

شعبة الدراسات العربية
الفصل الثاني

جامعة محمد الأول
UNIVERSITÉ
MOHAMED PREMIER



الكلية المتعددة التخصصات
الناظور

محاضرات الشعر الحديث
الموسم الجامعي: 2021-2022

أ. عبد الغني حسني

محاوور الوحدة:

الصفحة	المحوور
	مدخل:
03.....	الشعر العربي الحديث المفهوم والنشأة.....
	المحوور الأول:
13.....	حركة الإحياء الشعري.....
	المحوور الثاني:
28.....	منهج تحليل النص الشعري.....
	المحوور الثالث:
45.....	حركة الشعر الذاتي.....
	المحوور الرابع:
58.....	حركة الشعر المعاصر.....

أهم مراجع الوحدة:

- 1) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى خضراء الجيوسي
- 2) ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي
- 3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة
- 4) الشعر العربي المعاصر: ظواهره وقضاياها الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل
- 5) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي
- 6) الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس
- 7) الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، أدونيس
- 8) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط
- 9) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك
- 10) الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، محمد الكتاني
- 11) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد

المدخل:

الشعر العربي الحديث: المفهوم والنشأة

(1) النهضة العربية الحديثة وعواملها:

إن النهضة الأدبية التي نشأت في المشرق العربي وبلغت قدرا من النضج مع بدايات القرن العشرين كانت لها بوادر مبكرة وممهديات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر. وقد ساهمت عوامل متعددة في ظهور هذه البوادر، وأبرزها:

— الحملات التبشيرية التي كان المشرق العربي، وبلاد الشام خاصة، موطنها لها بعد نهاية الحروب الصليبية. فقد ساهمت هذه الحملات في ظهور المطبعة والمدارس الحديثة وتعليم اللغات الأجنبية ببلاد الشام منذ القرن السابع عشر، ونتج عن ذلك هجرة عدد من خريجي هذه المدارس المسيحية إلى الغرب في بعثات علمية ساهمت في الانفتاح على الثقافة الغربية. كما أن الحاجة الدينية لترجمة الكتاب المقدس إلى العربية قد عجل بدخول المطبعة إلى

بلاد الشام منذ القرن السابع عشر، أي قبل أن يحمل نابليون بونابرت المطبعة إلى مصر بعشرات السنين.

— الاستشراق: ساهمت الحركة الاستشراقية التي شهدتها أوروبا منذ القرن 18 في إحياء جزء من التراث العربي بغاية دراسته، فقام عدد من المستشرقين بتحقيق عيون الأدب العربي وطباعتها كألف ليلة وليلة ومقامات الحريري وكليمة ودمنة. وساهم ذلك في تعرف الأدباء العرب أنفسهم على تاريخهم الأدبي وفي نشأة حركة تحقيق التراث الأدبي العربي وإحيائه.

وشهدت بداية القرن التاسع تحولات أدت بشكل تدريجي إلى ظهور نهضة أدبية وفكرية شاملة، لعل أبرزها:

— الحملة الفرنسية على مصر (1798-1801): وهي

حملة قادها نابليون بونابرت، تميزت بإحضار المطبعة وانفتاح المجتمع المصري على الثقافة الفرنسية. غير أن أثر هذه الحملة على النهضة الفكرية والأدبية كان محدودا بسبب طابعها العسكري الاستعماري الذي رفضه الشعب المصري، وهو ما عجل بنهايتها السريعة ورحيل نابليون عن مصر حاملا معه مطبعته سنة 1801.

— **محمد علي باشا (1805-1848):** تمكن السلطان محمد علي باشا، بعد توليه عرش مصر، من إحداث ثورة علمية وصناعية وفلاحية وتعليمية، حيث بادر إلى إرسال البعثات العلمية إلى أوروبا وإلى إنشاء المعاهد والمدارس، فكان لكل ذلك انعكاس على الجانب الثقافي أيضا بإنشاء أول مطبعة في مصر هي مطبعة بولاق سنة 1822. وهو ما سمح بظهور الصحافة بإنشاء أول جريدة هي جريدة "الوقائع المصرية" سنة 1828. وكان من أكثر المعاهد التي أنشئت في عهد محمد علي باشا شأنًا "مدرسة الألسن العليا" التي أسسها رفاة الطهطاوي سنة 1835، فكان لها الفضل في ترجمة عدد كبير من الأعمال العلمية والأدبية إلى اللغة العربية على يد الطهطاوي وتلامذته.

— **شوام مصر:** يطلق هذا اللقب على الشاميين الذين هاجروا إلى مصر في عهد الخديوي إسماعيل، وكان معظمهم من المسيحيين الذين يبحثون عن بلد أكثر انفتاحًا، فحملوا معهم ثمار الانفتاح الذي شهدته بلاد الشام منذ فترة مبكرة في المجال الأدبي بشكل خاص. وأشهر هؤلاء من الكتّاب: زينب فواز وجرجي زيدان

وفرح أنطوان و خليل مطران وسليم النقاش ومي زيادة.
وكان من ثمار هذه الهجرة أن هؤلاء أتاحوا لمصر انفتاحا
أكبر على الثقافة الغربية.

— **الدعوة السلفية الوهابية:** وهي دعوة دينية إصلاحية
أسسها في شبه الجزيرة العربية محمد بن عبد الوهاب
خلال القرن الثامن عشر، فوصل تأثيرها منذئذ إلى عدد
من الأقطار العربية، ثم شهدت امتدادا واضحا خلال
القرن التاسع عشر مع عدد من المصلحين السلفيين أمثال
جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده. وقد جعلت من أبرز
أهدافها: تجديد الوعي الديني ومحاربة التفكير الخرافي
والانفتاح على الحضارة الجديدة، فكان لذلك تأثير على
المناخ الفكري والأدبي الذي شهد دعوات إصلاحية
وتجديدية في مختلف المجالات.

— **دعوات الإصلاح السياسي والاجتماعي:** كانت هذه
الدعوات منسجمة مع المناخ الإصلاحي الذي كان
يهدف إلى تجديد مختلف مناحي الحياة الفكرية
والاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وهكذا تزعم عدد
من المفكرين دعوات الإصلاح السياسي، وأبرزهم عبد
الرحمن الكواكي الذي هاجر من بلاد الشام إلى مصر،

وكان يوجه نقدا لاذعا للاستبداد العثماني، فألف كتاب "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد" تعرض فيه لموضوع الاستبداد السياسي. ومن هؤلاء أيضا قاسم أمين مؤسس الجامعة المصرية وأحد مؤسسي الحركة الوطنية في مصر. وقد سافر إلى فرنسا والتقى هناك بالإمامين محمد عبده وجمال الدين الأفغاني وتأثر بدعوتهما الإصلاحية التي انعكست على دعوته إلى تحرير المرأة وتخليصها من رواسب عصور التخلف والانحطاط، فعبّر عن ذلك في كتابيه "تحرير المرأة" و"المرأة الجديدة".

هذه العوامل كلها، تضاف إليها عوامل سياسية تتمثل في تسلط الحكم العثماني على دول المشرق، والاحتلال البريطاني لمصر، ساهمت في ظهور نهضة أدبية جماعية كانت جزءا من نهضة فكرية شاملة، وحمل لواءها أعلام بارزون في فنون الإبداع الأدبي عامة وفي الشعر بشكل خاص.

(2) الرواد الأوائل للنهضة الأدبية خلال القرن التاسع عشر:

قاد النهضة الأدبية في كل من مصر وبلاد الشام عدد من الرواد الذين كان لهم تأثير على من جاء بعدهم من أدباء.

ففي مصر برز اسم رفاة الطهطاوي الذي كانت له مساهمة كبيرة في تطوير الحياة الأدبية بمصر من خلال إدارته لمدرسة الألسن التي كان لها فضل كبير على ترجمة الأعمال الأدبية الغربية، ومن خلال تعريفه بما وصلت إليه الحضارة الغربية بعد رحلته إلى باريس، وذلك ضمن كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، وكذا من خلال تطويره جريدة الوقائع المصرية بكتابته افتتاحيتها، وهو ما أدى أيضا إلى تطوير المقال السياسي الذي كان موضوعا لهذه الافتتاحية. يضاف إلى ذلك مساهمته الشخصية في حركة الترجمة التي كان من ثمارها ترجمته رواية الكاتب الفرنسي فينلون "مغامرات تليماك" بطريقة يحاكي فيها أسلوب السجع في المقامة، وهو ما يتضح في العنوان الذي صاغه لها وهو "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك".

وكان لمدرسة الألسن كذلك فضل على عدد من الأدباء الذين تخرجوا منها وتابعوا عملية التأليف الأدبي المنفتح على أدب الغرب وثقافته، ومنهم: يعقوب صنوع ونجيب الحداد وعبد الله النديم ومحمد عثمان جلال.

وفي بلاد الشام برزت أسماء كان لها فضل على تجديد الحياة الأدبية وإحياء اللغة العربية، أبرزها ناصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق.

فقد عُرف اليازجي بسعيه إلى إحياء اللغة العربية سواء عبر مؤلفاته في اللغة والنحو والصرف، أو عبر إحياء التراث الأدبي المتمثل في شرحه ديوان المتنبي "العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب"، أو عبر اتباع منهج

القدماء في الكتابة الأدبية. وقد انعكس ذلك على أسلوبه في نظم الشعر، فجاء على صورة الشعر القديم، كما انعكس على كتابته النثرية التي أحيى من خلالها أسلوب المقامة في كتابه "مجمع البحرين".

وكان أحمد فارس الشدياق داعياً إلى الإصلاح منتقداً لمظاهر التخلف في المجتمع، فجعل جريدة "الجوائب" التي كان يُصدرها من إسطنبول منذ 1860 منبراً للتعبير عن هذا النقد. وكان كذلك ميالاً إلى التجديد في الأدب، دون أن يمس ذلك تمكنه الشديد من اللغة العربية. وقد عبر عن انتقاده للتقليد أحياناً بأسلوب ساخر مثلما فعل في كتابه السردى "الساق على الساق فيما هو الفاريق" الذي سخر فيه من أساليب القدماء في الكتابة الأدبية، فكان هذا النقد سبباً في خصومته مع اليازجي. كما ساهم إلى ذلك في التعريف بالحضارة الغربية من خلال رحلاته إلى عدد من أقطارها كما في كتابيه "كشف المحجَّب عن فنون أوروبا" و"الواسطة في أحوال مالطة". كما ساهم في إحياء اللغة العربية وعلومها من خلال عدد من المؤلفات أبرزها: "الجاسوس على القاموس" و"عُنية الطالب".

وهكذا فإن أهم ما يمكن استنتاجه من استعراض جهود الجيل الأول من رواد النهضة في المشرق أن شيئاً من التطور قد مس الكتابة النثرية قبل أن يصل إلى الشعر. فقد ظل الشعر طوال هذه الفترة التي تمتد إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر محافظاً على أسلوب القدماء محتدياً

طريقتهم، فهيمن عليه المدح التكمسي (كمدح بعض الشعراء للخديوي إسماعيل)، والمبالغة في استعمال المحسنات اللفظية، وابتعد بذلك عن المجتمع وهمومه. وعلى العموم فقد ظل الشعر سائرا على خطى النموذج المنحط من الشعر العربي القديم، ومثّل هذا النموذج شعراء أبرزهم: ناصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق وعبد الله النديم ومحمود الساعاتي وعبد الله فكري (انظر شعر اليازجي ضمن النصوص الشعرية لحركة الإحياء).

واستمرت ريادة محاولات التجديد في الكتابة الشعرية مع الجيل الثاني من رواد النهضة ببلاد الشام خاصة، كأديب إسحق وخليل الخوري وفرانسييس مراش الذين ساهموا في تطوير النثر العربي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث أصدر خليل الخوري أول رواية في الأدب العربي الحديث، هي رواية "وي. إذن لست بإفرنجي" سنة 1860، وبعدها أصدر فرانسيس مراش الحلبي رواية "غابة الحق" سنة 1865، قبل أن تأتي بعدها روايات أخرى، وقبل أن يؤسس جرجي زيدان للرواية التاريخية في الأدب العربي أواخر القرن التاسع عشر.

هذه المحاولات التجديدية البارزة على مستوى الكتابة السردية واكبتها بداية للتحويل في مجال الكتابة الشعرية مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فكان محمود سامي البارودي رائدا في تجديد مفهوم الشعر وإنشاء مدرسة تُخرجه من وضع الانحطاط، هي حركة الإحياء الشعري.

ويفضي بنا كل ما ذكرناه سابقا إلى تعريف الشعر الحديث بأنه حركة شعرية تجديدية انطلقت خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع البارودي، ثم استمرت بعد ذلك من خلال ثلاثة اتجاهات أساسية هي:

— حركة الإحياء الشعري

— والحركة الرومانسية

— وحركة الشعر المعاصر

ويؤيد هذا قول الناقد المغربي محمد بنيس في تعريف الشعر الحديث وما شمله من حركات تجديدية: "نعود للتنبية على أن الشعر العربي اختبر فعلين للتحديث: تحديث بعيد مؤرخ بالقرنين الثامن والتاسع الميلاديين، في العصر العباسي، من خلال ما يسمى بالبديع... وتحديث قريب تم اختياره منذ بدايات القرن التاسع عشر، اعتمادا على مفهوم التقدم أيضا. انطلق هذا التحديث الثاني مع محمود سامي البارودي، وهو يستمر إلى الآن... لذلك نترك للقديم تسمية (الشعر المحدث) التي عرفه بها النقاد قديما، ونسمي الراهن بالشعر العربي الحديث... المنطلق النظري للشعر العربي الحديث هو ميتافيزيقا التقدم... بما هو تجاوز زمني ونقدي، سواء بالعودة إلى الماضي لدى التقليدية أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطي للماضي كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر. وهو، بذلك، معبأ، ككل، بالتصور

الأروبي للحدائفة" (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج1: التقليدية،
محمد بنيس)

المحور الأول:

حركة الإحياء الشعري

1. مفهوم الإحياء الشعري ونشأة الحركة
2. الخصائص العامة لحركة الإحياء الشعري
3. محمود سامي البارودي وريادة حركة الإحياء الشعري
4. حركة البعث والإحياء في النصف الأول من القرن 20

1) مفهوم الإحياء الشعري ونشأة الحركة:

كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية لحركة الإحياء الشعري التي جاءت معبرة عن تطور طبيعي وتدرجي للشعر العربي الحديث وساهمت فيها عوامل متعددة أهمها حركة الإصلاح الجماعية التي شهدها المشرق العربي والتي شملت مجالات الدين والفكر والأدب، فضلا عما شهده المجتمع العربي بالمشرق من حركة ثقافية بفعل التحولات التي طرأت عليه خلال القرن التاسع عشر بانتشار الطباعة وظهور الصحافة واعتناء بإحياء التراث الأدبي والفكري والديني...

فقد أصبحت الظروف مهيةة خلال هذه الفترة لامتداد تلك الدعوات الإصلاحية والإحيائية لتشمل الشعر أيضا مثلما شملت مختلف مناحي الحياة والفكر. وهكذا توجه اهتمام محمود سامي البارودي ومن جاء بعده من الشعراء إلى إحياء الشعر العربي في بعدين هما:

- تخلصه من رواسب الانحطاط التي ألغت وظيفته في المجتمع وجعلت منه ضريبا من ضروب التسلية والتلاعب بالألفاظ والمحسنات البديعية.
- وجعله وسيلة من وسائل الإصلاح الفردي والاجتماعي، مع الاعتناء فيه بجانب الصدق في التعبير والصور البيانية

والبعد به عن التكلف الذي كان منصرفا إلى الجانب اللفظي.

