



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي-مغنية



معهد الآداب واللغات والآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي العلمي

للمعهد

المركز الجامعي مغنية

السند البيداغوجي لمقياس:

قضايا النصّ الشعري الحديث والمعاصر

من إعداد: الدكتورة نجية موس- أستاذة الأدب الحديث والمعاصر

موجهة إلى طلبة السنة الثالثة ليسانس: تخصص دراسات أدبية

السنة الجامعية 2022/2021



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي مغنية

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



## السند البيداغوجي لمقياس: قضايا النصّ الشعري الحديث والمعاصر

من إعداد: الدكتورة نجية موس- أستاذة الأدب الحديث والمعاصر

موجه إلى طلبة السنة الثالثة ليسانس: تخصص دراسات أدبية

السنة الجامعية 2022/2021

## تقديم:

الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجاً قيماً لينذر بأساً شديداً من لدنه ويشير المؤمنين الذين يعملون الصالحات أن لهم أجراً حسناً ما كثر في أبدأ. وأفضل الصلاة وأتم السلام على سيدنا وحبيبنا محمد، الصراط المستقيم الذي بلغ الأمانة وأدى الرسالة ونصح الأمة، فزال الضلال وأشرق الهدى.

إنّ الانتاج الأدبي الأصيل مكان تجتمع فيه بؤر ثقافة متعدّدة ولا مناص للأديب منه، لأنّ الكاتب في أصله قارئ يخزن في ذاكرته ما تعلّمه من الثقافات المختلفة، فتتشكّل لديه خلفية ثقافية يوظّفها أينما سمحت فرصة للتعبير عمّا يريد نقله إلى القارئ، وبحكم تجرّبي المتواضعة التي أفادتني وأنا أدرّس مقياس قضايا النصّ الشعري الحديث والمعاصر منذ سنوات في قسم اللغة والأدب العربي بالمركز الجامعي مغنية، تمكّنت من الإطلاع على كمّ لا بأس به من الكتب والدراسات التي تناولت بإسهاب التعريف بمسارات الشعر العربي الحديث والمعاصر وتطوّره وأهمّ قضاياها كقضيّة الشكل والبناء في القصيدة العربية وبوادر التجديد فيها.

إنّ صعوبة قراءة وفهم النصّ الشعري المعاصر، بل كيفية التعامل معه، ألزمت إدراج مقياس قضايا النصّ الشعري الحديث والمعاصر ضمن مقرّرات الدرس الجامعي، وهذا لما شهدته القرن العشرين من محاولات عدّة لتجديد الشعر العربي، وكانت مدرسة العقّاد قد بدأت هذا التجديد الفعليّ، وأدخلت عليه تعديلاً جوهرياً على المضمون عندما قدّمت للقارئ تجربة شعورية تبرز معاناة الإنسان في الحياة، وحذت حذوها مدارس أخرى، لتستمرّ عمليّة التجديد إلى أن صار التجديد الدرامي والتشكيلي للقصيدة من قضايا الشعر المعاصر. ومن ثمّ كان لزاماً على الطّالب معرفة هذه القضايا حتّى يتمكّن من إنتاج النصّ الشعري وتكليفه مع وعيه، والتقاط إشارات الخفيّة، فعلاقة الشّاعر بالمتلقّي علاقة مهمّة في تحولات القصيدة العربية، تعكس مدى صعود المتلقّي إلى ثقافة الشّاعر للكشف عمّا أضمرته القصيدة الحديثة لحظة تشكّلها، كما تحيلنا هذه العلاقة على تقبّل الشعر بمفهومه الواسع والاقبال على دلالاته.

سيجد الطّالب في هذه المحاضرات ما يجعله يكتسب ثقافة من خلال فهمه لقضايا النصّ الشعري الحديث والمعاصر من لغة شعرية ونزعة صوفية و نزعة درامية، ومن رمز وأسطورة وصورة شعرية وقضايا أخرى تساعد على تثقيف الطّالب القارئ، حتّى يتفاعل مع ثقافة الشّاعر لإنتاج نصّ شعري يقوم على المغايرة والابتكار.

المواصفات المنهجية لمقرر قضايا النصّ الشعري الحديث والمعاصر.

عدد الحصص المخصصة للمقرّر	من 12 إلى 14 حصة
عدد المحاضرات في المقرّر	14 محاضرة (محاضرة في كل حصة).
الزّمن المخصّص لكلّ محاضرة	ساعة ونصف (1.5)
الحجم السّاعي لاستغراق المقرّر	من 18 إلى 21 ساعة
العلوم المساندة	علم التّاريخ- علم الاجتماع- علم النفس- علم الأنثروبولوجيا.
الاحتياجات المعرفية	يتطلب هذا المقرّر أن يكون الطّالب على دراية بالسياق التّاريخي المواكب للنصّ الشعري الحديث والمعاصر، وذو معرفة مسبقة بكيفية مناقشة المحتوى الشعري استناداً إلى المكتسبات القبلية عبر مراحل ونصوص عديدة.
الطلّبة المستهدفون	طلّبة السّنة الثّالثة ل. م . د/ تخصّص: دراسات أدبيّة
الأهداف المرجوّة من المقرّر	إن هذا المقرّر ذو صبغة نظرية وتطبيقية، يهدف إلى تعريف الطّلبة بمسارات الشعر العربي الحديث والمعاصر، تطوّره، ومدارسه، وذلك بتحديد المصطلحات الرّئيسية المتعلّقة بالشّعر العربي الحديث، بدءاً بقضاياها الكبرى، وانتهاءً بظواهره وسماته الفنّيّة، كما تعرض هذه المادّة لبدائيات التّجديد، وعوامله، وموضوعاته، وخصائصه البنائيّة، بغية الكشف عن مكانتها ضمن المناهج النّقديّة، وبالتّالي الإحاطة بكلّ الجوانب الإيجابية والسّلبية.



تمهيد:

كان نظم الشعر منذ العصر الجاهلي وحتى العصور اللاحقة يسير على نهج وأسلوب واحد، فقد ظلّ الشاعر ينظم قصيدته على نظام الشعر الواحد والقافية الموحدة من بدايتها وحتى نهايتها، لتخرج متماسكة الأفكار والأبيات، وبمفهوم آخر إنّ القصيدة العربية في شكلها العمودي ذي الشطرين سارت منذ بدايتها على تشكيل موحد تتقابل فيه الأشطر، وتكرّر فيه الوحدات الموسيقية التي تمثل بنية أو صورة موسيقية متكاملة، يعمل الشاعر على تجسيدها في قالب شعريّ يليق بما تحويه من رؤى وقضايا يجتهد الشاعر كثيرا في الحفاظ على قداسة الشكل على حساب أيّ مقوم آخر، وما نظرية (عمود الشعر) المعروفة إلاّ تعبير حيّ عن صرامة النظم والتقاليد الشعرية داخل إطار الشكل، حتى أنّ أنصار هذا النوع من الشعر تمسّكوا بمبادئه وقواعده نظمه وساروا على أسلافهم يبذلون جهدا كبيرا في نتاجهم الشعري، وهذا الجهد في نظرهم لا يقيّد حريتهم، ويقلّل من إبداعاتهم، فهم يدعون ويسرون في فضاء من الشعرية الجمالية على الرغم من قيود الاطار التي تكتب فيه والقوانين الصارمة التي يخضع لها في مجال العروض القديم، لكن في العصر الحديث أخذ تاريخ الشعر يعكس الكثير من سمات التطور، والتجديد في القصيدة العربية على كافة المستويات، وذلك نتيجة لعوامل داخلية وخارجية، وتأثر الحضارة العربية بالحضارة الغربية الحديثة، حيث ظهر عدد من الشعراء الذين رأوا أنّ الحياة العصرية بما فيها من تطوّر فكري، واجتماعي، وسياسي، تستدعي وجود شعر يستوعب هذا التطور والحدّات، ويلائم العقول الفكرية الحديثة والشابة.

### 1- مفهوم التجديد في الشعر العربي:

معنى التجديد في الشعر العربي هو تغيير أصول الشعر بأسلوب يحافظ على المناهج الشعرية و يضيف له تطورات مستحدثة، أو غير مستخدمة من قبل، و بتعريف آخر هو التغيير الكلي في المبنى المعروف للقصيدة، والتحوّل عن المسار المعتاد في صياغة القصيدة من خلال استخدام أدوات، وطرق ووسائل جديدة في الكتابة، وذلك لكسر قواعد شعرية قديمة، وخلق قواعد مبنية على أسس جديدة، تتسم بالابتكار في التسق، والصورة، والمفردة، والشكل، والمضمون، أو في أي شيء آخر، ما دام يتماشى مع أصول الدّائقة، ولا يخلّ بقوانين الشعر الضمنية، وهو إبداع بكر يغمر المرء بالمتعة، والانبهار.

يعتبر مفهوم التجديد من أكثر المفاهيم التي تنازعتها التيارات الثقافية الفكرية المختلفة، وقد انعكس هذا التنازع على المفهوم ذاته من حيث المعنى والدلالة، "فالشاعر قد يكون مجدداً حتى عندما يتحدث عن الناقّة والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظه شواهد العصر، ولكن المهم هو فهم روح العصر"<sup>1</sup>، كما أنّ التجديد في الشعر العربي الحديث حقيقة ثابتة في زماننا الحديث الذي نعيشه، وقد كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر هو الزمن الذي بدأ بإظهار تيارات فكرية وأدبية جديدة تنوّعت منابعها و مرجعياتها، و "هذا يعكس - بالضرورة - سمات خاصّة لبنية المجتمع العربي على المستوى الحضاري والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والفكري، نتيجة لذلك لم يكن من الغريب أن يمثّل الشعر - فنّ العربية الأول - صدى واسعاً لكلّ هذه التناقضات الحادّة"<sup>2</sup>، حيث اختلفت أشكال هذه التيارات التعبيرية، وآلياتها الفنيّة وفق أسس شعرية، إذ رأى أصحابها القدرة على حملها، ممّا أدى إلى ضرورة إعلان بعض الشعراء عن ضرورة استحداث أشكال شعرية جديدة.

وقد ظهر التجديد على مرّ العصور على القصيدة العربية، إلّا أنّ التجديد الحقيقي في الشعر العربي جاء على خلفية ظهور العديد من المدارس الشعرية، فكانت كلّ واحدة من تلك المدارس تتخذ لنفسها طريقاً معاكساً عن الأخرى.

## 2- مدارس الشعر العربي الحديث:

مع بروز فجر القرن العشرين بعد أن ازداد الاحتكاك بالغرب، واتّسعت منافذ الاتصال بألوان ثقافته و معارفه، ظهر لشباب من أدباء العرب الاختلاف الواضح بينما يكتبه شعراء أوروبا وما يسود الشعر العربي آنذاك من ألوان التكلّف و الصنعة، فكوّن هذا الشّباب مدارس وجماعات رفعت راية التجديد عالياً، ولعلّ أبرزها:

### أ- جماعة الإحياء: (الكلاسيكية، البعث .....)

تأثرت الحضارة العربية بالحضارة الغربية الحديثة، "حيث شهدت هذه الفترة حركة بعث نشيطة، ومهدت للمدرسة الكلاسيكية الجديدة التي مثلها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم في مصر، والرّصافي والزّهراوي في العراق، والشاذلي خزندار في تونس، محمد العيد آل الخليفة ومفدي زكرياء في الجزائر، و غيرهم في البلدان العربيّة الأخرى"<sup>3</sup>، فقد سارت هذه المدرسة في كتاباتها الشعرية على محاكاة الشّكل

<sup>1</sup>عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، الناشر المكتبة الأكاديمية، 1994، ط5، ص14.

<sup>2</sup>طه وادي، جماليات القصيدة العربية، الشركة العصرية العالمية للنشر، ط1، 2000، ص01.

<sup>3</sup>شلتاغ عبود، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1985، ص33.

التقليدي للقصيدة العربية القديمة، و كان طابع الشعر فيها هو طابع المحافظة في إحياء و استلهام التراث العربي القديم، حتى أنّها أطلق عليها عدّة تسميات كالمدرسة الإبتاعية الإحيائية نظراً لمحاولات روادها في إحياء التراث القديم والمدرسة الكلاسيكية الغربية، ومدرسة النهضة الأدبية<sup>1</sup> نظراً لأنّ نشأتها لدى العرب كانت إثر حركة النهضة القومية التي اقترنت بمرحلة من التدمر الاجتماعي، والاضطراب السياسي وما نتج عنها من ثورات نهضوية تسعى لإزالة الظلم والاستبداد، وسعي روادها للوصول إلى مستوى اجتماعي وسياسي وثقافي يتّصف بالمثالية<sup>2</sup>، أي النهوض بالشعر العربيّ من رقدته والعودة به إلى التقليد، أو استحياء الشعر العربي القديم في أصالته، و رصانة لغته، وقوّة أسلوبه، مع قدرة الشاعر بالاحتفاظ بشخصيته، وقدرته على التفاعل مع ما يحدث في عصره.

لقد عبّر الإحيائيون عن الموضوع الشعري، وهو ما يسمّى بالعرض في القصيدة، كما ظلّوا محافظين على الوظيفة الأخلاقية للشعر، كالبارودي الذي يرى أنّه "لو لم يكن من حسنات الشعر إلاّ تهذيب النفوس، و تدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح، وارتبأ الصّهوة التي ليس دونها لذي همّة مطمح"<sup>3</sup>، وفي هذا الصّدّد أشار عزالدين اسماعيل إلى أنّ محاولة البارودي وشوقي مجرد محاولات إنبعائية للشعر العربي الذي تردّى و تلاشت صورته حيث يقول: "وفرق بين التطور والانبعث، لأنّ البارودي وشوقي واسماعيل صبري، وأضرابهم لم يطوّروا هذا الشعر، و إنّما قد انتشلوه من الوهاد المنحطّة، كان قد تردّى فيها في عصور الأجداب الثقافي والتخلّف السياسي على السواء وحاولوا النهوض به إلى مستوياته الرّاقية التي بلغها ذات يوم على يد كبار الشعراء القدامى من أمثال البحترى، وأبي تمام والمتنبي وأضرابهم.... وصرنا نقرأ قصيدة لشوقي فتمثّل روح المتنبي أو البحترى أو ابن زيدون، وقد أضفت على القصيدة طابعها"<sup>4</sup> ولظهور هذه المدرسة العديد من الأسباب والدوافع<sup>5</sup>:

## 1. شعور الأدباء و الشعراء الى ضرورة إحياء الثقافة العربية و حضارتها.

<sup>1</sup> ينظر من شعراء الأحياء، أحمد شوقي، معروف الرصافي، محمد الشادلي خزندار، إنجاز أمال موسى، محمد الغري، المنظمة العربية للتربية والثقافة و العلوم ألكسو، ص16.

<sup>2</sup> إسماعيل الصلخدي، المرشد في المذاهب الأدبية و الفنون الأدبية، الصف الثالث ثانوي، ص2.

<sup>3</sup> البارودي، ديوانه، تحقيق علي الجارم و محمد شفيق معروف، القاهرة، دار المعارف، ج1، 1971، ص56.

<sup>4</sup> عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص43.

<sup>5</sup> شعبان عبد الحكيم محمد، شعر مدرسة الإحياء - رؤية نقدية - العلم و الإيمان للنشر والتوزيع، ط1، مج1، 2018، ص41-

2. ظهور جمعية المعارف التي ساعدت على إحياء الدواوين الشعرية العربية القديمة
3. الكفاح والنضال الذي عمق فكرة الرجوع الى الماضي، والالتفاف الى أجداد العرب القديمة، ومحاولة إعادة احيائها
4. تأسيس دار الكتب المصرية التي كان لها الدور الأكبر في نشر الثقافة والتراث القديم.

#### \* - خصائص مدرسة الاحياء<sup>1</sup>:

1. معارضة الشعراء القدماء في تناول الأغراض الشعرية التقليدية كالهجاء، والمدح و الرثاء، وغيرها، حيث استحدثوا أغراضا شعرية جديدة لم تكن معروفة كالشعر الوطني والشعر الاجتماعي، والشعر المسرحي.
2. تعبير الشعر عن روح العصر، وذلك لوعي الشعراء بخدمة الحياة، ضمن أطرافها الاجتماعية والفكرية.
3. العناية بالجانب البياني من حيث بلاغه الأسلوب، وجودة الصياغة، واختيار الألفاظ المناسبة.
4. الالتزام بالموسيقى القصيدة العربية القديمة، والمحافظة على اوزان الخليل المعروفة.
5. التمسك بعمود الشعر العربي، والذي يعني التقاليد الفنية التي كان يسير عليها الشعراء القدامى.
6. ارتباط مدرسة الإحياء الكلاسيكية من ناحية المحافظة على التراث القديم، ومن ناحية تقسيم المسرحية الى الملهات والمأساة.

#### ب- جماعة الديوان:

تعرضت مدرسه أحمد شوقي لثورات مؤسسه حول الصوره التقليديه، نظرا للتوجهات الجديدة للشعراء المتأثرين بالآداب الأوروبية المتنوعة في مرحلة الاحتكاك والتفاعل، وتحت الظروف السياسية النفسية والثقافية، تم الاطلاع المباشر على "الأدب الانجليزي والفرنسي، والتأثر بالاتجاه الوجداني منه في أجواء الاحباط، والفشل السياسي، التي كان يمر بها العالم العربي تحت وطأة الاحتلال، أو مخلفاته في مرحلة الدويلات المستقلة شكليا"<sup>2</sup> وهكذا ظهرت مدرسة الديوان كثمرة اتصال العرب بالعالم الغربي، لتكون تعبيراً صادقاً عن الذاتية والوجدان، والشخصية الفنية المستقلة، ورفضها للنهج التقليدي

<sup>1</sup> من شعراء الإحياء، ص 18-19.

<sup>2</sup> شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط 1998، ص 120.

السائد في مدرسة الإحياء، ومن أعلامها الثلاثة: عبد الرحمن شكري، ابراهيم المازني، وعبّاس العقاد، قاموا بدور كبير في خدمة نهضتها الشعرية، وفي نشر حركة التجديد في الشعر العربي الحديث<sup>1</sup>.  
 وجماعة الديوان مدرسة نقدية أدبية نشأت بفعل علاقات خاصّة قامت بين روادها، وتألّفهم لكتاب الديوان، الذي منه جاءت تسمية هذه المدرسة، وتأثّر أعلامها بالمذهب الرومانسي من ناحية التجديد في موضوعات الشعر، والتعبير عن الإنسانية  
 \* - سمات شعر مدرسة الديوان<sup>2</sup>:

- التحرّر والتّجديد الشعري في الشّكل والمضمون.
- انعكس في شعرهم أثر مدرسة خليل مطران: المدرسة الرائدة في الشعر الموضوعي.
- توخّي البساطة في المعجم، واعتمدوا على الخيال معياراً، وميزانا لتفضيل بعض الشعر عن بعضه البعض، و نبذوا الزخرف البديعي، أداروا ظهرهم للقديم، وظهرت بعد ملامح التّأثّر في شعرهم، ودعا العقاد الى مساندة الأدب للمذهب الاشتراكي، ومحاربة المفهوم الضيق بمعنى القومية.

وفي مجال تجديد الموسيقى، لا يلتزم كثيرا من شعرائها بوحدة الوزن والقافية فقد تنوّع بتنوّع المقاطع، وقد يلتزمون بنوع التّفعية دون الالتزام بوحدة عددها، كما "حاولوا في محاولات قليلة أن يستعوضوا عن نظام البيت الشعري بمصراعيه، بالكتابة في سطور شعرية، ولكنها كانت قليلة متفرقة ذلك أنّ هؤلاء الرّواد اهتمّوا في المرتبة الأولى بالتّجديد في اطار التجربة الإنسانيّة من خلال الاطار الموسيقي التّقليدي، وقد كان شكري أكثرهم ثورة على هذه الصّورة الموسيقية التّقليدية، فكتب قصائد بالقافية كقصائد كلمات العواطف"<sup>3</sup>.

كما استخدم المازني القوافي المرسلة المزدوجة فقد عمد إلى التّنوع في عدد تفاعيل السّطر الشعري الواحد مثلما في قصيدته (إلى جوارها)، وفي قصيدته (ليلي والصّباح) والتي مطلعها:

حَيِّمَ الهَمِّ عَلَى صَدْرِ المَشْتَوْقِ

يَا صَدِيقِي<sup>4</sup>

<sup>1</sup> محمد عبد المنعم خفاجي، حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002، ص53.

<sup>2</sup> عماد علي سليم، الخطيب - في الأدب الحديث و نقده، دار السيرة، ط1، 2009، ص50-51.

<sup>3</sup> سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط3، 1984، ص171.

<sup>4</sup> المازني، ديوانه، القاهرة، ج1917، 2، ص170.

## ب- جماعة المهجر :

جاءت نتيجة لهجرة عدد كبير من الشباب العربي الذي استقرّ بعضه في المهجر الشمالي في الولايات المتحدة الأمريكية، وأسّسوا الرابطة القلمية برئاسة جبران خليل جبران، وكانوا ينشرون ما ينظمون من شعر في مجلة السائح<sup>1</sup> والمهجر الجنوبي الذي استقرّ بالبرازيل، فقد أسّسوا العصبة الأندلسية برئاسة ميشيل معلوف، وكانت مجلة العصبة هي نافذتهم على العالم.

### \* سمات مدرسة المهجر<sup>2</sup>:

1- التّزعة الإنسانية، والرّوحية والمشاركة الوجدانية، حيث البحث عن مجتمع أفضل تسوده المبادئ، والمثل العليا، وجعلوا شعرهم معبراً عن هذا الاتجاه، مثلما تستشّفه من شعر ايليا أبو ماضي ونسيب عريضة.

2- التأمل في دقائق الكون والحياة والموت

3- الاتجاه إلى الطّبيعة وتجسيدها في صورهم مع الحنين الى الوطن العربي وشعورهم بالغيرة.

4- المغالاة في التّجديد خاصّة شعراء الشّمال، وربما أدّى ذلك إلى بعض السّقطات كخروجهم عن قواعد اللّغة، وعدم مراعاة الدقّة اللّغوية

5- ميلهم إلى الرّمزية صورة ومضمون

6- موسيقى الشّعر عندهم قريبة من موسيقى الموشّحات الأندلسية

## ج- جماعة ابولو:

تكوّنت عام 1932، حين أعلن الشّاعر المصري أحمد زكي أبو شادي ميلاد جماعة أبولو التي تضمّ طائفة من أعلام الأدباء والشّعراء والنقاد، وكان من شعرائها: أحمد محرم، إبراهيم ناجي، علي محمود طه وغيرهم<sup>3</sup>، وقد نشأت جماعة أبولو في فترة شهدت مصر خلالها تدهورا سياسيا واقتصاديا كبيرين، كان لهما الأثر الواضح على الجماعة من الوجهة الأدبية والفكرية.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ينظر بوجمة بوبعوي، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي و جماعة أبولو، منشورات جامعة قارو يونس بن غازي، ط1، 1995، ص85.

<sup>2</sup> ينظر عماد علي سليم الخطيب، الأدب الحديث و نقده، ص61-62-63.

<sup>3</sup> ينظر صلاح الدين محمد عبد التّوّاب، مدارس الشعر العربي في العصر الحديث، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2005، ص172.

<sup>4</sup> ينظر بوجمة بوبعوي، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي و جماعة أبولو، ص73.

## \* - سمات شعر جماعة أبولو<sup>1</sup>:

- التحرّر والتّجديد.
- الثّورة على التّقليد.
- البساطة في التّعبير .
- تركيز الأسلوب.
- يقترب من الحبّ الصّوفي العذري
- التّعني بالطّبيعة و الرّيف السّاحر

و لقد تأثّر شعراء المدرسة بالأدب الرومانسي لما فيه من عواطف جامحة ومشاعر جميلة وروح إنسانيّة وولع بالطّبيعة.

ومن كلّ هذا يتبيّن لنا أنّ الشعر العربي لم يسلم من الحركات التّجديدية منذ القدم ولم يسر الشعراء على التّهج القديم والانغلاق في نظامه، بل مسّته هذه الموجات، وحاولوا جاهدين التخلّص من هذه القيود، ولكن رغم ما قام به من محاولات، إلاّ أنّ معالم الشعر العربي ومبادئه التّقليدية بقيت مستمرّة حتى العصر الحديث الذي شهد هزّة عنيفة، في هذا الجانب نتيجة للمؤثرات الدّاخلية والخارجية التي يسّرت لهم الأمور، وحملتهم على الخروج من تلك القواعد المألوفة في البناء الشعري، فظهر ما يعرف بالشعر الحرّ.

### د- مدرسه الشعر الحرّ:

يعدّ الشعر الحرّ من أكثر مظاهر التّجديد التي حدثت للشعر في العصر الحديث، وقد كانت بدايته على يد نازك الملائكة في قصيدتها الكوليرا، أو بدر شاكر السيّاب في قصيدته (هل كان حبّاً)، وقد استطاع أعلام هذه المدرسة الوصول إلى آفاق بعيدة المدى في سماء الشعر العربي، وكان شعرهم قد انتقل من نظام الشّطرين في القصيدة إلى نظام القوافي المتعدّدة والسّطر الواحد، حيث اعتمدوا على بحر الكامل والهزج والمتدارك في نظم قصائدهم، ومن رواد هذه المدرسة بدر شاكر السيّاب، نازك الملائكة، صلاح عبد الصّبور، عبد الوهاب البياتي، محمود درويش، خليل الحاوي .... وغيرهم.

وأخيراً ما يمكن التأكيد عليه أنّ كلّ تلك التحوّلات التي طرأت على القصيدة العربية إنّما هي نتيجة لتحوّلات العصر و ظروف كلّ مرحلة تاريخية، فهناك ارتباط وثيق بين الحياة الثقافية والحياة

<sup>1</sup> ينظر عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث و نقده، ص53-55.

الاجتماعية، كما أنّ حركة الحداثة بطبيعتها تسعى دوماً للتغيير، وهي تتجاوز للثبات، فالثبات يعني الموت، لذا فقد كان وعي الشعراء بضرورة التّجديد مبكراً.



## المحاضرة الثانية: الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر

تمهيد:

غدت الثورة الجزائرية نموذج امتداد، و أسوة اقتداء، حتى باتت دستوراً لأحرار العالم أينما كانوا، والشعر العربي واكب وهجها، فكان منها يستلهم وبها يحتفي، ثورة تدعو إلى التفاؤل، وتعيد إلى الروح القومية الشعور بالجدارة، من خلال صمودها وانتصارها وتضحياتها، و بطولاتها، والآفاق التي تشير إليها، وبهذا فقد ظلت موضوعاً يعادل، أو يخفف من وطأة الاحساس بالخيبة والقهر الذي كانت تقدمه القضية الفلسطينية، وبرهاناً على جدارة النضال، وعليه يندر أن نجد شاعراً من الشعراء الشباب، لم يتناول موضوع الجزائري على اعتبار أنها ثورة الانسان الذي حطم كل القيود، وثورة الانسان على الطغيان، ولذلك فإن المتبع للشعر العربي الحديث والمعاصر، يلحظ الحضور الواسع والقوي للثورة الجزائرية التي ألهمت قرائح الشعراء في كامل الوطن العربي فكتبوا عنها وعن بطولات مجاهديها وثوارها على اختلاف في الأدوات واللغة المستعملة.

### 1- علاقة الشعر بالثورة:

الشعر يساوي الثورة، و الثورة تساوي الشعر، لأن الشعر في كافة أشكاله ودلالاته هو تحريض وتثوير وتحرير سواء أكان تثويراً لغوياً أم معرفياً أم تصويرياً أم بنائياً على مستوى رؤية الواقع والعالم إذ الكلمة سلاح فعال من أسلحة الثورة لا تقل فتكا عن الرصاص، ثم إن الشعر أكثر أنماط الأدب ليونة وأقدرها على التعبير عن المكونات من جهة، و احتواء للثورات من جهة أخرى، والشعر يكتب الثورة و يشعلها كما الثورة تفتح مجال الابداع والخلق للشاعر ، فهي تصنع له الأفكار لتخلق له الرؤى، فعندما نقرن الشعر بالثورة المسلحة فنحن أمام متعتين: متعة الفن الشعري بخياله وتصويره وموسيقاه، ومتعة الموضوع بهوله وروعته التي تركت آثارها في نفوس الجزائريين فهذا هو حال الشعراء العرب مع الثورة الجزائرية التي تعد سجلاً تاريخياً هاماً يهدف " إلى بعث الروح الوطنية وتقوية النزعة القومية ومؤازرة حرب الرشاشات بحرب الكلمة"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر من 1954 حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 1985،

وعلاقة الشعر بالثورة أعمق وأوثق، ذلك أنّ الشاعر إنسان يعيش مجتمعه وواقعه وآفاقه وبالتالي هو "مسؤول عن تقدّم مجتمعه وتأخّره باعتباره مشاركاً فيه متأثراً به مؤثراً فيه"<sup>1</sup>، بل هو شعلة أحاسيس وموهبة ووعي تؤهله لأن يكون أكثر انفعالا وتفاعلا مع ما يطرأ من أحداث، والشاعر يعطي الثورة أعزّ ما يملك ويبدل في ذلك بعضاً من دمه وجسده وروحه ووجوده. وعليه فإنّ الثورة في الشعر ليست موضوعاً بقدر ما هي موقف يفقه الشاعر من مختلف القضايا، وطابع خاصّ يطبع شعره، وهذا ما يتلمّسه المتلقّي لشعر الشعراء العرب المعاصرين، بعد أن خمدت جذور الثورة وهيبها حيث تنوّعت نظرتهم للأحداث التي عاشتها البلاد أيام الثورة التحريرية، تحسّسها الشعراء معلماً محدداً لتوجّه المسار التاريخي لشعرهم، إذ ابتدأت معها مرحلة جديدة مختلفة تاريخياً وشعرياً عن سابقتها، "بعثاً للأمل وحثاً للهمم، و تحريضاً على الجهاد، و عزفاً على أوتار العاطفة بذكر حال التّكالي واليتامى والجنود للتّحفيز على الماضي قدماً في مواجهة ظلم ووحشية الاستعمار الفرنسي"<sup>2</sup>، وهذا هو شأن الشعراء منذ نشأة الشعر العربي، فالشعراء العرب نجدهم في خمسينيات القرن الماضي قد رهنوا حياتهم وأقلامهم لتجسيد أحلام وطموحات الثورة الجزائرية من أجل نيل الحرية والاستقلال، فكان حينها شعرهم مشهداً فنياً يعكس مختلف الظواهر الاجتماعية والسياسية للثورة الجزائرية.

## 2- الجوانب المتناولة في الثورة الجزائرية:

انطلاقاً من الإيمان الراسخ بدور الشاعر العربي نحو قضايا أمته العربية عبّر الشاعر العربي عن الثورة الجزائرية حين أدرك مسؤوليته اتجاهها، فنهض من ركام التاريخ، وأصبح يقاوم داخل صفوف الثورة الجزائرية، بنظمه للشعر بكل عزم وتصميم وإرادة صلبة تعزّز صفوف المجاهدين، و تلهم كفاحهم في الأرياف والمدن بكلّ القصائد التضالية التي تحكي ثورتهم وأمجادهم الخالدة، و بسالتهم في معارك الشرف..

### أ - الثورة بوصفها وقائع ومعارك:

لقد وقرت الثورة الجزائرية للشعراء جوّاً ملحماً فريداً ينظمون فيه الأشعار و يتبارون في نقل الأحاسيس قبل نقل الوقائع، هم بعيدون عنها، لكي يتمنّون المشاركة فيها: يقول سليمان العيسى:

<sup>1</sup> رضا عامر، مقارنة سيميائية بعنوان ديوان سمات من الصحراء، مجلة الباحث، ع04، منشورات جامعة البويرة 2008، ص107.

<sup>2</sup> سعيد حمزاوي في أغنية الثورة الأوراسية مجلة التبيين، منشورات الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، ع32، 2009، ص89.

"عندما قامت الثورة الجزائرية ثورة التحرير الكبرى كنا نتابعها ..... وإذ لم نشترك في الثورة، أو نكون في جبال الأوراس، كنا نحلم أن نكون في الجبل مع المقاتلين...."<sup>1</sup>

في هذا الباب تأتي قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي (الموت في وهران):

مَنْ أَبَدَلَ الْمَعْنَى، فَصَارَ الْمَتَى / أَنْ يَلْتَقِيَ صَرِيحَهُمْ بِالصَّرِيحِ؟ / وَمَنْ أَضَاءَ لِلْعُيُونِ الرَّدَى / وَأَطْلَعَ  
الْفَجَرَ فُبَيْلَ الْهَرَبِ / يَرُونَهُ وَدُونَهُ مُثْقَلًا، / يَرُونَهُ، وَلَا يَرُونَ الرَّجُوعَ / أُرِيدُ أَنْ أَعْتَرَّ فِيهِمْ عَلَى / مُسْتَدْبِرِ  
النَّارِ، فَلَا أَسْتَطِيعُ / أَكَادُ أَنْ أَهْنِفَ فِي جَمْعِهِمْ / عُودُوا! وَأَخْشَى وَاحِدًا أَنْ يُطِيعَ.<sup>2</sup>

إنّ التفاعل الوجداني مع الحدث جعل الشاعر يندمج في جوّ الثورة والاصرار على تحقيق أهدافها، فيجد في جموع الثوار ما يريد هو في قرارة نفسه، فيطمئن إلى أنّ السهم انطلق و لن يعود وأنّ الموت عند هؤلاء أصبح أليفاً وكأنه وجه للطلوع.

يقول محمود درويش في قصيدته (نشيد الرجال):

فَكُلُّ تَمَرَّدٍ فِي الْأَرْضِ / يُزَلِّزُنَا / وَكُلُّ جَمِيلَةٍ فِي الْأَرْضِ / تُقَبِّلُنَا / وَكُلُّ حَدِيقَةٍ فِي الْأَرْضِ إِذَا  
رَقَصَتْ تُحَاصِرُهَا / وَكُلُّ يَتِيمَةٍ فِي الْأَرْضِ إِذَا نَادَتْ تُنَاصِرُهَا.<sup>3</sup>

يقول السيّاب في قصيدته (ربيع الجزائر):

سَلَامًا بِلَادَا اللَّظَى وَالْحَرَابِ / وَمَأْوَى الْيَتَامَى وَأَرْضُ الْقُبُورِ / أَتَى الْعَيْثُ وَالْحُلَّ عِقْدُ السَّحَابِ /  
.... / لَصَبَّتْ عَلَى الظَّالِمِينَ حَمِيمًا مِنَ اللَّعْنَاتِ مِنَ الْعَارِ مِنْ كُلِّ غَيْظٍ دَفِينٍ / .... / لَعَلَّ الْمِجَاهِدَ بَعْدَ  
انْطِفَاءِ اللَّهَيْبِ / وَبَعْدَ النَّوَى وَالْعِنَاءِ / يَعُودُ إِلَى الدَّارِ يُدْفَنُ تَحْتَ الْغِطَاءِ / جِرَاحًا يَفْرُ إِلَى الصَّغَارِ تُرْفَرُ  
أَنْوَابُهَا / يَصِيحُونَ بَابًا فَيَقْطِرُ قَلْبُ الْمَسَاءِ / .... / سَلَامًا بِلَادُ الثُّكَالِي بِلَادُ الْآيَامِي / سَلَامًا / سَلَامًا

4

يقصد السيّاب ب (سلاما بلاد اللظى والحراب ) أرض الجزائر غداة الاستقلال، أمّا تركيب (صبّ اللعنات) فهو معدّل من التّركيب القرآني (صبّ الحميم) ورد في سورة الحج الآية 19، القاسم مشترك بين التّركيبين هو الصّراع بين المواقف والارادات، في القرآن الكريم يصور التّركيب نتيجة صراع كان في الدّنيا بين المؤمنين والكافرين، أمّا تركيب القصيدة طرف الصّراع الأوّل هم اللّذين ثاروا على

<sup>1</sup> سليمان العيسى، من حوار أشرت معه فتيحة بورويّة، جريدة الرياض اليومية، ع11869، 1421هـ.

<sup>2</sup> أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان دار العودة، بيروت، 1973، ص377.

<sup>3</sup> محمود درويش، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، لبنان. ط14، 1994، ص150.

<sup>4</sup> السيّاب، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص505.

المستعمر واتخذوا نهج الكفاح المسلح سبيلا للخلاص من المستعمر، وطرفه الثاني هم الذين وقفوا ضد الثورة أو لم يؤمنوا بها، فكان نصيبهم بعد تحقيق الاستقلال حميم من اللعنات والعار والحقد الدفين.

ب- الثورة من خلال رمزية الإنسان:

لقد تعددت بطولات الثوار الجزائريين و ملأت العالم بشواهد النصر والتضحية بالنفس والتفيس، فكان الشعر الى جانب التاريخ يدون كل لحظات الثورة خطوة خطوة مع المجاهدين الجزائريين، يقول الشاعر السوري سليمان العيسى في تعظيم البطل الشهيد (زيغود يوسف):

صَمْتُ عَلَى الْوَادِي يُرْوَعُ الْوَادِي / وَسَحَابَةٌ مِنْ لَوْعَةٍ وَحَدَادٌ أَرْسَى عَلَى الْمُهْضَبَاتِ رِيشُ نُسُورِهَا / وَتَمَزَّقَتْ مِنْ بَعْدِ طُولِ جَلَادٍ / هَدَأَ الْوَمِيضُ .. فَلَا أَنْيْنَ شِطْيَةٌ / يُضْمِي، وَ لَا تَكْبِيرُهُ اسْتِشْهَادٍ<sup>1</sup>

وقد نالت المجاهدة (جميلة بوحيرد) قدرا من إعجاب الشعراء، وبكثير من الفخر في الشعر العربي، على أنها النموذج الأمثل للمرأة العربية التي تتحدى وتقاوم من أجل الكرامة ولا تستسلم للعدو الفرنسي مهما كان الثمن، وعليه يتغنى الشاعر التونسي (أحمد المختار الوزير) في قصيدة عنوانها (وجود) ببطولة المرأة الجزائرية المجاهدة (جميلة بوحيرد) فيقول:

جَمِيلَةٌ أَنْتِ الْوُجُودُ / بِمَا تُرِيدِينَ مُخْتَارَةً رَاضِيَةً / وَأَنْتِ الْحَيَاةُ وَ أَكْوَانُهَا / بِمَا فِيكَ مِنْ عَزْمَةٍ مَاضِيَةٍ / وَ ذَاكَ الْإِلَهَ السَّخِيَّ السَّنَاءِ / يُبَارِكُ أَحْلَامَكَ الرَّأكِيَّةَ.<sup>2</sup>

فهذه الشاعرة العراقية نازك الملائكة تصوّر مكانة البطلة الجزائرية في قلوب العرب حين علموا بما لاقته في سجون الاحتلال، تصوّر أشكال التعذيب الذي تعرّضت إليه دون أن تنازل عن مبدئها، والشاعرة تحاول أن تواسيها، فتقول في قصيدة (نحن وجميلة):

هُم حَمَلُوهَا جِرَاحَ السَّكَاكِينِ فِي سُوءِ نِيَّةٍ / وَنَحْنُ نُحْمَلُهَا فِي ائْتِسَامٍ وَ حُسْنِ نِيَّةٍ / جِرَاحَ الْمَعَانِي الْعِلَاطِ الْجَهُولَةِ / فَيَا لَجِرَاحِ تَعَمُّقٍ فِيهَا نُيُوبَ فَرَنْسَا / وَجِرَاحِ الْقَرَابَةِ أَعْمَقُ مِنْ كُلِّ جِرَاحٍ وَ أَقْسَى / فَوَا خَجَلْتَنَا مِنْ جِرَاحِ جَمِيلَةَ<sup>3</sup>

و نجد أيضا الشاعر (محمد الحفيف) في قصيدة (جان دارك العرب جميلة بوحيرد) والتي يقدم فيها حوارا شعريا مع المستعمر الفرنسي، الذي تفنّن في تعذيبها، ويشيد بصبرها وتحديها للغة التعذيب الذي مارسها عليها ساخرة منه، فيقول:

<sup>1</sup> سليمان العيسى، ديوان الجزائر، (1954-1984)، دار أطفالنا للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص157.

<sup>2</sup> أحمد المختار الوزير، من شعر الوزير، دار التونسية، تونس، ط1، 1959، ص67.

<sup>3</sup> نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص505.

أُقْتُلُوهَا ... هَلْ بَكَتْ إِلَّا حَمَاهَا/ أَوْ شَكَتْ إِلَّا إِلَى اللَّهِ أَسَاهَا/ أُقْتُلُوهَا حُرَّةً صَابِرَةً يُشْفِقُ الْمَوْتُ  
إِذَا الْمَوْتُ رَأَاهَا/ لَمْ تَعُدْ إِلَّا بَقَايَا أَعْظَمُ/ جَزَعَ الْقَيْدُ لَهَا مُنْذُ احْتَوَاهَا/ اسْأَلُوهَا وَاسْأَلُوا جَلَادَهَا/ كَمْ سَقَّتَهُ  
مِنْ عَذَابٍ وَسَقَاهَا/ وَرَأَاهَا سَحَرَتْ مِنْ نَارِهِ وَكَوْنُهُ نَارَهَا لِمَا كَوَاهَا<sup>1</sup>

### ج- المكان بوصفه شاهد على الثورة:

جسد الشعراء حلمهم في تحقيق الحرية من خلال الأوراس وتعلقوا به إلى درجة يمكن معها القول بأنه ما من شاعر عربي إلا وذكر الأوراس في شعره، قليلا أو كثيرا، وربما كان ذكر الأوراس جواز سفر القصيدة إلى النشر، صحيح أن شعراء كثيرين في العالم تحدثوا عن وقائع أو أماكن لها مكانتها في تاريخ بلدانهم، أو تحدث عنها غيرهم، ولكنها لم تصبح رمزا للأمة كلها، كما أصبح الأوراس في وجدان الأمة العربية، وغالبا ما يقترن ذكر الأوراس بالحديث عن الثورة والبنديقية والدم وصوت الرصاص فحين كتب أحمد حجازي قصيدته أوراس، قدم لها بقوله: "إن الأوراس في نظري ليست قصيدة قديمة، لقد منحها موضوعها فرصة الميلاد كل يوم، وأن كل ما هو بطولي في القصيدة يأتيها من الثورة، وكل ما هو فح فيها مردّه إلى جوانب في نفسي لم تمتد إليها نار الثورة بعد"<sup>2</sup>، و تختصر الأوراس من حيث كونها منطلق الثورة الجزائرية في شعر حجازي بلدا كاملا يشتعل ثورة، يعيش على وقع زلزال عنيف يبغى تطهير الأرض من دانس المحتل:

مُذُنَ الْمَغْرِبِ / تَرْتَاخُ عَلَى تَمَامِ الْأُورَاسِ / زَلْزَالَ فِي مُدُنِ الْمَغْرِبِ / لَمْ يَهْدَأْ مُنْذُ سِنِينَ مَائَةً لَمْ يَتْرُكْ  
فِي جَفْنِي أَمَلًا فِي نَعَاسٍ / يَأْتِي الْمَوْلُودُ عَلَى صَوْتِ الزَّلْزَالِ / وَيَمُوتُ رِجَالٌ / فَيُودِّعُهُمْ صَوْتُ الزَّلْزَالِ<sup>3</sup>.  
وقد هام (سليمان العيسى) بالأوراس وامتزج به وبثورة نوفمبر وانتصارها يقول في قصيدته (آمنت بالأوراس):

يَا سَفْحَ يُوسُفَ يَا خَصِيبَ كُؤْمِنِيهِ / يَا رَوْعَةَ الْأَجْدَادِ فِي الْأَحْفَادِ / يَا إِرْثَ مُوسَى فِي السُّورِ  
وَعُقْبَةَ / وَالْبَحْرَ حَوْلَكَ زَوْرُقُ ابْنِ زِيَادٍ / يَا شَمْحَةَ التَّارِيخِ فِي أُوْرَاسِنَا / يَا نَبْعَ مَلْحَمَتِي بِشَعْرِ الْعَادِي<sup>4</sup>.  
فهو يرى في الأوراس إعادة لانتصارات (يوسف بن تاشفين) و(موسى بن نصير) و(عقبة بن نافع) و(طارق ابن زياد)، وغيرهم من الأبطال في القديم، فالتاريخ يعيد نفسه مرة أخرى عن طريق الأوراس ومجده، ويستمر في ربط الماضي بالحاضر.

