، وسفر أيوب، ومراثي إرميا، وتخيّلات أشعيا، وعظات السيد المسيح. وكل ذلك بسبب تأثير ويليام بلاك، ونصوص الكتاب المقدس، والآداب الغربية.

وقد حاول جبران أن يهدم تلك التهويمات بأسلوبه ليخلّص اللغة العربية من عقم المعاني القديمة وألفاظها البالية. فجاءت ثورته في ميادين ثلاثة هي:« اللغة العربية، والأسلوب العربي، وعمود الشعر »[1]. وكتب مقالته« لكم لغتكم ولي لغتي »، والتي كان فيها أجرأ من انقض على الأساليب القديمة، وفتح للكلمة آفاقاً جديدة في عهد أصيب فيه الفكر بالشلل واللفظ بالجمود« فلاقى أدبه ثورة معاكسة واضطهاداً من المتزمتين »[2].

فكيف كان مفهوم جبران للشعر من خلال مقالته السابقة؟

لا يقدم جبران في مقالته تعريفاً محددا للشعر، غير أننا نستشف من قوله:« لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز. ولي منها جدول يتسارع مترنما نحو الشاطئ، فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله، أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه»[3]. إنه يرفض قضية الأوزان التقليدية في الشعر مثلما يرفض القافية. ونفهم أن الوزن المألوف في الشعر عند جبران قيد وعائق، وأنّ القافية تجاري هذا الوزن. فالشعر عنده لا يتقيّد بوزن معروف، ولا قافية تعيقه. الشعر عنده « إنْ هو إلاّ همسات وترانيم تهمس بها النفس ويرتل بها الشعور. وإنّ هذا الشعر أرفع من أن يتناول موضوعات الرثاء والمديح والفخر

---

[1] – أنور الجندي، أضواء على الأدب العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1969، ص 239

[2] – جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، دار العلم للملايين بيروت، ط3، 1964، ص 250

[3] – حبيب مسعود، جبران حياً وميتاً، دار ريحاني، بيروت، ط2، 1966، ص 133

والتهنئة »[1]. فإذا جاء الشعر على هذه الشاكلة كان شعراً تقليدياً في زيّ قديم، لذلك يقول بأسلوبه الرمزي:« أقول إنّ أخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر »[2].

والشعر في نظر جبران قائم على عملية الوحي والإلهام، وليس مجرد نظم، أو عملية مصطنعة، وفي ذلك يقول:« أقول لكم إنما الشاعر رسول يبلّغ الروح الفرد ما أوحاه إليه الروح العام »[3]. وفي هذه العملية القائمة بين الشاعر والناس، لابد من شرط العاطفة والفكر؛ فالشعر بالتالي يكون وفق مفهوم جبران تعبيراً عما تجيش به النفس. وفي هذا يقول:« أقول لكم إنّ النظم والنثر عاطفة وفكر، وما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك مقطعة »[4]. وبذلك يغدو الشعر عنده ترانيم أو أنغاماً حرة معبّرة عن أفكار مفعمة بالعاطفة. فيصبح الشعر حالة وجدانية تعبّر عن روح الشاعر بشكل فنّي صادق. وهذا ما يقودنا إلى مسالة الصدق والكذب في الشعر؛ فيؤكد جبران أنّ الشعر صدق معتبراً أنّ« الكاتب محدّث صادق، فإن لم يكن هناك من حديث صحيح مقرون ثابت فليس هناك من كاتب. ولا يعود الشعر مع جبران ترجماناً للمقولة العربية القديمة: "أعذب الشعر أكذبه"، فجبران إنما ينشد الحقيقة في الأدب نثراً وشعراً، لا الحقيقة كما هي في الواقع، بل الحقيقة الكُلّية المطلقة. وهذا ما يؤكده قوله: لكم لغتكم عازفاً يتناولكم عودا فيضرب عليكم أنغاماً تختارها أصابعه المتظلفة، ولي لغتي قيثارة أتناولها فأستخرج منها أغنية تحلم بها روحي وتغذيها أصابعي»[5].

يتضح لنا من هذا القول أنّ جبران يُصرّ على أن يصدر الشاعر عن نفسه، ومن نفسه، لا أن يستعيد نفس غيره؛ فالشاعر ليس عليه أن يحاكي أسلافه، بل أن يحاكي نفسه والطبيعة، وهذا مفهوم رومنسي غربي. وبهذا يكون الشعر هو« الحياة ذات الحقيقة الواحدة وهو الكائن الذي يجمع كل الكائنات، والروح التي تسري في جميع الموجودات »[6].

---

[1] – المرجع نفسه، ص ن

[2] – المرجع نفسه، ص 135

[3] – حبيب مسعود، جبران حياً وميتاً، ص 13

[4] – المرجع نفسه، ص ن

[5] – المرجع نفسه، ص 134

[6] – عبد الحكيم بليغ، حركة التجديد الشعري في المهجر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1980، ص 44

ويؤكد هذا المفهوم في قول آخر يُعرّف يفه الشعر:« الشعر روح مقدسة متجسمة من ابتسامة تحيي العتب، أو تنهيدة تسرق العين مدامعها، أشباح مسكنها النفس، وغذاؤها القلب ومشربها العواطف، وإن جاء الشعر على غير هذه الصورة فهو كمسيح كذاب نبذه أوقى »[1].

وبهذه النزعة الوجدانية العاطفية المرتبطة بالنزعة الروحية والرومانسية الحادة، وبالعقيدة الفلسفية القائمة على الإيمان بوحدة الوجود، يتأكد لنا أنّ جبران يلتقي مع ويليام بليك(W. Blake)(1757– 1828) في قضية الشعر السامي (le vers sublime)، وأنّ الشعر نبوءة، وأنّ الشاعر نبي. فيكون بالتالي فيض الشاعر/ النبي« والعبقرية الشعرية عبقرية نبوية. إذاً فغمرة الإبداع/ الشعر هي غمرة وحي أو فيض إلهي قائم على الدافع الداخلي؛ أي نداء النفس المشحون بالخواطر والأحاسيس. وهنا يكمن الصدق الفنّي الذي هو أسمى الإبداع للوصول إلى صعيد الإله »[2].

وعندها يتحدد الشعر بأنه مسألة ميتافيزيقية، تنقل الانسان إلى ما وراء هذا العالم. يقول جبران: « لكم منها [أي اللغة العربية] "الترصيع" و"التنزيل" و"التنميق"، وكل ما وراء هذه البهلوانات من التلفيق، ولي منها كلام إذا قيل رفع السامع إلى ما وراء الكلام، وإذا كُتب بسط أمام القارئ فُسحا في الأثير لا يحدّها البيان »[3].

وعندما قلنا إنّ الشعر يغدو فيض الشاعر، النبي، فذلك يعني أنّ الشاعر يتسقط الوحي، وهو وسيط بين الإبداع والبشر، فأحسن الشعر في مفهوم جبران« في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر، وهو السلك الذي ينقل ما يُحدثه عالم النفس إلى عالم البحث، وما يقرره عالم الفكر إلى عالم الخط والتدوين »[4].

وهذا المفهوم الذي ينادي به جبران ليس – في الحقيقة – سوى المفهوم الرومانسي للشعر، وهو مستوحى من تأثير المسيحية عليه، ومن تأثير ويليام بليك الذي يقول:« العبقرية الشعرية هي

---

[1] – جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 287

[2] – منير بعلبكي، المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط16، 1982، ص 65 – 66

[3] – حبيب مسعود، جبران حياً وميتاً، ص 134

[4] – جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 560

روح النبوة»[1]. و تقول المسيحية إن المسيح صلب من أجل الخلاص/الإبداع، أي الألم/الشعر. كما يلتقي جبران مع شوبنهاور الذي يقول:« الشعر فن يقوم بتحريك الخيال بواسطة الألفاظ »، وهو يُعرّف الإنسانية في جوهرها الباطن، فيحلّق بأجنحة نورانية تفضي بنا إلى الراحة في حضن الألوهية، وبالتالي يجعلنا الشعر« نشارك في سلام الله»[2]. حيث تفنى كل فردانية، لأنّ الشاعر حينئذ يحيا في الواحد المطلق. ويتلاشى التعارض بين الذات والموضوع، فتصير "المعرفة"؛ أي الإبداع/ الشعر اتحاداً وتجربة اتحاد. عند ذلك يصير الشعر رؤيا من أجل خلق عالم جديد، وتصبح الذات الشاعرة – كما ذهب إلى ذلك جبران وبليك وشوبنهاور – وسطاً شفافاً ينفذ من خلاله الموضوع المعاين إلى العالم كامتثال، وبالتالي تعلو على الفردية والزمانية والمكانية، لأنها تحيا في حاضر أبدي مستمر روحي وتكون حاملة لعالم الصور، منبئة بها، بل تكون روح العالم.

وبهذه المعطيات ندرك أنّ الشعر في أبعد مراميه عند جبران حالة من الوجد الصوفي، وأنّ الشاعر لحظة كتابة الشعر يكون كالصوفي المتهجّد الذي تجلّت له الحضرة القدسية، فيحيا بها. وهذا ما يفسر قول جبران:« أنا غريب في هذا العالم، أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية، ووحشة موجعة. غير أنها تجعلني أفكر أبدا بوطن سحري لا أعرفه، وتملأ أحلامي بأشباح أرض قصيّة ما رأتها عيني(..). أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة، وأنثر ما تنظمه، ولهذا أنا غريب وسأبقى غريباً حتى تخطفني المنايا وتحملني إلى وطني »[3].