وكانت الوسيلة التي لجأ إليها الشعراء لتحقيق هذه الغاية هي العودة إلى الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره واتخاذة نموذجا للاحتذاء، والعودة بعد ذلك إلى التراث الأدبي والفكري والقيمي بوصفه وسيلة مثلى لإخراج الأمة من تخلفها وتحقيق النهضة المنشودة.

وكانت العودة إلى الماضي، بغاية تطوير الشعر وإعادةه إلى المكانة العالية التي كان يتسنىها حينما كان تعبيرا جماليا صادقا عن قيم المجتمع الأصيلة من كرم وفروسية وطلب للمجد، دونما تكلف في استعمال المحسنات. وقد بين البارودي هذه الوظيفة التجديدية لحركة الإحياء الشعري في حديثه عن مفهوم الشعر ضمن تقديمه لديوانه (انظر النص المقتبس من مقدمة ديوان البارودي ضمن نصوص حركة البعث والإحياء)، كما بينها بعده أحمد شوقي في تقديمه لديوانه أيضا قائلا: "قدمنا هذا ليعلم به فريق يحتفرون الشعر، وآخرون منا، معشر الشبان، يضمرون للعربي منه عداوة من جهل الشيء، ويرون بينه وبين الشعر الإفرنجي بعد ما بين المشرق والمغرب، ناسين أن العرب أمة قد خلت ودولة تولت، فلا ينبغي أن يؤخذوا إلا بما تركوا، وأن المسؤول عن خروجه بعدهم إنما هو الخلف المفرط والوارث المتلاف.

اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم، فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة، وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة، ووقف آخرون بالقريظ عند القول المأثور: (القديم على قدمه)، فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه وأتوا المنازل من غير أبوابها، ودخلوا البيداء على سراب... وزعمت عصابة أن أحسن الشعر ما كان في واد والحقيقة في واد...

على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على حدة، واتخذوه حرفة وتعاطوه تجارة، إذا شاء الملوك ربحت وإذا شاؤوا خسرت... والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلب عنها، ويتبرأ الشعراء منها"

وعلى هذا الأساس جعل البارودي للشعر مكانة سامية يستمدها من تهذيب النفس وتدريبها على المكارم. وهو ما لا يتأتى له إلا إن كان ممتازا بسمات أبرزها:

- الصدق في التعبير
- والبعد عن التكلف اللفظي
- ووضوح المعاني وشرفها

وهي سمات تجدد تجليها في الشعر العربي القديم خلال عصور ازدهاره (من الجاهلية إلى العصر العباسي)، فكان ذلك سببا في اتخاذ الشعراء الإحيائيين من هذا الشعر نموذجا يُحتذى في سعيهم إلى التجديد.

وقد كان استناد هذه الحركة الشعرية على مبدأ العودة إلى الماضي سببا في تسمية هذه الحركة لدى بعض النقاد بأسماء أخرى أبرزها: التقليدية والكلاسية. وإذا كانت التسمية الأولى تفتقد إلى الدقة، لتغييبها البعد التجديدي للحركة وعدم مراعاتها للسياق الثقافي الذي تحكم في نشأتها، فإن في تسميتها بالكلاسية إشارة إلى بعض السمات المشتركة بينها وبين الحركة الكلاسيكية الغربية من اتباع لمذهب القدماء، واهتمام بالوظيفة التربوية الإصلاحية للشعر، وارتباطه الشديد بالواقعين التاريخي والاجتماعي، دون أن يعني ذلك أن حركة الإحياء الشعري كانت تقليدا للكلاسية الغربية.

وهكذا فإن أهم ما يمكن أن نصف به حركة الإحياء الشعري أنها حركة شعرية تجسد الوعي بضرورة التحديث انطلاقا من الذات ومن قيمها الموروثة. وهي في ذلك لا تنفصل عن مجمل الحركات الإصلاحية التي نشأت في المجتمع العربي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر في سعيها إلى التجديد عن طريق استلهام النموذج القديم في عصوره المزدهرة.

2) الخصائص العامة لحركة الإحياء الشعري:

ينتج عما ذكرناه سابقا استخلاص خصائص عامة تميز حركة الإحياء الشعري يمكن تلخيصها في: الارتباط بالقديم، والصدق في التعبير، والوظيفة التهديبية والإصلاحية للشعر.

أ- الارتباط بالقديم: يشمل هذا الارتباط تقليدا للأغراض والمعاني وتقليدا لأساليب التعبير، إضافة إلى استحضر الماضي وأمجاده.

فقد نظم الشاعر الإحيائي قصائده على الأغراض القديمة من مدح وثناء وفخر... كما استحضر القيم التقليدية التي كانت موضوعا للمدح والفخر كالفرسية والشجاعة والكرم، وشكل التراث العربي والإسلامي، بشكل عام، موضوعا للاستلهام وموضوعا للمثل الأعلى الذي دعا الشاعر الإحيائي إلى احتدائه. وكانت المعارضات الشعرية، التي عُرف بها أحمد شوقي بشكل خاص، نموذجاً واضحاً لهذا الارتباط بالقديم.

وشكل ارتباط الشاعر الإحيائي بأساليب التعبير القديمة وسيلة لتخليص الشعر العربي مما أصابه من انحطاط وابتذال في الأسلوب، عن طريق الاحتفال بأساليب الإبداع الحقيقية التي تفسح مجالاً للخيال كالصور الشعرية البيانية، وعن طريق الحفاظ على بعض ما كان القدماء يعدونه ضمن عناصر "عمود الشعر" التي لا يقوم الشعر بدونها، وخاصة ما يتعلق

منها بأوزان الشعر وقوافيه، فنظم قصائده على الأوزان المأثورة عند القدماء وحافظ على مفهوم القافية ووحدها.

ويسبب هذا الارتباط بالنموذج القديم جاء كثير من القصائد الإحيائية محافظا على البناء القديم الذي يعتمد على تعدد الأغراض والافتتاح بالمقدمات التقليدية كالمقدمة الغزلية ومقدمة وصف الشيب. كما أن اللغة التي نظم عليها عدد من الشعراء، وفي مقدمتهم البارودي، كانت مأخوذة من المعجم القديم

ب- الصدق في التعبير: لم يكن استحضار النموذج القديم تقليدا

أليا له، بل كان وسيلة لإحياء الشعر بشكل يجمع بين استحضار هذا النموذج، في مختلف جوانبه، وبين الصدق في التعبير. ويسبب هذا الصدق تراجع المدح التكمسي بشكل ملموس مع شعراء هذه الحركة، ليحل محله مدح بأبعاد وطنية وقومية، كما تراجع احتفال الشعراء بالمحسنات البديعية التي كانت لديهم دليل تكلف وانعدام صدق التجربة.

ج- الوظيفة الإصلاحية للشعر: تعد الوظيفة الإصلاحية للشعر

وجها من أوجه اتصاله بالقديم، من جهة، وتعبيرا عن ارتباطه بالعصر وقضاياها، من جهة أخرى: ذلك أن الشعراء الإحيائيين كانوا يسعون إلى إحياء وظيفة الشعر ومكانته التي كانت له قديما قبل أن يغرق في أحوال الانحطاط. وتعني استعادة الشعر لوظيفته أنه وسيلة من وسائل إصلاح

النفس والمجتمع، مثلما عبر عن ذلك البارودي في تقديمه لديوانه. وقد نتج عن ذلك تحول على مستوى مواضيع هذا الشعر، بهيمنة المواضيع الوطنية والقومية والخلقية والاجتماعية والدينية على جزء كبير منه، مع عدم التحلي عن المواضيع الوجدانية والذاتية التي ترتبط بصدق التعبير الشعري.

وأبرز أعلام الإحياء الشعري الذين كانت لهم زيادة تجسيد هذه الخصائص في شعرهم بعد البارودي: حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وأحمد محرم وجميل صدقي الزهاوي ومعروف الرصافي.

(3) محمود سامي البارودي وريادة حركة الإحياء الشعري:

كان الشاعر المصري محمود سامي البارودي (1838-1904) ذا ثقافة عربية محافظة، غير مطلع على اللغات الأجنبية، بحيث تلقى تعليماً دينياً، بجانب تكوينه العسكري. وقد أثر ذلك في حياته السياسية كما أثر في اتجاهه الأدبي: فقد جعله تكوينه العسكري ينضم إلى الجيش، ليكون بعد ذلك أحد زعماء الثورة العراقية التي قادها أحمد عرابي سنة 1879 بهدف التحرر من الهيمنة العثمانية. وكان من نتائج ذلك تعرضه لمحاولة اغتيال ثم نفيه إلى سرنديب بعد دخول الإنجليز إلى مصر. أما ثقافته المحافظة

فقد جعلته رائدا لحركة الإحياء الشعري التي تنطلق من استلهاهم النموذج القديم من أجل تجديد الشعر العربي وإعادةه إلى مكانته التي كان عليها.

وقد عبر البارودي عن توجهه الإحيائي في تحديده لمفهوم الشعر وقيمته ضمن تقديمه لديوانه، كما عبر عنه من خلال الممارسة الشعرية التي أسست لخصائص الشعر الإحيائي على مستوى المضامين والأغراض وأساليب التعبير.

فعلى مستوى الأغراض والمضامين جاء شعره مجسدا لاستمرار الأغراض القديمة من غزل وهجاء ورتاء وشوق ومدح ووصف وفخر... غير أن الغاية الإحيائية التي تربط الشعر بالواقع جعلت الشاعر يطوِّع هذه الأغراض لتستجيب لتلك الغاية، فجاء كثير منها مرتبطا بالموضوعات الوطنية والحماسية، كما تراجع المدح التكسبي واكتسى المدح أبعادا وطنية وقومية، وإن كان يستمد كثيرا من معانيه وقيمه من القصائد المدحية القديمة.

وعلى مستوى الأسلوب حافظ البارودي على اللغة التقليدية التي تستقي مادتها من المعجم القديم، كما احتفل بالصور الشعرية البيانية، وقلت عند المحسنات البديعية التي كانت دليل تكلف وعدم صدق في التعبير، كما اعتنى بنظم قصائده على البحور المأثورة عند فحول الشعراء القدماء كامرئ القيس وأبي تمام والمتنبي... وحافظ على وحدة القافية، مع اهتمامه بتصريح

مطالع القصائد أو تقفيتها، جريا على ما هو مشهور عند أولئك الشعراء. وجاء بناء قصائده مستجيبا لهذا التوجه أيضا نحو استلهام النموذج القديم، بميل الشاعر إلى القصائد الطويلة ذات المواضيع المتعددة، مع إدخال شيء من التجديد على هذا الجانب ببداية التخلي عن المقدمات الغزلية والطلبية.

لقد كان شعره، بالمجمل، معبرا عن توجه إصلاححي يهدف إلى جعل الشعر وسيلة لإحياء المجتمع العربي وبعثه مما أصابه من موت وجمود، كما يهدف إلى بعث هذا الشعر نفسه وتخليصه من رواسب الانحطاط. وهذا ما جعل مفهوم الإحياء عنده لا يقف عند حدود تقليد القديم، بل يأخذ من هذا القديم ما يجدد به الشعر والحياة، فانعكس ذلك على مستوى المضامين والأغراض والأساليب التي جاءت معبرة عن مفهوم التجديد من منطلق استلهام النموذج القديم، فجمعت بين التجديد وبين اتباع منهج القدماء.

ومن نماذج شعره الخلقى الذي يهدف منه إلى تهذيب النفس وإصلاحها قوله في مدح الصبر:

صبرت وما في الصبر عار على الفتى

إذا لم يكن فيه مُعابٌ ولا نُكْرُ

ولو لم يكن في الصبر أعدلُ شاهدٍ

على كرم الأخلاق ما حُمدَ الصبرُ

وقوله في الزهد:

ألهتكم الدنيا عن الآخرة وهي من الجهل بكم ساخرة

4) حركة البعث والإحياء في النصف الأول من القرن 20:

إذا كان البارودي رائد حركة الإحياء الشعري ومؤسسها الحقيقي، من خلال ما أنتجه من شعر وما عبر عنه في تقديمه لديوانه، فإن هذه الحركة قد شهدت امتدادها خلال النصف الأول من القرن العشرين مع عدد من الشعراء الذين حملوا لواءها في المشرق العربي خاصة وأبرزهم: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي.

فقد كان الشاعر المصري أحمد شوقي (1868-1932) مرتبطاً بأصول الثقافة العربية رغم إقامته مدة بفرنسا واطلاعه على الآداب الأوروبية. وأثر هذا على طبيعة إنتاجه الشعري مثلما أثرت عليه معاصرته للتحويلات الكبرى في مصر أواخر القرن التاسع عشر من ضعف الدولة العثمانية وحرب الأتراك مع الروس والثورة العربية والاحتلال الإنجليزي لمصر. فجاء شعره، بسبب ذلك كله، وبتأثير من الحركة التي بدأها البارودي، ممثلاً لحركة الإحياء الشعري بأبعادها الإصلاحية والتجديدية وارتباطها بالقديم.

وقد عبر شوقي عن هذا التوجه الإحيائي من خلال المقدمة التي وضعها لديوانه وأبرز فيها قيمة الشعر وضرورة تجديده، كما جاء شعره معبراً عنه أيضاً من خلال جملة من الخصائص الموضوعية والفنية التي تتفق في كثير من جوانبها مع ما نجده في شعر البارودي، وتنفرد بخصائص أخرى ساهمت في تطوير هذه الحركة وأبرزها: إدخال العنوانات على القصائد، باستثناء قصائد الغزل (وهو ما لم يكن معروفاً لدى الشعراء قبله)، وكثرة المعارضات الشعرية¹، وابتداع موضوعات وأشكال جديدة في الشعر كشعر الأطفال والشعر المسرحي، مع الانتقال باللغة الشعرية إلى البساطة والابتعاد بها عن تعقيد المعجم القديم.

فمن بين معارضاته الشعرية يمكننا الإشارة إلى نونيته التي يتشوق فيها إلى مصر:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

وهي معارضة لقصيدة ابن زيدون النونية:

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تحافينا

بتتم وبنا فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا

ومن أشهر معارضاته: قصيدة "نهج البردة":

¹ المعارضة في الشعر: أن ينظم الشاعر قصيدة على منوال قصيدة قديمة، فيحافظ على غرضها العام وعلى وزنها وقافييتها.

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الشهر الحرم
التي يعارض بها بردة البوصيري في مدح الرسول صلى الله عليه

وسلم:

أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

ومن هذه المعارضات أيضا: قصيدة "انتصار الأتراك في الحرب

والسياسة" التي مطلعها:

الله أكبر كم في الفتح من عجب

يا خالد الترك جدد خالد العرب

والتي يعارض بها قصيدة أبي تمام:

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حدّه الحدّ بين الجِدِّ واللَّعِبِ

وقصيدة "مضناك" التي مطلعها:

مضناك جفاه مرقدهُ وبكاه ورَحْمَ عُوْدُهُ

والتي يعارض بها قصيدة الحصري القيرواني:

يا ليل الصب متى غدّه أقيام الساعة موعده؟

وبذلك يكون مفهوم الإحياء عند أحمد شوقي قائما على تحقيق التجديد في بعض الجوانب مع الارتباط بالتراث العربي واستلهام النموذج الشعري القديم.

وقد قاد هذه الحركة في المشرق، بجانب شوقي، شعراء آخرون أبرزهم: الشعر العراقي جميل صدقي الزهاوي (1863-1936) الذي حدد "نزعته الشعرية" في تقديمه لديوانه موضحا أنها قائمة على الصدق في التعبير وعلى الارتباط بالواقع وحياة الناس والثورة على التكلف وعلى التقاليد البالية. فجسد جزءا من هذا التجديد الذي دعا إليه من خلال تنوع قوافي قصائده مع الحفاظ على وحدة الوزن. ومنهم الشاعر العراقي أيضا معروف الرصافي (1875-1945) الذي كان من أوائل الشعراء الذين أدخلوا مفهوم التأمل في الوجود إلى شعرهم، ممهدا بذلك للحركة الرومانسية التي صار هذا التأمل عندها من أهم أركان تصورهما للكتابة الشعرية. ومنهم الشاعر المصري حافظ إبراهيم (1872-1932) المعروف بشاعر النيل الذي توزعت أغراضه الشعرية بين الأغراض القديمة كالمدح والهجاء والغزل والرثاء، والأغراض الجديدة التي تخض في مواضيع السياسة أو هموم الحياة اليومية وهموم الأمة ومظاهر التخلف في المجتمع، مع سيره، عموما، على نهج القدماء في أساليب التعبير والعناية بالصور الشعرية البيانية والتخلص من تكلف المحسنات البديعية.