<sup>1</sup> حسن فتح الباب، ثورة الجزائر في إبداع شعراء مصر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص199.

<sup>2</sup> أحمد حجازي، الديوان، ص793.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص397.

<sup>4</sup> عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر السوري، وزارة المجاهدين، 2005، الجزائر، ج2، ص138.

ومن السودان (محمد الفيتوري) الذي تعنى طويلا وتجاوب مع ثورة نوفمبر كغيره من الشعراء العرب، وأثما ستدوس على جماجم جلاديها من المحتلين الفرنسيين:

فَالثَّوْرَةُ مَا زَالَتْ تَكْسُو / قِمَّةَ الْأُورَاسِ وَ تَسْقِيهَا / وَالثَّوْرَةُ مَا زَالَتْ تَمْشِي / فَوْقَ جَمَاجِمِ جَلَادِيهَا<sup>1</sup>  
و الشيء نفسه يقال عن وهران وقسنطينة اللتين شاهدتا أحداثا جسيمة، ففي قصيدته (الطريق إلى قسنطينة) يعبر الشاعر العراقي (سعدي يوسف) عند استعداده لبيع مكتبته ليشتري بندقية ويكون جنديا بهذه المدينة، فيقول:

أَنَا لَسْتُ أَمْلِكُ بُنْدُقِيَّةً / لَكِنَّهُمْ لَوْ يَسْمَحُونَ هُنَا لَأَسْرَعْنَا إِلَيْكَ / وَلَا بَعْتُ أَوْزَاقِي وَمَكْتَبَتِي  
وَجِئْتُ بِبُنْدُقِيَّةٍ / وَكُنْتُ جُنْدِيًّا لَدَيْكَ / أَمْضِي أَقَاتِلُ فِي الْمَدِينَةِ / وَلِنَسْمَةَ مِنْ بَرْشَلُونَةَ / وَلَوْجِهَكَ الْعَرَبِيَّ،  
يَا ضَوْءَ الشَّمَالِ.....<sup>2</sup>.

أما وهران فقد ألهمت بطولاتها الشاعر العراقي (بدر شاكر السياب) الذي كثيرا ما أشاد بالثورة على الظلم، وأشاد بالحرية والانعتاق، وها هو يهتز لما يحدث في وهران من بعث للحياة بعد الموت والسكينة للمحتل، مستعينا لها برمز سيزيف الذي ثار على عقوبته، وألقى عنه العبء، فيقول:

هَذَا مَحَاضُ الْأَرْضِ لَا تِيَّاسِي / بُشْرَاكِ يَا أَحَدَاثُ حَانَ النُّشُورُ / بُشْرَاكِ فِي (وَهْرَانَ) أَصْدَاءُ  
وَصُورُ / سِيزِيفَ أَلْقَى عَنْهُ عِبَاءَ الدُّهُورِ وَ اسْتَقْبَلَ الشَّمْسُ عَلَى (الْأَطْلَسِ)<sup>3</sup>.

إن عظمة الثورة الجزائرية سواء عبر عنها الشعراء بالصمت، أو بالكلام محرك من محركات الإبداع عندهم ومصدر مهم من مصادر الإلهام، والشعر الذي تناول الثورة الجزائرية كثيرا لا تحصى قصائده، فقد تعددت أفكاره من تمجيد للشهداء ورفض لأساليب المحتل الغاصب، وحث للشعب الثائر على الصمود و ذم لجرائم الاستعمار ضد الإنسانية، فكانت الثورة الجزائرية وما زالت ملهمة الشعراء العرب و سليلهم في شحذ همم العرب، لأنها قدمت للعالم أجمع درس في الفداء والتضحية، أسهم في نجاحها كل طبقات المجتمع، وبقدر ما تشرفت ثورتنا المجيدة بجهود الشعراء فقد تشرّفوا هم كذلك بها.



<sup>1</sup> محمد الفيتوري، الديوان، دار العودة، بيروت، مج2، ط3، 1979، ص437.

<sup>2</sup> أيام الحلم و الثورة، قراءة في كتاب: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، صحيفة العرب الأسبوعي بتاريخ 2008/12/06، ص24.

<sup>3</sup> بدر شاكر السياب، الديوان، ص392-393.

## المحاضرة الثالثة: القضية الفلسطينية في الشعر العربي الحديث والمعاصر

تمهيد:

استمدَّ الشعر العربي المعاصر قوته وصحته من الواقع المعاش، لقد استطاع أن يصوِّر الواقع العربي تصويراً فنياً، وذلك باختيار الكلمة الموحية بطاقتها وجرسها ومعناها، فجاء الشعر قوياً مؤثراً بعد أن تحطَّى الشاعر العربي الحدود الذاتية، فارتفع بشعره إلى ذروة الجمال الفني، ليسجِّل لنا لوحات حزينة لصراع الأمة العربية تحت أغلال العدو، وإنَّ بعض الشعراء الملتزمين بقضايا أمّتهم سخّروا شعرهم لخدمة القضية العربية، وبالذات قضية فلسطين، إنَّهم سجّلوا الأحداث الدامية والحزن السياسية التي تشهدها هذه البقعة المقدّسة من الوطن العربي تحت نيران العدو الصهيوني وأعبائه الثقيلة. إنَّنا نلمس في شعرهم صدق العاطفة القومية والوطنية والعربية، ولهذا كان شعرهم بمثابة مرآة لأحوال الوطن العربي عامّة وفلسطين خاصّة، نلمس في كلماتهم صيحتهم الوطنية، وصرخة الألم، وصور الثوار المناضلين، والمناهضين للطغيان والاستبداد، فالشعر الحديث عند هؤلاء الشعراء منبر يصيحون من فوقه لتهدب للجهاد والكفاح من أجل تطهير أرض العروبة من رجس الأعداء الذين دنّسوا هذه الأرض الطاهرة منذ وطأت أقدامهم عليها.

### 1- أثر القضية الفلسطينية في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

احتلّت القضية الفلسطينية موقعا مهماً في الأدب العربي الحديث والمعاصر، لما تمثّله من أهمية بالنسبة للشعراء والكتّاب والأدباء، ففلسطين محور الصراع العربي الصهيوني، وكانت قدسيتها ماتزال مفخرة للأدباء والشعراء، يتغنّون بها ويتزاحمون بإعلان انتمائهم إليها، لذلك رأينا الشعراء يتجهون نحوها مؤمنين بدورهم الريادي في دفع وحث الجماهير العربية لتسجيل الموقف إزاء ما يحصل على أرضها، وكذلك إيماناً منهم بعدالة قضيتها وبحتمية انتصارها في يوم من الأيام على العدو الصهيوني.

لم تكن نكبة الثامنة والأربعين سبباً لتوجّه أنظار الشعراء نحو فلسطين، بل سبقتها محاولات عدّة جاءت كردّة فعل جرّاء محاولة تهويد قدسها وطردها سكانها ولا سيما بعد ما يسمّى بوعده بلفور، وقرار التقسيم الباطل، حيث شكّلت القضية دافعاً قوياً للكثير من الشعراء العرب فمنهم من أفرد لها القصائد الطوال نذكر الشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود، والشاعر المصري أحمد محرم، والشاعر العراقي أحمد مطر، والشاعر السوري نزار قباني وغيرهم من حرّكتهم المناسبات والأحداث الأليمة للكتابة

عنها، وقد أخذت القضية شكلا جديدا من يوم أن أصدر اللورد بلفور وزير خارجية بريطانيا تصريحه المشؤوم في 2 فبراير 1917 الذي يعدّ فيه اليهود بإقامة الوطن القومي لهم في فلسطين، ووضعت فلسطين تحت الانتداب البريطاني بمجرد أن انتهت الحرب واعترفت معاهد سيلفر سنة 1920 بهذا الانتداب، ثم أقرته عصبة الأمم سنة 1922<sup>1</sup>، ولهذا نجد أحمد محرم حين يأتي ذكر وعد بلفور يخاطب فلسطين خطاب المفجوع المحزون مبينا تأمر اليهود لسلب تراث المسلمين فيقول:

إِيهَ فِلِسْطِينَ إِصْبِرِي أَوْ      وَ كَفَى بَصْرِكَ فِي الْحَوَادِثِ  
ظَلَمَ الْيَهُودَ بَيْنَكَ حِينَ تَحْكُمُ      وَأَرَى الْأَلَى بَاعُوكَ كَانُوا أَظْلَمًا  
يَا وَيْحَهُمْ أَفَمَا رَأَوْا مِنْ حَوْلِهِمْ      شَعْبًا أَعَزُّ مِنَ الْيَهُودِ وَ أَكْرَمًا  
عَقَدُوا لَنَا الْعَهْدَ الْبَغِيضَ وَإِنَّهُمْ      لَأَضْرُّ مِنْ عَقْدِ الْعُهُودِ وَأَضْرُمًا<sup>2</sup>

وقد تنبه بعض الشعراء باكرا إلى الخطر الصهيوني على فلسطين فهبوا منبهين ومحدّرين من الخطر المحدق، ومن هؤلاء محمد مهدي الجواهري إذ يقول عقب حادثة حائط البراق عام 1929:

يَا أُمَّةً غَرَّهَا الْإِقْبَالُ نَاسِيَةً      أَنْ الزَّمَانَ طَوَى مِنْ قَبْلِهَا أُمَّمًا  
سَيُلْحِقُونَ فِلِسْطِينَ بِأَنْدَلُسَ      وَيَعْطِفُونَ عَلَيْهَا الْبَيْتَ وَ الْحَرَمًا  
وَ يَسْلُبُونَكَ بَعْدَادَ وَجَلْقَةَ      وَيَتْرُكُونَكَ لَا حُكْمًا وَلَا وَظَمًا<sup>3</sup>

كانت هزيمة الجيوش العربية سنة 1948، مفاجأة من الأمة لنفسها، و فرصة لمواجهة ذاتها مواجهة صريحة بإعادة النظر في كلّ ما يحيط فيها، سواء أكان ثقافة أم سياسة أم علاقات اجتماعية، و قد أدرك الشاعر العربي الحديث ألاّ سبيل إلى ذلك بغير الثقافة، و بغير الاعتراف من منابعا المختلفة، ولعلّ هذه الدعوة إلى التغيير مردّها ما طال فلسطين من آلام و مآسي، فقد عانت ولا تزال من استعمار صهيوني عالمي بغض شرّد أبنائها و نهب أراضيها ليقم فيها مستوطنات شرّمة من اليهود، لذلك ليس مبالغة منّا أن نقول إنّ شعور الشعراء العرب المحدثين بمأساة فلسطين و إحساسهم بالأمها، و تقديرهم لمعاناتها يتّسموا بالعمق والقوّة، وقد عانوا جميعا ويلات الاستعمار وتجاوزاته في كلّ الأقطار العربية على اختلاف مناحيها.

ولسنا في حاجة إلى أن نعدّد الروابط التي تربط بين فلسطين والجزائر منذ فجر التاريخ العربي حتى الآن، كما أنّه لا حاجة لنا إلى أن نقارن بين واقع فلسطين بعد أن تأمر عليها الاستعمار والصهيونية

<sup>1</sup> سعد الدين الجيزاوي، العامل الديني في الشعر المصري الحديث، ج1، المجلس الأعلى للفنون والآداب، دط، 1964، ص24.

<sup>2</sup> أحمد محرم، الديوان، ج2، مكتبة الفلاح، الكويت، 1984، ص842.

<sup>3</sup> محمد مهدي الجواهري، الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1982، ص396.

العالمية، وبين الجزائر تحت الاحتلال الفرنسي البغيض، فكلاهما عرفا الاستعمار الاستيطاني، الذي حاول إلغاء كيانه ومحوه من الوجود، وهذا ما يفسر اهتمام الشعراء الجزائريين بنكبة فلسطين، و كان إحساسهم حادًا عنيفًا ضد الاستعمار والصهيونية<sup>1</sup>، وقد رافق الشعر العربي الجزائري قضية فلسطين منذ ظهورها على المسرح العالمي منذ العشرينيات من القرن الماضي، وكان الشعراء يستغلون كل مناسبة لتأييدها و تابعوها في جميع مراحلها وأطوارها المختلفة، منذ إعلان "وعد بلفور" سنة 1917، مروراً بانتفاضات الشعب الفلسطيني في الثلاثينيات، ثم رفضه لقرار التقسيم، وقد وقف شعراء الجزائر إلى جانب فلسطين والعرب اثناء حرب 1948 و نكسة 1967، ثم تجاوبوا مع انتصارات الثوار الفلسطينيين، وأبطال المقاومة، وأطفال الحجارة بعد ذلك حتى اليوم.

وفي عام 1936 قامت الثورة الفلسطينية، وكادت تقضي على النفوذ الانجليزي والوجود الصهيوني، بدأت الثورة بإعلان الاضراب العام في جميع أنحاء فلسطين العربية تعبيراً عن سخط الشعب الفلسطيني عن الانتداب البريطاني والدولة اليهودية المقترحة، وسرعان ما تحوّل الاضراب إلى ثورة علنية مسلحة، واهتاج الرأي العام في مختلف الأقطار العربيّة، وشعرت السلطات البريطانية بالخطر، فاستخدمت الدبابات والطائرات في قمع الثوار فأحسّ محمد العيد آل خليفة "بالخطر على هذا الجزء من الوطن العربي، وأدرك أنّ يد بريطانيا وراء كل مؤامرة تعرّضت لها فلسطين خفية مرة وعلنية أخرى، فكتب قصيدته (بني التائمز) التي يهاجم فيها الانجليز، ويتحسّر على ما حلّ بأولي القبليتين"<sup>2</sup>، يقول:

بني التائمزُ قد جُرّم كثيرًا فهل لكم عن الجور اذ جاز؟ / أفي أسواقكم نصبًا وعضبًا تسوم القبلة  
الأولى الثجار / أخال القبلة انسحرت دماءً كما للبحر باللحج انسحار ترون لها سوى العربي أهلاً و  
تأبى الترب فيها والحجار / فليس لها بلا فمه لسان و ليس لها بلا دميه يجار / أم يؤلمكم حرّم مباح  
وشعب يستجير ولا يجار / إذا فالحرب للعربي دأب وهل تخفى البسوس أو الفجار / شدّدتم قهره فعلاً  
إنفجار و عقي شدّه القهر انفجار<sup>3</sup>

إنّ هذا الاحساس بالخطر جعل الشاعر كغيره من الشعراء العرب والمسلمين، يحسّ بهذا الاحساس العام بالقدس وفلسطين و أرضها ونضالها، وبخاصّة بعد أن بدأت خيوط المؤامرة تتضح و الأطماع الصهيونية تكشّر عن أنيابها.

<sup>1</sup> عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 41-42.

<sup>2</sup> عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 56-57.

<sup>3</sup> محمد العيد آل خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992، ص 374.

## 2- تعاقب الأحداث وأثرها في الشعر:

لقد كانت لأحداث فلسطين الأليمة أصداء بعيدة المدى في الشعر العربي حين وقف شعراء الأمة العربية وراء الأحداث يحفزون الهمم و يسجلون صور الكفاح، فكانت قصائدهم خير شاهد على الجرائم، وخير ناقل وواصف لما يجري، وخاصة بعد ضياع فلسطين وإعلان قيام الكيان الصهيوني الغاصب، فانطلقت القصائد قوية تصفع الآذان، وتطرق جدار الوجدان الأصم، و تسعى لإيقاظ القلوب الغافلة، و ملامسة حرارة الفاجعة مستخدمه شتى الأساليب التعبيرية مع اختلاف مستوياتها

وفي أعقاب النكبة تستمرّ توجّعات الشعراء وآلامهم، فهذه صرخة عمر أبو ريشة معبّرة عن غياب البطل الذي كان ينتظره الشعراء فتبدو آلامه الدامية، وهو يخاطب أمته ويشكو منها إليها ويوازن بين ماضيها وحاضرها، فيقول:

أُمِّي كَمْ غُصَّةٌ دَامِيَةٌ / خَنَقَتْ نَحْوَ عَلَاكِ فِي / أَيِّ جُرْحٍ فِي إِيَّائِي رَاعِفُ / فَاتَهُ الْأَسَى فَلَمْ يَلْتَمِمْ  
الاسرائيل تَعْلُو رَايَةً / فِي حِمَى الْمُهْدِي وَظِلُّ الْحَرَمِ / كَيْفَ أَعْضَيْتِ عَلَيَّ الدَّلُّ / تَنْفُضِي عَنْكَ غُبَارَ التُّهْمِ /  
رَبِّ "وَأُمْعَنَصَمَاهُ" أَنْطَلَقْتُ / مَلَأَ أَفْوَاهَ الْبَنَاتِ الْيَتِيمِ / لَأَمَسْتُ أَسْمَاعَهُمْ لَكِنَّهَا / لَمْ تُلَامِسْ نَحْوَهُ الْمُعْتَصِمِ<sup>1</sup>.  
أما توفيق زياد فلا يكتفي بالأمنية والرغبة للبقاء في أرضه، وإنما ينادي بالثورة من أجل المحافظة على بقائه ووجوده فوقها معززا وذلك حين يقول :

إِنْ يَجْبِسُونَ..... إِنَّهُمْ / لَنْ يَجْبِسُوا نَارَ الْكِفَاحِ / لَنْ يَجْبِسُوا عَزَمَ الشَّبَابِ الْحُرِّ / يَعْصِفُ كَالرِّيَّاحِ / لَنْ  
يَجْبِسُوا أُغْنِيَةَ / تَعْلُو عَلَى هَذِي الْبَطَّاحِ / شَرْقِيَّةً، عَرَبِيَّةً الْأَلْحَانِ، / حَمْرَاءَ الْجَنَاحِ<sup>2</sup>.

لا ينفذ في رأي الشاعر إلا الثورة، لأن المحتلّ يجهل أنّ سجن الأرض والناس لا يمنع الدم من أن يطهر البطاح كلّها، وأنّ هذه الثورة يشارك فيها الشرقي والعربي، لأنّ الأمة العربية جسد واحد والكل متكامل لا تمرّقه الأحوال مهما عظمت.

ومن خضمّ نيران الثورة المشتعلة، تهزّ الذكرى الثالثة عشر لتقسيم فلسطين، مفدي زكرياء فيلتفت إليها، ويعبّر عن مشاعره تجاهها، مقدّما إيّاها على شكل حوارية بينه وبين العرب وفلسطين، فيقول:

<sup>1</sup> عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص08.

<sup>2</sup> توفيق زياد، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1970، ص108-109.

أُنَادِيكَ فِي الصَّرَصِرِ الْعَائِيَةِ - وَبَيْنَ قَوَاصِفِهَا الدَّارِيَةِ / وَأَدْعُوكَ بَيْنَ أَزِيرِ الوَعَى - وَبَيْنَ جَمَاجِمِهَا  
الجَائِيَةِ / وَأَذْكُرُ جُرْحَكَ فِي حَرِينَا - وَفِي ثَوْرَةِ المَعْرَبِ القَائِيَةِ / وَ يَا قُدْسًا بَاعَهُ آدَمُ - كَمَا بَاعَ جَنَّتَهُ العَالِيَةَ  
/ وَأَضْحَى ابْنَهُ بَيْنَ إِخْوَانِهِ - يُلقَّبُهُ العَرَبُ بِالجَالِيَةِ / فِلِسْطِينَ وَالعَرَبُ فِي سَكْرَةٍ - قَدْ انْحَدَرُوا بِكَ لِلْهَآوِيَةِ<sup>1</sup>  
وهذه الحالة المزرية التي وصلت إليها فلسطين تأثر بها كل الشعراء المحدثين وانعكست في واقعهم  
الشعري الذي غلبت عليه نغمة الحزن والكآبة، حيث يقول ادونيس:

أَبْحَثُ فِي مَمْلَكَةِ الرُّقَادُ / عَن وَجْهِكَ المَدْفُونِ يَا بِلَادِي.<sup>2</sup>

ونجد هذه الصّورة المتلاحقة المعبرة عن صميم الواقع الفلسطيني تتكرّر في أشعار الشعراء العرب  
المحدثين، مع تفرّد هذا الشعر أو ذاك في بناء تجربته الشعرية المعبرة عن القضية الفلسطينية حسًا ومعنى،  
من ذلك ما نجده عند شاعر القضية (محمود درويش) حين يقول:

إِنَّا تَعَلَّمْنَا البُكَاءَ بِلَا دُمُوعٍ / وَقِرَاءَةَ الأَسْوَارِ وَالأَسْلَآكِ وَ القَمَرُ الحَزِينُ حُرِيَّةً / وَحِمَايَةً / وَرِضًا يَسُوعَ  
/ وَكِتَابَةَ الأَسْمَاءِ: / عَائِشَةُ تُودِّعُ زَوْجَهَا / وَتَعِيشُ عَائِشَةُ نَعِيشُ رَوَائِحِ الدَّمِ وَالنَّدَى وَاليَاسَمِينَ.<sup>3</sup>

مفارقة عجيبة يوردها درويش في هذه المقطوعة أين يؤكّد أنّهم إذا ما أفلتوا من ظلمة النفي والغربة  
واللجوء، فإنّهم لا يتوانون لحظة في العودة إلى حضن الأرض الدافئ.

و بناء على هذه الحالة الأليمة التي سيطرت على الشعراء العرب تجاه نكبه فلسطين، نجد الشاعر  
(هارون هاشم رشيد) لا يرى أيّ بارقة أمل من المؤتمرات التي كانت تعقد لنصرة القدس، إذ يدرك الشاعر  
أنّ العرب والمسلمين أصبحوا لا يعرفون تجاه القضية إلاّ الإدانة والشجب والاستنكار، فيقول:

وَقِيلَ عَامُ القُدْسِ هَذَا العَامُ / اتَّخَذَ القَرَارُ فِي اجْتِمَاعِهِ مُؤْتَمَرُ الإِسْلَامِ / وَصَفَّقَ الحُجَّابُ وَالحُدَّامُ / وَعَادَ  
كُلُّ وَاحِدٍ لِقَصْرِهِ وَنَامَ / وَ تُرِكَتْ مَدِينَةُ القُدْسِ تَعُوضُ فِي الظَّلَامِ.<sup>4</sup>

نلمح أنّ هذا التفجّع والحسرة لم يكن بمعزل عن وقفات التحدي وصرخات المواجهة والدعوة إلى  
حمل السلاح وإعادة الكرامة وزرع الثقة، يقول (نزار قباني):

<sup>1</sup> مفدي زكرياء، ديوانه، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص336

<sup>2</sup> أدونس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص96.

<sup>3</sup> محمود درويش، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، رياض الريس الكتب والنشر 2005، ص402.

<sup>4</sup> هارون هاشم رشيد، ديوان مفكرة عاشق، المطابع الموحدة، 1980، ص18-19.

وَعِنْدَمَا أَخْرُجُ مِنْ إِسْطَبْلِهِ حِصَانَهُ / وَزَيْتَ الْبَارُودَةِ الْمَلْقَأَةَ فِي السَّرْدَابِ / أَصْبَحَ فِي مَقْدُورِهِ / أَنْ يَبْدَأَ  
الْحِسَابُ نَحْنُ الَّذِينَ نَرَسُمُ الْخَرِيْطَةَ / وَ نَرَسُمُ الشُّفُوحَ وَالْهَضَابَ / نَحْنُ الَّذِينَ نَبْدَأُ الْمِحَاكِمَةَ / وَنَعْرَضُ  
الثَّوَابَ وَالْعِقَابَ.<sup>1</sup>

### 3- المرأة الشاعرة والقضية الفلسطينية:

المرأة الفلسطينية كانت ولا تزال شريكة الرجل في حمل المأساة الفلسطينية، فقد عرفت التهجير  
والقتل و الأسر، وذقت مرارة التكتل، فالفلسطينية امرأة ثائرة تشارك الرجل عبء القضية، ومن  
الشاعرات اللواتي حملن سلاح القلم ضد الصهاينة الشاعرة (فدوى طوقان) التي راحت تصوّر بشاعة  
تسلط اليهود على أضعف من في المجتمع: النساء والأطفال وما يلقاه هؤلاء في السجون الإسرائيلية:  
وَشَرَّعْنَ جَهَنَّمَ أَبْوَابَهَا / وَابْتَلَعَتْ بَرَاعِمُ الصَّبِيِّ الطَّرِيَّ فِي أَقْبَائِهَا / وَ لَمْ تَزَلْ هُنَاكَ الْعُنُوهُ / عَلَى  
شِفَاهِ الْفُرْسَانِ / حَمْرَاءُ مَرْهُوَّةٍ / تَحْتَرِّقُ الظَّلَامَ وَالْجُدْرَانَ.<sup>2</sup>

في قصيدة (الفدائي والأرض) تقدم لنا فدوى طوقان حكاية الأم الفلسطينية وولدها المناضل  
حينما يودعان معاً، وهو أحسن نموذج يبيّن نظرة الشاعر إلى الوطن:

يَا وَلَدِي / يَا كَبِدِي / مِنْ أَجْلِ هَذَا الْيَوْمِ / مِنْ أَجْلِهِ وَلَدْتُكَ / مِنْ أَجْلِهِ أَرْضَعْتُكَ / دَمِي وَكُلُّ  
التَّبَضُّ / وَكُلُّ مَا يُمَكِّنُهُ أَنْ تَمْنَحَهُ أُمُومَةً / يَا وَلَدِي، يَا غَرَسَةَ كَرِيمَةٍ / اقْتَلَعْتُ مِنْ أَرْضِهَا الْكَرِيمَةَ / إِذْهَبْ،  
فَمَا أَعَزَّكَ مِنْكَ يَا بُنَيَّ / أَلَا الْأَرْضُ<sup>3</sup>

ترسم الشاعرة الوطن هو أعزّ من الولد، ويتجلى الوطن أحياناً على شكل الأم أو المعشوقة،  
وهنا نرى الشاعرة هي ناطقة باسم الأمهات التي ترغبن الأولاد إلى تحرير الوطن العزيز وهم أكبادهن  
الأعزاء.

تظلل المرأة الفلسطينية المجاهدة تتحمل كل المعاناة وقسوة العدو من أجل الحرية وهذا ما حصل  
مع السجينة "رندة" التي تقول في قصيدة (إليهم من وراء القضبان) من مفكرة رندة:

.... فِي نِصْفِ هَذَا اللَّيْلِ .... رَأَهُ ! / حِدَائُهُ يَدُقُّ فِي الدَّهْلِيْزِ .. آه ! مُبْتَدِعُ التَّعْذِيبِ آتٍ / مِنْ  
عُرْفَةِ التَّحْقِيقِ ... آه ! / آتٍ وَتُدِينُنِي خُطَاؤُهُ / مِنْ زَمَنِ الْكَابُوسِ وَالْجَحِيمِ وَالصَّرَاعِ<sup>4</sup> .

<sup>1</sup> نزار القياي، الأعمال الكاملة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص167.

<sup>2</sup> فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1993، ص394.

<sup>3</sup> فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص392-393.

<sup>4</sup> فدوى طوقان، المصدر نفسه، ص477.

هي لحظة متوتّرة بالفعل تصوّر مشاعر الخوف والقلق والتوجّع.  
تعيد الشاعرة تصوير حالة القلق والتوجّع ليسود الصّمت والفراغ تعبيرا عن موقف السّجينة الصّامدة التي تحمّلت العذاب ثمّ تقول:

تَوَحَّشِي مَا شِئْتِ يَا/شِرَاسَةَ الأَوْجَاعِ/فَلَنْ يَنْزِفَ مِنْ دَمِي جَوَابٌ<sup>1</sup>.

هكذا يكون الصّمود وتكون المقاومة، يتحمّل الفدائيّ السّجين العذاب والقهر والموت، من أجل قضيتّه، و يقف صامدا أمام عدوّه الغاشم، فالشاعرة تنقل لنا واقع السّجن وبؤس الحياة فيه، فهي في حديثها عن السّجينة تنقل لنا الحدث بتفاصيله كما لو أنّها عاشت تجربة السّجن.

#### 4- الشعر الفلسطيني بعد النكبة:

يمكن أن نوجز أهمّ ملامح الشعر الفلسطيني بعد النكبة فيما يلي<sup>2</sup>:

- خروج الشاعر الفلسطيني منذ العشرينيات من ذلك الرّصد والملاحظة إلى دائرة التّساؤل ثمّ الكشف والتحليل.
- امتزاج الشّاعر بالشّعب وتبني نهج الإصلاح والتّوعية.
- ظهور شعر المقاومة بعد 1967 ليتبّنى المواقف القوميّة والعالميّة.
- ظهور الرّومانسية مع إبراهيم طوقان وقد تنامى هذا الاتجاه بعد النكبة فظهرت موضوعات وصور وأساليب جديدة.
- ظهر كذلك الاتجاه الواقعي وهي واقعية ثورية ثمّ اندفعوا بحماس في اتجاه شعر الحداثة ومن مظاهره شعر التّفعية والأسلوب الإيحائي وتجديد الصّورة الفنيّة.
- تجلّت الرّمزية في عدّة رموز رافقت الشّعراء الفلسطينيين خاصّة الرّمز الأسطوري والتاريخي الذي نحتا نحو الغموض.
- لغة الشعر الفلسطيني لغة متفاعلة مع الواقع والمجتمع فقد حوت التّراث الشّعبي والعادات والتّقاليد الاجتماعيّة.



<sup>1</sup> فدوى طوقان، المصدر نفسه، ص 477.

<sup>2</sup> ينظر عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني المعاصر من النكبة إلى النهضة، مكتبة التجار للطباعة والنشر، 2005، ص 142

## المحاضرة الرابعة: البعد الوطني والقومي في الشعر العربي الحديث

تمهيد:

القومية صورة مكبّرة عن هذا المجتمع أو ذاك تفرض نفسها على المجتمعات وتدفعها للدفاع عن وجودها، ويأخذ شكلا من أشكال الوحدة ودعوة أبناء المجتمع للدخول تحت خيمتها، وهذا ما ترنو إليه وتنادي به، وما قيام القومية العربية إلا دعوة لقيام الدولة العربية الموحدة، وبالتالي يمكن القول أنّ العرب أمة واحدة لها مقومات الأمة وهي: إنّها تعيش في بقعة جغرافية ممتدة بين منطقتين مائيتين هما الخليج العربي من الشرق والمحيط الاطلسي من الغرب، والحدود السياسية التي نراها اليوم هي من وضع القوى الاستعمارية، وهي بالتالي حدود طارئة كما أنّ الشعوب التي تعيش على هذه البقعة الممتدة تتشارك لغة واحدة رغم تنوع لهجاتها وروابط تاريخية وثيقة وعادات وتقاليدها متقاربة، ومنه يرى دعاة القومية أنّه يجب أن يكون للعرب دولة واحدة، وحكومة واحدة، تقوم على أساس الفكر القومي.

وهكذا ارتبط الشعر العربي الحديث ارتباطا قويا بقضايا أمته العربية، وعبر عن آماله و آلامها، وعمق في نفوس أبنائها معاني الوحدة والتآخي ووحدة المصير، وقاوم كل محاولات طمس الهوية والدّوبان في الآخر، أو زرع الشقاق بين أبناء الشعب العربي الواحد.

### 1- أسباب ظهور الاتجاه القومي العربي:

- 1- القرن التاسع عشر كان عصر تفتّح القوميات وتحققها في كثير من الدول الأوروبية فكان من الطبيعي أن تسري الأفكار القومية إلى بلاد العرب من عدّة طرق (البعثات الثقافية، العلاقات التجارية، النفوذ الاستعماري، ...)، "فالفكرة القومية من الأفكار العديدة التي اقتبسها الشرق عن الغرب في المائة سنة الماضية"<sup>1</sup>
- 2- عجز الدولة العثمانية عن تحقيق الإصلاح المناسب للفساد والظلم الذي انتشر في أرجائها، و يعتبر الدكتور عقّت الشرقاوي "أنّ بذور نشاط الفكر القومي العربي بدأت باتجاه يشتكي من الحكم العثماني، ويدعو إلى نظام لامركزي في الدولة العثمانية، بحيث تحصل الولايات العربية على شيء من

<sup>1</sup> شارل عيساوي، مشكلات قومية، دار مكتبة الحياة، د.ط، بيروت، 1959، ص113.

الاستقلال، الذي من شأنه أن ينمي الشخصية العربية"<sup>1</sup>، إضافة إلى انتشار نزعة تركية عنصرية حاولت إذابة العرب في بوتقتها و مناوأة كل ما هو عربي.

3- انتشار أفكار وحركات تدعو للحرية والديمقراطية والمساواة والعدل في الوطن العربي مع رغبة الطبقة المثقفة في إقامة دولة تستند إلى الدستور العادل وبرلمان يمثل الشعب وإصلاح المجتمع، فغايه النضال القومي استرداد الأرض العربية من غاصبيها وإلغاء تجزئتها، وإقامة دولة عربية واحدة عليها"<sup>2</sup>.

4- تسرب الأفكار الاشتراكية إلى بعض الأوساط العربية، وكانت الصحف والمجلات والكتب التي تناول هذه الأفكار تزرعها بلمحة قومية كما هو الحال في كتابات بطرس البستاني وفرح أنطون وفارس الشدياق وغيرهم.

5- الصبغة العلمانية التي صبغت كثيرا من كتابات القوميين مع عدم معادات الدين، إنما الدعوة إلى أن يكون أساس وحدة اللغة العربية التي توحد كافة الشعوب العربية، واحترام الإسلام دين الأغلبية، ومراعاة حرية الأقليات الدينية الأخرى في ممارسة شعائرها.

يتضح مما سبق أنّ هدف القومية العربية، حركة سياسية فكرية، كان ولا يزال تبحث عن تحقيق الوحدة العربية، "لقد أصبح واضحا أنّ التحدّيات الكبرى لا يمكن مواجهتها جماعيا، ولعلّ ما يعزّز فرص العرب في النجاح مواجهة هذه التحدّيات، كونهم ينتمون إلى مجموعة حضارية وثقافية واحدة ذات شخصية تاريخية مميزة وذات عقيدة واحدة ومصالح سياسية واقتصادية واحدة"<sup>3</sup>

## 2 - القومية في الشعر العربي الحديث:

اهتمّ الشعراء المعاصرون بقضايا مجتمعاتهم، فقد كان للظروف السياسية التي مرّ بها العرب في العصر الحديث، أثر في بلورة الشعور القومي و الوطني على حدّ سواء، سواء تعلّق الأمر بالاحتلال الأجنبي للأرض العربية، لاسيما البريطاني و الفرنسي أو الاستيطان الصهيوني، فكانت هذه الظروف جميعها سببا في بروز الشعر الوطني الذي كان رفيق المقاومة العربية و نهضتها، فلا نكاد نجد في القطر العربي شاعرا لم يشغله هذا الموضوع، وقد انغرست فيه ملامح العروبة و مشاعر الانتماء القومي، حتّى أصبح المنظور القومي هو المدخل الأساسي للولوج إلى عالم الشاعر سواء على مستوى الموقف الفكري

<sup>1</sup> عفت الشرفاوي، الهوية القوية في الأدب العربي المعاصر، منشورات البحوث و الدراسات العربية، د.ط، القاهرة، 1999، ص27.

<sup>2</sup> قراءات في الفكر القومي، مجموعة من المؤلفين، منشورات مكر، دراسات الوحدة العربية، د.ط، بيروت، د.ت، ص412.

<sup>3</sup> نافع حسن، الفكر القومي بين متطلّبات التجديد و العودة إلى المنابع الأصلية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث و الدراسات، ع.12، 2009، ص366.

أو الأداة الفنية، وأتسم شعرهم بالالتزام نتيجة لما آلت إليه الأمور في الوطن العربي، فتناول الشعراء قضايا ذات أبعاد قومية أكثر من أي وقت مضى، "لم يستطع الشعر القومي أن يبقى بمعزل عن الأحداث التي كانت تحيط به من كل جانب، ولا يمكن للشاعر إلا أن يعيش هذه الفترة بكل ما لديه من حواس"<sup>1</sup> والتماذج الشعرية كثيرة و " ذلك لتكّدس تلال من الأعمال الشعرية في القرن العشرين الذي يزيد كمّا على ما وصلنا من إنتاج العرب الشعري خلال التاريخ المعروف كله"<sup>2</sup>.

ومن هذا المنطلق كان الشاعر العربي الحديث لسان حال شعبه يغضب له، ويثور لكرامته ويفرح لانتصاره، كما كان الشاعر القديم لسان حال قبيلته و عشيرته، فلا أحد ينكر تجلّي هذه النزعة في شعر بدر شاكر السيّاب و البيّاتي، و محمود درويش وسميح القاسم وأمل دنقل، و نزار القباني، وأحمد مطر، و صلاح عبد الصّبور، و علي محمود طه، وغيرهم " فشعراؤنا كانوا يتابعون منذ وقت مبكر ما يجري في العالم العربي، وما يجد فيه من أحداث، بحنين جارف لفكرة الوحدة و العروبة"<sup>3</sup> وهنا سنتناول بعض النماذج التي تجسّد فكرة القومية :

الشاعر علي محمود طه في قصيدته (إلى أبناء الشرق) التي كانت عبارة عن دعوة الحقّ يهتف

بها الشاعر و هو في سرير مرضه منبّها الشرق إلى واجبه، محفّزا إلى الكفاح، والنضال، يقول:

بَنِي الشَّرْقِ مَاذَا وَرَاءَ الوُعُودِ	نُطِلُّ يَمِينًا وَتَرْنُو شَمَالًا
وَ مَا حِكْمَةُ الصَّمْتِ فِي عَالَمٍ	تَضُجُّ المَطَامِعُ فِيهِ اقْتِتَالًا
أَلَسْنَا بَنِي الشَّرْقِ مِنَ العَرَبِ	أُصُولًا سَمَتْ وَجِبَاهَهَا تَعَالَى
فِلَسْطِينَ مَالِي أَرَى جُرْحَهَا	يَسِيلُ وَيَأْبَى العُدَاةُ انْدِمَالًا <sup>4</sup> .

ثمّ نراه يدعو أبناء الشرق للتوحد فيقول:

بَنِي الشَّرْقِ كُونُوا لِأَوْطَانِكُمْ	قَوَى تَتَحَدَّى الهَوَى وَ الضَّلَالَا
أَقِيمُوا صُدُورَكُمْو لِلْحَطُوبِ	فَمَا شَطَّ طَالِبُ حَقِّ وَعَالِي <sup>5</sup> .

<sup>1</sup> سميرة أبو غزالة، دور الشعر الحديث في القومية العربية، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، مصر، 1960، ص 05.

<sup>2</sup> فوزي الحاج، الشعر العربي في القرن العشرين، منشورات مجلس اتحاد الطلبة، ط1، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 1994، ص 01.

<sup>3</sup> عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد البحوث و الدراسات العربية، دار الكتب، د.ط، 1970، ص 06.

<sup>4</sup> علي محمود طه، الديوان، شرح و تحقيق: محمد نبيل طريفي، مج1، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 2001، ص 377.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 377.

وللأمة العربية في شعر مفدي زكرياء تجلّ ناصع و مشرق، فمن خضمّ معركة الجزائر وثورتها الملتهبة ضدّ الاستعمار، بل من وراء القضبان في سجن بربروس الرهيب ينطلق صوت مفدي مجلجلا قويا ينادي بحياة الأمة العربية، متألما لما يصيبيها، فيقول:

أما تنهّد بالجزائر موجع  
وَاهْتَزَّ فِي أَرْضِ الْكِنَانَةِ خَافِقُ  
آسى الشّامِ جِراحَهُ وَ تَوَجُّعًا  
وَأَفْضُ فِي أَرْضِ الْعِرَاقِ الْمُضْجَعًا  
لَمْ تُثْنِهِ أَرْزَاؤُهُ أَنْ يَفْرَعًا<sup>1</sup> .  
وَأَرْتَجَّ فِي الْخَضْرَاءِ شَعْبٌ مَاجِدٌ

تكشف هذه المقطوعة عن وحدة الأمة العربية، حيث إذا تألم بالجزائر موجع أحسّ به من في الشّام ومصر والعراق، كما يرتجّ شعب تونس لهد الألم، ويهرع لمؤازرة إخوانه في الجزائر رغم ما يعانیه من جراح هو الآخر.

و كان لفلسطين قضية العرب المركزية مكانة كبيرة عند نزار قباني، فكتب فيها الكثير من قصائده، أشهرها أطفال الحجارة عام 1987 يقول فيها:

بَهَرُوا الدُّنْيَا / وَمَا فِي أَيْدِيهِمْ إِلَّا الْحِجَارَةُ / وَ أَضَاؤُهَا كَالْقَنَادِيلِ / وَجَاءُوا كَالْبِشَارَةِ<sup>2</sup> .

تحمل هذه الأبيات فخرا وعتابا، عماده شعور قومي نابع من قلب شاعر يعتزّ بعروبته فيباهي الخلائق بأطفال فلسطين الذين بهروا العالم ببسالتهم، وهم يقارعون أعتى قوّة وهي الاحتلال الاسرائيلي، وما أسلحتهم سوى الحجارة، كما تحمل تقريرا لأهل قومه بأنّ هؤلاء الأطفال أناروا لكم الطّريق ومهدوا لكم سبيل العزّ والغلبة، كما أنّهم جاءوا كالبشارة في إعادة أجماد العروبة التي سلبت.

إنّ معنى أن يكون الشّاعر معاصرا، يعني عليه أن "يحيا عصره بكلّ أبعاده الواقعية والاجتماعية، و ما تفرزها من مؤثّرات حتىّ يتمكّن من تلك المعاصرة"<sup>3</sup>، و الشّاعر سميح بلقاسم حريص على ذلك، يعبر عن واقعه بكلّ موضوعية وشفافية، يطالب بالوحدة العربية فيما هو يصرخ في وجه العرب الذين تخاذلوا عن نصرّة فلسطين، ينتمي للعروبة وينشدها حباّ بينما يرفض الشعارات الرنّانة التي لا تغني من جوع، ويرفع من شأن الشّخصيات العربية والغربية التي صنعت الحرية والمجد لشعوبها يقول:

<sup>1</sup> مفدي زكرياء، اللّهب المقدّس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص53.

<sup>2</sup> نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج6، ط2، بيروت، 1990، ص203.

<sup>3</sup> حبيب بوهور، الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، أدونيس و نزار قباني، نموذج، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، كلية الآداب و اللغات، قيم اللغة العربية و آدابها، الجزائر، 2007، ص07.

بَابُ الْمَعَارَةِ مُوصَدٌ دُونِي / سُفُوطُ يَنَازِكِي فِي سَاحَةِ الْأَقْصَى الْمَبَارِكِ / كَلِمَةُ السِّرِّ الْأَخِيرَةِ / دَوْلَتِي  
شَعْفِي بِسُنْبَلَةٍ تَمِيسُ عَلَى أَنْبَهَارِ الْفَجْرِ / أَعْلَامِي السُّنُونُوتِ / خَفَقَتِ الرِّيحُ فِي الرِّيتُونِ وَالسَّرِيسِ كَانَ  
نَشِيدِي الْقَوْمِي فِي أَزَلٍ / إِلَى أَبَدٍ يَظَلُّ نَشِيدِي الْقَوْمِي <sup>1</sup>

وَأَتَّخِذُ بَعْضَ الشُّعْرَاءِ الْمُحَدِّثِينَ مِنْ رِثَاءِ الزُّعَمَاءِ وَسَبِيلَةً لِلتَّبَعِيرِ عَنْ عَوَاطِفِهِمُ الْقَوْمِيَّةِ وَالْوَطَنِيَّةِ عَلَى  
نَحْوِ مَا يَقْرَأُ الْمُتَلَقِّي لِقَصِيدَةِ نَزَارِ قِبَانِي (قَتَلْنَاكَ يَا آخِرَ الْأَنْبِيَاءِ) فِي رِثَاءِ جَمَالِ عَبْدِ النَّاصِرِ، يَعِدُّهُ وَاحِدًا  
مِنْ دَعَاةِ الْعَرُوبَةِ وَالْمُدَافِعِينَ عَنِ الْوَحْدَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْقَوْمِيَّةِ، يَقُولُ:

قَتَلْنَاكَ يَا جَبَلَ الْكِبْرِيَاءِ / وَآخِرُ قَنْدِيلِ زَيْتٍ / يُضِيءُ لَنَا فِي لَيَْالِي الشِّتَاءِ / وَ آخِرُ سَيْفٍ مِنْ  
الْقَادِسِيَّةِ / قَتَلْنَاكَ نَحْنُ بِكَلْتَا يَدَيْنَا / وَقُلْنَا لِلْمَنِيَّةِ / لِمَاذَا قَبِلْتَ الْمَجِيءَ إِلَيْنَا / فَمِثْلِكَ كَانَ كَثِيرًا عَلَيْنَا <sup>2</sup>.