هذا التوتر الشعري الجبراني، هو لحظة الإبداع الفني التي تسمى يقظة العبقرية، وساعة الوحي، وقشعريرة الإلهام، توتر يضاهي حالة الجنون. وجبران وعى هذه الحالة فقال:« الجنون في الفن إبداع وفي الشعر حكمة والجنون بالله أقصى درجات العبادة »[4].

والغربة/ الدافع إلى الشعر هي مفتاح شاعرية جبران، فشعره وليد غربته الروحية، وفي ذلك سعادته، وفي هذا المستوى يلتقي مع غوته (Goethe 1749 – 1832) الذي يقول:« لقد كانت شاعريتي تافهة طوال أن كنت أسعى إلى سعادتي، ولكنها صارت جذوة حامية حين كنت أفرّ من

---

[1] – منيف موسى، نظرية الشعر، ص 146

[2] – عبد الرحمان بدوي، شوبنهاور، دار النهضة العربية، القاهرة، ط 3، 1965، ص 124 – و128

[3] – جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 487 – 488

[4] – ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص 103

تهديد الشقاء. إنّ الشعر الجميل كقوس قزح لا يرتسم إلاّ فوق سطح معتم. لهذا كان الحزن عنصراً مناسباً كل المناسبة للعبقرية الشعرية »[1]. وهذا المكان المعتم هو عند جبران الغربة القاسية الموحشة، بل القفر « والعبقري إذا مقضي عليه بالحياة في عالم قفر »[2].

وبالمحصّلة، فإنّ مفهوم الشعر عند جبران هو كوثر الآلهة، وقد عرّفه جبران بأسلوب خيالي رمزي شفاف لا يختلف عن أسلوبه في كتاباته الإبداعية، وهو يرفض المقولات التراثية القديمة، وتتواءم رؤاه مع الرومانسيين والرمزيين، على خيال رحب ونزعة ضبابية غامضة؛ فلا تعريف محدد للشعر، ولا آراء واضحة ثابتة. يغدو الشعر عنده رمزاً للكون، والشاعر بين ضباب أمسائه، وشعاع أسحاره إنسان يحاول أن يختبر ويعلم جميع الأمور ليصل إلى الكمال« ويصير ظلاً من أظلال الله »[3].

[1] – عبد الرحمان بدوي، شوبنهاور، ص 133

[2] – المرجع نفسه، ص 136

[3] – جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، ص 529

المحاضرة 11:

خليل مطران

قد لا يختلف النقاد في أنّ مطران من أبرز حداة التجديد في الشعر العربي الحديث، إن لم يكن أبرزهم على الإطلاق، فقد مهّد بشعره، وخاصة بآرائه النقدية السبيل أمام الشعر العربي الحديث، ليجتاز مرحلة البعث والإحياء، إلى مرحلة مختلفة تتجسد فيها روح العصر وخصوصيته وقيمه الفنية الجديدة. فحتى إن اختلفوا حول درجة تأثيره في هذه الجماعة أو تلك، فإنّ الاتفاق منعقد على أنّ مطران« يعتبر رائد المدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر، حتى ليكاد يختط لنفسه طريقاً يشبه الطريق الذي اختطته في العصر العباسي مدرسة البديع، وعلى رأسها أبو تمام، في مواجهة مدرسة عمود الشعر وعلى راسها أبو عبادة البحتري، وذلك عندما يقارن النقاد بين مدرسة البارودي وأحمد شوقي وحافظ وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربي، والمدرسة الحديثة التي تنتسب إلى مطران »[1].

والتجديد في الشعر كما رآه مطرن، وحاول أن يطبّقه، لا يقصد منه الخروج على الأشكال القديمة والانعتاق منها بطريقة نهائية، ولكنه يعني بالأساس أن يصدر الشاعر عن نفسه، وعن عصره ومجتمعه، مجسّداً روح عصره وأحاسيسه وأفكاره في ديباجة قديمة في متانة لغتها وسلامة أسلوبها وروعة صياغتها، في ذلك يقول:« أتابع السابقين في الاحتفاظ بأصول اللغة، وعدم التفريط فيها، واستيحاء الفطرة الصحيحة، وأتوسّع في مذاهب البيان مجاراة لما اقتضاه العصر كما فعل العرب من قبلي، أما الأمنية الكبرى التي كانت تجيش بي، فهي أن أدخل كل جديد في شعرنا العربي، بحيث لا ينكر، وأن أستطيع أن أقنع الجامدين بأن لغتنا أمّ اللغات إذا حفظت حق خدمتها، ففيها ضروب الكفاية لتجاري كل لغة قديمة وحديثة في التعبير عن الدقائق والجلائل من أغراض الفنون »[2].

وعلى الرغم من أنّ الخط الشعري يبدو أنه قد أبرزه في مقدمته "بيان موجز" لديوانه الصادر سنة 1908، فإننا لا نجد عنده تعريفاً صريحاً لمفهوم الشعر، فهو يكتفي بالقول:« استخدمتُ الرويّ، ولم أشبّ عن طفولة الروية، فرأيت في الشعر المألوف جموداً، وبدا لي تطريز الأقلام على الصحف البيضاء كتطريز الأقدام في تيه البيداء. فأنكرت طريقته لجهلي حقيقته »[3].

---

[1] – محمد مندور، محاضرات عن خليل مطران، د ط، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1954، ص 11.

[2] – خليل مطران، ديوان الخليل، ج2، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت 1971، ص (المقدمة).

[3] – المصدر نفسه، ج1، ص 8.

ومن هنا يمكن القول إنّ مطران لم يجدد في كل شيء، بل حافظ على بعض خصائص الشعر القديم التي كان يعتبرها ثوابت لا يمكن التفريط فيها، بل يجب المحافظة عليها مع جعلها مواكبة لروح العصر، فظل بذلك وفياً « لا يتنكّر للشعر التراثي ولا يحط من قيمته، بيد أنه في الوقت نفسه يرى ضرورة موافقة روح العصر وما يتطلبه ذلك من جرأة على بعض الألفاظ والتراكيب التي تكون أكثر قرباً من سابقتها وأكثر دقة، وليس في ذلك حرج إذا خالفت المألوف ما دامت أمنيته هي نقل الأفكار والأحاسيس التي يشعر بها الإنسان العصري »[1].

فخليل مطران إذن يؤمن بأنّ الشعر إلهام وطبع، ومن أوكد واجبات هذا الشعر أن يكون صورة العصر وترجمة صادقة لواقعه، وليس لواقع العصور السابقة، إذ أن لكل عصر ظروفه وحاجاته وآماله، كما أنّ لكل شاعر ذاتيته وفرادته، وفي ذلك يقول:« لهم عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا، لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغاً في قوالبهم محتذياً مذاهبهم اللفظية »[2].

وهكذا استقلت طريقة مطران من حيث مفهومه للشعر، فأصبح الشعر عنده« شعر ليس ناظمه بعبده ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده »[3]. فالشاعر المبدع لا يتقيّد بالنظم والقوانين التي اصطلح عليها النقاد، وعلماء العروض، ولا يسير في النهج الذي اختطه العرب القدماء لأنفسهم ملبّياً حاجاتهم ومطالبهم الخاصة بهم وحدهم، ولكنه حرّ في سلك الطريق الذي يريد، وفي انتهاج الأسلوب الذي يراه مناسباً للتعبير عن خصوصيته وخصوصية عصره ومجتمعه.

وفي هذه المراوحة بين القديم والجديد يصرّح مطران قائلاً:« على أنّي أصرّح غير هائب، أن شعر هذه الطريقة - ولا أعني منظوماتي الضعيفة - هو شعر المستقبل؛ لأنه شعر الحياة والحقيقة »[4]. وهو يقصد بمنظوماته الضعيفة، قصائده الأولى التي قلّد فيها الشعر العربي القديم، ويتّهما بالضعف؛ لأنها لم تكن ترجمة صادقة لانفعالاته ووجدانه وفكره، بل محاكاة لقوالب قديمة وموروثة. وهو يرفض هذه الرواسم؛ لأن الشعر في جوهره يُعدّ خلقاً فنّياً.

ولا يدّعي مطران أن هذه الكتابة الشعرية التي يتحدث عنها هي بالفعل ما ألفه من أشعار؛ لأنّ هذا الشعر هو شعر المستقبل، وهو لم يتمكن إلى حدود ذلك الوقت، من ترجمة آرائه النظرية

---

[1] – بوجمعة بوبعيو، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبولو، ط1، ص 50.

[2] – خليل مطران، كُتّاب الأمس وكُتاب اليوم، مجلة "المجلة المصرية"، عدد3، م1، يوليو 1900، ص85.

[3] – خليل مطران، ديوان الخليل، ص 9.

[4] – المصدر نفسه، ص 9 – 10.