وبذلك تكون حركة الإحياء الشعري أول حركة تجديدية في مسيرة الشعر العربي الحديث، تنطلق من وعيها بالتراث الشعري والثقافي العربي لتجعل منه منطلقا نحو تجديد الشعر وإحياء وظيفته في تغيير أحوال المجتمع والأمة. وإذا كانت هذه الحركة قد ظلت على مستوى جزء كبير من مضامينها وأساليبها وفيه لمنهج القدماء، فإنها قد فتحت الباب أمام الحركات التي تلتها وانطلقت منها لتواصل مسيرة التجديد، وفي مقدمتها الحركة الرومانسية باتجاهاتها ومدارسها المختلفة.

المحور الثاني:

منهج تحليل النص الشعري

- ✓ أولا: المقدمة
- ✓ ثانيا: الغرض/المقصد
- ✓ ثالثا: اللغة الشعرية
- 1- الصورة
- 2- التركيب
- ✓ رابعا: الإيقاع
- 1- الإيقاع العروضي
- 2- الموازنات الصوتية
- ✓ خامسا: التفاعل النصي
- ✓ سادسا: الخاتمة

تقوم الخطة المنهجية المقترحة لتحليل النص الشعري على تحديد اختيار من بين الاختيارات الكثيرة المتاحة لذلك، يتمثل في اعتماد الدراسة البلاغية المنفتحة على الأبعاد السياقية والتداولية للنص. وهذا يعني أن الدراسة ستهتم بمكونات النص البلاغية مع تحليلها في ضوء مقصد النص وغرضه ومعطيات الواقع وشخصية المؤلف وثقافته والحركة الشعرية التي يمثلها...

هذا التحليل سيتوجه إلى أربع مستويات: يهتم أولهما بغرض النص الشعري ومقصده، ويتوجه المستويان الآخرا إلى جانبيين بلاغيين في النص، هما: اللغة والإيقاع، أما المستوى الرابع، وهو مستوى التفاعل النصي، فينظر في تفاعل النص مع النصوص الأخرى ومع ثقافة الشاعر.

وعلى هذا الأساس تتكون هذه الخطة المنهجية من أربعة عناصر، تضاف إليها كل من المقدمة والخاتمة. ويمكن تقديمها على الشكل التالي:

أولاً: المقدمة

تتضمن تقديمها عاما حول الموضوع يتضمن طرح الإشكالات المراد معالجتها مع الوقوف على "اعتبات" النص الأساسية (التعريف الموجز

بالشاعر وعلاقته بالحركة الشعرية وعنوان القصيدة عند توافره). وهكذا يمكن تلخيص أبرز عناصرها فيما يلي:

- تقديم عام وموجز حول الحركة الشعرية التي ينتمي إليها النص
- عتبات النص
- تحديد الإشكال الذي ستتم معالجته مع أبرز العناصر التي سيتم تحليلها في العرض

ثانياً: الغرض - المقصد:

نحدد في هذا المستوى محتوى النص الشعري ومقصده الأساس الذي يسمى في القصائد القديمة والتقليدية "غرض" النص. فالغرض في تعريف القدماء هو المعنى الأساس الذي تدور حوله معاني القصيدة ويحدد الغاية من نظمها (كالفخر والمدح والثناء والهجاء والغزل). وقد تم تطوير هذا المفهوم في الدراسات الحديثة وتوسيعه ليتحول إلى مفهوم "المقصد" الذي ينظر إلى محتوى النص الشعري في بعده التواصلية، أي من خلال الرسالة، أو الدعوى، التي يحملها إلى المتلقي.

وتكمن أهمية المقصد في أنه عنصر سابق على وجود النص ذاته، لأنه يحضر في شكل دعوى لدى الشاعر تحركه لكتابة النص وجعله مؤثرا في المتلقي. وبسبب كونه كذلك فإنه يعدُّ موجِّها لعناصر النص البلاغية ومكوناته الأخرى، ليتم توظيفها لغايتين: إحداها جمالية والأخرى "إقناعية" تسعى إلى التأثير في المتلقي وإقناعه بمحتوى الرسالة التي يحملها النص.

وإذا كان الغرض الشعري يبدو واضحا ومصرِّحا به في القصائد القديمة والقصائد الإحيائية، فإنه أصبح منذ الرومانسية يكتسي نوعا من الغموض الذي يفرض على المتلقي مستوى ثقافيا ومعرفة بالسياق لإدراكه. ولهذا السبب فإن تحديد المقصد في كثير من القصائد المعاصرة لا يحضر في بداية التحليل إلا في شكل "افتراض" يتم التحقق منه أو نقضه مع استمرار عملية التحليل. وهكذا فإن تحليل المستويات والعناصر الأخرى، كالمعجم والصور الشعرية والتناص، يجب أن يكون دائم الارتباط بهذا العنصر المركزي في إنتاج النص الشعري وهو المقصد.

ومن أهم الأسئلة التي يمكن طرحها حول هذا المستوى:

- ما المعاني التي تعبر عنها القصيدة؟
- ما الرسالة التي يسعى النص إلى إبلاغها للمتلقي؟

- هل تحافظ القصيدة على مفهوم "الغرض" القديم؟ (كما في القصائد الإحيائية) أم تتحرر من هذه الأغراض لتحمل مقاصد أخرى؟
- ما علاقة الغرض أو المقصد بالحركة الشعرية التي تمثلها القصيدة؟

ثالثا: اللغة الشعرية

تم دراستها من خلال جوانب مختلفة نتم منها بجانين هما:
الصورة والتركيب.

1- الصورة الشعرية

تتعدد تعريفات الصورة الشعرية. لكن الطابع التبسيطي الذي تسعى إليه هذه الخطة يفرض تقديم تعريف بسيط لها حدده البلاغي المغربي محمد الولي في كتاب "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي" يحصرها في الصورة القائمة على المشابهة (التشبيه والاستعارة) ويستبعد بقية الاستعمالات المجازية للغة. يقول الولي: "لا نحتفظ من كل الاستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة إلا بالاستعمال الذي يقصرها على صور المشابهة، أي التشبيه والاستعارة، منبهين إلى أن التمثيل والرمز ليسا إلا نوعين يمكن

إدراجهما إما في التشبيه أو في الاستعارة. هذا الفهم يتفق مع ما سماه البلاغيون المتقدمون: التشبيه والاستعارة".

وهذا يعني أن التشبيه والاستعارة هما أساسا الصورة الشعرية. ويعد الرمز نوعا من أنواع الاستعارة التي تحل فيها لفظة محل لفظة أخرى لوجود تشابه بينهما.

لكن أهمية الرمز في الشعر الحديث، وفي الشعر المعاصر بشكل خاص، تجعلنا نعيد تصنيف أنواع الصورة في نوعين رئيسين هما: الصورة البيانية والصورة الرمزية.

— الصورة البيانية: تضم التشبيه والاستعارة

— والصورة الرمزية: تشمل الرموز المختلفة التي تستعمل في الشعر المعاصر بشكل خاص، ومنها: الرموز الطبيعية والرموز التاريخية والرموز الدينية والرموز الأسطورية...

وما يميز الصورة الرمزية عن غيرها هو أنها تسعى في الغالب إلى بناء صورة كلية شاملة تخترق القصيدة من بدايتها إلى نهايتها. وهي من أهم مظاهر التجديد في لغة الشعر المعاصر.

وعلى هذا الأساس تتم دراسة الصورة الشعرية من خلال المراحل

التالية:

- تصنيفها إلى بيانية (تشبيه واستعارة) ورمزية
- تصنيف الصور البيانية إلى تشبيه واستعارة مع تحليل نماذج منها (يمكن للطالب الاكتفاء بنموذج واحد أو نموذجين لكل نوع) والمقارنة بين نسبة استعمال كل منهما
- تصنيف الرموز إلى أنواع: طبيعية — تاريخية — أسطورية... مع تحليل نماذج منها ودلالاتها على ثقافة الشاعر (الإكثار من الرموز الدينية مثلا قد يكون دليلا على الثقافة الدينية المحافظة للشاعر أو على ارتباطه بتراث أمته...)
- تقويمها: عبر المقارنة والتحليل اللذين يتم القيام بهما يستخلص الطالب حكما نقديا حول الصورة. مثلا: تعكس التجديد أو التقليد — وظيفتها في النص — ثقافة الشاعر التي تعكسها...

ملاحظة:

يمكن الاكتفاء بدراسة الصور البيانية في شعر الإحياء والشعر الذاتي، ودراسة الصور الرمزية في الشعر المعاصر إن كانت القصيدة حافلة بها.

2- التركيب

نقترح الاستفادة من البلاغتين القديمة والجديدة لدراسة التركيب في أبعاده التواصلية والحجاجية (الإقناعية)، أي في علاقته بمتلقي الخطاب، ومن خلال ما يعرف في البلاغة الجديدة بالانزياحات التركيبية. وهكذا فإن دراسة الأسلوب تتضمن الوقوف على العناصر التالية:

- الخبر وأغراضه البلاغية: ويعني ذلك الوقوف على أنواع الخبر وعلاقتها بالمخاطب، وعلى الانزياحات التي تتمثل في إلقاء الخبر لأغراض بلاغية تتجاوز مجرد الإخبار (كالفخر في شعر الإحياء، أو التعبير عن هموم الذات...)
- الإنشاء وأنواعه وأغراضه: وذلك بتصنيف الأساليب الإنشائية إلى طلبية وغير طلبية، مع الوقوف على أغراضها البلاغية وما تحققه من انزياح.
- الضمائر: حيث يتم رصد الضمائر الأكثر استعمالاً وعلاقتها بالخطاب: أهو خطاب موجه إلى الذات؟ (ويكون ذلك باستعمال ضمير المتكلم غالباً أو ضمير المخاطب الذي يدل على المتكلم) أم هو موجه إلى الآخر؟ (ويكون باستعمال ضمير المخاطب) أم أنه حديث عن الغير؟ (باستعمال ضمير الغائب).

— الانزياحات التركيبية: بالإضافة إلى ما يمكن رصده من انزياحات على مستوى دلالات الخبر والإنشاء، فإن الانزياح قد يشمل الجانب التركيبي أيضا عن طريق الحذف (كحذف المبتدأ أو المفعول به) أو التقديم والتأخير (كتقديم المفعول به على الفاعل أو تقديم شبه الجملة على الجملة). وهذه الانزياحات تؤدي وظائف دلالية مختلفة يتم تحديدها من خلال السياق أهمها توجيه انتباه المتلقي إلى عنصر من عناصر الخطاب دون غيره من العناصر الأخرى.

ملاحظة:

عندما لا يسمح وقت الامتحان بتحليل هذه العناصر كلها يمكن الاكتفاء بالوقوف عند مفهوم "الانزياح" وبيان بعض تجلياته على مستوى دلالة الخبر والإنشاء وعلى مستوى التركيب.

رابعا: الإيقاع

نستفيد مما قدمته كل من البلاغة العربية وبعض الاجتهادات البلاغية الجديدة لدراسة إيقاع الشعر من خلال عنصرين هما: الإيقاع العروضي والموازنات الصوتية.

1- الإيقاع العروضي:

يضم أساسا: الوزن والقافية. لكن التطور الذي شهده الشعر العربي المعاصر مع نظام التفعيلة جعلنا نضيف عنصرا ثالثا هو بنية البيت.

— **الوزن:** نحدد فيه نوع البحر وعلاقته بالأوزان المفضلة عند القدماء، ونضيف إلى هذا وقوفنا على تعدد الأوزان في جزء من الشعر الحديث، وخاصة في الشعر المعاصر الذي يعد المزج بين الأوزان من أبرز عناصر التجديد فيه.

وفي شعر التفعيلة ننظر أيضا في وفاء الشاعر لما يسمى بتفعيلات البحور الصافية أو نهجه منهج التجديد بكتابة الشعر التفعيلي على البحور الممزوجة.

— **القافية:** نحدد من خلالها نوع القافية والروي، مع النظر في حفاظ الشاعر على وحدتها، وفاءً لتقاليد الشعر العربي، أو نهجه منهج التجديد كما هو الأمر عند بعض الشعراء الرومانسيين ومعظم الشعراء المعاصرين.

— **بنية البيت:** يختص هذا العنصر بشعر التفعيلة الذي يميل في كثير من الأحيان إلى البيت الطويل الذي يتكون من عدد كبير من التفعيلات. وهو ما يعد عنصرا من عناصر التجديد التي نهجها الشعراء المعاصرون.

2- الموازونات الصوتية:

هي العناصر الصوتية التي تحقق تجانسا وتوازنا إيقاعيا ولا تنتمي إلى عناصر الإيقاع العروضي. وهذه العناصر رصدت البلاغة العربية معظمها ضمن ما يسمى بالبديع (المحسنات البديعية اللفظية بشكل خاص). وقد أعاد البلاغي المغربي محمد العمري إعادة تصنيفها ضمن نوعين كبيرين هما: **التجنيس والترصيع.**

ويقصد **بالتجنيس** تكرار الصوامت في البيت أو القصيدة، ويدخل ضمنها ما يعرف في البلاغة العربية بالجناس بأنواعه المختلفة. أما **الترصيع** فهو تكرار الصوائت والصيغ الصرفية والتركيبية والعروضية.

هذان النوعان الكبيران تتم دراستهما في ثلاثة مستويات هي: التراكم والموقع والتفاعل.

- **في مستوى التراكم** نحدد العناصر المتراكمة في البيت أو القصيدة، سواء أكانت هذه العناصر **تجنيسية** (تكرار حروف معينة في البيت أو تكرار كلمات في البيت أو القصيدة أو تكرار معظم حروف بعض الكلمات فيما يعرف بالجناس غير التام) أم **ترصيعية** (تكرار الصيغ الصرفية والعروضية).

مثال للترصيع الصرفي: عامل/كاتب: ميزانها الصرفي "فاعل"

مثال للترصيع العروضي، أو مجيء كلمتين على وزن عروضي واحد: كبير/يعودُ؛ وزنهما العروضي: "فعلون".

- **وفي مستوى الفضاء (أو الموقع):** نهتم بدراسة التوازن بين العنصرين المتقابلين من حيث الموقع الذي يحتلانه في الكلمة أو الجملة أو البيت. فندرس التجنيس الموقعي (تكرار حروف معينة في أول أو آخر كلمتين متجاورتين، مثل: على/ عمل) والترصيع الموقعي المتمثل في ترصيع المواقع العروضية (تقسيم كلمات البيت بشكل يوافق الوحدات العروضية) أو المواقع التركيبية (تكرار عناصر الجملة) والتسجيع الموقعي المتمثل في التصريع والتقفية (حيث يتشابه آخر حرفين من كلمتين تحتلان موقعا عروضيا واحدا في آخر الشطر وآخر البيت).

- **وفي مستوى التفاعل الصوتي/الدلالي:** ندرس ما نجده من تفاعل بين الجانبين الصوتي والدلالي في بعض الكلمات المتوازنة. ويتم ذلك من خلال ثلاثة مظاهر من التوازن التي حددتها البلاغة العربية هي: التضمن والتجنيس الاستعاري والتجنيس المطابق. لكننا سنكتفي هنا بالاهتمام **بالتضمن**. وهو توتر بين الجانبين الصوتي والدلالي، حيث يكون البيت منتها عروضا وغير مكتمل دلاليا. وقد عدّ القدماء التضمن عيبا من عيوب القوافي لهذا السبب. ولهذا نجد الشعر القديم يميل عادة إلى الاتساق (أو استقلال كل بيت بنفسه عروضيا ودلاليا) ويقل فيه التضمن.