و من القضايا المحورية التي شغلت شعر القوميين العرب، القضية الجزائرية التي أسالت من حبر  
الشُّعراء العرب الكثير كما سبق أن بيَّنا في محاضرة سابقة.

و بناء على هذه النماذج نستطيع القول: "لقد كانت القومية العربية موجة من موجات التقدم  
البشري، و دعوة إلى الإيمان بالنفس، و العمل في سبيل الخير و الحق و الحرية و السلام، حملت على  
أجنحة الشعر و الأدب و الفن"<sup>3</sup>، و إنّ الشعر العربي الحديث يستلهم من الوعي القومي و الوطني  
صوره و معانيه، و دلالاته في التعبير عن الرّوح العربية و الإسلامية في كفاحها و نضالها، كلّ ذلك من  
أجل تحقيق حقّها المشروع في أن تكون أمة حضارية و إنسانية تواكب الغرب و تنفرد بتراتها و فكرها و  
تاريخها.



<sup>1</sup> سميح القاسم، ديوان شخص غير مرغوب فيه، دار الكلمة، ط2، بيروت، لبنان، 1986، ص35.

<sup>2</sup> نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، بيروت، لبنان، ص355.

<sup>3</sup> عمر دقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، ط2، نشر و توزيع مكتبة الشرق بجلب، 1963، ص429.

## المحاضرة الخامسة: قضية الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر

تمهيد:

الالتزام في الشعر ظهر في الوطن العربي منذ خمسينيات القرن الماضي، في مراحل التصاعد السياسي والثورات التي شهدتها الانسان العربي، فأيقن الكثيرون أن المفاوضات لن تأتي بشيء يذكر، وهذا ما جعلهم يفكرون في كفاح آخر كفاح ضد الواقع الاجتماعي المزري الذي جعل الشعوب العربية ترضخ للتخلف والفقر والجهل، من هنا جاءت الكلمة الشعرية لتحطّم جدار الصّمت والجهل محمّلة ببطاقة هويتها معرّفة بماهيتها مشحونة برؤى ودلالات كلّها تنبض بالرغبة في إحداث التغيير وزعزعة كيان الآخر، وبالتالي نشأت فكرة الالتزام في العصر الحديث نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها، وادراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات، وقد ساعدت عوامل عديدة في تبني هذا الاتجاه لدى عدد كبير من الشعراء، فكان لحركات التحرر العربية، وظهور التيار القومي، والصراع بين قطبي العالم المتمثلين بالاشتراكية والرأسمالية وانسحاب الفكر الاشتراكي في الواقعية الجديدة، كان لكل ذلك أثره في بروز هذا التيار في الشعر العربي ليكون في الصفّ الأوّل في ذلك الوقت، ومن هنا توخّد الكيانان الشعر والشاعر في الماهية والغاية، من منطلق البحث عن المثال، والاكتمال من خلال تصوير المثال تصويرا جماليا في التجربة الشعرية، يندفع الشعراء إلى التفاعل مع واقعهم، فهم يقدمون رؤاهم المثالية في التجربة الشعرية، وبهذا نستطيع القول إنّ الشعر خاصّة والابداع عامّة ثورة يحمل رؤية جديدة بلغة جديدة، وهكذا فالشاعر ملزم بأن يؤديّ دورا فعّالا داخل مجتمعه بالتهوؤ بمشاكل هذا المجتمع وإيجاد الحلول لها، وأن يؤدي دور الموجه الذي يفتح بصيرة الناس ويوجههم الوجهة الصحيحة.

### 1- مفهوم الالتزام : Commitment

أ- لغة: ورد في لسان العرب "لزم الشيء، يلزمه و التزمه، وألزمه إياه فالتزمه" <sup>1</sup>، أي أن تلزم الشيء فلا تفارقه، وأن تداوم عليه فلا تتركه، و اعتناق مبدأ ما و الثبات عليه، أي أنّ الالتزام يعني الاعتناق والترابط والتعاقد.

<sup>1</sup> ابن المنظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط5، 1956، ج12، ص541-542.

ب- اصطلاحاً: يتفق المعنى اللغوي إلى حدّ ما مع المعنى الاصطلاحي للكلمة، فعل الرّغم من القلق الذي يعترى تعريفات المصطلحات الحديثة في الشّعر والأدب ولاسيما الوافد منها، إلّا أنّ مفهوم الالتزام يكاد ينحصر في مشاركة الشّاعر أو الأديب الناس همومهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية، والوقوف بجزم لمواجهة ما يتطلّبه ذلك، إلى حدّ إنكار الذات في سبيل ما التزم به الشّاعر أو الأديب، ثمّ إنّ الالتزام يقوم في الدّرجة الأولى في أن يعدّ المبدع إبداعه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الانسان، لا لمجرّد تسليّة غرضها الوحيد المتعة والجمال<sup>1</sup>، ومن هنا كان الالتزام مشاركة للنّاس في قضاياهم المختلفة، يقوم على موقف يتّخذه الشّاعر أو المفكّر وهذا الموقف يقتضي صراحةً وضوحاً وإخلاصاً وصدقاً واستعداداً على التزامه دائماً وتحمل مسؤولية ما يترتّب على هذا الالتزام<sup>2</sup>، ويصبح الأديب بهذا ذا وظيفة اجتماعية محضّة، وذلك في تبنيّه مفاهيم المواطنة والاستعمار والحرية والتخلّف والتّطوير، "الشّعر الملتزم يمتاز بهذا الجانب الاجتماعي والانساني الذي يعبر عنه بقوة وصدق.... فالشّاعر المحدث عندما يعبر عن قضية اجتماعية أو سياسية يعاني منها شعب من الشعوب لا يفعل ذلك اعتباطاً ولا تلهية، بل يقوم بذلك، لأنّه واجب عليه...."<sup>3</sup>.

ويهدف الالتزام إلى ربط الشّعر بالواقع، وإخراجه من ذلك البرج العالي الذي بناه له دعاة الفن للفن، منطلقاً من أنّ الأديب جزء من مجتمعه، وأنّ شعره يجب أن يكون المدافع عن هذا المجتمع، بل إنّ الكلمة يجب أن تقوم بدور البندقية، ويجب أن يكون صاحبها محارباً فعلاً، فهو ملتزم بفكره وعمله، وهو في ذلك "يبحث عن الخلاص الرّوحي والانساني لعصره، والمخلّص الذي كان ينتظره يظهر على شكل نبيّ أو نائر أو شاعر، والذي يحاول من خلال وسائله أن يغيّر الحياة لكي يضيف إليها أشياء جديدة من غير أن يدع الفرصة للموت أو العدم أو الخراب لكي يعود ويهدّم ما بناه الإنسان"<sup>4</sup>. ويتبدّى هدف الالتزام أيضاً من خلال المكانة التي يريدها الشّاعر لنفسه من حيث وظيفته الشعريّة، فعلى الشّعر أن يعود " إلى وظيفته الحقيقيّة كعنصر ثوري خلاق وإنّ هذه الرّؤية الجديدة التي غطّت الخارطة البيضاء التي كان يقف عليها الشّاعر عادت لتؤكد قيمة الإنسان، الشّاعر خالقاً وثورياً، وسيّداً لمصيره، لقد اتّخذ الرّمز الدّاتي بالرّمز الجماعي"<sup>5</sup>، وهنا يشير (سارتر) إلى العلاقة الوطيدة بين

<sup>1</sup> ينظر وهبة مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، 1974، ص 79.

<sup>2</sup> ينظر، أبو حاقّة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 14.

<sup>3</sup> محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1980، ص 79.

<sup>4</sup> عباس محمد جابر، الشاعر عبد الوهاب البياتي، دار الكرمل، عمان، 2001، ص 25.

<sup>5</sup> عبد الوهاب البياتي، تجرّبي الشعريّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1993، ص 42.

الأديب والمجتمع الذي يعيش فيه، و كيف تحدّد مدى التزام الأديب، قائلا: "مما لا ريب فيه أنّ الأثر المكتوب واقعة اجتماعية، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعا به عمق اقتناع حتى قبل أن يتناول القلم، إنّ عليه بالفعل أن يشعر بمدى مسؤوليته، وهو مسؤول عن كلّ شيء عن الحروب الخاسرة أو الراجحة، عن التمرد والقمع، إنّّه متواطئ مع المضطهدين، إذ لم يكن الحليف الطبيعي للمضطهدين"<sup>1</sup>، ويعدّ الأديب الملتزم أدبًا هادفًا حيث يقف إلى جانب الإنسان لا فردًا، وإتّما قد يمثّل الإنسانية جمعاء، فههدفه الوحيد هو الوصول إلى الهدف الأسمى، والمتمثّل في الحرية، فيسود الاستقلال والعدل وتنعدم آفات التمايز والتباين بين طبقات المجتمع، وهكذا يتخلّص الإنسان من ظلمه وعبوديته، لكي يبقى الحفاظ على التراث والأصل هو المبدأ الوحيد الذي يحافظ على كيانها حتى تستمر في أحسن الظروف وأبسطها<sup>2</sup>.

وإجمالاً فإنّ الالتزام هو اختيار الشاعر الإرادي موقف محدّد من الحياة و انضمامه إلى جانب المدافعين عنه، و ذلك من خلال التعبير الفني الملتزم التزاما نابعا من الذات وإحساسها بالمشاركة الجماعية دون فرض أو إملاء أو إزام، متوجّها لقلب المجتمع ملتصقا بكيانه، مؤثرا في مسار الحياة وحركتها.

## 2- نماذج عن التزام الشعر العربي الحديث والمعاصر:

ظهر في العصر الحديث شعراء ملتزمين بقضايا شعوبهم ومجتمعاتهم، منطلقين من ضرورة التغيير الجذري لأحوالهم الاجتماعية والسياسية والثقافية... وغيرها، عن طريق شعرهم الذي ألهب الكبير والصغير في مشارق الأرض ومغاربها، ومن الشعراء الملتزمون أمام قضايا وطنهم بصفة خاصة وقضايا الوطن العربي بصفة عامة، الشاعر العراقي بدر شاكر السياب الذي عبّر عن حبه لوطنه والدفاع عن شعبه الذي عانى من ويلات الاستعمار، حيث يقول معبّرا عن مأساة شعبه في قصيدته (حنين في روما):

مِنْ جُوعِ صِعْرِكَ يَا وَطَنِي / أَشْبَعْتَ الْعَرَبَ وَ رَعْبَاتِهِ / صَحْرَاءُ مِنْ الدَّمِ تَعْوِي تَرْجُفُ مَقْرُورَةً /  
وَمَرَابِطُ خَيْلٍ مَهْجُورَةٍ / وَمَنَازِلُ تَلْهَتْ أَوَاهَا / وَمَقَابِرُ يَنْشَحُّ مَوْتَاهَا<sup>3</sup>.

يبين الشاعر في قصيدته حبه لشعبه الذي أهلكه الفقر والجوع والحرمان والذلّ، فظهر ملتزما بقضايا وطنه الضائع وشعبه المحروم.

<sup>1</sup> جان بول سارتر، الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرايشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1967، ص44.

<sup>2</sup> ينظر، أحمد طالب، الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجزائرية، د.ت، ص23.

<sup>3</sup> بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، م.ج1، د.ط، 1974، ص151.

كما نجد الشاعر محمود درويش الذي التزم بحبّه إلى وطنه والاهتمام بهموم مجتمعه، حيث يقول عن بلده، أنّه يأخذ صورة من الأم عندما لا يتحرك المجتمع نحو الاتجاه الصحيح للعمل، فيكون الانتظار شبيها بحالة احتضار طويلة، فيقول:

حَالُهُ الْاِحْتِضَارِ الطَّوِيلَةِ / أَرْجَعْتَنِي إِلَى شَارِعٍ فِي ضَوَاحِي الطُّفُولَةِ / أَذْخَلْتَنِي بُيُوتًا / قُلُوبًا سَنَابِلَ /  
مَنْحَتَنِي هَوِيَّةً / جَعَلْتَنِي قَضِيَّةً / حَالُهُ الْاِحْتِضَارِ الطَّوِيلَةِ / دَفَنُوا جُثَّتِي فِي الْمَلَقَاتِ وَالْاِنْقِلَابَاتِ وَابْتَعَدَا /  
وَ الْبِلَادُ الَّتِي كُنْتُ أَحْلُمُ فِيهَا / سَوْفَ تَبْقَى الْبِلَادُ الَّتِي كُنْتُ أَحْلُمُ فِيهَا <sup>1</sup>.

يلتزم الشاعر بالإرادة الإنسانية التي تبحث عن ظروف و قدرات هي مشروطة بالفهم الجاهلي النسبي، فالتزامه ينحصر في ولاءه لقبيلته، ومروءته، فهو يعتبر جزءا من قبيلته إمّا يمدح ويرفعهم إلى مكانة أعلى، وإمّا يهجو فيضعهم إلى مكانة أقل، وكانت الأرض بالنسبة لمحمود درويش هي الانتماء والوجود في التزامه بالقضية، فنجد قصيدته (الأرض) تعتبر نموذجًا مثاليًا للالتزام في قضيته الفلسطينية بكلّ أبعادها القومية والإنسانية، حيث يقول:

فِي شَهْرِ آذَارٍ فِي سَنَةِ الْاِنتِفَاضَةِ، قَالَتْ لَنَا الْأَرْضُ / أَسْرَارَهَا الدَّمَوِيَّةَ، فِي شَهْرِ آذَارٍ مَرَّتْ أَمَامَ /  
الْبَنْفَسِجِ خُمْسُ بَنَاتٍ، وَقَفْنَ عَلَى بَابِ / مَدْرَسَةِ اِبْتِدَائِيَّةٍ، وَاشْتَعَلْنَ مَعَ الْوَرْدِ وَالرَّعْعْرِ / الْبَلَدِي، افْتَتَحْنَ  
نَشِيدَ التُّرَابِ، دَخَلْنَ الْعِنَاقَ / النَّهَائِي، آذَارٌ يَأْتِي إِلَى الْأَرْضِ مِنْ بَاطِنِ الْأَرْضِ / يَأْتِي، وَمِنْ رُقْصَةِ  
الْفَتَيَاتِ، الْبَنْفَسِجُ مَالَ قَلِيلًا <sup>2</sup>.

هذه الأبيات من حادثة جرت في شهر آذار، فالصّهانية كانت تراقب كلّ صغيرة وكبيرة في الأرض المحتلة، وأعدمت فتيات أمام باب المدرسة الابتدائية، لكنّ العرب رغم القمع والظلم والاذلال، بقوا صامدين على تحمّل كلّ جرائم الاحتلال، والبقاء في تلك الأرض، فكان يقصد بالنشيد هو الحرية، أمّا العناق فهو الخلود، وأنّ آذار يأتي إلى الأرض من داخل الأرض، فالأرض هي الحياة والروح والخير ويقصد برقصة الفتيات هو الموت والشهادة من أجل العزة والكرامة، والبنفسج مثلهن فهو من الطّهارة. ويرفع مفدي زكرياء تحديّه هو إلتزامه، حيث مثل نوفمبر تاريخ ميلاد الشعب الجزائري، وهذا ما جعله مقدسا بالنسبة للشعراء، بات ملهما لأغلبهم، يقول فيه الشاعر:

<sup>1</sup> محمود درويش، الديوان، دار العودة، بيروت، ط14، 1994، ص389.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص636.

تَبَارَكَ لَيْلِكَ الْمَيْمُونُ بَحْمًا - وَجَلَالُهُ هَتَكَ الْحِجَابَا / زَكَّتْ وَثَبَاتُهُ عَلَى أَلْفِ شَهْرٍ - فَضَاهَا الشَّعْبُ  
يَلْتَحِقُ السَّرَابُ / ... إِنَّ الْجَزَائِرَ قِطْعَةٌ قُدْسِيَّةٌ - فِي الْكَوْنِ لِحَنَّتِهَا الرِّصَاصُ وَوَقَعَا / وَقَصِيدَةٌ أَرْلِيَهُ أَبْيَاتُهَا -  
حَمْرَاءُ كَانَ لَهَا نُوفَمْبَرُ مَطْلَعًا / نَظَمْتُ قَوَافِيهَا الْجَمَاحِمِ فِي الْوَعْيِ - وَسَقَى النَّجِيعَ رَوِيَّهَا فَدَفَعَا <sup>1</sup>.

فدوى طوقان هي الأخرى كانت القضية الفلسطينية تصبغ جانبا هامًا من شعرها بلون أحمر قاتم،  
فقد التزمت بقضايا وطنها، وأصبحت فلسطين وجدانًا داميًا في كيانها، قالت:

وَيَدَوِّي صَوْتُ جُنْدِيٍّ هَجِينٍ / لَطْمَةٌ تَهْوِي عَلَى وَجْهِ الرَّحَامِ / عَرَبٌ ... فَوْضَى ... كِلَابٌ / اِرْجِعُوا  
لَا تَفْرُبُوا الْحَاجِرَ، عُدُّوا يَا كِلَابُ <sup>2</sup>.

ونجد الشاعر المصري عبد المعطي حجازي ملتزمًا في قوميته، وهو الذي استقبل ثوره نوفمبر استقبالا  
حارًا، وأذهلته قوّة انطلاقتها، يقول:

مُدْنِ الْمَغْرِبِ / تَرْتَجُّ عَلَى قِمَمِ الْأُورَاسِ / فِي مُدْنِ الْمَغْرِبِ / لَمْ يَهْدَأْ مُنْذُ سِنِينَ مِائَةً لَمْ يَتْرُكْ فِي  
جُفْنٍ أَمَلًا لِنُعَاسٍ / يَأْتِي الْمَوْلُودُ عَلَى صَوْتِ الزَّلْزَالِ / وَيَمُوتُ رِجَالُ / فَيُودِّعُهُمْ صَوْتُ الزَّلْزَالِ / جِيلٌ عَنْ  
جِيلٍ ... أَجْيَالُ / عَاشَتْ مَاتَتْ فِي الزَّلْزَالِ <sup>3</sup>.

والشاعر الملتزم نزار قباني ولعشقه لبيروت يتأسّف لأيّ حالة مزرية تعرّض لها، يقول:

آه... يَا بَيْرُوتَ / يَا صَاحِبَةَ الْقَلْبِ الذَّهَبِ / سَاحِبِينَا / إِنَّ جَعَلْنَاكَ وَقُودًا وَحَطَبًا / لِلْخِلَافَاتِ الَّتِي  
تَنْهَشُ لَحْمَ الْعَرَبِ / مُنْذُ أَنْ كَانَ الْعَرَبُ <sup>4</sup>.

أمّا توفيق زياد استخدم النار رمز للنهضة والثورة، وكلّ ما من شأنه أن يثير من مثل هذه المعاني في  
ذهن الإنسان، وكذلك هي زمن لعزيمته الراسخة التي تدلّ على التزامه وشغفه الشديد بوطنه وشعبه،  
يقول:

عَزَمٌ... تُسَعَّرُ فِي دَمِي / نَارًا عَلَى الْحَطَبِ الشَّدِيدِ <sup>5</sup>.

إنّ الظلم والجبروت و الطغيان و التجرد من القيم الذي تشهده الإنسانية يتطلّب من الشاعر أن  
يكون طبيبا يضمّد الجراح، ونبيا يعالج الأرواح، وهو إن كان ابن بيئته ووطنه وقومه، إلا أنّه يبقى إنسانًا

<sup>1</sup> مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ديوان شعري، دارموم للنشر جزائري، 2006، ص58.

<sup>2</sup> أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، ص675.

<sup>3</sup> أحسن مزدور، الثورة الجزائرية في الشعر المصري المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص42-43.

<sup>4</sup> نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، بيروت، لبنان، ط6، ج3، 2000، ص425.

<sup>5</sup> زياد توفيق، الديوان، دار العودة، بيروت، 1970، ص102.

يعايش هموم الكادحين في كلِّ مكان، بل إنّه يرى نفسه في الآخرين، ويندمج في مآسيهم لينظر في داخله فنلمس مآساته، يقول عبد الوهاب البياتي:

وَصَاحَ فِي عَزْنَاطَةٍ / مُعَلَّمُ الصَّبِيَّانِ / لَوْ رَكَ يَمُوتُ مَاتَ / أَعْدَمَهُ الْفَاشِيْسْتُ فِي اللَّيْلِ عَلَى الْفُرَاتِ  
/ وَمَرَّقُوا جُثَّتَهُ وَسَلَّمُوا الْعَيْنَيْنِ / لَوْ رَكَ بِأَلَا يَدَيْنِ / يَبْتُ بَجَوَاهُ إِلَى الْعَنْقَاءِ / وَالْتُورُ وَالْتُرَابُ وَالْهَوَاءُ /  
وَقَطَّرَاتُ الْمَاءِ<sup>1</sup>.

وهو إذ يتماهى مع لوركا لا ينسى غيره من رموز العالم المكافحين الكادحين الثائرين، فهو يعدّ جيفارا رمز الأمل "الوحيد الباقي لكادحي ومثقفي العالم المضطهدين والمظلومين"<sup>2</sup>، ففي قصيدة تحت عنوان (عن الموت والثورة) يهديها لجيفارا، نجده يحمل الهمَّ الإنساني خارج إطار بغداد و نيسابور والبصرة، وخارج الإطار العربي، ليتماهى مع شخصيات عالمية ومدن غريبة، ولكنّه يتماهى معها ليرى فيها نفسه ووطنه وقومه وانسانيته:

كَانَ مُعَنِّي "قُرْطَبَةَ" / مُلْطَخًا بِالْدَمِ فَوْقَ الْعَرَبَةِ / تَبْكِيهِ جَنِيَّاتُ بَحْرِ الرُّومِ<sup>3</sup>.

ويبدو وهو مسافر دائما خارج الحدود، باحثا في منافيه عن نفسه، و عن إنسانيته باحثا عن معان تفسّر له غربة الانسان عموما في العالم، فضلا عن غربة الفقر والمنفي الذي يرى فيه ثلاث مفاهيم: أوّلها: أن يموت الانسان وحيدا عاجزا يواجه محنة وجوده.

وثانيها: أن يترك جائعًا محرومًا عاريًا

والأخير: هو إبعاد الانسان عن وطنه<sup>4</sup>.

وصفوة القول أنّ الوطن يشكّل ظاهرة عامّة في المتون الشعرية التي أثبت الشاعر من خلالها جدارته في تنوع ديابحاته الشعرية، وعبر عن التزامه وتعلّقه بالمكان الأمّ الوطن، ومن ثمّ إنّ شعر الالتزام في الشعر العربي الحديث متنوّع في انتمائه إلى الاتجاهات الشعرية المختلفة فهو شعر يخدم التجربة الحيّة، ويبحث في شعاب القضايا العربية متنقلا في كل قطر عربي، متسرّبا إلى عمق المجتمع ليعكس مشكلاته، ويحمل قضاياها، ويعمل على حلّ معضلاته غير آبه بالمآسي التي تعترضه و المواجهة التي تصادفه.



<sup>1</sup> عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1995، ج2، ص134.

<sup>2</sup> عبد الوهاب البياتي، تجرّبي الشعرية، ص39.

<sup>3</sup> عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص152.

<sup>4</sup> عبد الوهاب البياتي، تجرّبي الشعرية، ص28.

## المحاضرة السادسة: الرّمز والأسطورة في النّص الشعري المعاصر 1

تمهيد:

إنّ الشّعْر المعاصر حقيقة مستترة عميقة إيجابية لا سبيل إلى التّعْبِير عنها بمدلول الكلمات، بل بعناصر الشّعْر الخالصة، وهذه العناصر غير مقصودة على جرس الكلمات وزنيم القافية، وإيقاع التّعْبِير، كلّها لا تصل إلى المنطقة العميقة التي يتخمّر فيها الإلهام، فالشّعْر المعاصر عالم مختلف تماما عن عالمنا المرئي، هو نوع من الكشف والارتياح، والمعاناة المرهفة والجهد المضني، إنّه بالنسبة للمبدع مغامرة يحاول من خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديدا، غير معناه المبتذل، ووسيلته إلى ذلك هي التّفَاذ إلى صميم هذا الوجود، لاكتشاف تلك العلاقات الخفية التي تربط بين عناصره ومكوّناته المختلفة، حتّى تلك التي تبدو في الظاهر على أكبر قدر من التّباعد والتّنافر وهو في سبيل وصوله إلى هذه العلاقات الخفية بين عناصر الوجود، كثيرا ما يتجاوز العلاقات الظاهرة المحسوسة والمنطقية إلى عالم مليء بالسّحر والجمال والطقوس، بعيدا ومتجرّدا تماما من المادّة، والشّعْر المعاصر حالة صوفية تتأرجح بين التأمّل والحلم، فالإنسان بطبيعته حالة مركّبة من المشاعر الرومانسية، والألم الواقعي، والقلق الوجودي، فالإنسان حالة تجمع بين حالات متناقضة، بذلك أرخى الشّاعر عنان قصائده، فخرجت عفوية حصيلة الثّقافة الإنسانيّة، ومشاعره المركّبة بقلب إبداعي فالقصيدة عنده كائن حي، فالبناء الشّكلي البنيوي والبياني يشكّلان معا جسد القصيدة، أما روحها هو الصّدّي الذي ييوح بأسرار روح الشّاعر ورؤاه.

### 1- توظيف الرّموز في القصيدة العربية المعاصرة:

إنّ قيمة الرّموز القديمة حينما توظّف في القصيدة العربية المعاصرة "كامنة في لحظة التّجربة ذاتها، وليست راجعة لا إلى صفة الدّيمومة التي لهذه الرّموز ولا إلى قدمها"<sup>1</sup>، وبالتالي فإنّ القصيدة المعاصرة لا تكتسب أهميتها من الماضي لمجرد أنّه ماضي، بل من الحاضر وإمكاناته الثّقافية والحضارية المتعدّدة، هذه الإمكانيات التي قد تكون متشكّلة من الماضي، وقد تكون متفارقة ومتباينة عنه وحقلها المعرفي هو الحاضر.

<sup>1</sup>عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية، القاهرة، ط1، 1978، ص173.

ويمكن لكل من يتتبع الرموز التي يوظفها الشعراء المعاصرون في قصائدهم، أن يلاحظ أنّ الشاعر قد نوع كثيرا في مصادر هذه الرموز، منها أساطير الأمم والشعوب التي تشكلت عبر تعاقب الحضارات الإنسانية وتزامنهما، من خلال نموها التاريخي والحضاري، فمن "متابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون يتبينوا لنا أنّ معظم العناصر الرمزية إنما يرتبط بالقديم بشخص أسطوريين، وأبرز هذه الرموز الأسطورية وأكثرها توظيفاً هي شخص السندباد وسيزيف وتموز وعشروت وأيوب وهابيل وقابيل ..... وغيرهم من الشخصيات الأسطوريين الإغريقيين وغير الإغريقيين"<sup>1</sup>.

لقد تضمّن الرمز قدراً ضرورياً من الغموض، و يرجع ذلك لبنيته الثنائية، فهو يحمل معنا ظاهرياً موجوداً في الواقع، ومعنى باطنياً موجوداً في الخيال، و منطلقه يكون دائماً من الواقع فيتجاوزه في أعماق الذات، و يتفاعل معها مكوّناً "بنية واحدة غير قابلة للفصل أو الاختصار"<sup>2</sup>، كما أنّه يتغيّر حسب تغييره للأجواء الداخلية في ذات الشاعر.

#### أ- الرمز التراثي:

إذا كان الشاعر المعاصر يستمدّ عناصر الرموز من الشخصيات الأسطورية فإنّه في أحيان كثيرة سيستمدّ هذه الرموز من التراث بمصادره المتعدّدة، باعتبار هذا التراث منبع طاقات إيجابية لا ينفذ لها عطاء، فعناصره و معطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفذ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير و وجداناتهم ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلّها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في وجدان الناس، وأعماقهم تحفّ بها هالة من القداسة والإكبار، لأنّها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثمّ فإنّ الشاعر حين يتوسّل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الإبداعية عبر جسور من معطيات هذا التراث، فإنّه يتوسّل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفوذ، هذا بالإضافة إلى أنّ استخدام الرموز التراثية يضمني على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثّل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنّه يجمع الرؤية الإبداعية نوعاً من الشمول والكلية يجعلها مصدراً لإلهام الشاعر .

لقد عرف التراث العربي الملاح، بأنه شخصية يجوب بسفينته البلدان بحثاً عن الحديد وكان يتعرّض في رحلاته إلى مواقف صعبة، لا يخرج منها إلّا بعد عناء ومغامرات، ويعود محمّلاً بالأشياء

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 174-175.

<sup>2</sup> إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، الجزائر، ص 174.

الثمينة، لكن الملاح الذي رأى الشاعر نفسه فيه ليس الملاح القديم، وإنما هو ملاح الوقت الحالي الذي يقوم برحلاته في عالم الضباب والمجهول دون أن يعود، يقول صلاح عبد الصبور:

مَلَّأَحْنَا مَاتَ قُبَيْلَ الْمَوْتِ حِينَ وَدَعَّ أَصْحَابَهُ / وَالْأَحْبَابَ وَالزَّمَانَ وَالْمَكَانَ / عَادَتْ إِلَى فُتْمُهَا  
حَيَاتِهِ، وَأَنْكَمَشَتْ أَعْضَاؤُهُ وَمَالَ / وَمَدَّ جِسْمَهُ إِلَى خَطِّ الزَّوَالِ<sup>1</sup>

أراد الشاعر أن يكشف أسرار الحياة وأن يعرف المجهول، فركب في سفينة الملاح و انعزل عن الأصحاب والأحباب، ولكن ملاح السفينة مات عندما انطوى صلاح على نفسه وعاش في وحدة قاسية ويتابع قائلاً:

أَشَارَ بِالْأَصَابِعِ الْمَلُوبِيَّةِ الْأَعْنَاقِ نَحْوَ الْمَشْرِقِ الْبَعِيدِ / ثُمَّ قَالَ: هَذِهِ جِبَالُ الْمَلْحِ وَالْقَصْدِيرِ / وَكُلُّ  
مُرْعَبٍ تَجِيئُهَا تَدْوُرُ / تُحَطِّمُهَا الصُّخُورُ<sup>2</sup>

ترمز لفظي الملح والقصدير إلى المشكلات الإنسانية الكبيرة، فالملاح لم يعد قادراً على تجاوز هذه الصخور، لأنها ستحطمه، فالشاعر يريد أن يعرف "لماذا وجد الإنسان؟ ما غاية الحياة؟ لماذا يتعذب الممتازون بالفكر الإحساس في هذه الحياة"<sup>3</sup>، لكنه يصطدم فجأة بغموض هذه الأسئلة وصعوبة الأجوبة، فينتهي به الأمر الى العذاب والانهيار .

يسخر الشاعر من الملاح قائلاً:

مَلَّأَحُ هَذَا الْعَصْرِ سَيِّدُ الْبِحَارِ / كَأَنَّهُ يَعِيشُ دُونَ أَنْ يَرِيْقَ نُقْطَةً / لِأَنَّهُ يَمُوتُ قَبْلَ أَنْ يُصَارَعَ التِّيَّازَ

4

فالملاح الذي هو رمز المعرفة لم يعطي الشاعر المعنى الحقيقي للحياة كي ترتاح نفسه ويسترجع قواه المسلوقة منه، وإنما زاده هذا الملاح عذاباً، وبهذا الرمز استطاع الشاعر أن يعطينا الصورة الحقيقية للإنسان العربي المعاصر، فهو ملاح هرم يعاني "السأم والضجر، يقتل بهم الحياة أو تقتله الحياة، فيبدو وكأنه حي ميت"<sup>5</sup> .

لقد وجد صلاح عبد الصبور ميلاده الجديد في هذه الرموز التي ظهرت مشاعره، فهي تمثل عاملاً تجدد وبعث وخلق جديد للذات، ومراة دائمة الوضوح للحقيقة ولما يجري في الحياة المعاصرة.

<sup>1</sup> صلاح عبد الصبور، ديوانه، أقول لكم، دار الشروق، ط5، بيروت، 1982، ص68.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص68.

<sup>3</sup> رجاء نقاش، أدباء ومواقف، دار صيدا، بيروت، دط، ص154.

<sup>4</sup> صلاح عبد الصبور، أقول لكم، ص98.

<sup>5</sup> إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، ج5، بيروت، ص179.

إن كثيرا من النصوص الشعرية المعاصرة وظفت الرمز لتشكّل انسجاما وتلاحما بين "أنا" الشاعر و "نحن" الجماعية، فنجد السيّاب في قصيدته (تموز جيكور) يقول متقمّصا شخصية تمّوز ومشخصا آلام الموت وثقل ظل الظلام:

نَابَ الخَنْزِيرُ شَقَّ يَدِي / وَيُعُوضُ لَظَاهُ إِلَى كَبِدِي... / وَدَمِي يَتَدَفَّقُ يَنْسَابُ / لَمْ يَغْدُ شَقَائِقَ  
فَمَحًا / لَكِنْ مِلْحًا / عَشْتَار... وَتَخْفِقُ أَنْوَابٌ<sup>1</sup>

فهو يقصّ علينا معاناة تمّوز، مع الخنزير البريّ وأوقاته القاتلة التي قضاها في العالم السفلي، لكن السيّاب الذي يعطي لنفسه صفة تمّوز جيكور وهي بلدته، يرى أنّ معاناته قد تتسع أكثر من معاناة تمّوز الأسطورة، فلذلك قبّله عشّار قبلة الحياة فانبعث وعاد من رحلته، أمّا هو فإنّ دمائه لم تستحلّ شقائق حمراء بعد، بل صارت ملحا يزيد جراحه حدّة وألما، وأنّه بالرغم ممّا وصل إليه من حال مزرية، فإنّه مازال يلتمس من خلال عتمته بصيص الأمل، والنور القادم من أرجاء جيكور بلدته التي تبدو أنّها تتخذ رمز العالم الذي أفقدته حدّة الصراعات، فشرع يعيش خريفه، و لا بدّ إذا من عودة تمّوز عشّار<sup>2</sup>.

وتنامى الرمز التّموزي بسبب اتّساع تجربة الشاعر مع الأحداث العاصفة بجوانب الحياة العربية، اتّضح كثيرا في قصيدة (مدينة السنباد):

جَوْعَانٌ فِي / الْقَبْرِ / بِلَا غَدَاءٍ / عَزْبَانٌ فِي الثَّلْجِ / بِلَا رِذَاءٍ / صَرَخْتُ فِي الشِّتَاءِ / إِقْضِ يَا مَطْرُ /  
مَضَاجِعَ الظُّلْمِ وَالثَّلُوجِ وَالْهَبَاءِ / مَضَاجِعَ الْحَجْرِ<sup>3</sup>

فالشاعر من خلال القصيدة يلقي الأضواء على "الأرض الخراب" التي ينبغي للمطر أن يفجر عروق الحياة فيها، ولا يبدو ذلك ممكنا بالنسبة للشاعر إلّا من خلال الغادي الذي يؤلم جسده من أجل أن تتدفّق نمواً وخصوبة.

### ب- الرمز الديني:

تباينت نظرة الشعراء إلى الدّين الإسلامي منه و المسيحي، فمنهم من لجأ إلى القرآن وإلى قصصه وملاحم الأنبياء فيه، يستلهمونها رموزا خالدة، يسقطها على الحاضر أو يتقمّصها، لا يجد في ذلك بأسا أو جرحا، فالقرآن خالد وصالح لكلّ الأزمنة والأمكنة، فكان محمد عليه الصلّاة والسلام، وأيوب،

<sup>1</sup> بدر شاكر السيّاب، ديوانه، مج1، دار العودة، بيروت، 1971، ص410.

<sup>2</sup> ينظر عبد السلام المحاميد، المرحلة التّموزية عند السيّاب، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1084، ص03.

<sup>3</sup> بدر شاكر السيّاب، ديوانه، ص464.

وعيسى وموسى عليهم السلام، وغار حراء ، و قصة أهل الكهف، و ذي القرنين ..... وغيرهم،  
متكاً وملحاً بعض الشعراء في إبداعاتهم، وتشكيلاتهم الرمزية.

من خلال قراءتنا لديوان سميح القاسم وجدنا عددا كبيرا من استدعائه للشخصيات القرآنية  
مثل "هابيل وقابيل"، حيث يستخدم لفظة "قابيل" رمزا للعدو المحتل الذي يتسم بالأنانية والذي يقتل  
الشعب الفلسطيني إشباعاً لشهوته للقتل. يقول الشاعر:

دَوْرِي مَعَ الإِعْصَارِ ! يَا قُطْعَانَ ضِيَعِكَ الرُّعَاةُ / وَ أَبْكَى رَيْبَعًا مَاتَ...مَاتَ / مِنْ يَوْمِ شَاءَ اللهُ  
أَنْ تَهْوِي يَدَا قَابِيلِ / قَابِيلِ ! يَا قَابِيلِ ! أَيْنَ مَضَيْتَ هَبَائِيلِ خُطَاؤُهُ؟! / إِذْهَبْ! يُرَافِقُكَ الشَّقَا.../  
جَزَاءً فِعْلَتِكَ الحَرَامِ! <sup>1</sup>.

استدعى الشعراء النبي نوح عليه السلام بصور ودلالات متعددة، فوظفوا هذه الشخصية إما  
من خلال رمز الحمامة البشارة التي جاءت إلى نوح بوق زيتون بمنقارها وطين برجلها، فعلم أن الطوفان  
قد انتهى فاستوى بسفينته على الجودي، أو عبر رحيل نوح وابتعاده عن الوطن.

إن سميح القاسم في قصيدته "ليلى العدنية"، يرسم للقارئ معركة تقع بين العرب و بريطانيا،  
يرمز الشاعر للأمة العربية بعدن، و ليلي فتاة عدنية يحاول العدو الإساءة لها، فيمضي أبوها ليدفع عنها  
الذئاب الأجنبية، فيستشهد، فتحرض أبناء عمها مواصلة النضال و الصمود أمام العدو ، في بداية  
القصيدة يؤمن الشاعر بحتمية الانتصار لصالح العرب و الصمود أمام العدو، في بداية القصيدة يؤمن  
الشاعر بحتمية الانتصار لصالح العرب، ففي وصفه صدر ليلي يعتبره بشارة لنوح بانتهاء الطوفان،  
فيطلب من الحمامة البشارة :

صَدْرُهَا بَحْدُ السَّلَامَةِ / يَحْمِلُ البُشْرَى إِلَى نُوحٍ / فَعُودِي يَا حَمَامَةُ <sup>2</sup>

أما محمود درويش يستوحي شخصية المسيح رمزا للفداء و التضحية، و الصلب رمزا للعذاب  
الدائم الذي يعانیه الانسان الفلسطيني، كما استدعي هذه الشخصية الدينية في قصيدته (نشيد)، و  
شكا إليه في أسلوب الحوار بالهاتف عمل إسرائيل في احتلال وطنه، و عندما يسأل المسيح أن يعرّف  
نفسه، يعرّفها محاطا بالألم و العذاب، كما تعامل اليهود مع نفسه و صلبه، يقول سعيد أبو خضرة  
عن صلب المسيح : " جاء في سياق إعداد المسيح للصليب فمضى به العسكر إلى داخل الدار و  
ألبسوه أرجوانا ووضفروا إكليلا من شوك و وضعوه عليه " <sup>3</sup>

<sup>1</sup>سميح القاسم، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1987، ص312.

<sup>2</sup>عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية، القاهرة، ط1، 1978، ص173.

<sup>3</sup>إليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، ج5، بيروت، ص179.

يتكلّم الشاعر مع المسيح :

ألو / أريدُ يسوعَ / -نعمَ من أنت؟ / أنا أحكي من إسرائيل و في قَدَمي مَسَامِيرَ... / وإِكليلاً  
من الأَشْوَاكِ أَحمِلُهُ/ فَأَيُّ سَبِيلٍ / أختارُ يا بَنَ الله... أَيْنَ السَّبِيلِ / أأَكْفُرُ بِالخَلَاصِ الخُلُوِ أَمْ أَمْشي /  
وَلَوْ أَمْشي وَ أختَضِرُ ؟ / أَقولُ لَكُمْ: أَمَامَا أَيُّهَا البَشَرُ !<sup>1</sup>

يجيبه المسيح : (أَمَامَا أَيُّهَا البَشَرُ)، أي عليه و على الشعب أن يتحمّلوا الشدائد و يتجاوزوا

الألم، و يقول في مكان آخر معبراً عن عذابه المادّي و النّفسي الذي يعيشه:

نَصَبُوا الصَّلِيبَ عَلَى الجِدَارِ / فُكُّوا السَّلَاسِلَ مِنْ يَدَي<sup>2</sup>

إنّ دلالة رمز المسيح هو الهويّة المغلوبة والمصير الدّامي الذي ربّما لا ينتظر بعثا ورجوعا،

ويصبح الصّليب المصير المأساوي لهذه الأُمَّة.

### ج- الرّمز الطّبيعي :

تختلف الطّبيعة في المجال الأدبي الفنّي إذ يغرق الشّاعر فيها ويتعاش مع عواصفها وعودها  
وزلازلها، فهو ابن الطّبيعة وجزء منها، وإن كان يسكنها ويجاورها، فما يمنعه أن يأخذ منها؟ فالشّاعر لا  
ينظر إلى الطّبيعة على أنّها شيء مادّي منفصل عنه، وإتّما يراها امتداد لكيانه تتغذّى من تجربته، وهو  
إذ يستمدّ رموزه من الطّبيعة يخلع عليها من عواطفه، ويصبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنفث إشاعات  
وتموجات تضحجّ بالإيحاءات، يلجأ إلى الطّبيعة يرمز بمظاهرها، بل ويستكين إلى كائناتها، والشعراء  
المعاصرون أكثر وأحسن استغلالاً لرموز الطّبيعة لما في العالم المعاصر من فوضى واستطارة.

الشاعر سليمان العيسى عندما يريد أن يصوّر الاحتلال والثورة تصويراً محسوساً، يستفيد من  
البحر والعاصفة، ويخلق منظراً ملموساً أمام القارئ، فيرمز بالعاصفة إلى ثورة الشعب الفلسطيني وقيامهم  
أمام الصّهاينة، الثورة التي ستكون قويّة وشديدة كالعاصفة، وتدمر بناء الظّالم والاحتلال الظّالم لا يقدر  
أن يوقفها، كذلك يرمز بالبحر إلى الاستعمار، وبهذا الرّمز يشير إلى قسوة المحتلّين وكثرتهم، فهم لا  
يرحمون كما لا يرحم البحر في هيجانه، وعدّتهم وظلمهم كثير بلا نهاية كالبحر:

ما للعواصف لا تداعب / صفحة اليمّ الرّهيب؟ / وهزّ صدر اليمّ / عاصفة مدّرة<sup>3</sup>

إنّ لشجرة النّخيل حضوراً ملفتاً في شعر السيّاب، ربّما لأنّ بلدته جيڪور "عامرة بأشجار النّخيل  
التي تظللّ المسارح المنبسطة ويحلو لأسراب الغربان أن تردّد نحيبها فيها، وعند أطراف هذه القرى مسارح

<sup>1</sup> بدر شاكر السيّاب، ديوانه، مج1، دار العودة، بيروت، 1971، ص410.

<sup>2</sup> ينظر عبد السلام المحاميد، المرحلة التّموزية عند السيّاب، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1084، ص03.