في كتاباته الإبداعية التي ظلت تتأرجح بين القديم والجديد. ولكن أمله في المستقبل كبير وفي الأجيال اللاحقة من الشعراء الذين بإمكانهم أن يبدأوا من حيث انتهى، والمضيّ قُدماً إلى الأمام. ويفتخر مطران في كل هذا بأن له شرف وضع اللبنة الأولى في عملية تحديث الشعر العربي، كما أنه متأكد من أن هذا الشعر مفخرة لعصره؛ لأنه يعبّر عنه بكل صدق، على الرغم من أنه جاء بلغة قديمة إلى حدّ ما، ولذلك تبقى قضية الصراع بين القديم والجديد قائمة، وقد تنبّه إلى ذلك فكتب يقول:« أريد أن يتغيّر شعرنا، مع بقائه شرقياً، ومع بقائه عربياً، وهذا ليس بإعجاز شرط العصرنة والتحديث والصدور عن الذات الشاعرة وإلاّ فإن لم تكن إلاّ محاكياً فما حاجتهم إليك، والسابقون أفصح منك لساناً وأبلغ بياناً وأقدر على التصرف في لغتهم الطبيعية التي أخذوها بالرضاع(...) أريد أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع رقيّه »[1].

نلمح في هذا القول رداً عنيفاً على أنصار التقليد والاتباع، وتسفيهاً واضحاً لأولئك الذين يرون في الشعر الجديد قصوراً في ملكة الشاعر وقدرته الإبداعية. وهو في الوقت نفسه محاولة وضع أسس جديدة للشعر العربي، ورفع حجر جديد في البناء الأدبي الحديث، من أجل وضع نهج جديد قائم على الإبداع والخلق. ولذلك فإنّ الشعر الخليق أنّ يسمى شعرا - في رأيه - هو الشعر النابع من طبع أصيل، وصدق حقيقي في التجربة العاطفية، لكي لا يكون الشاعر غريباً عن عصره وبيئته؛ لأن« الناس ركب شقاء، وسفر هيماء. فما أسعد حاديهم - وهو الشاعر - إذا حدا أن يحس لنغماته عند إخوانه في المسير رنة وصدى »[2].

ولذلك، فما على الشاعر إلاّ أن يكون صادقاً- على الأقل - مع نفسه، ليكون صادقاً مع الآخرين. ومن هنا دعا إلى أنّ "أعذب الشعر أصدقه"، داحضاً المقولة العربية القديمة "أعذب الشعر أكذبه". فليس أكثر شعره كما يقول:« إلاّ مدامع ذرفتها، وزفرات صعّدتها، وقطع من الحياة بدّدتها، ثم نظمتها فتوهمت أني استعدتها »[3]. فما الشعر عند مطران إلاّ صورة ذاته وانفعالاته العميقة والصادقة، وأكثر همه أن يصل إلى قلوب قارئيه والابتعاد عن مجافاتهم.

ولكنه على الرغم من إيمانه العميق بفكرة التجديد، فإننا نلاحظ تحفظاً شديداً من مطران، يصل أحياناً إلى حدود التردد، ولكن ذلك قد يكون طبيعياً، بالنظر إلى منزلته في الساحة الأدبية المصرية آنذاك، وإلى علاقاته المتينة بأنصار الاتجاه التقليدي في الشعر. وبالنظر إلى دماثة أخلاق الرجل، نفهم أنه كان يحاول ألا يواجه هؤلاء الذين كانت كتاباتهم مهيمنة على الذائقة الشعرية في عصره.

---

[1] – خليل مطران، "أريد للشعر العربي" مجلة الهلال، م57، ع 8، 1949، ص 48.

[2] – ديوان الخليل، ج1، ص 11.

[3] – المصدر نفسه، ص 10.

ويعتقد بعض النقاد أنّ هناك سبباً آخر خفيّاً نوعاً ما، أثر على دعوة مطران التجديدية، وهو ديانته المسيحية التي« جعلته يحتفظ ببعض الآراء الجريئة في نظرته إلى التجديد حتى لا يحس غيره بطريقة أو بأخرى أنه يضمر في نفسه شيئاً ما »[1].

ويقيم أدونيس شعر المطران قياساً إلى شعر معاصريه من أصحاب الشعر التقليدي، فيؤكد بأنه أكثر تجديداً على الرغم من عدم تحرره بالشكل المطلوب من بعض الأنماط الموروثة. ولكنه حاول أن يكتب شعراً جديداً في شكل قديم. فمطران في رأيه « يحاول أن يمزج الشكل الفني القديم، بالمعاناة الشخصية المعاصرة، وأنّ شوقي يحاول أن يملأ الشكل القديم بموضوعات حديثة. في الحالة الأولى يحدث نوع من التداخل بين الشكل الموروث والحياة الجديدة، وفي الحالة الثانية يحدث بينهما نوع من التوازي. يحاول مطران أن يصهر القديم والجديد في تركيب أو تأليف آخر يحمل سمات القديم من جهة، فيما يوحى بسمات الجديد من ناحية ثانية »[2].

بينما نجد شوقي يفرغ مادة جديدة في قوالب قديمة، ويعطي أدونيس تشبيهاً رائعاً لهاتين الحالتين، قائلاً:« وفي حين تبدو قصيدة مطران نبتة صغيرة، لكن في تربة طبيعية، ومناخ طبيعي، تبدو قصائد شوقي نباتات طويلة، لكن في تربة اصطناعية وماخ اصطناعي. الأولى أكثر اتصالاً بالحاضر، والثانية أكثر اتصالاً بالماضي. الأولى تختار الحياة والإنسان قبل التقليد، والثانية تختار التقليد قبل الحياة والإنسان »[3].

ثم إن طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر بالأنماط الماضية تختلف من مطران إلى البارودي – شوقي، فإذا كانت عند مطران مصبوغة بميل إلى الرفض ولو جزئياً ، فإنها تبدو عند هؤلاء علاقة قبول كامل. « هؤلاء يعيشون على وعد الحياة الماضية لكي يمنحهم وجوههم. أما مطران فعلى العكس، يحاول أن يعد الحياة وأن يمنحها وجهاً آخر. إنهم بتعبير آخر يعيشون لحظة حاضرة لكنهم لا يعبّرون عنها إلا عبر اللحظة الماضية. أما مطران ففيما يعيش لحظته الحاضرة ويعبّر عنها بما هي، فإنه يحاول أن يستبقي شيئاً من اللحظة الماضية وأن يستعيده »[4].

ويستمر أدونيس في إيضاح مدى التجديد في شعر مطران بمقارنته بشعر معاصريه من شعراء التيار الاتباعي ممثلاً بالبارودي وشوقي، فهو يرى نّ شعر هؤلاء يستمدّ قوته من جمال ماض يتمثل فيما يخص الشكل، في عمود الشعر العربي، ويتمثل بالنسبة للقارئ في العادة والذاكرة « أما قصيدة مطران فتستمد قوتها وتأثيرها من خاصية حضورها الراهن – الجمال الذي يختزنه

---

[1] – بوجمعة بوبعيو، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبولو، ص 52.

[2] – أدونيس، صدمة الحداثة، ص 96.

[3] – المصدر نفسه، ص 97.

[4] – المصدر نفسه، ص 97.

الحاضر، أو بعبارة أدق، من كونها محاولة للجواب عن الزمن النفسي – الحياتي الذي عاشته »[1].

وهكذا يتضح لنا من خلال بعض مفاهيم الشعر عند مطران، أنه متأرجّح بين القديم والجديد. وهو لم يبتعد كثيراً في التجديد، خاصة لقربه من بيئة الشعر السلفي المحافظة على النظرة النقدية التقليدية، ولكنه ظلّ مصمّماً على التجديد إذا كان في الأجل فسحة، على حد تعبيره، وهو بدعوته التجديدية، كان ممهداً لدعوات أخرى رنّ صداها في العالم العربي؛ ومنها دعوة "جماعة الديوان".

[1] – المصدر نفسه، ص 97.

المحاضرة 12:

إيليا أبو ماضي

1 – **المرأة في شعر أبي ماضي:** لا شك في أنّ المرأة في الشعر المهجري حظيت باهتمام كبير، وتغنّى بها الشعراء المهجريون كأمّ، وأخت، وحبيبة، حفلت دواوينهم بذكرها كماضٍ جميل تركوه في وطنهم بعد هجرتهم. ويبدو هذا الجانب أكثر في شعر الحنين، كما صوروها من خلال حبّهم للطبيعة، وامتزاجهم بعناصرها، والتجائهم إليها كأمّ رؤوم تشفق على عذابهم الروحي، وآلامهم النفسية. وغالباً ما نجد المرأة تصاحبهم في رحلاتهم الخيالية إلى الغاب، وهناك ينعمون بلحظات السعادة الروحية، والمرأة إلى جانبهم تملأ كيانهم، وتسعد قلوبهم الحزينة.

ونستعرض فيما يلي بعض أشعار إيليا أبي ماضي في الحب والمرأة، ولكن قبل ذلك نشير إلى أنّ هذا الشاعر يشاطر زميله جبران الذي ثار على زواج المرأة من رجل يكبرها في السن، وذلك لاستحالة الحياة بينهما جسدياً وروحياً من جهة، وحرمان المرأة من سعادتها من جهة أخرى. ويتحدث أبو ماضي هنا على لسان تلك الضحية نفسها، فصوّر بلغة بسيطة، وبأفكار واقعية، نفسية تلك المرأة التي تعوّدت على الحياة الوديعة، وتربت هناك في رُبى لبنان وسهوله على الحب والطهارة، وإذا بها تُزفّ إلى رجل في سن أبيها، فتشكو والألم يعصر قلبها، سوء مصيرها، وظلم الحياة. ولعل هذا المقطوعة خير مُعبّر عن معاناة هذه الفتاة وأمثالها.