وقد حدد القدماء للتضمين أنواعا أقبحها عندهم: "تضمين الافتقار" الذي يكون فيه البيت مفتقرا إلى ما بعده تركيبيا ودلاليا. لكنهم ذكروا أنواعا أخرى أخفّ عيبا، منها: "تضمين الاقتضاء" الذي يكون فيه البيت متعلقا معنويا بما بعده، لكنه مع ذلك يمكنه الاستغناء عنه فتحافظ الجملة على عناصرها كاملة.

وما يمكن استنتاجه من هذا أن التضمين الذي يحقق توترا بين الجانبين الصوتي والدلالي هو النوع الأول المسمى تضمين الافتقار، كما أن تجنب الشاعر لهذا النوع يدل على حفاظه على منهج القدماء في تفضيل استقلال البيت (الاتساق). ولهذا نلاحظ أن التضمين يعدّ من أبرز جوانب التجديد في شعر التفعيلة. ويستمد أهميته الإيقاعية من كونه يعبر عن مفهوم التفاعل لكونه يجمع بين التوازن الصوتي والتوتر الدلالي.

ملاحظة:

تُدرس الموازنات الصوتية من خلال المستويات الثلاث التي تمت الإشارة إليها: التراكم والفضاء والتفاعل. ويكفي الطالب أن يذكر مثلا واحدا لكل من التجنيس والترصيع في المستويين الأول والثاني (التراكم والفضاء) ويذكر مثلا واحدا للتفاعل الصوتي الدلالي (التضمين) في حال وجوده في النص.

وما يمكن قوله عن الإيقاع الشعري عامة أنه ليس مجرد عنصر جمالي ذي وظيفة تجميلية، بل هو مرتبط ارتباطا شديدا بمقصد النص. أي أن له وظيفة إقناعية تتمثل في التأثير في المتلقي لإقناعه بدعوى النص ومقصده. أي أن كل ما في النص من عناصر إقناعية تؤدي وظيفتين متلازمتين هما: الوظيفة الجمالية التي تتمثل في تحقيق الانسجام الصوتي وإغناء الجانب الموسيقي، والوظيفة الإقناعية التي تتمثل في التأثير في المتلقي وإقناعه بمقصد النص.

خامسا: التفاعل النصي

يعبر مفهوم التفاعل النصي عن تعلق نص بنصوص أخرى سابقة. فكل نص شعري تساهم في تكوينه عوامل متعددة منها ثقافة الشاعر وطبيعة النصوص التي تأثر بها. ولذلك فإن تكوين معرفة حول النص الشعري لا يمكن أن تتم بمعزل عن معرفة النصوص المختلفة التي ساهمت في تكوينه والمتفاعلة معه. ويعدّ النص الشعري نفسه وسيلة لمعرفة هذه النصوص الغائبة التي تحضر فيه وتترك أثرها بشكل يمكن القارئ من إدراكها. وهذا ما يجعل قارئ الشعر مطالبا بتوسيع ثقافته واطلاعه حتى يتمكن من تكوين معرفة حول النص الشعري، لأن قراءته له هي قراءة للنصوص التي تأثر بها أيضا.

ويتخذ حضور أثر النصوص السابقة داخل النص الشعري شكلين: أحدهما غير مباشر والآخر مباشر. الشكل الأول (غير المباشر) نلمسه في بعض العناصر البلاغية كالمعجم والصورة الشعرية والأسلوب والإيقاع... أما الشكل الثاني (المباشر) فيحضر فيه هذا النص عن طريق استحضر نصوص أخرى استحضارا جزئيا أو كليا، وذلك بمحاكاة الشاعر نصا بعينه أو باقتباس أجزاء من نصوص مختلفة يوظفها في قصيدته. وهذا الشكل الثاني (الحضور المباشر للنصوص الأخرى داخل النص الشعري) هو الذي سنهتم به، مع الإشارة إلى أن الشكل الأول المتمثل في لغة النص له أهميته أيضا في دراسة تفاعل النص مع نصوص أخرى.

ويدل ما سبق على أن التفاعل المباشر قد يتخذ شكل محاكاة كئيّة لنص سابق. وهذا ما يُعرف بالمعارضة التي تحضر في جزء كبير من الشعر القديم وعند شعراء الإحياء، وخاصة عند أحمد شوقي. وهي دليل واضح على ثقافة الشاعر المحافظة وعلى نمجه في تقليد القديم عن طريق المحاكاة الكئيّة لنماذجه.

غير أن هذا الحضور قد يتخذ طابع "التناس"، وذلك باستحضار نصوص أو أجزاء منها وتضمينها في القصيدة. وهذا الشكل يعدّ دليلا على نوع الثقافة التي ينطلق منها الشاعر، لكنه ليس دليلا على التقليد لسببين:

- أولهما أن الشاعر قد يستحضر نصوصا من مرجعيات مختلفة في قصيدته: القرآن الكريم — الشعر القديم — الشعر الحديث — النصوص التاريخية...
- وثانيهما أن استحضار الشاعر هذه النصوص يكون في كثير من الأحيان لغايات جمالية ودلالية تنسجم مع غرض القصيدة أو مقصدها.

ولهذا السبب نجد في الشعر المعاصر، الذي يميل إلى التجديد والتحرر من تقليد النموذج القديم، استغناء عن المعارضة، وتوظيفا كثيرا للتناص الذي يؤدي وظائف جمالية وإقناعية مختلفة.

وقد حضر التناص في الشعر القديم بأشكال متعددة أبرزها ما كان معروفا لدى القدماء بالسرققات الشعرية والاقْتباس والتضمين. ولهذا كان اهتمام القدماء موجها نحو الكشف عن سرقات الشعراء أو تعيين مواطن الاقتباس من القرآن الكريم أو الحديث النبوي أو غيرها من الأشكال. لكن البحث في التناص قد اتخذ الآن أبعادا مختلفة تتوجه نحو اكتشاف وظائفه داخل النص. ذلك أن النص الغائب حينما ينتقل من سياقه الأصلي إلى سياق النص الشعري تصبح له وظائف جمالية ودلالية وتواصلية جديدة تنسجم مع موضوع النص الشعري ومقصده.

ويستدعي البحث في التناص داخل الشعر الحديث إنجاز عمليات

متلازمة هي:

- تحديد النصوص الغائبة التي يتم استحضارها، مع تصنيفها حسب المصادر التي أخذت منها (قرآن - شعر قديم...)
- تحديد وظائف هذه النصوص داخل سياق النص الشعري (ما الغاية من استحضار كل نص؟ ما علاقة ذلك بمحتوى النص ومقصده؟)
- استخلاص المرجعيات الثقافية التي ينطلق منها الشاعر، وعلاقتها بالحركة الشعرية التي ينتمي إليها النص.

سادسا: الخاتمة

هي خلاصة لما تم إنجازه في العرض مع تقديم حكم يتضمن إجابة عن الإشكال الذي تم طرحه في المقدمة.

المحور الثالث:

حركة الشعر الذاتي

- (1) التعريف بالحركة الرومانسية
- (2) مطران خليل مطران وبداية الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث
- (3) مدارس الحركة الرومانسية
- (4) الخصائص العامة للحركة الرومانسية العربية

(1) التعريف بالحركة الرومانسية:

اشتقت كلمة "الرومانسية" من الكلمة اللاتينية Roman التي تعني القصة: فقد كانت تعني في القرن الثامن عشر قصص الفروسية، واستعملت في مقابل الأدب الكلاسي، ثم انتقل معناها بعد ذلك للدلالة على الأدب الجديد الذي تتجسد فيه العواطف ورفض الواقع والحلم بواقع أفضل، في مقابل الأدب الكلاسي الذي كان قائما على محاكاة القديم.

وقد نشأت الرومانسية في أوروبا معاصرة للثورات الاجتماعية، وفي مقدمتها الثورة الفرنسية (1789-1799)، فنتج عن ذلك ارتباطها بالثورة على التقاليد بما فيها التقاليد الأدبية، ودعوها إلى تحرير الذات الإنسانية من سلطة الإقطاع والكنيسة والسياسة.

ولهذا فإن الحركة الرومانسية التي تسربت من الأدب الغربي إلى الأدب العربي هي في الحقيقة أكثر من حركة أدبية: فهي حركة فكرية تقوم على تمجيد الذات الإنسانية وإعادة الاعتبار إليها، كما تتبنى الثورة على التقاليد التي رسخها العصر الكلاسي محتميا بسلطة "العقل" وقوانينه. وقد انعكست هذه المبادئ على مجال الإبداع الأدبي الرومانسي فجاء مرتبطا بالتمرد على تقاليد الكلاسيكية والدعوة إلى التجديد وإلى تمجيد الذات والعاطفة الإنسانية والعودة إلى الطبيعة بوصفها رمزا للصفاء الذي يتجسد فيه صفاء الذات أيضا.

2) مطران خليل مطران (1871-1949) وبداية الحركة

الرومانسية في الشعر العربي الحديث:

مطران خليل مطران الملقب بشاعر القطرين شاعر لبناني هاجر إلى مصر بسبب قصيدة ثورية قالها في انتقاد الحكم العثماني، ليستقر بها كشأن كثير من المثقفين ورجال الأعمال الملقبين بشوام مصر، وكان يتقن اللغتين العربية والفرنسية، فساهم ذلك في انفتاحه على الأدب الفرنسي الذي كان مهذا من مهود الرومانسية الغربية مع أدباء أمثال فيكتور هوجو وشاتوبريان ولامارتين...

وقد بدأ مطران تجربته شاعرا إحيائيا مرتبطا بقضايا المجتمع ومستلهما أساليب القدماء في التعبير، قبل أن يتحول إلى تبني دعوة التجديد والثورة على تقاليد الكتابة. وقد جعل ذلك عددا من الباحثين يعدونه رائدا للرومانسية العربية. وهو ما يخالفه العقاد الذي يرفض تأثير الشاميين في نشأة المذهب الرومانسي في مصر، وذلك في قوله: "والأستاذ مطران علم وحده في جيله، لكنه لم يؤثر بعبارته أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الأروبي من مصادره الكثيرة، ولاسيما الإنجليزية" (شعراء مصر وبيئاتهم، العقاد).

وقد سار مطران على نهج شعراء عصره في وضع مقدمة لديوانه على شكل "بيان موجز" ييسط فيه أسس مذهبه الشعري القائم على الصدق وعدم التنكر للقديم، وإن كان شعره لا يسير كله على نهج هذا القديم (انظر "بيان موجز" ضمن نصوص حركة الشعر الذاتي)، ليقول في موضع آخر موضحا ما يسير عليه من تجديد ومخالفة لمذهب الشعراء السابقين: "إن خطة العرب في الشعر لا يجب أن تكون حتما خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا، لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغا في قوالبهم، محتذيا مذاهبهم اللفظية".

وحاول مطران أن يجسد في شعره هذا التصور الذي يمزج بين الاستجابة لتحويلات العصر مع عدم التنكر لأساليب القدماء، فجاء هذا الشعر ليمثل مرحلة وسطى بين الحركتين الإحيائية والرومانسية، يمزجه بين مقومات الكتابة القديمة وما يتطلبه العصر من تجديد. فكان من أبرز مظاهر التجديد لديه: اهتمامه بموضوع الطبيعة وبالزرعة القصصية في الشعر. وقد أثر توجهه نحو الطبيعة في الشعراء المصريين الآخرين الذين تبناوا التوجه الرومانسي أمثال أحمد زكي أبي شادي وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وعبد الرحمن شكري.

3) مدارس الحركة الرومانسية

إذا كانت حركة الإحياء، كما تمت الإشارة إلى ذلك، حركة جماعية ساهم فيها عدد من الشعراء الذين يشتركون في مجموعة من أسس الكتابة الشعرية، فإن الحركة الرومانسية قد رسخت هذا التوجه الجماعي نحو التطوير، فكانت أول حركة تحديثية يتبلور فيها مفهوم الجماعة الشعرية. وقد ساهمت الجماعات التي نشأت في ظل هذه الحركة بنصيب وافر في وضع قواعد مشتركة للإبداع، شكلت في عمومها خصائص للحركة الرومانسية العربية. وتمثل الجماعات أو المدارس الشعرية التي قادت هذه الحركة في ثلاثة هي: مدرسة المهجر الأمريكي ومدرسة الديوان ومدرسة أبولو.

أولاً: مدرسة المهجر الأمريكي:

نشأت على يد عدد من الشعراء العرب الذين هاجروا إلى القارة الأمريكية. وتمتاز بالانفتاح لتأثر روادها بالأفكار الغربية عن الشعر، كما أن حياة المهجر ساهمت في شيوع المعاني الذاتية المعبرة عن الحزن والوحدة في شعرهم. وتنقسم هذه المدرسة إلى: مهجر جنوبي ومهجر شمالي.

وعلى الرغم مما يشترك فيه شعراء المهجرين من تعبير عن الوجدان، فإن بينهما اختلافات يمكن إجمالها في هيمنة النزعة الإنسانية عند الشماليين في مقابل النزعة القومية عند الجنوبيين، وجرأة الشماليين في التجديد وفي مزج الفلسفة بالشعر، مع كون شعراء المهجر الجنوبي أكثر إنتاجاً للشعر.

1- المهجر الجنوبي: كان أعلامه من الشعراء الذين هاجروا إلى

بلدان أمريكا الجنوبية كالشقيقين فوزي وشفيق المعلوف ورشيد سليم الخوري ونظير زيتون وجورج صيدح وإلياس فرحات. وقد تجمع هؤلاء الشعراء في جمعية أطلقوا عليها اسم "العصبة الأندلسية" التي أسسها ميشال معلوف في ساو باولو بالبرازيل سنة 1933. وعلى الرغم من الإنتاج الشعري الغزير الذي خلفه شعراء المهجر الجنوبي فإنه لم يقدم شيئاً كبيراً في مجال تجديد الشعر ولم يكن في مستوى التأثير الذي مارسه شعراء المهجر الشمالي.

2- المهجر الشمالي: ضم الشعراء الذين هاجروا إلى الولايات

المتحدة أمثال: أمين الريحاني وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة وندرة حداد ورشيد أيوب. وقد تجمع هؤلاء الشعراء في جمعية "الرابطة القلمية" التي أسسها سنة 1920 بنيويورك نخبة من الشعراء أبرزهم: جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وندرة حداد ورشيد أيوب وإيليا أبو ماضي، وانتخبوا جبران رئيساً لها. وجعلت الرابطة من بين أهدافها: خدمة اللغة العربية وتوحيد نظرة المهجريين إلى الشعر وإلى قضية

التجديد. وقد أبدع شعراء الرابطة في كتابة الشعر والنثر، مع انقسام كتاباتهم النثرية إلى: قسم نقدي يقدم تصورا عن الشعر (ككتاب الغربال لنعيمة) وقسم فني إبداعي تمثله قصيدة النثر التي اشتهر بها عدد من الشعراء أبرزهم: جبران وأمين الريحاني.

وقد كان أمين الريحاني رائدا لقصيدة النثر في الأدب العربي، حيث تأثرت دعوته بالشعر الغربي، حتى لقب بأبي الشعر المنتور (انظر نصه حول الشعر المنتور)، كما عرف بدعوته إلى التجديد وحملته على التقليد في الأدب والحياة وعلى الرؤية المساوية التي شاعت عند كثير من الشعراء الرومانسيين.