<sup>3</sup> سليمان العيسى، ديوانه، منشورات وزارة الثقافة، 2009، ص7

أخرى منكشفة تسمى البيادر تصلح للعب الصبيان ولهوهم في الربيع والحريف " <sup>1</sup>، لذلك وجدنا أنّ الشاعر حين يعبر عن جمال الطبيعة يعمد إلى استعارة صورة النخيل التي لها وقع جميل في نفسه، وعندما يقول:

عَيْنَاكَ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحْرِ<sup>2</sup>

فالنخيل في هذه الصورة يشير إلى الجمال والعطاء المنبعث من المقلتين كعطاء النخلة، وفي قصيدة له عنوانها (تحية القرية) يشير إلى روعة النخيل وتكامله مع الماء والطبيعة:

وَعَنْ الشَّطِّ وَالنَّخِيلِ السَّكَارَى فِي اللَّيَالِي / الْقَمْرَاءِ وَالْمُظْلِمَاتِ / رَحَّتْهَا الْأَنْسَامُ لِمَا سَقَّتْهَا الْعِطْرُ  
فِي أَكْوُسِ / النَّدى الْمُتْرَعَاتِ<sup>3</sup>

غير أنّ هذه الصورة الرومنسية للنخيل لا تلبث أن تحتفي، وتظهر الصورة الرمزية بشكل أعمق ويحمل الشاعر هذا الرمز الطبيعي دلالات متعددة تتضمن معنى الحنين والغربة والتفهمة، وغير ذلك من المعاني التي أوحى بها هذا الرمز بالتحديد. إنّ النخيل الذي كان الشاعر يأنس به أصبح يخشاه في قصيدة (غريب الخليج):

وَهِيَ النَّخِيلُ أَخَافُ مِنْهُ إِذَا / ذَهَبَ مَعِ / الْعُرُوبِ / فَاكْتَنَظَ بِالأَشْبَاحِ تَخَطَّفُ كُلَّ طِفْلِ لَا  
يُؤُوبُ / مِنْ الدُّرُوبِ<sup>4</sup>

هنا نجد أنّ النخيل أصبح موطناً للأشباح، ولم يعد ذلك المكان الرومنسي الذي يعبر عن فرح الشاعر، إنّ الرمز هنا يشير إلى القلق والتوتر النفسي، فاكتنظ الأشباح كناية عن عامل من عوامل عدم الاستقرار، وقد تكون الأشباح تلك زبانية الحكم، لذلك استحضر الشاعر تلك المخلوقات الوهمية وأسكنها غابة النخيل، إذا لم يعد النخيل موطن البحث والجمال، بل أضحي موضع الخوف والاستبداد.

ذهب صلاح عبد الصبور هو الآخر يستخدم رمزا من رموز الطبيعة وهو الليل، حيث كان يصف لنا تجربته بالليل الذي ينفذه بلا ضمير، وذكرى وداع الأصدقاء، فأعطانا صورة واضحة لليل الذي يعيشه فهو أعمق من الظلمة العابرة التي تسبق ضوء الفجر، فقصيدته (رحلة في الليل) تتسم بحزنها النابع من تجربة تختلف كيفيا عن مجموع تجاربه في بقية قصائد الديوان، فهي ليست تجربة مقصورة على نوع الحزن فحسب بل، هي تمتد إلى نوعية المغامرة الجمالية أيضا:

<sup>1</sup> إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ط5، بيروت، دار الثقافة، 1983، ص117

<sup>2</sup> السياب، ديوانه، ص119

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص116

<sup>4</sup> المصدر السابق، ص5

اللَّيْلُ يَا صَدِيقِي يَنْفُضُنِي بِلَا صَمِيرٍ / وَيَطْلُبُ الظُّنُونَا فِي فِرَاشِي الصَّغِيرِ / وَيَنْقُلُ الفُؤَادَ بِالسَّوَادِ  
/ وَرِحْلَةُ الضِّيَاعِ فِي بَحْرِ الحَدَادِ / فَحِينَ يُقْبَلُ المَسَاءُ يَفْغِزُ الطَّرِيقُ وَالظَّلَامُ مَحَنَةَ العَرِيبِ / يَهْبُ ثُلَّةُ  
الرَّفَاقِ، فَضَّ مَجْلِسُ السَّمَرِ / "إِلَى اللِّقَاءِ" - "وَأَفْتَرَقْنَا" - نَلْتَقِي مَسَاءً عَدِ<sup>1</sup>

لعلَّ السَّمة الأولى التي تضيفي على هذه القصيدة قيمة ريادية، هي الشمول وتكتسب (رحلة في الليل) هذه الصَّفة من جماع العناصر الشمولية في جزئياتها الصَّغيرة، فالليل الذي يفتح به الشاعر قصيدته ليس هو الليل الرومنسي الذي يعذب المحبين، ولا هو الليل المضني الذي يقاسي من المرضى، فهو الليل شامل، والليل عند صلاح عبد الصَّبور عذاب المصير والغربة والموت، هو مدلول شمولي لا يقبل التجزئة، فعذاب الليل لا يرادف السَّهاد إنما يرادف الاحساس بالنهاية التي يعلنها تعبير الوداع (إلى اللِّقَاء) وهو يرادف الغربة في العالم، يقول:

أَعُوذُ يَا صَدِيقِي لِمَنْزِلِي الصَّغِيرِ / وَفِي فِرَاشِي الظُّنُونِ لَمْ تَدَعْ جَفْنِي يَنَامُ / مَا زَالَ فِي عَرَضِ  
الطَّرِيقِ تَائِهُونَ يَظْلَعُونَ / ثَلَاثَةٌ أَصْوَاتُهُمْ تَنَدَاحُ فِي دَوَامَةِ السُّكُونِ / كَأَنَّهُمْ يَبْكُونَ الأَشْيَاءَ فِي الدُّنْيَا  
جَمِيلٌ كَالنِّسَاءِ فِي الشِّتَاءِ<sup>2</sup>

يتحوَّل الليل في هذه الأبيات إلى رمز الضِّياع، فالمسرات الصَّغيرة كالنِّساء، لا تجلب في النهاية سوى الضَّحكات القصيرة الأجل السَّريعة الزَّوال بلا صدى، فهو هنا يصوِّر لنا إحساس بالحزن إحساساً ينتفي معه كلُّ تجرُّء لحساب العاطفة الشَّخصية أو الاجتماعية، فهو إحساس كيانِي وكوْنِي معاً، هو رمز العلاقة بين الوجود والموجود بين الذات والعالم.

## د- الرَّمز الأسطوري:

لعلَّ توظيف الرَّمز الأسطوري في شعرنا العربي المعاصر، بما يفيد إغناء التَّجربة الشَّعرية، وتطوير وسائل الأداء الفنِّي في الشَّعر خاصَّة لم يظهر بوضوح إلا حين شرع بعض شعرائنا ينظمون قصائدهم وهم على درجة من الوعي بهذا المذهب الرَّمزي، وما أفاده هذا الشَّعر الأوروبي من الأسطورة أساساً، وكذا إلمامهم بعض وسائله وغاياته التي أفاض في شرحها أساتذة هذا الفن، سواء أكان ذلك من خلال ما ضمَّنوه قصائدهم من الرَّموز اللُّغوية والأسطورية أو من الإيماء التي تتطلَّب هندسة متقنة لهذا الفن.

<sup>1</sup> صلاح عبد الصَّبور، ديوانه، النَّاس في بلادي، دار العودة، بيروت، 1988، ص 7

<sup>2</sup> صلاح عبد الصَّبور، المصدر السابق، ص 8

إنّ فكرة الموت والانبعاث سيطرت على معظم الشعر العربي، فلا غرابة أن نجدها تحتوي حيّزاً ولو صغيراً من نصوص الشاعر الجزائري عزالدين ميهوبي، فراح يبحث عن رموز الخصب والحياة في الثقافة القديمة، ووجد ضالته في أسطورة العنقاء:

أَنَا آتٍ / وَصَوْتِي فِي السَّمَوَاتِ / أُغْنِي لِلتُّرَابِ الحُرِّ / لِأَفْرَاحِي وَآيَاتِي / وَأَطْلُعُ مِثْلَمَا العَنْقَا / رَمَادًا / دُونَ أَصْوَاتٍ<sup>1</sup>

يتماها الشاعر في هذه الصّورة مع طائر العنقاء ليتحدّى الموت بل، ليولد منه ويعلن عودته من جديد في ثورته إلى الشهيد الذي ضحّى بروحه من أجل أن يبعث وطنه، ويظلّ حياً في أبناء وطنه فالأسطورة التحمت بجسد القصيدة ممّا يتيح للمتلقّي أن يستشعر الماضي في الحاضر والحاضر في الماضي، وإذا اقتصر الأمر على مجرد التشابه بين أحداث الأسطورة وعناصر الحدث المعاصر فإنّ الشاعر يكون قد بعد عن تجربته الشعرية، بمقدار بعده عن التمثّل الصّحيح للأسطورة وإعادة اكتشافها وخلقها فنّيّاً.

تأتي أسطورة سيزيف حامل الصّخرة رمز المعاناة الأبدية على رأس الأساطير التي تمثّلها الشعراء في نصوصهم، ولكلّ شاعر استخدامه الخاص لهذه الأسطورة، يرمز عبد العالي رزّاق بسيزيف إلى واقع الشعوب المضطّهدة الخاضعة للقهر، والضّياع والحرمان، وهو يتماشى مع ما تصوّره الأسطورة اليونانية ، حيث يقول:

حَكَمَتْ آلهةُ سِيزِيفَ / أَنْ أَحْمِلَ صَخْرَةَ سِيزِيفَ / أَنْ أَحْمِلَ طَوْعًا أَوْ كَرْهًا / تَأْشِيرَةً المُنْفَى ...<sup>2</sup>

يجسّد الشاعر في هذه الأبيات مأساة إنسان القرن العشرين الذي يعاني من القهر والاستلاب، إنّه مثل سيزيف كلّما صعد على أعلى تدرج مع صخرته إلى أسفل، فهو يبحث عن طريقه، عن غده عن المخرج الذي يعطيه الحقّ في الحياة وتنقّس الحرّيّة.<sup>3</sup>

إنّ الرّمز الأسطوري يعيد الإنسان إلى حالة البداية البدئية، حيث كانت المشاعر تتحوّل في خياله إلى صور، وحين تتحدّ التجربة بالرّمز الأسطوري، فهي تنزع من الدّاتية المفرطة إلى نوع من الموضوعية التي تشتمل على حرارة الدّاتية<sup>4</sup> ، وتوظيف الأسطورة ليس بالأمر الهين أو السّهل بل، هي

<sup>1</sup> عزالدين ميهوبي، الشّمس والجلّاد، غنائية الشّهيد محمّد العربي بن مهيدي، ط1 ، دار أصالة، الجزائر، 1988، ص11

<sup>2</sup> عبد العالي رزّاق، الحبّ في درجة الصّففر، الشركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر، 1977، ص98

<sup>3</sup> عبد الله الرّكبي، الأوراس في الشعر العربي المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر، 1982، ص121

<sup>4</sup> ينظر إليا الحاوي، في التقد والأدب، ج5 ، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط2 ، 1886، ص15

عملية معقدة، لأنها قضية فنية قبل كل شيء، وحتى يوظف أي شاعر الأسطورة عليه أن يكون مشبع بثقافات الحضارات السابقة ومطلع على موروثها الأدبي.



### 2- توظيف الأسطورة في القصيدة العربية المعاصرة:

إنّ العلاقة بين الأسطورة و الرّمز و الشّاعر المعاصر تتوطّد عن طريق معرفته للمعلومات التاريخية للأسطورة وبنيتها التكوينية، وكذا دراسته وخبرته بأنواع الأسطورة وأعرافها، وأن لا يوظّفها تقليدا لشكلها القديم، وإتّما ليكشف بها عن واقعه المعاصر، كما أنّ تضمين العمل الشعري حدثا أسطوريا أو شخصية أسطورية، إنّما يراد به إحضار مضمونها، لتكون عنصرا يدخل في مكوّنات التجربة الشعريّة دون أن يكون القصد من ذلك الزّخرف أو استعراض الثقافة، نستطيع القول إنّ طبيعة الاستخدام الفني للرّمز والأسطورة في النصّ الشعري العربي المعاصر يخضع لمقاييس محدّدة شأنه في هذا الشأن سائر الوسائل الفنيّة الأخرى التي استحدثها الشّاعر المعاصر كالرّموز والقناع والتّضمين وغيرها، فكلاهما تعبير بواسطة صور تحمل دلالة مكثّفة وتطلق شحنات شعورية في التجربة الجديدة وهما في النّهاية تضمين يراد به استحضار الدّلالة القديمة بصورة جديدة.

لقد ارتبطت الأسطورة بالطّقوس البدائية، وهي قصّة تتحدّث عن المنشأ و المصير وعن الموت والحياة والخير والشرّ وعن الآلهة، جاء بها الإنسان البدائي، ليفسّر مظاهر الكون التي أفلقتة، لقد وجد الشّاعر المعاصر أبواب الحضارات القديمة المختلفة، تفتح له، ليختار من أساطيرها المتنوّعة ما يسقطه على تجاربه فردية كانت أم جماعية، فالأسطورة تمثّل الوجه البريء للحياة، تنفرد بالقيم الشعريّة والفنيّة التي تنعدم أو تكاد في الحضارة الماديّة المعاصرة، وقد أشار الدكتور السعيد الورقي إلى هذا بقوله: " فأمام هذا العالم الآلي وإحساس النصّ بانحيار القيم الشعورية والفنيّة، أحسّ الفنّان بالحاجة إلى العودة إلى المنابع الأولى للحياة التي عبّر عنها في الأسطورة"<sup>1</sup>، لذلك لجأ إليها الشّاعر هاربا من " رماد الواقع وآلام التاريخ الحاضر"<sup>2</sup>، والشّاعر كان بحاجة كبيرة إلى ما يظهر معاناته، وينقل تجاربه على أكمل وجه وفي أصدق صورة، لذلك كانت الصّورة الأسطورية الحلّ الوحيد لتنقية التجربة، وتوضيحها، " وما تزال الأساطير هي التّسيج الأساسي الحيّ لكلّ فكرة أو نظريّة"<sup>3</sup>، تستمدّ

<sup>1</sup>: السّعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، 1983، القاهرة، ص 165.

<sup>2</sup>: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، الجزائر، ص 289.

<sup>3</sup>: عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص288.

مكوّناتها من الواقع وأتجاهات هذا الواقع ورؤاه، وبالتالي كان استخدام الأسطورة هروباً وخوفاً من سلطة الواقع.

ينقل إلينا صلاح عبد الصبور في قصيدته "لحن" من ديوان الناس في بلادي هذه الصّورة الأسطورية:

جَارِي مَدَّتْ مِنْ الشَّرْفَةِ حَبْلًا مِنْ نَعَمٍ / نَعَمٌ قَاسٍ رَتِيبِ الصَّرْبِ مَنْزُوفَ القَرَارِ / نَعَمٌ كَالنَّارِ  
... / بَيْنَنَا يَا جَارِي بَحْرٌ عَمِيقٌ / بَيْنَنَا بَحْرٌ مِنْ العَجْزِ رَهِيْبٌ وَعَمِيقٌ / ..... أَنْتِ فِي القَلْعَةِ تَغْفِيْنَ  
فُرْشَ الحَرِيرِ / وَتَدْوِينِ عَنِ النَّفْسِ بِالسَّامَةِ / بِالْمَرَايَا وَاللَّالِي وَالْعُطُورِ / ..... جَارِي لَسْتُ أَمِيرًا / لَا  
وَلَسْتُ المُضْحِكِ المِمْرَاحِ فِي قَصْرِ الأَمِيرِ / ..... أَنَا لَا أَمْلِكُ مَا يَمْلَأُ كَفِّي طَعَامًا / وَبِحَدِّكَ مِنَ النِّعْمَةِ  
تُفَاحٌ وَسُكَّرٌ / ..... فَاضْحَكِي يَا جَارِي لِلتَّعَسَاءِ<sup>1</sup>.

لقد عبّر صلاح من خلال هذه القصيدة عن ألمه وصور حرمانه ومعاناته، هو إنسان متواضع الجاه يعيش في مجتمع تسوده الطبّعية، وبين صلاح الصّراع الدائم بين ما هو مادّي وروحي، مثل لنا ذلك في الفتاة التي تفوقه اجتماعياً، وتمتّى الظفر بها، فهي تطلّ كلّ يوم من شرفتها لترى الدّنيا، بينما صلاح يرمقها من بعيد، حتّى أنّه قدّر المسافة التي تفصل عنها قائلاً: (بيننا يا جاري بحر عميق) والشّرفة هنا رمز أو بعد معنويّ عن انتماء الفتاة إلى الطبقة المتعالية، فالفرق واضح وهائل بينها وبين الشّاعر، القصيدة في شكلها العام تطابق تلك الأسطورة التي كانت تمثّل الصّراع بين الجنس غريزة الموت، أو بين الخير والشر وعموماً بين الحياة والموت .

وقد أدّى استخدام الشّاعر للأسطورة رمزا ومنهجاً إلى أن تصبح القصيدة الشّعريّة طويلة ذات بناء درامي يشتمل على حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشّاعر النّفسي، وتتجمّع ويؤلّف بينها ذلك الخلق الفنيّ الجديد ليخرج منها عملاً شعريّاً ضخماً، فتجد فيها الخرافة، والحقيقة، والقصة، والرّمز، والخبرة، والإنسانية، والمعرفة .

في قصيدة إرم ذات العماد لبدر شاكر السيّاب، استخدم الشّاعر أسطورة جنّة إرم التي بناها شدّاد بن عاد، والتي لا يراها الإنسان إلّا مرّة كلّ أربعين عاماً بعد أن أخفاها الله، فلا تفتح أبوابها إلّا للسّعداء، استخدم الشّاعر هذه الأسطورة كرمز للجنّة المفقودة من خلال تجربة بحث عفويّ قام بها صياد فقير يعيش تجربته البؤس الإنساني، اعتمد السيّاب تجربة الصياد العجوز باعتبارها الواقع المحسوس :

<sup>1</sup>: صلاح عبد الصبور، ديوانه، الناس في بلادي، ص 12.

مُقَامِرًا كُنْتُ مَعَ الزَّمَانِ / نُفُودِي الْأَسْمَاكَ لَا الْفِضَّةُ وَالنَّضَالُ / وَالْوَرَقُ الشَّبَاكُ وَالْوَهَارُ /  
وَكُنْتُ ذَاتَ لَيْلَةٍ أَصِيدُ / فِي الرَّمِيْلَةِ<sup>1</sup>.

يتذكر الصياد الفقير في رحلته هذه المسائيّة للبحث عن الرزق، بنجمته البعيدة التي تنام فوق  
سطحها وتسمع الجرار، وحينما تتجلى له إرم وسورها، يقول:

كَسَائِلٍ وَقَفْتُ عِنْدَهَا أَدُقُّ / يَا صَدَى أَرَا جَعُ / أَنْتَ مِنَ الْمُقَابِرِ الْعَرِيبَةِ أَحْسُ مِنَ الصَّدَى /  
بُرُودُهُ الرَّدَى وَحِينَمَا أَدْرَكُهُ التَّعَبُ وَرَفَضْتُ الْأَسْوَارُ أَنْ تَسْتَجِيبَ لَهُ : جَلَسْتُ عِنْدَ بَاهِهَا دَلِيلُ /  
جَلَسْتُ أَسْمَعُ الصَّدَى كَأَنَّهُ الْعَوِيلُ / يَلْهَثُ خَلْفَ حَائِطٍ مِنْ حَجَرٍ ثَقِيلٍ / كَانَ بَيْنَ دَقَّةٍ وَدَقَّةٍ يَمُرُّ  
أَلْفَ عَامٍ / وَمَا أَجَابَ الْعَدَمُ الْخَوَاءُ / وَحِينَ أَوْشَكَ الصَّبَاخُ يَهْمِسُ الضِّيَاءُ / نَعَسْتُ  
نَمْتُ.... وَاسْتَفَقْتُ مَرَّ أَلْفَ جِيلٍ<sup>2</sup>.

لقد جعل الشاعر الحديث في أسوار الآخرين تأكيداً للصوت من جهة و تأكيداً للوحدة  
التجريبية الإنسانية من جهة أخرى، فامتلات القصيدة بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ  
برصد الانفعالي الكامل في ارتباط الصوت بالموقف أو الأسطوري.

يستحضر خليل حاوي في قصيده (عودة إلى سدوم) أصوات بروميثيوس سارق النار المتقدمة  
من أجل إنقاذ البشرية، وأيوب النبي وحبّه والصوت ليلى العربية المحبّة العاجزة وشهرزاد التي أنقذت  
بنات جنتها من هلاك شهرزاد المريض في أسطورة ألف ليلة وليلة، وذلك في فترة واحدة في قوله:

عُدْتُ فِي عَيْنِي طُوفَانٌ مِنَ الْبَرْقِ / وَمِنْ رَعْدِ الْجِبَالِ السَّاحِقَةِ / عُدْتُ بِالنَّارِ الَّتِي مِنْ أَجْلِهَا /  
عَرَضْتُ صَدْرِي عَارِيًا لِلصَّاعِقَةِ / جَرَفْتُ ذَاكَرِي / النَّارُ وَأَمْسِي / كُلَّ أَمْسٍ فِيكَ يَا نَهْرَ الرَّمَادِي /  
صَلَوَاتِي سَقَرُ أَيُّوبَ وَحُبِّي فِيكَ يَا نَهْرَ الرَّمَادِي<sup>3</sup>.

وكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ الأسطورة  
الجديدة، وهو في ذلك يحتاج إلى قوّة ابتكاريّة قد يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى  
مستوى الواقعة الإنسانية العامّة ذات الطابع الأسطوري .

والشاعر بهذا المعنى لا يقصدها لذاتها، وإنما يقصد أثرها في بناء القصيدة وتوضيح دلالاتها  
وترسيخها في نفس المتلقي، وقد لجأ الشعراء العرب المعاصرون إلى توظيف الأسطورة في ابداعاتهم  
الشعرية، ولم يكن ذلك بهدف إقحامها في النصّ دون حاجة القصيدة، لا بل كان يهدف توليد معاني

<sup>1</sup>: بدر شاعر السيّاب، ديوانه، ص 123

<sup>2</sup>: المصدر نفسه، ص 123.

<sup>3</sup>: خليل حاوي، الرماد، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1962، ص 65.

جديدة تضيف إليها بعدا جماليا، وللتعبير عن قيم إنسانية محدودة إما لأسباب سياسية، بأن يتخذ الشاعر الأسطورة قناعا يعبر من خلالها عما يريد من أفكار ومعتقدات تجنبا للملاحظات السياسية والدينية، فتكون شخصية الأسطورة ستارا يختفي الشاعر خلفه ليقول ما يريد، وهو في مأمن من السجّن أو النفي .

ومن بين الأساطير التي وظّفها سميح القاسم أسطورة تمّوز، وتجمع كتب الأساطير على تشابك الرّموز وحضورها بمسمّيات متعدّدة: تمّوز، أدونيس، عشتار، وهي كلّها تشير إلى حكايات واحدة تجعل من عشتار ملكة السّماء وتمّوز ..... لأنّ الحقّ للحياة العميقة وهما من آلهة الخصب ، والتجدّد، والانبعث في الطّبيعة بكافّة مظاهرها وأشكالها<sup>1</sup>.

يقول سميح القاسم:

لَا خُبْرَ غَيْرِ وَدَاعَتْ الْأَمْوَاتُ / وَلَيْكُنْ الْإِدَامُ / وَشَلًّا عَلَى الْأَحْدَاقِ خَلْفَ الدَّمْعَةِ الْمِتَحَجَّرَةِ /  
وَلَكَّ الْمِجَاعَةُ وَالسَّلَامُ / يَا أُسْرِي الْمَغْلُوبَةُ الْمِتَكَبَّرَةُ / الْقَمْحُ هَذَا الْعَامُ مَنْدُورٌ لِحَرْبِ جَلَالَةِ السُّلْطَانِ /  
حَسَبَ الْمُؤْمِنِينَ رِضًا جَلَالَتِهِ وَعُدًّا بِالذُّرَّةِ / وَجُنْدِهِ لَبْنُ الْقَطِيعِ وَحَمِهِ / وَ لِحِيلِهِ ذَهَبُ الْخَلَايَا الْحَيْرَةِ<sup>2</sup>.

فهو هنا يمزج بين شخصية السلطان التاريخية، و بين الرّمز الأسطوري تمّوز المستمر في الحضور منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، وفي سياق دلالي يشير إلى القتل والموت، كما يشير إلى عشتار بالاسم، وحسب الأسطورة، إنّ شقائق النعمان كانت نتيجة موت أدونيس حبيب عشتروت الأبدي، حيث تحوّل دمعة إلى زهرة جميلة عندما أخذت عشتروت كأسا من كوثر الآلهة وصبّتها على دم أدونيس الجميل ، فغلى الدّم، وتحوّل دم أدونيس إلى زهرة الشّقيق، ومنذ ذلك اليوم صارت الوردة الحمراء رمز الحزن على أدونيس الجميل يقول:

لِشَقَائِقِ النُّعْمَانِ أَنْ تَرْتَاخَ / فِي أَفْيَاءِ أَرْضِ اللَّهِ / لِلدَّوْرِيِّ أَنْ يَأْوِي لِعُشِّ / آمِنٍ مِنْ شَهْوَةِ  
الْأَفْعَى / وَأَنْ يَشْتَاقَ قَرْمِيدُ اللَّيَالِي / الْمَقْمَرَةِ وَلَقَبُ عَشْتَارُوتُ أَنْ تَرْتَاخَ / مِنْ ضَوْضَاءِ طَائِرَةِ تُدْمِرُ  
وَرْدَةً / وَقَدِيفَةً تُلْقِي غُبَارَ الطَّلَعِ / فَوْقَ مَجْرَزَةٍ<sup>3</sup>.

شخصية السلطان التاريخية تحمل تداعيات سلبية ترتبط بالاستبداد والقتل والظلم حين يشير الشاعر إلى ثرائه، و ثراء جنده مقابل شعب جائع يسكن بيروت لا تقيه حرّ الصّيف أو برد الشّتاء، ورغم ذلك نرى السلطان يعمل فيهم السّيف بحجّة أنّهم كفروا بنعمته ، ونكثوا ببعثه، وخرجوا عن

<sup>1</sup>: ينظر: موسى إبراهيم نمر، شعرية المقدّس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دروب التّشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2010، ص328.

<sup>2</sup>: سميح القاسم، ديوانه، النورس للنشر والتوزيع، القدس، 1990، ص 35 .

<sup>3</sup>: سمح القاسم ديوانه، ص 36.

طاعته، وهذه مفارقة جارية، إذ من المفترض أن يتحرّق السلطان إلى العدو، ويشرع أسلحته في وجهه بدلا منهم، أمّا عشّار وتمّوز اللذان يكتفيا بموتهما، ونيل راحتهما تحت أرض لبنان فسوف ينفضون عنهم غبار الزمن، وذللّ السنين، فيأخذ بذلك دور تمّوز وعشّار، وبعد ذلك حلا واقعا وليس حلا مثاليا يأتي من الخارج، وبهذا استطاع سميح القاسم أن يبدع أسطوره من زحم الأبعاد التاريخية وكثافة أصواتها المشاركة في إنتاجية النصّ، ووعيتها المستند إلى مقاومة الاحتلال في ثوبه الجديد القديم، وهذا يعني أنّ الشّعْر بناء للواقع، وتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.

أمّا محمود درويش فيتفاعل مع أسطورة "تمّوز" في قصيدة "تمّوز الأفعى" التي نظمها في الستينيات عندما كان العدو الإسرائيلي يحاول احتلال أراضي الفلاحين، ومنعهم من الزرع والحصاد، وإزالتهم عن أرضهم الحقيقيّة بأساليب شتى كالسجن والنفي، ونهب أموالهم واستلاب خيراتهم، فيدرك درويش كبقية شعراء المقاومة هذه القضية المرّة، فيدعوا الفلاحين إلى الصمود والنضال واستمرار عملهم الزراعي، حيث ينشد بلغة رثائية:

تَمُّوزُ مَرَّ عَلَيَّ خَرَّائِنًا / وَأَيَّقُظَ شَهْوَةَ الْأَفْعَى / الْقَمْحُ يَخْضُدُ مَرَّةً أُخْرَى / وَيَعْطَشُ لِلنَّدَى  
....المرعي<sup>1</sup>.

يرمز الشّاعر بالأفعى إلى العدو الذي حصل على ما عمّره الآباء الفلسطينيون وزرعوه في أرضهم، وحصد القمح المادّة الحياتية، وخرّب أخيرا البيوت والقرى والكروم، وسّمّ مياه أبار فلسطين، فحجّت المياه وأصابت الأرض بالجذب والقحط في غياب أصحابها الحقيقيين.

يتساءل الفلسطيني المنفيّ متعجّبا ومتحسّرا: كيف يمكن أن يخضع ما زرعه بكّد يمينه أمام الأفعى التي تخرب وتسمّم كلّ شيء، أو الأطفال الذين ولدوا في المنافي وتربّوا فيها يتحسّرون على ما يقصّ آبائهم في ليالي المنافي عن مجدهم وعزّتهم في الماضي وعن كروم التين والعنب، وغيرها من الخيرات، ويقولون متنهدين: مع أنّ شهر تمّوز شهر الخصب والحياة يعود إلى وطننا لكننا لم نرى محاصيله وعطاءاته لوجود الأفعى في أرضنا:

فَتَسَاءَلُ الْمُنْفِيُّ: كَيْفَ يُطِيعُ زَرْعَ يَدِي / كَفًّا تُسَمِّمُ مَاءَ آبَارِي؟ / وَتَسَاءَلُ الْأَطْفَالُ فِي الْمُنْفَى: آبَاؤُنَا مَلَأُوا لِيَالِنَا هُنَا ..... وَصَفَا / عَنْ مَجْدِنَا الدَّهْبِيِّ / قَالُوا كَثِيرًا عَنْ كُرُومِ التِّينِ وَالْعَنْبِ / تَمُّوزُ عَادَ وَمَا رَأَيْنَاهَا<sup>2</sup>

<sup>1</sup>محمود درويش، ديوانه، ط4، دار العودة، بيروت، 1992، ص 100.

<sup>2</sup>المصدر نفسه، ص100:.

ومهما تكن الرّموز المستخدمة في طرف الشّاعر ضاربة في التّاريخ مرتبطة عبر هذا التّاريخ بالتّجارب الأساسية التّمطية، أي بوصفها رموزا على الدّوام، فإنّها حين يستخدمها الشّاعر المعاصر لا بدّ أن تكون مرتبطة بالحاضر وبالتّجربة الحالية، وأن تكون قوّتها التّعبيرية نابعة منها وليست راجعة إليها، والأسطورة كما الرّمز هي فكرة الإنسان وتجرّبه وأبعاد الخيال ليس عند الفرد وحسب، بل لدى الأمم، لذا ظلّت قادرة على الحضور، وظلّت تتجدّد وتقترّب من الإنسان وتجاربه عبر عصوره المختلفة، ولعلّ التّعليل الذي ينطلق منه الأسلوب الدرامي في سياق الحدث، وسببته ربط الأحداث بعضها ببعض هو ما يسوّغ في الوقت نفسه درامية الأسطورة، فالفكر الأسطوري المعاصر قد عرف كيف يصنع تعليلا يفسّر به الأشياء فقد أخذ بمنطق السّبب والنتيجة، ولتلك العلاقة بين الإنسان وعالمه الدّاخلي والخارجي وما يربطه بقدره وحظّه في الحياة، وصراع السّيطة جاء تعبير التّصوّر الأسطوري الدرامي يقوم على أساس من الصّراع المحتوم بين الإنسان والقدر، ولما كانت مادّة الأسطورة مادّة ديناميكية حيّة، اتّجه الشعراء إلى أن ينحتوا أشكلهم الدرامية من هذه المادّة.

هكذا، وقبل أن يكون توظيف الأسطورة في النصّ الشعري العربي المعاصر عودة إلى التراث فإنّه رؤية تستمدّ مكوّناتها من الواقع، واتّجاهات هذا الواقع، فالتّاريخ والواقع مكوّنات للفكر الأسطوري والشّاعر المعاصر وإن كان يتّجه إلى الأسطورة ليخفّف من غنائية التّجربة، فهو يتّجه إلى ذلك لا بصورة مباشرة، وإنّما يطلق مخيلته في خلق أسطوره، ورموزه وأقنعتة ليقصّ من خلالها بما يعادل الحالة التي يريد التّعبير عنها، لا بما يساويها مباشرة أو يفسّرها معنويا، والشّاعر بارتياحه منطقة التّجريد والغموض كذلك، يجد في الجدل الواسع في الأسطورة بين الحقيقي والمخيّل مادّة خصبة، وهذا القلق والتوتّر بين المثبت والمعيّب، هو بغية الشّاعر المعاصر.



### تمهيد:

ارتبطت الصّورة في الشعر العربي المعاصر بالواقع والكون، وأصبحت تعبّر عن المعنى المقصود، ما جعلها أكثر قوّة وتماسكا تضحّ بالدلالات الإيجابية، وما أدّى إلى تنوّع أنماطها وتعدّد آليات بنائها، فالصّورة الشعريّة على مرّ العصور مارست سلطاتها على النّصوص الشعريّة، فأخذت تنبعث وتشتعّ جمال ورونقا، والشّاعر بقدرته و موهبته الإبداعية استطاع أن يحرك من خلالها خيال القارئ، و يمتّع ذوقه الحسّي، ومهما تباينت النّصوص الشعريّة بين القديمة والحديثة، فإنّها بحاجة دائما إلى منبع تغترف منه لإثراء المادّة ودعم الفكرة عند مبدعها، فلا يمكن أن تنشأ الصّورة من العدم، حيث أصبح تشكّلها خاضعا لحالة الشّاعر النفسية التي انتزعها من العالم الخارجي، ويكمن دورها في نقل انفعالاته وشعوره وترجمة تجاربه الشعريّة، فمالت الصّورة إلى الإيحائية بعيدا عن المعنى المباشر، واقتزنت بالّلغة والخيال لخلق فضاء الإبداع المميّز، لإنتاج الخطاب الشعري، فالقصيدة الشعريّة ليست مجرد موضوع عند رواد الشعر الحرّ كما أنّها ليست مجرد شكل، فالشكل امتدادا للمضمون، ولهذا لم يفصلوا بين الشكل والمضمون.

### 1- الفرق بين الصّورة القديمة والصّورة الحديثة:

كانت الصّورة الشعريّة القديمة جزءا أصيلا في القصيدة العربيّة، وهي قديمة قدم الشعر العربيّ الذي نال المرتبة الرّفيعّة بفضل جمال صوره وأناقته، حيث ظلّت المطمح الرّئيسي للشّاعر، لما تملكه من وظيفة فنّيّة معبّرة، فلا طالما عكس الشّاعر بها إحساساته وانفعالاته فبدت مرآة صافية صفاء السّماء، إنّ هذا الكلام يعني أنّ الصّورة القديمة سيطر عليها الطّابع الحسّي الذي اعتمد على الإقناع المنطقي أو العقلائية، وعلى الإمتاع بالحواس وعلى الوضوح والشفافية.

لقد وظّف الشّاعر القديم الحواس على أكمل وجه، بل أحسن توظيفها إلى أبعد حدّ، حتّى كانت " الحواس أقدم صحبة للإنسان: النّوع والفرد، فهي تمدّه بكلّ المعلومات تقريبا، وتهيّء للخيال مادّة حركية ومبدأ لانطلاقه"<sup>1</sup>، وقد تعدّدت الصّورة الحسّيّة، من صورة بصرية وصورة سمعيّة، وصورة

<sup>1</sup>: محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص112.

ذوقية وصورة لمسية وصورة شمسية، "وهكذا توزعت الصّورة الحسّية في شعر القدامى، بحيث انضمت كل مجموعة إلى الحاسّة التي تلائمها"<sup>1</sup>.

إنّ التّموذج البصري، هو الأكثر شيوعاً للصّورة القديمة، وإنّ كثيراً من الصّور التي تبدو لنا حسّية، لا تزال تلتصق أو ترتبط بالحاسّة البصرية ولو بشكل ضعيف، يقول أبو العلاء المعريّ:

وَسُهَيْلٌ كَوْجَنَةَ الْحُبِّ فِي اللَّوْنِ      وَقَلْبُ الْمَجِيبِ فِي الْحَقْفَانِ.<sup>2</sup>

إنّ خفقان قلب محبّ هي صورة حسّية، نشعر بها لكننا لا نلاحظها، بمعنى صورة خفقان القلب لها حركة غير مرئية، ومع هذا فإنّها لصيقة بالحاسّة البصرية، إذ خفقان كلمة تدلّنا على شيء مرئي، هو القلب، "ففي أغوار الصّورة منظر قلب عضوي حقيقيّ ينبسط وينقبض في تتابع واضح متوتّر"<sup>3</sup> أمّا فيما يخصّ اعتماد الصّورة الشّعريّة القديمة على الإقناع المنطقي، فهذا معناه أنّ الشّاعر يبحث عن الصّورة الخارجية التي تعادل أو تقابل انفعالاته الداخليّة، على أنّ نظرتّه إلى الحقيقة تساوي الواقع، فأخضع نفسه للمنطق، حتّى في نقله لحالته الشّعورية، فهو لم يضمّن انفعاله، وإنّما أخضع عالمة الداخلي للعالم الخارجي.

ومن سمات الشّعريّ القديم، وضوح صورته، وبالتالي سهولة استكشافها من قبل القارئ الذي لا يجد صعوبة كبيرة في الكشف عن أحاسيس ومشاعر الشّاعر، فالشّعريّ بالنسبة للشّاعر القديم، "صفحة السّماء الصافية التي تعلّق بصره بها، وعرف أبعاد نجومها أو ما غاب منها"<sup>4</sup>، وبهذا يكون الشّاعر قد وصل إلى درجة ما بعدها أخرى من البيان والشرح والتفصيل، كما يقول أبو تمام في هذا البيت:

فَقَدْ مَا كُنْتَ مَعْسُولَ الْأَمَانِي      وَمَا أَدْوَمَ الْقَوَائِي بِالسُّعَادِ<sup>5</sup>

عبارة (معسول الأمانى) رغم استعارتها، إلّا أنّها واضحة، وسبب وضوحها تنتمي إلى موضوعات مألوفة لدينا، زد على ذلك ألفاظ الصّورة عقليّة حسّية، وما فعله الشّاعر أنّه جعل للأمانى طعماً، وشبهه بطعم العسل، وذلك ليثير فينا خيالات شتى تربطها بقوة انفعاله.

<sup>1</sup>: عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمام، الأردن، 1980، ص 148.

<sup>2</sup>: محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، ص 30.

<sup>3</sup>: المرجع نفسه، ص 30.

<sup>4</sup>: عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشّعريّ المعاصر، دار المعارف، ط 1، 1885، بيروت، ص 97.

<sup>5</sup>: عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمام، ص 146.

لقد استخدم الشاعر القديم نوعين بلاغين ساعدا على وضوح الصورة وبيانها هما: التشبيه والاستعارة، لكن الشاعر القديم لم يتعامل مع هذين النوعين البلاغيين على حدّ من التساوي، وإنما كان يفضّل، وفي كلّ مرة التشبيه على الاستعارة.

طبيعة الصورة القديمة الكشف والوضوح، وميزة التشبيه أنّ العلاقة بين طرفيه المشبّه والمشبّه به قريبة، والحصول على المعنى سهل لا يحتاج إلى بذل جهد كبير، ضف إلى ذلك الشاعر يشبّه شيء آخر موجود في الواقع، وذلك ليزيل الغموض والغرابة عن المشبّه "كأنّ السامع يريد دائما أن يسمع تقريبا أو توضيحا للأشياء الغائبة أو المعاني المجردة، بوضعها في علاقة متشابهة بأشياء معلومة لتصير بدورها معلومة أيضا"<sup>1</sup>.

كما أنّ التشبيه يراعي العلاقة المنطقية والعقلية بين الطرفين لآتحداهما أو اشتراكهما في الهيئة والمعنى أو الصّفة... وتظلّ هذه العلاقات ترتدّ إلى العالم الخارجي أكثر من ارتدادها إلى العالم الداخلي<sup>2</sup>، فكلّ من الطرفين بحاجة إلى الآخر حيث إذا أصيب طرفا بالغموض يأتي الطرف الآخر ليكشف ويوضح، ذلك لأنّ المسافة بين طرفي التشبيه كانت قريبة وضيقة حرصت دائما على البيان والوضوح، بينما الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه وأبقى على أحد لوازمه الدالة عليه، هذا ما جعل العلاقة بين صور المستعار منه ومعاني المستعار له متداخلة ومعقدة، والمسافة بينهما بعيدة، تخلق صعوبة في فهم المعنى الحقيقي وهكذا، فلمّا كان هدف الاستعارة غير هدف التشبيه، فضّل الشاعر العربي التشبيه الذي يخدم الوضوح على الاستعارة التي تتضمّن قدرا لا بأس به من الغموض.

لقد تار الشاعر المعاصر على الصورة القديمة ووصفها بالسّطحية والبسيطة، وأظهر عيوبها كثيرة فيها: إنّ منطقية الصورة ومطابقتها للواقع، جعلها محدودة، ممّا منع ظهور الكثير من الصّور الموحية والمعبرة، فالحقيقة لا تساوي دائما الواقع، نحن مثلا في الواقع الأرض منبسطة، لكنّها هي ليست كذلك، وهناك أشياء أخرى تكمن حقيقتها في باطنها، هذا ما أدّى إلى أن تكون الصورة مهمة السّياق الوجداني، لا تكشف عن تجربة خاصة ولا دلالة خفية ولا تعرفنا بالتجربة الشاعر ووعيه العميق بالحياة.

<sup>1</sup>: محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشعري، ص148.

<sup>2</sup>: إبراهيم الرّماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص254.

إنّ اعتماد الصّورة القديمة بكثرة على التّشبيه تسبّب في ضعفها ، والتّقليل من درجة تأثيرها على القارئ، وذلك لأنّها لم تسمح بانفراج العلاقة بين طرفي التّشبيه، وإنّما ضيّقت المسافة، فنعتت بالسطحية والبسيطة، لتغيّر الصّورة الشعرية المعاصرة اتجاهها وتجاوز الصّورة البلاغية، لأنّ الاستعمال المجازي للغة وسيلة من وسائل الصّورة الكثيرة، ذلك لأنّها عند رواد الشعر المعاصر صورة كليّة، وكما تتجاوز الحاضر إلى الماضي تتجاوز الماضي والحاضر إلى المستقبل لتربط الماضي بالمستقبل.

إنّ البواعث الشعورية المضطربة زادت من عذاب الشعراء المعاصرين، حيث تعقدت عواطفهم وتداخلت أفكارهم، "فلم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالة المعقدة عن طريق الشعر المباشر"<sup>1</sup>، فاستغنوا عن بعض ما ميّز الصّورة القديمة من المعالم الحسيّة المحدودة، ومن الواقعية وعن الكشف والوضوح، وانشغلوا ببناء وجود فنيّ مستقلّ وجوده من عناصر الصّورة الشعرية نفسها، لا من عناصر الواقع الحسيّة، وهكذا جاءت الحداثة فحطّمت قاعدة الصّورة القديمة.

جاءت الصّورة الشعرية المعاصرة لتكسّر كلّ الحواجز، ولتدافع عن نفسها، بأنّ العاطفة التي انطلقت منها إلى أبعد الحدود، هي التي جعلت الأفكار غير مألوفة وغير معروفة لأنّه ليس من الضّروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع، أو يكون الذات تكرارا للموضوعي، بل الغائب أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع، أو يكون الذاتي تكرار للموضوعي، بل الغائب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصّة، لكن لولا ذلك التلاعب والعبث بالمفردات وصورة الواقع الحقيقي، لما تمكّن الشاعر من الحصول على صورة جديدة تختلف عن الصّورة القديمة المألوفة .

## 2- تجديد الصّورة الشعرية :

لقد حاول الشّاعر بالخيال أن يجد عالمه الخاص، والذي يتحرّر فيه من قسوة الزّمن ومن سلطة المادّة وعبوديتها، "فراح يبحث عن أرض الغرابة، ومملكة الحداثة العلمية التي يؤسّس فيهما الشّعراء مدينتهم الفاضلة"<sup>2</sup> لتتلوّن الصّورة الشعرية المعاصرة باللامنطقية واللاواقعية، كان هدفها الوصول إلى ظلمة النّفس وإلى صدق الانفعال .

<sup>1</sup>: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص145.

<sup>2</sup>: عز الدين إسماعي، الشعر العربي المعاصر، ص 249.