لي بَعْل ظنّه الناس أبي — صدّقوني أنه غير أبي
واعدِلوا عن لوم من لو مزجت — ما بها بالماء لم يُستعذب
رُبّ لوم لم يُفِدْ إلاّ العنا — كمْ سهام سُددت لم تُصب
يشتكي المرء لمن يرثي له — رُبّ شكوى خفّفت من نصب

* * *

زعموا أن الغواني لُعب — إنما اللعبة طبعاً للصبي
وأنا ما زلت في شرخ الصبا — فلماذا فرّط الأهلون بي؟
لي قدٌّ وجمال يُزدرى — ذاك بالغصن وذا بالكوكب
قد جرى حب العلى مجرى دمي — فهي سؤلي والوفا من مشربي

أخذوا الديـنار مـنّي بـدلاً أتـرُاني سلعـة للمكسب؟[1]

فها هو أبو ماضي يرسم صورة مأساوية متفشية في المجتمعات الشرقية تصوّر الفتاة وكأنها سلعة تباع وتشترى، وليست إنسانا له مشاعر وأحاسيس، ويبدو الشاعر من خلال شكوى هذه الفتاة، ثائراً على التقاليد الاجتماعية الجائرة، وناقماً على الآباء الذين تغريهم المادة، وتُعمي أبصارهم. ورغم بساطة هذه القصيدة، استطاع أبو ماضي أن ينفذ إلى أعماق هذه الظاهرة، وأن يعبّر بصدق عن تداعياتها على المرأة والمجتمع.

وأمّا عن تجاربه العاطفية من خلال أشعاره، فإنّ الشاعر توسّع في رصد وتصوير هذا التجارب، وكان غالبا ما يعطينا خلاصة رأيه في الحب من خلال تجاربه الخاصة، ونظرته الشخصية، فتأتي قصائده أشبه بالحكمة أو الموعظة المستفادة من رجل مجرّب.

فنحن في هذه الأبيات – على سبيل المثال – نلاحظ أنّ الشاعر لا يصوّر لنا الحب في حد ذاته، بل يعطينا ما استنتجه هو من خلال تجاربه. يقول في هذه المقطوعة الحوارية التي تدور بينه وبين إحدى الفتيات:

وقائلـة ماذا لقيت من الـحب فقلت: الردى والخوف في البعد والقرب
فقالت: عهدت الحب يكسب ربّه شمائل غُـرّاً لا تُنال بلا حـبّ
فقلت لـها: قد كان حقّاً فزاده نفور المـها داءً فأمسيت في حـرب
وقد كان لي قلب وكنتُ بلا هوى فلمّا عرفتُ الحب صرت بلا قلب[2]

ويمكن الإشارة إلى أنّ أبا ماضي يميل إلى نوع من الواقعية حين الكلام عن علاقته بالمرأة، وعن نظرته إلى الحب بشكل عام، ففي قصيدته "أنت والكأس"، نجد هذه النزعة وكأنه يريد أن يصوّر الحياة على حقيقتها، ودون تنميق.

أنتِ والكأس في يـدي فلـمِنْ أنـتِ فـي غـد
فاستشاطتْ لقـولتي غضـباً فـي تمـرّد
وأشـاحتْ بوجهــها وادّعـتْ أنّــني ردي

[1] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 142 – 143
[2] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 165

كـاذب فـي صـبابتـي ماذق فـي تـودّدي
قلـتُ: عفـوا فإنّـها سَوْرة مـن معـربد
وجرى الصلـح والتقى ثغرها يغـري الصـدي
أذعن القلـب طـائعاً بعـد ذاك التـمرّد
فنعمــنا هنيــهة بالـولاء المجـدد
بيـن مـاء مصفـق وهــزارٍ مغـرّد

⋆ ⋆ ⋆

قلـتُ: هل تـحفظـين عهـ دي إذا ضـاع عسجدي
فأجـابـت بِــرِقّة أنتَ، ما عشـتُ، سيـدي
كنتَ كالشمس في الغنى أم فقيــراً كجدجـد
حسناً قلـتُ ضاحـكاً يا مـلاكي وفرقـدي
إنما هل يـدوم لـي حبّك المشـرق النـدي

⋆ ⋆ ⋆

قالـت الشـك آفـة الحـ بّ، فانبـذه تسعـدِ[1]

غير أنّ الشاعر يُفاجأ بحقيقة شكوكه، ولم يجد مُسلّياً سوى كأسه؛ فالمرأة التي عاهدته على الوفاء والإخلاص، خانته وأصبحت تُواعد غيره، على الرغم من أنّه في ريعان شبابه، وصاحب مال وجاه.

أنا مـا زلتُ فـي الحيا ة لـي شـبابي وسـؤددي
ولـُجيـْتي وعسجـدي وخـلالي ومحتـدي
إنما "تِلْكُ" أخلقـت قبـل ليلـين موعـدي
لـم تـمت، لا، وإنـما أصبحت في سوى يدي[2]

وكثيرا ما يشكو الشاعر فراق الحبيب، مصوّراً أحزانه تارة، وشاكياً غدر الزمان، وعدم وفاء الحبيبة تارة أخرى.

---

[1] – إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 272 – 273

[2] – المرجع نفسه، ص 275

كما لا يخلو شعره من مسحة جمالية وصفية، وإن كانت تغلب عليها النظرة الحسية؛ فها هو يجعل من عيْنَيْ حبيبته أشبه باللوحة الفنية التي تلهم إحساس الشاعر. يقول:

عيناك والسحر الذي فيهما

صيرتاني شاعرا ساحرا

علّمني الحب وعلمته

بدر الدجى والغصن والطائرا

إن غبتِ عن عيني وجن الدجى

سألتُ عنكِ القمر الزاهرا

وأطرق الروضة عند الضحى

كيما أناجي البلبل الشاعرا

وأنشق الوردة في كمّها

لأنّ فيها أرجاً عاطرا

يذكر الصب بذاك الشذى

هل تذكرين العاشق الذاكرا

وعموماً، يمكن القول إنّ شعر الغزل عند أبي ماضي لا يميل كعادة الشعراء الرومانسيين إلى الخيال المجنّح، ولا إلى المثالية المفرطة، بل نراه أميل إلى الجانب الحسي؛ فهو يناجي حبيبته، ويحثها على اقتناص لحظات المتعة واللذة.

2 – الطبيعة في شعر أبي ماضي:

إنّ الطبيعة في شعر الرومانسيين تأتي عموماً حية شاخصة، تتخللها الرؤى والتأملات، ولا تقف عند مشاهدها المنظورة المحسوسة المادية إلاّ قليلاً، بل تبحث عن وجودها المعنوي في إطار التجاوب الوجداني، والمشاركة الشعورية، والامتزاج العاطفي.« لقد شخصوا الطبيعة، وبعثوا فيها الروح والحياة. وأوجدوا بينهم وبينها نسباً وثيقاً، وعانقوها عناقاً وجدانياً عميقاً، وامتزجوا بها امتزاجاً شعورياً حتى صارت أليفة لهم، يخاطبونها وتخاطبهم، ويعطفون عليها، وتعطف عليهم ، ويألمون لها، وتألم لهم، وتسعد بسعادتهم، وتشقى بشقائهم، ثم هم قد أحبّوها حباً، وهاموا بها هياماً لم نشهده

من قبل في أدب الطبيعة العربية، فهي أمهم الرؤوم التي يلوذون بأحضانها كلما روّعتهم الحياة، أو استبد بهم القلق، أو استولت عليهم الحيرة، حيث يجدون في ظلها الأمن والسعادة ، وحيث يبثونها آلامهم ومشاعرهم »[1]. وذلك دون شك مظهر من مظاهر تأثرهم بالحركة الرومانسية التي تأثر بها شعراء المهجر عموماً، وكانوا من أبرز دعاتها في الأدب العربي الحديث. وقد كانت الطبيعة لدى أبي ماضي مثلما كانت لدى كانت لدى شعراء المهجر أو أكثر، كانت معشوقته وملاذه، تشاركه جميع أحواله، وتتجاوب معه حتى تمسي انعكاساً له، ولما بمداخله، ويغدو هو جزءا منها. ومن ثمّ، فلا عجب أن تصبح مصدرا ثريا للإلهام، نلمسه في كل قصيدة وكل موضوع. وتكفي العودة إلى بعض قصائده لندرك عمق ذلك، ولنرى أنّ الطبيعة« أعطته وأعطاها أكثر من موقف نفسي، وأكثر من اتجاه فلسفي، فمن خلالها تشاءم وتفاءل، وقدس الإنسان ودمّره، ومجّد الحياة ونقم عليها، وأحب الطبيعة إلى درجة الحلول الصوفي في مشاهدها وسخر منها حيناً آخر إلى درجة الرفض والنفور. علاقة حية تزخر بالتجربة، وتحفل بالمواقف »[2].