وكان جبران ينطلق أيضا من هذا التوجه نحو التجديد والثورة على التقاليد، يساعده في ذلك العامل الجغرافي المتمثل في البعد عن حراس الثقافة التقليدية من أمثال الرافعي الذين كان لهم موقف معارض لما كان الرومانسيون المصريون يدعون إليه من تجديد. ومن ثمة ساهم جبران بقدر كبير في تجديد الشعر العربي الحديث، فتنوعت كتاباته الإبداعية بين الشعر والقصة والمقالة والموعظة والمسرحية وقصيدة النثر، ليكون أكثر ما كتبه نثرا، كما كان أدبه مثالا للتعبير عن العقيدة المسيحية (بجانب ميخائيل نعيمة) حيث تأثرت كتاباته النثرية بأسلوب الكتاب المقدس.

وجاء شعره نموذجا للتجديد والخروج عن نمط الكتابة الإحيائية

على المستويين المضموني والفني:

فعلى مستوى المضمون كان من أبرز الشعراء الذين جسّدوا مفهوم وحدة الوجود الذي يعني توحد الإنسان بالطبيعة والكون، واتخاذ التأمل في الذات وسيلة لمعرفة الوجود. وهو ما يمثل تجديدا في موقف الشاعر من الطبيعة التي لم تعد فقط مصدرا للجمال الظاهر، بل صارت مكمنا لأسرار الوجود ومصدرا للفطرة التي لم تلوثها حياة الإنسان. ومن هنا كان ارتباطه بالطبيعة سببا في جعل شعره مطبوعا بموضوع الثنائيات التي تحوم حول الخير الذي تمثله الطبيعة والشر الذي يمثله الإنسان. وهو ما يتجلى بشكل واضح في قصيدة "المواكب" التي يقابل فيها الشاعر بين العالمين مفضلا اللجوء إلى الطبيعة مكمنا الفطرة والنقاء.

وكان جبران، بالإضافة إلى ما ذكر من تجديد في المضمون الذاتي المرتبط بالطبيعة، من أكثر الشعراء الرومانسيين تحسيدا للتفلسف في الشعر، إذ جعله وسيلة للتأمل في الوجود وفي قيمة الإنسان وقضايا المصير. هذا بجانب شعراء آخرين أبرزهم: ميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي.

وعلى المستوى الفني مثل جبران نموذجا للثورة على اللغة التقليدية التي امتاز بها شعر الإحياء. وقد عبر عن نزعته التجديدية تلك في مقاله (لكم لغتكم ولي لغتي) التي دعا فيها الشعراء إلى التحرر من لغة القدماء وابتداع لغة بسيطة عفوية لا تكلف فيها، تستجيب للذات وهمومها. وبذلك جاءت لغة قصائده ممتازة بخاصية البساطة والبعد عن التعقيد، فكان

ذلك من أهم مظاهر التجديد التي جسدها. أما الجانب الإيقاعي فقد حافظ فيه عموماً على قواعد العروض ولم يحقق تجديداً إلا في تنوع القوافي المرتبط بنظام المقاطع، كغيره من الشعراء الرومانسيين.

وعبر ميخائيل نعيمة عن التوجه الرومانسي عن طريق التأمل في الذات والكون وإلغاء العقل، وجعل غاية الشعر هي التعبير عن النفس. وله آراء نقدية في الشعر والأدب، يدافع من خلالها عن التجديد ويثور على النزعة التقليدية في اللغة والإيقاع، جمعها في كتاب "الغريال".

ثانياً: جماعة الديوان

هي جماعة مصرية أسسها عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني. وتنسب إلى كتاب "الديوان في الأدب والنقد" الذي أصدره كل من العقاد والمازني سنة 1921، وجعلاً غايته تجديد الشعر والانتقال به إلى عهد جديد. وقد استفاد شعراء الديوان في كتاباتهم النقدية من النقد الغربي والتفوق حول فكرة التجديد وضرورة تجاوز النموذج الإحيائي الذي كان يجسده أحمد شوقي. ومن ثم جعل العقاد من هجومه العنيف على شوقي ومذهبه وسيلة للإقناع بمذهبه الجديد الذي يرتبط فيه الشعر بالصدق في التعبير عن النفس ومجارة العصر والبعد عن التقليد الذي

كان شوقي يمثله بكثرة معارضاته. وقد أشار العقاد في تقديمه لديوان المازني إلى أبرز مظاهر التجديد التي يمتاز بها شعر هذه المدرسة والمتمثل في تجديد القوافي عن طريق تنويعها وإرسالها، إضافة إلى تجديده في المعاني واللغة.

لكن المتأمل لما أنجزه شعراء هذه المدرسة يلاحظ أن أهم ما حققوه يتمثل في الموضوع الذاتي وتنوع القوافي ضمن النظام المقطعي، مع الاحتفال بعنصر الخيال والصور الشعرية واللغة المجازية.

ثالثاً: جماعة أبولو

تنسب إلى مجلة أبولو التي أسسها أحمد زكي أبو شادي سنة 1932. وقد اختارت هذه الجماعة أحمد شوقي أول رئيس لها، لكنها رفعت شعار التجديد في الشعر، فأدى ذلك إلى تعرضها لهجوم عنيف من جبهتين هما: جبهة المحافظين الراضين للتقليد، وجبهة الديوان التي كان يتزعمها العقاد، فانتهى بها الأمر إلى التوقف عن الصدور بعد عامين فقط من صدور أول عدد منها.

أبرز روادها: أحمد زكي أبو شادي وأبو القاسم الشابي وعبد المعطي الهمشري وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي.

مارس شعراؤها التجديد الشعري في مختلف مستوياته، حيث ألف أبو شادي فن الأوبرا، متأثرا فيه بالثقافة الإنجليزية لإقامته في بريطانيا، كما جرب المزج بين الكتابة الموسيقية والكتابة الشعرية، مثلما فعل في "أوبرا الآلهة"، إضافة إلى بعض محاولاته في الشعر المرسل مثلما فعل أيضا عبد الرحمن شكري والزهاوي.

وأعطى أبو القاسم الشابي أهمية للخيال الشعري ودعا إلى الابتعاد عن تصوير مظاهر الأشياء، وإلى الاهتمام بما وراء الظاهر، فعبّر عن ذلك في كتابه "الخيال الشعري عند العرب". أما شعره فقد جاء معبرا عن الوجدان، ممجدا العاطفة، فتجسد فيه جانبان: جانب يرتبط فيه بالواقع ويحمل روحا ثورية متفائلة، وجانب آخر يعكس حزنا عميقا يصل إلى درجة اليأس الذي يدفعه إلى الانطواء على الذات والهروب إلى الطبيعة من عالم يراه ملوثا. وبذلك يكون قد أضاف إلى المعاني الرومانسية التي رسختها مدرسة المهجر معاني تدل على ارتباطه بواقع الشعب والأمة، فجاءت رومانسيته في جانب منها رومانسية ثورية تصرخ في وجه الظلم والاستبداد، وتربط التحرر في مجال الأدب بتحرر الإنسان من الظلم.

وكان لشعر الشابي نصيب من التجديد الفني يتمثل في بساطة اللغة والمعجم المرتبط بالوجدان والطبيعة والسياسة، إضافة إلى توسيع مجال الخيال بتوظيف الرمز، كما في قصيدته: "هكذا غنى برومثيوس" و"فلسفة

الثعبان المقدس"، مع اقتصار التجديد الإيقاعي على تنوع القوافي، كشأن جل الشعراء الرومانسيين.

والخلاصة أن شعر أبولو، مع الشابي خاصة، كان خطوة كبيرة في تجديد الشعر العربي الحديث وربط التجربة الذاتية بواقع الأمة مع الحفاظ على ثوابت الإيقاع الشعري والاقتصار في التجديد على تنوع القوافي والميل نحو الأوزان الخفيفة والمجزوءة.

4) الخصائص العامة للحركة الرومانسية العربية

لقد كانت الحركة الرومانسية حركة تجديدية نشأت بتأثير من الرومانسية الغربية، وتبنت المفاهيم الغربية حول تحديث الشعر. وهو ما تجلّى في كتابة قصيدة النثر وتحطيم وحدة القافية.

وقد سار شعراؤها على التقليد الذي أنشأه بعض شعراء الإحياء كالبارودي وشوقي بكتابة مقدمات لدواوينهم يقدمون فيها تصورهم للشعر، أو كتابة هذه المقدمات من قبل شعراء ينتمون إلى الجماعة نفسها (مثلما فعل العقاد في تقديمه لديوان المازني).

غير أن هذه الحركة لم تواكب ثورات اجتماعية تضيء شرعية شعبية على مناداتها بالحرية، كما هو شأن الرومانسية الغربية التي واكبت ثورات

أبرزها الثورة الفرنسية. وهذا الأمر جعل مفهوم الثورة فيها مقتصرًا على الإبداع الشعري ومنفصلاً عن ثورة الإنسان وتحريره من العبودية والاستبداد والتخلف، فجعلت منتهى غايتها تجاوز المضامين والأشكال والأساليب الفنية للشعر الإحيائي.

ونتيجة لذلك، هيمن على مضامينها الموضوع الذاتي المتعلق بعاطفة الشاعر وعلاقته بالمرأة، وما يعيشه من آلام وأحزان، مع الابتعاد عن الواقع الاجتماعي والحديث عن قيم إنسانية عامة كقيمتي الخير والشر وقيمة الجمال، والهروب إلى الطبيعة والانطواء على النفس والتعبير عن اليأس من الحياة.

أما المستوى الفني فقد تمكنت من تحديد بعض جوانبه بإعطاء أهمية للخيال والصور الشعرية وتنويع القوافي واختيار الأوزان الخفيفة والمجزوءة وتخليص القصيدة من الهيكل القديم الذي ينتقل فيه الشاعر من موضوع لآخر، وتحقيق وحدة الموضوع الذاتي. وظلت محافظة في جوانب أخرى على النموذج القديم للشعر، وعلى النظام العروضي خاصة.

المحور الرابع:

حركة الشعر المعاصر

أولاً: النشأة والتسمية

ثانياً: امتداد الحركة

ثالثاً: الخصائص الموضوعية والفنية لحركة الشعر العربي المعاصر

1. الخصائص الموضوعية

2. الخصائص الفنية

أولاً: النشأة والتسمية

يطلق مصطلح الشعر المعاصر على الحركة الشعرية التي بدأت مع منتصف القرن العشرين بوصفها تجاوزاً للحركتين التجديديتين السابقتين (حركة الإحياء والحركة الرومانسية). ويؤرخ لبداية هذه الحركة عادة بسنة 1947 حين كتب الشاعران العراقيان نازك الملائكة وبدر شاكر السياب قصيدتيهما: "الكوليرا" و"هل كان حبا" اللتين كسرتا بنية البيت الشعري ذي الشطرين، وإن كان عدد من النقاد يرون أن بداية الحركة تعود إلى ما قبل ظهور هاتين القصيدتين.

وقد اختلف النقاد والباحثون في تسمية هذه الحركة الشعرية الجديدة، فأطلق عليها كل من الشعارين: أحمد المعداوي ويوسف الخال اسم "الشعر الحديث"، وسماها محمد النويهي "الشعر المنطلق" دلالة على تحررها من نظام البيت ذي الشطرين، أما نازك الملائكة فسمتها "الشعر الحر" و"الشعر المعاصر". وهذه التسمية الأخيرة نجدها عند ناقدين آخرين هما محمد بنيس وعز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية". وقد وصف عز الدين إسماعيل هذه الحركة أيضاً بأنها تقوم على نظام التفعيلة. ومن هنا جاءت تسميتها بحركة الشعر التفعيلي...

غير أن اختلاف الشعراء والنقاد حول تسمية هذه الحركة الشعرية الجديدة لا ينفي اتفاقهم حول كون بدايتها الحقيقية تعود إلى منتصف القرن العشرين، وحول كونها قد أحدثت تطورا عنيقا في مسيرة الشعر العربي لما حققته من تجديد لم يسبق لحركة شعرية أخرى أن حققته.

وقد ساهمت عوامل متعددة، تاريخية وثقافية واجتماعية، في ظهور حركة الشعر المعاصر خلال منتصف القرن العشرين، أبرزها:

— نهاية التجربة الرومانسية التي وصلت إلى طريق مسدود بتكرار

معاني اليأس والهروب من الحياة والعجز عن تحقيق تجديد حقيقي على المستوى الفني.

— تزامن بدايتها مع نكبة فلسطين سنة 1948: حيث خلفت

النكبة آثارا بالغة على نفسية الإنسان العربي وغيّرت نظرتة إلى واقعه وماضيه، فكان ذلك عاملا مساعدا على تمرد الشاعر على كل ما حوله. وفي هذا الإطار تقول الباحثة سلمى خضراء الجيوسي: "والواقع أن ذلك الجيل من الشعراء كان أول من قاسى كثيرا من الوضع الذي ساد بعد عام 1948. ولم يَنْجُ أحد من الشعراء البارزين من عقابيل تلك الكارثة. أما أولئك الذين أبدوا عدم اكتراث شعري واجتماعي تجاه ذلك الوضع الإنساني في أول

الأمر فإنهم سرعان ما تحولوا عن موقفهم إلى آخر أكثر التزاماً

(الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث)

— العامل الثقافي: يتمثل في أثر الفلسفة الوجودية التي سادت في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية وبدأت آثارها تصل إلى العالم العربي. وهي فلسفة تشيع فيها معاني اليأس والاعتراب التي تحفل بها تجربة الشعر المعاصر، يضاف إلى ذلك الأثر الذي تركه على هذه الحركة بعض الشعراء الغربيين، وفي مقدمتهم الشاعر الإنجليزي توماس إليوت من خلال قصيدته "الأرض الخراب" التي أصبحت مرجعاً لدى عدد كبير من الشعراء المعاصرين، إضافة إلى وصول الفكر الماركسي إلى المجتمعات العربية بداية من الخمسينيات وتبني عدد من المثقفين والشعراء مبادئه وموقفه من الأدب يجعله معبراً عن الواقع وساعياً إلى تغييره، والنظر إلى الشاعر على أنه مسؤول عن قيادة مجتمعه نحو الحرية.

هذه العوامل مجتمعة أدت إلى نشأة حركة شعرية تحمل شعار التمرد والثورة على تقاليد الكتابة الشعرية وتجعل الشاعر مرتبطاً بواقعه ومعبراً عنه دون أن يؤدي به ذلك إلى إهمال همومه الخاصة، فامتزجت لديه هذه الهموم بجموم الجماعة. وبذلك كانت قصيدتا نازك والسياب بداية لهذه الحركة التي شهدت تطوراً كبيراً منذ الخمسينيات مع عدد من الشعراء منهم: أدونيس

ونزار قباني وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي
حجازي...

وبسبب القيمة التأسيسية لهاتين القصيدتين سنقف عند مقطعين
منهما وما يمتازان به من خصائص:

أ- مقطع من قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة:

سكن الليلُ

أصغ إلى وَقَعِ صَدَى الأَثَاثِ

في عُمُقِ الظلمةِ، تحَتِ الصمْتِ، على الأمواتِ

صَرَخَاتٍ تعلو، تضطربُ

حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ

يتعثرُ فيه صدى الآهاتِ

في كل فؤادٍ غليانُ

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُّلماتِ

ب- مقطع من قصيدة "هل كان حبا" للسياب:

هل تُسمّين الذي ألقى هياما؟

أم جنونا بالأمانى؟ أم غراما؟

ما يكون الحب؟ نوحاً وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي

بين عينينا فأطرقْتُ فراراً باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني إذا ما؟

جئتها مستسقىاً إلا أواما

يدل هذان المقطعان على أن القصيدتين تمتازان بخصائص تؤشر

على التحول الذي أحدثته في مسيرة الشعر العربي، وخاصة في الجانبين

الإيقاعي والمضموني:

فمن الناحية الإيقاعية تشتركان في الخصائص التالية:

- اعتماد تفعيلة واحدة تتكرر في القصيدة: تفعيلة الخنب
عند نازك (فعلن فعلن...) وتفعيلة الرمل عند السياب
(فاعلاتن فاعلاتن...)
- تفاوت طول الأبيات نتيجة عدم التزام الشاعر بعدد
واحد من التفعيلات في كل بيت: مثلاً: البيت الأول من
قصيدة نازك يتكون من تفعيلتين فقط، بينما يتكون
البيت الثالث من ست تفعيلات.
- تنوع القوافي.