عند هذه الميزة للصورة المعاصرة، نقدّم تعريفاً مبدئياً يطرحه الناقد (س.داي.لويس): "إنّها صورة رسمت بكلمة، وربما تحدث الصورة وصف، واستعارة، وتشبيه، أو تقدّم إلينا في تعبير، أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي، ومن ثمّ نمضي إلى القول بأنّ كلّ صورة شعرية، هي إذن بدرجة ما استعارية، وهي تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها"<sup>1</sup>.  
ومن مميزات التّجديد في الصّورة إيجاد الوحدة في التّبائن، حيث كان همّ الشّاعر هو رصد هذه الوحدة، والبحث عن نقطة الالتقاء أو الحصول على مسافة التوتّر بين حدّ الصّورة الفنيّة، لأنّه لم يرد أن يعرفنا بما هو معروف، وإنّما راح يبحث عن ما هو غير معروف، يقول صلاح عبد الصّبور في قصيدته (الظلّ والصليب):

لَا عُمُقَ لِلْأَلَمِ / لِأَنَّهُ كَالرَّيْتِ فَوْقَ صَفْحَةِ الْأَلَمِ

رغم التّبائن الشّاسع بين المفردتين (الرّيّة) و(صفحة السّأم)، إلّا أنّ الشّاعر استطاع أن يجمع بينهما في صورة جديدة موحية، معبّرة عن معاناته وموقفه، حيث غيّب خاصية المنطق وتجاوزها، ليصنع منطقة خاصّة به، كاشفاً عن أشياء غير مألوفة.

هذا الحديث ينقلنا إلى ميزة أخرى للصّورة المعاصرة هي استكشاف نفسي جديد بمساعدة شيء آخر، والمهم في هذا الاستكشاف، "معرفة غير المعروف، لا المزيد من معرفة المعروف، ولهذا لا يكون التّشابه بين الشيئين تشابهاً منطقياً"<sup>2</sup>، وإنّما يجتمع شيئان متباينان، ويلتقيان في نقطة واحدة، وعند هذه النّقطة "تكون الهزّة المفاجئة التي تصنعها الصّورة، وتكون حالة الارتياح، والتّوازن التي تدركنا بعد قراءتها"<sup>3</sup>، إنّ وسيلة استكشاف الشّاعر القديم كانت التّشبيه والاستعارة، بينما الشّاعر المعاصر تجاوزها إلى استخدام المجاز، والرموز والأسطورة، والتراث، إلى غير ذلك من الوسائل.

لقد اكتسبت الصّورة الشعرية التفكير الحسّي العميق، إنّها ميزة جديدة، لكن ما الجديدة فيها؟ لنرى مدى تأثير هذين المثالين على نفسية المتلقّي:

( الحُبُّ كَالْوَرْدَةِ الحُمْرَاءِ )

<sup>1</sup>: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 29.

<sup>2</sup>: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 134.

<sup>3</sup>: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 33.

و ( يَتَنَامَى الظَّلَامُ فِي الْوَادِي نَاسِيًا أَكْثَرَ فَأَكْثَرَ )<sup>1</sup>

المثال الأول تشبيه تقليدي واضح، أما المثال الثاني هو أكثر عمقا، فالظلام يفرق كل شيء في النسيان، فقد دلت لفظة (الوادي) على الغرق، إن هذه الصورة تجاوزت الفكر العادي المحدود، إنها لم تكتف بتقديم الصورة الكاملة في نفسها، وإنما حملت معها جزءا تاما لتجربة، جزءا يمكن به إعادة بناء تجربة كاملة، ورغم أن الصورة الثانية اقتنى صاحبها ألفاظها من الطبيعة ( الظلام، الوادي)، إلا أنه تغلغل بتفكيره في الطبيعة، فوقع على مظهرها، وحركتها الباطنة التي ترجمت مشاعره، عبر تفكير حسّي عميق عبّرت عنه الصورة بلغة مجازية، تحمل دلالات كثيفة تختزل في مفردات هي بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف وتلك التجارب.

لقد اتكأ الشاعر المعاصر على الرؤيا أو الحلم للكشف عن المستقبل الضائع، ففي الحلم " تتحطم الحدود المكانية والزمانية، وتصطدم الأشياء ببعضها البعض معبرة عن النزاعات المصطرعة في نفس الشاعر، عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذي تمليه الرغبة"<sup>2</sup>، وقد استبدل الشاعر في أحلامه الواقع بالأسطورة، والإشارة بالرمز، والحقيقة بالقناع، والوضوح بالغموض، وذلك كله يشعر بحالة التوازن، والاعتدال النفسي.

جمع الشاعر المعاصر بين النقيضين، أو استخدام الصورة الجديدة لأسلوب الأضداد ومثال ذلك، قول أدونيس:

بَكَتِ الْمِئْذَنَةُ / حِينَ جَاءَ الْغَرِيبُ - اشْتَرَاهَا - وَبَنَى فَوْقَهَا مِدْخَنَةً<sup>3</sup>

لقد جمع الشاعر بين نقيضين اثنين هما المئذنة والبكاء، فالمئذنة بعيدة كل البعد بإيحاءها عن البكاء، قد ترمز إلى السلام، والخشوع، ولكنها بكت عندما اشتراها الغريب، وبني فوقها مدخنة التي ترمز إلى التلوث وتبدد النقاء، وبذلك استطاع أدونيس، من خلال التقابل بين نقيضين أن يكشف عن عذاب روحه، وقلقها، وخوفه من المجهول، في مفردات صنعت عالما خاصا به.

إن الصورة الجديدة تحطم الواقع باعتمادها على دلالات الرؤيا، مشكّلة بذلك عالم الأحلام وقد قال بودلير: " أتمنى أن أرى مراعى حمراء وأشجار زرقاء"<sup>4</sup>، فالكون لا يوقر للإنسان ما يحتاجه من معنى، في حين أن الفكر غني بالدلالات، فهو يملك فائض المعنى، ولما توزع الإنسان بين هذين

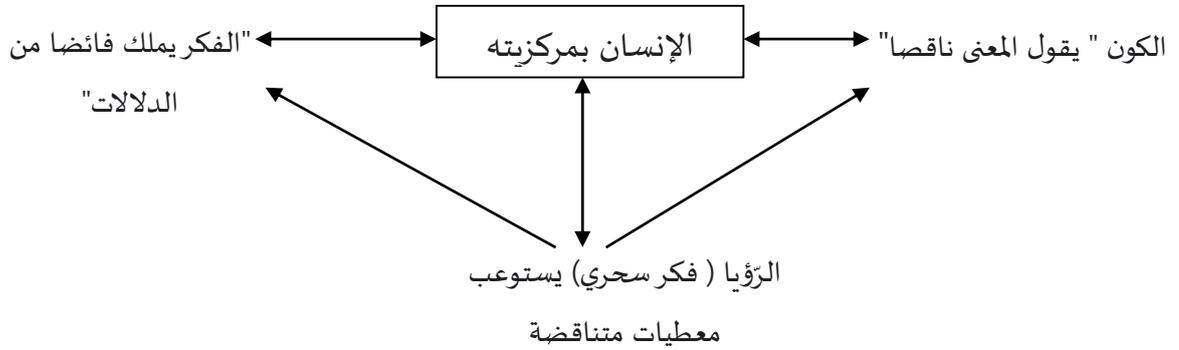
<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 133.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 29

<sup>3</sup> أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 1، دار العودة، بيروت، 1971، ص 166

<sup>4</sup> عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1972، ص 33.

النّظامين المرجعين (الكون والفكر)، نظام الدّال والمدلول، عليه أن يبحث في الفكر السّحري الذي سيمنحه نظاما مرجعيا جديدا، بذلك يتحقّق الخلاص الفكري، كما هو موضّحا في المخطّط الآتي:



### 3- أشكال الصّورة الشعريّة الجديدة :

أ- الصّورة البلاغية : أصبحت الصّورة الشعريّة مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشّاعر لكي تعبّر عن رؤياه الخاصّة، وذلك لعجز اللّغة العاديّة المبنية على التّجريد ليكون سلسلة من الصّور المتعاقبة المتداخلة، ويحقّق أهمّ خصائص التّعبير الشعري، كما هو الحال في قول نازك الملائكة:

تَعَالَ نَصِيدُ الرُّؤْيِ وَنَعُدُّ خُيُوطَ السَّنَا / وَنَشْهَدُ مُنْحَدِرَاتِ الرَّمَالِ عَلَى حُبْنَا<sup>1</sup>

تظهر لنا صورة شعريّة مبنية على التّجسيد من جانب، والإمعان في التّشخيص من جانب آخر، فالرؤى تتحوّل من معطي معنوي إلى جسد حيّ يمكن اصطياده، في حين يصبح بالإمكان عدّ خيوط السّنا التي يستحيل عدّها، وأمّا منحدرات الرّمال فتكتسب صفة إنسانيّة من خلال التّشخيص فتتحوّل إنسانا شاهدا على الحبّ يمكن قبول شهادته، وقولها:

وَيُثْمِرُ عُصْنُ الكَوْنِ، وَوَجْهُ الدُّجَى يَتَغَيَّرُ / وَيُمَطِّرُ نَجْمٌ / وَفِي شَفْتِي يَتَفَتَّقُ بَيْدَرٌ.<sup>2</sup>

تشمل بنية الصّورة المركزيّة في هذا المقطع على صورة متعدّدة: "ويثمر غصون الكون"، "ووجه الدّجى يتغيّر"، "ويمطر نجم"، و "في شفّتي يتفتّق بيدر"، فهذه الصّورة كلّها تستند إلى مرجع معنوي

<sup>1</sup> نازك الملائكة، الديوان، قصيدة "الدعوة الأحلام"، دار العودة، بيروت، 1997، مج2، ص234.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص113

تعمل الأوجه البلاغية على لغة تُلّفه بالغموض، وتمثّل هذه الأوجه في الاستعارة الدالّة على التجسيد المتحقّق من استعارة الغصن للكون، والوجه للدّجى .

إنّ المجازات المعتمدة في التعبير هي التي تقوم بحرق نظام اللغة محدثة بذلك زعزعة في المعنى، وإذ كانت نازك لا تقول شيئاً آخر غير ما تريد، فإنّ الكلمات تقول في الاستعارات شيئاً آخر غير مألوف، وربّما إنّ استعمال الاستعارة من شأنه أن يسهم في ذهنية الصّورة وفي تجريدتها البعيدة، وهذا ما نلاحظه في "يمطر نجم"، و " وفي شفّي يتفتّق بيدر" ، فالاستعارة الأولى تتمثّل في إسناد البيدر إلى التفتّق، والمفاجئة والدّهشة في ذهن المتلقّي، إنّ المكان الذي تنسب إليه هذه العناصر ليس الأرض، وإنّما الشّفة، وهذا يحتاج إلى عقل تجريدي كي يستوعب المفارقة الواقعة.

### ب- الصّورة الحسية:

يعدّ هذا النمط من أكثر الأبنية حضوراً في النصّ الشعري المعاصر، وذلك لأنّ الشّاعر ميّال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجرّدة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسّية للقيام بمهمّة الأداء، فالوظيفة الأساسية للصّورة هي تصوير العالم الداخلي للشّاعر بكلّ ما يموج به من مشاعر وخواطر و هواجس و أفكار، والصّورة لا تكتسب فعاليتها من مجرد كونها صورة، وإنّما يميّزها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس، وتمثّل الحواس وسيلة للشّاعر في إحداث التوتّرات المطلوبة التي تصاحب التجربة الشعورية، بوصفها مثيرات حسّية، عبر ما يسمّى بتراسل الحواس، وعزّفه الدارسون بأنّه: " كلام مشحون شحناً قوياً يتألّف عادة من عناصر محسوسة، وخطوط ألوان، وحركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي أنّها توحى بأكثر من المعنى الظّاهري وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلّف في مجموعها كلاماً منسجماً"<sup>1</sup>، ومن هذا القبيل قول نزار قبّاني في تشبيهه عيون الإسبانيات الواسعة السّوداء باللؤلؤ الأسود من قصيدة "أوراق إسبانية":

شَوَارِعُ غَرْنَاطَةَ فِي الظَّهيرةِ

حُفُوفٌ مِنَ اللُّؤلؤِ الأَسْوَدِ

فَمِنْ مَقْعَدِي

أَرَى وَطَنِي فِي العُيُونِ الكَبيرةِ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> غريب روز: تمهيد في النقد الأدبي الحديث، ط1، بيروت، 1971، ص192.

<sup>2</sup>: نزار قبّاني، ديوانه الرسم بالكلمات، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط2، 1967، ص170

يقف المتلقّي عند التشابه الجنسي الذي يسجّله الشّاعر في اللون بين أعين الإسبانيات الواسعة السّوداء، والتي تمتلئ بها الشّوارع، وبين حقول اللؤلؤ الأسود، والحقيقة أنّ لا صلة بين طرفي التشبيه سوى اللون، وهو صلة حسّية مكّنت الشّاعر من رؤية وطنه، ومن هنا تتأكّد أهمّية المخيّلّة في إبداع الصّورة الشّعريّة، حيث "يعمد المبدع إلى تفتيت الأشياء وبعثرتها، ومن ثمّ هضمها وتمثّلها، ثم يأتي دور المخيّلّة لإعادة بنائها، تنظيمها، لأنّ وظيفة المخيّلّة لا تعني استذكار لصورة المحسوسات واستعادة تخيلها، ولكنها تتجاوز ذلك إلى وظيفة ابتكاره متميّزة"<sup>1</sup>، تقول نازك الملائكة في قصيدة بعنوان "الوصول":

لَقَدْ وَصَلْنَا، هَاهُنَا يَحْيَا الْجَمَالَ  
وَالدَّفءِ، وَالشَّمْسُ الأَنِيقَةُ، وَالسُّكُونُ  
الامْتِدَادُ عَامٌّ يَسَعُ القُرُونُ  
بَحْرٌ مِنَ الأَلْوَانِ يَخْلُقُهُ الخَيَالُ  
وَتَمُوجُ فَوْقَ مَدَاهُ آفَافَ الظَّلَالِ<sup>2</sup>

بنت الشّاعرة صورتها على مجموعة تراكمية لمحسوسات منها ما هو بصري، ومنها ما هو سمعي، أو لمسي لمظهر كوني، وهي لوحة متكاملة الحواس فيها اللون / الظلال / الحركة / تموج، والاحساس / الدفء، والبصر / الشمس الأنيقة وتقول في قصيدة أخرى:

دَعِيهِ يُعَانِقُكَ سَكْرَانٌ مِنْ وَهَجِ هَذَا البَرِيقِ  
وَيَشْرَبُ يَشْرَبُ هَذَا الضِّيَاءِ، وَلَا يَسْتَفِيقُ  
يَفِيضُ عَلَيْهِ سِنَاكَ الحُنُونِ  
وَأَوْلَاكَ يَا شَمْسُ مَا دَبَّلَ النَّشِيدُ نَشِيدَ المُرُوجِ  
وَجَفَّ رَحِيقُ الشَّدَى تَحْتَ بَرْدِ الشّتَاءِ اللَّجُوجِ<sup>3</sup>.

فالنصّ يقوم على فكرة تبادل الحواس، إذ يتحوّل الضياء مادّة سائلة يشرب كما تشرب السوائل، ويصير للشّدَى رحيق تمتصه الشّفاه لا تشمه الأنوف، ويصير أيضا مادّة ملموسة لا مشمومة، وتنبثق

<sup>1</sup>: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2003، ص29.

<sup>2</sup>: نازك الملائكة، الديوان، ص369.

<sup>3</sup>: المصدر نفسه، ص373.

الحرارة من العقل لا من العروق، ويصبح للهتافات أضواء وأشعة قمرية، وللقمر عذرية بدلا من الألق ، ويتحوّل جرس عن سمعيته، فيوصف بصفات بصرية ونفسية مشتركة كالذبول، ويفقد ميزاته من جهر وهمس، أوراق وقوة، وتغيّر النجوم سناها وبريقها بأصوات تسكب، وعيون تضحك تنوب عن الشفاه، وهكذا تبدل الصفات بصفات جديدة تحمل حرارة النفس، واضطراب العقل، وتوتر دقاته، وتبادل الأشياء مهامها ، ووظائفها بسهولة.

وإذا كان للتشبيه دور مهمّ في بناء الصورة الشعرية، فالتحديد أن يكون للمشبّه الواحد أكثر من مشبّه به، وهذا ما ينتج عنه توسّع في الصورة وتنام في الدلالة، والتعبير على المدلول التجريبي بالدال الحسي، تقول نازك :

صَوْتُ أُمِّي أُنَى دَافِئًا كَأَرِيحِ التُّرَابِ  
 فِي مُرُوجِ فِلَسْطِينِ صَوْتُ انْسِيَابِ  
 الْجَدَاوِلِ مُغْمَى عَلَيْهَا مِنَ الْعَطْرِ، صَوْتُ انْسِكَابِ  
 الرَّحِيْقِ كَوَاكِبُ فَجْرِيَّةٍ بَيِّضَاءُ  
 بِضَاءِ الْأَشْدَاءِ<sup>1</sup>

هذه البنية الصورية الحسية بين ما هو بصري وصوتي، وشمسي " أريح التراب "، "صوت انسياب الجداول" في بنية لغوية تعتمد التشبيهات المتعددة التي تتداخل مع حدود الاستعارة " صوت انسياب الجداول المغمى عليها من النظر"، وهذا الامتداد في النسيج اللغوي المعتمد على أكثر من تشبيه من شأنه أن يساعد على توسيع الصورة وتنميتها وجماليتها لدى المتلقّي، وذلك لوجود مساحات مديدة من الإيحاء الذي يؤكده الانسجام بين المشبّه (صوت الأم) والعناصر الثلاثة المتمثلة للمشبّه به، فبلاغة الصوت والشم واللون تبدو مسيطرة على جلّ العناصر المشبّه بها.

### ج- الصورة الرمزية:

إنّ الصورة الشعرية " جهد تعبيرى يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية و فرادة من شاعر إلى آخر"<sup>1</sup>، والشاعر لا يخلق صورته من عدم، وإنما يختار من الإمكانيات المتاحة في اللغة، ويستعين بمدركاته الحسية المختزلة، و يقيم تفاعلا من نوع خاصّ، ليشكّل نظاما لغويا قادرا على إبراز الدلالات التي تحتويها التجربة الشعرية الفنية، و هكذا انتقلت اللغة من أداة للتوصيل إلى أداة لتشكيل بنى

<sup>1</sup>: علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص45..

تعبيرية جديدة تقوم على التّكثيف والإيجاء والتّرميز، فتجاوزت بذلك القصيدة المعاصرة الاستعمال التقليدي للغة إلى عوامل جديدة وآفاق رحبة استمدّ منها الشّاعر رموزه التي تختلف باختلاف مصادرها .

لنتأمّل قول الشاعر أدونيس الذي يجعل من سورة المرأة رمز الأشياء أخرى:

أَحْلُمُ أَنَّ فِي يَدِي جَمْرَةً  
آتِيَةٌ عَلَى جَنَاحِ طَائِرٍ  
مِنْ أَفْقِ مُعَامِرٍ  
أَشْمُ فِيهَا هَبًّا هَيَّا كَلِيًّا  
رُبَّمَا لِصُورَةٍ فِيهَا سِمَةٌ لِامْرَأَةٍ  
يُقَالُ صَارَ شَعْرُهَا سَفِينَةً<sup>1</sup>

الشّاعر هنا يجعل من الجمرّة صورة لامرأة، ويرمز لشعر المرأة بالسّفينة (شعرها سفينة) وهذا الشّكل هو شكل جديد بطبيعة الحال يتناوله الشّاعر في ألفاظ قصيرة، لكن المعنى يظلّ قويًّا في تلك الصّورة، الشّاعر يبحث عن مضامين جديدة لصورة المرأة، إنّه يجعل منها ذات تناقض إيجائي يصوّره تصويرًا إيجائيا، مع أنّه في قصائد أخرى يتحوّل إلى وصف الكامل للمرأة .

نجد رمز "سيزيف" في قصيدة ( في المنفي) لعبد الوهّاب البيّاتي، يجسّد المنفي الشّريد، ويكون

جزءًا من بيئة اجتمعت فيها صورة الوحشة والدمار والحياة:

نَبَقَى هُنَا؟ أَيُّ لِلدَّمَارِ:  
البُومُ تَنْعَبُ فِي اخْتِفَارٍ  
بِالْأَمْسِ كَانَ لَنَا عَلَى القَدَرِ انْتِصَارُ  
كَانَ انْتِصَارُ  
وَالْيَوْمَ يَخْجَلُ أَنْ يَرَانَا اللَّيْلُ فِي ظِلِّ الجِدَارِ  
هَذِي القَفَارُ  
بِلَا قَرَارٍ  
اللَّيْلُ فِي أَوْدَائِهَا الجُرْدَاءِ، يَفْتَرِشُ النَّهَارَ  
نَبَقَى هُنَا.....؟ يَا لِلدَّمَارِ !

<sup>1</sup> أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص221.

عَبَثًا نُحَاوِلُ - أَيُّهَا الْمُؤْتَى - الْفِرَارَ<sup>1</sup>

هذه البيئة الموحشة هي صورة الحياة التي عدّها الشاعر منفي للإنسان الذي فرض عليه عذاب أزلي ممثلاً بصخرة سيزيف :

الصَّخْرَةُ الصَّمَاءُ لِلْوَادِي، يُدْخِرُهَا الْعَيْدُ  
( سِيزِيفُ ) يُبْعَثُ مِنْ جَدِيدٍ، مِنْ جَدِيدٍ  
فِي صُورَةِ الْمِنْفَى الشَّرِيدِ

- مَا تُرِيدُ؟<sup>2</sup>

تنتهي صورة سيزيف إلى اليأس، واليأس يسلم إلى الضياع .

### 3 - تشكيل الصورة الشعرية:

تعددت أشكال الصورة الشعرية وتنوعت متمثلة في:

أ- صورة ذات مشاهد متعددة: استفاد هذا النوع من فنون مختلفة كالفنّ السينمائي حيث إنّ إطلاع الشاعر على تقنيات السينما أفاده ببعض مهاراتها كالتنوع في أحجام اللقطات والقدرة على اختزالها وترتيبها بما يسمى بفنّ المونتاج .

وقد أجاد كثير من الشعراء المعاصرين في توظيف فنّ المونتاج وتنوع اللقطات، وأمثال الشاعر

سميح القاسم، حيث يقول في إحدى قصائده:

أَلْسِنَةُ النَّارِ تُزْعَرِدُ فِي أَحْشَاءِ اللَّيْلِ

وَيُدْمِدُمُ طَبْلًا

وَتَهْبُّ بِقَايَا الصَّمْتِ طُبُولٌ ضَارِبَةٌ وَصُنُوجٌ

وَيَهْبِجُ الْإِيْقَاعُ الْمِنْحُوحَ يَهْبِجُ<sup>3</sup>

ففي هذه الصورة تتضافر العناصر التقليدية لبلاغتنا العربية في تركيب صورة مشهدية كئيبة يظهر

فيها أثر النار وحريقها، ومآل ذلك من تمزيق جدران الصمت، وارتفاع الأصوات وانفجار الثورة، ففي

<sup>1</sup> عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص129

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 130

<sup>3</sup> سميح القاسم، الديوان، دار العودة، بيروت، 1973، ص104.

هذه الحركة، وفي هذا الصّوت، تقوم لقطات مختزلة متغيّرة، تتفاعل كلّ العناصر، لإظهار المعنى في صورة شعرية مشهدية.

ويتحقّق هذا التّشكيل من الصّورة الشّعريّة عند أمل دنقل الذي اعتمد تقنية المونتاج مثلا في قصيدة "الموت في الفراش"، يقول فيها:

أَيُّهَا السَّادَةُ، لَمْ يَبْقَى اخْتِيَارُ  
سَقَطَ الْمَهْرُ مِنَ الْإِعْيَاءِ  
وَأَنْحَلَّتْ سَيُورُ الْعَرَبِيَّةِ  
ضَاقَتِ الدَّائِرَةُ السُّودَاءُ حَوْلَ الرَّقَبَةِ  
صَدْرُنَا يَلْمَسُهُ السَّيْفُ  
وَفِي الظُّهْرِ : الْجِدَارُ<sup>1</sup>

يعبر الشّاعر عن معنى الهزيمة والعار من خلال مجموعة من الكنايات (سقط المهر من الإعياء، انحلت سيور العربية....) ويستمرّ المعنى في اللقطة الموالية، يقول:

نَافُورُهُ الْحَمْرَاءُ  
طُفْلٌ يَبِيعُ الْفُلَّ بَيْنَ الْعَرَبَاتِ  
مَقْتُولَةٌ تَنْتَظِرُ السِّيَارَةَ الْبَيْضَاءُ  
كَلْبٌ يَحْكُ أَنْفُهُ عَلَى جُمُودِ النُّورِ  
مَقْهَى وَمَذْيَاعٌ، وَنَزْدٌ صَاحِبٌ، وَطَوِيلَاتٌ  
أَوْلَوِيَّةٌ مَلُويَّةٌ الْأَعْنَاقِ فَوْقَ السَّارِيَاتِ  
أَنْدِيَّةٌ لَيْلِيَّةٌ<sup>2</sup>

حاول الشّاعر من خلال الإفادة من فنّ المونتاج، تصوير حال العجز والسّقوط عبر لقطات متتابعة في مشهد واحد.

**ب- الصورة المتنامية المتدفّقة:** الصّورة التّامية هي الصّورة المتدفّقة التفاصيل، تتميز بإيقاعها الحركي المتنامي منذ بداية التّجربة وتكتمل باكتمالها، وهي صورة ليست مبنية على إقامة علاقات منطقية مفهومة بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل، بل إنّها غالبا ما تقوم على

<sup>1</sup>: أمل نقل، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1975، ص248.

<sup>2</sup>: المصدر نفسه، ص250.

تخطيط العلاقات الماديّة والمنطقية بين عناصرها ومكوّناتها لتبدع علاقات جديدة، وأقرب مثال هذا النوع من الصّور، قصيدة " معزوفة لدرويش متحوّل " لمحمد الفيتوري، يقول:

شَحَبْتُ رُوحِي، صَارَتْ شَفَقًا  
شَعَتْ غَيْمًا وَسَنَا  
كَالدَّرْوَيْشِ الْمَتَعَلِّقِ فِي قَدَمِي مَوْلَاهُ أَنَا  
أَتَمَرُّ فِي شَحْنِي أَتَوَهَّجُ فِي بَدَنِي  
عَبْرِي أَعْمَى، مَهْمَا أَصْنَعِي، لَنْ يُبْصِرُنِي  
فَأَنَا جَسَدٌ حَجَرَ شَيْءٌ عَبَرَ الشَّارِعَ  
جُزُرٌ عَرَقِي فِي قَاعِ الْبَحْرِ، حَرِيقٌ فِي الزَّمَنِ الضَّائِعِ  
قَنْدِيلُ رَيْتِي مَبْهُوثٌ  
فِي أَقْصَى بَيْتٍ فِي بَيْرُوتِ  
أَتَأَلَّقُ حِينًا، ثُمَّ أَرْتُقُ، ثُمَّ أَمُوتُ<sup>1</sup>

يبتدئ الشّاعر من ذاته وينتهي إليها ممّا يجعل الصّورة الشعريّة تتشكّل في مدار واحد هو ذات الشّاعر، بما يوحي بالحصار والوحشة والاعتراب، فالشّاعر في حالة حوار مع النّفس، إنّه حوار موهل في الحياة بكلّ ما تشمله من تناقضات، أفصحت عنه صورة شعريّة متنامية تحمل أكثر من دلالة هي دلالة أزمة الرّوح ومعناه أزمة شاعر.

ج- الصّورة التّشكيلية: الصّورة التّشكيلية تعتمد على المرئيات والألوان كأثما لوحة شكّلها رسّام، وفي هذا يقول الشّاعر محمد إبراهيم أبو سنّة:

أَدْخُلُ وَحْدِي نِصْفَ الْقَمَرِ الْمُظْلِمِ  
تَبْلُغُنِي فِي مَنْفَايَ رِسَالَةٌ / يَبْعَثُهَا الصَّيْفُ الْقَادِمُ  
مُتَسَاقِطٌ مِنْهَا تَلْجُ أَسْوَدٌ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> محمد الفيتوري، الديوان، دار العودة، بيروت، 1970، ص 9-10.

<sup>2</sup> محمد إبراهيم أبو سنّة، الديوان، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 41.

تجتمع في الصّورة الشعريّة مجموعة من المرئيات والألوان، فالثلج قاسم مشترك بينها، فنجد الحرارة (الصّيف) يمتزج بالبرودة (الثلج)، ونجد من جهة أخرى البياض (الثلج) يمتزج بالسّواد وهذا الخليط يترجم الحالة النّفسية للشّاعر .

يمزج الشّاعر بين الأشياء المتناقضة كما يمزج الرّسام بين الألوان في لوحته، إضافة للعلاقات البلاغية من خلال الاستعارات التي كشفت عن الحالة النّفسية للشّاعر الذي يحسّ بالوحشة والوحدة.



## المحاضرة التاسعة: الغموض في النصّ الشعري المعاصر1

### تمهيد:

إنّ لغة الشعر المعاصر لغة كثيفة من التخيل والإيحاءات، ممّا جعل مفهومها غامضاً عند المتلقّي، الذي يقضي وقتاً طويلاً في محاولة الحصول أو البحث عن حقيقة ما وراء النصّ الشعري، وما قصده الشّاعر فيه، وعليه يبدو أنّ الغموض خاصيّة مميّزة، إذ أنّه ينبع ممّا يتمتّع به الشّاعر من أمانة وموضوعية، وغالباً ما يكون الغموض في طبيعة تفكيره، قبل أن يتجسّد في أبيات قصيدته الشعرية، وينطلق من محور أوّلي هو اللّغة التي حملها الشّاعر مسؤولية كبيرة أكثر مما تتحمّل، وبالتالي أصبح الغموض عنصراً إجمالياً يساهم في تكثيف الدّلالة الشعرية لمجموعة من القضايا ويعمق الصورة والمعنى.

### 1 - أسباب الغموض في النصّ الشعري المعاصر:

لقد استطاع الشّاعر العربي المعاصر من خلال تجربته الجديدة في الشعر الجديد أن يصنع للشعر العربي مصطلحاً جديداً يعايش العصر وينبض بروحه، وإن كانت اللّغة المركّبة منه جديدة وغريبة عن الأسماع، إلّا أنّه يحمل طاقة تعبيرية تعبّر عن مكانة هذا الشعر، والحقيقة أنّ ظهور ما يسمّى بشعر الحدائث صحبه لدى المتلقّين إحساس بغموض هذا الشعر وخاصّة الذي ألف قراءة الشعر العربي القديم الذي وجد صعوبة في التّجاوب مع الشعر الجديد، وربّما رفضه من أجل هذه الصّعوبة .

اعتمد الشّاعر العربي المعاصر الخيال الشعري للكشف عن عالم يقوم على الحرّيّة الإبداعية المطلقة، وأصرّ هذا الخيال الخلاق على أن يخلق صورة بنفسه لا أن يستمدّها من الواقع حوله، وهكذا تحوّلت الصّورة الشعرية في ظلّ تجارب الشعر الجديد إلى صورة انفعالية تموج بالألوان والأصوات والرّموز المتداخلة واستطاعت الصّورة الشعرية المعاصرة أن تكون تركيبية وجدانية تنتمي إلى عالم الشعر الجديد، وبرزت من خلالها أهميّة الوجود الدّاتي واللاشعور وأهمية الأساطير كعالم جوهري في حياة الإنسان المعاصر، وبسبب هذه الصّورة الدّاتية والأسطورية طغى الغموض على القصيدة المعاصرة، ذلك الغموض الذي جاء نتيجة طبيعية لطرح الواقع الخارجيّ، وعدم الاعتماد عليه كمصدر أساسي للصّورة الشعرية والاعتماد في ذلك على الواقع الدّاتي و الواقع الأسطوري وهما واقعان علمهما الرّمز والايحاء والغموض.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ينظر السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص181-182.

لم يأت غموض الصّورة المعاصرة من العدم، وإّما هو "نتاج رؤية القرن العشرين، وتجربة العالم الجديد المغاير للعالم القديم"<sup>1</sup>، تجربة الإنسان العربي المنهزم في واقع مليء بالتّعقيدات ومن الشّائع بين القراء أنّ الغموض هو نقيض البساطة، لكن لو تمعّنا في الأمر قليلا، لوجدنا أنّ الغموض لا يناقض في أي حال من الأحوال البساطة، فكثيرا ما تهزّنا الصّورة البسيطة السهلة، لأنّها تحمل معاني عميقة بداخلها، وهذا يعني أنّ الشعر ينفي وجود أيّ صورة تحمّل البساطة الساذجة، من هنا يمكن أن نستخلص أنّ "البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشّعر الأصيل"<sup>2</sup>، وأنّ الغموض خلّص القصيدة من كل صفة ليست شعرية، لكن رغم كل ذلك يبقى القارئ يعاني عدم استطاعته قراءة هذا الشّعر، فهو يحتاج إلى تمهيد وتدريب كبيرين يهيئ النفس على الفهم والاستيعاب، ولعلّ هذا العالم غير المألوف سببه تلك الأدوات التي يستخدمها الشّاعر في بناء صورته الغامضة نذكر منها:

**أ- غموض الفكرة:** يكون الغموض في طبيعة التّفكير الشّعري، لا في طبيعة التّعبير الشّعري، والقصيدة الحديثة تعتمد على الرّؤيا والحلم، ومن ثمّ تتسم بالضبابية وعدم الوضوح وتكون الرّؤيا التي تمثّل الصّيرورة الشّعريّة يكسوها الظلام والعمّة، ومن هنا يتسرّب الغموض للشّعر الحديث، فما دام أنّ الأصل غير واضح، فإنّ الناتج حتما لا يتّضح أمره "فليس التّلاعب بالأوزان، أو اللّغة، أو الصّور هو السرّ الكائن وراء هذا الغموض، وإّما الرّؤيا المأساوية الفاتحة في جوهرها العميقة هي التي تصوّغ هذا الشّعر على نحو يد من الغموض والتّعقيد"<sup>3</sup>.

ومّا يتفاوت فيه الغموض أن يتولّد بطريقة غير عادية، كأن يريد الشّاعر شيئا وتخرج القصيدة بشيء آخر: "فيبدأ الشّاعر الإبداع غامض بشيء ما غير واضح يريد أن يقوله وحين ينتهي إليه القصيدة يجد إذا كان شاعرا أصيلا أنّ لا صلة ما أراد أن يقوله بين ما قاله في هذه القصيدة"<sup>4</sup>، فيخرج الغموض نتيجة للتّمازج بين الإرادة والواقعية والاضطراب النّفسي فإنّ انعدام الصّلة بين الإرادة والقصيدة أمر مرفوض في العقلانية.

<sup>1</sup> محمد حسن عبد الله، الصورة والبيان الشعري، ص365.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص193.

<sup>3</sup> غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، مصر، ط1، 1996، ص12.

<sup>4</sup> يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص173.

**ب- خروج القصيدة عن المألوف:** إنّ القصيدة الحديثة في الشعر العربي لم تتضح رؤيتها إلا بعد أن تمكّن العرب من التواصل مع الثقافة الأوروبية، لكن بقيت لديهم حساسية من هذا التأثير خوفا على أصالتهم، فحاول بعد رواد الحداثة أن يجمعوا بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة كنازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وبالتالي ولدت القصيدة العربية الجديدة متكاملة ناجمة عن استردادها من سياقات خارجية، ممّا جعل تكوينها يبتعد عن التنامي الدوقي للسياق والنموذج العربي، ومن هنا صار سياقها معارضا ومضادا للسياقين: الفني ذي الأصالة والمعاصرة معا .

**ج- المفارقة بين السياق القديم والجديد:** نظرا لهيمنة الفكرة الغربي وتياراته المتغايرة والمعارضة أولئك الذين تصدّوا لتنظير الحداثة والإبداع فيها، ممّا أحدث حاجزا متينا بين أفكار الشعاع وأفكار المتلقّي، ومثال على ذلك قصيدة " السياب " تحت عنوان " من رؤيا فوكاي " حيث جلب فيها عدد من الإشارات إلى أساطير الأمم، فيضع لها عنوان مكوّن من اسم أجنبي من رؤيا فوكاي، ووضع لها عنوانا جانبيا من " كونغاي كونغاي " وفيها يشير إلى الناقوس، ويذكر بكين وشنغهاي، ويشير إلى مسرحيات " شكسبير "، ويقتبس من شاعر الإسبان " لوكا"، ومن الشاعرة الانجليزية " إيديت ستويل "، ويمرّ على بعض القصص القديمة مثل: قابيل وهابيل، وبابل، والشاعر أدرك التفاعل الثقافي، وأنّه عنصر من عناصر الغموض<sup>1</sup>.

الشعر الجديد كثيرا ما يبدو غامضا معقدا، لأنّه يتطلّب من قارئه تعميقا في التفكير وإرهاقا في الحساسية، وجهدا في المتابعة والتفاهم والتعاطف، لم يكن يستدعيها الشعر القديم إلى هذه الدرجة، وسبب ذلك أنّ الشعر الجديد يحاول أن يغوص وراء معان وتجارب نفسانية عميقة باطنة<sup>2</sup> الأمر الذي أوجد نفورا وجفاء بين الحداثة، ومتدوّقي الشعر ممّا جعلهم يزدون على الشعراء الجدد تجاربهم ومغامراتهم.

**د- تمازج التيارات الفكرية :** حضارة اليوم أصبحت في غاية التعقيد والتنوع ممّا أثر على التكوين الذهني للفرد، وبالتالي الناتج يكون أكثر تعقيدا يميل إلى الغموض، وكثيرا ما تتمازج وتلتقي الأحداث العالمية مع الأحداث الشخصية، أو أسطورة من الشرق وأخرى من الغرب، وهذا ما حدث للشاعر المعاصر الذي تكوّنت قصيدته الحديثة نتيجة هذا الخليط من جدّ وهزل وروح وفكر وبساطة، وكلّ ما يختلج في النفس الإنسانية، فالنصّ الجديد يمثّل تمازج الثقافة

<sup>1</sup> ينظر، مسعد بن عبيد عطوي، الغموض في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط1، 1985، ص 179.

<sup>2</sup> محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط3، 1991، ص 139.

المعاصرة، وذوبانها في التفكير الذهني للشاعر، والغموض يأتي من جانب القارئ الذي استقى ثقافته من مصادر غير مصادر الشاعر .

**ه- الميل إلى التجديد:** من أسباب الغموض في الشعر الحديث البعد عن المباشرة والوضوح والتقريرية، من حيث أخذ المضامين، فإنهم يجتنبون مباشرة الحديث في النصّ الإبداعي ويتعدون عن وضوح المعنى، ويرون الكشف عنه من خلال اللغة مع نأيهم عن التقريرية السائدة .

**و- الاعتماد على تراسل الحواس :** تراسل الحواس والكلمات يؤدي إلى الغموض، وكثير ما يسخر الشاعر الأساطير الموغلة في القدم التي حققت بتراكم الزمن وتغيير المفاهيم، وربما تلك الأساطير من ثقافات مختلفة، ولا تمت إلى العربية بصلة الأمر الذي يؤدي إلى عقم إدراكها.

**ز- النصّ الغائب:** النصّ الغائب هو " مجموع النصوص المستثمرة التي يحتويها النصّ الشعري في بنيتها، وتعمل بشكل باطني، عضوي على تحقيق هذا النصّ وشكل دلالاته " <sup>1</sup> ويتوقف استيعابنا لهذا النصّ المركّب، إذا لم تفهم حقيقة النصّ الغائب المقحم في القصيدة.

والملاحظ في النصّ الشعري المعاصر أنّه لا يكاد يخلو من هذه النصوص سواء كانت عربية أم غربية، لذلك نتهم القصيدة بالغموض السلبي، لأننا نجعل حقيقة النصّ الغائب، الذي ساهم في الرفع من شأن القصيدة.

لقد ابتعدت القصيدة المعاصرة عن النموذجية في الشعر وراحت تبحث عنها بشكل يناسبها ضمن التجربة الجديدة، وما تحمله من تغييرات معاناة الإنسان وتجربته، فالبحت عن الجديد والابتعاد عن القديم هو ما قد يوّلد القطيعة بين القارئ والشاعر، ففي حين يرى الشاعر في نفسه قمة الإبداع يرى فيه القارئ قمة الغموض، لذا على القارئ أثناء عملية القراءة أن ينفعل مع الشاعر، لأنّ القصيدة ما هي إلا شحنة عاطفية لا تخلو من الروعة، صبغها الشاعر بهذا الغموض ليس عجزاً منه، وإنما ليمنح المتلقيّ فرصة للتفاعل مع النصّ، كذلك يجب على القارئ أن يكون في مستوى هذا النصّ، لأنّ الشعر المعاصر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالاته المحدودة التي نعرفها ولا يستخدم أيضاً اللفظ بدلالاته التي نقصدها حين نستعمله في حياتنا اليومية، ثمّ إنه لا يفسر الأشياء تفسيراً منطقياً يقبله العقل، فنصف الشاعر غامضاً في شعره، لأننا اعتدنا أن نتعامل مع اللغة في وضوح، أمّا الشاعر يدرك الأشياء برؤيته الخاصة.

<sup>1</sup> إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 347.

## 2 - نماذج عن الغموض في الشعر المعاصر:

النموذج الأول: لقد تأثر صلاح عبد الصبور بالنص الغائب الإليوتي، حتى أن معظم قصائده لها صلة وتبعث بقصائد إليوت، مثلاً في قصيدة (الظل والصليب) التي يحكي فيها عن الملاح الغريق، حيث يقول:

مَلَأْنَا هَوَىٰ إِلَىٰ قَاعِ السَّفِينِ، وَالسُّكَّانُ  
وَجَاشَ بِالْبُكَاءِ بِلا دَمْعٍ ..... بِالْإِنْسَانِ  
مَلَأْنَا مَاتَ قَبْلَ الْمَوْتِ، حِينَ وَدَّعَ الْأَصْحَابَ  
..... وَالْأَحْبَابَ وَالزَّمَانُ وَالْمَكَانُ  
عَادَتْ إِلَى قِمَمِهَا حَيَاتُهُ، وَأَنْكَمَشَتْ أَعْضَاؤُهُ وَمَالَ  
وَمَدَّ جِسْمَهُ عَلَى خَطِّ الزَّوَالِ<sup>1</sup>

لقد استوحى معناه هو من قراءته الشعرية لقصيدة إليوت التي يحكي فيها عن " فليباس " الملاح الفينيقي الغريق، يقول إليوت :

مَاتَ فِليبَاسِ الفِينِيقِي مُنْذُ أُسْبُوعَيْنِ  
وَنَسَى صَبَاحَ طُيُورِ النَّوْرَسِ وَارْتِفَاعِ مِيَاهِ الْبَحْرِ  
وَالكَسْبِ وَالْحَسَارَةِ  
وَ التَّقَطِّ عِظَامِهِ فِي هُدُوءٍ  
تِيَّارٍ مُنْخَفِضٍ فَأَخَذَ يَعْلو وَيَهْبِطُ  
وَيَتَمَثَّلُ مَرَاجِلَ حَيَاتِهَا كُلِّهَا وَشَبَابِهِ  
إِلَى أَنْ دَخَلَ الدَّوَامَةَ<sup>2</sup>

أما فيما يخصّ توظيف صلاح عبد الصبور للنص الغائب العربي، فإننا نجده قد استفاد من النصّ القرآني، حيث قال في قصيدة (الخروج) :

حِجَارَةٌ أَكُونُ لَوْ نَظَرْتُ لِلْوَرَاءِ  
حِجَارَةٌ أُصْبِحُ أَوْ رُجُومٌ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> صلاح عبد الصبور، ديوان (أقول لكم) دار الشروق، ط5، 1982، بيروت، ص68.

<sup>2</sup> إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص535.

<sup>3</sup> صلاح عبد الصبور، ديوان ( أحلام الفارس القديم ) ، ص40.