وهكذا، إذا قرأنا شعر إيليا أبي ماضي سنجد الطبيعة حية، شاخصة بمظاهرها وأشيائها كفضاء تصويري، فقد استعار الكواكب والنجوم التي غالباً ما توظف للدلالة على الارتفاع والمكانة العالية، والقيمة الكبيرة. فها هو يصوّر أهل لبنان قبل أن تحل بهم نوائب الدهر بنجوم السماء.

شردت أهلك النوائب في الأر ض وكانوا كأنهم الجوزاء

كما رثى رفقاء دربه من أدباء المهجر الذين أودى بهم الموت، فأصبح الراثي ومن معه كسماء غابت عنها نجومها:

يا رفيقي ما بلغت المنتهى ليست الحد الأخير الحفر
فاعبر النهر إلى ذاك الحمى حيث جبران العميد الأكبر
ورشيد نغمة شادية ونسيب نغم مستبشر

[1] – عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة د ط، 2005، ص 382

[2] – عبد المجيد عابدين، بين شاعر ين مجددين، (إيليا أبو ماضي وعلي محمود طه المهندس)، مؤسسة الخانجي بمصر، القاهرة، ط3، 1958، ص 85.

وجميل فكرة هائـمة وأمين أمـل مخضوضـر
قل لـهم أنّا غدونا بعدهم لا حديث طيب، لا سَمر
كسماء ليس فيها أنـجم أو كروض ليس فيه زهر [1]

وحينما يرثي نسيب، يصوّر موته كالشمس الغاربة. يقول:

كالشمس يسترها عند المسا الغسق ونورها في رحاب الأرض منطلق

وفي المقطع التالي، يجتمع الفجر والصباح بنفس البعد الدلالي، فها هو الشاعر يحث نفسه على أن تتشبه بالفجر المبتهج بذهاب الليل، فيأتي الصباح كالبشرى التي تمحو دموع الحزين، مثلما يمسح هو الندى من الأعشاب. يقول أبو ماضي:

يا نفس هذا منزل الأحباب فانسي عذابك في الثرى وعذابي
وتهلّلي كالفجر في هذا الحمى وتألقي كالخمر في الأكواب
ولتمسح البشرى دموعك مثلما يمحو الصباح ندى عن الأعشاب[2]

ويجتمع الفجر والسماء والصباح في لوحة تصويرية رائعة، كما في قوله:

ورحيقي ما سال من مقلة الفجـ رِ على العشب كاللجين المذاب
ولتكحل يد المساء جفوني ولتعانق أحلامه أهدابي
وليقبل فم الصباح جبيني وليعطّر أريجه جلبابي[3]

هذا هو التمرد الذي يهدف إلى الابتعاد المؤقت عن الموروث، ويُعرب عن الرغبة في المشاركة المتميزة لسد منافذ العجز، دون التنكر لخصائص المحيط، أو الابتعاد عن روح التراث.

---

[1] – الديوان، ص 347

[2] – الديوان، ص 147

[3] – الديوان، ص 249

المحاضرة 13:

بين الشعري و النثري

من الجدير بالذكر أنّ الاختيار المتعمّد للشعر، بوصفه جنساً أدبياً تُقاس من خلاله مدى شعرية النص السردي، يحيل على التداخل بين الشعر والسرد. ففي الرواية ذات الطابع الشعري، يعرض الروائي للمتلقي رؤيته للعالم من خلال خبرته الذاتية، وذلك من خلال علاقتها بالجماعة.

إنّ الرواية ذات الطابع الشعري هي حصيلة امتزاج وتداخل بين الشعري والسردي، ومما يفسر هذا الامتزاج كون الرواية« الشكل الأدبي ألأكثر حيوية في اتصالها بالأنماط المعاصرة الأخرى من الخطاب، مع الصحافة، الإشهار، التوثيق، التاريخ، علم الاجتماع (..) السينما »[1]. فيخرج السرد من مساره الضيق، وأسلوبه التقليدي، ليدخل مع الشعر في أساليبه المتنوعة المنفتحة في الزمان والمكان.

ويعمل التمازج بين السرد والشعر على تقديم رواية تتشكل من حادثة، أو سلسلة من الحوادث منضوية تحت قصة واحدة رئيسية كاملة، تتشعب فيها الأزمنة، وتطول وتتباعد في الأمكنة« تعتمد على قوة الإيحاء والتلميح التي تُحقق للراوية شعريتها من خلال هيمنة الأسلوب الشعري وتداخله مع السرد وتركيزه الشديد على الذاتية والعاطفة، وتصويره لخلجات النفس »[2]. وقد يتم المزج بين الذاتية والموضوعية لتوحيد الرؤية الفردية مع رؤية الجماعة، فيخرج السرد من طابعه التقليدي إلى سرد بقوام شعري.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا المزج متعمد من قِبل المبدع، والغاية منه تقديم نمط أدبي أكثر فنّية وجذباً للمتلقي، من دون أن تفقد الأجناس المكوِّنة له أصالتها. لأنّ« هذا التداخل بين الشعر والنثر يخلق وظيفة جديدة، وظيفة شعرية لكنها لا تلغي المرجع، بل تخلق معه علاقة رمزية،

---

[1] – روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والشر ط1، 2011، ص 18،

[2] – عبد القادر الغضنفري، عناصر القصة في الشعر العباسي دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص 21

وتجعله مشحوناً بكثير من الأبعاد الرمزية والدلالية»[1]. وهذه الرمزية المكثفة هي إحدى أهم الوظائف الشعرية التي تتولد عن امتزاج السردي بالشعري.

إنّ اجتياح الأسلوب الشعري بنية السرد، ينتج عنه ارتداؤه لهذا الأسلوب؛ إذ يتعمد الروائي الميل إلى « التجاوز والجموح وكسر حدود المألوف والمحدود والمنطقي »، وهو ما ينتج بنية سردية جديدة؛ إذ« لا يقتصر الحضور الشعري – هنا – على المستوى اللغوي، بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكوّنات الخطاب السردي، فتصبح البنية السردية كلها مبلّلة بماء الشعر، خاضعة لتسرباته وتحوّلاته. ولكن من غير استئصال النواة السردية للعمل الإبداعي. حينئذ تنهار الأسوار "الصينية" التي تؤطر استقلال الأجناس الأدبية، وانفصال بعضها عن بعض، وتتلاشى مقاييس النظام الجنسي الواحد، فاسحة المجال أمام ميلاد كتابة جديدة، تتحدى ضوابط الجنس الأدبي المنغلق على ذاته »[2].

وقد علّل بعض النقاد ميلاد هذا النمط الأدبي الجديد من الكتابة« بالمرونة التي تتسم بها هذه الأجناس وقدرتها على التمازج، ومن ثمّ القدرة على التشكل وفق ما تقتضيه الحداثة الأدبية بعد أن ضعفت الحدود الفاصلة بين هذه الأجناس »[3]. وبذلك تتأكد مقولة جيرار جنيت في الشعرية من حيث إنها خرق فظيع« للنسق التقليدي للرواية الذي يعتمد مقولات في وصف الخطاب السردي قائمة في الواقع على أساس من التبسيط للواقع وأحداثه ضمن ترتيب خاص وزمن محدد، وتكون للمتكلم معلومات وفيرة عن الأحداث، لكن به حاجة إلى المزيد»[4]. وهذا ما يخرج السرد عن مساره المألوف، ليضعه في مسار جديد.

---

[1] – بوشعيب الساوري، التباس هوية النص، دراسة في تداخل الروائي والشعري، دار نايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012، ص11

[2] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 325.

[3] – عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، مؤسسة محمود درويش للإبداع، دار الأعلام للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 39.

[4] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، هيئة المطابع الأميرية، القاهرة، ط2، 1997، ص 28

إنّ هذا الخرق للمألوف، والانزياح عن القاعدة ينتقل« بالتأمل القصصي من حدود السرد الضيقة إلى أفق تلقيها، لتُلقي على عاتق القارئ مسؤولية التقبل في تحليل شفراته »[1].

إنّ هذه الدعوة إلى تفكيك إشارات النص وشفراته متأتية من أنّ النص« ليس كل ما يطفو على السطح ولكنه ما ينبت في العمق أيضاً. وبذلك فإنّ التحليل التأويلي لشعرية القص لا تقارب البنى والمستويات من منظورها الدلالي وحسب، وإنما في مستوى العلاقات التي تقيمها الشفرات والرموز الإشارية. ولذلك ظلت الشعرية في النظام السردي وإيقاعيته، ومواجهة ذلك بالحس التقبلي الذي يجدّد قدرته على الفهم بتلقي العمل الفنّي في رؤيته الشمولية »[2]. ففهم النظام السردي الجديد واكتشاف ما حلّ به من تغيّر، هو معيار شعرية النص.

إنّ انزياح البنية السردية، وخرقها لذلك النسق الواحد للحدث في حدود زمنية ضيقة، هو ما يمنح السرد شعريته من خلال« تسلل الأساليب الشعرية إلى النصوص السردية التي تميزت بانفتاحها على لغة الشعر »[3]. فلغة الشعر هي كذلك خارجة عن مألوف اللغة، كما أنّ أساليبه غير مماثلة لأسلوب السرد. ومن ثمّ، فإنّ شعرية السرد لا يقصد منها خصيصة« تجانس وانسجام وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانسواللاتشابهواللاتقارب، لأنّ الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي المتجانس المألوف النثري. أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك : أي الشعرية »[4].