ويمكن أخذ هذا النموذج أيضاً من قصيدة السياب لتوضيح
هذه الخصائص:

ما يكون الحب؟ نوحاً وابتساماً؟

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالمقطع يمتاز بالتزام تفعيلية واحدة هي تفعيلية الرمل، وبتفاوت طول البيتين (إذ يتكون الأول من ثلاث تفعيلات ويتكون الثاني من أربع تفعيلات)، إضافة إلى تنوع القوافي الذي يخص هنا اختلاف الروي، مع التزام ضرب موحد هو فاعلاتن.

ومن الناحية المضمونية تمكنت نازك من التخلص في قصيدتها من النزعة الرومانسية المتمثلة في الغوص في هموم الذات والانعزال عن الواقع، فعبرت عن ارتباطها بهموم المجتمع من خلال رؤية ذاتية للواقع، بينما اقتصر التجديد عند السياب على الجانب الإيقاعي، مع محافظة مضمون قصيدته على الطابع الرومانسي.

وبذلك تكون هاتان القصيدتان قصيدتين تأسيسيتين لحركة جديدة سعت إلى تجديد الشعر على مستوى المضامين والأساليب الفنية، كانت بدايتها هي التخلي عن البيت ذي الشطرين والانتقال إلى نظام التفعيلة والأبيات المتفاوتة، مع الانتقال من النزعة الرومانسية التي تغوص في هموم الذات إلى رؤية شعرية جديدة تمزج هموم الذات بهموم المجتمع.

ثانياً: امتداد الحركة

بعد قصيدتي السياب ونازك شهدت حركة الشعر المعاصر امتداداً
داخل العراق وفي بقية أرجاء العالم العربي.

ففي العراق نشر السياب عام 1948 قصيدة أخرى بعنوان "في
السوق القديم" منها:

الليل، والسوق القديم

خفتت به الأصوات، إلا غمغماتُ العابرين

وحُطى... الغريب

وما تبتَّ الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم

الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين

والنور تعصره المصاييح الحزاني في شحوب

مثل الضباب على الطريق

من كل حانوت عتيق

بين الوجوه الشاحبات

كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم

وكان من أهم الإضافات التي حملتها هذه القصيدة إلى تجربة السياب الشعرية: مزجها بين الحزن الشخصي للشاعر وبين الصورة المأساوية للواقع. وهو ما يعني انتقال السياب نحو التخلص من النزعة الرومانسية القائمة على الانطواء على الذات. يضاف إلى هذا جرأة الشاعر في توظيف المجاز وتوسيع مجال الصورة الشعرية لتستند في تشكيلها إلى خيال الشاعر وحده، كما في قوله: "النور تعصره المصابيح الخزاني" وقوله: "كأنه نغم يذوب".

لكن الانطلاقة الحقيقية للحركة الجديدة كانت بظهور ديوان "شظايا ورماد" لنازك سنة 1949 وديوان "أزهار وأساطير" للسياب سنة 1950. وقد تضمنا قصائد من الشعر التفعيلي.

وبعد ذلك نشر الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي سنة 1954 ديوانه "أباريق مهشمة" الذي ضم عددا من القصائد التفعيلية.

وبذلك كانت انطلاقة حركة الشعر المعاصر من العراق مع كل من
السياب ونازك والبياتي، قبل أن تتمدد بعد ذلك إلى مختلف أرجاء العالم
العربي.

وقد ساهم النقد الأدبي بداية من منتصف القرن العشرين في امتداد
هذه الحركة الشعرية وتجاوزها حدود العراق:

ففي العراق الذي كان مهدا لها، ساهمت آراء السياب حول
ضرورة التخلص من إرث الرومانسية، في جانبي الشكل والمضمون، في
اتساع هذه الحركة ووصولها إلى فئة واسعة من الشعراء والقراء، كما ساهم
في ذلك عدد من المقالات التي نشرتها نازك في الخمسينيات دفاعا عن
الشعر الحر وتعريفا بخصائصه، وجمعتها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"
سنة 1962.

وساهمت الحركة النقدية التي كان يشهدها لبنان أيضا في نشر آراء
رواد هذه الحركة. ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى مجلتين رائدتين هما مجلة
"الآداب" ومجلة "شعر": فقد كانت مجلة "الآداب"، التي أسسها سهيل
إدريس سنة 1953 بعد عودته من فرنسا، تنشر مقالات نقدية حول
الشعر العربي الحديث. وكانت مجلة "شعر" التي أسسها الشاعر يوسف
الخال سنة 1957 تحمل شعار التجديد من خلال المقالات التي كان

يوسف الخال يكتبها حول الحركة الشعرية الجديدة بجانب الشاعر "أدونيس".

فقد هاجم الخال على صفحات هذه المجلة شعراء الخمسينيات ووصفهم بالتقليد على مستوى الشكل والمضمون، وبعدم القدرة على التخلص من الرومانسية. وقدم تصوره للتجربة الجديدة التي يدعو إليها، والتي تقوم على تجسيد الارتباط بالواقع وهموم الشعب العربي بدل الارتباط بالطبيعة، وتحطيم قواعد الكتابة الشعرية، وعلى الانفتاح على التراث الغربي والتجارب الشعرية الحديثة مع الوعي بالتراث العربي وقيمه.

وكتب أدونيس سنة 1959 مقالة عرّف فيها الشعر الجديد بأنه "رؤيا" تتجاوز الواقع وقوانين المنطق، لتعتمد على الحلم والخيال في استشراف المستقبل. كما دعا إلى تجاوز تقاليد الكتابة في اللغة والإيقاع، مع تأكيده أن الشعر الجديد ليس ظاهرة شكلية تتلخص في تحطيم قواعد البيت الشعري، ولكنه "رؤيا" تهدف إلى هدم واقع وإقامة واقع آخر مكانه.

وإضافة إلى هذا عملت المجلة على ترجمة أعمال شعراء غربيين أبرزهم إليوت وعزرا باوند وسان جون بيرس... لتساهم بشكل كبير في ترسيخ الوعي بالحدثة الشعرية التي حملتها التجربة الجديدة التي انطلقت مع منتصف القرن العشرين. لكن المجلة ما لبثت أن توقفت عام 1962،

حيث نشر الحال في عددها الأخير بيانا حول الحداثة الشعرية يبرز فيه ما حققته هذه الحداثة وما عجزت عن تحقيقه، جاء فيه:

"كانت الحركة تظن أن تحطيم الأوزان التقليدية الرتيبة، بالتلاعب بتفعيلاتها، يحقق مثل هذا النقل العفوي... غير أن هذه النقلة الكبرى لم تحقق من الغاية إلا بعضها.

وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فإما ان تحترقه أو أن تقع صريعة أمامه، شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية، بما في ذلك التوشيح الأندلسي. وجدار اللغة هذا هو كونها تُكْتَب ولا تُحْكَى مما جعل الأدب (وخصوصاً الشعر، لأنه ألصق فنونه باللغة) أديباً أكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة من حولنا.

لذلك تنهي مجلة شعر السنوات الأولى من حياتها بالتوقف عن الصدور".

وإضافة إلى العراق ولبنان، شهدت **مصر** بداية من الستينيات حركة نقدية موازية لتجربة الشعر المعاصر تعرّف بها وبخصائصها الموضوعية والفنية. ويمكننا الإشارة في هذا الإطار إلى كتابين ظلا، لفترة طويلة، مرجعين حول حركة الشعر المعاصر، هما: "قضية الشعر الجديد" لمحمد

النويهي، و"الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية" لعز الدين إسماعيل.

فقد نشر النويهي كتابه سنة 1964 للتعريف بهذه الحركة، مبرزاً أن أهم خصائصها الفنية تتمثل في التجديد العروضي ولغة الحديث اليومي. أما عز الدين إسماعيل فقد نشر كتابه سنة 1966، ووقف فيه، كما يتضح من عنوانه، على أبرز القضايا التي تثيرها هذه الحركة على المستويين الفني والموضوعي وأهمها: قضية الإطار الموسيقي الجديد والصورة الشعرية وقضية الغموض واللغة الشعرية والمنهج الأسطوري وعلاقة الشاعر المعاصر بالمدينة...

وكان من نتائج هذه الحركة النقدية اتساع حركة الشعر المعاصر وامتدادها إلى خارج العراق:

ففي مصر ظهر شعراء تبنوا منهج الحداثة الشعرية، أبرزهم: صلاح عبد الصبور الذي يعد رائد هذه الحركة في مصر بإصداره أول ديوان من الشعر الحر سنة 1957 هو ديوان "الناس في بلادي"، وأمل دنقل الذي كان أول ديوان له يضم قصائد من الشعر الحر هو ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الذي صدر سنة 1969، وأحمد عبد المعطي حجازي من

خلال ديوانه الأول الذي يضم قصائد حرة: "مدينة بلا قلب" الذي صدر سنة 1959.

وفي سوريا ولبنان انطلقت حركة الشعر المعاصر خلال الخمسينيات، حيث انتقل الشاعر نزار قباني من الشكل العمودي إلى الكتابة بالشكلين: العمودي والتفعيلي، كما ضم ديوان أدونيس الأول "قصائد أولى" قصائد من الشعر الحر كتبت ما بين 1949 و1955، كما ضم أول ديوان صدر للشاعر خليل حاوي سنة 1957 "نهر الرماد" قصائد من الشعر الحر.

وظهرت في فلسطين أسماء لشعراء عرفوا بانتمائهم لهذه الحركة أبرزهم: محمود درويش وشدوى طوقان وسميح القاسم.

أما في المغرب فقد كانت بداية الستينيات مرحلة انطلاق حركة الشعر المعاصر مع شعراء منهم: أحمد المجاطي ومحمد السرغيني وأحمد صبري وأحمد الجوماري...

ثالثا: الخصائص الموضوعية والفنية لحركة الشعر العربي

المعاصر

1- الخصائص الموضوعية:

يمكن تلخيص أهم الخصائص الموضوعية للشعر المعاصر فيما سماه أحمد المعداوي في كتابه "ظاهرة الشعر الحديث" بتجربة الغربة والضياع وتجربة الحياة والموت.

ففيما يخص موضوع الاغتراب، يمتاز الشعر المعاصر بتصوير اغتراب الشاعر في واقعه. وهذا الاغتراب ليس شبيها بما جسده الرومانسيون من فرار من الواقع الاجتماعي إلى الطبيعة، بل هو نابع من إحساس بمسؤولية الشاعر تجاه واقعه. لذلك جاء هذا الاغتراب معبرا عن إحساس بحزن الشاعر وقلقه تجاه واقع عربي متردّ يحلم بتغييره، لكنه لا يجد إلى ذلك سبيلا، وخاصة بعد نكبة فلسطين سنة 1948 وبعد الهزائم المتوالية للجيش العربي، وعلى رأسها نكسة 1967. ولهذا لم يكن غريبا أن تحضر قضايا الأمة والمجتمع في هذا الشعر، فتناول الشعراء قضايا الفقر والاستبداد والقضية الفلسطينية والصراع العربي الصهيوني (قبل نكسة 1967 وبعدها)، كما صوروا قسوة الحياة في المدينة ومعاناة الإنسان بها. وفي هذا الإطار نقف عند ثلاثة نماذج لكل من أمل دنقل وعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي.

نموذج 1: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، لأمل دنقل

أيتها العرافة المقدّسة

جئتُ إليك... متخناً بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكّسة

منكسر السيف، مغبرّ الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع... وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكّسة

عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاةً على الصحراء

عن جاري الذي يهْمُ بارتشاف الماء

فيتقب الرصاصُ رأسه... في لحظة الملامسة

نموذج 2: ولكن الأرض تدور، عبد الوهاب البياتي:

إذا أردتم، سادتي، فالأرض لا تدور

ولا يغطّي نصفها الديجور

ولا تضم هذه القبور

إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور

وكل ما كان وما يكون

مقدّر مكتوب

فأنتم الأسياد

ونحن في بلاطكم طنافس وخدمٌ نُسوس في الحظائر الجياد

ونحن في الحرب لكم أجناد

نموت من أجل عيون ققط الأمير

ولمعان ذهب اللصوص والتجار في خنادق الهجير

ونحن في جنازة الغروب

شعب فقير جائع مغلوب

نموذج 3: رسالة إلى مدينة مجهولة، لأحمد عبد المعطي حجازي:

أبي ..

وكان أن عبرتُ في الصِّبَا البحورُ

رسوتُ في مدينة من الزجاج والحجرُ

الصيف فيها خالد، ما بعده فصولُ

ببحث فيها عن حديقةٍ فلم أجد لها أثرُ

وأهلها تحت اللهب والغبار صامتونُ

ودائماً علي سفرُ

لو كلموك يسألون.. كم تكون ساعتك؟

مضيت صامتاً موزعَ النظرُ

رأيتهم يحترقون وحدهم في الشارع الطويلُ

حتى إذا صاروا رماداً في نهايتهُ

نما سواهم في بدايتهُ

وجدت ساق الوليد فوق جثة الفقيدُ

كأن من مات قضي ولم يلد

ومن أتى أتى بغير أب

فُجعت فيهم يا أبي، كرهتهم في أول النهار

وفي المساء قارب الظلام بين حَطُونَا

رأيتهم... وارَوْا وراء الليل موتاهم

وانحمرت دموعهم، واحضلَّ مَبْكَاهم

فهذه النماذج الثلاث تعبر عن اغتراب يعيشه الشاعر في واقعه. لكن هذا الاغتراب لا يعكس تجربة ذاتٍ منعزلةٍ ومنطوية على نفسها كما كان الأمر عند الشعراء الرومانسيين، بل هو تعبير عن تجربة جماعية تتمثل في اغتراب الإنسان العربي في واقعه الذي وسمته الهزائم المتتالية التي أسفرت عن ضياع أجزاء أخرى من الأرض العربية بعد احتلال فلسطين، كما وسمه ضياع كرامة هذا الإنسان على يد أنظمة عسكرية أو شبه عسكرية تتناوب على حكمه وعلى استعباده.

فهذا الاغتراب إذن يحمل رؤية رافضة لهذا الواقع ومتمردة عليه. وهو ما يعني تخلص الشعر العربي مع هذه التجربة الجديدة من عدمية التجربة الرومانسية، وارتباطه أكثر بعموم الإنسان العربي.

أما موضوع **الحياة والموت**، الذي يسميه المعدواي تجربة الحياة والموت في الشعر الحديث، فيعبّر عن تصوير الشاعر دمار الواقع العربي وموته، مع تطلعه إلى البعث وانتصار الحياة على الموت. ويجسد الشاعر العربي من خلال هذه التجربة مفهوم الرؤيا الذي عبر عنه أدونيس وجعله سمة للشعر المعاصر، حين قال بأن هذا الشعر يجب ألا يقف عند حدود الوصف وتصوير تناقضات الواقع، بل يجب أن يكون تطلعاً نحو المستقبل.