وهو التفاتة ذكية إلى قصة لوط عليه السلام وقومه، قال الله تعالى لنبية: " فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعِ مِنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتَكَ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ، إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ، فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِنْ سِجِّيلٍ مَنصُودٍ"<sup>1</sup>

### النموذج الثاني:

يحدث غموض في الصورة الشعرية عند بعض الشعراء الناتج عن الاضطراب الذي عاشه الشاعر العربي جرّاء التّكبات التي ألمت بالأمة العربية، ومن ذلك مشاركة نازك الملائكة الجزائر الجريحة بقصيدة ( الرّاقصة المدبوحه ) :

أُرْقِصِي مَدْبُوحَةَ الْقَلْبِ وَعَنِّي  
وَاضْحَكِي فَالْجُرْحُ رَفْصٌ وَابْتِسَامٌ  
إِسْأَلِي الْمَوْتَ الضَّحَايَا أَنْ يَنَامُوا  
وَأَرْضِي أَنْتِ وَعَنِّي وَاطْمَئِنِّي<sup>2</sup>

" لعلّ القارئ يدرك اضطراب الصورة الشعرية الناتج عن عدم توفر الإحساس الواحد فلا أظنّ أن رقصة المدبوح تتلاءم مع الضحك ولا الغناء والابتسامة مع الجرح"<sup>3</sup> .

لقد ساهم البعد المعرفي في غموض النصّ الشعري المعاصر حيث استجاب الكثير من الشعراء لذاتهم المشبعة بالثقافات المتنوعة منها الدينية و التاريخية و الشعبية، ووظفوها في قصائدهم على نحو فني جيّد، حيث أعانهم البعد المعرفي على استقطاب الأبعاد الكلية للوجود، وعلى نقل تجاربهم الشعورية في أصدق صورة، وخير مثال على ذلك الشاعرة فدوى طوقان التي تعود إلى تاريخ أجدادها الأبطال، وتحنّ إلى زمن النخوة زمن المعتصم، البراق، وخالد بن الوليد، ليخلصوها من تحاذل أبناء أمّتها هذا ما جعلها تجمع أكثر من شخصية في القصيدة الواحدة، تقول:

لَيْسَ لِي مُعْتَصِمٌ يَأْتِي فَيُنْأَرُ  
لَا وَلَا خَالِدٌ فِي الْيَزْمُوكِ يَظْهَرُ<sup>4</sup>

<sup>1</sup> سورة هود، الآية 81 - 82

<sup>2</sup> نازك الملائكة، ديوان ، مج 2 ، دار العودة ، بيروت، 1997، ص 144

<sup>3</sup> محمد صائل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991، ص51.

<sup>4</sup> فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 1993، ص251.

هذه المرجعية التراثية منحت القصيدة معالم جديدة والشاعرة كباقي شعراء العصر الحديث " عندما يلجؤون إلى موضوع وطني فإنهم يمنحون تأملاً لا غموضاً منغلماً، ومن هنا يظهر تأثرهم بالموضوع ذاته، فرمّا أنّ معالجة الموضوع التي تفرض عليهم حالة الغموض"<sup>1</sup>، فالشاعر يستعمل كلمات بسيطة لكنّها كثيفة الدلالة، ممّا يجعل معانيها صعبة الفهم تتطلب جهداً من المتلقّي في التركيز، لأنّها لغة بعيدة عن المؤلف .

### النموذج الثالث:

لقد وجد الشّاعر الحديث من أسوار الآخرين تأكيد الصّوت من جهة وتأكيد الوحدة التجريبية الإنسانية من جهة الأخرى، فامتألت القصيدة بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصد الانفعالي الكامن في ارتباط الصّوت بالموقف أو الأسطوري، هكذا يستحضر الشّاعر خليل حاوي في قصيدة (عودة إلى سدوم) أصوات بروميثيوس سارق النّار المقدّسة من أجل إنقاذ البشرية، وأيوب النبيّ وحبّه والصّوت ليلي العربية المحبّة العاجزة، وشهزاد التي أنقذت بنات جنّتها من هلاك شهريار المريض في أسطورة ألف ليلة وليلة ، وذلك في فترة واحدة في قوله:

عُدْتُ فِي عَيْنِي طُوفَانٍ مِنَ الْبَرْقِ

وَمِنْ رَعْدِ الْجِبَالِ السَّاحِقَةِ

عُدْتُ بِالنَّارِ الَّتِي مِنْ أَجْلِهَا

عَرَضْتُ صَدْرِي عَارِيًّا لِلصَّاعِقَةِ

جَرَفْتُ ذَاكَرِي

النَّارَ وَأَمْسِي

كُلَّ أَمْسٍ

يَا نَهْرَ الرَّمَادِ

صَلَوَاتِي سَفَرُ أَيُّوبَ وَحَيِّي فِيكَ يَا نَهْرَ الرَّمَادِ<sup>2</sup>

.فإذا لم يفهم القارئ شفرة الشخصية التي اختبأ وراءها الشّاعر كان محلّ غموض، لكنّه ينكشف

بمجرد ما يتعرّف على الرّمز الأسطوري.

<sup>1</sup>مسعد بن عبد العطوي، الغموض في الشعر العربي، ص268.

<sup>2</sup>خليل حاوي الرماد، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1962، ص65.

## المحاضرة العاشرة: الغموض في النصّ الشعري المعاصر<sup>2</sup>

النموذج الرابع: من صورة الغموض عمليّة التجاوب اللغوي والدلالي، فالشاعر المعاصر لم تعد اللغة تكفيه، فكان عليه أن ينظم شعرا في لغة جديدة أو شعرا هو اللغة الجديدة، يقول محمود درويش:

أَنَا ضِدُّ الْعَاقَةِ  
أَنْ تَكُونَ بِدَايَةُ الْأَشْيَاءِ دَائِمًا الْبِدَايَةُ  
هَذِهِ لَعَنِي  
أَنَا ضِدُّ الْبِدَايَةِ<sup>1</sup>

ومن أسباب الغموض في شعر درويش نجد الدلالات المفاجئة التي تسبب حيرة للمتلقّي كقوله:  
وَتَأْتِي الْعَصَافِيرُ غَامِضَةً كَاعْتِرَافِ النَّبَاتِ  
وَ وَاضِحَةً كَالْحُقُولِ<sup>2</sup>

القارئ يتساءل عن اعتراف النبات، وإلى ما يرمز؟ لمعرفة الإجابة ينبغي قراءة كل قصائده وتنظيم الدلالات لفهم مقصود الشاعر، وهذا أمر يصعب القارئ، إذن فالشعر يتطلب قارئاً من نوع خاص قادر على الخلق والاستنتاج، ومن أمثلة ذلك، قوله كذلك: النحل يمشي في الدم المتقدم<sup>3</sup>، ثم يقول:

حَاوَرَ السَّجَّانُ صَمْتِي  
قَالَ صَمْتِي بُرْتُقَالًا<sup>4</sup>

فالمتلقّي يجد في لغة الشاعر ما لم يخطر بباله، إذ أنّ الشاعر أثناء بحثه عن اللغة الجديدة ينصرف إلى تكثيف الدلالة، فيستخدم الألفاظ في غير الموضع المألوف الأمر الذي يؤدي إلى فشل توقع القارئ .

<sup>1</sup> محمود درويش الديوان، دار العودة، بيروت ، ط2، 1968 ، ص400.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص515.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص383.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص394.

ومن الغموض في شعر درويش ما يمكن تسميته في لعبة الألوان، فالشاعر يلون الأشياء بأي لون شاء ، حيث لا يقتصر هذا التلوين على الملموس، وإنما يتجاوز إلى المحسوس فيجعل الندم أيضا في قوله:

تَقَلَّدَ فِي الْعَائِدَاتِ مِنَ النَّدَمِ الْأَبْيَضِ  
كَثُرَ الْحَيَادِيُونَ أَوْ كَثُرَ الرَّمَادِيُّونَ<sup>1</sup>.

نلخص إلى أنه أصبح لكل شاعر لغة خاصة ومعجم الخاص به، الأمر الذي أثرى لغة الشعر، وقضى على التكرار في محاولة القبض على الوجود في مسحة جمالية صنعها الغموض . إن المتأمل في شعر محمود درويش يجد أن أكثر الغموض في شعره يرجع إلى اعتماده أسلوب المفارقة فيه والتي تتطلب ثلاثة شروط أساسية:

**أولاً:** وجود مستويين في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه أو الذي يلح القارئ على اكتشافه،  
**ثانياً:** لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض والتناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص.

**ثالثاً:** لا بد من وجود ضحية للمفارقة غالبا ما يمثلها القارئ<sup>2</sup>، ومثال عن ذلك، قول الشاعر في قصيدته نشيد إلى الأخضر:

إِنَّكَ الْأَخْضَرُ لَا يُشْبِهُكَ الرَّيْتُونُ لَا يَمْشِي إِلَيْكَ  
الظِّلُّ لَا تَتَّسِعُ الْأَرْضُ لِزَايَاتِ صَبَاحِكَ  
وَنَشِيدِي لَكَ يَا تِي دَائِمًا أَسْوَدُ مِنْ كَثْرَةِ مَوْتِي قُرْبَ نِيرَانِ  
جِرَاحِكَ

فَلْتَجِدْ أَيْهَا الْأَخْضَرُ مَوْتِي وَانْفِجَارِي  
إِنَّ فِي حُجْرَتِي عَشْرَةَ آلَافِ قَتِيلٍ يَطْلُبُونَ الْمَاءَ  
جَدِّدْ أَيْهَا الْأَخْضَرُ صَوْتِي وَانْتِشَارِي  
إِنَّ فِي حُجْرَتِي كَمَا تَهْزُ النَّحْلُ  
مِنْ أَجْلِ فَتِي يَا تِي نَبِيًّا

<sup>1</sup>: المصدر السابق، ص 371.

<sup>2</sup>: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، العدد الثالث والرابع، أبريل، سبتمبر 1987، ص 131.

أَيّ : فِدَائِيًّا<sup>1</sup>

القارئ المتأمل في هذه الأبيات يبحث حتما عن الأخصر الذي يقصده الشاعر، وهو في الغالب وطنه فلسطين الجريح، فكان لا بدّ من أسلوب قويّ يترجم غضب الشاعر، فتعدّدت الدلالات المحتملة لهذا الأخصر، ممّا يجعل القارئ يتيه وسطها، فقد يصيب وقد يخطئ.

**النموذج الخامس:** إنّ الطّابع الثوري لقصائد الشّاعر عبد الوهّاب البيّاتي التي تنحو منحى صوفيّاً، غلب عليه كثير من الغموض ممّا سبّب مصدر شكوى عند الكثير ممّن يقرؤون شعره، ف" بعضهم يرى فيه ابتداءً في التّعبير و بعضهم ينفر من غرابة صورته، وسيزورّ عنه آخرون على غير ما ألفوه من قريض محكم ، أوّل أنّه ما لا يصبرون على وثبات التّداعي في الخواطر والأفكار، أو لأنّهم تنبهر أنفاسهم وهم يجرون وراء الإشارات والاقْتباسات فيه،...."<sup>2</sup>، وقد أبانت إشكالية فهم الشّعر البيّاتي وردت إلى الاتجاه السوريالي الذي آمن به الشّاعر كغيره من شعراء الحداثة، فشعره كما يقول عنه " يثير أكثر من أيّ شاعر معاصر آخر مشكلة الفهم في الشّعر، ففي البيّاتي عرق سوريالي يجعل الصّور التي يتدفّق بها متنافرة الأجزاء في بعض الأحيان فيصعب الاهتداء إلى ما ترمز إليه، وكان الشّاعر أخرجنا من نثار الشّعور بلا ضابط"<sup>3</sup>، والأمثلة في شعر البيّاتي كثيرة، ويكفيها نقل هذه الأسطر من مقاطع (رحلة حول الكلمات ) ضمن قصيدته (عذاب الحلاج ) حتّى يتبيّن لنا غموض لغته:

مَا أَوْحَشَ اللَّيْلُ إِذَا مَا انْطَفَأَ الْمِصْبَاحُ  
وَأَكَلَتْ حُجْبَرَ الْجِياعِ الكَادِحِينَ زُمَرَ الدُّنَابِ  
وَ صَائِدُوا الدُّنَابِ  
وَخَرَّتْ حَدِيقَةَ الصَّبَاحِ  
السُّحْبُ السُّودَاءُ وَالْأَمْطَارُ وَ الرِّيحُ  
وَأَوْحَشَ الحَرِيفُ فَوْقَ هَذِهِ الهَضَابِ  
وَهُوَ يَدُبُّ فِي عُرُوقِ شَجَرِ الزُّقُومِ

<sup>1</sup> محمود درويش ، الديوان ، ص 374.

<sup>2</sup> حسن الحقباني، الترميز في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، نقلا عن فهد أبو خضرة، دراسات في الشعر والعروض، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2006، ص 317.

<sup>3</sup>: المرجع السابق، ص 374.

في حَمَائِلِ الضَّبَابِ<sup>1</sup>.

أما الشاعر محمد عفيفي مطر أصبح عنوانا للغموض في الشعر المعاصر، مما جعل قصائده متشابكة، فالقصيدة عنده تعتمد على " الفيض الأفلاطوني وحصانها الأول الإيقاع، والخضوع للإيقاع والانسياق وراءه يحدث ما يسمّى الفائض اللغوي، والتراكم الصوري ما يشتت القصيدة ويجعلها غامضة"<sup>2</sup>، فنظرته إلى اللغة باعتبارها إمكانيات مفتوحة على وظائف عدّة يجعلنا أمام لغة تتجاوز بها الشاعر الوظائف الموكلة لها، ففي مقطع من ديوان (رباعية الفرح) والذي يقول فيه:

طِينًا مِنَ الطَّيْنِ انْجَلَبْتُ فِي دَمِي الْمُرْكُوزِ مِنْ  
طَبَعِ التُّرَابِ الْحَيِّ  
فُورُهُ لَازِبٍ ، وَتَحْمُرُ الْخَلْقِ الْبَطِيءُ  
وَوَقْدُهُ الْفَخَّارِ فِي وَهَجِ التَّحْوُلِ، وَانْتِشَارِ الدَّرْوِ فِي  
حُرِّيَةِ الخَلْمِ، انْفِرَاطُ مَسَابِحِ الْفَوْضَى حَصَى  
وَصَلَابَةُ الْفُولاذِ فِي حَدَقِ الْحِجَارَةِ وَالْيُوقَايْتُ  
انْحَطَطْتُ بِنَسْوَةِ الخُمَى الْأَوَابِدُ مِنْ وُحُوشِ  
الطَّيْرِ تَحْمِلُنِي وَتَمْرُقُ  
فِي حَوَاصِلِهَا أَعْيُنُ مِحْنَةٍ  
الْمَلَكُوتِ وَالْأَرْضِ الْفَسِيحَةِ<sup>3</sup>.

فأبيات هذه الأسطر اتّسمت بالإزاحة اللغوية، وامتزجت بأبعاد صوفية متشابكة مع أبعاد فكرية تاريخية، مما أضفى عليها نوعا من الغموض الذي حال دون فهم ألفاظها ومعانيها.

**النموذج السادس:** محمد الفيتوري من الشعراء الذين اتّخذوا من الغموض تقنية فنية لإبراز تناقضات وتباينات الحياة والواقع الأليم الذي يعيشه، الغموض عنده يسير وفق آليات متشابكة ومعقدة، ومن أمثلة ذلك قوله:

وَلَكِنَّ صَوْتُكَ السَّاطِعُ  
مِثْلَ الشَّمْسِ فِي شِعْرِي  
وَمِثْلَ اللَّهِ وَالْإِنْسَانِ

<sup>1</sup>: عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص11.

<sup>2</sup>: فتحي عبد الله، محمد عفيفي مطر، من الحدود إلى المطلق، مجلة القاهرة، سبتمبر، ص 56.

<sup>3</sup>: المرجع نفسه، ص48.

وَالشَّيْطَانِ فِي ذَاتِي<sup>1</sup>.

هذه الصورة تجمع عناصر متناثرة الإدراك علاقة التشابه أو الصفات الجامعة بينها، لذلك تحتاج إلى جهد وتأويل عميق، فكيف لنا استيعاب العلاقة بين الصوت من جهة، والمتناثرات من جهة أخرى " الشمس، الله، الإنسان، الشيطان"، وقوله:

حَيْثُ نَعْدُو الْمِجَاعَةَ حَامِلَةً

بِيَدِ النَّصْرِ، عَارِيَةً

فِي الشَّوَارِعِ

وَتَشْيِبُ الزُّهُورُ

وَتَغْفُو عَلَى صُورِ الذِّكْرِيَّاتِ

الْأَصَابِعِ<sup>2</sup>.

في هذه الأسطر الشعرية كمّ غريب بين عناصر متناثرة " المجاعة امرأة عارية تحمل راية النصر، والزهور تشيب، والذكريات تغفو على الأصابع"، وقوله:

حَيْثُ تَغْسِلُ جُمُجْمَةً بِجَدَّهَا بِالْدمَاءِ

وَتَغْسِلُ جُمُجْمَةً حَزْنَهَا بِالْبُكَاءِ

هُنَاكَ مَنْ يَنْتَظِرُ<sup>3</sup>.

يتمثل الغموض في هذه الأسطر في أنّ الكون جمجمة، والحزن جمجمة، وكلاهما يغتسلان بالدم والبكاء، وهذا الغموض الموجود في هذه الصورة، لا يفسد براعتها وجمالها، بل يمدّها بدلالات وإيحاءات جديدة تضيف على النصّ الشعري، وقوله:

الْبِلَادُ مِيلَادِي

فَلِمَاذَا إِذَنْ يُوَلَّدُ المَوْتُ

فِي كُلِّ أُغْنِيَةٍ فِي بِلَادِي<sup>4</sup>؟

جعل الشاعر من الموت كائنا يولد، أكيد الشاعر ينقل عبر هذه الصورة الغامضة تجربته ورؤيته الشعرية، وقوله:

<sup>1</sup>: محمد الفيتوري، الأعمال الكاملة، ط3، مطبوعة دار العودة، بيروت، 1979، ص461.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص505.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص504.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص139.

وَكَيْفَ تُعْطِي الثُّلُوجَ عُيُونِي  
فَأَحْمِلُ بِالْكَرْهِ كَامْرَأَةً  
أَنَا مِثْلَكَ أَجْهَلُ<sup>1</sup> .

إنها صور شعرية غامضة، لكنها تجعل القارئ يبحر ويغوص في أعماق دلالاتها ليكتشف رؤية الشاعر، وقوله:

تَفُوحُ مِنْ إِبْطِيهِ  
رَائِحَةُ الْأَنْبِيَاءِ  
وَفِي خُطَاةٍ  
جَلَالِ النَّبُوغِ وَالْكَبْرِيَاءِ<sup>1</sup>

جعل الشاعر رائحة للأنبياء وهنا ويتجلى غموض الصورة ويزيدها تعقيدا وإثارة في النص ومن الصور الغريبة في شعر في الفيتوري، قوله:

أَكْتُبُ فِي عَصْرِكَ  
عَصْرُ الْعَصَبِ الْمَيِّتِ  
عَصْرُ الضَّحِكِ الْمُفْهُورِ  
عَصْرُكَ يَا مَوْلَايَ  
حَيْثُ تَرَكُّضُ الْخَيْلِ فِي الْقَمَاقِمِ  
وَتَسْكُنُ الْغُرَبَانُ فِي الْعَمَائِمِ  
حَيْثُ يَهْبُ فَجَاءَ مِنْ ظُلْمَةِ الْعُصُورِ الدِّينَاصُورِ<sup>2</sup> .

ليس لنا أن نتصور ركوض الخيل في القماقم، والسكن الغربان في العمائم، فهذا شيء يستحيل أن يتحقق، ولكن الشاعر أراد عن طريق أن تحققه الترميز إلى حالة القلق والفرع التي تصيب الكائنات، وإلى مدى الحبث الذي يتصف به هذا الديناصور الذي ينتظر الليل حتى يفترسها .

**النموذج السابع:** تتدخل الموضوعات في الشعر العربي المعاصر في سبيل هدف شعري في هو بنية القصيدة، ففي القصيدة الواحدة نجد أكثر من موضوع، وذلك مثل قول بدر شاكر السياب في قصيدته، "أنشودة المطر":

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص153.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص558.

عَيْنَاكَ غَابَتَا نَحِيلِ سَاعَةَ السَّحْرِ  
 أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يِنَاى عَنْهُمَا الْقَمْرُ  
 عَيْنَاكَ حِينَ تَبْتَسِمَانِ تُورِقُ الْكُرُومُ  
 وَتَرْقُصُ الْأَضْوَاءُ..... كَالْأَقْمَارِ فِي نَهْرِ  
 يَرْجُهُ الْمَجْدَافُ وَهَنَا سَاعَةَ السَّحْرِ  
 كَأَنَّمَا تَنْبِضُ فِي غَوْرِيهِمَا التُّحُومُ<sup>1</sup> .

نجد بدر شاكر السيّاب بدأ قصيدته بخطاب شعريّ موجه إلى امرأة مجهولة، وهو هنا يذكرنا بما كان يفتتح به الشعراء العرب بعض قصائدهم بأبيات من العزل ثم بعد ذلك ينتقلون إلى الموضوع الرئيس للقصيدة سواء كان مديحا أو هيجاء أو غيره، والمرأة عند الشاعر هنا جاءت مجهولة غير واضحة ، ولكنها تحيي موت الطبيعة، والشاعر المحب لها المتغزل فيها جزء من هذه الطبيعة، وفي الشعر القديم مثل ذلك، ولكن ماجاء هنا في هذه القصيدة ليس غزلا، لأنّ الغزل في الشعر العربي القديم كان قريبا إلى الإحساس الذاتي، أمّا في قصيدة السيّاب كان أقرب إلى طلب النجدة و الاستسقاء والانبعاث.

إذا كان الحاضر يشير إلى الموت الفعلي ، فإنّ المستقبل يحمل في طيّه رؤيا الانبعاث التي تقضي على ذلك الموت، والغزل في هذه القصيدة نشيد إلى تلك القوّة السّاحرة، التي تؤدّي إلى ذلك الانبعاث، ومن هنا أصبح الموضوع غائبا وغير قائم على نفسه، وغيابه يعني غياب يعني غياب المفتاح الأساسي الذي كان سيستعين به القارئ للدخول إلى معنى النصّ بسهولة، وإتّما الآن فعليه بالتعمّق داخل النصّ، لبحث عن طريقة أخرى للدخول إلى النصّ، لأنّ باب الموضوع أصبح مقطوع الصّلة ببنية القصيدة .

وفي أبيات أخرى للسيّاب في قصيدته الغامضة " تعقيم " والتي تحتاج إلى مجهود كبير من القارئ ليفهمها، يقول :

حِينَ يَدْرُ النُّورُ / يُلْقِي بِهِ التَّنُورُ / عَنْ وَجْهِكَ الظَّلْمَاءُ / وَيَهْمِسُ الدَّجُورُ / آهَاتِهِ السَّمْرَاءُ /  
 عَلَى مُخْيَاكَ / تَهْجِسُ عَيْنَاكَ بِكُلِّ حُزْنِ الدَّهْوَرِ / وَكُلِّ أَعْيَادِهَا / أَفْرَاحِ مِيلَادِهَا / وَغَمَمَاتِ  
 النَّدْوَرِ / وَزَهْرِهَا وَالْحُمُورِ / النُّورُ وَالظَّلْمَاءُ / أُسْطُورَةٌ مَنْحُوْتَةٌ فِي صَخْرٍ / كَمِرْ زَادٍ بِالنَّارِ / مِنْ أَسَدٍ  
 ضَارِي / وَكَمْ أَخَافُ التُّمُورَ / إِنْسَانُ تِلْكَ الْعُصُورِ / بِالنُّورِ وَالنَّارِ / فَاطْفِي مَصَابِحَنَا أَطْفِئِيهِ /

<sup>1</sup> بدر شاعر السيّاب، الديوان، ص124.

وَلِنُطْفِئِ التَّنُورَ / وَنَدْفِنَ الحُبْنَ فِيهِ / كَيْ لَا تُعِيدُ الصُّخُورُ / أُسْطُورَةً لِلنَّارِ ظَلَّتْ تَدُورُ / حَتَّى غَدَا أَوَّلُ  
مَا فِيهَا / آخِرُ مَا فِيْنَا وَلَيْلُ القُبُورِ / أَوَّلُ مَا فِيهَا / كَيْ لَا تَرَانَا نُمُورُ / بَحُوسُ فِي الظَّلْمَاءِ / لِتَرْجَمَ الأَحْيَاءَ  
/ مِنْ غَابَةِ فِي السَّمَاءِ / بِالصَّخْرِ وَالنَّارِ / وَتَسِيحُ القُبُورِ...<sup>1</sup>

جاء الغموض هنا من الشاعر نفسه، فهو يريد أن يعبر عن مدى الظلمة التي يعيش فيها من قبل السلطنة، ولكن لا يستطيع أن يجهر بذلك مباشرة، وإنما لجأ إلى الغموض كستار له، فهو يخاف النور الذي يهدي إليه التّمور المفترسة، ويرمز بالظلام إلى السلطنة، وبالتّمور إلى عملائها.

**النموذج الثامن:** كثيرا ما يخفي الشاعر المعاصر دلالاته الضمنية تحت دلالاته الصريحة مثل

الشاعر أمل دنقل في قصيدته ( كلمات سبار تكوس الأخيرة) فنجده قد حوّل البساطة إلى غموض قائلاً:

إِنِّي تَرَكْتُ زَوْجِي بِلَا وَدَاعٍ / وَإِنْ رَأَيْتُمْ طِفْلِي الَّذِي تَرَكْتُهُ عَلَى ذِرَاعِهَا بِلَا ذِرَاعٍ / فَعَلَّمُوهُ  
الْأَحْنَاءُ / عَلَّمُوهُ الْإِحْنَاءُ / اللَّهُ لَمْ يَغْفِرْ خَطِيئَةَ الشَّيْطَانِ حِينَ قَالَ لَا / وَالْوُدْعَاءُ الطَّيِّبُونَ / هُمْ الَّذِينَ  
يَرْتُونَ الأَرْضَ فِي نَهَائِيهِ المَدَى / لِأَنَّهُمْ... لَا يَشْنُونُ / فَعَلَّمُوهُ الْإِحْنَاءُ / وَلَيْسَ شَمٌّ مِنْ مَفْرٍ / لَا  
تَحْلُمُوا بِعَالَمٍ سَعِيدٍ / فَخَلَقَ كُلَّ قَيْصَرَ يَمُوتُ : قَيْصَرٌ جَدِيدٌ / وَخَلَقَ كُلَّ تَائِرٍ يَمُوتُ : أَحْزَانٌ بِلَا جَدْوَى  
/ وَدَمْعَةٌ سُدَى...<sup>2</sup>

يرى الشاعر أن يتوصّل من خلال تهكمه وسخريته من الواقع إلى معرفة القارئ أنّ وراء الدلالة السطحية الواضحة الظاهرة البسيطة هناك دلالة أخرى نقيضة لها، فتتجلى المفارقة في ذهن القارئ بين المعنيين المتناقضين، فسبارتكوس مات من أجل تحقيق الحرية، كان رافدها للعبودية له ولأبنائه ولأفراد المجتمع، فمن غير المنطقي أن يطلب من الآخرين تعليم الاستسلام في المستقبل، والخضوع، وبالتالي نجد المعنى الضمني الداخلي للأسطر قد جاء مناقضاً لكلّ التناقض للمعنى الخارجي السطحي، فعبارة "علموه الإحناء"، تسير في اتجاه معاكس غير محدود الدلالة .

وهكذا فإننا نجد للغموض في القصيدة المعاصرة جمالياته الخاصة به، وخاصة بعدما صار القارئ فاعلاً للنصّ، بعد أن كان منفعلاً به فهو يفهم النصّ من خلال رؤيته هو، لذلك اختلف معنى النصّ من قارئ لآخر، وتحوّل النصّ نفسه إلى وسيلة اختبار لنفسية القارئ والشاعر معاً، فالشاعر يحصّن نصّه، والقارئ يحتاج إلى بذل جهود كثيرة، أو إلى مضاعفة جهوده من أجل الوصول إلى

<sup>1</sup>: المصدر نفسه، ص23، 25.

<sup>2</sup>: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985، ص115، 116.

غرضه، وهو فهم المعنى الحقيقي للنصّ، وهذا ما يؤدّي إلى تميّز قارئ عن قارئ آخر، يرجع ذلك إلى مدى خبرة القارئ، وصبره، وقدرته على الغوص في أسرار النصّ، فإذا كان القارئ ذا خبرة فإنّه يستطيع بعد أي جهد أن يفتح النصّ الصّعب، فتكتشف أسرارها، وتحقّق له المتعة النفسيّة، بالوصول إلى غايته، بعد اختبار لقواه النفسيّة والعقليّة.



## المحاضرة الحادية عشرة: النزعة الدرامية في الشعر المعاصر 1

تمهيد:

تزامن تطوّر لغة الشعر العربي المعاصر مع تطوّر بناء القصيدة الفنيّ التي تجاوز فيه الشّاعر التّعبير عن تجربته الشّعريّة إلى إحساسه ببناء الحياة عامّة والرّؤى الفكرية التي تساعده على مواجهة مشكلات الوجود وقضاياها، فجمع في البناء الفنيّ من لغة و صور وإيقاع وأسلوب لتعبّر عن الرّوح العامّة التي صارت منبثقة من النزعة الدرامية.

### 1- نشأة الدراما ومفهومها:

ظهرت الدراما أوّل ما ظهرت عند كتّاب المسرح في العصر الإغريقي، وكان لها مهمّة كبيرة في نفوس الأدباء و الشّعراء، وقد تناولت المصادر القديمة والحديثة، ومعاجم المصطلحات النّقديّة، مفهوم الدراما بإسهاب، وكذا نشأتها وعناصرها ومناطق قوّتها وضعفها، وتداخلها مع نصوص أخرى، ومعاييرها وأدواتها، وخصائصها المتنوّعة، وكما جاء تعريف أرسطو لها هي: "محاكاة فعل النّبيل تامّ له طول معلوم بلغة مزوّدة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرّحمة والخوف، فتؤدّي إلى التّطهير من هذه الانفعالات"<sup>1</sup>. وقد جاءت معظم المفاهيم الخاصّة بالدراما معتمدة على ما قدّمه أرسطو في كتابه (فنّ الشّعري)، لأنّه أوّل من كتب عن الدراما وعلاقتها بالإنسان ومحاكاتها للأفعال النّبيلة التي تنتج عن الإنسان نفسه، فتشغل بتطهير العالم من كلّ زيف وضعيفته، منتصرا للحقيقة والمحبة والصدق، من هنا أشار الدكتور محمد حمدي إبراهيم في كتابه (نظرية الدراما) إلى أنّ: "الدراما كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللّغوي إلى الفعل (Dram) الذي كان يعني عند الإغريق الفعل أو التّصرف أو السّلك الإنساني بوجه خاص، ولقد كانت اللّغة الإغريقية التي اشتهرت ولا تزال بغنى مرادفاتّها ودقّة معانيها، واتّصافها بالمنطقية والإيجاء الفني، والفكري تتضمّن كلمات أخرى عديدة ذات معاني قريبة من معنى الفعل الآنف الذكر، مثل tyncnanein الحدث، poieim الصنع أو غير ذلك ممّا لا علاقة له بالمعنى الذي اتّخذته كلمة الدراما، خصوصا منذ عصور ازدهار المسرح اللاتيني، ولكن الإغريق لم يختاروا استخدام سوى

<sup>1</sup> أرسطو، في الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، 1953، ص18.

كلمة درام dram الفعل، بعينها للدلالة على كلّ الفنون المتعلقة بالمسرح، حيث تتمّ المحاكاة عن طريق التمثيل<sup>1</sup>، فارتكزت الدراما على الحركة والفعل والصراع بين الخير والشرّ، وهي تعني الفعل لا الحدث، لأنّ " الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأنّ ما يتحكّم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها أمّا الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا ناتج عن إرادتهم الإنسانية"<sup>2</sup>.

وهكذا فإنّ العناصر الدرامية داخل القصيدة الشعريّة ترتكز على مجموعة من الأحداث التي يصنعها الشاعر الإنسان و لا يتدخل في صنعها، وبالتالي فإنّ الدراما بالنسبة للدكتور محمد حمدي ابراهيم " في حقيقتها هي التعبير الفنيّ عن فعل، أو موقف إنساني، وبدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما، لأنّ الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنّه لا يمكن أن تكون ثمّة دراما، لتقرأ فقط، لكن الدراما هي دائما للتمثيل، وينبغي أن يكون هذا الشرط موجودا باستمرار في ذهن مؤلفها، فالدراما تعبير واقعي، لأنّه يحاكي سلوك انسان يحيا معه المؤلف ويتغلغل في أعماقه بالقدر الذي يمكنه من معرفته معرفة واقعية، وأيضا الدراما هي تعبير فنيّ جماعي، لأنّه يستوعب المؤلف والممثل والموسيقي والراقص والمنشد والفنان التشكيلي معا من أجل إخراجه إلى حيّز الوجود"<sup>3</sup>.

لقد أشار أرسطو في كتابه (فن الشعر) الى أنّ الدراما هي المحاكاة الفعلية التي تطرح هموم الواقع المعيشي الذي يستكين داخل الإنسان، لهذا فإنّ الدراما ترتكز على مجموعة من الأدوات الفنيّة التي تتجسّد داخل العمل الأدبي، وأهمّها الصراع الدرامي الذي يحمل أكثر من اتجاه فكري، وهذا ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل عندما قال : "إنّ الدراما تعني في بساطة، وإيجاز الصّراع في أيّ شكل من أشكاله، والتّفكير الدرامي هو ذلك اللون من التّفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد"<sup>4</sup>.

تعتمد القصيدة العربية على الأدوات الدرامية بشكل واسع، لأنّها ترتكز على الحركة المستمرة والتحوّل والانتقال من مكان لمكان آخر بشكل دائم ملتحمة بالتناقض الانساني (الحزن، الحبّ الكراهية)، وما دامت القصيدة لا تسير في اتجاه واحد فإنّها بذلك تكتسب نوعا من الحيويّة والحركة وتكون "موضوعية إلى حدّ بعيد حتى عندما يكون المعبرّ عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا"<sup>5</sup>، منتقلا

<sup>1</sup> محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1994، ص7-8.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص10.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص14-15.

<sup>4</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنوية، ص279.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص280.

من الغنائية إلى الدرامية في عملية الكتابة الشعرية، فيقوم الفعل الكتابي باستدعاء معجم درامي تستند عليه القصيدة في بنائها.

## 2- ملامح الدراما في الشعر القديم:

توجد علاقة وطيدة بين الشعر والدراما منذ عرفت الإنسانية الشعر بشتى أنواعه، لأنه يعبر عن آلام الناس وأدواتهم وآمالهم، وصراعاتهم، وأحزانهم، وأفراحهم، وقلقهم، ومعاناتهم الإنسانية، ومن ثم فقد حفل الشعر العربي في عصوره الأدبية مناطق درامية كثيرة تبلورت عنها أنماط الذات الإنسانية التي طرحت نفسها بقوة لدى الشعراء القدامى في العصر الجاهلي، والإسلامي، والأموي، والعباسي، حتى العصر الحديث، مثلاً امرؤ القيس في معلقته قفا نبك يقول:

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَدَارَى مَطِيئِي  
فَيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا الْمَتَحَمِّلِ  
يَظَلُّ الْعَدَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا  
وَشَحْمِ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ الْمَفْتَلِ  
وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْحِدْرَ حِدْرَ غُنَيْزَةٍ  
فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي  
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْعَيْطُ بِنَا مَعًا  
عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاَنْزِلِ  
فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْحِي زِمَامَهُ  
وَلَا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكِ الْمَجَلِّلِ<sup>1</sup>

اتكأ الشاعر في معلقته على الحوار الدرامي المباشر بينه وبين محبوبته عنيزة، ويعتمد الحوار على فعل الحركة الدرامية من خلال استخدام الأفعال الحركية في القصيدة، مثل: (عقرت، يرتمين، دخلت، فقالت، تقول، سيرى، أرخي، لا تبعديني، )، ونلاحظ قدرة الشاعر على تصوير الإحساس الشعري عن طريق الدراما الإنسانية المتجسدة في حوار داخل النص مع وجود أو ذكر المكان والحدث والزمان، في وقت واحد، مهياً للملقى الدخول في عالم النص الشعري من خلال البنية الدرامية التي استند إليها الشاعر نفسه.

كما نلاحظ ظهور عناصر الدراما في شعر المتنبي في قصيدته (واحر قلباه) مخاطباً مولاه وصديقه

سيف الدولة الحمداني في قوله:

وَاحِرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شِيمٌ  
وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمٌ  
مَا لِي أُكْتَمَ حُبًّا قَدْ بَرَى جَسَدِي  
وَتَدْعِي حُبَّ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الْأُمَمِ  
إِنْ كَانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لِعَرْتِهِ  
فَلَيْتَ أَنَا بِقَدْرِ الْحُبِّ نَقْتَسِمُ

<sup>1</sup> امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مج 1، ط 4، 1984، ص 14

.....  
يَا أَعْدَلَ النَّاسِ إِلَّا فِي مُعَامَلَتِي      فِيكَ الْخِصَامُ وَأَنْتَ الْخِصْمُ وَالْحَكْمُ  
أُعِيدُهَا نَظْرَاتٍ مِنْكَ صَادِقَةً      أَنْ تَحْسَبَ الشَّحْمَ فَيَمْنُ شَحْمُهُ وَرَمُّ

.....

هَذَا عِتَابُكَ إِلَّا أَنَّهُ مِقَّةٌ      قَدْ ضُمِّنَ الدُّرَّ إِلَّا أَنَّهُ كَلِمٌ<sup>1</sup>.

استند الشاعر على الحوار المباشر، و العتاب الصادق بينه وبين سيف الدولة الحمداني الذي تأثر بكلام الوشاة الذين يكيدون حقدا وكرامية للمتنبّي، محاولين بذلك إشعال لهيب الفتنة بين الصديقين.

نلمح أيضا خطابا دراميا يتكوّن من مخاطب و نصّ، و مخاطب ورسالة، ممّا يدلّ على أنّ الشاعر يريد أن يصنع حوارا خارجيا مع سيف الدولة من جهة، وحوارا داخليا مع ذاته من جهة أخرى، ليخاطبها ويهدئ من روعها وقلقها، ويرضي غرورها، كما تتجلى الدراما من خلال اللغة الدرامية التي اعتمدها الشاعر من خلال استخدامه لمجموعة من المفردات اللغوية التي توصل الرسالة، ويتّضح الحوار الدرامي في شعر عمر بن أبي ربيعة فيقول:

حَدَّثَ حَدِيثَ فَتَاةٍ حَيٍّ مَرَّةً      بِالْجِزْعِ بَيْنَ أَذَاخِرٍ وَحَرَائِ  
قَالَتْ لِجَارَتِهَا عِشَاءً إِذْ رَأَتْ      نُزَةَ الْمَكَانِ وَعَيْبَةَ الْأَعْدَاءِ  
فِي رَوْضَةٍ يَمَّمْنَهَا مَوْلِيَّةً      مَيْثَاءَ رَابِيَةٍ بُعِيدَ سَمَاءِ  
فِي ظِلِّ دَانِيَةِ الْعُصُونِ وَرَيْقَةٍ      نَبَتَتْ بِأَبْطَحِ طَيِّبِ الثَّرِيَاءِ  
قَالَتْ لِجَارَتِهَا انْظُرِي هَا مَنْ أُلِي      وَتَأْمَلِي مَنْ رَاكِبُ الْأَدْمَاءِ  
قَالَتْ أَبُو الْخَطَابِ أَعْرِفُ زَيْهَ      وَلِبَاسَهُ لَا شَكَّ غَيْرَ خَفَاءِ<sup>2</sup>

يركّز الحوار عند الشاعر على سردية شعرية من خلال استنطاق الشخصيات الرئيسية في النصّ، مرتبطين بحديث الفتاة وجاراتها، والحوار الذي يدور عن الشاعر ومن الشاعر نفسه الملقب بابن الخطاب، وقد يتمنى عمر مقابلة الفتاة، فقد تحققت أمنيته بغير تعب، وكانت الفتاة ترغب أيضا في رؤية عمر الشاعر الذي شغل النساء قديماً وحديثاً من خلال شعره وحكاياته الغرامية.

ينتقل الشاعر إلى وصف المكان الذي جمعه بالفتاتين اللتين عندما اقترب منهما ألقيا التحية على استحياء، يشير هذا إلى الحبكة الدرامية التي ارتكز عليها الشاعر في تشكيل الحوار الشعري/الدرامي

<sup>1</sup> أبو الطيب المتنبي، الديوان دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، بيروت، ص 331-332.

<sup>2</sup> عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، مج 1، ط2، بيروت، 1996، ص 32-33.

منتقلا بعباراته الدالة من حركية إلى حركية شعرية أخرى، وكأننا نشاهد عملاً شعرياً، مسرحياً، مشغولاً يوصف الحوار بين فتاتين في حذرهما، تتهامسان عن وصول الحبيب عمر بن أبي ربيعة، واصفا المكان الشعري نفسه وصورة الحب في حديث العاشقتين، وامتزاج النوعان الأدبيان، الشعر والمسرح، لإنتاج قصيدة درامية شعرية.

### 3- ظهور النزعة الدرامية في القصيدة الحديثة وعلاقتها بالتراث:

#### أولاً: النزعة الدرامية:

إنّ الدراما في معناها العام تمثل الصراع في أيّ شكل من أشكاله، أمّا التفكير الدرامي فهو في رأي عز الدين اسماعيل "هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، وأنّ التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثمّ كانت الحياة نفسها ايجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين التناقضات"<sup>1</sup>، ولعلّ يروى هذه النزعة عند شعراءنا كان سببه تطوّر الفنّ القصصيّ، أي ما يسمّى بالقصة الدرامية، يذكر هذا عز الدين اسماعيل في قوله: "وكما تطوّرت القصة نحو القصة الدرامية وكذلك تطوّر الشعر من الغنائية الصّرف إلى الغنائية الفكرية، وصارت أروع القصائد الحديثة العالمية، هي أول وقبل كلّ شيء قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأوّل، وكما تذكر القصة الدرامية عند تصنيف الأنواع القصصية، فكذلك تذكر القصيدة ذات الفكر أو الموقف الفكري عند تصنيف الأنواع الشعرية"<sup>2</sup>. ونظراً لما عرفه الشعر العربي من تطوّر في القرن العشرين في جميع اتجاهاته ومضامينه، فكان لزاماً أن يعرف المنهج الدرامي تطوراً لمشاهدته السّاحة الأدبية من إبداع سواء في النثر أو الشعر، وبالرغم من ظهور بعض المسرحيات الشعرية، فعز الدين اسماعيل لا يعنى بهذا التطوّر حين يقول: "ولست أعني بذلك كتابة أعمال درامية شعرية كمسرحيات شوقي مثلاً، فالمسرحية عمل درامي بالضرورة، سواء كتبت شعراً أم نثراً، وإنما أعني تطوّر القصيدة ذاتها من الغنائية الصّرف، ومن خاصّة التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثّل في القصيدة الدرامية"<sup>3</sup>.

وتطوّر الشعر العربي في التجربة الأخيرة كان سببه الشّاعر نفسه لأنّه قد تطوّر من حيث تكوينه الثقافي، ومن حيث إدراكه لأهميّة عمله وقيّمته بالنسبة للحياة، "ولم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة

<sup>1</sup> عز الدين اسماعيل، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص240.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص241.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص242-243.

إزجاء وقت الفراغ أو تصوير للمشاعر والأحاسيس، بل أصبحت القصيدة في بنية متكاملة، تمثل حياته ومغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة، أو مجموعة الحقائق الجوهرية<sup>1</sup>، فلم يعد الشعر انفعالا لا شعوريا مغلقا على الذات، كما لم يعد مجرد تعبير عن سطوح الأشياء وتجلياتها، ذلك أنه في إطار التفكير الدرامي " يدرك الإنسان أنّ ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الدّوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة، وإّما هي دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست إلّا ذات مستمدّة أولا من ذوات أخرى"<sup>2</sup>.