إنّ هذا التناقض والخروج عن المألوف، ومحاولة التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري، هو ما يُعيننا على فهم مدى الانزياح والتجاوز في النص الأدبي، فينتج عن هذا الانزياح رواية ذات طابع شعري، وهي نتاج امتزاج جنسين أدبيين؛ فـ« المحكي الشعري النثري يجمع بين

---

[1] – عبد القادر فيدوح، شعرية القص، IBTE SAMA ;COM; WWWمنتديات مجلة الابتسامة، ص14

[2] – المرجع السابق، ص15.

[3] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 324.

[4] – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978، ص 28

خصائص الشعر والنثر، أو إنْ صحّ القول؛ ظاهرة انتقالية بين الرواية والقصيدة »[1]. من هنا ينبثق الاختلاف بين المحكي التقليدي والمحكي الشعري.

ومن هنا، يمكن أن نقول إنّ الشعرية هي الخروج عن المألوف في السرد، والانزياح بالسرد المتعارف عليه إلى مناطق مغايرة، جوهرها الأساليب الشعرية، ذلك أنّ« الخصيصة الطاغية التي تملكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحّد والتشابه، بل المغايرة والتضاد »[2]. شريطة ألاّ يعمل التضاد والمغايرة على تغيير وطمس معالم الهوية السردية، بل يبرزانه، ولكن بطريقة فنّية تجعل منه أكثر ثراء بالدلالة والإيحاء.

إنّ خرق القاعدة لا يعني محوها، إنما إبرازها بوضوح، فالرواية الجديدة الموسومة بالشعرية هي أكثر الأنواع ترسيخاً لهذه القواعد، ولكن بشكل مختلف، من خلال العبث بها، والتشويش عليها. وهذا ما يدفع بالقارئ إلى أن يصبح شريكاً في النص، من خلال الإسهام في تأويله؛ إذ يعمد الروائي إلى إقحام القارئ (أو قارئه المفترض) في عملية التأويل، وبالتالي لا يقتصر دوره على مجرد التلقي، وإنما يتجاوزه إلى فك شفرات النص ورموزه، وبذلك يجتهد القارئ ساعياً نحو محاولة إدراك مقاصد المؤلف من خلال هذا التلاعب بالتقنيات السردية.

---

[1] – بوشعيب الساوري، التباس هوية النص، ص 10

[2] – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 49

المحاضرة 14:

قصيدة النثر العربية

تعتبر قصيدة النثر ترجمة حرفية للمصطلح الغربي« "poème en pose"، تُكتب كما يُكتب النثر تماماً؛ أي هي تدفق، تقدم مستمر، وُجدت لتحديد بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر، كـ(موسم في الجحيم)، و(إشراقات)، ولها أصول عميقة في الآداب كلها، ولاسيما الديني منها والصوفي »[1].

شاعت هذه القصيدة، بادئ الأمر، في لبنان مع مطلع الخمسينات من القرن الماضي، ثم تبنّتها مجلة "شعر"، ومجلة "حوار"، ومن الصحف جريدتيْ "النهار"، و"لسان الحال". وليس غريباً أن يترعرع هذا الشكل الفني الجديد في لبنان، باعتباره من أكثر البلدان العربية ارتواء من منابع الثقافة الغربية الحديثة.

ومن المفارقات أن تكون نازك الملائكة – أول داعية للشعر الحر كما يذهب إليه كثيرون – أول من هاجم أصحاب هذا الاتجاه بأسلوب فيه كثير من الحدة والانفعال؛ فقصيدة النثر عندها« بدعة غربية »، ورأت أنّ الحقيقة التي يعرفها المتتبعون، والمختصون هي« أنّ طائفة من أدباء لبنان يدعون إلى تسمية النثر شعراً. وقد تبنّت مجلة "شعر" هذه الدعوة وأحدثت حولها ضجيجاً مستمراً لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها »[2].

ويقع لوم نازك الملائكة على شعراء قصيدة النثر، أنهم أخذوا دون مبالاة اصطلاح (الشعر الحر) الذي يستند إلى العروض وبحور الشعر العربي وتفعيلاته« وألصقوه بنثر اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليها، وليس فيه شيء يخرجه عن النثر في المصطلح العربي. وليتهم على الأقل تركوا هذا الاصطلاح (الشعر الحر) ووضعوا غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات في أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة »[3].

---

[1] – جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1969، ص15

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص214

[3] – المرجع نفسه، ص217

وتطرح نازك عددا من الاسئلة حوا أصحاب هذا الاتجاه: لماذا يصرّون على تسمية النثر شعراً؟ هل يجهلون حدود الشعر؟ ولماذا يصدرون كتاباً في النثر لا يختلف اثنان في أنه نثر ثم يكتبون عليه أنه "شعر"؟ ثم تعجب من جرأة هؤلاء على الاستهانة "بالمقاييس"، فبعد أن كانوا يقولون (شعراً منثوراً)، أصبحوا« يجرؤون على أن يسمّوه شعراً على الإطلاق »[1].

ولا تتوانى نازك في التنويه بأنها تملك "دواء لهذا الإشكال"، فتدعو هؤلاء الكُتاب إلى« الثقة بالنثر، فمن قال لهم إنّ النثر وضيع أو أنه لا يمنح قائله صفة الإبداع، ولماذا يحسبون أنّ نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلاّ إذا هو مسخ ذاته وسمّى نفسه شعراً؟ ولنفرض أننا وافقناهم وسمّينا نثرهم شعراً، فهل ترى الاسم يُغيّر من حقيقته شيئاً؟ أو يزيده تغيير الاسم شرفاً أو جمالاً ؟»[2].

بعد هذه المقدمة الطويلة، تذهب نازك إلى مناقشة قصيدة النثر على مستويين: مستوى اللغة، ومستوى النقد الأدبي. فعلى مستوى اللغة ترى أن تيار قصيدة النثر وقع في خطإ جسيم بإطلاقه كلمة شعر على الشعر والنثر معاً، وأنّ أنصار هذه الدعوة ألغوا الفرق بين الموزون وغير الموزون تماماً، وأنهم جاؤوا ليلعبوا لا بالشعر وحسب، وإنما باللغة وبالفكر الإنساني نفسه.« ومنذ اليوم ينبغي لنا على رأيهم أن نسمّي النثر شعراً والليل نهاراً لمجرد هوى طارئ في قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لا يعرفون ما يفعلون بأنفسهم.(..) إنّ تسميتنا للنثر "شعراً" هي في حقيقة الأمر كذب لها كل ما للكذب من زيف وشناعة، وعليها أن تُجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج. والكذبة اللغوية لا تختلف عن الكذبة الأخلاقية إلاّ في المظهر.. والواقع أنّ هذه الكذبة، وكل كذبة مثلها، خيانة للغة العربية »[3].

وأما على مستوى النقد الأدبي، فترى نازك أنّ مفهومهم هذا – الذي شرحته بالنيابة عنهم– يقف في الطريق الأقصى المواجه للتعريف العربي القديم الذي كان يحدد الشعر بأنه« الكلام الموزون المقفى ». « والحقيقة أنّ كِلا التعريفين قاصر وناقص: التعريف الجديد يهمل الشكل

---

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص218.

[2] – نفسه، ص18

[3] – نفسه، ص222.

والتعريف القديم يهمل المضمون. فكأنّ هؤلاء المعاصرين أرادوا تصحيح مفهوم غالط قديم فوقعوا في مفهوم غالط جديد »[1].

وبعد أن أكدت أنّ للشعر ركنين أساسيين: النظم الجيد، والمحتوى الجميل الموحي، تدافع دفاعاً مستميتاً عن النظم، باعتبار أنّ« كل شاعر ناظم بالضرورة، وليس كل ناظم شاعراً»، وأنّ الشعر ليس عاطفة وحسب، وإنما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها، وترى أنّ كل ما فعله شعراء قصيدة النثر أنهم استبدلوا« الكلمتين العربيتين الدالتين (شعر ونثر) باصطلاحات معقدة جديدة فيها عموم وغموض. وهل حقا أنّ قولهم (وزن تقليدي) أحسن من قولنا (شعر)؟ أم ترى قولهم (وزن غير تقليدي) يصلح اسماً للنثر؟ »[2].

إنّ المتأمل في آراء نازك الملائكة في موضوع قصيدة النثر، يلاحظ أنها تصدر في معظم ما قالته عن خلفية غير فنّية، فقد اتهمت أنصار هذا التيار بالسرقة والابتداع؛ بمعنى أنهم أخذوا عنها مصطلح (الشعر الحر)، وحوّلوه. كما اتّهمتهم بالكذب؛ من منطلق أنّ تسمية النثر شعراً تعتبر كذبا، واتهمتهم بخيانة اللغة العربية. وأخيراً، اتهمتهم بعدم فهم جوهر الشعر، واهتمامهم بالمضمون على حساب الشكل. وواضح من المفردات المستخدمة، أنّ نصيب النقد الفني الموضوعي قليل جداً، وأنّ موقفها كان أقرب إلى العاطفية، وحتى التعالي من منطلق أنها تعتبر نفسها رائدة الشعر الحر، ولم تكن تتوقع أن يأتي تيار قصيدة النثر ليهدم كل ما بَنَتْه.