ولما كان أدونيس، بجانب يوسف الخال، من أوائل الداعين إلى ربط الشعر بالرؤيا والتعبير عن مفهوم الحياة بعد الموت، فقد جاء جزء كبير من شعره مجسّداً هذا التوجه، كما في قصيدة "تيمور ومهيار". وهي قصيدة طويلة نظّمها الشاعر على شكل نص مسرحي يحتوي على حوار بين الشخصيات، وعلى إرشادات تتضمن سرداً للأحداث ووصفاً للمكان والشخصيات. ويصور فيها الشاعر محنة مهيار (شخصية أبداعها خيال الشاعر) مع تيمور، الحاكم المستبد، حيث يعن الحاكم في تعذيبه وقتله بشتى السبل، لكن مهياراً ينتصر في كل مرة على معاناته وموته. ويلجأ في الأخير إلى إحراقه بعد وضعه داخل تمثال من النحاس مُلئاً بالكبريت

والزرنخ والنفط والرصاص، ليموت مهيار، ثم ينبعث بعد ذلك من رماده،
وتنبعث معه المدينة التي كانت غارقة في موتها أيضا. ومما جاء في هذه
القصيدة:

(ردهة في القصر، تيمور وحوله حراس مسلحون)

تيمور (بغضب):

هاتوه هاتوا حمم البركان، هاتوا نهم الضباع

لُفوه بالجرذان والأفاعي

هاتوه واسحقوه ...

(تنصب خشبة تغطيها أمشاط الحديد. يُمدد عليها مهيار، يُجلد
حتى يتقطع لحمه. يسمر رأسه بمسامير حُميت في النار. يؤخذ إلى
السجن. يُطاح على وجهه. توضع أسطوانة من الحجر على ظهره.
تُقيد بالحديد يده ورجلاه)

(تيمور، مهيار، حراس مسلحون)

تيمور: ألم تكن في السجن؟ كيف جئت؟

أنسلت من شقوقه؟ هدمته؟ أخرجك السجن؟

...

(يُمدد بين خشبتين. يقطع رأسه. يقطع جسده إلى أجزاء صغيرة
تُرمى في جبّ للأسود. الأسود لا تأكلها، بل تنحني وتبتعد عنها)

(جمهور، مهيار، تيمور، الساحر)

أصوات: شبيهه. كأنه مهيار

يعود، كيف عاد

يا سيّد الأسرار

يا ساحر البلاد كيف عاد؟

تيمور: شبيهه؟ مهيار ...

أموت، كلّ خلجة طاعون

أموت... كلّ عُضْوٍ يفترّ من ثيابي،

يدورُ كالمجنونُ

مهيارُ؟ عادَ، أين... أين ساحرُ البلادُ

ماذا ترى؟ رأيت؟ كيف؟

الساحر: ... ثوراً

أريد ثوراً أسودَ الجبين والقرنين،

تحت فكّه السفليّ شامتان،

لكي أرى الآتي كما يراني ...

تيمور: أخرجهُ من قميصه ...

الساحر: أمسحهُ

تيمور: جرادَةً، أو نملَةً عرجاءً، أو حِرْبَاءً ...

الساحر: مُر لي بكأسِ ماءٍ ...

(يجيء الثور. ينفث في إحدى أذنيه فتصير اثنتين. ينفث في الثانية

فيصير الثور ثورين. يأخذ بذاراً يبذره ويحرثه. نبت الزرع وأينع

وحُصِد. دُزِّي وطحن وعجن وخبز وأكل في ساعة واحدة. أخذ

كأس الماء ونفث فيها. أعطاها إلى مهيار وأمره أن يشربها. يشربها
مهيار كلها)

الساحر (إلى مهيار) :

ماذا نُحسّ الآن؟

مهيار: كلّ جزءٍ

في جسدي ينبوغُ

(بيتسم. صمت)

واشتدّت الحياةُ في عروقي ...

...

(يصنع من النحاس تمثالاً مجوفاً بشكل ثور يحشوه نفضاً ورصاصاً
وكبريتاً وزرنيخاً. يدخل مهيار في جوفه. يشعل فيه النار. يلتهب
وينصهر ويتحول كل شيء إلى رماد. تهب ريح تملأ الفضاء سحاباً
أسود ورعوداً وصواعق وأعاصير. يسود ما بين السماء والأرض،
ويمكث الناس أياماً حائرين لا يميزون بين الليل والنهار. يتحرك
الرماد ويخرج منه مهيار)

الراوي: وقيل صارت تُمطر السماء

ناراً على المدينة. استُدِلَّتْ

فأنسحقت واحترقت،

وبقيت زماناً

يخرج من أنقاضها دخانٌ

يشمه الناسُ فيسقطونُ

موتى،

ومهيأر دمٌ وماءٌ

والأرضُ مثل وجهه،

تبدأ، مثل صوتِه

والناسُ يُولدونُ...

فهذه القصيدة تمثل انتصار الحياة على الموت من خلال انبعاث الحياة من رماد مهيار. وهو ما يعكس رؤية الشاعر إلى الواقع العربي من خلال وصف الدمار الذي حل به منذ النصف الثاني من القرن العشرين

بفعل تداعيات الهزائم المتتالية، وتجاوز هذا الوصف إلى التطلع نحو المستقبل حيث سينبعث الإنسان العربي من رماده وتتنصر الحياة على الموت.

2- الخصائص الفنية:

يمكن تلخيص أبرز الخصائص الفنية لحركة الشعر المعاصر في ثلاثة هي: الصورة الرمزية والتناص وكسر بنية البيت.

أ- الصورة الرمزية:

لعل السمة البارزة التي صارت تطبع لغة الشعر العربي المعاصر أنها لغة مُفارقة، خاضعة لانزياحات متعددة تبتعد بها عن اللغة التوصيلية الواضحة. وهذا ما جعل الغموض خاصية ملازمة لها. فكان ذلك من أبرز مظاهر التجديد التي حملتها هذه التجربة على مستوى اللغة الشعرية. ويعدّ تجديد الصورة جزءاً من هذا التجديد الذي حققته اللغة الشعرية. وفي هذا الإطار سعى الشاعر المعاصر إلى توسيع مجال الصورة ليتجاوز شكلها البياني المؤلف القائم على التشبيه والاستعارة، وذلك بتوظيف الرموز التي تشكل ما يمكن تسميته بالصورة الرمزية، وتعدّ مظهرها من مظاهر غموض اللغة في هذا الشعر.

ويستند مفهوم "الصورة الرمزية" إلى مفهوم "الرمز" الذي يمكن تعريفه بأنه "اسم يدل على شيء أو مكان أو شخص، يستعمل في النص الشعري بدلالات مجازية قائمة على الاستعارة". وهذا التعريف يستند إلى التصور الذي تقدمه حوله سيميوتيقا شارل ساندرس بيرس، حيث ميز بيرس بين ثلاثة أنواع من العلامات في دلالاتها على الأشياء، هي: الأيقونة icone والمؤشر (القرينة) indice والرمز symbole. وعرف الرمز بأنه علامة تدل على الموضوع عن طريق الوضع والعرف. أي أن دلالتها عليه ليست دلالة أصلية، ولكنها خاضعة للعرف، كدلالة الحمامة على السلام أو الحرية، أو دلالة الزيتون على السلام، أو الورد الأحمر على الحب...

ومعنى ذلك أن الرمز يتضمن دلالات خيالية قائمة على الإيحاء، وأن هذه الدلالات تتغير بتغير الأزمنة والثقافات. ولهذا فهو مرتبط بالاستعمالات المجازية للغة، عن طريق توسيع دلالاتها لتصير لها دلالات أخرى رمزية غير متضمنة في دلالاتها المعجمية.

وهذا المفهوم هو الذي يقوم عليه جزء كبير من الصورة في الشعر المعاصر الذي تستمد فيه الرموز دلالاتها من السياق، لا من المعاني المعجمية للكلمات. ومن أهم أنواع الرموز التي وظفها الشاعر المعاصر:

- الرمز الطبيعي: كما في قول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته "رسالة إلى مدينة مجهولة":

أبي..

وكان أن عبرت في الصبا البحور

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر

الصيف فيها خالد، ما بعده فصول

بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر

وأهلها تحت اللهب والغبار صامتون

حيث يتقابل في هذا المقطع نوعان من الرموز الطبيعية: رموز دالة على الموت والقسوة (الزجاج، الحجر، الصيف، اللهب، الغبار)، ورموز أخرى تدل على الحياة (الحديقة). ويعدّ النوع الأول مهيمنا على لغة القصيدة. وهي هيمنة ترتبط بالصورة الكلية التي يعبر عنها الشاعر في قصيدته، والمتمثلة في تصوير معاناة الإنسان المعاصر وغربته في المدينة.

- الرمز التاريخي: تتمثل أهم تجلياته في استلهام الشخصيات

البارزة التي ساهمت في صناعة التاريخ العربي والإسلامي، كخالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي وطارق بن زياد والمتنبي وامرئ القيس... ومثاله قول

نزار قباني في قصيدة "هوامش على دفتر المهزومة" التي نظمها سنة 1991 بعد حرب الخليج الثانية التي مزقت الوحدة العربية وزادت من قوة المحتل الصهيوني وغيره من القوى الاستعمارية في المنطقة العربية:

يأتي امرؤ القيس على حصانه

يبحث عن ملك من الغبار

حيث يرمز امرؤ القيس للحاكم العربي الذي أدار ظهره لهموم شهبه وأمته وتفرغ لتوطيد دعائم حكمه بالتحالف مع القوى الاستعمارية. وهو في ذلك يستدعي ما حدث لامرئ القيس، الشاعر الجاهلي، الذي فقد ملك أبيه وخرج من قبيلته للبحث عنه بطلب النصر من ملك الروم. ومن ذلك أيضا قصيدته "شعراء الأرض المحتلة" التي جاء فيها:

شعراء الأرض المحتلة

ما عاد لأعصابي أعصاب

حرمات القدس قد انتهكت

وصلاح الدين من الأسلاب

ونسى أنفسنا كتاب؟

إذ يوظف الشاعر رمز صلاح الدين الأيوبي، محرر القدس من يد الصليبيين، ليرمز به إلى كرامة الإنسان العربي التي انتهكت بعد احتلال الصهاينة للقدس الشريف.

- الرمز الديني: يتمثل في توظيف أسماء شخصيات دينية كأسماء الأنبياء وأصحاب الكهف وأسماء الصحابة...

وتعدّ شخصية المسيح عليه السلام أكثر الرموز الدينية استحضارا في الشعر العربي المعاصر، حيث يتم استدعاؤه عادة بطريقة تخضع للتصور المسيحي، بالإشارة إلى حادثة الصلب المزعومة. ولعل ما دفع الشعراء إلى استدعاء هذه الحادثة، على الرغم من عدم اعتقادهم بصحتها، هو تجسيدها مفهومي: الفداء عن طريق الصلب، وانتصار الحياة على الموت، لارتباطها في المعتقد المسيحي بحادثة "القيامة" وهي انبعاث المسيح من موته بعد ثلاثة أيام من صلبه. وهو ما ينسجم مع مفهوم "الرؤيا" الذي عبّر الشعراء المعاصرون من خلاله عن انتصار الحياة على الموت. يقول السياب في قصيدة بعنوان "المسيح بعد الصلب" متقمصا شخصية المسيح وقد تعرّض للصلب:

بعدهما أنزلوني، سمعتُ الرياح

في نواح طويل تسفُّ النخيل

والخطى وهي تنأى، إذن فالجراح

والصليب الذي سَمروني عليه طوال الأصيل

لم تُمتني. وأنصتُ: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة

مثل حبل يشد السفينه

وهي تهوي إلى القاع. كان النواخ

مثل خيط من النور بين الصباح

والدجى، في سماء الشتاء الحزينه

ثم تغفو، على ما تحس، المدينة

بعد أن سَمروني وألقيت عيني نحو المدينة

كدت لا أعرف السهل والسور والمقبره

كان شيءٌ، مدى ما ترى العيُّ

كالغابة المزهره

كان، في كل مرمى، صليبٌ وأمُّ حزينه

قُدس الربُّ

هذا مخاض المدينة

فالشاعر هنا يختفي خلف قناع المسيح متحدثا بلسانه ومصورا لحظة صلبه، وانتصاره على الموت، حيث يكون موته سببا في انبعاث المدينة كلها. وهو بذلك رمز للشعب العربي وللواقع العربي الذي سينبعث من رماده، حين ينتصر على موته وهزائمه، ليصير هذا الموت نفسه سببا للبعث. وقد عبّر شعراء آخرون عن هذا المعنى، منهم خليل حاوي كما في قصيدته "حب وجُلجلة" التي يجمع فيها بين معنى البعث ومعنى الفداء، حيث يقول:

وأنا في حُبِّكُمْ، في حبِّكُمْ

وفدى الزنبق في تلك الجباه

أتحدّى محنة الصَّلبِ

أُعاني الموتَ في حبِّ الحياة

- الرمز الأسطوري: يعبرّ توظيف الشاعر المعاصر الرموز الأسطورية عن سعة ثقافته وامتدادها إلى الثقافات الإنسانية وتراثها. لذلك تعد الصورة الشعرية القائمة على الرموز الأسطورية من أبرز خصائص الشعر المعاصر، وهو ما يسميه عز الدين إسماعيل بالمنهج الأسطوري.

وتعد الأساطير التي تحيل على المعاناة والغربة، أو على البعث وانتصار الحياة على الموت، أكثر الأساطير حضوراً في هذا الشعر، كأساطير سيزيف وبرومثيوس وطائري الفينيق والعنقاء اللذين يكون احتراقهما سبباً في انبعاث الحياة، وأسطورة تموز وحيبته عشتار، اللذين ينزلان إلى العالم السفلي بداية كل شتاء، لينبعثا قبيل الربيع وتنبعث معهما الحياة.

يقول السياب في قصيدة "رؤيا عام 1956" مستحضراً رمزي

تموز وعشتار:

عشتار على ساق الشجرة

صلبوها دقوا مسماراً

في بيت الميلاد الرّحم

عشتار بحفصة مستتره

تُدعى لتسوق الأمطاراً

تدعى لئساق إلى العدم

عشتار العذراء الشقراء مسيل دم

صلّوا هذا طقس المطر

صلّوا هذا عصر الحجر

صلوا. بل أصلوها نارا

تموزُ تجسّد مسمارا

من حفصة يخرج والشجرة

حيث ترمز عشتار إلى الشهيدة العراقية حفصة التي ينكّل بها
وئسلب وئحرق، لكن موتها يكون إيدانا ببدء حياة جديدة عندما ينبعث
منها تموز ليعيد الحياة إليها وإلى الأرض كلها، كما تقول الأسطورة البابلية،
لتكون شهادتها انتصارا على أعدائها.

ومن هذه الرموز أيضا: رمز أورفيوس العازف العظيم الذي ماتت
حبيبته يوريديس فنزل إلى العالم السفلي متوسلا للآلهة أن تعيد إليها الحياة،
فتمكّن من تحقيق مبتغاه بعدما سحر الآلهة ببراعة عزفه. وقد استحضره
أدونيس في بعض قصائده، ومنها قصيدة "ساحر الغبار" التي يقول فيها:

عاشقُ أتدحرجُ في عتَمات الجحيمِ

حجراً، غير أني أضيء

إنّ لي موعداً مع الكاهنات

في سرير الإله القديم

كلماتي رياحٌ تُهزُّ الحياةَ

وغنائِي شَرارٌ

إنني لغةٌ لإلهٍ يجيء

إنني ساحرُ العُبارِ

والخلاصة أن الشاعر المعاصر تمكّن، من خلال توظيف الرموز المختلفة، من توسيع مفهوم الصورة الشعرية، فلم تعد مقتصرة على الجانب البياني، كما جعل الصورة الرمزية مرتبطة بالصورة الكلية للقصيدة، لتتجاوز دلالتها حدود البيت الشعري.

ب- التناص:

إن التناص، بما هو استدعاء نصوص داخل نصوص أخرى، ليس بالظاهرة الجديدة على الكتابة الشعرية العربية، ولكن ما يميز الشعر المعاصر هو تكثيفه من هذه الظاهرة التي صارت سمة مميزة له، مع إعطائها أبعاداً جمالية ودلالية جديدة. وهي سمة تدل على ما صار الشاعر المعاصر يمتاز به من سعة في ثقافته تفرض على القارئ البحث في مصادر هذه الثقافة لتحقيق التواصل مع شعره.