لقد أعطت سمة هذا التفكير للتجربة الشعريّة طاقتها على المشاركة والمحاورة والانفتاح، ممّا عمّق صلة بين الفنّ والحياة، ذلك " أنّ العمل الشعري ذا الطّابع الدرامي إنّما هو بناء على مستوى الفنّ ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطّابع الدرامي بقدرة الشّاعر على بناء عمله الشعري بناء فنّيّا فحسب، بل نعاين كذلك - وهذه هي القيمة الموضوعيّة لعمله - مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها"<sup>3</sup>، وهكذا تصبح الفعاليّة الدرامية أساسية في تمكين الشّعر من إعادة تكوين الواقع والحالات والأشياء بخصوصيّة فنّيّة من حيث هي تجسيد للوعي وللحركة، و بالتّالي تكون القصيدة هي مواجهة واعية لأحداث الواقع ومشكلاته.



<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 243.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 284.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 285.

ثانياً: عناصر التغيير الدرامي:

### 1 - الحوار:

الحوار الدرامي ظاهرة واضحة في بنية القصيدة وليس مقصوداً لذاته، بل وسيلة لتقديم حدث درامي، أو هو "نوع من الفعل يخلق التوتر ويعمق الحركة، ويغوص وراء الحقائق النفسية"<sup>1</sup>، لهذا يعدّ الحوار الدرامي من أكثر أجزاء العمل الشعري الدرامي قوّة وحضوراً، وهو فيه يسعى إلى اختيار أفضل للسبل التي تعكس طبيعة عاطفته وحساسيته، وللحوار أهمية كبيرة في تحديد ايقاع النصّ سرعة أم ببطء، فكلّما كان الحوار مليئاً بالانفعالات كان الإيقاع سريعاً أكثر بروزاً، أمّا إذا كانت المحاور هادئة كانت أقرب إلى الإيقاع الهادئ.

### • أنواع الحوار الدرامي:

أ - الحوار الخارجي: هو عصب الدراما، كونه أكثر فعالية من بقية عناصر التشكيل الدرامي "فالحوار الخارجي لا بدّ أن يتمثّل لحتميات الفنّ وخصوصياته، حتّى يكون ذا أثر وظيفي في إقامة البناء الدرامي، وذلك باستغلال عامل التطوّر الحيوي الذي ينقلنا من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى موقف ومن فكرة إلى فكرة متقابلة، ثمّ يصعد بنا إلى قمة الأحداث، ويهبط بنا إلى النهاية"<sup>2</sup>، فدوره ينطلق من تجسيد وجهات النظر المختلفة والصراع بينهما.

الحوار الخارجي تفتح فيه الدّات على ذوات أخرى خارجية، لتجسّد النبض المحيط بها، فهو "الكشف المباشر عن الشخصية والكشف عن طموحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين، فيأتي هذا الكشف، ليقدم كلّ شيء، و يدفعه نحو الأمام"<sup>3</sup>، فالحوار ناتج عن موقف فكري تتجاوزه الأطراف المتحاوره بلغة درامية.

ب - الحوار الداخلي: الحوار الداخلي تقنية درامية تكشف عمّا تعانیه الشخصية من آلام و ما تعيشه من أوهام فهو: "حوار منفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما صوته الخارجي العام،

<sup>1</sup> بدران عبد الحسيني، الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1989، ص131.

<sup>2</sup> سعد أحمد الحاوي، فنية التعبير في الشعر الجديد، ص237.

<sup>3</sup> قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص252.

أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين، و الآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه غيره"<sup>1</sup>، وهو حوار الذات مع نفسها تجسّد من خلاله الصّراعات والتناقضات التي تحياها في عالم الإضطراب النفسي والاجتماعي، والسياسي، الذي تتخبّط فيه الذات وتسارع الأهوال، إنّه آلية تنقل المتلقّي نقلا مباشرا إلى عالم الشخصية، لتعرّف على مواقفها ونقمتها عمّا يحيط بها من مآسي، كما أنّه "يكشف حدود الذات، ويرسم العلاقات الشعورية للمرسل والغرض من النّاحية الفنيّة هو إتاحة فرصة لكشف الشخصية داخل النّص الأدبي"<sup>2</sup>.

أي أنّ المنولوج (الحوار الداخلي) يتيح للشاعر أن يعبر عن أفكاره الداخلية وعواطفه بطريقة غير مباشرة تعتمد على التّكثيف والتّركيب والمجابهة الصّوتية مع المتلقّي فالمنولوج يسمح للمتلقّي أن يسمع الصّوت الخفي الذي يدور في أعماق الشّاعر، وهذا نوع من التّجريد فكأنّنا مع ذات غير ذات الشّاعر، تحاورنا من خلال هذا الصّوت الحواري، وكأنّ الأفكار قد تلبس ثوب شخصية مفتعلة لتعلن عن نفسها في بوح مقصود فنياً.

## 2- الصّراع:

يعدّ الصّراع الحجر الأساسي في البناء الدرامي فلا قيمه للحدث إلاّ بالصّراع الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية، "فالإنسان والصّراع في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا أي مع الذات، وأحيانا أخرى مع الآخر"<sup>3</sup>، وهذا يدلّ على أنّ الصّراع الدرامي هو وجود قوتين متعارضتين سواء أكانتا تمثّلان أشخاصا أو أفعالا أو إرادات أو رغبات متناقضة ينتج عن التّحامهما ذلك الصّراع الذي يدفع الحدث إلى الأمام من موقف لآخر في حركة مستمرة تسير بالبناء الدرامي إلى الدّروة . إنّ الصّراع هو أساس الدرامية يبعث فيها الحركة والنموّ والتطوّر، أي هو الباعث الحقيقيّ للقصيدة، وقد يؤثّر في نفس المتلقّي أو السّامع، وينتج عن طاقات القصيدة الجمالية، إنّ تداخل الشّعر الحديث مع الفنّ الدرامي على نحو كبير و واسع، إذ تستمدّ القصيدة معظم ثقافات الدراما وعناصرها داخل بيئتها، فالفنّ الدرامي فضاء واسع استطاع الشّاعر من خلاله تحقيق مستوى من التطوّر والإبداع، لما يمتلكه هذا الفن من قدرة على التّعبير عن الحياة بكل تناقضاتها وصورها<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره المعنوية، ص 294.

<sup>2</sup> قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النّص المسرحي، ص 58 .

<sup>3</sup> عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره المعنوية، ص 284.

<sup>4</sup> ينظر خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2003، ص 180.

يظهر الصِّراع في الشعر العربي الحديث على أشكال عدّة فمرّة يكون صراعاً داخلياً، ومرّة خارجياً، والصِّراع الداخلي يكون بين العقل الواعي والعقل الباطن، وهو يعبر عن التناقضات الحادثة من حياة النَّاس، وهو شكل يعرض الصِّدام الحادّ للأفعال والآراء والآمال والعواطف المتصارعة، حتّى أنّ الشّاعر استطاع إثراء نصّه الشعري بالكثير من القصائد ذات الطابع الصِّراعي، صراعاً داخلياً يتحوّل إلى صراع خارجي، وقد يعود إلى صراع داخلي، فقد أعطى أبعاداً إنسانية أعمّ لما كان يعانيه من تمرّد على الواقع، ممّا يدفع إلى محاولة تغييره، وهذا واضح من خلال شعره، فكلّ ما حاول أن يرفضه الشّاعر في واقعه من تناقضات وآلام داخلية تحوّلت إلى أقوال وأفعال عن طريق شعره ليعبر عن ذاته وإحساسه المتصارع مع كل ما يعارض الذات البشرية، فحوّل جزءاً من صراعه إلى أشعار يحاول بها تغيير واقعه، وإعطاء قيمة جديدة لواقع الحياة الصّعبة التي يعيشها الشّاعر بوجوده، ومن أنواع الصِّراع الدرامي في الشعر العربي المعاصر نجد :

1- الصِّراع الساكت: يدلّ على البطء في نمطية الحركة فيحدّ من تقدّمها وتطوّرها بشكل ملحوظ ممّا يصيب العمل الدرامي بالركود، مثلاً: الصِّراع الذي يرفض من خلاله الشّاعر مظاهر الاستغلال والقهر والتعسف، ويدعو المظلومين واليتامى إلى مواجهة هذه الظروف الاجتماعية التي تعاني منها كثير من الشعوب والتصدّي لها، فالجتمتع هو المسؤول عن هموم الأفراد وبؤسهم، ومن ثمّ انحرافهم، لأنّ " الفرد قلّما يخطئ، ولكن النظام الاجتماعي هو المخطئ دائماً"<sup>1</sup>، هو في حقيقته صراع بطيء التأثير .

2- الصِّراع الواثق: هو الذي يحدث فجأة في قفزات، لا يكاد المتلقّي يدرك أسبابها، أي يقع بلا تدرّج، وقد وجد هذا النوع من الصِّراع عند الكثير من الشعراء الذين حدّروا من خطر اليهودي فالشّاعر يكشف عن حقائق ويتنبأ لأحداث مستقبلية وكوارث في بلدنا المغتصب فلسطين، بل تتعداه إلى بلدان مجاورة، فبنية الصِّراع هنا افتقرت للأسس الفنيّة للعمل الدرامي من عرض، فأزمة، فذروة فنهاية محدّدة، فالشّاعر قفز إلى ذروة الصِّراع دون مقدّمات، الأمر الذي أسهم في اكتسابه سمة الوثب معتمداً على قفزات متتالية ونقلات متلاحقة<sup>2</sup> .

<sup>1</sup> محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1986، ص 126

<sup>2</sup> ينظر يومس عمر فنّوش، توقيعات على وتر الصّمود والثورة، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1944،

3- **الصراع المتدرج**: هو ذلك الذي ينمو ويتحرك من بداية العمل الدرامي حتى نهايته، ويتجسد هذا النوع من قصائد الشاعر المعاصر وصراعه مع المحتل الغاصب فيبدو بالكشف عن حقيقته ومطامعه، ويحذر من سياسته التي تجر معها الآلام، ويستمر هذا الصراع في النمو والتدرج وصولاً إلى ذروته حيث سياسة الخداع والمكر التي عرف بها المحتل مع الشعوب المغلوبة على أمرها، إلى أن يصل الصراع إلى نهايته عندما يؤكد الشاعر على حقيقة الشعارات المزيفة التي يجبئ المحتل نواياه وراءها، إنها مجرد نداءات كاذبة، وأن الشعب الفلسطيني يسارع المحتل محافظاً على إنتمائه العربي، متمسكاً بمبادئه المواجهة وتحقيق النصر.

4- **نماذج عن القصائد الدراسية**: إن بنية الصراع في القصيدة الدرامية، تقدم أصواتاً متعدّدة متصارعة، وقد نجد هذا المنحنى عند الشاعر أمل د نقل منذ البدايات الأولى للشعر المعاصر كما في قصيدة " قالت " المنشورة سنة 1960، من ديوان " مقتل القمر ":

قَالَتْ: تَعَالَى إِلَيَّ / وَاصْعَدْ ذَلِكَ الدُّرُجَ الصَّغِيرَ / قَالَتْ: سَأَنْزِلُ / قُلْتُ: يَا مَعْبُودِي لَا تَنْزِلِي  
لِي نَزَلْتُ تَدُقُّ عَلَى السُّكُونِ / وَ بَيْنَ نَافُوسٍ ثَقِيلٍ<sup>1</sup>.

يبدو الحوار للوهلة الأولى حواراً خارجياً، ساذجاً، اعتيادياً، يومياً، فهو كلام يجري من النفس مجرى الهواء، لا مجال لرفضه باعتماده على بساطة معهودة لدى دنقل وحديث مقرب، يتسم بالهدوء ابتداءً، ليلقى القبول، فلا يعتمد على التصادم حتى بين المفردات فهناك خطان متوازيان يسيران بتجاور لا يفصل بينهما فاصل ظاهرياً، ولكننا فيما بعد سنلمس تلك الخطوط الخفية التي تشكل تلك المساحة البينية بين الخطين وفيها تكمن التفاصيل، وهذه المساحة التي تحتاج إلى قارئ ناقد، ومشارك، هي التي يعمل عليها الشاعر كثيراً، فمن يقرأ التفاصيل جيداً هو من يعترف بتلك اللمسات الدرامية التي لا يصنعها إلا فنان مرهف يمتلك إحساساً، وأفقا، وبعد فكرياً، وتصوراً ذهنياً، والإضافة الدرامية تتطلب إحساساً بأسلوب ممتع، يعبر به الفنان عما يحتاجه في صدره.

أصبحت القصيدة العربية المعاصرة تتكون من عدة مشاهد ولوحات مترابطة، تقود كل لوحة أو مشهد إلى الذي يليه في شكل مثير، عن طريق تطوّر الأحداث وتنامي الصراع مع مرور كل مقطع من مقاطع القصيدة، ومن ثمّ تطوّر بنائها عند الكثير من الشعراء المعاصرين .

<sup>1</sup> أمل د نقل، الأعمال الكاملة، المطبعة الفنية، القاهرة، ص35-36.

ومن نماذج القصائد الدرامية قصيدة " شجر الدر " لخليل حاوي التي تجسّد قصة صراع بين الملكة والخليفة والحارية، وانتهى الصّراع بقتل الخليفة، وإن كانت شجرة الدرّ في الموروث القصصي هي التي تقتل الخليفة".<sup>1</sup>

وفي كثير من القصائد الحداثيّة، نزع الشعراء إلى الإيقاعات الدرامية، لإبراز حدّة الصّراع، و تصادم الأحداث، وتفاعلها ضمن الموقف الدرامي، وهذا ما يكسبه إثارته الدلالية لاسيما على مستوى الإشارات النصّية التي تدخل في نسيجه، مسهمة في تعزيز حدّة الموقف الدرامي المتوتر، وتكسب تفاعله النصّي، كما في المقطع الشعري لأمل دنقل:

وَالْتَيْنِ وَالزَّيْتُونِ / وَطُورِ سِنِينَ، وَهَذَا الْبَلَدِ الْمُحْزُونِ / لَقَدْ رَأَيْتُ يَوْمَهَا: سَفَائِنَ الْإِفْرَنْجِ  
تَعُوضُ تَحْتَ الْمَوْجِ / وَمَلَكُ الْإِفْرَنْجِ يُعُوضُ تَحْتَ السَّرِجِ / وَرَايَةَ الْإِفْرَنْجِ تَعُوضُ، وَالْأَقْدَامُ تُعْرِي وَجْهَهَا  
المُعَوَّجُ<sup>2</sup>

يبني الشّاعر قصيدته على التّصوير الدرامي الذي يعتمد آيات الذّكر الحكيم، بداية الانتصار الشعوري على الإفرنج، وهنا تكشف معطيات الحدث الدرامي عبر إدراك جانبي الصّراع: الإفرنج ( رمز الغطرسة والقوّة في كلّ زمان ومكان) وصلاح الدين (رمز الصّمود والتّضال والشّموخ العربي) على مرّ التاريخ، ومن الجانبين تتجسّد ملامح الصّراع في القصيدة، لتصل إلى ذروة الحدث الدرامي في المقطع الثّاني:

وَالْتَيْنِ وَالزَّيْتُونِ / وَطُورِ سِنِينَ / وَهَذَا الْبَلَدِ الْمُحْزُونِ / لَقَدْ رَأَيْتُ لَيْلَةَ الثَّامِنِ وَالْعِشْرِينَ مِنْ سِبْتَمَبَرِ  
الْحَزِينِ / رَأَيْتُ فِي هُنَافَ شَعْبِي جَرِيحٌ / رَأَيْتُ خَلْفَ الصُّورَةِ وَجْهَكَ يَا مَنْصُورَةَ / وَجْهَ لُؤَيْسِ التَّاسِعِ  
الْمَأْسُورِ فِي يَدِي صَبِيحٍ / رَأَيْتُ فِي صَبِيحَةِ الْأَوَّلِ مِنْ تَشْرِينَ جُنْدَكَ يَا حَطِينِ / يَبْكُونَ لَا يَدْرُونَ... /  
أَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنَ الْمَاشِيْنَ / فِيهِ صَلاَحُ الدِّينِ<sup>3</sup>.

سقط الشّاعر الحدث الماضي على الواقع المعاصر، ويرى في هذا الواقع جراح شعبه، وهزائمهم المتواصلة، وليس ذلك فحسب، بل يستحضر الانهزامات العربية المؤلمة التي تفجّرت في الزّمن الماضي واستمرّ وقعها وأثرها إلى الزّمن الحاضر، فحاول الشّاعر النهوض بهذا الواقع عبر الاسترجاع الماضي للشّخصيات والأحداث التاريخيّة المشرقة التي شكّلت منعطفًا مهمًا في مجرى التّاريخ، فلم يجد إلّا

<sup>1</sup>: مجموعة من المؤلّفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص 71.

<sup>2</sup>: أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 105 - 106

<sup>3</sup>: المصدر السابق، ص 107، 108.

شخصية صلاح الدين التي تمثل الإشرافة اللامعة في فجر تاريخنا العربي، وهكذا تتجسد ذروة الصراع الدرامي عبر الاسقاط الفني للحدث الماضي على واقع المعاصر ومآسيه، بغية تعرية الواقع، وكشف سلبيات، وإبراز ملامح الانتصار الشعوري الداخلي من تاريخنا الماضي، على هشاشة الواقع واتضاعه ولو كان الانتصار مشوبا بالأسى والجراح والألم الدّاهلي، لأنّ صور الإشراف ماضوية - وليست حالية - في هذا الزمن الجريح المتصدّع .

إنّ الشاعر الدرامي يحرك الباطن الشعوري أكثر من خياله الشعري، ويوظف ما يعتصر الدّاخل من صراعات، ليعاكسها على الخارج، بما يمتلك من حساسية شعريّة ، وفضاء رؤيا ورحابة أخيلة ودهشة تعبير، وهذا لا يتحقّق إلاّ عند من يمتلكون زادا معرفيا، وخبرة إبداعية مهمّة تؤهلهم ليخوضوا في هذا الجانب المؤثّر .

ومن الشعراء الذين أغنوا هذا الجانب في قصائدهم، لدرجة أنّ التقنية الدرامية تغلغت في نسيج قصائدهم، لتكون علامة فارقة على توتّرهما الدّاهلي لاسيما عندما تتغلغل هذه التقنية في بنية الحوار الشعري على شاكلة المقطع الشعري لمحمد عمران:

أَسْمَعُهَا، أَشْمُ سِيغَاتَا / أَمَلًا بِلَا رَوْحٍ وَلَا أَبْنَاءَ / تَحْتَ رَمَادِ الدَّمْعِ تَسْتَعِيْثُ / يَا وَلَدِي شَاهِيْنَ /  
أُمُّكَ (سِيغَاتَا) مَدْبُوْحَةُ الْعَيْنِيْنَ / تُخْفِرُهَا حَوَافِرُ الْأَعْدَاءِ / تَعْوِصُ فِي الْجِيْنِ / فِي حَمَمِهَا الْحَزِيْنَ / أُمُّكَ  
سِيغَاتَا مَزْرَعَةٌ لِلطَّيْنِ / أَسْمَعُهَا، أَشْمُ سِيغَاتَا / تَحْتَ أَنْبِنِ الْجُرْحِ تَسْتَعِيْثُ: / رَأْسُكَ يَا شَاهِيْنَ أَوْ رَأْسُ  
سِيغَاتَا !! / فَلْيَكُنْ رَأْسُكَ يَا شَاهِيْنَ مِفْتَاحُ الصَّبَاحِ / بَابُ سِيغَاتَا إِلَى الشَّمْسِ، يَكُنْ سَاقًا لِسِيغَاتَا /  
يَكُنْ مِلْحًا، دِمَاءً، زَهْرَةً بَرِيَّةً فِي أَرْضِ سِيغَاتَا / يَكُنْ أُغْنِيَّةً لِلرِّيْحِ / يَكُنْ بَحْمًا لِلْحَيَاةِ، جَنَاحًا لِلْأَفَاحِي  
/ رَأْسُكَ يَا شَاهِيْنَ لَا رَأْسُ سِيغَاتَا<sup>1</sup>.

يبني الشاعر هذه القصيدة على إيقاع الحوار الدرامي الكاشف عن حدّة الصّراع بين ثنائية: (الموت والحياة) ، (الخير، والشر)، و(القوّة والضعف)، وهذا ما يستشّفه القارئ بواسطة الحوار الدرامي المكتّف، الذي يؤسّسه على المنحنى الأسطوري الدرامي، ليصل إلى الذروة في التوجّه الدرامي عبر تردّد أصداء الحوار، وتبعثر صدها الدّاهلي في النّفس: (رأسك يا شاهين أو رأس سيغاتا)، والآفت أنّ حساسية الحوار تتمركز حول طرفية المؤثّرين، هما شخصية: (سيغاتا وشاهين)، التي تشكّلان جوهر حوار، ومركز ثقل الأحداث الأسطورية للوصول إلى الخلاص، كما تفجّرت في القصيدة ملامح (الموت والتضحية)، وهذا ما نلاحظه في التسق الحوار التّالي:

<sup>1</sup> محمد عمران، الأعمال الكاملة \ منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ج 1، 1996، ص 64، 65

يَا وَلَدِي يَا شَاهِينَ / أُمُّكَ سِيَعَاتَا / مَذْبُوحَةُ الْعَيْنَيْنِ / تَحْفَرُهَا حَوَافِرُ الْأَعْدَاءِ / تَعُوضُ فِي الْجِبِينِ  
/ فِي لَحْمِهَا الْحَزِينِ / أُمُّكَ سِيَعَاتَا مَزْرَعَةٌ لِلطَّيْنِ

وهكذا تخلص الأسطورة لتجسد قيمة الخلاص والتطهير والنصر التي تمثلت على اليد البطل  
الأسطوري (شاهين) ليكون قربانا للخلاص، ورمزا للتطهير، والميلاد، وهذا دليل أنّ الدراما حين تتخلّق  
اللغة الشعريّة، فإنّها تزيدها توهجا وديناميّة تعمق الحدث الشعري.

ومن نماذج الحوار الدرامي الداخلي ما تجسّد في قصيدة "الولادة في مدن لم تولد"، حيث يعيش  
الشاعر صراعا داخليا أدى به إلى الموت، يقول البياتي:

أَوْلَدُ مِنْ مُدُنٍ لَمْ تُوَلَدْ / لَكِنْ فِي لَيْلِ حَرِيفِ الْمُدُنِ الْعَرَبِيَّةِ / مَكْسُورَ الْقَلْبِ أُمُوتُ / أَدْفِنُ فِي غَرْزِنَاطَةَ  
حُيِّي / لَا غَالِبَ إِلَّا الْحُبُّ وَأَحْرَقُ شِعْرِي وَ أُمُوتُ / وَعَلَى أَرْصَفَةِ الْمَنْفَى أَنْهَضُ مِنْ بَعْدِ الْمَوْتِ / لِأَوْلَدِ  
فِي مُدُنٍ لَمْ تُوَلَدْ وَ أُمُوتُ<sup>1</sup>.

هذه المقطوعة تفتح وتغلق، تفتح بفعل "أولد" وتغلق بفعل "أموت"، وتتبادل أفعال الحياة  
والموت "أولد، أنهض، أولد" مع "أموت الموت، أموت"، هذا الحوار الداخلي قد أضاف للموقف  
المراد التعبير عنه أبعادا لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، ولكن تجسيم الموقف  
وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه خلال ذلك، الحوار الداخلي قد جعله أكثر تأثيرا وإقناعا، إنّك لا تقرأ  
هذه الأسطر حتّى تجد نفسك قد تعاطفت مع الشاعر وأحببت الاستماع إليه<sup>2</sup>.

أمّا الحوار الخارجي لا يكتفي فيه الشاعر بصوته الداخلي وإنما يتجاوزه إلى الخارج عن طريق  
حوار بين صوتين أو أكثر لأشخاص مختلفين يشاركوا الشاعر تجربته أكثر نضجا، وبالتالي يحقق ذاته  
وتحقّق بدورها ذاتها، لهذا لجأ الشاعر الحداثي إلى هذا الأسلوب ليشرك شخوص من العالم الخارجي  
ويمنحهم فرصة التعبير، ومثال ذلك ما نجده في قصيدة "سفر الفقر والثورة"، حيث يكون الحوار  
ضمنيا بين الشاعر وأشخاص آخرين، يقول البياتي:

لَكِنِّي احْتَرَقْتُ فِي الْمَوَائِئِ الْبَعِيدَةِ / أَصَابَنِي الدُّوَارُ، زَلَّتْ قَدَمِي / سَقَطْتُ فِي الْمِصِيدَةِ / مَنْ  
يَشْتَرِي قَصِيدَةً؟ / وَمَنْ يَفُكُّ الشَّاعِرَ الْأَسِيرَ؟ / الشُّعْرُ كَانَ قَدْرِي يَا قَاتِلِي الْأَجِيرِ / وَقَعْتَ فِي كَمِينِ /  
يَا أَيُّهَا الشَّاهِدُ، فَأَخْلِفْ لَهُمُ الْيَمِينِ<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، مج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1995، ص 28.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 298.

<sup>3</sup> عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص 258.

هذا المقطع يبيّن الصّراع بين الفقر والثورة، بين الحياة والموت، بين كل هذه المتناقضات جسّدها هذا الحوار بين الشّاعر الذي يمثّل المفكّر والشّهيد والنّاس من حوله، ثمّ الشّخص الثّالث وهو القاتل الأخير والشّاهد، فالشّاعر بدأ يخاطب بضمير الجمع " أنتم"، " قلت لكم" ثمّ انتقل إلى محاوره القاتل الأخير، بعد ذلك انتقل إلى الشاهد، وبالتّالي ساهمت هذه الأحداث في انتقال الحوار من شخصية إلى شخصية حيث يكتمل نضجه .

ومن القصائد التي تعتلج بالبعد الدرامي، قصيدة "الخروج من البحر الميت" للشّاعر عز الدين المناصرة، ابتداء من عنصر الصّراع، الذي توقّره هذه القصيدة، سواء بين ما يجتمع فيها من متناقضات ومتقابلات على مستوى الأفكار، والرؤى والعواطف :

القهر ≠ الثورة، الهشاشة ≠ الصّلابة، الليل والضبابية ≠ الصّباح والسّطوع، الوطن / الانتماء ≠ المنفى، الاغتراب ≠ الجوع والفاقة ≠ التحمّل والتعقّف، الأسى والحزن ≠ البهجة والعرس ، النّوم والغفلة والصّمت والموت ≠ الإفافة واليقظة والكلام والحياة..... وغيرها.

إنّ الصّراع في هذه القصيدة واضح : الحالة المزرية للقضية المعبر عنها (الفلسطينية) وكذا نفسيّة الشّاعر الدّافعة إلى الثّورة والتمرد والتّغيير.... كما تتوتّر حركية النّص من خلال لغة الشاعر المستغرّة وعباراته / المشاكسة:

رَحِيلُكَ، لَا لَنْ يَكُونَ / هَلْ تَعْرِفُنِي يَا هَذَا ؟/ اللَّوْنُ الْأَزْرَقُ... لَا....<sup>1</sup>

يتحقّق الطّابع الدرامي في قصيدة (أسير القراصنة) للشّاعر بدر شاكر السيّاب، حيث يقول في

مطلعها:

أَجْنِحَةٌ فِي دَوْحَةٍ تَخْفِقُ / أَجْنِحَةٌ أَرْبَعَةٌ تَخْفِقُ / وَأَنْتَ لَا حُبُّ وَلَا دَارٌ / إِلَى مَغِيبٍ مَاتَتْ  
النَّارُ / فِي ظِلِّهِ وَالذَّرْبِ دُورًا / أَبْوَابُهُ صَامِتَةٌ تُعَلِّقُ.<sup>2</sup>

إذا تأملنا النّسيج الفكري لهذه المقطوعة من القصيدة نجد أمامنا الطّبيعة الحوارية الدّاخلية التي تتحرّك خلال الصّورة في مجملها، فمنذ البداية تطلّعنا الطّبيعة الخارجيّة بصورة توحّي بداليتين أسياسيتين ، أمّا الصّورة ذاتها فهي صورة الأجنحة التي تخفف في الدّوحة، أمّا الدّلالة الأولى فهي أنّ هناك طيور تخفف من السّعادة .

<sup>1</sup> عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، جمعية البيت للثقافة والفنون، ج1، 1969، ص 93 .

<sup>2</sup> بدر شاكر السيّاب، الأعمال الشعرية، ج1، دار العودة، بيروت، 1971، ص 687

أما الدلالة الثانية فهي أنّ هذه الطيور مطمئنة في وكرها، فالصورة الأولى مشتقة من الطبيعة، أما الصورة الثانية فنابعة من ذات الشاعر، التقابل بين الصورتين من حيث تكوينيهما، أما من حيث الدلالة، ففي الوقت الذي تحكي فيه الطبيعة عن الحب والاستقرار، في حين الذات تستشعر في صميمها نقيض ذلك (وأنت لاحب ولا دار)، وهذا التقابل بين الصورتين يدلّ على منهج درامي واضح في التفكير الشعري.

نستشفّ ممّا سبق أنّ التقنية الدرامية تؤدّي فاعلتها القصوى في التصوص الشعري المتعدّدة الدلالات، والاتجاهات الشعريّة في القصائد التي تحفل بالأصوات الشعريّة وتكتظّ بالرؤى والمشاهد والأحداث المتشعبة في الموقف الدرامي الواحد، ويقدر ما تتفاعل هذه الأحداث، وتتلاحم في بوتقة نصيّة واحدة، تحقّق التقنية الدرامية فعاليتها القصوى ضمن بنية القصيدة المعاصرة.



## المحاضرة الثالثة عشرة: النزعة الصوفية في النص الشعري المعاصر<sup>1</sup>

تمهيد:

اكتسب الخطاب الشعري المعاصر خطاب التساؤل و التعدد الدلالي و القراءة المفتوحة الآفاق المتعددة الأبعاد، بفضل انفتاحه على قيم فنية جديدة حققت الكثير من التطور لهذه القصيدة، ففي العصر الحديث و بفضل اطلاع الشعراء على التراث العربي القديم، وجد البعض في التصوف مرتكزا تراثيا يساوي و التأثر بالمذاهب الغربية التي تجعل للخيال النصب الأوفر في الشعر خصوصا، و أنّ الواقع العربي كان مهيباً للتأثر بمثل هذه الاتجاهات نتيجة ظروف القلق و القهر و التخلف التي عانى منها الإنسان العربي بشكل عام سواء في مرحلة الاحتلال أو بعد ذلك، و هذا يجعلنا نقول إنّ عودة الشعر العربي المعاصر للتصوّف ارتبط بظروف الواقع العربي و هو نوع من أنواع التمرد أمام سلطة القهر الاجتماعي و السياسي، و قد ساهمت هذه الظروف في تطوّر الوعي الثوري لدى هذا الشاعر، فغدا ينظر إلى التصوّف على أنّه رمز للتسامي الروحي على الآلام و الهموم الفردية.

### 1- معنى التصوّف و علاقته بالأدب:

ذهبت العديد من الآراء تؤوّل في أصل الاشتقاق لكلمة (تصوّف) فمنها ما يوافق القواعد الصوفية، ومنها ما يخالفها، و قد اختيرت ألفاظ عديدة لتكوّن أصلا كلمة (صوفي) منها: الصفاء الصّفوة، الصفاء، الصّفوة، الصّف، الصّفّة، الصّفوف، الصّفوفة المرمية، بنو صوفة، أو كلمة سوفيا اليونانية التي تعني الحكمة<sup>1</sup>، وقد ربط المفكّرون و الباحثون الصّوفيون في اشتقاقهم لاسم الصّوفية بفكرهم، حتّى و إن كان هذا الاشتقاق لا يتناسب و قواعد الاشتقاق اللغوي في كثير من الألفاظ المختارة، " و لكنّهم اتّفقوا على أن أقرب الاشتقاقات هي المشتقة من كلمة (صوف) لأنّها الأصحّ لغويا من جهة، و الأكثر ارتباطا بمظهر الصّوفية من جهة أخرى".<sup>2</sup>

استعصى على الباحثين إيجاد تعريف للتصوّف، لأنّ الصّوفيين أنفسهم وجدوا صعوبة في وصف تجاربهم الروحية بشكل دقيق، و بالتالي فكل شيخ يضع تعريفا حسب رؤيته، لكن هناك محاولات جادة في وضع تعريفات للتصوّف و الصّوفي، يقول أبو العلا عفيفي: " و قد كُنّا نطمع بعد دراسة خمسة و ستين تعريفا للتصوّف أن نجد معنى عاما مشتركا ينظمها جميعا، و لكنّنا لم نظفر بهذا المعنى على وجه التّحديد، ووصلنا إلى معنى قريب... و هو أنّ التصوّف في أساسه و جوهره فقد ووجود، فقد لآنية

<sup>1</sup> ينظر أبو العلا عفيفي، التصوّف الثورة الروحية في الإسلام، دار المعارف، ط1، 1963، ص 27.

<sup>2</sup> إيمان عمر، الشعر الصوفي عند الشعراء الرومانسيين (رسالة ماجستير)، جامعة عدن، 2002، ص 13.

العبد، ووجود له بالله، أو في الله، أي : فناء عن الذات المشخّصة و أوصافها و آثارها، و بقاء في الله، أو إنّه بعبارة أخرى، الجذبة في الله"<sup>1</sup>، و يعرفه رضوان الكردي بقوله : " التصوّف : هو علم يعرف به أحوال النّفس محمودها و مذمومها، و كيفية تطهيرها من المذموم و تحليتها بالتّصاف بالمحمود."<sup>2</sup>

و ما يعني الدّراسات في الأدب الحديث و المعاصر، ليس معنى التصوّف من حيث هو التزام بطريقة معيّنة، و لكن هو التصوّف بمعناه العام، و بكونه ظاهرة إنسانية عامّة، وجدت في كلّ العصور و الأديان، بل عند كلّ النّاس كما يقول كولن ولسن ، فلا بدّ لدارس البعد الصّوفي في الشّعر الحديث أن يميّز بين الشّاعر الصّوفي، و الشّاعر الذي يستخدم التّراث الصّوفي للوصول إلى هدف معيّن، و هذا الأخير هو المقصود، أمّا الشعراء المتصوّفين فهم لا يختلفون عن الشعراء الصّوفيين القدامى كرابعة العدوية، و البوصيري و غيرهم، فهدفهم من الشّعر هو إظهار تصوّفهم و هيامهم بمن أحبّوا، أمّا أولئك الذين استخدموا الصّوفية للنظر إلى النّاس و الأشياء لذاتها، و مشاهدة الجمال في غير ما يحسّ فيه البشر العاديون جمالا و يربطون بين الأشياء عن طريق التصوّف لتشاهد بصورة جديدة، فهم الذين يمثّلون ظاهرة البعد الصّوفي في الشّعر العربي الحديث.

فالتصوّف في الشّعر يعني التصوّف بمعناه العام، من حيث هو تجربة روحية، تخصّ جميع الدّيانات و تحدّد موقف البشر من الوجود و الحياة، " و هو بهذه الصّورة ظاهرة إنسانية عامّة، ليست محدودة بدين، أو حدود ماديّة زمانية أو مكانية، ومن ثمّ يمكن القول : بأنّ التجربة الصّوفية قد تنشأ بعيدا عن الدّين"<sup>3</sup>، و لا يعني ذلك نفي وجود أثر التصوّف الإسلامي الخاص في الشّعر العربي الحديث فالتصوّف الإسلامي أثره حتّى في شعر غير العرب، فهيجل يرى : " أنّ ظاهرة فقدان الشّعور بالأنا نابعة من التصوّف الإسلامي... إنّ الشّاعر المسلم الصّوفي إذ يسعى إلى استشفاف الله في الكائنات يتخلّى عن أناه الخاصّة، و هذا ما يعود عليه بالبهجة و السعادة الرّوحية، فهو يعزف عن ذاته، ليستغرق في الأزل و المطلق"<sup>4</sup>.

مّا لا شك فيه، أنّ التصوّف الإسلامي كان نابعا من الواقع الاجتماعي و السياسي و الثّقافة الصّوفية شديدة الصّلة بالمجتمع العربي الإسلامي، حتّى لا يكاد يصعب فصلهما عن بعضهما و للإنسان

<sup>1</sup> أبو العلا عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، ص.35

<sup>2</sup> رضوان محمد الكردي، الشاغوري شاعر التصوف في القرن 20، دار الفتح، عمّان، ط1، 2002، ص43

<sup>3</sup> محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، مج 1، ع4، 1981، ص107

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 114

العربي في الظاهرة الصّوفية حلًا لتوتّره، و عودة لتوازن كان يفتقده في الأزمات، أي عندما تختلّ علاقته الذاتية بمحيطه النفسي الاجتماعي، من هنا فقد كان نتاجا اجتماعيا ضروريا لا بدّ منه، بالرّغم من اعتماده على المعرفة الدّينية في أغلب مواقفه، وهذا ما أشار إليه أحد المفكرين المغتربة في حديثه عن الظاهرة الصّوفية في العالم الإسلامي، يقول: "إنّ الصّوفية عملية ذهنية تهدف و عن طريق الوعي الكامل نحو الشّوائب الخارجيّة كالطّبيعة، و المجتمع، و الرّوح، من أجل أن تتمثّل حرّيتها الشّاملة و المطلقة، التي فقدتها نتيجة الاضطهاد و القمع"<sup>1</sup>، و يؤكّد ذلك بقوله: "إنّ التّصوّف تجربة فردية ذهنية تتلخّص في تمثيل الحرّيّة المطلقة بعد الانسلاخ عن كلّ المؤثّرات الخارجيّة الطّبيعية و الاجتماعيّة و النفسيّة"<sup>2</sup>، و من ثمّ استمدّ الأدباء و المبدعون عبر التّاريخ ينابيعهم الفكريّة و الرّوحية و الوجدانية و اللّغوية من الصّوفية و مكوّناتها عامّة، و المكوّنين الدّلالي و المعجمي خاصّة، كما انفتحوا على عوالم الكتابة الصّوفية الغنيّة بالهياكل و الأشكال المعبّرة تعبيرا فنيا و جماليا و مضمونا، وهنا لا بدّ من ذكر التمرد الحقيقي الذي أحدثته ظاهرة شعر التّصوّف في مضمون الشّعر و شكله، ففي المضمون انتقلت القصيدة من الأغراض الشّعريّة المعروفة في الأدب العربي إلى الغوص في أغراض عميقة تتعلّق بالرّوح و الميتافيزيقيا.

و عن أثر الصّوفية في الأدب الحديث بصفة عامّة يقول أحد الباحثين: "لا أحد ينكر أنّ التّيار الصّوفي يشكّل مكوّنا أساسيا من مكوّنات الفكر العربي المعاصر... و بخاصّة أنّ النّتاجات الصّوفية المختلفة قد شكّلت مادّة ثريّة خصبة لعدد النّتاجات الأدبية الحديثة و المعاصرة... و قادت بالنتيجة إلى أن تصبح المكوّنات الصّوفية جزءا مهمّا في لحمّة النصّ الأدبي الحديث، و قد ترقى في بعض الأعمال إلى المكوّن الأساسي الذي يتماشى معه المبدع، و يوظّفه بكيفيّة ما"<sup>3</sup>، إذن بين التّصوّف و الأدب، قرابة تتمثّل في أنّ كلا منها يحيل على العاطفة و الوجدان و الغموض و الشّعور الكامل بالتحرّر من كافّة القيود التي تشعر الانسان بعبوديته، و حين يصل الصّوفي إلى درجة الغناء، فهو كالأديب في حالة الإلهام.

## 2-الشّعر و التّصوّف(قوّة التجربتين):

<sup>1</sup> عبد الله العروي، مفهوم الحرّية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1993،5، ص 60.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 81.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 83.

إنّ الشعر الصّوفي يثبت أنّ علاقة الشعر بالتصوّف وثيقة، وأنّ القصيدة الدّاتية الوجودية هي من ضلع التجربة الصّوفية السلوكية، وكما يحتاج الصّوفي إلى الشعر ليصف ذوقه و يعبر عن أحواله و مقاماته و رؤاه، يحتاج الشّاعر إلى التصوّف ليرقى برؤيته الشعريّة،" و ليتحرّر من اللّغة الآليّة، ومن سجن المعاني المحسوسة، و ليسمو بتجربته، و يرتفع بها إلى عالم الغيب، كي يحقّق في شعره سعة التّحليق، و قدرة التّخيّل، و لكي تصل الدّات المبدعة إلى حالة الامتزاج بإبداعها"<sup>1</sup>، فالشعر و التصوّف حقلان متقاربان في عالم معرفي واحد، هو عالم الرّوح المتخفي وراء عالم الواقع، إنّهما يصدران عن روحية للعالم، فهما يتّفقان في الأسلوب أي في الصّورة و الإيقاع و اللّغة.

فالنصّ الصّوفي مثل النصّ الشعري يتميّز بصدق التجربة لكونهما وليدًا معا، ذلك لأنّ الصّوفي عاشق ينقّس عن مشاعره بكلمات تتسم بالرمزية التي تفرضها طبيعة المعاني الرّوحية، فهو لا يعبر بلغة العموم، بل يلجأ إلى لغة الخصوص، و التّجربتان الصّوفية و الشعريّة مرتبطتان غير أنّ الشّاعر قد لا يكون متصوّفًا، و لكن الصّوفي لا يبعد أن يكون شاعرا، فالصّوفي هو " شاعر سواء نظم القول أو نثر، فأداة الإدراك عنده هي نفسها وسيلة الشّاعر."<sup>2</sup> فكليهما يعتمدان على الباطن، مما جعل لغتهما مختلفة عن اللّغة العادية، و الوسيلة التّشبيهية التي يستخدمها في أداء ما يؤدّيه هي نفسها وسيلة الشّاعر، و هذا ما يؤكّد عدم اختلاف التّجربتين.

تشابه التّجربتان الصّوفية و الشعريّة في جوانب متعدّدة، عرض كثير من الباحثين وجوها منها في دراساتهم، حول علاقة التصوّف بالشعر، فمثلا (علي عشري زايد) يرى أنّ العلاقة بينهما هي علاقة تشابه و تماثل، و حجّته في ذلك أنّ الرّابط بين التّجربتين جدّ وثيق و يكمن هذا التّرابط في ميل كلّ من الشّاعر و الصّوفي إلى الاتّحاد بالوجود، و الامتزاج به، و دليله في ذلك هو أنّ " المتصوّفين و الشعراء الكبار أمثال: رابعة العدوية، الحلاج بن العربي، ابن الفارض، و غيرهم... كانوا يستعملون الشعر في التّعبير عن معانيهم، و الكثير من جوانب تجربتهم الصّوفية، فهي لغة الخصوص، لا لغة العموم، لغة المجاز و الرّمز، لا لغة التّصريح و الوضوح، فما يعاينه الشّاعر خلال عمليّة تجسيد ما اختمر في ذهنه من تساؤلات، وأفكار يشبه ما يقوم به الصّوفي في مقاماته و أحواله"<sup>3</sup>، و لعلّ التشابه الأكثر

<sup>1</sup> محمد بن عمارة، الصّوفية في الشعر المغربي المعاصر، المفاهيم و التحليلات، ط1، شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدر البيضاء، 2000، ص 37.

<sup>2</sup> إبراهيم محمد منصور، الأثر الصّوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص 24.

<sup>3</sup> سعيد بوسقطة، الرمز الصّوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث و الدراسات، ط2، 2008، ص 138.

حساسيّة كما يرى الشاعر صلاح عبد الصبور هو " ما تسعى إليه كلّ من التّجربتين، فكلاهما محاولة للإمساك بالحقيقة، و الوصول إلى جوهر الأشياء".<sup>1</sup>

يتّضح من كلّ هذا أنّ كلا من الشّاعر الصّوفي يتشابهان و يتحدّان في الهدف، كما يهدفان إلى تكوين رؤية العالم، غير أنّهما يختلفان في تحديد تلك المعرفة : معرفة تجريبية، عقلية منطقية بالإضافة إلى أوجه الالتقاء بين التّجربتين، و اعتبار الخيال، و الحدس من الرّكائز الأساسيّة في العمليّة الإبداعية، لذا يلجأ كلّ منهما للرّمز و الإيحاء، خاصّة مع التجربة الصّوفية التي تعتمد على لغة خاصة ذات رؤية واسعة رحبة، و العبارة عاجزة محدودة، فالنفري يرى : " أنّه كلّما اتّسعت دائرة الرّؤية ذقت العبارة"<sup>2</sup> ، بمعنى أنّ العبارة غير قادرة على حمل كلّ معاني الرّؤى، أو التّعبير عن كلّ أفكار الصّوفية.