وأما الموقف الأشد معارضة لقصيدة النثر، فكان لصبري حافظ، فهو – وإن كان يلتقي مع نازك الملائكة في كثير من المسائل – إلاّ أنه يختلف عنها في أسلوب المعالجة، وفي بعض النتائج. وتكمن أهمية موقفه في كونه – أصلاً – يناصر حركة الحداثة، ويرى أنّ هذه الحركة من أكثر الحركات جديّة وعمقاً في تاريخ الشعر العربي« وهي في جوهرها حركة بناء شعري لا حركة

---

[1] – نفسه، ص223.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص227

هدم وتدمير كحركة قصيدة النثر التي تنقضّ بمعاولها على كل أساسيات الشعر وتخرج تماماً عن نطاقه »[1].

ويلتقي صبري حافظ مع نازك الملائكة في توجيه الاتهام لشعرا قصيدة النثر؛ فهؤلاء في رأيه« يملكون تاريخاً طويلاً من التسكع على أرصفة الحضارة الأوربية المحتضرة »[2]، وحركة قصيدة النثر هي حركة هدم وتدمير في اعتقاده. يقول في معرض كلامه عن ديوان "ثلاثون قصيدة" لتوفيق صايغ:« والمتصفح السريع لهذه المجموعة يندهش للصفاقة التي دست كلمة "قصيدة" في عنوانها، إذ لم تنجح واحدة من الثلاثين "قصيدة" ولا حتى المقدمة الغريبة التي كتبها لها سعيد عقل صاحب الدعوة المعروفة إلى "لبننة" العالم، أن تقدّم لنا حتى مبرّراً غير مقنع لوضع كلمة قصيدة في عنوان هذه المجموعة من الكلمات الغريبة »[3].

ويتابع حافظ في مقاله، معتبراً أنه ليس غريباً أن تستشري هذه الحركة في المشهد الشعري العربي مادام الاستعمار وراءها، مركّزاً على محاولة هذا الاتجاه الغريب« تدمير اللغة وإدخال تراكيب شديدة الغرابة فيها، مما يساعد على خلق الغربة بين القارئ والشعر بشكل عام(..) وهي إن نجحت في خلق هذه الغربة تكون قد لعبت دوراً كبيراً من المخطط المرسوم لها »[4].

لكن، لحسن الحظ أنّ الناقد لم يقف عند هذه الاتهامات فحسب، بل نراه أحياناً يناقش المسألة بشيء من الموضوعية والجدية؛ فهو يعترف منذ البداية بأنّ هذا الكلام الغريب(ويقصد به قصيدة النثر) ليس كله عبثاً« إذ يمكننا أن نعثر على الكثير، وخاصة لدى الشعراء الذين نضج لديهم هذا الأسلوب كأنسي الحاج »[5].

وحين ينخرط في معالجة قضية قصيدة النثر من خلال المعايير الفنية لا الاتهامية، يلاحظ عليها ما يلي:

---

[1] – صبري حافظ، لا شعر.. ولا نثر، مجلة الآداب، عدد ممتاز، خاص بالشعر العربي الحديث، السنة14، العدد3، آذار/ مارس1966، ص153

[2] – نفسه، ص153.

[3] – صبري حافظ، لا شعر.. ولا نثر، ص152.

[4] – نفسه، ص156.

[5] – نفسه، ص153.

– ليس لهذه المحاولة أيّ جذور تراثية في أدبنا العربي.

– تفتقر قصيدة النثر إلى عناصر الجرس والإيقاع والانتماء إلى أرض تراثية قومية.

– هذا الشكل التعبيري يتأرجح بين أمور ثلاثة:

أ – رصف عديد من الصور النثرية في محاولة لاستخراج شيء، أو للتعبير عنه.

ب – أقصوصة ركيكة ممزقة الأوصال في سطور نثرية مبتورة.

ج – بناء مطلسم من الكلمات الهجينة الغريبة.

من المجموعة الأولى يستشهد صبري حافظ بمقطوعات لمحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، ومن المجموعة الثانية يستشهد بمقاطع لتوفيق صايغ، وشوقي ابي شقرا، وأما المجموعة الثالثة فيعتبر أنسي الحاج زعيمها بلا منازع، ليخلص في نهاية المطاف إلى اعتباره« لا شعر.. ولا نثر». كما هو عنوان المقال، إضافة إلى اعتباره هذه الظاهرة "مشبوهة".

أما يوسف الخال، فيقف على النقيض من نازك الملائكة، وصبري حافظ، وتأتي معظم آرائهفي قصيدة النثر في معرض الرد على نازك التي يتهمها« بالجهل المطبق بما هي قصيدة النثر »[1]، وبأنها وضعت حجاب التزمت والسلفية والانغلاقية« فتجاهلت كل ما حدث ويحدث من تطورات وتجارب ومفاهيم شعرية وفنية في العالم»[2]. واتهما بأنها تعاني من عقدة نقص تجاه الغرب والعالم المتحضر، وأنّ« الآراء التي جاءت بها لا تعدو كونها قائمة على أساس باطل من الجهل المفضوح »[3].

ويردّ يوسف الخال على نازك الملائكة، مبيّناً أهمية قصيدة النثر، معتبراً أنه إذا كانت الدعوة إلى قصيدة النثر« ركيكة فارغة من المعنى » كما تقول نازك الملائكة،« فكل ما كتبه شعراء كبار كلوتر يامون وبودلير ورامبو وكلوديل وهنري ميشو وآرثر وسان جون بيرس (الفائز

[1] – يوسف الخال، الحداثة الشعرية، دار الطليعة، بيروت، د ط،1968، ص 43

[2] – نفسه، ص44.

[3] – نفسه، ص46.

بجائزة نوبل) ورينه شار وبونفوا من نوابغ الشعراء المعاصرين_ كل ما كتبه هؤلاء من قصائد نثر هو شيء ركيك فارغ المعنى »[1].

وقد يلتقي يوسف الخال مع نازك الملائكة في أنّ النثر نثر، والشعر شعر، وأنّ الفرق بينهما هو أنّ للشعر خصائص ليست للنثر. ومن أهم هذه الخصائص الإيقاع، ولكنه يختلف معها في فهم طبيعة هذا الإيقاع؛ فهو يرى أنّ هذا الإيقاع يجري على وزن تقليدي في القصائد التي يتوخى أصحابها نظمها على الوزن التقليدي، كما يجري على وزن ذاتي مستحدث ينبع من عبقرية الشاعر وموهبته الفنية.

فقصيدة النثر شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم، بأنه يستند إلى النثر، ويسمو به إلى مصاف الشعر(فيما يستند الشعر الحر إلى تفعيلات الشعر التقليدي، مع التزامه بنظام الأشطر)« مكتسباً من النثر العادي عفويته وبساطته وحريته في الأداء والتعبير، وبُعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية. كل ذلك مع الحفاظ كالشعر الحر على إيقاع ذاتي يحدث التوتر المرجو من الوزن التقليدي »[2].

ولا شك أنّ موقف أدونيس يبقى الأكثر تماسكاً في تناوله قصيدة النثر – شأنه في هذا شأنه في كل موضوع يتصل بحركة الحداثة باعتباره أحد كبار منظّريها – فأدونيس يدعو إلى تجاوز الأجناس الأدبية، وصهرها كلها في نوع واحد هو الكتابة.

ويؤكد أنه من غير الجائز أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمعيارية الوزن والقافية.«فمثل هذا التمييز كمّي لا نوعي. كذلك ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقاً في الدرجة بل فرق في الطبيعة »[3].

يبدو أدونيس إذن أكثر تشدداً في التمييز بين الشعر والنثر، حتى من الذين يطلق عليهم دعاة الحداثة اسم "السلفيين"، مع أنه– كما سنرى – من أبرز الذين ناصروا، وكتبوا قصيدة النثر. فما هي المعايير التي يقترحها أدونيس للتمييز بين ما هو شعر وما هو نثر؟

---

[1] – نفسه، ص43.

[2] – نفسه، ص44– 45.

[3] – أدونيس، زمن الشعر، ص16

يجيب أدونيس قائلاً:« طريق استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعراً، والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس. فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة »[1].

ويمكن اختزال مجمل آراء أدونيس في قصيدة النثر في الملاحظات التالية[2]:

– تنطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية الجديدة من ظاهرة إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة، بحيث أنها تثير في تراثنا العربي معنى الشعور بالذات.

– في التراث حدّ فاصل بين النثر والشعر: الشعر هو فن البيت؛ أي النظم.

– بين الشعر والعروض الخليلي لا يصبح هناك مجال لبحث قصيدة النثر، بل لبحث الشعر الجديد كله.

– الشعر لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه، بل إنّ العروض ليس إلاّ طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم.

– إذا كانت القصيدة الخليلية مجبرة على اختيار أشكال موروثة، فإنّ القصيدة الجديدة – نثراً أو وزناً – حرة في اختيار الأشكال التي تقتضيها تجربة الشاعر.