وقد تعددت المصادر التي استقى منها الشاعر المعاصر نصوصه، وأهمها: القرآن الكريم والكتاب المقدس والحديث النبوي الشريف والنص التاريخي والشعر العربي قديمه وحديثه، إضافة إلى نصوص ثقافات أخرى قديمة وحديثة.

فمن نماذج التناص مع القرآن الكريم قول نزار قباني في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" التي نظمها بعد نكسة 1967 التي شهدت هزيمةً مُذلةً للجيش العربية أمام الجيش الصهيوني:

لا تلعنوا السماء

إذا تحلت عنكم... لا تلعنوا الظروف

فالله يؤتي النصر من يشاء

وليس حدّادا لديكم يصنع السيوف

وفيه استحضار لقوله تعالى من سورة آل عمران: "وما النصر إلا من عند الله"

وقوله من سورة الروم: "يومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله. ينصر من يشاء. وهو العزيز الرحيم"

ومنها أيضا قول الشاعر الفلسطيني محمود درويش في قصيدة "أنا يوسف يا أبي"، موظفا رمز النبي يوسف عليه السلام، مع التناص مع القرآن الكريم:

أَنَا يُوسُفُ يَا أَبِي. يَا أَبِي، إِخْوَتِي لَا يُحِبُّونَنِي، لَا يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُمْ يَا
أَبِي. يَعْتَدُونَ عَلَيَّ وَيُرْمُونَنِي بِالْحَصَى وَالْكَأَمِ. يُرِيدُونَنِي أَنْ أَمُوتَ
لِكَيْ يَمْدَحُونِي.

وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِكَ دُونِي.

وَهُمْ طَرَدُونِي

مِنَ الْحَقْلِ، هُمْ سَمَّمُوا عَيْنِي يَا أَبِي. وَهُمْ حَطَّمُوا لَعْبِي يَا أَبِي. حِينَ
مَرَّ النَّسِيمُ وَلَا عَبَّ شَعْرِي غَارُوا وَتَارُوا عَلَيَّ وَتَارُوا عَلَيْكَ، فَمَاذَا

صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبِي؟ الْفَرَاشَاتُ حَطَّتْ عَلَيَّ كَتِفَيَّ، وَمَالَتْ عَلَيَّ
السَّنَابِلُ، وَالطَّيْرُ نَامَتْ عَلَى رَاحَتِي.

فَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا يَا أَبِي؟ وَلِمَاذَا أَنَا؟ أَنْتَ سَمَّيْتَنِي يُوسُفًا، وَهُمُ
أَوْقَعُونِي فِي الْجُبِّ، وَاهْتَمُّوا الدِّثْبَ؛ وَالذِّثْبُ أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِي..
أَبْتِ! هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ: إِلَيَّ رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ
كَوْكَبًا، وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ، رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ.

حيث يستحضر قوله تعالى من سورة يوسف: "قَالُوا: أَئِنَّكَ لَأَنْتَ
يُوسُفُ، قَالَ: أَنَا يُوسُفُ وَهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا"، إضافة إلى الآية
التي تم استحضارها كاملة وهي قول يوسف لأبيه: "إِلَيَّ رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ
كَوْكَبًا، وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ، رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ".

في هذه القصيدة نلاحظ أيضا أن التناص مع القرآن الكريم يلتقي
بتوظيف رمز يوسف الذي يمكن تأويله بطرق مختلفة أهمها أنه رمز لأرض
فلسطين أو الشعب الفلسطيني أو للقدس التي خذلتها الأنظمة العربية
وسلمتها للموت، مثلما فعل إخوة يوسف بأخيهم، ثم تظاهروا بالحزن
والبكاء على ما أصابه من أذى.

ونجد في هذا الشعر استحضارا لنصوص أخرى كالنص الديني المسيحي. ومن نماذجه قول الشاعر أمل دنقل في قصيدته "صلاة":

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك. باقٍ
لك الجبروت. وباقٍ لنا الملكوت. وباقٍ لمن
تحرس الرهبوت.

تفرّدتَ وحدك باليسر. إن اليمين لفي الخسر
أما اليسار ففي العسر. إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون... فيعيشون. إلا الذين يشون. وإلا
الذين يوشون ياقات قمصاتهم برباط السكوت!

وفيهما استحضار لما يسمى بالصلاة الربانية المسيحية، وهي:

"أبانا الذي في السماوات ليتقدس اسمك، ليأت ملكوتك، لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك على الأرض. خبزنا كفافنا أعطنا اليوم، واغفر لنا ذنوبنا كما نغفر نحن أيضا للمذنبين إلينا، ولا تدخلنا في تجربة، لكن نجنا من الشرير. لأن لك الملك والقوة والمجد إلى الأبد".

غير أن استحضر أمل دنقل هذا النصّ لم يكن لغاية دينية، بل لغايات أخرى ترتبط بدلالته الرمزية المتمثلة في انتقاد الأنظمة السياسية العربية التي تتأله على شعوبها وتسحق كل من لا يدور في فلكها. فجاء هذا الانتقاد بشكل ساخر شبيه بالخطاب الذي يوجهه المسيحي إلى الله في صلاته.

ج- كسر بنية البيت:

يمكن القول بأن أهم ما حققه الشعر المعاصر على مستوى الإيقاع يتمثل في كسر بنية البيت ذي الشطرين، فكان ذلك فاصلا بين زمنين إبداعيين: أولهما يمثل التاريخ الطويل للشعر العربي من الجاهلية إلى ما قبل منتصف القرن العشرين، حيث شهد حركات تجديدية لم تجرؤ على الخروج عن نظام الشطرين، وثانيهما يمثل حركة الشعر المعاصر التي تمكنت بداية من منتصف القرن العشرين من الخروج على النظام الذي حافظ عليه البيت

الشعري طوال تاريخه. ويتضمن كسرُ بنية البيت تأسيسَ حركة الشعر المعاصر قوانينَ عروضية جديدة تترجم خروجه على الشكل القديم، وهي:

— الكتابة بنظام التفعيلة الواحدة

— وتنويع القوافي

— وكتابة أبيات متفاوتة الطول

— والتضمين

ففي القانون الأول اختار الشاعر المعاصر نظم قصائده على تفعيلة واحدة تتكرر في أبيات القصيدة كلها. ويعني ذلك أنه يختار من بين بحور الشعر العربي تلك التي تسمى بالبحور الصافية وتتكون من تفعيلة واحدة. وقد حددت نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" هذه البحور التي لا يجوز للشاعر المعاصر الخروج عليها، وهي: المتدارك والخبب والرمل والكامل والرجز والمتقارب والمهزج، إضافة إلى مجزوء السريع ومجزوء الوافر.

وقد التزم معظم الشعراء بهذا القانون، فنظموا قصائدهم على وزن من الأوزان الصافية التي حددتها نازك. ومثال ذلك هذا المقطع من قصيدة "صلاة" لأمل دنقل:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك. باقٍ

فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولن

لك الجبروت. وباقٍ لنا الملكوت. وباقٍ لمن

فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعو

تحرس الرهبوت

لن فعولُ فعولُ

غير أن عددا من الشعراء تمردوا على هذه القاعدة، فلم يلتزموا بها. وكان خروجهم عنها بطريقتين، هما: المزج بين الأوزان (نظم قصيدة واحدة على أكثر من وزن) والنظم على الأوزان الممزوجة (غير الصافية).

وكان أدونيس من الشعراء الذين حققوا الانزياح عن القانون الذي وضعته نازك بالشكلين السابقين معا. فمن نماذج مزجه بين وزنين أو أكثر في قصيدة واحدة قوله في ديوان "الكتاب":

ثُراني هنا الآن غيري؟ وماذا سمعتُ

وأسمع؟ هذي العريش، دُم

النخيل سقاؤها،

والليالي جراز.

في العريش الحدائق تحلم: قمصاتها

ملئت أنجماً.

حيث جاء المقطع الأول من القصيدة على وزن المتقارب، والمقطع

الثاني على وزن المتدارك.

ومن نماذج خروجه على قانون البحور الصافية، واختياره النظم

على البحور الممزوجة قوله في قصيدة "أقاليم النهار والليل":

أتهجأك، أوقظ النار في وجهك

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فع

أستصرخ الحروف البخيلة

ملاتن متفعّلن فاعلاتن

أحصنُ الفهد والغراب

فاعلاتن متفعّلان

وهو مقطع على وزن الخفيف الذي يمزج بين تفعيلتين هما: فاعلاتن ومستفعلن.

والخلاصة أن الشاعر المعاصر، حين كسر بنية البيت ذي الشطرين، صار يتمتع بحرية أكبر في نظم قصائده ويجرب أساليب متعددة في الخروج على القواعد العروضية، مع حفاظه على جوهر الإيقاع العروضي المتمثل في التفعيلة.

وفي القانون الثاني الخاص بتنوع القوافي تمكّن الشاعر المعاصر من الخروج على نظام القافية الموحدة الذي كانت بوارده قد بدأت مع بعض الحركات التجديدية السابقة كحركة الشعر الذاتي. وأصبح هذا التنوع يشمل تنوع الأضرب (التفعيلات الأخيرة من كل بيت) كما يشمل تنوع الروي، مثلما يتجلى في النموذج السابق لأدونيس، وهو يتكون من بيتين: ينتهي أولهما عند كلمة "البخيلة"، وينتهي الثاني في آخر المقطع عند كلمة "الغراب". وقد خالف الشاعر بين ضربيّ البيتين، فجاء أولهما على وزن "فاعلاتن" والثاني على وزن "متفعلان"، كما خالف بين الرويين أيضا (البخيلة/الغراب).

أما القانون الثالث الخاص بشكل البيت والطول الذي يبلغه، فقد استغل فيه الشاعر الحرية التي صار يتمتع بها في توزيع التفعيلات على الأسطر بشكل لا ينضبط لقاعدة محددة. وهذا ما طرح مشكلة أمام الباحثين وحيرة في تسمية هذه الوحدة الإيقاعية، فأطلقت عليها نازك الملائكة اسم "الشرط الشعري"، سماها عز الدين إسماعيل "السطر الشعري"، ورأى بأن هذا السطر قد يمتد طوله فيصبح "جملة شعرية"، كما سماها بعض الباحثين، كمحمد حماسة عبد اللطيف وأحمد المعداوي: "البيت الشعري".

والحقيقة أن الشاعر المعاصر، وإن كان قد كسر بنية البيت الشعري فتخلى عن نظام الشطرين، فقد حافظ على عناصره العروضية فلم يهدمها هدمًا كاملاً. ونخص بالذكر هنا عنصرين يقوم عليهما البيت الشعري القديم هما: التفعيلة والقافية. فمثلما حافظ الشاعر المعاصر على النظام العروضي المتمثل في التفعيلة، حافظ أيضا على القافية التي تحدد نهاية البيت. ولهذا فقد ظل البيت بيتا، وإن كان شكله قد تغير فلم يعد يشبه البيت المكون من شطرين، وليس هناك داع لتسميته بالشرط أو السطر أو الجملة. وبذلك ظلت القافية عنصرا محددًا لنهايته مثلما كانت تحدد نهايته في البيت العمودي أيضا. ويلاحظ من خلال تأمل بنية هذا البيت في الشعر المعاصر

أن الشاعر قد خضع لقواعد تحدد القافية، لا بد من أن يلتزم بوحدة منها على الأقل. وأهم هذه القواعد:

- انتهاء البيت بروي يتردد في القصيدة
- أو انتهاءه بسكون واجب أو علة لا تُجبر في بداية السطر

الموالي

- أو وقوع تفعيلة الضرب نهاية لمقطع أو لقصيدة
- وينتج عن هذه القواعد أن البيت في الشعر المعاصر قد يطول حتى يستغرق أسطرًا متعددة ويتكون من تفعيلات كثيرة، لكنه لا بد أن ينتهي بقافية تحدد نهايته. ولتوضيح ذلك نأخذ نموذجين لكل من أمل دنقل وأدونيس:

يقول أمل دنقل في قصيدة "صلاة":

أبانا الذي في المباحثِ. نحن رعاياك. باقٍ

فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن

لك الجبروتُ. وباقٍ لنا الملكوتُ. وباقٍ لمن

فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن

تحرس الرهبوتُ.

لن فعولُ فعولُ

تفرذتَ وحدك باليسرِ. إن اليمين لفي الخسرِ

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن ف

أما اليسار ففي العسرِ. إلا الذين يماشون

عولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن ف

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

عولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن

العيون... فيعشون. إلا الذين يشون. وإلا

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ

الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت

لن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولُ

فهذا المقطع يحتوي على بيتين شعريين طويلين: يتكون أولهما من

خمس عشرة تفعيلة وينتهي عند كلمة "الرهبوت"، ويتكون ثانيهما من سبع

وثلاثين تفعيلة وينتهي عند كلمة "السكوت". وقد وضع الشاعر علامات

متعددة لنهاية البيتين معا هي: وحدة الضرب (فعول) ووحدة الروي (التاء التي تسبقها واو الردف) وعلة النقص (تحول "فعولن" إلى "فعول" عن طريق علة القصر).

ويقول أدونيس:

من يتقدم؟ صاحت

فاعلُ فاعلُ فعَلن

أجراسُ عصورٍ

فَعَلن فَعِلن فا

تتلاطم في حنجرة بحريّة

علُ فاعلُ فعَلن فعِلن فعَلاتن

حسنا، يا هذا البحر، ورفقاً

فَعِلن فَعَلن فعَلن فعِلن فعُ

يا أدوات اللغة القُرشيّة

لمن فعِلن فاعلُ فاعلُ فعَلن

فهذان بيتان شعريان من وزن الخبب محددان بالقافية. وهذه القافية لها ثلاث علامات: الأولى هي علة الزيادة التي ينتهي بها البيت الأول (فعلاتن)، والثانية هي تردد الروي (بحريّة، قرشيّة)، والثالثة هي كون كل بيت يمثل مقطعاً مستقلاً، إذ فصل الشاعر بينهما بفراغ يدل على استقلال أحدهما عن الآخر.

ومن مظاهر تكسير بنية البيت الشعري أيضاً ما أصبح الشعر المعاصر يمتاز به من كثرة التضمين: فإذا كان الشعر القديم والإحيائي يميل في عمومه إلى الحفاظ على استقلال البيت والخضوع لرأي القدماء الذي يعدّ التضمين عيباً من عيوب القوافي، فإن الشاعر المعاصر قد كسر هذه القاعدة، فصار التضمين عنده مزيّة إيقاعية تحقّق تنوعاً في إيقاع القصيدة. وهذا التنوع ناتج عن التوتر الحاصل بين الجانبين العروضي والدلالي، حيث يميل القارئ إلى الوقوف على نهاية البيت المكتمل عروضياً، لكن تعلق البيت بما بعده دلالياً وتركيبياً يفرض عليه الاستمرار، فلا يتوقف إلا عند اكتمال عناصر الجملة. ويمكن التمثيل لذلك بهذا المقطع من قصيدة "المسيح بعد الصلب" للسياب:

بعدهما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسفُّ النخيل

والخطى وهي تنأى، إذن فالجراخ

والصليب الذي سَمروني عليه طوال الأصيل

لم تُمتني. وأنصتُ: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة

إذ يمكن أن نلاحظ تعلق البيت الأول بالثاني، وتعلق البيت الثالث بالرابع، والرابع بالخامس، والخامس بالسادس، من الناحية التركيبية والدلالية، على الرغم من أن هذه الأبيات مكتملة كلها من الناحية العروضية.

وبذلك يكون التضمين من أبرز أشكال الانزياح العروضي التي يمتاز بها الشعر المعاصر، لكونه يكسر القاعدة التي كان الشعر العربي يسير عليها في استقلال البيت الشعري واستغناؤه، عروضيا وتركيبيا ودلاليا، عما بعده من أبيات.