لقد أشار أدونيس أنّ هناك انسجام و تقارب بين التّجربتين بقوله : " إنّ الشّعْر رؤيا و الرّؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السّائدة، و يؤمن بأنّ الشّعْر كشف عن عالم يظلّ أبدا في حاجة إلى الكشف، و لا يمكن للشّاعر أن يكون عظيما إلّا إذا رأيناه وراء رؤيا العالم".<sup>3</sup>

و يؤكّد صلاح عبد الصّبور أنّ هناك صلات كثيرة تربط بين التّجربتين، فيقول : " فإذا تحدّث عن الشّعْر و التّصوّف أقول: إنّني أحبّ التجربة الصّوفية، ذلك لأنّ التجربة الصّوفية شبيهة جدّا بالتّجربة الفنّية، إنّ كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد، قد يثاب عليه الشّاعر أو لا يثاب، لذلك قال الصّوفيون: إنّ الانسان يمضي في طريق الصّوفية يجتهد و يتعبّد، و لكنّه قد لا يهبط عليه شيء أو لا يفتح عليه شيء، و هذا الفتح ليس إلّا تنزّلات من الله"<sup>4</sup>، بمعنى أنّ " العمليّة الإبداعية (ولادة القصيدة) تعدّ بمثابة رحلة كرحلات الصّوفية كما بيّنها في ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: أن ترد على الشّاعر على هيئة " وارد" ( تهيئة الذات، مواجهة الحقيقة)

المرحلة الثانية: مرحلة العقل، و هي التي تلي مرحلة الوارد، و تنبع منه، و تعرف في لغة الصّوفية (التّلوين و التّمكين).

<sup>1</sup> صلاح عبد الصبور، تجرّبي الشعريّة، نقلا عن شعر عبد الوهاب البياتي و التراث، سامح الرواشدة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1988، ص 114.

<sup>2</sup> سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 139.

<sup>3</sup> أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 09.

<sup>4</sup> صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، 1981، ص 10.

المرحلة الثالثة: هي مرحلة العودة، عودة الشاعر إلى حالته العادية، بعد ولادة القصيدة الذي أجهد نفسه في تقويمها حتى تم تشكيلها النهائي و هو سرّها الفني"<sup>1</sup>، و عليه فإنّ رؤية صلاح عبد الصبور توضح لنا بأنّ هناك علاقة وطيدة بين تجربة الشاعر، و تجربة الصوّفي باعتبارهما يشتركان في المعاناة من أجل تحقيق الغاية و الهدف، فالغاية الفنيّة عند الأوّل (ولادة القصيدة)، و الغاية الرّوحية عند الثّاني (الوصول إلى الحقيقة) لذا فكلا التجربتين تعيشان صراعاً عسيراً.

هناك علاقة قويّة إذن بين الشعر و المعرفة، و بين الشعر و التصوّف، ربّما تبلغ درجة التّماهي و الشاعر مثل الصّوّفي " يسعى لإنهاء نقص العالم، و على هذا فإنّ الصّلة بين التصوّف و الشعر تنبثق من سعي كلّ منهما إلى تصوّر عالم أكثر كمالاً من عالم الواقع، و مبعث هذا التّصوّر هو الإحساس بفضاعة الواقع و شدّة وطأته على النّفس، و صبوة الرّوح للتّماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا"<sup>2</sup>. كما هناك ما يفصل بين الشعر و التصوّف، فحقيقة الشعر واقعها إنساني بحث، بينما حقيقة التصوّف هي حقيقة وجدانية متّصلة بالذّات الإلهية و السّعي إليها، ولكنّ ما يجمع بينهما و يمثّل محلّ التقائهما أو تقاطعهما هو أنّ التصوّف تجربة وجدانيّة وليست كتابيّة، وبالتالي تحتاج إلى أداة للتّعبير و تجذّ ضالّتها في التّجربة الشعريّة للتّعبير، وإخراج مكنونات الذّات بواسطة اللّغة الشعريّة التي تمثّل الطّريقة الأنسب للتّعبير اللّغوي.



<sup>1</sup> سعيد بوسقطّة، الرمز الصوّفي في الشعر العربي المعاصر، ص 154-155.

<sup>2</sup> عدنان حسين العوادي، الشعر الصوّفي، دار الرّشيد للنشر، بغداد، 1979، ص 29.

### 3- الشخصيات الصوفية ومصطلحاتها في الشعر العربي الحديث :

استخدم الشعراء المعاصرون شخصيات صوفية، لكنّها قليلة إذا ما قورنت باستخدامهم لشخصيات التراث الأخرى، كالتراث التاريخي، ومن هذه الشخصيات : الحلاج، والتفري، وابن العربي والسهوردي، والغزالي، وجلال الدين الرومي، والعطّار، والجنيد، وبشير الحافي وغيرهم، ومن الرموز الصوفية ومصطلحاتها، استخدموا السُّفر، والسُّكر، والرَّقص، والموت، والكشف، والتوحد والفقر،.... وعبارات صوفية مشهورة مثل: عبارة الحلاج " يا من أسكرني بحبه وحيرني في ميادين قربه، وعبارة محي الدين بن العربي: لا يعرف الاسم الأعظم إلا من له في الولاية قدم"<sup>1</sup>.

ومن الصيغ الصوفية العامة: كلمني السيد، والعاشق، والمملوك، والبرق، والسحابة، والقطب والمريد، وغير ذلك كثير، يقول سامح الرواشدة، فيما يخص شعر البيّاتي: "وكذلك فإنّ من يستقصي التّصوص التي وظّفت بها شخصية السهر وردي، وفريد الدين العطّار، والخيام، يجد بعض المفردات التي تعود إلى المعجم الصوفي، من مثل: الخمر، والسُّكر، والحانة والتّقويم، و الرّغيف....."<sup>2</sup>.

لقد استخدم الشعراء العرب في العصر الحديث أهمّ الشخصيات الصوفية، التي استقطبت القسم الأكبر من الشعراء، وهي شخصية الحلاج: "حتّى أنّ ما كتب حولها من الأعمال، تفوق في عدد هامًا تتناول باقي الشخصيات من أعمال"<sup>3</sup>، فقد تناولها البيّاتي كثيرا في شعره، وله قصيدة طويلة بعنوان: (عذاب الحلاج)، وكانت هذه الشخصية محور مسرحيّة شعريّة طويلة لصلاح عبد الصّبور (مأساة الحلاج)، وكتب عنها أدونيس في (مرتبة الحلاج).

يرى بعض النقاد أنّ اهتمام الشعراء العرب المعاصرين بشخصية الحلاج، جاء من اهتمام المستشرقين بهذه الشخصية قائلا: "إنّ شخصية الحلاج كانت أوفى شخصيات تراثنا الصوفي حظًا من اهتمام المستشرقين و عنايتهم....، ولقد كان لهذا الاهتمام البالغ من المستشرقين بشخصية الحلاج صدها لدى شعرائنا المعاصرين"<sup>4</sup>، وقد يكون سبب الاهتمام الكبير بالحلاج نابعا من تجربته الفريدة

<sup>1</sup> محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، مج1، ع4، 1981، ص167.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص168

<sup>3</sup> علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر و التوزيع، طرابلس، ط1، 1987، ص133.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص137-138.

وموقفه الصّلب، كصوفيّ لم يكن يأبه بالموت لأنّه كان يرى فيه الحياة، فوجد فيه الشعراء المعاصرين ضالّتهم، للتعبير عن طموحاتهم.

فأدونيس تناول الحلاج على أنّه شخصية متميّزة قادرة على تغيير العالم، و يرمز به إلى خلود الكلمة الصادقة، أمّا البيّاتي فعلاقته مع الحلاج "تأخذ أكثر من وجه، فهما شاعران ومفكران، وقد عانيا الغربية عن الوطن، والمطاردة، وكلاهما حارب عن موقفه بالكلمة، ولهذا التشابه الشّديد بين الشّخصين، نجد تعاطفا واضحا مع الحلاج، إذ يربطه بشخصية المسيح، فيدّل الرّمزان على التّضحية والفداء"<sup>1</sup>، وتتكزّر صورة الحلاج المصلوب بقميص الدّم مرارا في ديوان البيّاتي، كاشفة عظمة التّضحية، ونيل الشّهادة، وجسارة الموقف الذي يمثّله.

وعند صلاح عبد الصّبور نجد الحلاج في مسرحيته يأخذ صورة الفادي الذي ضحّى بحياته من أجل الحياة الخالدة، صورة صاحب الكلمة التي لم يستطع السّكوت، فباح بما في نفسه فدفع ثمن ذلك حياته، و إلى جانب الحلاج كثيرا ما يستدعي صلاح عبد الصّبور شخصية (بشر الحافي)، لتعبّر بها عن فكرة الانسحاب من الحياة واليأس من صلاح الانسان لما في هذه الحياة من الفساد ولعلّ قصيدته: (مدكّرات بشر الحافي)<sup>2</sup> من أهمّ الدلائل على ذلك، الأمر الذي جعل محمد هدارة يقول: "إنّها إذن المدكّرات: بشر عبد الصّبور، أو صلاح الحافي، لا فرق، فالرّمز واحد، وهو في صراع أبدي بين المثال والواقع"<sup>3</sup>

إنّ الشعراء المعاصرين أسندوا لهذه الشّخصيات أدوارا مهمّة للوصول بها إلى عالم الحقيقة، متجاوزين بذلك الواقع بسلبياته، فأسندوا إليهم دور الفادي، و الرّائي، والانسان المتميّز، والانسان الثائر على الظّلم والفساد.

#### 4- ظواهر النزعة الصّوفية في الشعر العربي المعاصر:

أهمّ مظاهر النزعة الصوفية<sup>4</sup> هي:

<sup>1</sup> محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص 38

<sup>2</sup> صلاح الصبور، المسرحية في ديوانه، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 103.

<sup>3</sup> محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص 114.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 112-113.

أ- الانسحاب من الحياة: معناه إقصاء العقل بصورة متعمّدة عن الأشياء التي يمكن أن تتجاوز حقائقها الظاهرة، والشّعور الكامل بالتحزّر من كآفة القيود التي تشعر الإنسان بعبوديته وهو يفعل ذلك لأنه يحسّ بانتهزامه وتفاهته.

ب- فقدان الشّعور بالأنا: يقول محمد هدارة: "ولا شكّ من أنّ التجربة تأكيد للوعي ينطوي على فقدان كامل للشّعور بالأنا" ولقد تعمّق الشّاعر العربي المعاصر في البعد على أناه، ويظهر ذلك كثيرا في شعر أدونيس.

ج- التبصّر: رؤيه الأشياء الكائنة في صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة، وهو ما يسمّيه محمد هدارة: ظاهرة التبصّر، فالإنسان يخوض التجربة الصّوفية يرى هذه الأشياء من داخل نفسه، ويعبّر أحد الغربيين عن هذه الظاهرة بقوله: "إنّني لا أمل أن أحظى من الأشكال في الخارج لا بالعاطفة ولا بالحياة، إنّ يناييعها من الدّاخل"<sup>1</sup>

د- الاحساس بالقلق والغربة: يبدو الشّاعر المعاصر بالنزعة الصّوفية كالصّوفي، في سعي دائم للوصول إلى الحقيقة التي ينشدها، وفي معاناة مستمرّة من أجل الخلاص من سجن المادّة والزّمن، فالقلق يستبدّ به ويعتصره وهو في معاناة، وذهول عن الزّمن في تلك المعاناة.

هـ- الرفض: ينتج الرفض بسبب الاحساس بالغربة، والاحساس بالضّياع في هذا العالم الحقيقي من حيث ظاهره، فيثور كلّ من الشّاعر والصّوفي على هذا الواقع، كلّ حسب طريقته، بهدف الكشف عن هذا الفساد برؤية فنيّة مبدعة.

و- الغموض: بسبب وسائل الصّوفية الغامضة في إدراك الأشياء والتعبير عنها، كان من الطّبيعي أن يظللّ الغموض أقوالهم و أشعارهم، وقد تسرّب هذا الغموض إلى الشّعور المعاصر، من حيث علاقته بالصّوفية وما يتّصل بلغتها من رموز وإيحاءات، وهذا الغموض يجعل القارئ يخوض تجربة عنيفة ليصل إلى المضمون الحقيقي لهذه الأشعار.

و الحقيقة أنّ الحديث عن تجربة التّصوّف عند الشّعراء المعاصرين لا يكون إلّا من خلال الواقع الاجتماعي والثقافي والعقائدي السائد في الأمّة العربية، هذا الواقع الذي تجسّدت فيه تناقضات

<sup>1</sup> كولن ولسن، الشعر والصّوفية، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1972، ص127.

عديدة، واتّسعت لتشمل مستويات معرفية متضاربة، ظلّت هي المحور الأساسي لصوقية الشاعر المعاصر التي جاءت استجابة لهذا التّضارب، فصوفيته في أغليبتها ثورة، وتمرد ورفض للواقع و الرضا بالسّجن والقيود والعبودية، من أجل التّغيير في هذا الوجود.

### 5- نماذج التّوظيف الصّوفي في الشعر العربي المعاصر:

ظهر الأثر الصّوفي واضحاً عند مجموعة كبيرة من الشعراء العرب فنجد صلاح عبد الصّبور ينطلق من أحزانه من فكر صوفي يبحث عن المعرفة، و يعكس صدمة الشاعر بالواقع، ورغبته بالتمرد عليه حيث يقول معبراً عن صفاء الرّوح، ونقائها:

الله يا وِحدَتِي المَعْلَقَةُ الأَبْوَابِ / الله لَوْ مَنَحْتَنِي الصَّفَاءَ / الله لَوْ جَلَسْتُ فِي ظِلَالِكَ الوَارِقَةِ اللِّقَاءِ /  
أَجْدَلُ جَبَلِ الخَوْفِ وَالسَّامِ / طُولُ نَهَارِي / أَشْنُقُ فِيهَا العَالَمَ الَّذِي تَرَكْتُهُ وَرَاءَ جِدَارِي / ثُمَّ أَنَامُ غَارِقًا  
فَلَا يَعْوَصُ لِي...<sup>1</sup>

ولعلّ قصيدة "مذكرات الصّوفي بشر الحافي لصلاح عبد الصّبور من أهم القصائد دلالة عن فكرة الانسحاب من الحياة، وخاصة أنّه يقدّم لها بالحديث عن بشر الحافي، ثم يقول:

حِينَ فَقَدْنَا الرِّضَا / بِمَا يُرِيدُ القَضَاءُ / لَمْ تَنْزِلِ الأمْطَارُ / وَلَمْ تُورِقِ الأشْجَارُ / وَلَمْ تَلْمَعِ الأَثْمَارُ /  
حِينَ فَقَدْنَا بالرِّضَا / حِينَ فَقَدْنَا الضِّحْكَ / حِينَ فَقَدَ هَدَا الجُنْبُ / تَفَجَّرَتْ عُيُونُنَا بُكَاءً<sup>2</sup>

يقرّ الشاعر منذ الوهلة الأولى بضياح كلّ شيء، وفقدان كلّ ما هو جميل، و هي إدانة ببداية الانسحاب من الحياة، فالإنسان حين يفقد كلّ شيء حتّى الرضا بالقدر لا بدّ أن يعلن عن رفضه للحياة، وكلّ ما في الوجود، فلا الأمطار موجودة، ولا الأشجار مورقة، و لا الأثمار لامعة، فما جدوى البقاء في هذه الحياة الجرداء الخاوية من عروشها.

وبنوع من الصّوفية الصّامتة يواصل الشاعر مذكرات بشر الحافي التي تمثّل في الأصل مذكراته كفرد عربي معاصر ضاق ذرعاً بهذه الحياة، فيقول:

إحْرِصْ أَلَّا تَسْمَعَ / إحْرِصْ أَلَّا تَنْظُرُ / إحْرِصْ أَلَّا تَلْمَسَنَّ / إحْرِصْ أَلَّا تَتَكَلَّمَنَّ / قِفْ / وَتَعَلَّقْ فِي حَبْلِ  
الصَّمْتِ المَبْرَمِ / يَنْبُوعُ القَوْلِ عمِيقٌ / لَكِنَّ الكَفَّ صَغِيرَةٌ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> صلاح عبد الصبور، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1972، ص 205

<sup>2</sup> صلاح عبد الصبور، ديوانه، ص 161

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 261.

يعاني بشر عبد الصّبور من واقع يجبره على الانتماء في الفكرين السّياسي والانساني المزيف وفي المعاناة يحاول أن يجد لنفسه مكانا ليفرّ إليه هربا، ولو عن طريق ممارسة الصّمت، والتعلّق بحاله. وعلى هذا النحو من العزلة والانسحاب من الحياه تستمرّ مذكّرات بشر الحافي، لتكون إدانة كاملة ورافضة للإنسان والوجود، وهي في الحقيقة رؤية صوفية لعبد الصّبور تنظر إلى الواقع العفن وتريد أن تتجاوزه إلى الأفق النوراني الأعلى:

الْإِنْسَانُ الْإِنْسَانُ عِبْرٌ / مِنْ أَعْوَامٍ / وَ مَضَى لَمْ يَعْرِفْهُ بَشَرٌ / حَفَرَ اللَّعْنَاءَ وَنَامَ / وَنَعَطَى بِالْآلَامِ<sup>1</sup>  
إنّه انسحاب من الوجود الملّون بالعار، و يتحوّل فيه الإنسان إلى رموز حيوانية مادية و إلى قوى شيطانية لا يملك صاحب النّفس الصّافية إزّاءه إلا الصّمت وتمّي الموت، ما دامت الحقيقة معيّبة في هذه الحياة، ومادام الظلم أوقف كلّ معنى جميل، وزرع العذاب، والألم في النّفوس، إنّ هذه الرّؤية الصّوفية عند الشّاعر فيها إسقاط للماضي على الحاضر، إذ إنّ مذكّرات بشر عبد الصّبور أو صلاح الحافي، لا فرق، فالزّمن واحد والإنسان واحد.

قصيدة ( المعبودة ) لعبد الوهاب البيّاتي فيها كثير من خصائص التّجربة الصّوفية، يبحث الشّاعر في النصّ عن الحبّ الذي أمض زمنا طويلا في البحث عنه، فعثر عليه في النّهاية في وطنه، ويبدأ النصّ بخطاب يوجّهه إلى المعبودة، يقول:

انْتَظَرْتُكَ عِشْرِينَ عَامًا فِي الْمُنْفَى دُونَ جَدْوَى / حَتَّى وَجَدْتُكَ فِي الْوَطَنِ / أَيُّهَا الْمَعْبُودَةُ، أَيُّهَا  
الْحَمَامَةُ الْمَقْدَسَةُ / أَنْتَ مَنْفَايَ وَوَطَنِي / وَقَصِيدَتِي الْمُنْتَظَرَةُ<sup>2</sup>.

وفي هذه القصيدة تضيع في الصّوفي (ساعة الكشف) قدرته على التّمييز، ويختلط عليه الزّمان والمكان:

كَأَنَّا وُلِدْنَا مِنْ جَدِيدٍ بِكَوْكَبٍ / هُوَ الْوَطَنُ الْمَفْقُودُ أَوْ هُوَ أَبْعَدُ / أَقُولُ لِعَيْنَيْكَ اللَّتَيْنِ تَلَاقَتَا / بَعِينِي:  
أَكَانَ الْأَمْسُ مَرًّا أَوْ الْعَدُّ<sup>3</sup>.

إنّ ظاهرة الاستبطان الواعي ، وهي القدرة على التّفاد إلى المستويات الأعمق في النّفس البشريّة وفي الكائنات، خاصيّة متأصّلة في التّجربة الصّوفية، ولا يوجد في شعرنا المعاصر من برزت عنده هذه الظّاهرة مثل خليل حاوي، ومحمود درويش، وقد ساهمت إسهاما كبيرا في الغموض الغالب على شعريهما، يقول درويش في قصيده ( الخروج من السّاحل المتوسط):

<sup>1</sup>المصدر نفسه، ص262.

<sup>2</sup> عبد الوهاب البيّاتي، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1971، ص 119.

<sup>3</sup> المرجع نفسه ، ص119.

لَا تُوقِفُونِي عَنْ نَزِيْفِي / سَاعَةُ الْمِيْلَادِ قَلَّدْتُ الزَّمَانَ، وَحَاوَلْتَنِي / كُنْتُ شَعْبًا - حَاوَلْتَنِي مَرَّةً أُخْرَى /  
أَرَى صَفًّا مِنَ الشُّهَدَاءِ يَنْدَفِعُونَ نَحْوِي، ثُمَّ يَحْتَبِئُونَ فِي صَدْرِي وَيَحْتَرِفُونَ<sup>1</sup>.

إنّ الذّات في لحظة الاستغراق هذه تتوحّد مع العالم الذي تنظر إليه، لأنّها تنظر إليه بعين الفنّ، بما هو شكل ولون، ولا تنظر إليه على أنّه ذاته العادية، فلا تعود الصّورة أو المنظر أو الواقعة الجمالية شيئًا خارج الذّات، بل يصبح الإنسان كيانا واحدا، وبمحي الزّمان والمكان، و يمتلك الذّات وعي واحد، فالشّاعر في تأمل معاناة الإنسان يحاول الوصول إلى أغوار نفسه التي ينعكس عليها الواقع الأليم الذي يرفضه، وعليه فإنّ الشّاعر المعاصر يعيش حالة جديدة من المفارقة الوجدانية بين زمن وزمن آخر، وإن كان قد عاش في السّابق تجاربه مع الحسّ عندما انفتح على مباحج الوجود.

وللبّيّاتي قصيدة (عذاب الحلاج)، التي يظهر فيها الحلاج بعيد جديد، يتمثّل في نضاله من أجل الفقراء، وقدرته على الحلول في روح الجماهير و قابلية التجدد في كلّ عصر<sup>2</sup>، ويجعله رمز للفادي يقول على لسان الحلاج:

سَقَطَتْ فِي الْعَتَمَةِ وَالْفَرَاغِ / تَلَطَّخَتْ رُوحَكَ بِالْأَصْبَاغِ / شَرِبْتَ مِنْ آبَارِهِمْ / أَصَابَكَ الدُّوَارُ /  
تَلَوَّتْ يَدَاكَ بِالْحَبْرِ وَالْغُبَارِ<sup>3</sup>.

هذه الحياة ملوّثة لا شيء فيها على حقيقته، وهو متردّد بين السّكوت والبقاء في قمة الصّوفية، وعدم السّكوت على هذا الواقع، ولكنه يختار الثّورة:

مَا أَوْحَشَ اللَّيْلَ إِذَا انْطَفَأَ الْمِصْبَاحُ / وَأَكَلْتُ حُبْزَ الْجِيَاعِ الْكَادِحِينَ زُمَرَ الذُّبَابِ / وَصَائِدُوا الذُّبَابِ<sup>4</sup>.

ولما كان الشّعر جزءا من الواقع، وهو يتقدّم بتقدّم الزّمن ويساير الحياة الاجتماعية، فإنّ له صلة بالتحوّلات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي حدثت في السّنين وما بعدها، هذه التحوّلات التي أفرزت نوعا من الإحساس العنيف بالقلق والغربة، والذي يتمثّل في الحقيقة مظهرا من مظاهر النّزعة الصّوفية التي رافقت الشّاعر المعاصر في سعيه الدائم للوصول إلى الحقيقة التي ينشدها، شأنه ذلك شأن الصّوفي الذي لا تهدأ نفسه المتشوّقة إلى الخلاص من سجن المادّة والزّمن وفي هذا يقول بدر شاكر السياب:

<sup>1</sup> محمود درويش، قصيدة الخروج من ساحل المتوسط، الدّيان، دار العودة، بيروت، ط1، 1977، ج2، ص247

<sup>2</sup> سعيد بو سقطة، الرمز الصوفي في الشعري المعاصر، ص39.

<sup>3</sup> عبد الوهاب البيّاتي، قصيدة الفقر والثّورة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1969، ص10.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص11.

وَتَلْتَفُ حَوْلِي دُرُوبُ الْمَدِينَةِ / حَبَالًا مِنَ الطَّيْنِ يَمْضَعْنَ قَلْبِي / وَيُعْطِينَ عَن جَمْرَةٍ فِيهِ، طِينَةٌ / حَبَالًا  
مِنَ النَّارِ يَجْلِدُنَّ عُرْيَ الْحُقُولِ الْحَزِينَةِ / وَيَحْرِقْنَ جِيكُورَ فِي قَاعِ رُوحِي / وَيَزْرَعْنَ فِيهَا رَمَادَ الضَّعِينَةِ<sup>1</sup>.

ينزع السيّاب منزع الصّوفية، فتتوحد ذاته الشاعرة بعالم المدينة المأساوي، ويستبدّ به القلق ويعتصره، وتتحمل روحه المعذبة المعاناة في سبيل رفع رماد الضّعينة عن مدينته المعذبة، وإذا كان الخلاص عند السيّاب منبثقا عن علاقة الاندماج بالواقع المأساوي، فإنّ احساس القلق والغربة عند أمل دنقل تحوّل إلى عالم الموت، أو تجسيدا له، يقول الشّاعر:

عِنْدَمَا يَبْتَلِعُ ( الكُورْنِيش ) أَضْوَاءَ الْغُرُوبِ / تَسْأَلُ الظُّلْمَةَ فِيهِ وَالْبُرُودَةَ / يَجْمَلُ الْجُوعُ إِلَى الْعَارِ... وَلِيَدُهُ / كَلِمَاتٌ... / ثُمَّ تَنْسِلُ مِنَ الْبَرْدِ... لِدَفِّ الْعَرَبَاتِ / وَالْمَصَابِيحِ: شَطَايَا قَمَرٍ... كَانَ يُضِيءُ / حَطْمَتُهُ قَبْضَةُ الطَّاوُوسِ فَوْقَ الطَّرِيقَاتِ! / كَلِمَاتٌ... كَلِمَاتٌ<sup>2</sup>

إنّ القلق والحزن عند أمل دنقل ليس حزنا عاديا أو ذاتيا، إنّ حزن قلق صوّبيّ، ولهذا تنطوي فيه فترات الزّمن وتتجسّد، ويمتزج بالحياة والنوت، والانبعاث، ويقترن بالحلم، والوحدة، والحقيقة، والوهم، إنّ حزن الفرد العربيّ المتحيّر على واقعه المأساوي المحكوم بالموت، والمحفوف بالعبثية، والأجدوى. وتعدّ فكرة الوجود من الظواهر الصّوفية اللاّفتة للنظر في شعرنا العربي المعاصر، والتي كانت أساسا في فكر ابن العربي، وإن كان لا يريد بها وحدة وجود ماديّة، وإنّما وحدة وجود مثالية، أو روحية تقرّر وجود حقيقيّة هي الحقّ الظاهر في صور الموجودات، ويعدّ الوجود العالم بمثابة الظلّ لصاحب الظلّ، والشّاعر المعاصر ذي التّزعة الصّوفية لم يكن مطالبا بحلّ التناقضات، ولكنّه يستشعر الوحدة بين الخالق، والمخلوقات، أو كما يقول عبد العزيز المقالح:

أَغْمَضْتُ عَيْنِي كُنْتُ فِي يَدِي / وَكَانَتْ الْأَرْضُ مَعِي / وَكَانَتْ الْأَنْهَارُ / وَالشَّمْسُ وَالْأَقْمَارُ /  
تَعْسِلُنِي مِنَ الدَّاخِلِ / تَعْسِلُ الْوُجُوهَ فِي الْعُيُونِ / تَعْسِلُ وَجْهَ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ / حِينَ فَتَحْتُهَا كَانَ الْفَرَاغُ  
قَاتِمًا / وَكَانَ كَفِّي خَاوِيًا... وَكَانَتْ الدِّيَارُ / اللَّهُ كَانَ حِينَ كُنْتُ - مَوْجُودًا - / وَكَانَتْ الْفَرَشَاتُ تُزِينُ  
الْحُقُولَ وَالْجِبَالَ<sup>3</sup>

وأدونيس كغيره من الشّعراء المعاصرين الذين استفادوا من التّجربة الصّوفية، استخدم الشّخصيات الصّوفية، ووظّفها في شعره، واستخدم شخصية الغزالي، والنّفري، والحلاج، وغيرهم، فقد تناول

<sup>1</sup> بدر شاكر، السيّاب الاعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، ص 165.

<sup>2</sup> أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 165

<sup>3</sup> عبد العزيز المقالح، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1985، ص 80

الحلاج، على أنه شخصية متميزة، تجمع بين الثنائيات الضدية في آن واحد، ومنحه القدرة على تغيير العالم، يقول في قصيدته (مرثية الحلاج) :

رِيشَتُكَ الْمَسْمُومَةَ الْخَضْرَاءَ / رِيشَتُكَ الْمَنْفُوحَةَ الْأُودَاجَ بِاللَّهْيَبِ / بِالْكَوْكَبِ الطَّالِعِ مِنْ بَعْدَادَ /  
تَارِيحُنَا وَبَعَثْنَا الْقَرِيبِ / فِي أَرْضِنَا فِي مَوْتِنَا الْمَعَادَ / ..... / يَارِيشَةَ مَسْمُومَةَ خَضْرَاءَ / لَمْ يَبْقَ  
لِلْأَتِينَ مِنْ بَعِيدِ / مَعَ الصَّدَى وَالْمَوْتُ وَالْجَلِيدُ / فِي هَذِهِ الْأَرْضِ النَّشُورِيَّةِ / لَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْتَ وَالْحُضُورِ /  
بَالِغَةُ الرَّعْدِ الْجَلِيدِيَّةِ / فِي هَذِهِ الْأَرْضِ الْقَشُورِيَّةِ / يَا شَاعِرَ الْأَسْرَارِ وَالْجُدُورِ<sup>1</sup>

فالريشة أداة للكتابة، تشير إلى فكر الحلاج الذي ضحى من أجله، وهذه الريشة وإن كانت في الظاهر مسمومة خضراء، والسّم الموت، والخضراء الحياة، لكن هذا السّم خلاق في سياقه، لأنه لمحاربة الواقع الفاسد، فالسّم هنا هو الخضرة، ولا تناقض بين الريشة الخضراء والريشة المنفوخة الأوداج باللهب، لأنّ اللهب سيعرق ما يصلح بالحياة.

إنّ الشّاعر العربي المعاصر في توظيفه التجربة الصّوفية ليس من منطلق عقائدي، وإنّما الإتّفاق بينهما يكون في البعد الفئّي، والشّاعر يرى في التجربة الصّوفية وسيلة للتعبير عن رؤية واضحة، هي الثّورة ورفض للواقع المأساوي، وسيلة للإبداع، ومواصلة الرّحلة الشّعريّة.



<sup>1</sup> أدونيس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 127.

## قائمة المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر والمراجع العربية

- 1- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، الجزائر.
- 2- إبراهيم محمد منصور، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1999.
- 3- إحسان عبّاس، بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، ط5، بيروت، دار الثقافة، 1983.
- 4- أحسن مزدور، الثورة الجزائرية في الشعر المصري المعاصر، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1، 2005.
- 5- أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجزائرية، د.ت.
- 6- أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط.
- 7- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
- 8- إسماعيل الصلخدي، المرشد في المذاهب الأدبية و الفنون الأدبية، الصف الثالث ثانوي.
- 9- إليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، ج5، بيروت.
- 10- أمال موسى، محمد الغري، من شعراء الأحياء، أحمد شوقي، معروف الرصافي، محمد الشادلي خزندار، المنظمة العربية للتربية والثقافة و العلوم ألكسو.
- 11- أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر من 1954 حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 1985.
- 12- أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- 13- حسن فتح الباب، ثورة الجزائر في إبداع شعراء مصر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
- 14- خليل حاوي ، الزّمام، دار الطليعة، ط3 ، بيروت، 1962 .
- خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1 ، 2003.
- 15- رجاء نقاش، أدباء ومواقف، دار صيدا، بيروت، د.ط.

- 16-رضوان محمد الكردي، الشاغوري شاعر التصوف في القرن 20، دار الفتح، عمّان، ط، 2002 .
- 17-سعد الدين الجيزاوي، العامل الديني في الشعر المصري الحديث، ج1، المجلس الأعلى للفنون والآداب، دط، 1964.
- 18-سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984.
- 19-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، 1983، القاهرة.
- 20-سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث و الدراسات، ط2، 2008.
- 21-شارل عيساوي، مشكلات قومية، دار مكتبة الحياة، د.ط، بيروت، 1959.
- 22-شعبان عبد الحكيم محمد، شعر مدرسة الإحياء - رؤية نقدية - العلم و الإيمان للنشر والتوزيع، ط1، مج1، 2018.
- 23-شلتاغ عبود، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1985.
- 24-شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط. 1998.
- 25-صلاح الدين محمد عبد التّوّاب، مدارس الشعر العربي في العصر الحديث، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2005.
- 26-صلاح الصبور، المسرحية في ديوانه، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
- 27-صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، 1981.
- 28-طه وادي، جماليات القصيدة العربية، الشركة العصرية العالمية للنشر، ط1، 2000.
- 29-عباس محمد جابر، الشاعر عبد الوهاب البياتي، دار الكرمل، عمان، 2001.
- 30-عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني المعاصر من النكبة إلى النهضة، مكتبة التجار للطباعة والنشر، 2005 .
- 31-عبد العالي رزّاق، الحبّ في درجة الصّفّر، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1977.
- 32-عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1972.

- 33- عبد القادر الرباعي ، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمام ، الأردن، 1980.
- 34- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي المعاصر، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1982
- 35- عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
- 36- عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد البحوث و الدراسات العربية، دار الكتب، د.ط، 1970.
- 37- عبد الله العروي، مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط5، 1993.
- 38- عبد الوهاب البياتي، تجرّبي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993.
- 39- عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر السوري، وزارة المجاهدين، 2005، الجزائر، ج.2.
- 40- عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
- 41- عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، دار المعارف، ط1، 1885، بيروت.
- 42- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية، القاهرة، ط1، 1978.
- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، الناشر المكتبة الأكاديمية، 1994، ط.5
- 43- عفت الشرقاوي، الهوية القوية في الأدب العربي المعاصر، منشورات البحوث و الدراسات العربية، د.ط، القاهرة، 1999.
- 44- أبو العلا عفيفي، تصوّف الثورة الروحية في الإسلام، دار المعارف، ط1، 1963.
- 45- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
- 46- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر و التوزيع، طرابلس، ط1، 1987.
- 47- عماد علي سليم، الخطيب - في الأدب الحديث و نقده، دار السيرة، ط1، 2009.

- 48- عمر دقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، ط2، نشر و توزيع مكتبة الشرق بجلب، 1963.
- 49- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، مصر، ط1، 1996.
- 50- غريب روز: تمهيد في النقد الأدبي الحديث، ط1، بيروت، 1971.
- 51- فوزي الحاج، الشعر العربي في القرن العشرين، منشورات مجلس اتحاد الطلبة، ط1، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 1994.
- 52- قراءات في الفكر القومي، مجموعة من المؤلفين، منشورات مكر، دراسات الوحدة العربية، د.ط، بيروت، د.ت.
- 53- قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2012.
- 54- مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.
- 55- محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط3، 1991.
- 56- محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، المفاهيم و التحليلات، ط1، شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدر البيضاء، 2000.
- 57- محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981.
- 58- محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1994.
- 59- محمد صائل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991.
- 60- محمد عبد المنعم خفاجي، حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002.
- 61- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2003.
- 62- محمد عمران، الأعمال الكاملة من منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ج1، 1996.

- 63- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1986.
- 64- محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1980.
- 65- مسعد بن عبيد عطوي، الغموض في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط1، 1985.
- 66- ابن المنظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط5، 1956، ج.12.
- 67- موسى إبراهيم نمر، شعرية المقدّس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دروب النّشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2010.
- 68- وهبة مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، 1974.
- 69- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987.
- 70- يومس عمر فتّوش، توقيعات على وتر الصّمود والثورة ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس، ط1 ، 1944.

### ثانياً: الدواوين الشعريّة

- 1- أحمد المختار الوزير، من شعر الوزير، دار التونسية، تونس، ط1، 1959.
- 2- أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان دار العودة، بيروت، 1973.
- 3- أحمد محرم، الديوان، ج2، مكتبة الفلاح، الكويت، 1984.
- 4- أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.
- 5- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار العودة، بيروت، 1971.
- 6- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مج1 ، ط4 ، 1984.
- 7- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، المطبعة الفنية، القاهرة.
- 8- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985.
- 9- البارودي، ديوانه، تحقيق علي الجارم و محمد شفيق معروف، القاهرة، دار المعارف، ج1، 1971.
- 10- بدر شاكر السيّاب، الأعمال الشعرية، ج1 ، دار العودة ،بيروت، 1971 .
- 11- بدر شاكر السيّاب، الديوان، دار العودة، بيروت، م.ج1، د.ط. 1974.
- 12- توفيق زياد، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1970.

- 13- سليمان العيسى، ديوان الجزائر، (1954-1984)، دار أطفالنا للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2010.
- 14- سليمان العيسى، ديوانه، منشورات وزارة الثقافة، 2009.
- 15- سميح القاسم، الديوان، دار العودة، بيروت، 1973.
- 16- سميح القاسم، ديوان شخص غير مرغوب فيه، دار الكلمة، ط2، بيروت، لبنان، 1986.
- 17- سميح القاسم، ديوانه، النورس للنشر والتوزيع، القدس، 1990.
- 18- السيّاب، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
- 19- صلاح عبد الصّبور ، ديوانه، النَّاس في بلادي، دار العودة ، بيروت، 1988 .
- 20- صلاح عبد الصبور، ديوانه، أقول لكم، دار الشروق، ط5، بيروت، 1982.
- 21- صلاح عبد الصبور، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1972.
- 22- أبو الطيب المتنبي، الديوان دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، بيروت.
- 23- عبد العزيز المقالح ، ديوانه ، دار العودة ، بيروت، 1985.
- 24- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
- 25- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1995، ج.2.
- 26- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، مج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.
- 27- عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
- 28- عبد الوهاب البياتي، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1971.
- 29- عبد الوهاب البياتي، قصيدة الفقر والثورة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1969.
- 30- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، جمعية البيت للثقافة والفنون، ج1، 1969 .
- 31- عزّالدين ميهوبي، الشّمس والجلّاد، غنائية الشّهيد محمّد العربي بن مهدي، ط1 ، دار أصالة، الجزائر، 1988 .

- 32- علي محمود طه، الديوان، شرح و تحقيق: محمد نبيل طريفي، مج1، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 2001.
- 33- عمر أبو ريشا، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
- 34- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، مج 1، ط2، بيروت، 1996.
- 35- فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1993.
- 36- فدى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993.
- 37- المازني، ديوانه، القاهرة، ج2، 1917.
- 38- محمد إبراهيم أبو سنة، الديوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975.
- 39- محمد العيد آل خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992.
- 40- محمد الفيتوري، الأعمال الكاملة، ط3، مطبوعة دار العودة، بيروت، 1979.
- 41- محمد الفيتوري، الديوان، دار العودة، بيروت، 1970.
- 42- محمد الفيتوري، الديوان، دار العودة، بيروت، مج2، ط3، 1979.
- 43- محمد مهدي الجواهري، الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1982.
- 44- محمود درويش، الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1968.
- 45- محمود درويش، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، رياض الريس الكتب والنشر، 2005.
- 46- محمود درويش، الديوان، دار العودة، بيروت، ط14، 1994.
- 47- محمود درويش، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط14، 1994.
- 48- محمود درويش، ديوانه، ط4، دار العودة، بيروت، 1992.
- 49- محمود درويش، قصيدة الخروج من ساحل المتوسط، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1977، ج. 2،
- 50- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007.
- 51- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ديوان شعري، دارمونم للنشر جزائري، 2006.

- 52- مفدي زكرياء، ديوانه، اللهب المقدّس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.
- 53- نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- 54- نازك الملائكة، الديوان، قصيدة " الدعوة الأحلام"، دار العودة، بيروت، 1997، مج.2.
- 55- نازك الملائكة، ديوان، مج 2، دار العودة، بيروت، 1997.
- 56- نزار قباني، الأعمال الكاملة، بيروت، لبنان، ط1، 1971.
- 57- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، بيروت، لبنان، ط6، ج3، 2000.
- 58- نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج6، ط2، بيروت، 1990.
- 59- نزار قباني، ديوانه الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 1967.
- 60- هارون هاشم رشيد، ديوان مفكرة عاشق، المطابع الموحدة، 1980.

### ثالثاً: المجلات والدوريات

- 1- أيام الحلم و الثورة، قراءة في كتاب: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، صحيفة العرب الأسبوعي بتاريخ 2008./12/06
- 2- بوجمعة بوبعيو، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي و جماعة أبولو، منشورات جامعة قارو يونيس بن غازي، ط1، 1995.
- 3- رضا عامر، مقارنة سيميائية بعنوان ديوان سمات من الصحراء، مجلة الباحث، ع04، منشورات جامعة البويرة. 2008.
- 4- سعيد حمزاوي في أغنية الثورية الأوراسية مجلة التبيين، منشورات الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، ع32، 2009.
- 5- سليمان العيسى، من حوار أجرت معه فتيحة بوروينة، جريدة الرياض اليومية، ع11869، 1421هـ.
- 6- عبد السلام المحاميد، المرحلة التموزية عند السياب، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد. 1084.
- 7- فتحي عبد الله، محمد عفيفي مطر، من المحدود إلى المطلق، مجلة القاهرة، سبتمبر.
- 8- محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، مج 1، ع4، 1981.
- 9- نافع حسن، الفكر القومي بين متطلّبات التجديد و العودة إلى المنابع الأصلية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث و الدراسات، ع.12، 2009.

10-نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، العدد الثالث والرابع، أبريل، سبتمبر 1987.

### رابعاً: الرسائل الجامعية

- 1-إيمان عمر، الشعر الصوفي عند الشعراء الرومانسيين(رسالة ماجستير)، جامعة عدن، 2002.
- 2-بدران عبد الحسيني، الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1989.
- 3-حبيب بوهورور، الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، أدونيس و نزار قباني، نموذجاً، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، كلية الآداب و اللغات، قيم اللغة العربية و آدابها، الجزائر، 2007.
- 4-حسن الحقاني، الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، نقلا عن فهد أبو خضرة، دراسات في الشعر والعروض، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2006.
- 5-سامح الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي و التراث، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1988.
- سميرة أبو غزالة، دور الشعر الحديث في القومية العربية، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، مصر، 1960.

### خامساً: الكتب المترجمة

- 1-جان بول سارتر، الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرايشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1967.
- 2-أرسطو، في الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، 1953.
- 3-كولن ولسن، الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1972.



## فهرس المآضرات

رقم الصّفحة	الموضوعات
01	تقديم
02	المواصفات المنهجية لمقرّر قضايا النصّ الشعري الحديث والمعاصر
10-03	المآضرة الأولى: مآهر التجديد في الشعر العربي الحديث
16-11	المآضرة الثانية: الثّورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر
23-17	المآضرة الثالثة: القضية الفلسطينية في الشعر العربي الحديث والمعاصر
28-24	المآضرة الرابعة: البعد الوطني والقومي في الشعر العربي الحديث
34-29	المآضرة الخامسة: قضية الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر
44-35	المآضرة ١: الرّمز والأسطورة في النصّ الشعري المعاصر 1
50-45	المآضرة السّابعة: الرّمز والأسطورة في النصّ الشعري المعاصر 2
65-51	المآضرة الثامنة: الصّورة الشعريّة في النصّ الشعري المعاصر
72-66	المآضرة التاسعة: الغموض في النصّ الشعري المعاصر 1
81-73	المآضرة العاشرة: الغموض في النصّ الشعري المعاصر 1
87-82	المآضرة الحادية عشرة: النزعة الدرامية في الشعر المعاصر 1
96-88	المآضرة الثانية عشرة: النزعة الدرامية في الشعر المعاصر 2
102-97	المآضرة الثالثة عشرة: النزعة الصوفية في النصّ الشعري المعاصر 1
110-103	المآضرة الرابعة عشرة: النزعة الصوفية في النصّ الشعري المعاصر 2
119-111	قائمة المصادر والمراجع
120	فهرس المآضرات