– الإيقاع الخليلي خاصية فيزيائية في الشعر العربي، والقافية في العروض الخليلي علامة الإيقاع. هذه الخاصية هي للطرب في المقام الأول. وقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني. ومن هنا أخذت تفقد حتى دلالاتها الأصلية.

– التعبير الشعري الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية. والثقافية جزء من هذه الخصائص لا كلها، وهي إذن ليست من خصائص الشعر بالضرورة.

---

[1] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 112 – 113

[2] – ينظر:مقدمة للشعر العربي، ص 113 –117

– الشكل الشعري الجديد عودة إلى سحر الكلمة العربي الأصلي، وإيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي. والشكل الشعري الجديد يتكون الآن بدءاً من الكلمة العربية وإيقاعها، لا بدءاً من القريض.

– من الخطإ أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم، كذلك من الخطإ القول بأنهما يشكلان الشعر كله.

– إنّ إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة. هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم. قد توجد فيه، وقد توجد دونه.

– في قصيدة النثر موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة.

– تتضمن القصيدة الجديدة، نثراً أو وزناً، مبدأ مزدوجاً: الهدم، لأنها وليدة التمرد، والبناء لأنّ كل تمرد على القوانين القائمة، عليه، إذا أراد أن يبدع أثراً يبقى أن يعوّض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعفوية واللاشكل.

– الخطورة في القصيدة الجديدةأنّ العبث والحلم واللاوعي والتخييل أنتجت شعراء زائفين« يرسمون على الورق شريطاً من الجمل لا شخصية له ».

– القصيدة الجديدة، وزناً أو لاوزنا، خطيرة لأنها حرة.

مما تقدم، نلاحظ أنّ أدونيس لا يزال يعتقد أنّ هناك فرقاً جوهرياً بين الشعر والنثر، ولا يزال مؤمنا بأهمية الموسيقى والإيقاع في كل شعر، بما في ذلك قصيدة النثر. ويحذّر في نهاية المطاف من الانزلاق إلى استسهال الشعر المنثور، فالقصيدة الجديدة خطيرة لأنها حرة.

أما الشاعر أنسي الحاج، فيكاد يتميّز عن معظم شعراء قصيدة النثر بدعوته إلى كتابة قصيدة دون إيقاع. فهو يرى أنّ الإيقاع ينبغي أن يتوفر في قصائد النثر الغنائية« غير أنّ قصائد

النثر العادية والقصائد التي تشبه الحكاية، والقصائد التي تشبه قصائد سان جون بيرس، ونشيد الإنشاد، وتستعيض عن الإيقاع برؤياها، بمضمونها، بتماسكها، وهي بلا إيقاع »[1].

وكما لم يتفق الشعراء والنقاد المعاصرون على التمييز بين قصيدة النثر، والشعر الحر، ولا على وجود الإيقاع أو انعدامه فيها، لم يتفقوا أيضاً على رأي واضح ومحدد بالنسبة لوحدتها الإيقاعية؛ فأنسي الحاج يؤكد أنّ قصيدة النثر تستعيض عن التوقيع« بالكيان الواحد المغلق، الرؤيا التي تحمل.. أي الإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة، أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة(..) والتأثير الذي تبحث عنه ينتظرك عندما تكمل فيك القصيدة. فهي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ »[2].

أما خليل حاوي – وهو من أبرز الذين أدركوا جوهر الحداثة – فيلاحظ أنّ معظم شعراء قصيدة النثر أخذوا بالتشتت والانفراط، بعدما هدموا الأوزان الخليلية؛ فهؤلاء لم يفهموا أنّ قصيدة النثر في الشعر الأوربي بُنيت أصلاً على الوزن الإسكندري. ويرى أنّ الشعراء المعاصرين قلّما نجحوا في كتابة قصيدة النثر أو الشعر الحر. لم يكن قصيدة نثر بالمعنى الصحيح، ولم يكن شعراً حراً بالمعنى الصحيح، إنما كان نثراً رديئاً. ويذهب أدونيس هذا المذهب بقوله:« كما أننا نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، فإننا نعرف أيضاً كتابة بالنثر لا شعر فيها »[3].

وعموماً، فقد استطاعت قصيدة النثر، وبفضل روح التصميم لدى جماعة "شعر" خاصة، أن تنال ما سمّاه بعضهم« حق الإقامة في مدينة الشعر ». وقد مُنح هذا الحق للقصائد المشحونة بالصور والعناصر الجمالية بشكل أسهل مما مُنح للأعمال التي تفضل تقنية الصدمة والتأثير على الجمالية الشعرية.

---

[1] – أنسي الحاج، لن، دار مجلة شعر، بيروت، د ط،1960، ص9 – 10

[2] – المرجع نفسه، ص10

[3] – أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، ص316.

المصادر و المراجع:

1/أنسي الحاج، لن، دار مجلة شعر، بيروت، د ط،1960.

2/ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1983

3/ جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1969

4/ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978

5/ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، هيئة المطابع الأميرية، القاهرة، ط2، .1997

6/ بوشعيب الساوري، التباس هوية النص، دراسة في تداخل الروائي والشعري، دار نايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012.

7/ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، .2008

8/ عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، مؤسسة محمود درويش للإبداع، دار الأعلام للنشر والتوزيع، ط1، .2012

9/ عبد القادر الغضنفري، عناصر القصة في الشعر العباسي دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، .2010

10/ روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والشر ط1، 2011.

11/ عبد المجيد عابدين، بين شاعر ين مجددين، (إيليا أبو ماضي وعلي محمود طه المهندس)، مؤسسة الخانجي بمصر، القاهرة، ط3، 1958.

12/ عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة د ط، .2005

13/ محمد مندور، محاضرات عن خليل مطران، د ط، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1954.

14/ خليل مطران، ديوان الخليل، ج2، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت 1971.

15/ عبد الحكيم بليغ، حركة التجديد الشعري في المهجر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1980.

16/ أنور الجندي، أضواء على الأدب العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1969.

17/ جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، دار العلم للملايين بيروت، ط3، 1964.

18/ حبيب مسعود، جبران حياً وميتاً، دار ريحاني، بيروت، ط2، 1966.

19/ هنري برغسون، التطور المبدع، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، تر: جميل صليبا، د ط ، 1981.

20/ بشر فارس، مفرق الطريق، مطبعة المعارف، القاهرة، ط2، 1938.

21/ حبيب الزحلاوي، شيوخ الأدب الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1960.

22/ مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن– سعيد عقل وبول فاليري، مطابع نصر الله، بيروت، د ط، 1980.

23/ عبد الغفور مكاوي، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1972.

24/ روز غريب، النقد الجمالي، وأثره في النقد الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952.

25/ سعيد عقل، المجدلية، نشر يوسف غصوب، بيروت، ط2، 1960.

26/ إلياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، دار المكشوف، بيروت، ط2، 1945.

27/ منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984.

28/ أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ج1. د ط، د ت.

29/ أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، مطبعة بولاق، القاهرة، ط1، 1308 هـ.

30/ ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي، دار صادر، بيروت، تر: محمد يوسف نجم، ومراجعة إحسان عباس، د ط، 1967.

31/ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، دار صعب، بيروت، تح: عبد السلام هارون، دط، 1978، ج3.

32/ ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط4، 1982.

33/ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة – العربية، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

34/ ميخائيل نعيمة، مرداد، دار صادر، بيروت، ط4، 1963.

35/ ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، مؤسسة نوفل، بيروت، ط6، 1971.

36/ ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط9، 1976.

37/محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، د ط، 1973.

38/ عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1977.

39/ أمين الريحاني، أدب وفن، دار الريحاني، بيروت، ط1، 1957.

40/ – أمين الريحاني، هتاف الأودية، دار الريحاني، بيروت، ط1، 1995.

41/ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

42/ محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986.

43/ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 5، مزيدة ومنقحة، 1994.

44/ نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1993.

45/ أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دا الكتب الشرقية، ط1، 1955.

46/ عبد القادر القط، لغة الشعر الحر – قضايا ومواقف، اللهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د ط، 1971.

47/ عباس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنقد، بالاشتراك مع المازني، مطبعة الشعب، القاهرة، د ط، دت.

48/ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984.

49/ أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1978.

50/ علي محمود طه، ديوان الملاّح التائه، مطبعة دار العودة، بيروت، د ط، د ت.

51/ إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

52/ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.

53/ بوجمعة بوبعيو، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أوبولو، دراسة في الخصائص الموضوعية والفنية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 1995.

54/ عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1988.

55/ كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1971، تر: عبد الحكيم حسان.

56/ أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، المطبعة السلفية، القاهرة، د ط، 1926 – 1927.

57/ محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثانية (جماعة أبوللو)، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1969.

58/ إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، دار القلم، الكويت، ط1، 1974.

59/ شفيع السيد، ميخائيل نعيمة، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، عالم الكتب، القاهرة، د. ط، 1972.

60/ أمين الريحاني، أنتم الشعراء، دار ريحاني، بيروت، ط2، 1953.

61/ أمين الريحاني، الريحانيات، ج2، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، بيروت، القاهرة، ط8، 1978.

62/ مارون عبود، جدد وقدماء، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1961.

63/إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت.