مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين

رسالة تقدم بها الطالب

سامر فاضل عبد الكاظم الاسدي

الى
مجلس كليّة التربية/ جامعة بابل وهي جزء من
متطلبات نيل شهادة الماجستير في آداب اللّغة العربيّة

بإشراف
أ.م.د. قيس حمزة الخفاجي

1426هـ ***2005م***

بسم الله الرحمن الرحيم
إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين) **التي تقدم بها الطالب (سامر فاضل عبد الكاظم) جرى تحت إشرافي، في كلية التربية/ جامعة بابل، وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.**

الإمضاء:
المشرف :أ.م.د.قيس حمزة الخفاجي
التاريــخ : / / 2005

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

الإمضاء:
رئيس لجنة الدراسات العليا:
التاريخ: / / 2005

بسم الله الرحمن الرحيم
قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أننا اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ (مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين) **التي تقدم بها الطالب**(سامر فاضل عبد الكاظم) **وقد ناقشنا الطالب في**

محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير ( ) .

الإمضاء:
عضو اللجنة:
التاريخ: / /2005

الإمضاء:
عضو اللجنة:
التاريخ: / / 2005

الإمضاء:
عضو اللجنة(المشرف) :
التاريخ: / /2005

الإمضاء:
رئيس اللجنة:
التاريخ: / /2005

صدقت من مجلس كلية التربية / جامعة بابل

الإمضاء:
عميد كلية التربية:
التاريخ: / / 2005

الإهداء

❖ إلى من بفيضهم ازدان فكري ووجداني

أمي . . . وأبي . . . وأخي

يعرب،

❖ وإلى زهرة بصيرتي

زوجتي أم علي .

الباحث

F

۞ وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَهُ قُرْءَاناً عَرَبِيّاً

وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنَ الوَعِيدِ لَعَلَّهُم
يَتَّقُونَ أَو يُحدِثُ لَهُم ذِكْراً۞

(U)

طه/

شكر وتقدير

عجزاً ألوذ ببضعة أحرف تعبيراً عن جزيل شكري وعظيم امتناني لأستاذي ومعلمي الدكتور قيس حمزة الخفاجي الذي رعى هذا المنجز فكرة ومشروعا , تقويما وتهذيبا ... وأبداً أبقى شاكراً لفضله وحافظاً له .

وكم أود أن تسعفني الكلمات للتعبير عن امتناني للأب الأستاذ د.علي ناصر غالب لرعايته وحرصه الكبيرين .

وأتقدم بعظيم التقدير والامتنان إلى الأستاذ د.عادل كتاب الذي أعطاني القليل ولكنه سدّ عين الشمس ،وبالشكر الجزيل مع الامتنان والعرفان إلى الأساتذة د. عدنان حسين العوادي و د. هناء جواد عبد السادة ود. عباس محمد رضا و صفاء عبيد الحفيظ و عدنان سماكة وسعدي عبود الداود وولده يسار

وعامر علوش و إدريس طارق لما أبدوه من عون.... ولما أتحفوني به من المصادر النادرة... فجزاهم الله عني خير الجزاء .

وأشكر العاملين والعاملات في مكتبات جامعة بابل و بغداد والجامعة المستنصرية . ولا يفوتني تقديم الشكر إلى الآنسة نهلة هادي التي كان لصبرها أثر طيب في طباعة هذه الرسالة.

الباحث

t t t t

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة.....	5-3
التمهيد : الحداثة لغة واصطلاحاً وسيرورةً.....	29-6
الفصل الاول: مفهوم حداثة الشعر عند جماعة الديوان.....	**61-30**
-جماعة الديوان وصلتهم بالثقافتين الاوروبية والعربية.....	34-31
- طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند جماعة الديوان.....	36-35
- بنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند جماعة الديوان.....	52-37
- مستويات مفهوم حداثة الشعر عند جماعة الديوان.....	61-53
الفصل الثاني: مفهوم حداثة الشعر عند شعراء المهجر.....	**114-62**
- شعراء المهجر وصلتهم بالثقافتين الاوروبية والعربية.....	65-63
- طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند شعراء المهجر.....	71-66
- بنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند شعراء المهجر.....	87-72
- مستويات مفهوم حداثة الشعر عند شعراء المهجر.....	114-88
الفصل الثالث: مفهوم حداثة الشعر عند جماعة ابولو.....	161-115
- جماعة ابولو وصلتها بالثقافتين الاوروبية والعربية.....	119-116
- طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند جماعة ابولو.....	123-120
- بنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند جماعة ابولو.....	143-124
- مستويات مفهوم حداثة الشعر عند جماعة ابولو.....	161-144
الفصل الرابع: مفهوم حداثة الشعر عند شعر الشعر الحر.....	**225-162**
- شعراء الشعر الحر وصلتهم بالثقافتين الاوروبية والعربية.....	167-163
- طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند شعراء الشعر الحر.....	171-168
- بنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند شعراء الشعر الحر.....	184-172
- مستويات مفهوم حداثة الشعر عند شعراء الشعر الحر.....	225-185
- الفصل الخامس: مفهوم حداثة الشعر عند شعراء قصيدة النثر.....	**293-226**
- شعراء قصيدة النثر وصلتهم بالثقافتين الاوروبية والعربية.....	239-227
- طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند شعراء قصيدة النثر.....	247-240
- بنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند شعراء قصيدة النثر.....	268-248
- مستويات مفهوم حداثة الشعر عند شعراء قصيدة النثر.....	293-269
الخاتمة.....	**296-294**
فهرس المصادر والمراجع.....	320-295
ملخص الرسالة باللغة الانكليزية.....	

في المعنى اللغوي: يتحدد معنى الحداثة لغةً في قولهم: حدث الشيء يحدث حدثاً وحداثة وأحدثه فهو محدث وحديث. وكذلك استحدثه.. فالحديث هو إيجاد شيء لم يكن وابتدعه. والحديث والحدوث نقيض القديم والقدْمة، وكون الشيء لم يكن. وما ابتدع ، والمحدث هو الأمر المبتدع، واستحدثتُ خبراً أي وجدت خبراً جديداً، والحديث الجديد من الاشياء. والحدث هو الشباب أو الأمر المنكر الذي ليس معتاداً ولا معروفاً، العالم محدث أي له صانع وليس بأزلي، فالحداثة هي الجدة، وأول الأمر وابتداؤه[1].

في المعنى الأدبي: على الرغم من ان مصطلح الحداثة مصطلح متجانس من حيث السؤال ما لحداثة؟ فإنه مصطلح ينطوي على قدر كبير من (اللا وحدة)، والتناقض، والنسبية على المستويين السوسيولوجي، والابداعي[2]. والحداثة جدة في الابداع، وتحرر من إسار المحاكاة والتقليد، وذلك بإنجاز عمل لم يؤت بمثله من قبل، ولم يسبق اليه مبدعه على صعيد الشكل والمضمون، وفي الحداثة الشعرية تعبير عن روح العصر بأبعاده، وأحداثه وقضاياه، تعبيراً حضارياً، مما يعكس تغلغل الشاعر في عصره، وارتباطه بالحياة من حوله ارتباطاً عضوياً وجوهرياً[3]. وليس للحداثة مواصفات محددة وطقوس معلومة، يمكن استيعابها والنسج على منوالها، كما انها ليست طقساً يحفظ عن ظهر قلب ويتبارى في تأديته، لانها مشروع مفتوح بين الشعراء، وشورى مستمرة بينهم[4].

ان أول ما يجب ان نتناوله هو المصطلح نفسه وعلاقته بالمصطلح الاجنبي الذي هو الاساس، لان مصطلح الحداثة مصطلح غربيّ[5] ففي اللغتين الانجليزية والفرنسية انتشرت لفظتان هما Modernism وModernity واختلفت الترجمة العربية بين الحداثة، والعصرية ، والمعاصرة. اما في المعاجم فيكاد يكون الفرق ضيقاً في الترجمة. ففي المعجم نجد ترجمة كلمة Modernism بتعبير أو استعمال عصري، العصرانية، وModyernity بالعصرية أو كون الشيء عصرياً. إلا ان المعجم يضيف الى معنى كلمة Modernism أنها حركة الفكر الكاثوليكي لتأويل تعاليم الكنيسة في ضوء المفاهيم العلمية والفلسفية السائدة في القرن التاسع عشر[1].

واختلط مصطلح الحداثة في العديد من الكتابات النقدية بمصطلح الحداثانية (المودرنزم)، فكان يوصف الشعر (المودرنزمي) بالشعر الحديث، بينما يكون من الدقة استخدام صفة لها علاقة بالمودرنزم، وهي Modernist أو Modernistic تجنباً للالتباس[2]. ومصطلح الحداثة يختلف عن المودرنزم، اذ يمتلك مصطلح الحداثة دلالة محددة على ماهو جوهري وشامل في نزعة الحداثة دون تقيد باشتراطات مذهبية او ظلال

---

(1) ينظر: كتاب العين، الخليل بن احمد الفراهيدي، مادة حدث: 354، ولسان العرب، ابن منظور، مادة حدث: 2/ 130-134، والمعجم الوسيط: 160/1، ومعجم الالفاظ القرآنية: 1/ 24.

(2) ينظر: كتاب المنزلات، منزلة الحداثة ، طراد الكبيسي: 11/1.

(3) ينظر: التأصيل والحداثة في الشعر العربي، محمود شلبي: 77.

(4) ينظر: الحداثة في الافق المغربي، نجيب العوفي: 84.

(5) ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط-دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً، سامي مهدي: 151.

(1) ينظر: قاموس المورد، منير البعلبكي: 586.

(2) ينظر: مدارات نقدية، فاضل ثامر: 170-171، وجدل الحداثة في الشعر، فاضل ثامر: 6-8.

قيمية ومفهومية. ومنها تلك الخاصة بتحديد موقف أونطولوجي معين بازاء الحياة والانسان. اما مصطلح المودرنزم، فهو على الرغم من انه ينتمي الى الجذر اللغوي نفسه للمصطلح الأول، غير انه قد تمذهب بعد اضافة ISM اليه، فأصبح يدل على حركة معينة داخل الأدب الغربي مشروطة بوضع تاريخي معين[3]. والمودرنزم هي بحقيقتها حركة لم تستغرق وقتاً طويلاً في اسبانيا، لكن كان لها دور فعّال في ربط الشعر في اسبانيا وامريكا اللاتينية بالشعر في اوربا. وقد ظهرت هذه الحركة في العقد الأخير من القرن التاسع عشر ولم تدم طويلاً[4].

واستخدمت الحداثة في معظم الدراسات الأدبية والنقدية مقترنة بمصطلحات اخرى، ولهذا وجب علينا التفريق بينها، ومن هذه المصطلحات:

1. الأصالة: ان الأصالة ليست ذات دلالة زمنية حتمية، لأن العمل الأصيل هو "الإنتاج الجديد الذي يحدث في مجرى التأريخ، ضرباً من الانفصال وكأنما هو حقيقة فريدة تند عن كل تفسير وتفلت من طائلة كل مقارنة"[1]، والاصيل هو الانتاج الصادق الذي تنكشف لنا حقيقته كسر يذيعه علينا الفنان للمرة الاولى[2]. فالأصالة بهذا المعنى ضد التقليد، ولا فرق بين ان يكون التقليد لآثار في اللغة العربية أو في لغة اجنبية، فالأصالة تعني التخلص من التقليد. ولكن هذا ليس هو المعنى الوحيد للأصالة، بل إن ثمة معنى آخر قد يتجاوز المعنى السابق، وهذا المعنى الثاني قريب من اصل الاستعمال اللغوي للكلمة، وهو شبيه بمعنى (العراقة) وقد عرفها (توفيق الحكيم) فقال : "وإن ما يسمونه العراقة في شعب ليس إلا فضائله المتوارثة من أعماق الحقب، وإن الإصالة في الأشياء والاحياء هي ذلك الاحتفاظ المتصل بالمزايا الموروثة، كابراً عن كابر، وحلقة بعد حلقة. هكذا يقال في شعب أو رجل او جواد، وهكذا يقال في فن أو علم أو أدب. عراقة الأدب هي طابعه المحفوظ المنحدر الينا من بعيد"[3] فالاصالة اذاً هي التأصل في الأصل والصدور عنه[4]، وبهذا كانت الاصالة تتضمن معنى الديمومة والاستمرار.
2. المعاصرة: على الرغم من استعمالها المبهم من حيث التحديد الزمني فإن معناها يتضح بملاحظة نقيضها وهو القدم، ومن هنا يبدو أن المعاصرة تمثل جانب الحركة التقدمية في مركب الديمومة الذي يكوّن الأصالة[5]. غير انها قد تقترب من الاصالة إن عني بها تمثيل القيم السائدة في العصر الحديث والصدور عنها، مما يلد الجديد الذي لم يكن من قبل[1]. وخير تحديد للمعاصرة هو البدء من الحاضر. ولما

---

[3] ينظر: م.ن: 171، و م.ن: 7.
[4] ينظر: نقد الحداثة، حامد ابو احمد: 147.
[1] ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان: 18.
[2] ينظر: مشكلة الفن، زكريا ابراهيم، 128-129.
[3] الملك اوديب، توفيق الحكيم، المقدمة: 14.
[4] ينظر: صدمة الحداثة، ادونيس: 141 و159، والمعجم الادبي، جبور عبد النور: 25.
[5] ينظر: الرؤيا المقيدة- دراسات في التفسير الحضاري للأدب، شكري عياد: 29.
[1] ينظر: الحداثة الشعرية، عبد المجيد زراقط: 25.

كانت المعاصرة تمثيل للقيم المألوفة في العصر الحديث، فإن بعض الباحثين قرنها ببدايات القرن العشرين، متجاوزين بذلك كل التواريخ التي تحدد بداية المعاصرة، عادّين ان التحديدات السالفة تقوم على مجرد الربط المادي بين المعاصرة وبين واحد من الاحداث التاريخية بلا مسوّغ حاسم ومقبول[2]، ومن هنا اقترنت بالتزامن[3].

3. الجدّة: وهي صفة الحديث أو المعاصر او سواهما، لكنها لاترتبط مثلهما بزمان ومكان محددين[4]، وقد ميز (ادونيس) بين الجديد والحديث فيقول: "للجديد معنيان: زمني وهو، في ذلك، آخر ما استجد، وفني، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كلّ مالم يُصبح عتيقاً. كل جديد، بهذا المعنى حديث. لكن ليس كل حديث جديداً [...] الجديد يتضمن إذن معياراً فنياً لايتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصرة"[5]. وتفرق (خالدة سعيد) بين الحداثة والتجديد لشمولية الأولى وخصوصية الثانية، على أساس ان التجديد من مظاهر الحداثة، والجديد عندها "هو إنتاج المختلف المتغير [...] الجديد نجده في عصور مختلفة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائماً"[6] إن الاختلاف يحدد ماهية الجديد لتعبيره عن واقع متجدد، ولاستخدامه معايير تغاير الماضي ولا تنفيه أو تلغيه[7]، في حين ان الحداثة تشتمل على الجدة وتتجاوزها في آن واحد، ولذلك فهي ترتبط "بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعات مع المعتقدات [...] ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة"[1]، فـ(خالدة سعيد) ترى ان الحداثة لاتولد إلا من خلال التراكم المعرفي، وتنطلق من مرحلة الى اخرى، ومن هنا يمكننا القول ان الحداثة حركة فكرية شاملة لها خصائصها ومميزاتها وقوانينها.

---

[2] ينظر: عن اللغة والأدب والنقد -رؤية تاريخية. ورؤية فنية، محمد احمد العزب: 102-103.
[3] ينظر: فاتحة لنهايات القرن، ادونيس: 314، والشعرية العربية، أدونيس: 95.
[4] ينظر: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 19.
[5] مقدمة للشعر العربي، أدونيس: 99 -100.
[6] الملامح الفكرية للحداثة، خالدة سعيد: 25.
[7] ينظر: تناقضات الحداثة العربية، كريم الوائلي: 3.
[1] الملامح الفكرية للحداثة: 25.

جذور الحداثة في التجربة الاوروبية

واجه النقاد صعوبات كثيرة في تحديد نشوء الحداثة ومكانها، وربما يعود ذلك الى الغموض الذي يكتنف المصطلح نفسه[1]. والحداثة بحقيقتها اكبر من كونها محض حادثة طارئة جاءت نتيجة عوامل مختلفة، لانها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد[2]. واذا نظرنا الى الحداثة من الناحية التأريخية، استناداً الى اطار واسع هو إطار التجربة الاوروبية، نجد انها تمثلت في الفكر الغربي القديم، المتمثل بالفكر اليوناني. فمن اهم جذور الحداثة الغربية هي الجذور اليونانية، والفكر الحداثي عند اليونانيين. يقول: (جيمس ماكفارلن) في كلمته (عقل الحداثة): "إذا كانت الصفة الغالبة للحداثة هي المزج وعدم التمييز بين الرفض والقبول، والحياة والموت، الرجل والمرأة [...] عندئذ لم تأت الحداثة بما هو جديد الا قليلاً. ان فكرة التوفيق بين الأضداد قديمة قدم (هيروقليدس). يذكر (هوسر) أن فكرة التوفيق بين الاضداد جاءتنا من فلسفة (نيقولا القوصي) ومن (جيوردانو برونو). وقد ذكر هذا المفهوم بطرق مختلفة، في القرن التاسع عشر"[3]. ومن الافكار الحداثوية التي نبعت من الفكر اليوناني وامتدت في الحياة الأوروبية هي (الاسطورة) التي اصبحت سمة ملازمة لفكر الحداثة وأدبها. يقول (هنري سوسمان) في كتابه (الصور البعدية للحداثة): "إن كتّاب الحداثة اليوم أحيوا الأوديسا والملاحم الأخرى لتكون دليلاً لهم في جولاتهم القصصية. وأصبحت كتب (هوميروس) تكون الاطار الحقيقي للقصة والقاعدة للنهج البنيوي، النهج الذي يُطعم به (أزرا بوندا) السلسلة الحائرة من قصصه والمادة الثقافية التي يتناولها مع غيرها من حضارات الصين وايطاليا وفرنسا"[4] ويوضح (سوسمان) امتداد هذه الظاهرة الى جذورها اليونانية فيقول: "ويمكننا ان ندرك السبب الذي من أجله أصبحت الأساطير وصناعتها، وهي اداة ثقافية دائمة ومتغيرة ، موضوعاً متميزاً في التحليل البنيوي. ذلك لأن اساطير الاثار الكلاسيكية احتلت دوراً ، في الثقافة

---

(1) ينظر: الحداثة، مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن : 1/ 30.
(2) ينظر: م.ن : 29/1.
(3) م.ن : 1/ 86.
(4) تقويم نظرية الحداثة وموقف الادب الاسلامي منها، عدنان علي النحوي: 148-149.

الغربية على الأقل، مماثلاً للدور الذي احتلت الأحماض النووية في علم الوراثة في القرن العشرين"[1]. ولكن لماذا نجعل من الفكر اليوناني اول حداثة عالمية؟ لانها حققت اهم صفات الحداثة وابرزها، وهي فعل تغييري، وفعل شمولي. فمن حيث التغيير نجد أن العالم بعد اليونان يختلف عن العالم قبل اليونان، والتراث اليوناني ظل اساساً وطيداً لكل انطلاقة فكرية، أي يقوم بفعل التغيير وما زال، لان معظم المذاهب الفكرية كانت تسعى الى تأصيل ذاتها بالعودة الى العصر اليوناني (العصر المحوري)[2]، فالماركسية ، وهي من فلسفات العصر الحديث، تؤصل طريقتها بالعودة الى (هيراكليت)، وماديتها بالعودة الى (ديموقريط). وشيفرة فرويد ترجع برمتها تقريباً الى الفكر اليوناني[3]، وهذا التغيير والتحول دليل على ان الفكر اليوناني كان يمثل اول حداثة شملت مختلف المجالات العقلية والنظرية والانسانية.

اما شموليتها فتتمثل في الغوص في الظاهرة حتى اعماقها، للوصول الى قانون ثابت وابدي[4]. ويمكن أن نجمل أهم مميزات الحداثة اليونانية الاولى بما يأتي:

1. انها حداثة تغيير، اذ استطاعت ان تغير المجرى العام للثقافة، وهذا التغيير لايعني التغلغل في كل بقعة، وإنما شدّت اليها المراكز الثقافية في العالم، بدءاً من الحوض المتوسط حتى الهند، وكان لفتوحات عسكر الاسكندر الدور الفعّال في انتشار الحداثة اليونانية.
2. انها حداثة شمولية، فما من شيء إلا سعت اليه بصورة لم يسبق لها مثيل في دائرة الثقافة المتوسطية.
3. اهم مميزاتها هو مواجهتها للذات ومقابلتها، ومجادلتها، والوقوف امامها ومحاورتها.
4. حققت الحداثة اليونانية الوجود (الكاوس) لأنها اساس كل حداثة. أي انتظام لمذهب أوحدي، فلا يوجد مذهب من المذاهب إلا نقيضه الى جواره، ابتداءً من الشعر الغنائي الى الشعر التعليمي، ومن التزام سقراط بالعرف والانصياع للحكم الى تمرد الكلبيين على كل عرف.
5. انها حداثة زراعية والكتابات التي اكبرتها تأثرت كثيراً بشموخ العلوم النظرية من جهة، والفنون الأدبية والممارسات الفنية من جهة اخرى[1].

اما الحداثة الثانية فهي حداثة مدنية وصناعية، فهي منذ نهاية القرن الخامس عشر حتى القرن العشرين، اخذت تشكل كياناً شاملاً متكاملاً، ذا خصائص مميزة وهي:

---

(1) تقويم نظرية الحداثة وموقف الادب الاسلامي منها: 149.
(2) ينظر: الحداثة عبر التاريخ - مدخل الى نظرية ، حنا عبود: 62.
(3) ينظر: م.ن : 62.
(4) ينظر: م.ن : 63.
(1) ينظر: الحداثة عبر التاريخ - مدخل الى نظرية: 65-67.

خصيصة البنية الكلية، وخصيصة السياق الشامل، وخصيصة الوعي النوعي[2]. بمعنى ان الحداثة والنزعة الحداثية هي بنية المجتمع الحديث ووعيه لذاته.

ويرى (مارشال بيرمان) ان الحداثة الثانية، مرت بمراحل في اطارها التاريخي الشامل. وتبدأ المرحلة الاولى كما يرى ، منذ اوائل القرن السادس عشر وتستمر حتى نهاية القرن الثامن عشر، وذلك حين بدأ الناس يجربون الحياة الحديثة، دون ان يعوا تماماً حقيقة ما يجربون. ثم تبدأ المرحلة الثانية في تسعينيات القرن الثامن عشر، وذلك مع قيام الثورة الفرنسية، وجمهورها الثوري الذي أحس بأنه يعيش في عالم حديث يختلف تماماً عن العالم السابق. اما المرحلة الاخيرة فهي تبدأ في مطلع القرن العشرين، واخذت عملية التحديث في هذه المرحلة تتسع لتشمل العالم كله بالفعل، وتحقق ثقافة العالم النامية لنزعة الحداثة انتصارات مشهودة في الفن والفكر[3].

وقد حققت التجربة الاوروبية في مرحلتها الاولى ابتداء بشمالي غربي اوربا، الثورة الصناعية، وانطلقت من هذه المنطقة ايضاً حركة الاصلاح الديني البروتستنتية. وتقوم اطروحة (ماكس فيبر) على ان اساس حركة الحداثة دياتية تنتمي الى هذا العالم، وقد سعت الى الفصل بين الدين والدولة، بين الدين والسوق. وقد ساعدت اخلاقيات العمل التي ارستها، على تطوير الرأسمالية الصناعية، وكان من بين اهم العوامل في تأكيد اسس الحداثة، بروز الثقافة العقلانية، والعادات العلمية في التفكير والعمل[1]. بمعنى بزوغ العلم منهجاً وممارسة.

---

[2] ينظر: الحداثة والحداثية - المصطلح والمفهوم، نايف العجلوني: 108-109.
[3] ينظر: الحداثة – أمس واليوم وغداً، مارشال بيرمان: 29.
[1] ينظر: الحداثة والحداثية - المصطلح والمفهوم: 113، وينظر مصدره هناك.

جذور الحداثة في التجربة العربية

ان السؤال الذي يسعى الى معرفة زمان الحداثة، يتطلب في سبيل الاجابة عليه، معرفة اول ابداع في التاريخ البشري. وهذا ما لايمكن معرفته لأنه يقع ضمن منطقة مظلمة غائبة عن حدود معرفتنا[1]. لكن لكل حداثة تاريخ، أي لا وجود لحداثة بدون تاريخ. وفي ضوء حدود علمنا ومعرفتنا، نستطيع ان نرصد أهم الحداثات المتعددة التي شهدها الفكر العربي ابتداءً من حداثة الاسلام وقرآنه العظيم الذي استطاع ان يغيّر طريقة العرب في التفكير، اذ امرهم بتوحيد الله الذي يدرك بالعقل، وهذا التغيير نشط الخيال العربي، وجال الفكر في آفاق روحية لم يعرفها من قبل. وكان لحداثة هذا الدين الدور الكبير في تغيير البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وبالتالي تغيرت المفاهيم وتغيرت معها اللغة للتعبير عن تلك الاشكال[2]. وحداثة الاسلام بلا شك من الحداثة الكاسحة[3] التي هدمت صروح الفكر القديم وبنت بدلها صروحاً حديثة وبنيت تلك الصروح: دينا وفكراً ولغة وعلاقات[4].

وحدثت بعد ذلك ازاحة كبيرة وهو انتقال الخلافة الى بلاد الشام، وكان ذلك في بداية العصر الاموي، وبأنتقال الخلافة حدث التغيير في جميع البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية[5]. واستجاب الشعر لهذا التغيير وكتب الشعراء قصائد حديثة في هذا العهد[6].

ولما جاء العصر العباسي شهد العرب حداثة كبيرة، اذ اعيد تركيب البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والسكانية والفكرية[7]، فالتغيّر والتطور من طبيعة الانسان والزمن والفن، وكأنّ الحاجة لايجاد صيغ ومضامين جديدة يقتضيها الموقف النفسي، والتغيّر في طبيعة الحياة، ويتطلبها الانفتاح الجديد على مختلف الثقافات، قد دفعت غير شاعر في هذا العصر لأن يدخل في محاولات التغيير في الشكل والمضمون، فظهرت تجربة (مسلم بن الوليد) فكان "أول من ألطفَ في المعاني ورقق في القول"[1]، وجاء (بشار بن برد) وهو "من أشهر المحدثين"[2] وهو الوجه الاكثر بروزاً للحداثة العباسية فكان "اول المحدثين، بالمعنى الابداعي، ممن خرجوا على ما سمي بـ(عمود الشعر العربي) ولذلك فان الجدل الذي اثير حوله مهم جداً"[3] وقد قيل عنه انه "استاذ

---

(1) ينظر: افكار في الحداثة، طراد الكبيسي: 78-79.
(2) ينظر: الشعر ومتغيرات المرحلة – جدل الحداثة في الشعر، سلمان الواسطي: 40-41، وجدل الحداثة في الشعر، سلمان الواسطي: 48.
(3) ينظر: الحداثة: 19/1.
(4) ينظر: جدل الحداثة في الشعر: 48.
(5) ينظر: م.ن : 49.
(6) ينظر: م.ن : 49.
(7) ينظر: م.ن : 49.
(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 2/ 832.
(2) م.ن : 2/ 757.
(3) صدمة الحداثة : 16.

المحدثين"[4]،وجدد (ابو العتاهية) في الاوزان الشعرية وكان "لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج عن أعاريض الشعر وأوزان العرب"[5]. ودعا (ابو نواس) الى نمط مستحدث في محاولة لتجاوز الاشكال الشعرية التقليدية ورموزها القديمة[6]. وبعد ذلك تأتي حداثة (ابي تمام) التي تعتمد على الخلق لا على مثال، خلق عالم آخر يتجاوز الواقع[7]. وقد قيل عنه "ليس أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام"[8] وغيرها من المحاولات التي جاءت من بعده، وكلها تهدف للنهوض بالشعر الى مستوى التجديد، ولا يمكن ان نفهم هذه الحركة فهماً صحيحاً دون النظر اليها في إطار الصراع المثير بين ما كان يسمى بالمنقول والمعقول، بين اهل السنة والكلاميين من المعتزلة واضرابهم[9]. والحداثة في القرن الرابع الهجري ما تزال حية وماثلة امام الناقد وكأنها قضية جديدة، ولذلك راح الناقد الاعتزالي يدافع عنها بحماس اعتقاداً منه بانها ترفض التسليم المطلق للقديم لمجرد قدمه[1]. وعلى هذا الاساس بحث (ادونيس) عن جذور الحداثة العربية عند هؤلاء الشعراء المشار اليهم سابقاً[2]، احساساً منه بأن هاجس الحداثة موجود عند هؤلاء الشعراء ، لانهم يرفضون المحاكاة، ويشدّدون على السبق والتفرد.

وعلى الرغم من ان النقد العربي القديم، اطلق مصطلح الشعر المحدث والشاعر المحدث خلال المعركة النقدية التي حدثت بين ابي تمام وخصومه، وبين كل شاعر محدث وآخر، إلا ان مصطلح الحداثة لم تتضح دلالته الحقيقية الا في العصر الحديث وفي النقد الغربي على وجه الدقة[3].

ولابد لنا هنا من التشديد على اننا لا نستطيع ان نفصل الحداثة العربية في العصر الحديث عن حداثة العالم الغربي، لأن التفاعل والتبادل من خصائص الثقافة العربية وقد اغنى هذان العاملان هذه الثقافة[4]. بمعنى ان الحداثة العربية متأثرة الى حد كبير بإنجازات الحداثة الغربية، الامر الذي يبعث على القول إن هناك تبعية إبداعية تتزامن مع التبعية العامة التي تعيشها الأمة سياسياً واقتصادياً وثقافياً، لدرجة دفعت باحثا إلى القول إن الحداثة العربية "كالصدى لأصوات بعيدة سواء كانت العلاقة بين الصدى ومصدره

---

(4) الموشح، المرزباني: 390.
(5) الشعر والشعراء: 2/ 791.
(6) ينظر: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني: 58/1.
(7) ينظر: صدمة الحداثة: 20.
(8) اخبار ابي تمام، الصولي: 53.
(9) ينظر: روح العصر، عز الدين اسماعيل: 80.
(1) ينظر: الخطاب النقدي عند المعتزلة، كريم الوائلي: 306.
(2) ينظر: صدمة الحداثة : 16-20.
(3) ينظر: مدارات نقدية: 169.
(4) ينظر: صدمة الحداثة : 270.

مباشرة أو غير مباشرة"[5] ودفعت آخر الى القول ان "استيراد الحداثة في الحياة والأدب أمر مشروع، وهو شبيه باستيراد وسائل الصناعة ووسائل الدفاع والمدارس الأدبية"[6].

مما تقدم نفهم ان الحداثة في جوهرها ثورة حضارية شاملة، لايمكن فصلها عن السياقات الاجتماعية والتاريخية والحضارية والاكتفاء بالنظر اليها بوصفها ظاهرة ثقافية او شعرية معزولة بذاتها.

وتستدعي التحولات الخطيرة التي شهدتها الأمة العربية تحولاً في الثقافة، اذ بدأت معالم التغيير والتحول تظهر على الساحة العربية مع بدء ما يسمى بعصر النهضة العربية أو عصر التنوير . هذا العصر الذي بدأ يشهد تشكيل بنيات جديدة على انقاض بنيات العصر الوسيط[1]. وتوشك الحركة الأدبية أن تجمع على ان حملة نابليون على مصر عام 1798 كانت بداية حداثة النهضة العربية[2]. واما نهضة العراق فاختلف الباحثون فيها، فمنهم من يرى ان العصر الحديث بدأ في منتصف القرن التاسع عشر، ومنهم من يرى ان مطلع القرن العشرين هو البداية الحقيقية لحركة الحداثة وبالذات منذ كتابة الدستور العثماني 1908[3].

وفي هذه المرحلة شاع مصطلح الشعر الحديث، وان الحداثة مفهوم الحديث، وقد تحول الشعر نفسه بفعل التحولات الحضارية النهضوية، وتغيّر الشعر في شكله ومضمونه وفي تجربته الحديثة بشكل عام، ولا سبيل الى الحديث إلا ببعث القديم واحيائه من جديد، لان الجديد يجب ان يكون من صميم الماضي، إنه اتصال به وانفصال عنه في الوقت نفسه[4]، بمعنى ان التجديد ليس محاكاة للقديم وانما القديم سيولد مرة ثانية في حلية جديدة.

في ضمن هذا المفهوم حاول عدد من شعراء النهضة أن يحيوا الماضي من اجل الحاضر والمستقبل، وأن يتصلوا بحداثة العالم الغربي الوافدة على الوطن العربي منذ اوائل القرن التاسع عشر، وكان الثلث الأخير من القرن التاسع عشر البداية الحقيقية لحداثة النهضة. فكان (البارودي) الذي وصفه بعض الباحثين بأنه رائد الشعر الحديث[1]، ومن جاء بعده من الشعراء العرب مثل (أحمد شوقي ، وحافظ ابراهيم، ومطران والرصافي والزهاوي) وغيرهم يشهدون التحول الذي حدث في الحياة العربية، لذلك سعوا نحو إحداث التغيير والتجديد في محاولاتهم الاحيائية في الشعر.

وافلح (البارودي) في استغلال إمكانات الشعر العربي القديم، ولم يكن مقلداً له، وانما عمل جاهداً على ان يرجع للشعر جزالته ونصاعته ورصانته[2]. وكأنه يقوم بدور

---

(5) الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، صالح جواد الطعمة: 13.
(6) الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، خليل موسى: 13.
(1) ينظر: مدارات نقدية: 181.
(2) ينظر: صدمة الحداثة: 35، وعن اللغة والادب والنقد: 89.
(3) ينظر: تطور الفكر الحديث في العراق، يوسف عز الدين: 661 و740.
(4) ينظر: اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض: 180.
(1) ينظر: البارودي رائد الشعر الحديث، شوقي ضيف: 46 و96.
(2) ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: شوقي ضيف: 44.

الرقيب المحافظ على الشعر[3]. وان كان قد حاكى القدماء في اغراضهم وطريقة عرضهم للموضوعات وفي اسلوبهم، وفي معانيهم، لكن كان له تجديد واضح في شعره من حيث التعبير عن شعوره وعن مشاهداته[4]، وعدّه (طه حسين) "اول المجددين في الشعر المصري الحديث"[5] وقال (العقاد) عنه: "وكأنما البارودي هنا ممثل قدير لبس دور الشاعر البدوي فوفاه لغة وشعوراً وزيا وحركة، فخلقه خلقاً جديداً وجعل له تمثالاً من نفسه وحياته واصبح مبتكراً في الدور الذي أخذه كما يبتكر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله، فهو فنان خالق في اتباعه كما يكون المرء فناناً خالقاً في ابتداعه"[6] وبهذا كان (البارودي) حقاً منقذاً للشعر العربي الحديث من عثرة الاساليب الركيكة، وكان شعره حجر الزاوية لبنيان الكلاسيكية المحدثة في الشعر العربي[7]، وبذلك اعطى (البارودي) للشعر العربي دفعة جديدة مكنته من النهوض ورد اليه الحياة والروح.

وقد اعجب الشباب الناشئ في تلك المرحلة بدور (البارودي) النهضوي، وعلى رأسهم (احمد شوقي وحافظ ابراهيم، وخليل مطران) وغيرهم من الشعراء الذين اضطلعوا بهذه النهضة التي اشعلها (البارودي)[1] وقد ظهرت مدرستهم باسم مدرسة المحافظين[2]، التي تمثل انحيازاً تاماً الى نهضة (البارودي) وتجديده في الشعر، وعرفوا بالمحافظين لانهم استطاعوا ان يحافظوا على الصياغة وعلى الشكل الهيكلي للقصيدة العربية كما هي في عصور ازدهار الشعر العربي[3].

وكان بروز (شوقي) في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين اعظم حدث شعري في الشرق العربي، اذ عمل على ترسيخ حركة النهضة الشعرية ووثق الصلة بين الشعر العربي الحديث وجذوره الاولى، وبذلك يكون قد اعاد للشعر العربي ما فقده من قوة التوهج والحيوية، وهما اهم صفات الشعر القديم[4]. وبهذا الدور يكون (شوقي) امتداداً (للبارودي). واستطاع ايضاً ان يبث في شعره الروح العربية الحديثة، فهو لم يكن مقلداً للشعراء القدامى، بل كان قريباً من روحهم في إيقاعاته واندفاعه العاطفي، وبالوقت نفسه يتطلع الى الروح العربية الحديثة[5]، وعلى هذا النحو كوّن (شوقي) لنفسه اسلوباً اصيلاً، لايتحرر من القديم، ولكنه في الوقت نفسه يعبر عن الشاعر وعصره ووصف المخترعات،

---

[3] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي: 62.
[4] ينظر: في الادب الحديث، عمر الدسوقي: 1/ 248.
[5] تقليد وتجديد، طه حسين: 83.
[6] شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد: 98.
[7] ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: 46، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 62، وعن اللغة والادب والنقد: 121.
[1] ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: 46.
[2] ينظر: م.ن : 47، وعن اللغة والأدب والنقد: 123.
[3] ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: 47، وعن اللغة والأدب والنقد: 123.
[4] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 73-75.
[5] ينظر: م.ن : 78.

وهو اسلوب يقوم على الجزالة والرصانة[6]، وتمكن من الصنعة، وقد اعترف بذلك اشد ناقديه[7].

واستطاع (شوقي) ان يجدد في الشعر، متأثراً بـ(لافونتين) واساطيره، و(هيجو) وشعره التاريخي[8]. إلا ان تجديده الحقيقي يكمن في اقتحامه عالم المسرح الشعري، وتخليق هذا الجنس الادبي المستحدث في الأدب العربي الحديث[1]، وهذا مايدل على انه لم يقف عند حدود القديم، بل كان شاعراً مجدداً، وحاول ان يبدع، ولكن في حدود الاسلوب العربي الأصيل ، وفي حدود امكانياته هو الشخصية والثقافية.

ويؤكد بعض النقاد ان (شوقي) هو "أول من حاول التجديد بمعناه الدقيق في الأدب العربي بل في الشعر العربي"[2]، لكن محاولته هذه جاءت ناقصة ، فقد تناولت وصف المخترعات الحديثة كظواهر عصرية و"ليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر ولكن المهم هو فهم روح العصر"[3].

وكان (حافظ ابراهيم) قريباً من (البارودي) في مذهبه الشعري[4]، فنراه يرتبط بالتراث شكلاً ومضموناً، ويعمل على بعثه بشكل اكثر حيوية وتفاعلاً مع روح العصر[5]، وبذلك ذهب يتغنى بكل شيء يحدث، واخذ يصف المخترعات مثل (شوقي)، وكأنهم يرون في ذلك مجاراة لروح العصر وهو بذلك كان مجدداً ولكن في المقدار الذي استطاع به ان يكون مجدداً، وهذا التغيير والتجديد الذي احدثه جاء نتيجة استجابته للعصر والبيئة[6]، وشعوراً منه بأن عليه رسالة اصلاحية يجب ابلاغها، وهذا ما يدل على انه شاعر ملتزم لكن ليس الالتزام بمفهومه الحديث[7]، واستطاع ان يقترب من الشعب وبشكل ملفت للنظر[8].

وربما فتح (خليل مطران) آفاقاً جديدة للشعر والشعراء الذين عاصروه[1]، طالباً منهم ان يعالجوا الطازج من الموضوعات، وان يعبروا عن احاسيسهم وافكارهم الخاصة، وان يعكسوا في شعرهم الحياة العصرية[2]. ويقول بذلك مشدداً على (عصرنة) الشعر:

---

(6) ينظر: م.ن : 114-115 و120.
(7) ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 120.
(8) ينظر: عن اللغة والأدب والنقد: 125.
(1) ينظر: عن اللغة والادب والنقد : 125، وفي الادب الحديث: 2/ 306-307، والادب العربي المعاصر في مصر: 47، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 80-81.
(2) تقليد وتجديد: 84.
(3) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل: 13.
(4) ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 13.
(5) ينظر: الأدب العربي المعاصر في مصر: 47 و107.
(6) ينظر: م.ن : 109.
(7) ينظر: ديوان حافظ ابراهيم: 1/ 215-220، و2/ 164-167.
(8) ينظر: حافظ ابراهيم شاعر النيل، عبد الحميد سند الجندي: 103و 105، وعن اللغة والادب والنقد: 126، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 82.
(1) ينظر: تقليد وتجديد: 119، ومع الشعراء، زكي نجيب محمود: 185.
(2) ينظر: جماعة ابولو واثرها في الشعر الحديث، عبد العزيز الدسوقي: 386، وابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، كمال نشأت : 25، وصدمة الحداثة: 94.

"أريد ان يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف انواع رقيه"[3] ان عملية الخلق والابداع في الشعر اذاً تقوم على العصرية، عند مطران، وهذا ما يجعلنا نقول عنه انه شاعر فهم عملية التحديث فهماً عصرياً.

ان محاولات مطران التجديدية كانت محاولات تختلف بعض الشيء عن محاولات شعراء النهضة، لأنها كانت محاولات واعية تصدر عن ادراك كامل لضرورة ادخال التغيير الى جسم الادب العربي لكي يساير روح العصر، وقد عبر عن ضرورة إحداث هذا التجديد، ولكن بصورة متدرجة ونامية فيقول: "مهدتُ الطريق للتجديد قبولاً في دوائر أدبية كانت ضيقة ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني، وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته والعلم ومقتضياته والفن ومستحدثاته"[4]. بمعنى ان التجديد شمل شكل القصيدة ومضمونها.

ومن انجازاته الحداثوية التي اصبحت فيما بعد عنصراً ثابتاً من عناصر الشعر الحديث ، تشديده على الوحدة العضوية في القصيدة، حيث تتلاحق احداث القصيدة حتى تبلغ الذروة[5]. وطالب بضرورة توافرها[6] في القصيدة العربية الحديثة. واستحدث ايضاً القصص الدرامي الذي يتصل بالحياة والانسان ، وبتأثير مباشر من الغرب، ولاسيما الأدب الفرنسي[1]، ويكون بذلك قد حقق حلم الكثير من شعراء العرب الذين غاب عنهم هذا النوع من الشعر، ذو الطابع الرومانسي والتاريخي[2]. وكان وراء لجوئه لمثل هذا النوع من الشعر رغبته في التعبير عن الأفكار الخاصة التي تمس المجتمع وحريته المقيدة[3]. وبتجديده هذا تقدم الشعر العربي خطوة الى الامام.

وعلى الرغم من تجديده وعصريته بقي مغلقاً عند حدود تجربته، بمعنى انه لم يستطع الانفصال عن القديم، بل كان يجري في شعره والى جانبه تيار الجديد الذي جاء له من التأثير الغربي[4]. ويؤكد مطران ارتباطه بالقديم ورغبته في إحداث التجديد فيقول: "أتابع السابقين في الاحتفاظ بأصول اللغة، وعدم التفريط فيها، [...] أما الأمنية الكبرى التي كانت تجيش بي، فهي أن ادخل كل جديد في شعرنا العربي"[5] فالتجديد هو الذي يحافظ على اللغة وحيويتها، لكن دون الانفصال التام عن اصولها، وانما الانفكاك من القيود الجامدة التي لا تلائم العصر الحديث.

---

[3] اريد للشعر العربي، خليل مطران: 48.
[4] التجديد في الشعر، خليل مطران: 10.
[5] ينظر: ديوان الخليل، خليل مطران: 9/1.
[6] ينظر: الشعر العربي الحديث 1800-1970 تطور اشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، س. موريه: 92-93، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 96، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث من خليل مطران الى بدر شاكر السياب- دراسة مقارنة، منيف موسى: 349-350.
[1] ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر:127، والشعر العربي الحديث 1800-1970 تطور اشكاله وموضوعاته...: 92 و99، ودراسات في النقد الأدبي ، احمد كمال زكي: 134-135.
[2] ينظر: ديوان الخليل: 1/55-59 و82-93 و105-107 و112-117 و120-123 و148-154 و179-183.
[3] ينظر: خليل مطران، محمد مندور: 12-18.
[4] ينظر: الأدب العربي المعاصر في مصر: 125.
[5] ديوان الخليل: 2/ المقدمة.

مما تقدم ، نرى ان (مطران) قد حقق انقلاباً ولو جزئياً في الشعر العربي، وهذا ما جعل معظم الباحثين يصفونه بريادة التجديد في عصره. اذ جعله (طه حسين) سيد جميع شعراء العرب دون منازع[6]، واكد (مندور) ريادة مطران في الشعر[7]، وقال آخر انه اول شاعر عربي عكس النزعات الحديثة، وتحرر من جمود التقليد ، وإنه كان السلف الطيب لشعراء المدارس التي تبعته[1].

وفي العراق حمل (الزهاوي) و(الرصافي) راية التجديد النهضوية في الشعر، اذ كانا يسيطران على المشهد الشعري العراقي في العقود الأولى من القرن العشرين وبوساطتهما استطاع الشعر العراقي الحديث ان ينال اهمية على المستوى العربي الشامل[2].

ودعا (الزهاوي) الى التجديد والثورة على القديم، وربما كان اسبق من الشعراء في تصوره الجديد في الشعر في القرن العشرين، وقد خصص طائفة من شعره للحديث عن الجديد في الشعر والشعراء. ومعنى الجديد عنده هو "ان ينظم الشاعر عن شعور عصري صادق يختلج في نفسه لا عن تقليد، وذلك ما كان يفعله شعراء الجاهلية، وإن كان شعورهم محدوداً ، فالجديد في القديم والحديث إذا لم يسبقه إليه أحد"[3]. والجديد كما قال (الزهاوي) هو "أحسن ما تنزع اليه النفس الوثابة ولو لم يتجدد الليل والنهار لملهما الناظر:

سئمتُ كل قديم عرفته في حياتي
إنْ كان عندك شيء من الجديد فهات

ولا أريد بالتجديد أن يقلد الشاعر العربي شعراء الغرب في شعورهم فإنّ لكل أمة شعوراً خاصاً بها لاتحس به أمة اخرى كالموسيقى"[4]. وتشديد (الزهاوي) على الشعور الخاص بالأمة، هو تشديد على اثر الشاعر المجدد الذي يكتشف في هذا الشعور ساحات من الفعل الانساني، غير ان (الزهاوي) يبالغ ويتطرف عندما يشدد على التجديد، وتطرفه ينبع من حس نقدي واضح، ان الشعر لابدّ ان يلحق بالعصر، ولابد ان يلبي حاجات النفس المتجددة، ولابد ان يواكب جديد الحياة نفسه، ففي تقسيمه لمن يمارسون الادب، قال عن الشعراء: "يسيرون مع رقي العلم جنباً الى جنب، ويستحبون الشعر خلواً من المبالغات، منطبقاً على الطبيعة، مع المحافظة على الشعور العربي الذي هو قوام شخصيته"[1].

وعاب (الزهاوي) تقليد الشعراء فقال عن التقليد: إنه "ذميم سواء كان تقليداً لشعراء العرب الأقدمين او لشعراء الغرب المحدثين"[2]، وقال عن نفسه "وانزع ان امشي بشعري

---

[6] ينظر: جماعة ابولو واثرها في الشعر الحديث: 86، وينظر مصدره هناك.
[7] ينظر: خليل مطران: 11.
[1] ينظر: الشعر المصري الحديث، محمود امين العالم: 16. وبتأثيره في الشعراء، ينظر : الشفق الباكي، احمد زكي ابو شادي : 1236، وانداء الفجر، احمد زكي ابو شادي: 52-53.
[2] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث 240.
[3] الاوشال ، جميل صدقي الزهاوي: و.
[4] ديوان جميل صدقي الزهاوي: 1/ب، والاوشال: 5.
[1] ديوان جميل صدقي الزهاوي: 1/د.
[2] اللباب، جميل صدقي الزهاوي: أ ، و الاوشال : 5.

في سبيل الحياة والطبيعة متجنباً المبالغات وكل ما ليس حقيقياً"[3]. ان معيار جودة الجديد اذاً هو مطابقته الحقيقة[4]:

والشعر بالمعنى المطـا بق للحقيقـة يكبـر
وان الطبيعة وحدها هي الاولى بالتقليد[5].

ان الجديد الذي يعنيه (الزهاوي) هو "ماكان مشبعاً بالشعور العصري"[6] ولعنايته بالشعور العصري راح يدعو الى الشعر العصري الذي ينم احياناً عن جعل الغرض حداً فاصلاً بين القديم والجديد، وذلك يجعل كل ما يحيط بالشاعر مادة للشعر[7].

ان الشعر العصري هو الذي يستلهم فيه ناظمه شخصيته هو، وبيئته، وعصره، وظروفه، وقد بين (الزهاوي) هذه النواحي في تحديده لهذا الشعر فقال: "وقد اختلف الأدباء في تعريف الشعر العصري غير اني ارجح... كونه شعور الشاعر المتولد من فعل للمحيط كبير التأثير في روحه فيبرزه في صورة الفاظ موزونة تعرب عنه فلا يكون الا صادقاً لا تشينه مبالغة وسهلاً ليس عليه من التكلف ما يذهب بصفائه وروعته وهذا هو الشعر الحقيقي في كل عصر واذا كان هناك اختلاف فهو متولد من اختلاف المؤثرات بحسب العصور"[1] والشاعر العصري يقول هذا الشعر "بدواع عصرية اكثرها اجتماعي كأن يشاهد ظلامة فيصورها في شعره داعياً بذلك الأمة الى ازالتها وعدم تكرار أمثالها كما يفعل الغربيون في رواياتهم أو يرى عادة شائنة للمجتمع فيقبحها بتصوير ما يلحقه من الاضرار بسببها وهذا ايضاً مما وفاه حقه الروائيون الاخلاقيون في الغرب"[2] وعليه فالشعر العصري هو ما استجاب لدواعٍ عصرية، وهذا ما يجعله يمثل العصر، وتقدمه العلمي، لذلك قيد (الزهاوي) الشعر العصري بالحقائق العلمية الحديثة في شعره[3]. ويبدو ان النظرة التي ترى في الشعر وسيلة تعليمية هي التي دعت الى عدّ الحقائق العلمية والافكار المجردة من الدواعي العصرية، التي يجدر نظمها ودرجها في باب الشعر العصري[4]. حتى ان (رفائيل بطي) جعل شعر (الزهاوي) من اعلى طبقات الشعر العصري لان "مذهبه فيه مذهب العالم يريد تقييد الحقائق العلمية بسلاسل النظم، والفيلسوف يصف الحياة ووجوهها بشعر عال، والحكيم الاجتماعي يضع قواعد العمران في ابيات مرصفة القوافي محكمة الاوزان"[5] وبذلك نعلم ان (الزهاوي) اشد جيله حماساً للتجديد، وانه كان يمثل "ظاهرة حضارية خاصة"[6]، وكان من طليعة الرواد الذين مهدوا

---

[3] ديوان جميل صدقي الزهاوي: 2/1.
[4] م.ن: 1/ 271.
[5] م.ن : 1/أ.
[6] اللباب: أ.
[7] ينظر: نقد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920-1958، عباس توفيق: 150.
[1] سحر الشعر، الزهاوي: 25.
[2] م.ن : 71.
[3] ينظر: نقد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920-1958: 152.
[4] ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، عدنان حسين العوادي: 138-139.
[5] م.ن : 139. وينظر مصدره هناك.
[6] الزهاوي وديوانه المفقود، هلال ناجي: 9.

لنهضة الشعر وتحريره من القديم الذي اعتراه والمصنوعات التقليدية التي غدت محوره[7].

اما (الرصافي) فكالزهاوي في حماسته للتجديد والدعوة الى الشعر العصري، وكان من طليعة جيله في كسر طوق التقليد والرجعية في التفكير والتعبير[8]. واستطاع ان يخرج بالشعر الى الحياة العصرية، وبلغة عصرية جديدة تتسع للحاجات الجديدة[1] يقول[2]:

واجود الشعر ما يكسوه قائلــه
بوشي ذا العصر لا الخالي من العصر
لايحسن الشعر إلا وهو مبتكــر
وأيّ حسن لشعر غير مبتكــر؟

ورفض (الرصافي) التقليد في الادب فقال: "إنّ التقليد إنْ كان في الامور العقلية قبيحاً فهو في المسائل الأدبية اقبح"[3] فـ(الرصافي) يرفض التقليد لأنه كان يتطلع الى المستقبلية التي تتطلع نحو المستقبل، وترفض الالتفات الى الماضي[4].

ولكن (الرصافي) على دراية تامة ان تحقيق كل الجديد في الشعر مهمة صعبة جداً، وهذا ما جعل الشعر يكتسب طابعاً محدوداً في رؤيته للحياة. يقول (الرصافي) في ذلك: "ان الشعر الحديث لم يزل في اتجاهاته محدوداً ايضاً ، فهناك من مناحي الحياة ونواحيها مالم يجرؤ الشعر بعد على تصويره. واكبر مانع يمنعه عن ذلك هو التقاليد البالية والعادات السقيمة التي تقيده وتقيد الحرية الفكرية بقيود وثيقة، ونحن لم نزل في مجتمع يتعاطى في السر ما يراه معيباً في العلانية ويفعل في طي الخفاء افعالاً يرى الجهر فيها بالقول معيباً"[5]. وهذا ما جعل دعوة رواد النهضة لم تتجاوز رواسب القديم. وحتى دعوتهم لم تتجاوز الى أبنية النص الشعري كلها، وانما تناولت الموضوع فقط، وهذا ما جعل الخصيصة الجوهرية لحداثة النهضة في عقودها الاولى تنصب حول المضمون فقط[6]. وبالتالي فان دعوتهم اصبحت مقصورة في رؤيتها، تلك الرؤية التي تقوم اساساً على الفصل بين الذات والموضوع، وبين الشكل والمضمون[1]، مما ابقى روح القديم سارية في قصائدهم. ولم يستطيعوا ان يتجاوزوا مرتكزات المعرفة التقليدية[2]. كما ان

---

(7) ينظر: الشعر العراقي الحديث- مرحلة وتطور، جلال الخياط: 51.
(8) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 256.
(1) ينظر: دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، معروف الرصافي: 58-59، ومقال في الشعر العراقي الحديث، عبد الجبار داود البصري: 49.
(2) ديوان الرصافي: 182/1.
(3) في الشعر العربي الحديث، احمد مطلوب: 12، وينظر مصدره هناك.
(4) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: 136-137.
(5) الرصافي – آراؤه اللغوية والنقدية ، أحمد مطلوب: 320.
(6) ينظر:لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية:142و250 و357.
(1) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية : 245، وحركية التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث منذ عام 1870 حتى قيام الحرب العالمية الثانية، عربية توفيق لازم: 74.
(2) ينظر: مفهوم الشعر لدى الرصافي، عدنان حسين العوادي: 160-161.

محاولاتهم التجديدية لم تأخذ مكانها الحقيقي لانهم فشلوا في تطبيقها لعوامل مختلفة منها ثقافية وسياسية واجتماعية سادت عصرهم[3].

ومما تقدم، نجد أن هؤلاء الرواد النهضويين العرب لم يتمكنوا من خلق حركة شعرية بمفهومها الحديث، ولعل ذلك يعود إلى أن الحضارة لم تستقر في نفوس هؤلاء النهضويين وعقولهم بشكل عميق وقوي، ولم يستطيعوا تحويلها الى جزء من نفوسهم وعقولهم في صياغة شعرية جديدة ومن يتابع "شعراء عصر الاحياء يجد استسلاماً للماضي، ويلحظ أنهم يجترون المعاني القديمة، ولا يكادون يعايشون الحياة المعاصرة- في بعض فئاتهم- أدنى معايشة"[4].

وبعد متابعنا لجذور الحداثة العربية نصبح مضطرين لطرح سؤال: هل شهد الوطن العربي حداثة شبيهة بحداثة العالم الغربي، ويجعلنا قادرين على ان نصفه بالمجتمع الحديث بحدود وملامح المجتمع الأوروبي الحديث نفسه أو ان الحداثة العربية لم تأت بعد؟ للاجابة عن ذلك كتبنا الفصول القادمة التي تناولنا فيها الحركات والمدارس التي تلت مدرسة الاحياء هذه.

---

[3] ينظر: الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور: 38-39 و 51.

[4] مدرسة الإحياء والتراث ، ابراهيم السعافين: 210.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على اشرف خلق الله محمد بن عبد الله، وعلى آله الطاهرين، وأصحابه المنتجبين، واتباعه الى يوم يبعثون. وبعد.

ففي مطلع القرن العشرين، عرف الادب العربي عامة والشعر خاصة وبتأثير مباشر من الغرب، مصطلحاً جديداً يعرف بالحداثة، وقد حاول عدد كثير من منظري شعرنا العربي الحديث ان يفلسفوا اصطلاح الحداثة بكثير من الشروح والتفسيرات منطلقين من رؤاهم الخاصة بهم، وان يطبقوا هذا المفهوم الخاص بهم على حركات الادب العربي الحديث، وبالتالي فكل مفهوم سعى صاحبه الى تطبيقه على الحركات كلها هو مفهوم خارجي من وجهة نظرنا، وليس مفهوماً داخلياً نابعاً من طبيعة كل حركة بنفسها، وعليه فعلى الرغم من تعدد المفاهيم عند النقاد الاخرين وعندنا، إلا انهم انطلقوا من زوايا نظر خاصة ، وانطلقنا نحن من نصوص خاصة.

ان هذه الدراسة هي دراسة نقدية في مفهوم الحداثة الشعرية عند ابرز المدارس والجماعات الادبية التي ظهرت في الادب العربي في القرن العشرين. وهي أمنية راودتني وانا في مرحلة البكالوريوس ، وهي في أصل العنوان والتوجّه فكرة حفظتها عن استاذي الاستاذ المساعد الدكتور (قيس حمزة الخفاجي) في سنوات الدراسة الجامعية الاولى، وشاء الله لها أن تتحقق الآن بمنّه وفضله.

وتشمل هذه الدراسة، بعد هذه المقدمة تمهيداً وخمسة فصول وخاتمة.

فالتمهيد كان تحت عنوان (الحداثة لغةً واصطلاحاً وسيرورةً)، وقد خصصته لمعرفة الجذر اللغوي لكلمة الحداثة في عدد من المعاجم، وتضمن المفهوم الاصطلاحي كذلك. وسعينا بعد ذلك للغوص في المصطلحات المجاورة للحداثة وهي المعاصرة والجدة والاصالة.

ولما كانت الحداثة العربية منتمية للحداثة الأورو-اميركية، كان واجباً علينا التطرق الى المرجع الغربي لان صاحب الحداثة الفعلية متتبعين بذلك ظهورها ونموها وكمالها، ابتداء بحداثته اليونانية القديمة/ الاولى، وصولاً الى حداثته الصناعية المتطورة. ومثلما اشرنا الى الحداثة الغربية ضمن إطار تجربتها، كان هناك واجب آخر علينا، وهو الاشارة الى الحداثة العربية ضمن اطار تجربتها الخاصة، ذاكرين بذلك اهم الاحداث والتغييرات الحاصلة في المجتمع العربي، ابتداء من نزول القرآن الكريم وحداثته الكاسحة، مروراً بحركات التجديد والتحديث التي ظهرت في العصور الاخر التالية لنزوله، وصولاً الى الدور المهم الذي مارسه شعراء النهضة العربية من مثل (البارودي) ومن سار على منهجه من الشعراء في مصر وبقية الاقطار العربية. ويمكن ان نعدهم ممهدين حقيقيين لحركة الحداثة العربية الشعرية، لانهم وضعوا اصول الثورة والنهضة ضد القديم الذي بقي

مسيطراً مدة من الزمن، واستطاعوا كذلك، بقدرتهم الابداعية إن يتخلوا عن بعض رواسب وسمات العصور المتأخرة، في شكل القصيدة ومحتواها.

والفصل الاول كان تحت عنوان (مفهوم حداثة الشعر عند جماعة الديوان)، واسس هذا الفصل على تقسيم ابتدأ بصلتهم بالثقافتين الاوروبية والعربية ثم بدراسة طرائق ارسالهم لمفهوم الحداثة ومدى توفيقهم مابين التنظير والتطبيق، ومن ثم التحدث عن عناصر بنية مفهوم الحداثة عند جماعة الديوان، وبعد ذلك تم التحدث عن مفهوم حداثتهم في المستويات الفنية الثلاثة (اللغوية والايقاعي والدلالي). علماً ان الفصول اللاحقة له قد سارت على وفق خطته وتقسيمه لما يتطلبه المنهج من توحيد في زوايا النظر والمعالجة.

وفي الفصل الثاني تحدثت عن مفهوم حداثة الشعر عند جماعة المهجر.

وفي الفصل الثالث تحدثت عن مفهوم حداثة الشعر عند جماعة ابولو.

وفي الفصل الرابع تحدثت عن مفهوم حداثة الشعر عند شعراء الشعر الحر.

أما الفصل الخامس فانبنى على مفهوم حداثة الشعر عند شعراء قصيدة النثر. وقد حرصت على اعتماد منهج استقرائي تصنيفي تحليلي في البحث كله. للنتاج الادبي والنقدي لابرز المؤسسين لتلك المفاهيم.

ان موضوع مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، جدير بالدراسة، ويستحق البحث والمعاناة، ومن الغريب حقاً ان معظم الدراسات الادبية والنقدية الحديثة لم تشر الى مفهوم حداثة أي جماعة من الجماعات الادبية التي شهدها الادب العربي خلال القرن العشرين. كما انني لم أجد دراسة تفرد لحداثة هذه الجماعات والحركات الادبية، ولهذا كانت هذه الدراسات جميعها اما عامة ينقصها التخصص او سطحية ينقصها العمق.

وفيما يتعلق بالمصادر والمراجع فقد استعنت بالمصادر الاصول لكل جماعة او حركة سواء اكانت دواوين ام دراسات تنظيرية، ومن ثم اللجوء الى الدراسات الادبية والنقدية التي تناولتهم، مما جعل البحث غنياً بالمصادر والمراجع.

لقد واجهتني صعوبات متعددة خلال البحث والتقصي ، وفي مقدمتها كثرة المصادر والمراجع عن كل حركة او جماعة ادبية، وخطورة الوصول الى عدد كبير من تلك المصادر والمراجع الموجودة في المحافظات الاخر في ظل غياب الأمن والإستقرار.

واود هنا ان اعرف الفضل لاهله، فأقدم شكري الخالص الى استاذي الدكتور (قيس حمزة الخفاجي)، الذي تلقيت العلم على يديه في سنوات دراستي كلها، فزرع حب العلم في قلبي ، بأسلوبه المتميز في الدرس، وعلمه الغزير، ومعاملته الفريدة لطلابه في اثناء الدراسة وبعدها، والذي اشرف على هذا البحث وتابعه في كل فكرة تكتب أو فصل ينظم. واشهد أن اشرافه العلمي الدقيق قد ارتقى بهذا البحث من حال الى حال، بفضل ملاحظاته الدقيقة وآرائه السديدة.

واني اشكر قسم اللغة العربية، بكلية التربية في جامعة بابل، الذي اتشرف بالانتساب اليه والانتظام فيه في مراحل الدراسة الجامعية كلها. واعتز بكل من علمني حرفاً فيه.

وفق الله الجميع للخير والصلاح... انه ولي التوفيق.

جماعة الديوان وصلتهم بالثقافتين الأوروبية والعربية

تألفت جماعة الديوان من ثلاثة شبان مصريين، نشأوا عند مطلع القرن العشرين غاضبين عاكفين على الذات[1]، وعُرفوا في البدء بأصحاب "المدرسة الانكليزية"[2]، ولكنهم اشتهروا باسم (جماعة الديوان) ارتباطاً بكتاب (الديوان) الذي أصدره (العقاد) و(المازني) في العام 1921.

وقادهم تمرّدهم على التقاليد التي اثقلت الشعر الى الارتباط بجوانب كثيرة من الثقافة الغربية الحديثة، مستلهمين منها اموراً كثيرة، ولاسيما حداثة الشعر الغربية، والرؤية الشعرية الغربية، ثم اتخذوا النقد مجالاً يحققون من خلاله حريتهم، ويؤسسون حركتهم النقدية... فثاروا نقدياً على مبادئ ما سماه عدد من النقاد (الكلاسيكية المحدثة) واحتجوا على اصحابها ولاسيما (أحمد شوقي)[3]، محاولين تحطيم قيودها[4]، وجاءوا بمبادئ جديدة مناقضة، مشابهين بذلك ما فعله الرومانسيون حينما بدأوا يعلون من شأن الخيال والعاطفة ويزدرون العقل، فشددوا على الشعر بوصفه تعبيراً فنياً يقوم – بحسب مايرون- على العاطفة ويستلهم الخيال ويعبر عن التجارب الفردية، في حين تهدف الكلاسيكية الى المحاكاة والتقليد.

ويعد ارتباط شعراء الديوان بشعراء الرومانسية الغربية أمراً طبيعياً، على الرغم من أنه لم يكن مقصوراً على التأثر والإعجاب، لأنهم وجدوا أن الحركة الرومانسية هي الوعاء الذي يحتضن قيمهم وأفكارهم الحديثة... وقد أكد (العقاد) سعة اطلاعهم على آداب الغرب عامة، وادب الانجليز خاصة[5].

وكان اطلاعهم على الآداب الأوربية واطلاعهم على المذاهب الأدبية المختلفة، حافزاً دفعهم الى كسر نطاق القديم والانطلاق نحو أجواء التجديد والحداثة[1]. وكان سبباً في امتلاكهم نظرة نقدية متقدمة على النظرة النقدية لمعاصريهم، تمثلت بالخروج عن الموروث التقليدي والدخول الى عالم جديد مجهول لكتابة الشعر وتقويمه[2]. ومن هنا كانت ثورتهم تتمتع بصفتين رئيستين: الاولى: انها ثورة جاءت بوقتها ضد قيود المدرسة الكلاسيكية المحدثة، والثانية: انها ثورة مذهلة ومفاجئة الحدوث، لأنها تحررت تحرراً كاملاً من الآراء والمفاهيم الراسخة في العقول[3].

---

(1) ينظر: الشعر المصري الحديث: 16.
(2) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 206.
(3) ينظر: م. ن: 205.
(4) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث: 101.
(5) ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 151-152.
(1) ينظر: الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ايليا الحاوي: 138، وتطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان: 368.
(2) ينظر:صدمة الحداثة: 90.
(3) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 208.

ولما لم تنقطع هذه الجماعة عن التراث العربي انقطاعاً تاماً ولم تنفصل ولم تستقل تماماً عن الشعر العربي القديم[4] اذ احتفظت بعناصر من هذا الموروث ولم تنكره -مع انها كانت اوثق ارتباطاً بالموروث الشعري الغربي من ارتباطها بالموروث الشعري العربي- أصبح من البديهي ان نعد ما قام به شعراء الديوان بالثورة على القديم، انسجاماً معه، وتكملة له، ولاسيما ان عدداً من اسلافنا ادركوا أهمية التجديد، وحاربوا في سبيله، وكسروا اطواقاً كثيرة، ومهدوا له.

ولما كان أصحاب الديوان شديدي الاعجاب بشعراء المدرسة الرومانسية الانكليزية من حيث الاندماج بالطبيعة[5]، رفضوا نظرية المحاكاة والتقليد كما قال بها الكلاسيكيون، من حيث ان الفن يحاكي الطبيعة كما هي، ومالوا الى النظرية الرومانسية التي تهدف الى ان تكون الطبيعة هي مصدر الشعر[6]، واتخذوا كتاب (الكنز الذهبي) مرجعاً لكثير من مختاراتهم[1]، فوُصِفوا –على ذلك وغيره- بأنهم جيل رومنسي المنزع[2]. وقد أكد (العقاد) أن "الجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة [...] أوغلت في القراءة الانجلزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الادب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر [التاسع عشر]، [...] ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الاخرى، ولا أخطئ [والقول للعقاد] اذا قلت ان هازلت امام هذه المدرسة كلها في النقد، لانه هو الذي هداها الى معاني الشعر والفنون واغراض الكتابة"[3].

وقد جاء إصرار ربط الشعر بالحياة عند (العقاد) نتيجة تأثره بالادب الانكليزي الحديث الذي يتصل بالحياة بشكل عام، وبأفكار هازلت بشكل خاص[4].

وبناء على هذا رأى احد النقاد ان هازلت اكثر النقاد تأثيراً في (العقاد)[5] ورأى آخر ان صدور كتاب الديوان مدين لثقافة (العقاد) الاجنبية[6]، وأكد ثالث ان (بيرون) أثر تأثيراً واضحاً في ثقافة الديوان[7]، وقرر رابع ان النظرية النقدية التي اعتمد لها جماعة الديوان كانت مستقاة من مصادر غربية، انكليزية في الغالب[8]، وأكد خامس ان للحركة الرومانسية الغربية أثراً في شاعرية (المازني) الذي كان شديد الاعجاب بها وكانت

---

(4) ينظر: الأدب العربي المعاصر في مصر: 69.
(5) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...:108.
(6) ينظر: م.ن : 108.
(1) ينظر: الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الاولى، محمد مندو: 54، وتطور الشعر العربي الحديث في العراق: 375.
(2) ينظر: الأدب في عالم متغير، د.شكري عياد: 12.
(3) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي:151.
(4) ينظر: م.ن: 151.
(5) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث...: 124.
(6) ينظر: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، د.محمد حسين الاعرجي: 66.
(7) ينظر: جماعة الديوان ، يسري سلامة: 23.
(8) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 205.

استجابته سريعة لكل ما تنظر به[9]، وان التقاءه معها، لم يكن التقاء مصادفة، وانما هو التقاء اعجاب وتأثر شديد[10].

وقد جعلت معرفة (شكري) للغة الانكليزية ، الصلة بينه وبين أدبها متينة ومباشرة[1]، واكد (شكري) ان مصادر ثقافته الجديدة، جاءت له من دراسته للغات الاوربية الحديثة الانكليزية أو المنقولة الى الانكليزية، واطلاعه على الأدباء الساخرين، وعلى ادباء اشتهروا بتحليل النفس، ومن ادباء تأثر بهم من غير قصد ، ومن اثر (بيرون وشللي) الباقي في نفسه[2].

طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند جماعة الديوان

حين شعر جماعة الديوان بأهمية ما يحملون من افكار تجديدية تغاير المفاهيم السائدة[1] راحوا يبحثون –متنبهين على التقدم التقني في وسائل الاعلام ووسائط التوصيل- عن طرائق إرسال توصل ما يحملون الى المتلقي فاتجهوا أولاً صوب المجلات مثل البيان، وصوب الصحب مثل الجريدة، وكتبوا فيها، وقد اسهمت تلك الكتابة في ظهور

---

[9] ينظر: في نقد الشعر، د.محمود الربيعي: 119.
[10] ينظر: م.ن: 119.
[1] ينظر: النقد والنقاد المعاصرون، د. محمد منذور، 52.
[2] ينظر: اعلام الأدب المعاصر في مصر، د. حمدي السكوت و د. مارسدن جونز: 86-87، وينظر مصدره هناك.
[1] ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...:102.

ملامح هذه المدرسة للوجود اذ أخذت ملامح المذهب الجديد في الشعر والنقد تتجلى في الافق[2].

ثم اتجهوا صوب دواوينهم الشعرية وكتبوا مقدمات لها يبشرون فيها بآرائهم التي تعلن تمردهم في وجه القصيدة العربية التقليدية شكلاً ومضموناً وبناءً ولغة[3]. فعدّت هذه المقدمات أقوى طرائق ارسالهم لدعوات الحداثة والتجديد، إذ التحم النقد بالفن، مما كان له تأثير واسع في حركة النقد العربي خلال النصف الاول من القرن العشرين[4].

فحين أراد (المازني) نشر ديوانه استغل هو و(العقاد) هذه الفرصة ليشكلا منها طريقة إرسال من خلال كتابة مقدمة فكتبها (العقاد) وعبّر فيها عن آراء نقدية كثيرة محدثاً هزة في دنيا الأدب والنقد في مصر ، راسماً لنفسه ولغيره منهج مدرسة التجديد[5].

واستغل (العقاد) هذه الطريقة مرة اخرى حينما كتب مقدمة للجزء الثاني من ديوان (شكري) مهتماً بمفهوم الشعر. وقد تصدى (المازني) بنفسه لكتابة مقدمة الجزء الثاني من ديوانه، ومقدمة ديوان (العقاد)، عارضاً فيهما جملة من أفكاره النقدية.

ولم يكن (عبد الرحمن شكري) بمنأى عن كتابة مقدمات الدواوين، فقد كتب مقدمات دواوينة، وعدت مقدمته لديوانه الخامس (الخطرات) وثيقة تاريخية نقدية في شرح مذهب مدرستهم مستقياً مادتها من النظرية الرومانسية الانكليزية[1]. وقد اتضح مما جاء في مقدمات دواوينهم انه كان توضيحاً وتفسيراً لآرائهم التجديدية.

ولم يكتف جماعة الديوان بالمجلات والصحف ومقدمات الدواوين طرائق لعرض افكارهم، بل زادوا عليها أيضاً طرائق اخرى، وكان الكتاب النقدي طريقة مهمة منها وقد تمثل عند (العقاد) و(المازني) بالكتاب المشهور (الديوان) الذي مثل صدوره بداية الصراع الحقيقي والتحول الجوهري بين القديم والجديد في الادب والنقد[2]، ويعد الديوان كتاباً نقدياً تطبيقياً، جسّد فيه (العقاد) و(المازني) فلسفتهما الشعرية الثائرة في وجه القديم، وحدّدا فيه عدداً من المفاهيم الأدبية الجديدة، وحدّدا فيه وجهتهما في الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة، وتمثل الكتاب النقدي عند (المازني) بـ(حصاد الهشيم) و(الشعر غاياته ووسائطه) ، موضحاً فيهما آراءه النقدية، ويمثل كتابه الثاني (الشعر غاياته ووسائطه)-الصادر عام 1915 كتاباً نقدياً نظر (المازني) فيه الى الشعر وطبيعته واهدافه نظرة جديدة من خلال آراء النقاد الغربيين[3].

واستغلوا الشعر نفسه طريقة لارسال دعواتهم التجديدية[4].

---

(2) ينظر: الفنون الأدبية، د. محمد يوسف نجم: 334، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 206.
(3) ينظر: عن اللغة والأدب والنقد: 130.
(4) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 104.
(5) ينظر: م.ن: 100.
(1) ينظر: اعلام الادب المعاصر في مصر: 49.
(2) ينظر: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: 66، وابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 262-263.
(3) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 272.
(4) ينظر: ديوان العقاد: 73/1، وديوان المازني: 2/ 119، وديوان شكري: 3/ 266.

ونفهم من هذا ايضاً أنهم سعوا الى بث أفكارهم ومفاهيمهم عن طريق التنظير والتطبيق، وقد تجلى التنظير في كتابة مقدمات الدواوين وفي كتابة المقالات الصحفية، وتجلى التطبيق في تأليف الكتب النقدية، وفي انشاء شعر حاولوا فيه ان يطبقوا مادعوا إليه.

بُنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند جماعة الديوان

ان حداثة مدرسة الديوان انمازت بأفكارها التحديثية التي جاءت بطرائق ارسالهم المختلفة، وقارئ مادة هذه الطرائق يجد بأن افكارهم هذه لاتبتعد عن المرجع الأوربي والمرجع العربي، لكنها لم تكن في المرجعين مرتبطة بعلاقات فيما بينها في ضمن بنية واحدة، والذي قام به شعراء الديوان هو عملية مزاوجه بين افكار المرجعين لتكوين بنية واضحة تتألف من مجموعة من العناصر التي تقوم عليها حداثتهم. واهم عناصر بنية مفهوم الحداثة عند مدرسة الديوان هي:-

1. الذاتية

ان الذاتية التي طالب بها (العقاد) تعني ان يعبر الشاعر عن ذات نفسه بكل دقة وصدق بحيث يستطيع المرء ان يكتشف شخصية الشاعر من خلال شعره[1]، ولذلك يرى ان شعر الصنعة في شعر (احمد شوقي) ارتفع الى ذروته العليا وان شعر الشخصية هبط الى حيث لاتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التي يتميز بها انسان عن سائر الناس[2]. ثم يوضح ذلك بقوله: "فإذا عرفت شوقياً في شعره، فانما تعرفه بعلامة صناعته، واسلوب تركيبه ، كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة، ولكنك لاتعرفه بتلك المزية النفسية التي تنطوي وراء الكلام وتنبثق من اعماق الحياة"[3]. ويرى ان شعره شعر بعيد عن اعماق الوجدان، وشعر قشور وطلاء ومشاعر زائفة[4]. ومرد ذلك كله الى مفهوم الشعر عند (العقاد)، اذ يرى ان الشعر يكون شعراً اذا كان صادراً عن موهبة تلقائية، وسوى ذلك يكون صنعة[5]، أي الذي لا يجيء نتيجة موهبة فنية وانما يجيء نتيجة ذكاء[1]، وبذلك صب (العقاد) اهتمامه على الطاقة التي تولد المعاني والصور الذهنية وما يلابسها من خواطر جميلة تستيقظ في النفس[2]. مؤكداً " ان الانسان لم ينظم الا للباعث الذي من أجله صور او وضع التماثيل او غنى او وضع الألحان"[3].

---

(1) ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 121 و126 و127، ومقدمة (العقاد) لديوان (المازني): 1/ و – ز.
(2) ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 120.
(3) م.ن: 124-125.
(4) ينظر: صدمة الحداثة: 78- 79.
(5) ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 133.
(1) ينظر: ديوان العقاد "يقظة الصباح" : المقدمة.
(2) ينظر : الادب العربي المعاصر في مصر: 65.
(3) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 48.

اما (المازني) فيرى ان الشعر "في اصله فن ذاتي يحاول الشاعر ان يرضي نفسه به ويتعلل ويتلهى"[4]، فالشعر عند (المازني) تنفيس عن نفس صاحبه[5]، والشاعر عنده "اشد الناس احساساً واعمقهم حكمة"[6]. ولذا عد شعر حافظ ابراهيم شعر صنعة، ورآه بعيداً عن النفس والحياة، وجعله شاعر مناسبات او شاعراً صحفياً كما سماه[7]. ومرد ذلك كله الى مفهوم الشعر عند (المازني) فيقول: "وما الشعر إلاّ معانٍ، ومايزال الانسان ينشئها في نفسه ويصرفها في فكره ويناجي بها قلبه ويراجع فيها عقله [...] إن الشعر ديوان يقيّد فيه أهل العقول الراجحة ما يجيش في خواطرهم في أسعد الساعات، وهو الذي ينقذ من الفناء والعدم خواطر الإلهام، وهو يحلق بالمرء فوق الحياة ويرغمه على أن يحس ما يرى وأن يرى ما يحس وأن يتخيل ما يعلم وأن يعلم ما يتخيل"[8]. ف(المازني) هنا يشدّد على الذاتية من خلال مفهومه للشعر، فالشعر عنده ما كان تأثيره في النفس ابلغ فهو يستثير النفس، ويصور ما تنطوي عليه كوامنها العميقة، ومن خلال ربطه بين الفكرة والشاعر[9].

والشعر عند (عبد الرحمن شكري) هو النفس بكل حالاتها[1]، ولذا رفض الشعر المنمق الذي يزخر بالمبالغة والغلو، وعبر عن ذلك بقوله: "كنتُ في أول الأمر أحسب أن الأديب حلية لقومه، وأن الأدب زينة فكنت أقضي الأيام في تصيد الألفاظ واختلاس الأساليب اللفظية، ولكني ضجرت من هذه المنزلة الحقيرة، وقلت: إن كان الأدب في تصيد الألفاظ فلا خير في الأدب، ثم فطنت بعد ذلك الى الحياة وأساليبها وإلى الروح وعواطفها، وعلمت أن الشاعر هو الذي يعبر عن اساليب الحياة وعواطف النفس"[2]. فشكري يؤكد ان الشعر هو الفن الذي يعبر عن النفس ويصدر عن تجربة شعرية خاصة[3]. ومردّ ذلك الى مفهوم الشعر عنده، اذ يرى ان الشعر "ما أشعرك وجعلك تحسّ عواطف النفس إحساساً شديداً لا ما كان لغزاً منطقياً أو خيالاً من خيالات معاقري الحشيش. فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه"[4] وبذلك يتبين ان مفهوم الشعر عند (شكري)، مفهوم يقوم على الذات بتصوير النفس بكل اختلاجاتها، وأن عملية الخلق الشعري هي عملية قائمة على الاستبطان الذاتي لمعرفة اسرار نفس الشاعر واسرار النفوس البشرية[5]. ومن هنا نجد ان مدرسة الديوان انمازت عن المدارس الاخرى بالذاتية[6]، مستندة الى فكرة رومانسية تقول: ما الشعر إلاّ صدى النفس[7].

---

(4) ديوان المازني: 2/د.
(5) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث...: 114.
(6) ديوان المازني: 2/ي.
(7) ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: 63-64.
(8) ديوان المازني: 2/ ح-ي.
(9) ينظر: حصاد الهشيم ، ابراهيم عبد القادر المازني: 35.
(1) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 106 و 109.
(2) عبد الرحمن شكري، أحمد عبد الحميد غراب: 250.
(3) ينظر: ديوان عبد الرحمن شكري: 5/ 360، و 373.
(4) م. ن: 4/ 288.
(5) ينظر: عبد الرحمن شكري: 263.
(6) ينظر: الشعر المصري بعد شوقي: 54، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 210.
(7) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث: 111، وينظر مصدره هناك.

2. الصدق والاخلاص

صب (العقاد) اهتماماً كبيراً على قضية الصدق والاخلاص في مقدمته لديوان (المازني)[1]، وأكد "ان شعر الطبع والاخلاص غير شعر الصنعة والتقليد"[2]. واهتم بهذا المبدأ ايضاً في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) اذ أراد من الشاعر أن يعبر عن ذات نفسه بكل دقة وصدق بحيث يستطيع المرء ان يكتشف شخصية الشاعر من خلال شعره[3]، وأن يعبر عن العواطف الانسانية الصادقة[4] لان "الشاعر من يشعر بجوهر الاشياء، لا مَن يعددها، ويحصي أشكالها والوانها، وان ليست مزيته ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وانما مزيته ان يقول ماهو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به"[5] ف(العقاد) يرى ان الشعر هو حقيقة الحقائق ولب اللباب، وعلى الشاعر ان يعبر بكل اخلاص عن التجربة الشعورية الخاصة به، لان الشعر الذي لايعطينا صورة صادقة عن تجربة ناظمة، شعر كاذب وزائف[6]. ويتضح من رأي (العقاد) ارتباط الصدق بـ(بصمة الذات).

وقد عبّر (العقاد) عن هذه الفكرة في شعره فقال[7]:

والشعر ألسنة تفضي الحياة بها الى الحياة بما يطويه كتمان
لولا القريض لكانت وهي فاتنة خرساء ليس لها بالقول تبيان
مادام في الكون ركن للحياة يرى ففي صحائفه للشعر ديوان

ويفعل (المازني) الامر نفسه في المقدمة التي كتبها للجزء الثاني من ديوانه اذ يصب اهتماماً كبيراً على الصدق والاخلاق فيقول: "والصدق في الترجمة عن النفس والكشف عن دخلتها ابلغ في التأثير وانجع"[1]. لأن الشعر في اصله صورة صادقة للحياة وترجمانها، والصدق الفني هو غاية الشعر[2] وأكد (المازني) بمقدمته هذه اهمية توافر الصدق والاخلاص في الشعر[3]. واهتم بهذه القضية في كتابه النقدي (حصاد الهشيم) اذ

---

(1) ينظر: ديوان المازني: 1/ و-ز.
(2) م.ن: 1/أ.
(3) ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 121، 126 ، 127.
(4) ينظر: م.ن: 121 و126.
(5) الديوان في النقد والأدب، العقاد والمازني: 20/1. وينظر: فصول من النقد عند العقاد، محمد خليفة التونسي: 39-40.
(6) ينظر: ديوان عبد الرحمن شكري: 2/ 97.
(7) ديوان العقاد : 73/1.
(1) ديوان المازني: 2/ ز.
(2) ينظر: م. ن: 2/ 118.
(3) ينظر: م. ن: 2/ ز-ح.

نراه يربط بين الشعر والصدق[4]، وينعى على الشعراء المعاصرين له الذين فقدوا مزيتي الصدق والاخلاص في شعرهم[5].

ولم يكن (عبد الرحمن شكري) بمنأى عن هذا الاهتمام فقد اهتم بصدق التجربة في مقدمة ديوانه الخامس (الخطرات)[6]، وربط بين العاطفة وصدق الشعر[7]، رافضاً مقولة: (اعذب الشعر اكذبه) فقال : " ان حلاوة الشعر في قلب الحقائق أو إخراجنا من هذا العالم الى عالم ليس للعقل فيه سبيل... ومن أجل ذلك شاع عندهم ان الشعر نوع من الكذب، وليس أدلّ على جهلهم وظيفة الشعر من قرنهم الشعر الى الكذب، فليس الشعر كذباً بل هو منظار الحقائق ومفسر لها"[8].

والحق أن هذا المبدأ –الصدق والاخلاص- تنبه على اهميته عدد من النقاد العرب القدامى مثل (ابن طباطبا العلوي)، الذي يرى ان الشعر اذا كان صادقاً كان بالغ الجمال[9]، و(الآمدي) الذي قال: "كان قوم من الرواة يقولون (أجود الشعر اكذبه) ولا والله ما أجوده إلا أصدقه"[10]، وتنبه عليه كذلك في العصر الحديث من النقاد العرب (خليل مطران) الذي دعا الى الصدق الفني في مقدمة ديوانه[11].

وهناك رافد آخر مهم جداً استقى منه جماعة الديوان كثيراً من مبادئهم، وهو النقد الغربي الحديث. فمن النقاد الغربيين الذين التقت معهم جماعة الديوان في هذا المبدأ الناقد (إ-ا-ريشاردز) الذي قال: "الشعر الصادق هو وحده الذي يولد في القارئ الذي يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لا تقل في الحرارة والنبل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه"[1]، و(وردزورت) الذ أكد هذا المبدأ بقوله: "ان الشاعر حين يغني اغنية ينضم اليه فيها كل بني البشر، انما يكون بحضرة الحقيقة التي يكشف لنا عنها حتى تصير وكأنها صاحبنا الذي نراه"[2] مستنداً الى نظرية رومانسية ترى الشعر منظار الحقائق ومفسراً لها وليس كذباً[3]. ومن هنا نرى ان من مميزات جماعة الديوان محاولتها ارجاع الشعر الى التعبير عن الوجدان الفردي عن طريق الصدق والاخلاص.

3. مهاجمة التقليد والمحاكاة

هاجم (العقاد) التقليد والمحاكاة في الشعر[4]، وجعله أحد مثالب شعر شوقي[5] ورأى في تكرار شوقي للقوالب اللفظية والمعاني تقليداً[6]. ورأى (العقاد) أن آفة التقليد

---

(4) ينظر: حصاد الهشيم : 264.
(5) ينظر: م. ن: 264.
(6) ينظر: ديوان عبد الرحمن شكري: 5/ 360-362، و 373.
(7) ينظر : جماعة الديوان: 103-104.
(8) ديوان عبد الرحمن شكري: 5/ 362.
(9) ينظر: عيار الشعر، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي: 14.
(10) الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري ، الآمدي:58/2.
(11) ينظر: ديوان الخليل: 9/1.
(1) العلم والشعر ، إ، أ. ريتشاردز : 51.
(2) في نقد الشعر: 118، وينظر مصدره هناك.
(3) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث...: 130، وينظر مصدره هناك.
(4) ينظر: ديوان المازني: 1/ و-ز، وديوان عبد الرحمن شكري: 2/ 103.

والمحاكاة في الادب العربي قتلت فيه البراعة والصدق[7]، والشاعر المصاب بهذه الآفة ما هو الا من ينسى نفسه وشعوره الداخلي، ويأخذ برأي غيره، من غير نظر وبصيرة، خلاف الشاعر التلقائي الذي يأتي بشعر صادق الشعور وبتعابير جميلة[8]. ولهذا نقد (العقاد) شعراء التقليد المعاصرين له في مقدمته لديوان (شكري)، اذ قال: "ليس لشعر التقليد فائدة قط، وقل ان يتجاوز أثره القرطاس الذي يكتب فيه او المنبر الذي يلقى عليه، وشتان ما بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو رقعة في طرس"[1]. ومن هنا فالشاعر العبقري عند (العقاد) هو الذي يعبر عن تجربته الشعورية ، فتكون معانيه بناته، التي من لحمه ودمه، وأما الشاعر المقلد للاقدمين فتكون معانيه ربيباته، غريبات عنه، وأن دعاهن باسمه، ولا تكون هناك اية فائدة لشعر الشاعر المقلد مهما بلغ درجة اتقانه للقديم[2].

ورفض (العقاد) التحدي والمعارضة في الشعر، اذ قال: "حسب بعض الشعراء اليوم انه ليس على احدهم ان اراد ان يكون شاعراً عصرياً إلا ان يرجع الى شعر العرب بالتحدي والمعارضة، فيصف البخار والآلات والمؤسسات، اذ كانت العرب قد وصفت الابل والخيام والصحراء، وليس له إلاّ أن يسمي اسماء جديدة بدلاً من أسماء دعد وهند ورباب وسعاد ولبنى التي كانت للأقدمين"[3] ف(العقاد) يرفض ما توهمه الشعراء الاحيائيون وشعراء الكلاسيكية المحدثة من ان الحداثة تعني وصف المخترعات في اشعارهم بدلاً من وصف الابل والخيام، ويتبنى التعبير عن تجربة انفعالية متخلقة في ذهن الشاعر، ولذلك تتحقق الحداثة "عندما يشعر الشاعر ان له شيئاً يقوله، ويستحق هذا الشيء ان يقال"[4].

ورفض (المازني) التقليد، فهو يقول: "الاصل في الشعر وسائر الفنون الأدبية على اختلافها وتباين مراميها وغاياتها، النظر بمعناه الشامل المحيط، وإذا كان هذا كذلك أفليس من العبث تقليد السلف والاقتصار على احتذائهم والاقتباس منهم"[5]. وسخر من محافظة شعراء النهضة وشعراء الكلاسيكية المحدثة على الصيغ الرصينة التي يستمدونها من القدامى، اذ يرى ان هذه الصيغ حولت اشعارهم الى نسخ متشابهة، خالية من التميز، لانهم لايصورون خوالجهم النفسية، ولانهم بعيدون عن روح عصرهم[1]. وانهم حملوا انفسهم الى اجواء الشعراء القدامى ونهجوا منهجهم في بناء قصائدهم، وهذا يدل على عجزهم في الخلق الفني[2]. ويؤكد (المازني) انتقاده شعراء التقليد، اذ يرى ان الشاعر الحديث المقلد

---

(5) ينظر: شوقي في الميزان، عباس محمود العقاد : 2/ 148-150.
(6) ينظر: صدمة الحداثة: 78.
(7) ينظر: ديوان المازني: 1/ و-ز.
(8) ينظر: ديوان العقاد: 2/ 547-548.
(1) عبد الرحمن شكري: 2/ 103.
(2) ينظر: ديوان عبد الرحمن شكري: 103/2.
(3) ديوان المازني: 1/د.
(4) الحداثة في الشعر، حمادي صمود: 265.
(5) ديوان المازني: 2/ ح-ط.
(1) ينظر: الأدب العربي المعاصر في مصر: 63.
(2) ينظر: ديوان المازني: 2/ ح-ط.

يمتلك اعيناً كأسلافه وقوة حاسة كقواهم، ومادة الشعر لاتفنى ولا تذهب لأن الشعر ليس شيئاً محدداً ومستمراً في الحياة[3].

اما (شكري) فلم يقدم لنا رأياً عن التقليد والمحاكاة ، ولكننا نراه، يرفض المحاكاة في الشعر، لانه يرى ان المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه واحوال نفسه وعبارات عواطفه[4]، ف(شكري) هنا يشير الى الصدق في التعبير، والابتعاد عن التقليد والمحاكاة التي قال بها الكلاسيكيون، ويتبنى النظرية الرومانسية التي ترى ان الطبيعة هي مصدر الشعر[5].

وهذا المبدأ النقدي تبوّأ مساحة كبيرة في الفكر الرومانسي الذي سعى الى ان تكون الطبيعة هي مصدر الشعر لا ان يقوم الشعر بمحاكاتها كما يفعل الكلاسيكيون[6]، وشعراء الديوان يلتقون مع النظرية الرومانسية في هذا المبدأ، لانه من المعروف ان التقليد لايكشف عن (بصمة الذات)، لذا هاجمه جماعة الديوان وصولاً لتحقيق هذه البصمة.

4. إعلاء شأن الخيال والعاطفة

لم يرق شعر شوقي للعقاد لأنه يزخر بالصنعة ولا يعبر عن العواطف الانسانية الصادقة[1]، ولان الشعر عند (العقاد) لايصدر إلاّ عن الخيال والعاطفة[2] فهو صناعة توليد العواطف الصادقة[3]، والشاعر هو من يَشْعُر ويُشْعِر[4]، وهو من يشعر بجوهر الاشياء لا من يحصي الوانها واشكالها[5]، بمعنى ان الشعر هو الفن الذي يعبر عن الوجدان والعاطفة. اما دور الخيال في الشعر، فيقول (العقاد): "إنه ملكة تعين على الصدق والصواب"[6].

وجعل (المازني) العاطفة سبباً في وجود الوزن في الشعر، إذ قال: "ان كل عاطفة، عندما تسيطر على الروح وتنساب باعتدال [...] تبحث دائماً عن لغة تلائم انسيابها ... فالعواطف العميقة الدائمة كانت دائماً تبحث عن تعبير لها في لغة موزونة، فكلما عمقت المشاعر كانت التراكيب الموزونة اكثر بروزاً وتأثيراً"[7] ف(المازني) يرى ان "العاطفة

---

(3) ينظر: م.ن: 2/ط.
(4) ينظر: ديوان عبد الرحمن شكري: 4/ 288.
(5) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث: 108، وينظر مصدره هناك.
(6) ينظر: م.ن: 108 ، وينظر مصدره هناك.
(1) ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 120 و124-125.
(2) ينظر: فصول من النقد عند العقاد: 236-237.
(3) ينظر: خلاصة اليومية والشذر، عباس محمود العقاد: 20-21. وينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث: 124.
(4) ينظر: خلاصة اليومية والشذر: 36.
(5) ينظر: الديوان في النقد والأدب: 1/ 16-20. وفصول من النقد عند العقاد: 236-237.
(6) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية، د.سعيد الورقي: 105.
(7) الشعر غاياته ووسائطه، ابراهيم المازني: 24.

في الشعر هي الأصل في هذه الحسنات التي يخلعها عليه قائله"[8]، وأكد (المازني) بعبارة موحية اعلاء شأن العاطفة، اذ قال: "ثم تأمل الشعر، أليس شعوراً مترجماً وقصة مروية وخاطراً مجلوّاً"[9].

اما الخيال عند (المازني)، فيعبر عنه تعبيراً يقترب من وظيفة الخيال الثانوي عند (كولردج)[1]، اذ يقول (المازني): "ليست قدرة الشاعر هنا في أنه أوجد شيئاً من العدم فذاك محال ولكن قدرته في أنه استطاع أن يكون صورة من أشتات صور وأن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضاراً واضحاً"[2].

وتكفل (شكري) بالدفاع عن العاطفة في الشعر، وقد تحدث عنها في الجزء الثالث من ديوانه، اذ قال: "ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر، وسيأتي يوم من الأيام يفيق فيه الناس الى انه هو الشعر ولا شعر غيره، فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد ان يكون ذا عاطفة، وانما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر ولا أعني بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع، فان شعر العواطف يحتاج الى ذهن خصب وذكاء وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها"[3]. ورأى (شكري) ان الشاعر الكبير لاينظم الا عند الانفعال العصبي لانها لحظة تضارب العواطف في القلب، اما في غير هذه النوبات فالشعر يأتي بارداً فاتر العاطفة[4]، وان "الشعر ما اشعرك وجعلك تحس عواطف النفس احساساً شديداً إلا ما كان لغزاً منطقياً او خيالاً من خيالات معاقري الحشيش"[5] وانه "ما اتفق على نسجه الخيال والفكر ايضاحاً لكلمات النفس وتفسيراً لها"[6]. وقد هاجم (شكري) الشعراء الذين لا يؤمنون بدور العاطفة في احياء الشعر وصدقه وتجاوبه مع حاجات الانسان[7]. وقد صاغ (شكري) رأيه في علاقة الشعر بالعاطفة وحرص على ابراز أثر العاطفة الحقة في شعره، اذ قال[8]:

الا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان.

وصاغ سخريته من الشعراء الذين تدفعهم الصناعة الى قول شعر خال من العاطفة ، قائلاً:[1]

يبيت طوال الليل يقدح رأيــه كما قدح المقرور صخر زناد

---

[8] م. ن: 22-23.
[9] حصاد الهشيم: 221.
[1] ينظر: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية: 80. وينظر: مصدره هناك.
[2] حصاد الهشيم: 215.
[3] ديوان شكري: 3/ بدون رقم صفحة.
[4] ينظر: م.ن: 210/3.
[5] م. ن: 3/ 266.
[6] م.ن: 288/4.
[7] ينظر: جماعة الديوان: 103-104.
[8] ديوان عبد الرحمن شكري: 3/ 266.
[1] ديوان عبد الرحمن شكري: 2/ 97.

يعالج في نسج القريض قصيدة كأن له فيها شديد جلاد
فيأتي بها كالبكر قد طال حبسها تحدث فينا من ثمود وعاد
و يزحر كالحبلى اذا آن وضعها و لكنه زحر بغير ولاد

ومن هنا، رأت مدرسة الديوان ان الشعر تعبير عن العواطف والخيال والوجدان والذوق السليم. يقول (شكري): "فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها وجلاله من جلالها"[2] ولذا جاء على ذلك شعر (العقاد) و(شكري) شاملاً مختلف الانفعالات والعواطف[3].

اما دور الخيال في الشعر عند (شكري) فاننا نجده يميز في معاني الشعر وصوره بين نوعين يسمي احدهما التخيل والآخر التوهم، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الاشياء والحقائق ، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. اما التوهم فأن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود[4]. وواضح من رأيه هنا انه حاول الاقتراب من فكرة الخيال الخلاق عند كولردج[5].

ان اراء جماعة الديوان في العاطفة تمثلت الى حد بعيد الفكر الرومانسي الغربي لدرجة أنها كانت في أغلبها ترديداً للمبادئ والأفكار التي نادى بها الشعراء الرومانسيون الغربيون. فقد اهتم الغربيون بالعاطفة وعلاقتها بالشعر، فالشعر عند (هازلت) هو لغة الخيال والعواطف[1]، والشعر الجيد عند (وردزورث) انسياب تلقائي للمشاعر القوية[2] بل ان اهم ما يتميز به الشاعر الرومانسي هو قوة عاطفته حتى عدت الاساس في شعره لأنها تقوده الى الحب الجامح الذي يعد طريق وصوله الى الفضيلة[3]. ومن هنا، فقد تأثر شعراء الديوان بالفكر الرومانسي الغربي، وقد دعا شعراء الديوان الى كسر القوالب القديمة، والتجديد في لغة الشعر، وجعلها اكثر رقة وعاطفة، مثلما فعل الرومانسيون الغربيون، لتعبر عن عواطف الشاعر وآلامه وآماله وتطلعاته نحو الحرية والحب والجمال والطبيعة الغضة[4]. لذا كان الشعر عند جماعة الديوان تعبيراً فنياً قائماً على العاطفة واستلهام الخيال والتعبير عن التجارب الفردية. لاظهار (بصمة الذات) بصدق واخلاص بعيداً عن التقليد والمحاكاة.

5. الوحدة العضوية

---

[2] م.ن: 4/ 288.
[3] ينظر: المدخل الى شعر العقاد، أحمد ابراهيم الشريف: 32، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث: 475، والادب العربي المعاصر في مصر: 131، وعبد الرحمن شكري: 251.
[4] ينظر: ديوان شكري: 5/ 364-365.
[5] ينظر: كولردج، ت: محمد مصطفى بدوي: 92،و 93، و104، و 106، و156-157، و159.
[1] ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث: 115، وينظر مصدره هناك.
[2] ينظر: في نقد الشعر: 116، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث: 124، وينظر مصدراهما هناك.
[3] ينظر: الرومنتيكية- نشأتها، فلسفتها، قضاياها، اثارها، د. محمد غنيمي هلال: 15 و16 و29.، والخلاصة في مذاهب الادب الغربي، علي جواد الطاهر: 18 و 22.
[4] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 368، والرومنسية في الشعر الغربي والعربي: 138.

تضمن كتاب (الديوان) دعوة (العقاد) و(المازني) للوحدة العضوية للقصيدة، اذ جاء فيه: "ان القصيدة ينبغي ان تكون عملاً فنياً تاماً، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث اذ اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"[5]، وأريد بتلك الوحدة ألاّ تكون القصيدة أشبه بحبات الرمل بحيث يمكن نثرها، أو يمكن التقديم والتأخير واعادة تشكيلها كما فعل (العقاد) مع احدى قصائد شوقي[6]. وهذا يعني انه دعا –في مجال بناء القصيدة العربية الحديثة- الى رفض التفكك الذي يحيل القصيدة الى مجموع مبدد لاتربطه وحدة معنوية صحيحة[1].

وحرص (شكري) على أن تكون قصيدته بنية واحدة متماسكة، وعبر عن ذلك بقوله: "قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه في القصيدة بعيداً عن موضوعها، وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيناً بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة... فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد، لا من حيث هي أبيات مستقلة"[2]، فـ(شكري) بدعوته هذه يرى ان البيت يكتسب جماله وشاعريته من وضعه في بناء القصيدة وجسمها الكلي حتى اذا اقتطعناه بدا مشوهاً ومبتوراً[3].

وجماعة الديوان بهذا لا تبتعد عن آراء نقادنا القدامى في جعلهم القصيدة أشبه بالكائن الحي[4]، وخاصة (الحاتمي) في قوله: "القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعضٍ فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفّي معالم جماله، وقد وجدت حذّاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان"[5]، ولا تبتعد كذلك عن دعوة الرعيل الأول من المحدثين، من مثل دعوة الشيخ (حسين المرصفي) صاحب (الوسيلة الأدبية) والذي فطن الى الوحدة العضوية في القصيدة الحديثة، وذلك عندما وضع تعليقاً على قصيدة (البارودي)، قال فيه: "انظر هداك الله ابيات هذه القصيدة فأفردها بيتا بيتا، تجد ظروف جواهر افردت كل جوهرةٍ لنفاستها بظرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق، فإنك لاتجد بيتا يصح أن يقدم او يؤخر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث"[1]، ولا تبتعد ايضاً عن دعوة (مطران) لوحدة القصيدة[2].

---

(5) الديوان في النقد والادب: 2/ 30.
(6) ينظر: شوقي في الميزان ، عباس محمود العقاد: ج1 و ج2.
(1) ينظر: الديوان في النقد والأدب: 2/ 130.
(2) ديوان عبد الرحمن شكري: 5/ 366-367.
(3) ينظر: م.ن: 5/ 366.
(4) ينظر: عيار الشعر: 6-7، والشعر والشعراء، ابن قتيبة: 96/1، ودلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني: 127، وزهر الآدب، الحصري القيرواني: 2/ 597-598.
(5) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي: 215/1، وينظر: زهر الاداب: 2/ 597-598، والعمدة: 2/ 117.
(1) الوسيلة الأدبية، حسين المرصفي: 2/ 479.
(2) ينظر: ديوان الخليل: 9/1، وفي الادب الحديث: 2/ 261.

وقد تركت حركة العقل النقدي الأوربي الحديث تأثيراً واضحاً في العقل النقدي لجماعة الديوان في قضية (الوحدة العضوية)، اذ يعود تاريخ الدعوة الى وحدة القصيدة في الشعر الغربي الحديث الى المدرسة الرومانسية، فيرى (كولردج) ان القصيدة "لابد أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها ويفسر بعضها بعضاً، كلّ على قدره مع الغرض والتأثيرات المعروفة للنظام العروضي"[3].

ومهما يكن من شيء فإن شعراء الديوان بدعوتهم للوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة، اقاموا بناء نظرياً عنها، ومن البديهي ان نراهم متأثرين بالفكر النقدي العربي القديم، وبالفكر الغربي الحديث، وبالفكر الانكليزي خاصة. وكانت هذه الدعوة ركناً رئيساً في اظهار (بصمة الذات) الفاعلة في الاختيار والتركيب.

ومن المبادئ الاخرى التي اهتمت بها جماعة الديوان:

أ. الوحدة الموضوعية:

ان نص (العقاد) السابق في كتابه المشترك مع (المازني) (الديوان)[4]، يكشف لنا عن دعوته للوحدة العضوية أو الفنية كما يسميها بعض النقاد[5]. اما اهتمامه بالوحدة الموضوعية فضلاً عن الوحدة العضوية، فقد عبر عنه في كتابه (ابن الرومي حياته من شعره)، قائلاً: "بهذا الاسترسال خرج -ابن الرومي- عن سنّة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم وجعلوا القصيدة ابياتاً متفرقة يضمها سمط واحد، قَلّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدة ابيات، وقلّ ان يتوالى فيه النسق تواليا يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير، فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة كلاّ واحداً لايتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه. فقصائده (موضوعات) كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها واطرافها، ولو خسر في ذلك اللفظ والفصاحة"[1]. وفي مثل هذا الفهم ذهب (المازني) الى أهمية ان "تكون القصيدة عملاً فنياً تاماً قائماً على فكرة معينة ليس الشاعر فيها مسوقاً بباعث مستقل عن النفس"[2]، فالوحدة الموضوعية التي دعا اليها شعراء الديوان هي وحدة تدور حول موضوع واحد معين داخل القصيدة ، مما يفسح مجالاً لظهور (بصمة الذات).

ب. الاهتمام بالموضوعات البسيطة:

اهتم (العقاد) بوصف الاشياء البسيطة في شعره، وبشعر من يصف تلك الاشياء مثل ابن الرومي[3]. وقد اخرج (العقاد) ديوان (عابر سبيل) عام 1937، واصدره بمقدمة في (الموضوعات الشعرية) فصل فيها القول في هذا الاتجاه الذي ابتدأ الشعراء المجددون

---

(3) بناء القصيدة في النقد الادبي العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د.يوسف حسين بكار: 279، وينظر مصدره هناك.

(4) الديوان في النقد والأدب: 130/2.

(5) ينظر: دراسات في الشعر والمسرح، محمد مصطفى بدوي: 5.

(1) ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد: 269.

(2) حصاد الهشيم: 35، وينظر: في الادب الحديث: 2/ 271.

(3) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 223.

يلتفتون اليه منذ مطران. يقول في مقدمته : "ليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة [...] كل ما نخلع عليه من احساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر لأنه حياة وموضوع للحياة. وعلى هذا الوجه يرى (عابر سبيل) شعراً في كل مكان اذا أراد"[4]. ف(العقاد) تناول في ديوانه هذا الامور البسيطة والعادية التي لم يكن ينظم فيها الشعراء من قبل[1]. وبناء على ما يفعله الشاعر معها تظهر بصمته الذاتية الخاصة به.

ج. الشمولية

من الافكار التي ناقشها (شكري) في مقدمته لديوانه الخامس (الخطرات)، فكرة الشمولية اذ يرى ان على الشاعر ان يكتب لكل النفوس في كل عصر، واينما تكون، وألاّ يقتصر على امة او قرية، وان يكتب لكل يوم وكل دهر[2]. وربما تكون هناك صلة بين هذا التوجه وارتباط مفهوم الشعر عند جميع الرومانسيين –ومطران معهم- بشموله للنفس الانسانية[3].

د. رفض الإحالة:

رفض (العقاد) الإحالة في الشعر، وعدّها احدى مثالب شعر شوقي[4]، وهي تدل على فساد المعنى في القصيدة. ويتمثل ذلك بالمبالغة ومخالفة الحقائق او الخروج عن المعقول، والإتيان بنعوت وصفات بعيدة عن ارض الواقع[5].

ورفض (شكري) كذلك الغلو والمبالغة في الشعر[6] لان هدف الشعر عنده هو الكشف عن الحقيقة في أعمق صورها وأتمها[7].

هذه العناصر وعناصر أخرى تتآزر معاً من أجل إظهار مفهوم الحداثة في ذهن شعراء الديوان، المتمثل بـ(هيمنة بصمة الذات).

مستويات مفهوم حداثة الشعر عند جماعة الديوان

1. مفهوم الحداثة في المستوى اللغوي

تظهر (بصمة الذات) في مستوى اللغة ايضاً عند جماعة الديوان. فبتأثير من مدرسة (بيرون) و(وردزورث) الادبية التي كانت تدعو الى بساطة التعبير وتجنب

---

(4) ديوان عابر سبيل، عباس محمود العقاد: 4.
(1) ينظر: في الادب الحديث: 262/2.
(2) ينظر: ديوان شكري: 360/5، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 215.
(3) ينظر: ديوان الخليل: 1/9-11، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث: 107.
(4) ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: 66، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 226، وابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 270.
(5) ينظر: فصول من النقد عند العقاد: 87.
(6) ينظر: ديوان عبد الرحمن شكري: 5/ 361.
(7) ينظر: في نقد الشعر: 96-97.

الزخرف والالفاظ الفخمة والطنانة[1]، اذ "كانت ثورة وردزورث عنيفة ضد التأنق في اللفظ الشعري، وكان يدعو للعودة الى لغة الانسان العادي"[2]، تمرد رواد مدرسة الديوان على ما سمي في النقد العربي القديم والحديث بالقاموس الشعري، فدعوا الى تحرير اللغة الشعرية من عبودية القوالب الجاهزة، والى ان يعبر الشاعر عن مضمونه الجديد بلغة لها القدرة على التحليل والتركيب، واصطناع نوع من الدماثة اللغوية التي تقرب الشعر من حركة العصر والمعاناة وتأمل الفكر وإشعاع الوجدان[3].

ف(العقاد) في مقدمة للغربال يرى ان للشاعر الحق في ان يتصرف في اللغة على ان يراعي القواعد التي يشترك فيها جميع الكتّاب، فلا يخشى ان يضيف الى اللغة شيئاً او يعدل او يتصرف تصرفاً مفيداً[4]، ويرى ايضاً ان اللغة يجب ألا تنحصر بكلمات معينة ذات قيمة شعرية، كما يجب ألا يكون التعبير عن الافكار بطرائق غامضةٍ أو تشبيهات متكلفة، وصور مفتعلة ، مقحمة إقحاماً[5]، لان اللغة الشاعرة عنده "هي التي تجعل السامع العربي يفهم المعنى المقصود على الأثر"[6]. وبسبب من كون مدرسة (بيرون) و(وردزورث) الادبية مثالاً للعقاد[1]، وبتأثير منها أخرج (العقاد) ديوان (عابر سبيل) جاعلاً فيه البساطة والأمور العادية التي لم يكن ينظم فيها الشعراء من قبل[2].

ولما كانت الالفاظ يمكن ان تكون مادة فن آخر غير الشعر رأى (العقاد) أهمية ان يساق اللفظ في سياق يحقق النغم المطلوب[3]... وهذا يفسر دعوة (العقاد) للتعبير عن المضامين الجديدة بلغة لها القدرة على التحليل والتركيب، وتجاوز المعجم التقليدي والإتيان بمعجم آخر مأنوس ومتعال على الدلالات المحددة للألفاظ[4].

واهتم (المازني) اهتماماً بالغاً بلغة الشعر مؤكداً ان الكلمات التي يخرجها الشاعر لا تستعمل لأجل ذاتها، بل لكي ترسم صورة او تستثير عاطفة[5]، وان لالفاظ كثيرة ايحاءات "بعضها وضيع وبعضها جليل، ولا مسمح للشاعر عن التنبه الى ذلك، وإلا أساء الى نفسه وإلى جلالة خواطره وإحساساته وخيالاته"[6]، وان اللفظ من حيث هو لفظ مفرد لاشيء في ذاته، لكن الفائدة الحقيقية تحصل عندما تنتظم الألفاظ بعضها الى بعض[7]، وان

---

(1) ينظر: في الادب الحديث: 255/2.
(2) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزبث دور: 86.
(3) ينظر: عن اللغة والادب والنقد: 133.
(4) ينظر: الغربال، ميخائيل نعيمة: 8، وتطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، حسن احمد الكبير: 356، وبناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي: 29-30.
(5) ينظر: ساعات بين الكتب، عباس محمود العقاد: 129-130، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 232.
(6) اللغة الشاعرة ، عباس محمود العقاد: 15.
(1) ينظر: في الأدب الحديث: 255/2.
(2) ينظر: م.ن: 2/ 262.
(3) ينظر: مع الشعراء: 5-6.
(4) ينظر: عن اللغة والأدب والنقد: 133.
(5) ينظر: الشعر غاياته ووسائطه: 32-37.
(6) م. ن: 37-38.
(7) ينظر: الديوان في النقد والادب: 107/2، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 263.

الالفاظ أشبه بالوعاء الذي يتضمن المعاني ويحويها، والمعاني هي التي تكسبها الحياة وتحلّ فيها[8].

وجاء موقف (شكري) رد فعل بإزاء تيار المدرسة الكلاسيكية الجارف، الذي كان يُعنى بالالفاظ المعجمية الغريبة، ويكثر من إيراد ألفاظ الجزالة والخشونة[9]، ولذلك ذهب مذهب الرومانسيين في فهمه للكلمات الشعرية، لأنه يرى أهمية ان يتعرف الشاعر أية كلماته تعبر عن المعنى او العاطفة التي يريد وصفها أتم تعبير. فالكلمة قد تكون شريفة أو وضيعة حسب الاستعمال فشرف الكلمة في دلالتها على المعنى أو في موقعها الخاص بها في الشعر"[1]، إذ العيب ليس في الألفاظ، وانما هو عيب الطريقة أي طريقة استعمال الألفاظ في مواضعها[2]. ورأى (شكري) ان الشاعر المجيد هو الذي يستعمل الألفاظ المألوفة، اما الألفاظ الغريبة فتقلل من جودة الشعر، وان الشعر غير المتكلف هو الشعر الاكثر نفعاً[3].

وفعل الشاعر في اختيار المفردات وتركيبها لتوصيل ما تريد توصيله بطريقة فنية جميلة ، يُظهر (بصمة ذات) الشاعر بشكل كبير.

2. مفهوم الحداثة في المستوى الايقاعي

تتجلى (بصمة الذات) عند شعراء الديوان في موقفهم من الوزن والقافية، فبعد أن أفادوا ممّا بُثّ في كتاب (الوسيلة الادبية) من نظرة للتحرر من قيود الاوزان العروضية، ومن مطالبة بمفهوم جديدة للشعر يخالف التعريف السائد الذي ينص على انه كلام موزون مقفى[4]، وبعد أن افادوا مما عرفوه عن تجديد الغربيين في الوزن والقافية[5]، قاموا بمحاولات تجديدية تجريبية في الوزن والقافية. ولم تكن محاولات التجديد هذه نتيجة عجزهم في النظم في القالب القديم، ولم تكن المسألة ايضاً رغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية، وانما كان دافعهم الحقيقي هو جعل موسيقى شعرهم خاضعة لحالة الشاعر النفسية والشعورية التي يصدر عنها[6]، ولاسيما أنهم احسّوا أن مشاعرهم ووجداناتهم لايمكن حصرها في البحور الخليلية، وانهم بحاجة الى موسيقى ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة في صورة منسقة على نحو خاص، لا في صورتها القديمة[1].

---

[8] ينظر: اللفظ والمعنى، المازني: 475.
[9] ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 259.
[1] ديوان عبد الرحمن شكري: 5/ 369-370.
[2] ينظر: م. ن: 5/ 366.
[3] ينظر: م. ن: 5/ 369.
[4] ينظر: جماعة الديوان: 36.
[5] ينظر: ديوان المازني، المقدمة: 1/غ.
[6] ينظر: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية: 61-63.
[1] ينظر: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية: 64-65.

وشعراء الديوان لم يقوموا بإلغاء الوزن والقافية، وانما أدخلوا عدداً من التعديلات ليحقق الشاعر من نفسه ومن ذبذبات مشاعره مالم يكن يستطيع تحقيقه في القالب القديم[2].

وقد استغل (العقاد) المقدمة التي كتبها لديوان (المازني) ليبث فيها أفكاره ولاسيما التجديد في الوزن والقافية، فهو يرى ان كتابة الشعر بالقالب القديم قيد لحرية الشاعر[3]، و "ان اوزاننا وقوافينا اضيق من ان تنفسح لاغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه، وقرأ الشعر الغربي، فرأى كيف ترحب اوزانهم بالاقاصيص الطويلة والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في ايديهم القوالب الشعرية، فيودعونها ما لاقدرة لشاعر عربي وضعه في غير النثر"[4]. ودعا الى ان يكون نصيب الشعر من الفكر اوفر وأوسع بحيث لا تطغى الرنة والقافية عليه[5]، وتحدث عن التنويع القافوي واثر ذلك في التهيئة للتجديد المطلوب اذ قال: "رأى القراء بالأمس في ديوان (شكري) مثالاً من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم في ديوان (المازني) مثالاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة، ولا نقول ان هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الاوزان والقوافي وتنقيحها، ولكنا نعدّه بمثابة تهييء المكان لاستقبال المذهب الجديد، اذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء إلاّ هذا الحائل، فاذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد، وانفرج مجال القول ، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيننا شعراء الرواية، وشعراء الوصف، وشعراء التمثيل"[6]، وطالب بالانتفاع مما يفعله شعراء الغرب[1]، وهكذا يتبين لنا ان التجديد العروضي عند (العقاد) جاء نتيجة تاثره بالتجديد العروضي عند الغرب[2]،لا لغرض التقليد بل لفسح المجال لبزوغ (بصمات) مواهب شعرية متميزة.

وأسهمت (بصمة الذات) عند (المازني) بالتمسك بالوزن في الشعر لصلته القوية بالعاطفة، بل كان من اوائل الشعراء الذين اقاموا علاقة بين العاطفة والوزن[3]، وعبّر عن ذلك قائلاً: ان كل عاطفة، عندما تسيطر على الروح وتنساب باعتدال [...] تبحث دائماً عن لغة تلائم انسيابها... فالعواطف العميقة الدائمة كانت دائماً تبحث عن تعبير لها في لغة موزونة، فكلما عمقت المشاعر كانت التراكيب الموزونة أشد بروزاً وتأثيراً"[4]. ومن هذا المنطلق دافع (المازني) عن الوزن، ورفض الترخص به، ونقد الشعر المنثور وعدّ من ينظمه على مرتبة عالية من الجهل والغباء لانهم لايستخدمون الوزن في نظمهم هذا، اذ قال: "ان جهلاً عظيماً قد نزل بالناس، لأنك ترى اغلب الناس في هذا البلد المسكين يصرون ان الوزن غير ضروري في الشعر، وان هناك كتابة هي شعر لكنها لاتستخدم

---

(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : 65.
(3) ينظر: ديوان المازني: 1/ك.
(4) ديوان المازني: 2/1.
(5) ينظر: م. ن: 1/ ف.
(6) م.ن : 14/1.
(1) ينظر: ديوان المازني: 1/ غ.
(2) ينظر: م.ن: 2/1، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 395.
(3) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 216.
(4) الشعر غاياته ووسائطه: 24.

الوزن. ان هذا الجهل والغباء قد دفع بعض الناس ليجربوا هذا النوع الجديد من الشعر، حاسبين أنهم قد انجزوا شيئاً جيداً وأنهم اخترعوا نوعاً جديداً من الفن"[5]. وربما يكون لرأي (المازني) في الوزن ارتباط تأثر برأي (هيجل) الذي يؤكد فيه ان الوزن أول ما يستوجبه الشعر، وانه ألزم مما عداه.[6]

اما القافية فعلى الرغم من انها قيد لحرية الشاعر كما يراها، إلا أنها قيد –نظام- لازم لخير الجماعة وليس عبئاً على الشاعر[7].

اما (شكري) فلم يقدم آراء نقدية في الوزن والقافية واثرهما في الشعر، ولكنه كان اول البادئين بكتابة الشعر المرسل، ومن اوائل الشعراء الذين تمردوا على القافية الموحدة، ورأى فيها عائقاً عن الوحدة العضوية للقصيدة فأسهم بذلك في وضع اساس القصيدة العربية الجديدة[1].

وعلى الرغم مما يلاحظ من تقاطع في آراء شعراء الديوان احياناً الا أن تلك الآراء نفسها كانت تعبر عن وجهات نظرهم الساعية الى تحقيق الذات وابراز (بصمتها) الخاصة.

3. مفهوم الحداثة في المستوى الدلالي

تتجلى (بصمة الذات) عند شعراء الديوان على المستوى الدلالي كذلك، فقد تمردوا على محدودية الفضاء الذي يتجول فيه الشاعر بشعره مسقطاً من حسابه بقية افاق الوجود. فلذلك دعوا الى تحطيم السدود التي يحبس الشعر فيها، وارادوا من الشاعر ان ينظر الى الطبيعة والحياة لأنه رسولهما، ودعوا الى ضرورة التعبير عن ايقاع التناقض في الكون في ذهنية الشاعر، وأصروا على ذاتية الرؤية وخصوصية الاسلوب[2].

وهذا التجديد في المضمون رأته (سهير القلماوي) هو الجديد الذي جاءت به جماعة الديوان وأكدت ان الرومانسية الغربية الانكليزية والفرنسية قد غذت هذا التجديد[3]. وانمازت معالجة المضامين عند جماعة الديوان بالميل الى الذات وتصوير المشاعر الانسانية[4]، لان الحداثة لاتعني التغيير في الموضوع وحده، بل هي موقف داخلي في الشاعر، والاسلوب الذي يصف به الأشياء ايضاً[5]، ولهذا رأى (العقاد) ان لدى معاصريه مفاهيم مغلوطة عن حداثة الشعر[1] ورفض على وفق تلك الرؤية ما توهمه الشعراء الاحيائيون من ان الحداثة تعني وصف المخترعات الحديثة في اشعارهم وآدابهم فقال "حسب بعض الشعراء اليوم أنه ليس على احدهم ان اراد ان يكون شاعراً عصرياً إلا ان

---

(5) م.ن: 23.
(6) ينظر: فن الشعر، هيجل: 1/ 75.
(7) ينظر: الشعر غاياته ووسائطه: 25.
(1) ينظر: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- : 59، وعن اللغة والادب والنقد: 130-131، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 397.
(2) ينظر: عن اللغة والادب والنقد: 131.
(3) ينظر: حول التجديد في الشعر المعاصر، د. سهير القلماوي: 184.
(4) ينظر: الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر، د. عناد غزوان: 14-15.
(5) ينظر: ساعات بين الكتب: 117.
(1) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 231.

يرجع الى شعر العرب بالتحدّي والمعارضة، فيصف البخار والآلات والمؤسسات اذ كانت العرب قد وصفت الابل والخيام والصحراء، وليس له إلا ان يسمي اسماء جديدة بدلاً من اسماء دعد وهند ورباب وسعاد ولبنى التي كانت للأقدمين"[2]، وكان الدافع وراء هذا الانفتاح المضموني والمعالجة الخاصة، الرغبة في ان يصور الشعر الحديث روح العصر وروح الشاعر الحديث[3]، والرغبة في صب الاهتمام على شعر التجربة الذاتية[4] التي لا تقتصر على عواطف معينة بل تشمل مختلف الانفعالات والعواطف[5]، ومن هنا كان الشعر عند (العقاد) يعبر عن الروح في الحياة، اذ قال: "اذا قلنا لك أحبب الشعر فكأننا نقول لك عش، واذا قلنا أن أمة أخذت تطرب للشعر فكأننا نقول أنها أخذت تطرب للحياة"[6]. ولهذا جعل (العقاد) موضوع القصيدة يشمل كل شيء في هذه الحياة[7]. فهو يقول: "كل ما نخلع عليه من احساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر لأنه حياة وموضوع للحياة"[8].

وبدعوة (العقاد) للموضوعات الحياتية أنكر خصوصية الشعر المقصورة على الامراء والمناسبات والقصور، ودعا الى سعة افق الشاعر وان ينظم في كل موضوع يتجاوب معه، وكان مثله الاعلى هو ان يكون الشاعر (عابر سبيل) في الحياة[1].

وأكد (المازني) ان الشعر هو الفن الذي يعبر عن الحياة، واشار الى ذلك بقوله: "أوليس يكفيكم ان يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه، وفيه روحه واحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة ام دقيقة، شريفة ام وضيعة؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة"[2] ولذلك عدّ (المازني) حافظ ابراهيم شاعر مناسبات أو شاعراً صحفياً[3] لانه لم يصور الحياة وما يدور في خوالجها.

ويرى (شكري) ان الشعر هو جوهر الحياة، والشاعر المجيد هو الذي يصف عواطف النفس وأطوارها، ومظاهر الوجود التي تتعلق بها العواطف[4]، ومن هنا كان شعر (شكري) تصويراً واسعاً للنفس البشرية وعواطفها واحاسيسها بإزاء الكون والطبيعة[5] ومسايراً لنظرته في ان الشعر هو الفن الذي يعبر لنا عن الدنيا والحياة، وليس

---

[2] ديوان المازني: 1/ ج-د.
[3] ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 100.
[4] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 210.
[5] ينظر: المدخل الى شعر (العقاد): 32.
[6] ديوان العقاد : 1/ 3.
[7] ينظر: في الأدب الحديث: 2/ 262-263.
[8] ديوان عابر سبيل: 4.
[1] ينظر: ديوان عابر سبيل : المقدمة.
[2] حصاد الهشيم : 158.
[3] ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: 64.
[4] ينظر: عبد الرحمن شكري: 251.
[5] ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: 131، وعبد الرحمن شكري: 251.

وليد الاحداث السياسية والمناسبات القومية[6]، وفي ان "المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه"[7].

وما تقدم يؤكد لنا اهتمامهم بالعنصر الذاتي وتجنبهم الحدث العام واطر الحياة الخارجية[8] متأثرين برؤية الفكر الرومانسي في ان الشاعر "يعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره"[1]. وبذلك فقد خطا شعراء الديوان بالشعر خطوة نحو الوصول الى شعر التجربة الذاتية[2] الذي يكشف عن (بصمة الذات) بأقوى صورة واكثرها تأثيراً.

[6] ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: 131، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث ...: 474.
[7] ديوان شكري: 3/ 266.
[8] ينظر: قضايا جديدة في أدبنا الحديث، محمد منذور: 94-95.
[1] شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: 126.
[2] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 210.

شعراء المهجر وصلتهم بالثقافتين الأوروبية والعربية

منذ أواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين نزحت طائفة من الشباب اللبناني والسوري الى بلاد كولمبوس، بعضها هرباً من ظلم السلطة العثمانية الى حيث الحرية وبعضها انتجاعاً للرزق[1]، وتجسد هذان العاملان في قول أحد المهاجرين: "نحن جئنا المهاجر مستجيرين مسترزقين"[2].

ومن بين المهاجرين طائفة من الشباب المثقف الواعي، الذي انطلق يبحث عن الحرية والاكتفاء، فانقسم هؤلاء الشباب على قسمين: القسم الأول سكن في الولايات المتحدة الاميركية وأطلق عليهم فئة المهجر الشمالي، والقسم الآخر سكن في امريكا اللاتينية في البرازيل خاصة، وأطلق عليهم فئة المهجر الجنوبي، وكان لكل منهما خصائصه ومميزاته الخاصة[3]. والحق ان الجماعة الاولى كانت أبعد أثراً واعمق من الفئة الجنوبية، ولعل ذلك يعود الى تحررهم من القيود القديمة في الفهم والانتاج، مما جعلهم يؤسسون مدرسة عربية حديثة شاركت في حداثة الأدب العربي نثراً وشعراً.

كان انتاج شعراء الجنوب يفوق نتاج شعراء المهجر الشمالي[4]، غير ان شعراء المهجر الشمالي هم من قاموا بالثورة على شكل القصيدة القديمة ومضمونها، وأدخلوا الموضوعات التجريدية والمواقف الفلسفية في الشعر، وعلى ايديهم افلحت الرومانسية في الدخول الى الأدب العربي[5]. ومن الفروقات الأساس التي انفرد بها شباب امريكا الشمالية، بروز الثالوث المهجري الشمالي، وهم : (أمين الريحاني، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة). اذ كان لهم من الشجاعة والثقافة ما ساعدهم على فرض آرائهم الجديدة على معاصريهم، وعمل هذا الثالوث على خلق مدرسة أدبية تعرف بالتحرر وتخلو من عدد من العيوب الملازمة للأدب القديم.

إن للجهود المضنية التي بذلها هذا الثالوث المهجري، اثرها الشديد في الحياة الأدبية في المهجر، فقد ترك هؤلاء الشعراء (بصماتهم) على كثير من القضايا التي عالجها الشاعر المهجري تنظيراً وتطبيقاً. كما أن الموضوعات الحساسة التي تعرض لها المهجريون كانت من فيض عبقريتهم وعمق عطائهم. والذي يهمنا في مضمار هذا الفصل هو أن نتعرف على أبرز آرائهم في الشعر وأدواته، لأنها الآراء التي راجت في المهجر الشمالي، فمال اليها الأدباء وتبنوها.

إن تيار الثقافة في المهجر قد تعددت روافده فأسهمت في رفده الآداب الغربية وأهمها الاميركية والانجليزية والفرنسية والبرتغالية، ولعل مايعزز كلامنا هو اتقان هؤلاء

---

(1) ينظر: أدب المهجر، عيسى الناعوري: 17، والشعر العربي في المهجر، محمد عبد الغني حسن: 24، والاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، أنيس الخوري المقدسي: 278، وعن اللغة والأدب والنقد: 135-136.

(2) الشعر العربي في المهجر: 24.

(3) ينظر: أدب المهجر: 17.

(4) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 101-102.

(5) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 102.

الشعراء لعددٍ من لغات العالم الغربي[1]. ومن الروافد الأخرى المهمة الرافد العربي لأن شعراء المهجر الشمالي لم يقصدوا الى قطع صلتهم بالتراث العربي القديم والحديث، لأن التراث فيه من فطاحل الشعراء وقادة الفكر من ستظل آثارهم مصدر الهام لكثير من الشعراء والأدباء. ولكن هل كانت هذه الروافد سبباً مهماً في نزعة الحداثة في شعر المهجر؟ اختلف الباحثون في هذه المسألة، فـ(محمد مندور) يرى "انهم قوم مثقفون قد أمعنوا النظر في الثقافات الغربية التي لاغنى عنها اليوم، وعرفوا كيف يستفيدون منها بعد أن هضموها بلغاتها الأصلية"[2]. في حين يرى (جورج صيدح) ان الحداثة التي احدثها شعراء المهجر تعود الى موهبتهم الفطرية[3] ويرى الباحث ان كلا الرأيين صائبان في بروز نزعة الحداثة في شعر المهجر، لأن شعراء المهجر بموهبتهم استظهروا الثقافات المتعددة واحاطوا بدقائقها.

لقد استمدت مدرسة المهجر حيويتها وعمقها من هذه الروافد وتعددها، ولذلك وجب علينا ان نقف بعد الوقوف على طرائق الارسال والتنظير والتطبيق عند اهم المسائل والقضايا التي قال بها زعماء هذه المدرسة عن الشعر وأدواته الفنية، متأثرين بتلك الروافد ساعين الى إبراز فكرتنا عن مفهوم الحداثة في الشعر المهجري إلا وهي الرغبة في مواكبة التقدم في الروح العام وفي التعبير عنه تعبيراً فنياً صادقاً.

---

[1] ينظر: التجديد في شعر المهجر، انس داود: 64.
[2] في الميزان الجديد، د. محمد مندور: 85.
[3] ينظر: ادبنا وادباؤنا في المهاجر الاميركية، جورج صيدح: 102.

طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند شعراء الهجر

بعدما استقر المهاجرون في حياتهم الجديدة، بدأوا يتجمعون ويتعاونون، ويبحثون عن وسائل ترفع من شأنهم وتجعل لهم كيانهم الخاص، فأخذوا يؤسسون النوادي، وما لبثوا حتى اصبحت لهم صحافتهم التي كانت منبراً ناطقاً، وصوتاً معبراً عن آرائهم وافكارهم[1]. وأخذت هذه الصحف تنشر مقالاتهم وبحوثهم، وبدأت بالتأثير الواضح في المتلقين العرب والاجانب[2]، وكونت هذه الصحف اطاراً ثقافياً عاماً في المهجر، لأنها حفلت بآثار ثلاثة من المفكرين الأصلاء وهم، (الريحاني، وجبران، ونعيمة) الذين كانوا هم الموجهين والمنظرين الحقيقيين لحركة المهجر. وقد امتازت آثارهم بالقوة والعمق والذهاب بالفكر الانساني العام الى ابعد آفاق الحرية.

ومن هذه الصحف والمجلات التي اتخذها شعراء المهجر منابر لاصواتهم جريدة (الهدى)[3] وصحيفة (مرآة الغرب)[4]. ومن الصحف والمجلات المهمة التي تمثل منبراً مهماً ساعد على انتشار تعاليم وافكار مدرسة المهجر النظرية، والتي قدمت النموذج الأدبي الجديد مجلة (الفنون) وجريدة (السائح)، فالفنون كانت مجلة فنية أدبية انتقائية في الاختيار مكرسة لتطوير الأدب العربي الحديث[5]، ومن الملاحظ على هذه المجلة انها كانت تخلو من اية آثار لأغراض الشعر القديم كالمديح الكاذب والغزل العقيم وسواهما، حتى ان (نعيمة) عدّها المجلة الاولى في عصره. وعليه ، نشر فيها آراءه النقدية وكلها ترمي الى التغيير الجذري والثورة على كل قديم جامد[6]. واحتوت جريدة (السائح) على ما يتلهف عليه كل محب للتجديد من الشعر والآراء النقدية الجديدة، وأصبحت ملجأ الأدباء الأول بدلاً عن مجلة الفنون بعد توقفها، وكانت تنشر نتاج شعراء المهجر وكُتّابه وتصدر اعداداً سنوية مخصصة لأعمالهم الحديثة[1]. وكانت معظم هذه الأعمال الشعرية تدعو وبقوة الى احداث تغيير فعلي في الشكل واللغة والمواقف وطرائق التناول في الشعر العربي، وقد ساعدت كثيراً في زرع بذور التغيير التي يلمسها الناقد في شعر شعراء المهجر الشمالي[2]. ومن الصحف الأخرى جريدة (المهاجر) وهي أول جريدة نشرت لـ(جبران خليل جبران)، وعرّفت به في البلاد الجديدة[3]. ومجلة (السمير) وكانت من اوسع المجلات العربية انتشاراً في العالم الجديد[4]، وهكذا كانت الصحف والمجلات تمثل منابر رفيعة لأصوات

---

(1) ينظر: شعراء الرابطة القلمية، نادرة سراج: 69-71.
(2) ينظر: ادبنا وادباؤنا في المهاجر الاميركية: 387.
(3) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 73.
(4) ينظر: م.ن: 74، والشعر العربي في المهجر: 50-51.
(5) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 79-83، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 169.
(6) ينظر: سبعون... حكاية عمر 1889-1959، ميخائيل نعيمة: 2/ 28-30.
(1) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 83-84، وادب المهجر: 22-23.
(2) ينظر: سبعون... حكاية عمر: 2/32-33.
(3) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 79.
(4) ينظر: الشعر العربي في المهجر: 51.

هؤلاء الادباء المهاجرين، وبها اجتازوا العالم الجديد بأراضيه وسمائه، وحملوا الينا ادباً مبثوثاً فيه روح الجدة والحداثة الإنسانية.

ولم يكتف ادباء المهجر باتخاذهم الصحف والمجلات طريقة لارسال دعواتهم، بل عملوا على تكوين وحدة مجتمعة، تضم قواهم، وتوحد مسعاهم في سبيل اللغة العربية وآدابها، وجعل غرضهم الاساس بث روح التجديد في جسم الادب العربي، وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد، الى حيث يصبح الأدب قوة فاعلة في حياة الامة، وتحقق لهم ذلك في العام 1920، بتكوين رابطة موحدة تجمع اعمالهم وآراءهم، واطلقوا عليها اسم (الرابطة القلمية) ورسم (جبران) شعار الرابطة قائلاً : "لله كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء"[5] وتعد هذه الرابطة بمثابة أول مدرسة عربية منظمة في الخارج، تنزع الى تكوين جماعة ذات طابع خاص في التفكير والتعبير، وكان (جبران) عميدها، و(نعيمة) ناقدها، و(الريحاني) شاعرها الثائر على القديم[6]. وعلى الرغم من قلة اعضائها، إلا انهم مؤمنون جميعاً بأهمية التغيير وادخال وسائل ومواقف جديدة على الشعر العربي[1]. وقد صاغ (نعيمة) دستور الرابطة اذ يقول: "هذه الروح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الاساليب والمعاني، لحريّة في نظرنا بكل تنشيط ومؤازرة، فهي أمل اليوم وركن الغد"[2]. واستطاعت الرابطة ان تحقق نظرة موحدة عن الأدب والفن، وان تزود الأدب العربي بتجربة ادبية ناجحة، تتمتع بالجدة. وكانت الرابطة تمتاز عن غيرها بأنها قائمة على الانتقاء و(اللاتسوية) في اختيار افرادها[3]. وكان اثرها عظيماً في الشعر العربي الحديث، فبوساطتها دخل الى الشعر العربي نوع جديد من الشعور ومن صدق الرؤيا، ودخلت ايضاً مواقف جديدة نحو الحياة والإنسان، ووضعيته على الأرض[4]، وبهذا فلا يستطيع احد ان ينكر ما احدثته الرابطة في حداثة الشعر العربي في المهجر، اذ عملت على بث روح جديدة في الأدب، وبهذا تكون طريقة إرسال عظيمة التف حولها الادباء الراغبون في الابداع الأدبي الحديث.

ومن الطرائق الاخرى التي اثرت تأثيراً فنياً بالغاً في تحرير الاذواق، المقالات الأدبية، فمقال جبران (لكم لغتكم ولي لغتي)[5] كان بمثابة البيان الجديد المعلن الذي رفض فيه كل الاساليب القديمة. وكان كلامه ولهجته جديدين في عهد تخلف فيه الفكر ونضب اللفظ، لأن الشعر عنده نبوءة ورؤيا وخلق، وهذا ما لا يقبل القيد والتحديد، ولهذا ثار ضده المحافظون[6]. ومقال ((نعيمة)) (فجر الأمل بعد ليل اليأس)[7] فاتحة حياة (نعيمة) الأدبية، فجاء هذا المقال على هيأة الثورة ضد الجمود والتقليد، وتعرض فيه (نعيمة) لانصراف

---

[5] جبران خليل جبران، ميخائيل (نعيمة): 179-180.
[6] ينظر: جدد وقدماء، مارون عبود: 195.
[1] ينظر: سبعون ... حكاية عمر: 2/ 163.
[2] جبران خليل جبران: 177.
[3] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 168.
[4] ينظر: م.ن: 168.
[5] ينظر: جبران حياً وميتاً، حبيب مسعود: 132.
[6] ينظر: ادبنا وادباؤنا في المهاجر الاميركية: 250.
[7] ينظر: جبران خليل جبران: 146.

الشعراء والكتّاب العرب عن تطورات الحياة حولهم وجريهم وراء آبائهم وأجدادهم، معرضين عن حياتهم التي تغيّرت[1].

ولما كانت دعوة المهجر معاصرة لدعوة مدرسة الديوان، اذ صدر كتاب (الغربال) لـ(نعيمة) بعد كتاب (الديوان في النقد والأدب) بحوالي عامين فقد كان له اثره العظيم في نفوس الأدباء والنقاد الشرقيين[2]. وكتب (العقاد) مقدمة له مرحباً بهذه الروح التجديدية[3]. ويعد صدوره مهماً جداً، اذ صدر في أدق مرحلة كان يجتازها العالم العربي بين القديم والجديد[4]، وقد بسط فيه الناقد مقاييسه الأدبية والنقدية الجديدة، وكانت كلها ترمي الى الحداثة والتغيير، وتدعو الى الاعتماد على النفس وعدم الجري وراء القديم[5].

ومن الكتب الأخرى التي اعتمدها المهجريون وجعلوها طرائق ارسال لدعواتهم، كتاب (المنقار الاحمر) لشكر الله الجر، وكتاب (ثورة قازان في معلقة الأرز) لمحمود شريف، وكتاب (أصنام الأدب) لإلياس قنصل، إذ تمثلت بها المفاهيم الجديدة للشعر عند المهجريين، لكن كتاب (الغربال) حظي باهتمام النقاد والباحثين، اما الكتب الأخرى فقد واجهها الصمت[6].

ومما سبق يتضح جليا الرغبة العارمة عند أغلب شعراء المهجر ونقاده في مواكبة التقدم في الروح العام والتعبير عنه بأفضل صوره شكلاً ومضموناً.

اما مفهوم حداثتهم بين التنظير والتطبيق، فقد فتح شعراء الرابطة الطريق الى التجديد الشعري، مهيئة الذوق العربي ليتقبل ما انتشر في آدابنا في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، ثم ما جاءت به حركة الحداثة العربية المعاصرة. فـ(الريحاني) كان يرغب بإحداث تغيير في الأدب العربي، لكي يواكب التطورات الحاصلة في الآداب العالمية، ولأجل ذلك حمل على عيوب المدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانسية[1]، داعياً الى شعر جديد له علاقة بحياة الشعب ويمثل الانسانية[2]. ونراه يقدم النموذج الجديد شكلاً ومضموناً[3].

اما (جبران) فكانت نظريتهُ جديدة على صعيد الممارسة الكتابية، وعلى صعيد النظرية الإبداعية، لأنها انفصلت تماماً عن وجهات النظر التقليدية، وزاد من حداثتها وجدتها ابتكاره الخاص في الاسلوب[4]. واطلقت آراؤه الجديدة التيار الرومانسي بشكل واسع في الأدب[5]، وفرض اسلوبه الذاتي على جيله وعلى الاجيال اللاحقة كذلك[6]، وله

---

(1) ينظر: جبران خليل جبران: 146، و 154-157.
(2) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 94-96.
(3) ينظر: الغربال، ميخائيل نعيمة: 5-12.
(4) ينظر: النقد الادبي الحديث في لبنان، هاشم ياغي: 38.
(5) ينظر: الغربال: 65-125، والتجديد في شعر المهجر: 96-97، والنقد والنقاد المعاصرون: 35.
(6) ينظر: التجديد في شعر المهجر: 84-85.
(1) ينظر: انتم الشعراء، امين الريحاني: 56، و 82، و 92، وادب وفن، امين الريحاني: 83.
(2) ينظر: انتم الشعراء: 89.
(3) ينظر: م.ن: 4-12، و 68-74، وهتاف الاودية، امين الريحاني: 11، و 50.
(4) ينظر: صدمة الحداثة: 195.
(5) ينظر: الشعر العربي في المهجر- امريكا الشمالية، د. احسان عباس و د.محمد يوسف نجم: 34-35.

الفضل في تغيير الحساسية الأدبية في عصره، لا عن طريق بياناته التنظيرية فحسب، وانما من خلال عرضه للنماذج المثالية الرائعة كذلك[7].

وقد وضع (نعيمة) اسس نظرية فلسفية لحركة التجديد في المهجر الشمالي. فكتابه (الغربال) يحمل كثيراً من المبادئ النقدية العامة، فقد ضمّنه مقاييس الأدب، وهذه المقاييس "ثابتة تتجاوز الزمان والمكان. ولا تعبث بها أمواج الحياة المتقلبة، وأذواق العالم المتضاربة، وأزياء البشر المتبدلة"[8] وهذه المقاييس تقاس تبعاً لحاجتنا الروحية التي يشترك فيها الافراد والجماعات وأهمها:-

أ. حاجتنا الى الافصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية، من رجاء ويأس، وحب وكره، ولذة والم... الخ.

ب. حاجتنا الى نور نهتدي به في الحياة، والحقيقة هي النور المنشود.

ج. حاجتنا الى الجميل في كل شيء.

د. حاجتنا الى الموسيقى، لأن الروح لديها ميل عجيب الى الاصوات والالحان لا ندرك كنهه.

هـ.حاجتنا الى شعراء وكتاب يقيسون ما ينظمون ويكتبون بهذه المقاييس[1]. وبهذه المقاييس كان (نعيمة) هو المنظر النقدي لمدرسة المهجر، فقد اتصفت آراؤه بالشمولية والعمومية. وعليه اصبح كتابه (الغربال) هو الاساس النظري لأدب المهجر. وعلى وفق هذا جاء شعره مثالاً ناجحاً للمقاييس الأدبية التي اشترطها للشعر الجديد والجيد. وبهذا يمكن القول ان مدرسة المهجر كانت مرحلة تأكيد للدور الذي قامت به مدرسة الديوان في مصر، ولاسيما اننا نجد أعضاء الرابطة القلمية لم يكتفوا باطلاق دعواتهم التوجيهية، بل عملوا جاهدين الى الخلق والابداع كذلك، فطبقوا ما نادوا به احسن تطبيق، فكان شعرهم ممثلاً للحياة الجديدة، لأنه غالباً ماكان يبحث عن الحقيقة والجمال والحرية، وكلها تنصب في بروز الجانب الانساني العام والإعلاء من شأنه في الحياة لان ما يبحثون عنه كان من صميم الحياة والنفس البشرية.

وبناءً على ما سبق نؤكد رغبة المهجريين في مواكبة التقدم في الروح العام والتعبير عنه ليحققوا بذلك لهم وللروح العام نفسه تاريخاً واضح المعالم يشار إليه بالبنان وإن بَعُد الزمان والمكان.

---

(6) ينظر: النثر المهجري- المضمون وصورة التعبير، د. عبد الكريم الاشتر: 37-38.

(7) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 148.

(8) الغربال: 69.

(1) ينظر: الغربال: 70-71.

بنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند شعراء المهجر

ليس من السهل ولا من المنطقي أن نتحدث عن كل عنصر من عناصر بنية مفهوم الحداثة عند أي شخص او مجموعة. ولكن من الطبيعي والمنطقي ان ينصب الحديث على أهم العناصر الفاعلة في تشكيل المفهوم ، ومن ذلك عند جماعة المهجر:

1. مفهوم الشعر ورسالة الشاعر:

يتضح انبثاق مفهوم الشعر من الرغبة في مواكبة التطور في الروح العام الذي يتحسسه الشاعر من خلال قول (الريحاني) معرّفاً الشعر: "الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور فتجيء الموجة كبيرة أو صغيرة، هائجة أو هادئة، محرقة أو باردة، او فاترة بحسب ما في الدوافع من فورة الحس والبيان، فاذا جعل للصيغ اوزان وقياسات تتقيد معها الأفكار والعواطف فتجيء غالباً وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام. وهذه بليتنا في تسعة اعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام"[1].

ان المفهوم السابق مزيج من عدة عناصر، كالفكرة والصورة والعقل، وهذا قريب من مفهوم (وولت ويتمان) للشعر، إذ قال: "إن الشعر ليس قائماً في نغم او في اتساق أو في تناول الأشياء تناولاً مجرداً ولا في شكاوى حزينة أو حكم مأثورة، بل هو حياة هذه وغيرها وهي قائمة في النفس"[2]. وهكذا نجد أن ثورة (الريحاني) على المفهوم القديم للشعر كان دافعها الأول هو الخلاص من القيود النظمية والبلاغية، من أجل التعبير بشعر صادق عن النفس والفكر.

اما رسالة الشاعر في ضوء مفهوم (الريحاني) فهي ان يعكس الحقيقة الواقعية، لأن دور الشاعر هو التغني من اجل الشعب والحياة ، وهي رسالة شاملة النواحي بمعاني الحياة العامة[3]. وهو مفهوم قريب من مفهوم (ويتمان) لرسالة الشاعر ودوره، اذ عمل ويتمان طوال حياته الأدبية، على التغني من اجل شعب اميركة، واميركة الوطن، وتقدمها، لأجل تحقيق الحرية والديمقراطية فيها.[1]

اما مفهوم (جبران خليل جبران) للشعر، فهو قريب في روحه من مفهوم الشعر لدى الريحاني الا انه مصوغ بصورة غامضة لأنه يقول: "الشعر ياقوم روح مقدسة متجسمة من ابتسامة تحيي القلب أو تنهدة تسرق من العين مدامعها، اشباح مسكنها النفس وغذاؤها القلب ومشربها العواطف، وان جاء الشعر على غير هذه الصور فهو كمسيح كذاب، نبذه أوقى"[2] وبذلك المفهوم لا نخرج بشيء محدد، لأنه عرض مفهوم الشعر باسلوب سيطر عليه الخيال الشعري، وسيطرت عليه ايضاً العبارات الموسيقية الرنانة.

---

(1) أدب وفن: 45.
(2) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد...: 142، وينظر مصدره هناك.
(3) ينظر: أدب المهجر: 198-199.
(1) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد...: 481، وينظر مصدره هناك.
(2) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، قدم لها ميخائيل نعيمة: 287.

وفي مقاله (لكم لغتكم ولي لغتي) نجده يرفض المفهوم التقليدي للشعر، اذ يقول: "لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز ، ولي منها جدول يتسارع في أوراق الخريف التي تسير معه"[3]. ومن هنا فإن الوزن والقافية اصبحا قيداً يقف ضد ابداع الشاعر، في حين ان الشعر فن حر لأنه همسات وترانيم تهمس بها النفس ويرتل بها الشعور، وهذا الشعر بعيد عن تناول اغراض الشعر القديم وموضوعاته[4].

وبما ان الشعر هو الروح المقدسة، فهذا برهان على ان الشعر عند (جبران) قائم على الرغبة في مواكبة الشاعر لتطورات الحياة حوله وان يكون هو الوسيط المعبر عنها بأمانه وصدق: "أقول لكم إنما الشاعر رسول يبلغ الروح الفرد ما أوحاه اليه الروح العام"[5]. ومن هنا فالشاعر هو من يتسقط الوحي، وهو الوسيط بين الحياة والإبداع من جهة ، والبشر من جهة ثانية. ويعرفه (جبران) بأنه "السلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى عالم البحث، وما يقرره عالم الفكر الى عالم الحفظ والتدوين"[1]. وقد اكتسب (جبران) هذه الفكرة من الشاعر (وليم بليك) الذي قال: "العبقرية الشعرية هي روح النبوة"[2]. ومن هنا نلاحظ ان العملية الشعرية عند (جبران) قائمة بين الشاعر –المبدع- والبشر، شرط ان يتوافر عنصران في هذه العملية وهما (العاطفة والفكر) ، وقد صرح (جبران) بذلك حينما قال: "أقول لكم إن النظم والنثر عاطفة وفكر وما زاد على ذلك فخيوط واهية واسلاك مقطعة"[3] وبذلك اصبح الشعر انغاماً حرة معبرة عن افكار مفعمة بالعاطفة، لأن الشعر اصبح عنده حالة وجدانية فكرية، تعبر عن روح الشاعر بشكلها الفني الصادق المتمثّل للروح العام.

ويتفق مفهوم الشعر عنده ايضاً مع مفهوم بعض فلاسفة الجمال الذين يرون ان مصدر الابداع والعبقرية عند الشاعر والفنان هو الالهام، وهم يميزون الفنان عن سائر الناس، لأن طبيعته مهيأة لتلقي الوحي والالهام الذي يهبط عليه، وهذه الطبيعة ذات قدرة خارقة على الابداع / الشعر[4].

اما (نعيمة) فيتبنى المفهوم نفسه بلغة اكثر وضوحاً، اذ يقول: "الشعر هو غلبة النور على الظلمة والحق على الباطل. هو ترنيمة البلبل ونوح الورق، وخرير الجداول وقصف الرعد [...] الشعر –لذة التمتع بالحياة، والرعشة أمام وجه الموت. هو الحب والبغض، والنعيم والشقاء. هو صرخة البائس وقهقهة السكران [...] . الشعر- ميل جارف وحنين دائم [...] هو الذات الروحية تتمدّد حتى تلامس أطرافها أطراف الذات العالمية.

---

(3) جبران حياً وميتاً: 133، وينظر مصدره هناك.
(4) ينظر: م. ن: 133.
(5) م.ن : 135، وينظر مصدره هناك.
(1) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 560.
(2) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب الحديث...: 146، وينظر مصدره هناك.
(3) جبران حياً وميتاً: 136، وينظر مصدره هناك.
(4) ينظر: أسس الفلسفة، د. توفيق الطويل: 397.

[...] فالشعر هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة".[5] فالشعر عند (نعيمة) لايحد فهو الحياة بكل ميادينها، لكنه ليس الكلام الموزون المقفى، وانما هو اللغة المجسدة لتَمَثّل الكون.

والشاعر عنده هو الذي "لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحياناً قاصرة عن رؤيته [...] الشاعر لايصف إلا ما يدركه بحواسه الجسدية أو يلامسه بروحه"[1] فالشاعر عند (نعيمة) يمتلك قوة الحس ونفاذ البصيرة وجمال الادراك، بما يجعله يرى الحياة من حوله بصورة تختلف عن سائر بني البشر. وهذه الفكرة قال بها (هوراس) شاعر اللاتين من قبل[2]. و(نعيمة) بهذا الوصف للشاعر يقترب مما قالت به العرب قديماً عن صفة الشاعر وتسميته "إنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره"[3] وتتاكد لدينا رغبة (نعيمة) في مواكبة التقدم في الروح العام وفي التعبير عنه من خلال اطلاقه صفات يحد بها الشاعر، وذلك بقوله: "الشاعر نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن. نبي –لأنه يرى بعينه الروحية مالا يراه كل بشر. ومصور –لأنه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة من صور الكلام. وموسيقي –لأنه يسمع أصواتاً متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة. العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال وتنقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية"[4] وهذه الصفات تلتقي مع اليونان التي اعتقدت بربات الشعر، حتى ان (هوميروس) بدأ الياذته بمخاطبة الهة الشعر، طالباً منها ان توافيه الأنباء ، فقال:

ربة الشعر عن أخيل بن فيلا انشدينا واروي احتداما وبيلا[5]

كما يلتقي وما قالت به الرومانسية الغربية التي جعلت الشاعر هو الكاهن والنبي، وان لكل فرد من الشعراء ربة خاصة به توحي اليه الابداع/ الشعر[6]. وهذا ايضاً لم يبتعد عن العرب باعتقادها ان لكل شاعر شيطاناً يلقنه الشعر[7].

2. نبذ التقليد ونبذ المحاكاة للقديم

دعت الرابطة القلمية الى نبذ التقليد ونبذ المحاكاة للقديم، والى التحرر من قيوده، وطالبت الأديب ان يعيش حياته الحاضرة ويكون أدبه صورة عنها وعن افكارها وتطلعاتها. فطالب (الريحاني) الشاعر ان يعبر عن شخصه بأداء صادق خالٍ من التقليد، لان العبقرية الشعرية كما يرى قائمة في التجديد الذي يصور الحياة الحاضرة، ولا تعني تقليد السلف ومحاكاتهم. يقول عن ذلك: "ومن التجديد أن يكون بياننا- وان خلا من السحر- قريباً من حياتنا الواقعية، له صلة نابضة باحوالنا وعاداتنا، وممثلاً لروحنا الاجتماعية

---

(5) الغربال: 76-77.
(1) الغربال: 83.
(2) ينظر: فن الشعر، هوراس: 132.
(3) العمدة في صناعة الشعر ونقده: 1/ 166.
(4) الغربال: 84-85.
(5) ينظر: الالياذة، هوميروس: 203/1.
(6) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب الحديث: 155، وينظر مصدره هناك.
(7) ينظر: : جمهرة اشعار العرب، ابو زيد محمد بن ابي الخطاب القرشي: 40-55.

والوطنية"[1]. واوصى الشعراء المعاصرين له بأن يحرروا انفسهم "من القيود التي تحول دون الابداع والتجدد، ودون الصدق في الشعور، والحرية في التفكير"[2].

ويصر (جبران) على ان الشاعر يجب ان يصدر في شعره عن نفسه ومن نفسه، لا أن يستعيد نفس غيره، وهذا ما يجعلنا ندرك ان التقليد والمحاكاة للقديم مرفوضان عنده. ويرى ان العودة الى الماضي أمر غير واقعي[3]، لان مقابل هذا الماضي –القديم- سوف ينهض الآتي، بمعنى الفكر الجديد الذي سيهزم الفكر القديم –التقليد-.[4] ولهذا رأى (جبران) ان ما جاءنا عن طريق تقليد القديم ماهو إلا اشياء جامدة ومحنطة، وكل ما هو تقليدي نعش، واخشاب النعش لاتثمر ولا تزهر[5].

وميز (جبران) بين الشاعر المجدد/ المحدث، وبين الشاعر المقلد، جاعلاً الفرق بينهما ينصب في دائرة التجديد والتقليد، فيقول: "اعني بالشاعر ذلك المتعبد الذي يدخل هيكل نفسه فيجثو باكياً فرحاً نادباً مهللاً، مصغياً مناجياً ثم يخرج وبين شفتيه ولسانه أسماء وافعال وحروف واشتقاقات جديدة لأشكال عبادته التي تتجدد في كل يوم وانواع انجذابه التي تتغيّر في كل ليلة فيضيف بعمله هذا وتراً فضياً إلى قيثارة اللغة وعوداً طيباً الى موقدها. أما المقلد فهو الذي يردد صلاة المصلين وابتهال المبتهلين بدون إرادة ولا عاطفة فيترك اللغة حيث يجدها والبيان الشخصي حيث لابيان ولا شخصية"[1]

ويبدأ (نعيمة) مسيرته النقدية بمقال: (فجر الأمل بعد ليل اليأس) ضَمّنه هجومه على الأدب المحنط الذي يعدّه أدب المحاكاة للقديم[2]. ويقول في دور جماعة الرابطة القلمية في التجديد ونبذ التقليد: "ان هذه الروح الجديدة التي ترمي الى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد الى دور الابتكار في جميل الاساليب والمعاني لحريّة في نظرنا بكل تنشيط ومؤازرة، فهي امل اليوم وركن الغد. كما ان الروح التي تحاول بكل قواها حصر الاداب واللغة العربية ضمن دائرة تقليد القدماء في المعنى والمبنى هي في عرفنا سوس ينخر جسم آدابنا ولغتنا وان لم تقاوم ستؤدي بها الى حيث لا نهوض ولا تجدد"[3].

ومثلما ميز (جبران) بين الشاعر المجدد، والشاعر المقلد، ميز (نعيمة) بين الشاعر المطبوع، والشاعر المقلد/ النظام[4]. اذ يرى ان الشاعر المطبوع وهو في قمة ابداعه لا يأخذ القلم في يده إلا اذا كان مدفوعاً بعامل داخلي لا رقابة له فوقه. وافكاره تماثيل من الالفاظ والقوافي لانه يختار منها ما يشاء. فيختار الاحسن إذا كان من المجيدين أو ما دون ذلك بالتدريج بحسب قواه الفنية والأدبية[5]. وبهذا لا يكون الشاعر مقلداً للسلف ، بل

---

(1) ادب وفن: 56.
(2) انتم الشعراء: 89.
(3) ينظر: صدمة الحداثة: 196.
(4) ينظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 229 و566.
(5) ينظر: جبران حياً وميتاً: 135، وينظر مصدره هناك.
(1) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 561.
(2) ينظر: الغربال: 37-64.
(3) جبران خليل جبران: 177.
(4) ينظر: الغربال: 86.
(5) ينظر: م.ن: 86.

مبتكر، وهذا ما يتفق عليه (جبران) و(نعيمة) بأن الشاعر خالق، ومبتدع اشياء لم نألفها من قبل[6].

ان رفض شعراء المهجر للتقليد جاء نتيجة تأثرهم بالرومانسية الغربية، التي بدت معالمها واضحة عليهم، اذ تركت (بصماتها) على حياتهم الخاصة وعلى نتاجهم الأدبي شعراً ونثراً، وتنظيراً وتطبيقاً، ومن المعروف ان هذه الرومانسية رفضت ما جاءت به الكلاسيكية من التقليد والمحاكاة. وطالبت الشاعر ان يحاكي الطبيعة وبنسبة اشد بمعنى انها تعد الطبيعة هي مصدر الشعر، وعلى الشاعر ان يندمج فيها او تندمج الطبيعة فيه[1]. ونفور الشعراء من التقليد يتفق مع قول (يونغ) في ان التقليد والمحاكاة يخنقان في الشاعر أصالة العبقرية[2].

وفي الأدب العربي القديم ظهر الملل من النهج على القديم/ التقليد، استجابة لروح العصر فظهر لنا الشعر المحدث[3].

من خلال ما تقدم نرى ان شعراء المهجر يرفضون التقليد والمحاكاة في الشعر، لكن دون قطع الصلة مع الاقدمين، ولعل ما يعزز رأينا قول (نعيمة) عن الرابطة القلمية: "بيد أننا ما عملنا على تنشيط الروح الأدبية الجديدة، لا نقصد بذلك قطع كل علاقة مع الاقدمين [...] إلاّ اننا لسنا نرى في تقليدهم سوى موت لآدابنا. لذلك فالمحافظة على كياننا الأدبي تضطرنا إلى الانصراف عنهم الى حاجات يومنا ومطالب غدنا. وحاجات يومنا ليست كحاجات أمسنا"[4] وتعامل هذه الروح التجديدية مع القديم يقترب ممّا قال به (مطران) في مطلع القرن العشرين: "إن خطة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا. بل لهم عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم واخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا واخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا، لا لتصورهم وشعورهم وإن كان مفرغاً في قوالبهم، محتذياً مذاهبهم اللفظية"[1].

ان دعوة شعراء المهجر لنبذ التقليد بهذه الصورة دعوة سليمة للغاية، لان التقليد إعاقة للنهوض والتطور، وبهذا وجب علينا المحافظة على القديم، واستيعابه لكن دون ان نكون عبيداً له. وتعد الرابطة ان الشاعر المقلد ماهو إلا صاحب نفس متحجرة لا تنبض باي احساس، وذلك يعود إلى أنه يسير على دروب مطروقة محددة المعالم وان خرج عنها ضل وتاه.

3. الصدق الفني ورفض الكذب

---

[6] ينظر: اضواء جديدة على جبران، توفيق صايغ: 234.

[1] ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: 414-415. ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 108 و 131و 132 و145 و165.

[2] ينظر: الرومانسية في الأدب الأوربي ، بول فان تيغم: 1/ 156.

[3] ينظر: الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري: 3، والنقد المنهجي عند العرب، د. محمد منذور: 72، والنقد الأدبي الحديث: 159.

[4] جبران خليل جبران: 171.

[1] نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث: 158، وينظر مصدره هناك.

يقودنا نبذهم للتقليد والمحاكاة الى موضوع مهم في النقد الأدبي، إلا وهو الصدق الفني والمعاناة، ويعد هذا الموضوع اساساً في موازين الرابطة القلمية، وحجر الزاوية في موازين الخلق والابداع. فلا يمكن لأي فن من الفنون ان يرقى اذا قام على التزيين، خاصة اذا علمنا ان الصدق الفني هو اساس تقدم فنون القول في كل العصور وعلى وفق توجّه كل مذاهب الأدب الحديثة المعتدّ بها[2]. والشعر احد فنون القول لا يدخل الى نفوسنا اذا لم يكن صادقاً مستنداً الى تجربة يهتز لها ضمير الانسان.

وقد لمس ادباء المهجر تلك الحقيقة. فـ(أمين الريحاني) قدم نصائحه للشعراء المعاصرين له في كُتيب صغير سماه (انتم الشعراء) طالباً منهم تحري الصدق والاخلاص في الشعر[3]. ولكنه ربط بين عنصر الصدق وآلام الوطن، ولهذا فقد استهدف (الريحاني) الرومانسية والميوعة المخنثة مثلما استهدف الكلاسيكية المحدثة في الوقت نفسه[4]. فأزرى على الرومانسيين البكاء والميوعة ، لينزعوا أنفسهم من "مستنقعات التخنث ومن العواطف الصبيانية"[5]، وطالبهم بأدب يشارك في بناء الوطن.

ولما كان الشعر عند (جبران) حالة وجدانية قريبة من النظام الصوفي، ومعبرة عن نفس صاحبها بشكل فني صادق، والشاعر هو الوسيط الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس الى عالم البحث[1]، شرَط توافر عنصر الصدق والاخلاص في الأثر الفني. و الكاتب عنده "محدّث صادق، فان لم يكن هناك من حديث صحيح مقرون ثابت فليس هناك من كاتب"[2] فالأدب عند (جبران) ماهو إلا صورة عن صاحبه. ولذلك فـ(جبران) كان يبغي الحقيقة في النثر والشعر، والحقيقة التي يبغيها هي الحقيقة المطلقة. والشاعر الوسيط هو حلقة اتصال بين الروح الفرد والروح العام[3]، والشعر تجاوب بين روح الشاعر وروح الحياة، ولكي تصبح هناك حلقة اتصال بين عالمه الباطني الذي يمثل الصدق النفسي، وبين عالمه الخارجي الذي يمثل الصدق الواقعي، تتولد خواطر وافكار في ذهنه تتملك كل جوارحه وتصبح حملاً يطلب التخلص منه، ويرسلها الى البشر[4]. وبذلك نعلم ان رسالة الشاعر التي دعا اليها (جبران)، في ان يوجه شعره الى منبع الابداع ومصدر الصدق –القلب- ، مكتسبة من تأثره بالرومانسية الغربية، وبالشاعر (وليم بليك) الذي يرى ان الابداع الشعري غمره وحي قائم على الدافع الداخلي المشحون بالاحاسيس والخواطر[5]. وهذا هو الصدق الفني الذي هو اسمى غايات الأبداع.

وقد لمس (نعيمة) هذه القضية، اذ قال: "ان روح الشاعر تسمع دقات أنباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم (بفضلة قلبه). تتأثر نفسه من مشهد يراه أو نغمة يسمعها

---

(2) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 222.
(3) ينظر: انتم الشعراء : 9 و 37.
(4) ينظر: أدب وفن: 82.
(5) انتم الشعراء: 82.
(1) ينظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 560.
(2) جبران حياً و ميتاً : 136.
(3) ينظر: م.ن: 136.
(4) ينظر: حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، عبد الحكيم بلبع: 62.
(5) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب...: 146، وينظر مصدره هناك.

فتتولد في رأسه أفكار في الحلم واليقظة فتملك كل جارحة من جوارحه حتى تصبح حملاً يطلب التخلص منه. وهنا يرى نفسه مدفوعاً الى القلم ليفسح مجالاً لكل ما يجيش في صدره من الانفعالات وفي رأسه من التصورات"[1]. والشاعر الذي يملك نفاذ البصيرة، يكتب في صدق فني، ويعطينا صورة قريبة عما أحس به.

والشاعر الصادق عند (نعيمة) "لا يأخذ القلم في يده إلا مدفوعاً بعامل داخلي لا سلطان فوقه"[2] وبهذا شرط نعيمة التزام الشاعر بالصدق الناتج عن تجربته النفسية، لان الشعر "لغة النفس، والشاعر هو ترجمان النفس"[3]. والاعتداد بالتجربة النفسية للشاعر والتعبير عنها بشكل صادق هو منطلق المجددين في عملية الخلق والابداع الشعري.

ان حديث شعراء المهجر عن الصدق في الشعر، قريب من كلام الرومانسيين عن الشعر والكشف عن الحقيقة في اعمق صورها[4]، وعن الشعر وانبعاثه من نفس الشاعر وعدم الاعتماد على الاحداث الخارجية[5].

والحديث عن الصدق الفني عند العرب قديم، فقد مال بعض الشعراء الى تحري الصدق في شعره، واتخذه له مذهباً، فيقول حسان بن ثابت[6]:

و أن أحسن بيت أنت قائله بيتُ يقال اذا انشدتَه صدَقا
وانما الشعر لبّ المرء يعرضه على المجالس،ان كيسا وان حمقا

ليكون مجالاً لتحسس شخصية صاحبه المعبرة عن واقع عصرها.

وفي العصر الحديث نادى (مطران) بضرورة توافر عنصر الصدق والإخلاص في الشعر[7]. والباحث يرى ان تجارب شعراء المهجر لم تصدر إلاّ عن تجارب عاش لها اصحابها، وغاصوا في اعماق انفسهم يتأملون، ويستجلون المشاعر والحقائق، فجاءت صوراً نفسية عميقة، وهذه الصور العميقة هي قمة الصدق الفني المعبر عن الروح العام.

4. الاعتداد بالخيال

لكي تتحقق الوحدة العضوية التي أشار اليها شعراء المهجر من بعيد[1]، في قصائدهم فلابد استناداً الى مفهوم رومانسي[2]، من وجود عنصر الخيال. والخيال عند شعراء الرابطة القلمية وسيلة للنفاذ الى اعماق الأشياء، فقد اهتم (جبران) بالخيال حتى إنه كان يجسد له مخلوقات وهمية تقاسمه الحياة[3]. وقال عن الخيال: "ما أجهل من يتخيل أمراً ويتصوره بشكله ومعالمه، وعندما يستحيل عليه إثباته بالمقاييس السطحية، والبراهين

---

(1) الغربال: 86.
(2) م.ن:86.
(3) م.ن: 115.
(4) ينظر: في نقد الشعر: 96-97.
(5) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 373-374.
(6) ينظر: اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني: 250.
(7) ينظر: ديوان الخليل: 9/1.
(1) ينظر: أدب وفن: 56 و 107، وانتم الشعراء: 92، والغربال: 150-152.
(2) ينظر: كولردج: 104 و 158.
(3) ينظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 290-292.

اللفظية، يحسب الخيال وهماً، والتصور شيئاً فارغاً، ولكن لو تعمق قليلاً وتأمل هنيهة لعلم أن الخيال حقيقة لم تتحجر بعد، وأن التصور معرفة أسمى من أن تتقيّد بسلاسل المقاييس، وأعلى وأرحب من أن تسجن باقفاص الألفاظ"[4]. فالخيال لدى (جبران) خيالُ له مقاييسه الخفية، وبراهينه غير المحسوسة، مما يجعله يفوق المنطق ويُخلفه وراءه.

وتناول (نعيمة) هذه القضية من منطلق واقعي، اذ يرى ان هناك تشابهاً بين الحقيقة والخيال، وليس ثمة أي فرق بينهما في الشعر، فالشعر قوى هائلة تجسم احلامنا عن الجمال والعدل والحق والخير، وخيال الشاعر هو روح هذه القوى الهائلة، التي تستمد وجودها من حقائق الحياة المعيشة[5]. فالأمر اذاً موكل للشاعر، فهو يضع صفات الأشياء في نسبة متقدمة غير التي نراها في واقعنا اليومي "وتغيير النسبة هو اختلاف الشاعر الذي ندعوه (خيالاً)"[6]. ويستمر (نعيمة) في حديثه عن الخيال حتى يجعل خيال الشاعر حقيقة فيقول: "خيال الشاعر حقيقة. والشاعر الذي يستحق أن يدعى شاعراً لا يكتب ولا يصف الا ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية احياناً قاصرة عن رؤيته"[1]. فالخيال عند (نعيمة) لا يخلق من العدم، وانما عين الشاعر الروحية تصوغ الأشياء التي يراها بصيغة فنية، وبشكل لم يسبق للأنام الإتيان بصوغها الفني.

ولكن أي خيال اعتد به المهجريون؟ اعتد المهجريون بالخيال الرومانسي حتى كانوا اكثر تمثيلاً لمفهوم الخيال الرومانسي في شعرهم من غيرهم، وفاقوا خيال مدرسة الديوان. وربما يعود ذلك الى كونهم اكثر احتكاكاً وارتباطاً بالرومانسية وبالفكر الغربي في موطنه الاساس من غيرهم، ذلك المفهوم الذي حقق انتصاراً عظيماً في الفلسفة الرومانسية التي كانت ثورة غير طبيعية للاحساس الخيالي[2]. ويقترب مفهوم شعراء الرابطة القلمية كذلك من مفهوم (وليم بليك) الشاعر الذي احبه (جبران)، وتأثر بشخصه وفنه. قال (بليك) عن الخيال: "إن عالم الخيال هو عالم الأبدية، وإن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة"[3]، وهكذا استطاع شعراء المهجر ان يتمثلوا الخيال الرومانسي الغربي، واصبح الخيال عندهم وسيلة مهمة لإدراك الحقائق فأحلوه محل العقل، وجعلوه المنفذ الرئيس للوصول الى الحقيقة المستكنّة في الروح العام.

---

[4] التجديد في شعر المهجر: 79، وينظر مصدره هناك.
[5] ينظر: الغربال: 80.
[6] م. ن: 82.
[1] الغربال : 82-83.
[2] ينظر: لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية: 77، والرومانتيكية: 57، وينظر عن إعلاء شأن الخيال عند (كانت): النقد الادبي الحديث: 410-411.
[3] كولردج : 80.

5. تجربة الغربة

ان العالم الجديد الذي انتقل اليه المهجريون، بما فيه من تقدم ومغريات، جعلهم يحسون بالغربة والمعاناة، وهذا ما جعل موجة التصوف طاغية عليهم. و "نتيجة لتأملهم الطويل بالذات، وفيما حولهم من الكائنات شأنهم نشأن الفلاسفة الروحيين، انشغلوا فيما انطوى في اعماق النفس من المخبآت والودائع وانشغلوا بمشاكل الوجود، وقضايا الفناء والخلود فاتجهوا بفنهم الى استجلاء غوامضها"[1]. ان هذا الشعور العائم، ودخولهم في حومة الصراع حول قضايا لايخرج المرء فيها بنتيجة ، جعلهم يحسّون بالغربة الدائمة، غربة الروح بعيداً عن هذا الواقع الذي لا تربطهم به رابطة، فهذا (الريحاني) يعاني من الغربة وهو بين ابناء وطنه، فقال: "أليس في وسع المرء ان يعيش في هذا العالم، دون ان تطبع روحه بطابع الملة، وتصبغ بصبغة الطائفة، ألا يقدر ان يكتسب ثقة اخوانه البشر دون ان يعلن انتماءه الضيق ويفاخر بتعصبه ويكابر بغيرته الدينية"[2] فالغربة التي يعاني منها (الريحاني) في جانبها الأكبر، ليست مكانية كما عانى منها شعراء الاطلال والاسلام، وانما هي غربة نفسية حائرة لاذعة.

اما شعور (جبران) بالغربة فهو يكاد يلف اكثر الادباء الرومانسيين، أليس هو القائل: "أنا غريب في هذا العالم. أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة غير أنها تجعلني أفكر أبداً بوطن سحري لا أعرفه"[3]. فنفس (جبران) الثائرة تأبى ان تسكن هذا الواقع. ولهذا ذهب يبحث عن عالم آخر، غريب ليس له وجود حقيقي ألا في مخيلته، وقال عن هذا:[4]

يا بلاداً حُجبَتْ مُنذُ الأزلْ كيفَ نرجوك ومن أي سبَيلْ؟

وسبب غربته النفسية، يعود الى اصطدامه بالعالم الواقعي الذي رآه متحجراً، فأراد ان يحل عقدة هذا التحجر فما استطاع، لأنهم رفضوا ان يرتقوا الى مستوى التصور الرفيع، وحينما أبوا ذلك، وجدهم وكأنهم خلقوا ليكونوا ضده، وعن تصور (جبران) هذا، قال (نعيمة): "لقد خيل الى جبران أنه يحارب عدَوّا هو العالم"[1] ولا غرو إذ وجد (جبران) نفسه غريباً في عالم لاهٍ عن الروح متعلق بالجسد، ولكنه ليس غريباً عن هذا العالم فقط بل عن نفسه ايضاً، اذ يقول: "أنا غريب عن نفسي، فإذا ما سمعت لساني متكلّماً تستغرب أذني صوتي، وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة، باكية، مستبسلة، خائفة، فيعجب كياني بكياني، وتستفسر روحي روحي، ولكنّني أبقى مجهولاً مستتراً، مكتنفاً بالضباب، محجوباً بالسكوت"[2].

---

(1) ادبنا وادباؤنا في المهاجر الامريكية: 43.
(2) ثورة الأدب المهجري على التعصب، د. عناد اسماعيل الكبيسي: 114-115، وينظر مصدره هناك.
(3) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 487.
(4) م. ن: 599.
(1) جبران خليل جبران: 180.
(2) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 487.

ولقد اضرم الاغتراب الروحي هذا، حنين المهجريين، فجعلوا يحنون الى الشرق، بعدما اكتووا بنار الغربة المحرقة[3]، مما جعلهم ينتجون شعراً معبراً عن الغربة بمعان صادرة عن نفوسهم المعذبة التي ذاقت الغربة، لذلك كان "الحنين الى الوطن قوة سارية في الشعر المهجري [...] ترتكز على معنى الغربة – حقيقة ومجازاً- والغربة هي المحرك الاكبر في اشعارهم جميعاً"[4] ولأجل هذا كانت اشعارهم في هذا المجال تمثل احدى زوايا الشعر الذي صنعه الاحساس المرير بالاغتراب عن العالم.

وهذا (جبران) الذي نال من الشهرة والترف في العالم الجديد مالم ينله أديب عربي آخر، ظل طوال مدة هجرته يحلم بالعودة الى لبنان، وقال عنها وهو يقف بوجه زعماء السياسة: "لكم لبنانكم ومعضلاته، ولي لبناني وجماله. [...] لبنانكم مشكلة دولية تتقاذفها الليالي، أما لبناني فأودية هادئة سحرية تتموج في جنباتها رنّات الاجراس وأغاني السواقي"[5] وهكذا كانت طبيعة لبنان ذات أثر فاعل في نفس (جبران) وزملائه، حتى قال (نعيمة): " أما في كتابات جبران فقد لمست بروحي أشواق لبنان، وشاهدت هيبة ذاك الجبل وأنفته [...] في منثورات جبران ومنظوماته سمعت أنباض لبنان وسمعت خفقان قلبه"[1] وكتاب جبران (النبي) ليس سوى تعبير عن حنين جارف ومعاناة من الغربة، فالمصطفى الذي قضى في مدينة (اورفليس) اثنتي عشرة سنة يترقب عودة سفينة ليركبها عائداً الى الجزيرة التي ولد فيها، هو نفسه (جبران) الذي عاش في مدينة نيويورك وفي نفسه وقلبه حنين الى القرية التي ولد فيها، وعودة النبي ان هي إلا امنية (جبران) في الرجوع الى قريته[2]. ولم يزر (جبران) قريته الأم إلا ميتاً، ليدفن فيها[3]، ويتخلص من غربته.

ولن نذهب بعيداً اذا قلنا ان تجربة الغربة والمعاناة قد صقلت روح الشاعر المهجري وجعلته حساساً، متمرداً، منادياً بارتفاع الانسانية الى درجة الألوهية لكي لاتكون غريبة عنهم.

ومن العناصر الأخرى:

أ. ***الاهتمام بالنفس الانسانية***: اذ تغنى شعراء المهجر بالنفس الانسانية، وانصب اهتمامهم على طبيعتها وعن كنهها واسرارها وخلودها وعصيانها[4]. ومن الغريب

---

(3) ينظر: ادب المهجر: 80-81.
(4) الشعر العربي في المهجر-امريكا الشمالية: 129.
(5) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 520.
(1) الغربال: 225.
(2) ينظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران المعربة: 81.
(3) ينظر: أدب المهجر: 83.
(4) ينظر: شعراء الرابطة القلمية:126-127، وحركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق: 215.

ان كل اعضاء الرابطة[5] يهتمون بالنفس الخالدة التي قال بها افلاطون[6] واهتم بها ابن سينا[7].

ب. ***الانشغال بالثنائيات***: من الافكار التي راودت شعراء المهجر وضمنوها شعرهم، فكرة الثنائية التي يظهر فيها التناقض في النفس الانسانية كالتناقض بين الخير والشر والجمال والقبح والحياة والموت... واحساس شعراء المهجر بهذه الفكرة وهذا التناقض يعكس شعورهم بعذاب النفس ويجسد قلقهم على المصير المؤلم الذي ينتاب النفس الانسانية. وهذه الفكرة على ما فيها من هدم للقيم الروحية التي جبل عليها هؤلاء الشعراء في بيئتهم المشرقية، الا انها من جانب آخر قد أثرت شعرهم بالمضامين الجديدة التي تقوم على تعمق اسرار النفس ومعاني الحياة[1]. وحاول المهجريون القضاء على الثنائية، فأوجدوا (الغاب) وجعلوه مثابة المحبة، وتلك المحاولة كانت للتخلص من المواضعات والشرائع والتقاليد، ولكن الدين في ثوبه المسيحي كان يمثل لهم خلقاً سوياً في الغاب، وفي المحبة[2].

مستويات مفهوم حداثة الشعر عند شعراء المهجر

1.مفهوم الحداثة في المستوى اللغوي

---

(5) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 128، والمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 542، والشعر العربي في المهجر: 65، وهمس الجفون، ميخائيل نعيمة: 16.

(6) ينظر: في النفس والعقل لفلاسفة الاغريق والاسلام، د. محمود قاسم: 36-38.

(7) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 128.

(1) ينظر: حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق: 215، والادب العربي الحديث - دراسة في شعره ونثره، سالم الحمداني وفائق مصطفى: 223.

(2) ينظر: الشعر العربي في المهجر –امريكا الشمالية: 41 و 55 و 56، والشعر العربي في المهجر: 56-61، و 64-66، و 70.

وفي مجال حداثة لغة الشعر، طالب شعراء الرابطة بدعوتهم الحداثوية، بضرورة فسح المجال كثيراً للشعراء باستعمال اللغة المتدّاولة والابتعاد ما امكن عن اللغة الموروثة لاعتقادهم بانها لا تحتوي إلا على رموز قاموسية لا يؤدي الاعتماد عليها الى الوصول الى أدب عصري مُواكب للتطور الحياتي العام في الانسان وفيما حوله.

وكان (امين الريحاني) من اوائل النقاد العرب الذين ثاروا على التقعر والتبجبل الذي اسبغ على اللغة الشعرية في اوائل القرن العشرين[1]. فتمرد على اللغة القديمة، ونعى على الشعراء المعاصرين له تقليدهم الأعمى للصيغ القديمة، فقال: "ليس في العالم العربي، لا في العراق ولا في سورية، ولا في مصر، لغة للشعر جديدة بأجمعها أي بمبانيها ومعانيها، بأساليبها وفنونها، بأغراضها ومصادر وحيها. فإنك لا تجد بين الشعراء العراقيين او المصريين أو السوريين شاعر من طبقات الشعراء الأوروبيين في نطاقهم الرحيب، الاجتماعي والوجداني، والطبيعي والروحي"[2]. فالريحاني بقوله هذا يطالب بالتجديد الشامل في عناصر البناء الفني جميعها، وابداع الشاعر عنده ليس بالنسج على منوال الاقدمين، وانما ابداعه قائم على تفرده باختياره اللغة العصرية المناسبة للمضمون العصري، وقد اشار (الريحاني) الى اللغة العصرية في الشعر فقال: "ومن التجديد أن يكون بياننا –وان خلا من السحر- قريباً من حياتنا الواقعية، له صلة نابضة بأحوالنا وعاداتنا ، وممثلا لروحنا الاجتماعية والوطنية"[3]. والرغبة بمواكبة التقدم في الروح العام وفي التعبير عنه، واضحة جلية في هذه الآراء وأمثالها.

ان دعوة (الريحاني) لتجديد اللغة لا تعني أنه يرفض اللغة القديمة بأجمعها أو يرفض بعض التعابير المألوفة، وانما "اهم ما في التجديد صحة النظر [...] لنرى الحياة وقد ازدادت أسباباً ولم تزدد سنين، فالاحاطة بها اذاً، تستوجب أسلوباً قوامه الجلاء والايجاز والصراحة"[1] والاسلوب الذي اشار اليه (الريحاني) هو اسلوب عصري يتناسب مع تطور الحياة، وهو اسلوب يعتمد على المعنى الداخلي اكثر من اعتماده على المعنى المتبادر الى الذهن ومن اللفظ نفسه فـ"قوة الشعر وسموّه لا بالمعنى الذي يظهر في الاحرف والكلام بل في المعاني الداخلية التي تشير اليها وتلمح عنها بعبارة وجيزة"[2]. فالريحاني يضع المعنى الداخلي معياراً لحداثة اللغة الشعرية. وبذلك يكون مفهومه لحداثة اللغة مفهوماً واقعياً، يسير في ركب العصر الحديث، وحداثته اللغوية قرينة بحداثة (والت ويتمان) اللغوية، الذي جعل من لغة الشعر، لغة حرّة، ديمقراطية، تنصهر فيها لغة اميركة العامة "بثروة من المجاز وباستخدام منعش لالفاظ مألوفة وبتقديم متجدد لصيغ خطابية، أو رواية أو تجمع غير عادي الاصوات. فعدم التجانس في اللغة ينجم عنه نغمة مستهترة غير عابئة، فلغة الشاعر هي لغة انسان يخاطب رفيقه ونديمه"[3]. وبهذا اصبح (ويتمان)

---

(1) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 128.
(2) قلب العراق، امين الريحاني: 237.
(3) أدب وفن: 56-57.
(1) أدب وفن: 55.
(2) شذرات من عهد الصبا، امين الريحاني: 272.
(3) والت ويتمان – شاعر أصيل، جيمس مللر: 206.

المرجع الأكثر تأثيراً في حداثته الشعرية، وبعبارة أخرى اصبح استاذه الذي هداه الى التغيير في الشكل والمحتوى للقصيدة الحديثة.

اما (جبران) فحداثته الحقيقة تأتي من باب لغته الخاصة التي انفصلت كثيراً عن لغة الاقدمين[4]. واعلن (جبران) انفصاله عنها، بمقالته (لكم لغتكم ولي لغتي)[5]، التي جاء فيها: "لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق افكاري وعواطفي . لكم منها الالفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومئ إليه الالفاظ ولا تلمسه، ويصبو اليه الترتيب ولا يبلغه. [...] لكم منها قواعدها الصارمة، وقوانينها اليابسة المحددة، ولي منها نغمة أحوّل رناتها ونبراتها وقراراتها إلى ما تشبه رنة في الفكر ونبرة في الميل وقراراً في الحاسة. [...] لكم منها ما قاله سيبويه وأبو الأسود وابن عقيل ومن جاء قبلهم وبعدهم من المضجرين المملين، ولي منها ما تقوله الأم لطفلها، والمحب لرفيقته، والمتعبد لسكينة ليله. لكم منها الفصيح دون الركيك والبليغ دون المبتذل ولي منها ما يتمتمه المستوحش وكله فصيح، وما يغص به المتوجع وكله بليغ وما يلثغ به المأخوذ وكله فصيح وبليغ"[1]. فجبران ضاق بلغة قومه، متمرداً على قواعدها التي تعبد لها الأدباء والشعراء منذ اجيال ، وخاصة اذا عرفنا انه "مأخوذ بهاجس التجديد والتفرد، هاجس ان يبتدع اعظم اثر عربي في وقته"[2]. وبذلك أبى اللجوء الى قواعدها الصارمة، والى الاساليب البيانية العربية القديمة.

ولكن ما البديل الذي يقترحه (جبران) عوضاً عن لغة الفصاحة والجزالة، لغة القواميس والمعجمات التي رفضها؟ لقد قال: "لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات، ولي منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في افراحهم واحزانهم"[3] فجبران يقترح أن تحل اللهجة المتداولة محل الفصحى القديمة، لأنها لغة معظم الناس والمجتمع، ويراها هي الأقرب من غيرها الى فكر الأمة[4].

وفي مقال كتبه (جبران) بعنوان (مستقبل اللغة العربية)[5] عام 1923، اشار الى اللهجة المتداولة واثرها في تطور اللغة وتقدمها. ويربط (جبران) تطور اللغة بتغير وتقدم الإنسان، فاللغة كما يراها "مظهر من مظاهر الابتكار في مجموع الأمة، أو ذاتها العامة، فإذا هجعت قوة الابتكار توقفت اللغة عن مسيرها، وفي الوقوف التقهقر وفي التقهقر الموت والاندثار . [...] وما هذه القوة التي ندعوها بقوة الابتكار؟ هي في الأمة عزم دافع الى الامام. [...] ففي الجاهلية كان الشاعر يتأهّب لأن العرب كانوا في حالة التأهّب، وكان ينمو ويتمدّد أيام المخضرمين لأن العرب كانوا في حالة النمو والتمدّد، وكان يتشعبّ. وظل الشاعر يتدرج ويتصاعد ويتلون فيظهر آناً كفيلسوف، وآونة كطبيب ، واخرى كفلكيّ، حتى راود النعاس قوّة الابتكار في اللغة العربية فنامت وبنومها تحول الشعراء الى

---

[4] ينظر: مقدمة للشعر العربي: 79.
[5] ينظر: جبران حياً وميتاً: 132.
[1] جبران حياً وميتاً: 132-133، وينظر مصدره هناك.
[2] مقدمة للشعر العربي: 80.
[3] جبران حياً وميتاً: 132، وينظر مصدره هناك.
[4] ينظر: جبران حياً وميتاً: 136.
[5] ينظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 554-564.

ناظمين"[1] وليس ادلّ من هذا القول على الرغبة في مواكبة التقدم في الروح العام وفي التعبير عنه.

فجبران يرى ان اللغة قد اصابها الجمود، وهي الآن في دور الاجترار، وهذا يدل على موتها، وبموتها تموت صفة الادمية من الانسان، والبديل كما يرى (جبران) "ان اللغات تتبع مثل كل شيء آخر سنّة بقاء الانسب، وفي اللهجات العامية الشيء الكثير من الأنسب الذي سيبقى لأنّه اقرب الى فكر الأمة وأدنى الى مرامي ذاتها العامة. [...] وعندي أن في المـوال والزجـل و (العتابـا) و(المعنـى) مـن الكنايـات المسـتجدة والاسـتعارات المستملحة والتعابير الرشيقة المستنبطة ما لو وضعناه بجانب تلك القصائد المنظومة بلغة فصيحة، والتي تملأ جرائدنا ومجلاتنا، لبانت كباقة من الرياحين بقرب رابية من الحطب، او كسرب من الصبايا الراقصات المترنمات قبالة مجموعة من الجثث المحنّطة"[2] وأضاف قائلاً: "وليست اللهجات العامية في مصر وسوريا والعراق أبعد عن لغة المعري والمتنبي من لهجة (الهمج) الايطالية عن لغة أوفيدي وفرجيل. فإذا ما ظهر في الشرق الادنى عظيم ووضع كتاباً عظيماً في احدى تلك اللهجات تحوّلت هذه الى لغة فصحى"[3]. اللهجة المتداولة اذاً هي البديل الانسب للحياة الحاضرة كما يراها (جبران)، زاعماً أنها هي "مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام ومنبت ما نعدّه بليغاً من البيان"[4]. ولم يمانع من استخدام عدد من التعابير العادية إذا وجدها ملائمة للغرض وغير قبيحة. ولما استخدم كلمة (تحمم) بدل (استحم) عاب عليه النقاد ذلك، فدافع (نعيمة) من وجهة نظر الرابطة القلمية، فرأى انه لا مانع لأي شاعر أن يشتق كلمة من الكلمات ويستخدمها في قصائده على اساس انها جديدة، ويجب ألا يستغرب منه ذلك ما دام انه وجد ضرورة لاستعمالها، وإلا كيف جاز للبدو أن يبتكروا كلمات اللغة، واخذناها نحن عنهم طوال هذه السنين، وننكر على شخص نعرفه استعماله بعض التعابير الجديدة[1].

ولغة الأمة هذه هي رهن خيال الشاعر، والوسيلة الوحيدة هي الشاعر نفسه. يقول (جبران): "إن خير الوسائل بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة هي في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعة، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر، وهو السلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى عالم البحث، وما يقرره عالم الفكر الى عالم الحفظ والتدوين. الشاعر ابو اللغة وأمها. [...] والمقلد ناسج كفنها وحافر قبرها"[2]. ومن هنا يتمثل الابداع بصورته العليا، في الشاعر، لانه حارس اللغة وحاضنها[3]. فالشاعر خالق اللغة من خلال نظرته المتقدمة. ومستقبل اللغة العربية وتقدمها موكل الى عبقرية الشاعر.

---

(1) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 554.
(2) م. ن: 558-559.
(3) م.ن: 559.
(4) م.ن : 558.
(1) ينظر: الغربال: 97-99.
(2) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 560.
(3) ينظر: صدمة الحداثة : 206.

ثم اختار اللغة الانكليزية لكتابة مؤلفاته، وكان ذلك منذ عام 1920 حتى وفاته 1931[4]. وهو يرى انه احدث حداثة تقدمية في لغة النثر والشعر، فيقول: "إن لي أسلوبي الخاص، باللغة الانكليزية. لكني لن اتمكن قط من تغيير اللغة الانكليزية بالشكل الذي غيرت به اللغة العربية. ففي العربية خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حداً بالغاً من الكمال. لم ابتدع مفردات جديدة بالطبع، بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة"[5] . والباحث يرى ان (جبران) محق في قوله، لأنه استطاع ان يخلق اسلوباً جديداً، جبرانياً، في اللغة، وهو اسلوب الرمز الشفاف، الذي يعطي للناس اسرار الكون كما وعاها في ضميره، كما ابتدع اسلوب النثر الشعري في العربية وهو اسلوب اكثر تقدماً من اسلوب النثر التقريري، ولعله تأثر باسلوب (نيتشه) الالماني في (هكذا تكلم زرادشت)[1].

وعليه فالشاعر المهجري الواعي لهذه الرغبة في المواكبة صار يرى انه اذا لم تكن اللغة قريبة من روح الموقف الذي تعبر عنه، فإن هذا يدل على بطلان القيمة الفنية للشعر[2]. وصار يتجاوز النمط المألوف والمسكوك الى نمط جديد متفتح ومتقدم، شرط ان يتوافق هذا النمط المتقدم والجديد مع اسلوب الشاعر الشخصي، حتى اذا طغى احدهما على الآخر كان التفاوت وكان التنافر وانعدمت الروعة[3]. وبهذا نستيطع ان نقول ان (جبران) واعٍ لحداثة اللغة مثلما وعاها الغرب، فالتحول في اللغة الذي احدثه (جبران) هو شبيه بالتحول الذي احدثه (كولردج) و(وردزورث) في لغة الأدب الانكليزي[4]. واشار (جبران) الى هذا التحول اللغوي، عندما كتب رسالة الى (ماري هاسكل) قال فيها: "لم تكن الطريقة القديمة تعبر عن اشيائي الجديدة. وهكذا كنت أعمل دائماً على ما ينبغي أن يعبّر عنها. ولم اقتصر على صياغة الفاظ جديدة، بل ان ايقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، واشكال التأليف كلها كانت جديدة، وكان عليّ أن أجد اشكالاً جديدة لآراء جديدة"[5]. فجبران استطاع ان يحول اللغة الى سياق اكثر تقدماً من خلال تجربته اللغوية، وانه يعي أهمية ان تكون لغته مأنوسة وبسيطة، وتدل كل لفظة منها على معناها وبقوة، وتترك لدى المتلقي رنيناً عذباً[6].

وبعد، يمكننا ان نقول وبجرأة ان (جبران) هو اول من شق حداثة اللغة البسيطة والجميلة في التعبير الشعري المعبر عن خفايا النفس، واستطاع ان يعرضها باسلوب مملوء بالصور، اسلوب رومانسي يحول المجردات الى ملموسات. وكانت كتاباته الشعرية تمثل فتحاً جديداً في لغة الشعر العربي الحديث.

واعلن (نعيمة) تمرده على اللغة القديمة، وعلى وجه التحديد في مقالته (نقيق الضفادع)[1]، التي صب فيها غضبه على ضفادع الادب الذين يكثرون من الوقوقة حفاظاً

---

[4] ينظر: مقدمة نعيمة: للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 29.
[5] اضواء جديدة على جبران: 33.
[1] ينظر: أدب المهجر: 67.
[2] ينظر: حركة التجديد الشعري في المهجر: 72.
[3] ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 278.
[4] ينظر: اضواء جديدة على جبران: 222.
[5] م.ن: 321.
[6] ينظر: أدب المهجر: 77.
[1] ينظر: الغربال: 90-106.

على قواعد اللغة القديمة. فهو يرى ان "الانسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة الانسان. فهي تحيا به لا هو بها، وتتغير بتغيّر أطواره ولا يتغير بتغير أطوارها. هي آلة في يده وليس هو آلة في يدها. أما ضفادع الأدب فيعكسون هذه الآية ويجعلون الأديب، أو ما يدعونه اديباً، آلة في يد اللغة يتكيف بها ولا يكيفها"[2] فنعيمة يعرض الصراع بين المجددين والمحافظين الذين يطلقُ عليهم (الضفادع)، والذين يحولون بين اللغة والنمو، ويجعلون من الكتابة أداة بيد اللغة. ومشكلتهم هي أن الحياة تتقدم وتتطور وهم باقون في دور الجمود والتقليد، واللغة التي يقدسها هؤلاء الضفادع ماهي إلا رموز لا قيمة لها في حد ذاتها[3]، وتأتي اهميتها من باب انها اداة الأدب، وهي الوسيلة التي بوساطتها نصور الافكار والعواطف البشرية[4].

ويربط (نعيمة) بين اللغة وتقدم الحياة معبراً عن رغبته في احداث المواكبة المطلوبة، فيقول: "ان اللغة التي هي مظهر من مظاهر الحياة لا تخضع إلاّ لقوانين الحياة. فهي تنتقي المناسب وتحتفظ من المناسب بالأنسب في كلّ حالة من حالاتها. وكالشجرة تبدل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء وأوراقها الميتة بأوراق حيّة. وحين لا يبقى لها في تربتها من غذاء تموت بفروعها وجذورها. ولو تجمهرت كل البشرية لما استطاعت إرجاع الحياة إليها. هكذا ماتت البابلية والآشورية والفينيقية والمصرية وكثير سواها"[5]. ونعيمة محق في كلامه هذا، ولكن ما البديل عن اللغة القديمة -الفصحى- التي يتعبد لها هؤلاء الضفادع؟ يضع (نعيمة) بديلاً عن اللغة الفصحى في رأي مستقل في اللغة، فنراه يتمنى ان تأخذ الفصحى عدداً من قواعدها من العامية، فهو يقول: "لست من القائلين بتبسيط الفصحى الى حد ان تصبح ضرباً من العامية المنمقة. ولكنني اقول: ياليت الفصحى تأخذ بعض القواعد عن العامية. فهي لو فعلت ذلك لاستغنت عن الكثير من القواعد التي ما برحت تتمسك بها جيلاً بعد جيل. وماهي غير أوزار ثقيلة ورثتها عن الماضي وفات وقت نفعها من زمان، وقد اشرت الى بعض منها، وانه لمن الخطل الفادح والجهل المطبق ان ننكر على العامية عبقرية تستمدها من حيوية الشعوب الناطقة بها كتلك التي استمدتها الفصحى فيما مضى من حيوية القبائل الناطقة بها"[1] . ان اقتراحه شبيه باقتراح عميدهم (جبران) في اعلاء اللهجة المتداولة وان تحل محل اللغة الموروثة ، لكنه على علم تام ان كلامه هذا ماهو إلا امنية لن تتحقق، لأن الفصحى اسيرة قواعدها الخاصة، ولن تستطيع ان تنزل من برجها العاجي الى الشارع وحديث الشعب. ويعترف (نعيمة) بصعوبة هذا الامر، فيقول: "ونحن لو تفحصنا عبقرية اللغة العامية بتجرد مطلق، لوجدناها اقرب ما تكون من عبقرية اللغة الانكليزية التي هي في هذه الأيام اكثر اللغات حيوية وأوسعها انتشاراً . فالعامية –الانكليزية- قد استغنت عن الاعراب في اواخر الاسماء والافعال، [...] وفي استطاعة العامة ان تتفاهم كل التفاهم بدون هذه الشعوذات اللغوية. ذلك لان العامة

---

(2) م.ن: 93.
(3) ينظر: م.ن: 104-106.
(4) ينظر: م.ن : 105.
(5) م.ن: 96.
(1) المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، حنا عبود: 44-45، وينظر مصدره هناك.

جماعة حية تتطور مع تطورات زمانها، فلا مندوحة للغتها من التطور بتطورها، في حين ان الفصحى تعاند ناموس التطور لانها لغة اقوام نزحوا عن الارض منذ مئات السنين فأصبحوا في مأمن من مجاراة الزمان ومقتضيات الأحوال"[2]. (نعيمة) اذاً من النقاد والشعراء الذين نادوا بإباحة استعمال اللهجة المتداولة (العامية)، وفي (غربالـه) طبّق دعوته تلك عندما دافع عن جبران في قوله (تحمم)[3]، رافضاً القاموس العربي الموروث.

ومما ينبغي ان نشير اليه في مسألة تطور اللغة من حال الى اخر، هو ان هذه المهمة لا تقتصر على عبقرية الكاتب او الشاعر او حتى الفلاسفة والمتكلمين، وانما هي عملية شاملة تابعة للتطور العام الاقتصادي والسياسي والعلمي والاجتماعي، ولاشك ان هذا التطور والتقدم هو كفيل بتقدم اللغة وتطورها خطوة الى الامام ومواكبة قوانين الحياة والحضارة. وهذه العملية الشاملة كان (نعيمة) وزملاؤه من المجددين يحملون همها.

ولأجل ان يبين (نعيمة) الصراع القائم بين المجددين والمقلدين عرض لنا فكرتين مهمتين ، بقوله: "في الأدب العربي اليوم فكرتان تتصارعان: فكرة تحصر غاية الأدب في اللغة. وفكرة تحصر غاية اللغة في الأدب. وجليّ أن نقطة الخلاف هي الأدب نفسه أو القصد منه. فذوو الفكرة الأولى لايرون للأدب من قصد إلا أن يكون معرضاً لغوياً يعرضون فيه على القارئ كل ما وعوه من صرف اللغة ونحوها، وبيانها وعروضها، وقواعدها وجوازاتها، ومتناقضاتها ومترادفاتها، وحكمها وأمثالها. فشاعرهم من إذا نظم لم يخلّ بتفعيل ولم يتعدّ الروي الواحد. ولم يختر من المفردات غير ما يشكل فهمه إلا على الذين قضوا حياتهم في درس اللغة دون سواها"[1] ثم يقول: "أما انصار الفكرة الثانية الذين يحصرون غاية اللغة في الادب فهم ينظرون قبل كل شيء إلى ما قيل، ومن ثم إلى كيف قيل. لأنهم يرون في الأدب معرض أفكار وعواطف، معرض نفوس حسّاسة تسطر ما ينتابها من عوامل الوجود، وقلوب حية تنثر أو تنظم نبضات الحياة فيها، لا معرض قواعد صرفية ونحوية، وكشاكيل عروضية بيانية. فالفكر، في دينهم، أهم من لغة المفكر. لأنه صادر من بحر الوجود الذي ليست الأرض وكل ما عليها من الشعوب سوى قطرة منه. أما اللغة فمهما اتسع نطاقها وامتدّ نفوذها فلا تتعدى قسماً صغيراً من البشرية . بل مهما عز مقامها لا تتجاوز كونها لباساً للفكر. وأكثر ما يرتجى منها أن تكون لباساً جميلاً. غير أنها ان لم تكن سوى أسمال بالية على فكر جليل فقد تحط من قدر ذاك الفكر نوعاً ولكنها لا تذهب بقوته"[2] . ونعيمة يقف بالتأكيد في صف الفكرة الثانية لأنه يرى أن "لا قيمة للغة في نفسها بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر ومن عاطفة"[1] فاللغة عنده ما هي الا وسيلة للافصاح عن الافكار والعواطف، ويقول بذلك: "الفكر كائن قبل اللغة، والعاطفة قبل الفكر. فهما الجوهر وهي القشور"[2].

---

[2] م.ن: 45 ، وينظر مصدره هناك.
[3] ينظر: الغربال: 97-99.
[1] الغربال: 99-100.
[2] م.ن: 100-101.
[1] الغربال: 104.
[2] م.ن: 101.

و(نعيمة) مثل (جبران) يعتقد ان الشاعر او الكاتب هو خالق اللغة وهي تحيا على يده، فهو: "سلطان مطلق عندما يجلس لينحت لإحساساته وافكاره تماثيل من الألفاظ والقوافي لأنّه يختار منها ما يشاء"[3]. والعلاقة بين الشاعر واللغة هي علاقة التوحد، والتعاون، ومن خلال التوحد والتعاون المتجدد بينهما يمكن ان يؤدي الشعر رسالته كاملة وشاملة. وهذه المصاحبة المتطورة في سبيل ايجاد الحقيقة تصطدم احياناً بعقبات وصعوبات ناتجة عن التعقيد في طبيعة الانسان واللغة[4]. ولما كان الشاعر هو خالق اللغة فهو "يصوغ افكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم"[5]. واذا غيّر الشاعر في رموز اللغة فليس هناك داعٍ الى القلق والخوف، لأنه واضع اللغة وخالقها.[6]

وحاول (نعيمة) ان يجمل رأيه في تطور اللغة وتقدمها في الأدب، برأي قال فيه: "والأدب في دنيا العرب ما بلغ بعد أشدّه، ولن يبلغه حتى تكون لنا امور ثلاثة:

1. لغة سلسة القياد.
2. امة لا تعاني، في جملة ما تعاني، مركب النقص.
3. حرية الكلمة"[7]. ويعلق (نعيمة) بعد ذلك على حرية الكلمة التي نعاني منها نحن العرب، فيقول: "وما الذي تخشاه أي عقيدة من حرية الكلمة؟ ان تكن تلك العقيدة من مصدر فوق الانسان فلن تقوى عليها كلمة الانسان. وان تكن من الانسان فللانسان الحق ان يتناولها بالشك والتجريح، والدرس والتحليل ليكيفها بحسب ما يقتضيه تطوره من حالٍ الى حال"[1] وهذا التكيف اسلوب فني في تحقيق المواكبة المطلوبة للتطور، وتلك السلاسة في قيادة اللغة هي بداية التعبير الفني عن ذلك. وقد استطاع (نعيمة) ان يخلق لغة بسيطة في شعره، وكانت لغته اقرب الى خصائص النثر، ويعود ذلك الى رغبته في التعبير عن كل شيء يدور في خلجات نفسه. وكانت لغته قريبة الى حد ما من لغة (جبران) البسيطة والجميلة. وقرب لغته من النثر صار نزعة لازمته طوال حياته الأدبية وقصيدته (ابتهالات)[2] خير مثال يعكس تلك النزعة.

---

[3] م. ن: 86.
[4] ينظر: بين الثقافة والاعلام، علي سليمان: 20-30.
[5] م.ن: 85.
[6] ينظر: م. ن: 106.
[7] دروب، ميخائيل نعيمة: 65.
[1] دروب، ميخائيل نعيمة: 65.
[2] ينظر: همس الجفون: 36-37.

2. مفهوم الحداثة في المستوى الايقاعي

كانت جماعة المهجر رديفة لجماعة الديوان في الدعوة الى التحرر من الاوزان والقوافي أي موسيقى الشعر القديم. وصبت جم نقدها وغضبها على الطريقة الخليلية. فـ(أمين الريحاني) رائد الجماعة الاول كان ذا مزاج ثوري، وباحتكاكه بالآداب الغربية زاد في ثورته، وسعى الى تحرير الشعر من هذه القيود فكان ثائراً على الوزن والقافية لا على الاصالة الشعرية[1]، داعياً الى الشعر المنثور وهو من اوائل من كتبه، مقدماً تعريفاً صريحاً لهذا الضرب من الشعر فيقول: "يدعى هذا النوع الجديد بالإفرنسية vers Libre وبالانكليزية Free verse –أي الشعر الحر الطليق- وهو آخر ما وصل اليه الارتقاء الشعري عند الافرنج، وبالأخص عند الانكليز والاميركيين. فشكسبير اطلق الشعر الانكليزي من قيود القافية، وولت وتمن الامريكي اطلقه من قيود العروض كالاوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية، على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً، وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة. وولت وتمن هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها، وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء امريكا وأوربا العصريين، وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات (وتمنية) بين اعضائها فريق من الأدباء المغالين بمحاسن شعره، المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية، المتشيعين لفلسفته الامريكية، إذ أن مزايا شعره لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط، بل بما فيه من الفلسفة والخيال بما هو أغرب وأجد"[2] فالريحاني نراه من خلال مفهومه للشعر المنثور، يرى انه آخر سُلّم التقدم والارتقاء الذي وصل اليه الشعر، ويعود الفضل لاستاذه (وتمان)، وعلى الرغم من انه نوع يحرر الشاعر من قيود القافية، إلا ان له وزناً جديداً ومخصوصاً، وفي معظم الاحيان تأتي القصيدة وهي متنوعة البحور[3]. ودعوة (الريحاني) هذه في عصره دعوة تقدمية املتها عليه حاسته النقدية المتفتحة لمواكبة التقدم في مجال الإيقاع الشعري.

وقد اختلف عدد من الباحثين حول موسيقى هذا الضرب عند (الريحاني). فقد رأى (أنيس المقدسي) أنه نوع من النظم، وأنه "محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي. وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني، فإن له في الجزء الثاني من ريحانياته

---

(1) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 142.
(2) هتاف الاودية: 9.
(3) ينظر: م. ن: 9.

عشر قطع، وفي الجزء الرابع ثلاث عشرة قطعة، نلمس في جميعها هذه النزعة إلى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة"[1] وتابعت (نادرة سراج) (المقدسي) في رأيه بنظم (الريحاني) لهذا الضرب من الشعر، وقدمت له الشواهد[2]. اما (انس داود) فيرى ان ما دعاه (الريحاني) (الشعر المنثور) ماهو إلا لون من الوان (النثر الفني) الذي يمسه الشعر بروحه ويرفرف عليه بأخيلته، ويتغشاه بأجوائه، دون ان يغير من نثريته[3]. والباحث يرى انه ضرب متقدم من الشعر يعبر به الشاعر عن نفسه دون قيد. وعلى الرغم من اختلاف الباحثين حول طبيعة هذا الضرب، يجب ان نقول ان (الريحاني) قدم خدمة للشعر العربي الحديث، اذ يرجع له الفضل في نقل هذا الضرب الينا لنواكب آخر التطورات الفنية في مجال الشعر.

كوّن (الريحاني) من خلال مفهومه للشعر المنثور الأسس النظرية لهذا الضرب، وما يهمنا هنا هو الجانب الايقاعي، لأن الموسيقى هي اولى سمات اللغة الشعرية التي نفرق بينها وبين لغة النثر، فقد نجمع في النثر كل خصائص الشعر، ولكنه يظل نثراً ، ما دام يفتقر الى الموسيقى ، وليس من الضروري ان تكون هذه الموسيقى هي الموسيقى الصاخبة والقوية التي نجدها في الشعر القديم، ولكن الضروري ان يكون لتلك الموسيقى نظام تخضع له أيا كان ذلك النظام. هذا من حيث الجانب النظري، اما من حيث الجانب التطبيقي فإننا نجده الّف كثيراً من ذلك الضرب وضمنه في مجموعته (هتاف الاودية) ومن قصائدها (ريح سموم)[1] وقصيدته (عشية رأس السنة) التي يقول فيها:[2]

"قم أيها القاعس المتقاعس، البائس من الحياة
قم أيها البخيل النائم على الصكوك والأوراق
قم أيها المقامر العبوس المكتئب
قم أيها المسرور المحبور المبتهج
قم أيها الساخر بأفراح الشعب الساذج
انهضوا من رقادكم. اخرجوا من سجونكم
اطلقوا النفس من قيودها
في هذه الليلة يتحرر الانسان"

وبذلك يكون (الريحاني) من الشعراء القلائل الذين دعوا نظرياً لهذا الضرب من الشعر، وطبقوه من خلال تقديم النموذج الشعري المناسب، وبذلك كان (الريحاني) صادقاً بدعواه هذه، وكتابته له ماهي إلا محاولة للوصول الى حداثة اكثر تقدماً، واكثر تحرراً من القيود الخليلية.

---

(1) الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: 420.
(2) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 270.
(3) ينظر: التجديد في شعر المهجر: 91.
(1) ينظر: هتاف الاودية: 11.
(2) م. ن: 50.

ومثلما ثار (جبران) على اللغة القديمة، ورغب في تحقيق لغة جديدة واكثر تقدماً، ثار ايضاً على نير القافية المتوارثة. وقدم رأياً في بيانه (لكم لغتكم ولي لغتي) رافضاً فيه الوزن والقافية والضرورات الشعرية وكل ما جاء من الخليل وعروضه، فيقول مخاطباً المحافظين على الموسيقى الموروثة : "لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز، ولي منها جدول يتسارع مترنماً نحو الشاطئ، فلا يدري ما اذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه"[3] فالجدول المتسارع المترنم هو موسيقى النفس التي يرغب فيها جبران، وبهذا فهو يرفض القوالب الجاهزة والموسيقى القديمة بوزنها وقافيتها المحددين، ولهذا قال: "لو تخيل الخليل أن الأوزان التي نظم عقودها وأحكم أوصالها ستصير مقياساً لفضلات القرائح وخيوطاً تعلق عليها أصداف الافكار، لنثر تلك العقود وفصم عرى تلك الأوصال"[1] فالشعر عند (جبران) لايتقيد بوزن ولا بقافية ، بل هو همسات وترانيم تهمس بها النفس ويرتل بها الشعور. وهو ايقاع يتناسب مع إيقاع الحياة الذي يتغير تبعاً لتغير الحياة وتطورها.

ومثلما ابتدع (الريحاني) الشعر المنثور ونقله الى العربية، ابتدع (جبران) اسلوب النثر الشعري، وصار الكتّاب يطلقون عليه (الطريقة الجبرانية)[2] وهو الآخر اسلوب متأت من اثر الكتاب المقدس واسلوب الفلاسفة والادباء الغربيين امثال (روسو) و(بليك) و(نيتشه) في (جبران)[3].

ان اسلوب (جبران) هذا اعطى مفهوماً متقدماً عن الجمال في التنسيق والبيان، فنثره الشعري المترقرق والمتناسب والمتوازن، جعل القافية المتتابعة في اعيننا قذى، ورنتها في آذاننا دندنة ونقنقة[4].

واختلف الباحثون كعادتهم حول كل جديد، في طبيعة هذا الاسلوب الجبراني. فيرى (المقدسي) انه اسلوب من اساليب النثر التي تغلب فيها الروح الشعرية من قوة في العاطفة، وبُعد في الخيال، وايقاع في التركيب، وتوفر على المجاز[5]. ويرى (مارون عبود) ان (جبران) "شاعر في منثوره لا في منظومه"[6]، ويرى (حاوي) ان قطع (جبران) ماهي إلاّ قصائد نثرية لأنه "استطاع ان ينمي قصيدة النثر ويقترب بها من الكمال فيجعلها جنساً ادبياً وشعراً حقيقياً"[1]، ويرى (عبد الكريم الاشتر) ان هذه القطع ماهي إلاّ مجموعة من مقالات[2]، في حين ترى (سلمى الجيوسي) انه على الرغم من كونه نثراً شعرياً يختلف

---

[3] جبران حياً وميتاً: 133، وينظر مصدره هناك.
[1] جبران حياً وميتاً: 286-287، وينظر مصدره هناك.
[2] ينظر: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: 419.
[3] ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 118-119، والمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 25، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 134-135و 141.
[4] ينظر: الغربال: 223.
[5] ينظر: الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث: 419-420.
[6] مجددون ومجترون ، مارون عبود: 213.
[1] مجددون ومجترون: 273.
[2] ينظر: فنون النثر المهجري، عبد الكريم الأشتر: 8-14.

عن النثر السائد في وقته آنذاك، لكنه لم يبلغ مستوى القصيدة الحق أبداً[3]. وترى ايضاً انه خدم الشعر العربي عن طريق نثره الشعري الجديد[4]. والباحث يرى انه اسلوب من النثر المتقدم، وهو اسلوب يتحكم بالشكل والمضمون، فباسلوبه هذا استطاع ان يحرر نفسه من قيود الموسيقى الموروثة، وامتاز بموسيقى جديدة، موسيقى الانسياب المتماوج والانبساط في الايقاع. وعلى الرغم من ثورة (جبران) على العروض القديم، لكنه لم يخرج عن دائرة القديم باكمله، ومن يقرأ شعره يجد قصائد مبنية على وزن واحد وقافية واحدة، كما هو في قصيدته (سكوتي انشاد) و (اذا غزلتم) وقصائد مبنية على شكل الموشحات كما هو في قصائده (يامن يعادينا) و (يانفس) و (البلاد المحجوبة)[5].

وثار (نعيمة) ضد الوزن والقافية الموحدين في موسيقى الشعر، لكنه بثورته هذه يظهر لنا بعض التناقض في موقفين له. ففي موقفه الاول يرى ان كليهما ليس من ضرورات الشعر فيقول: "فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة"[6] وفي موقفه الثاني يرى ان الوزن ضروري اما القافية فهي قيد ويقول بهذا الموقف: "الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر لاسيما إذا كانت كالقافية العربية برويّ واحد يلزمها في كلّ القصيدة [...] فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة الى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا –وقد حان تحطيمه من زمان"[7] الملاحظ ان كلا الموقفين عند (نعيمة) يدلان على تمرده في وجه الموسيقى القديمة. غير ان موقفه الاول يمثل الثورة القطعية والتحرر منهما، ويمثل الموقف الآخر الثورة على مفهوم الشعر العمودي القديم، وكأنه بهذا الموقف يدعم الشعر المنثور والنثر الشعري[1]. وهذا ما يساند ثورة (الريحاني) و(جبران) وابتداعهما طرائق التعبير الجديدة.

ولم يكتف (نعيمة) بدعوته التنظيرية هذه، اذ نراه يطبقها في شعره، فنراه ينظم قصيدة على وزن معين وقافية معينة، ثم نراه يمل من هذه القافية، وينظم مجموعة اخرى من الابيات على قافية اخرى، ثم نراه يعود الى القافية الاولى في المجموعة الثالثة، وهكذا يستمر في التغيير والتنويع. وقصائد ديوانه (همس الجفون)[2] خير مثال لذلك التنويع والتغيير.

ورأى (نعيمة) أنه بجري الشعراء "وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر، وأننا في جهدنا وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ماهو شعر وما ليس شعراً"[3]. ومن الغريب في هذا المضمار، على الرغم من ثورة

---

(3) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 145.
(4) ينظر: م.ن: 134.
(5) ينظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 594 و 597-599 و 610.
(6) الغربال: 116.
(7) م.ن : 85.
(1) ينظر: همس الجفون: 35-39 و 113، واللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي – تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك: 111-112.
(2) ينظر: همس الجفون: 10 و113.
(3) الغربال: 109.

(نعيمة) على القيود النظمية، أننا نراه يكتب قصائد ذات قواف موحدة مثل (تخدير افكار)[4] و (الطمأنينة)[5]، ونراه يكتب قصائد ذات قواف مزدوجة مثل (النهر المتجمد)[6] واخرى مقطعية مثل (اخي)[7] مع تلاعبه بالوزن احياناً داخل القصيدة.

ووجد شعراء المهجر في نظام الموشحات نظاماً حراً ومثالاً يحتذى[8]. لكن الباحثين اختلفوا حول تجديد شعراء المهجر لأوزان الشعر وقوافيه، بمعنى هل طوروا انطلاقة اهل الاندلس الاولى وثورتهم ضد هذه القيود أو لا؟ ترى (نادرة سراج) انهم جددوا في اوزان القصيدة وقوافيها وطوروها عما كانت عليه عند الوشاحين الاندلسيين[1]. ويرى (عيسى الناعوري) انهم بلغوا التجديد الفعلي في الاوزان والقوافي وبلغوا مرحلة العمق حتى راحت تجود بالكثير من الجميل المطرب والرقيق المؤثر والناعم الممتع[2]. وفي مجال التجديد ايضاً يرى (محمد مندور) انهم امتازوا بخلق موسيقى داخلية جديدة في شعرهم تتناسب من خلال ابياته وتوحي بها اوزانه وقوافيه وتتجاوب لها النفوس وتتأثر بقوة وسهولة دون عناء، واطلق على شعرهم (الشعر المهموس) معرفاً الهمس على انه "إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد"[3] ويرى (س-موريه) انهم طوروا نظام الموشحات، وبطاقاتهم المبدعة استطاعوا ان يجددوا في نظام القافية، حتى اصبحت النموذج الاول لاشكال اكثر تحرراً وتقدماً في الشعر العربي الحديث[4]، في حين يرى (انس داود) انهم لم يجددوا في اوزان الشعر وقوافيه، بل نهضوا بفن تنويع القافية على النحو الذي بدأه الشعراء العباسيون، ونما على يد الوشاحين، وتجديدهم محدود وسائر على خطوات اهل الاندلس[5] ويتفق (منيف موسى) مع هذا الرأي ويرى ان التنويع والتغيير الذي احدثه شعراء المهجر في البنية الايقاعية للقصيدة العربية لم يخرج عما فعله الوشاحون الاندلسيون[6]. ومهما يكن من اختف الباحثين حول حقيقة هذا التجديد، نجد من خلال دعواتهم التنظيرية ومن خلال تطبيقها ان نفوسهم الشاعرة رغبت في خلق موسيقى مرنة واكثر طوعية من الموسيقى الموروثة، وهي موسيقى متقدمة لأنها تتناسب وتتماوج وايقاع النفس والحياة التي يحيونها.

3. مفهوم الحداثة في المستوى الدلالي

---

[4] ينظر: همس الجفون: 50-51.
[5] ينظر: م.ن : 73-74.
[6] ينظر: م.ن : 10-13.
[7] ينظر: م.ن : 14-15.
[8] ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 250، وأدب المهجر: 246-247، والغابة والفصول، طراد الكبيسي: 30.
[1] ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 20 و 253 و 258و 264.
[2] ينظر: أدب المهجر: 244.
[3] في الميزان الجديد:69.
[4] ينظر: الشعر العربي الحديث: 1800-1970 تطور اشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي: 152.
[5] ينظر: التجديد في شعر المهجر: 354-355.
[6] ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 404.

ان الحداثة الشعرية التي احدثها شعراء الرابطة القلمية كانت تنصب في المضمون الشعري اكثر منه في حداثة الشكل[1]. ولعل ذلك يرجع الى النزعة الانسانية المتمثلة في حب الحياة والبشرية[2]، والى الوضع الصوفي[3] الذي انغمس فيه هؤلاء الشعراء.

فقد كان مضمون الشعر عند (الريحاني) ينبثق من صميم الحياة، بما فيها من جميل وبشع، من خير وشر، وكان (الريحاني) يعالج موضوعه بفكر ثاقب ومنطق صحيح، يظهر العلّة ويقدم العلاج، ولهذا نراه ينبذ الموضوعات التي تسير في ركاب الاقدمين، ويقول ناصحاً الشعراء المعاصرين له: "حرروا صناعتكم من (قفا نبك) و (سائق الأضعان)- ان عندكم اليوم الطيارات لتسوقوا النجوم"[4]. ويقول ايضاً : "تحرّوا البساطة والصدق والاخلاص فكراً وخيالاً، لاتنسوا وطنكم في حبكم الانساني ولا تنسوا الانسانية في نزعتكم الوطنية. ارفعوا للناس مشاعل الاباءة والشرف، والقوة والعدل، والشجاعة والثبات، والأمل والايمان"[5]. فـ(الريحاني) يرى ان الشعر يسعى الى خدمة الحياة التي يقال فيها، بما فيها من تقدم حاصل في مختلف الوسائل. ولأجل هذا كان (الريحاني) يؤمن بفكرة الأدب الهادف، وربطه بالحياة[6]. ونزعته الابداعية مزجت نفسها بأدبه وتجلت بوضوح وجلاء في واقعيته التي حاول تطبيقها ونشدانها في حياته. وعليه، فـ(الريحاني) يرى ان ادبه الذي ينتجه ليس لمجرد المتعة الفنية فحسب، وانما هو أدب مثالي قبل كل شيء كذلك، يمتزج بالواقع ويخالط الحقيقة وينسجم مع الحياة بكل ما في كلمة الحياة من معنى[7].

وكان المضمون الشعري عند (الريحاني) يفصح عن قدرته على الغوص في أعماق النفس الانسانية وسبر اغوارها والتجول في متاهاتها فيعرف نزعاتها ويكشف عن رغباتها ويسمع وقع اصداء الحياة في جنباتها، فينزع الغطاء عن أحاسيسها ويرفع الستار عما خفي من انفعالاتها، ثم يرى بأم عينيه الضيق الذي تنكمش فيه، او يلمح الاتساع الذي تمتد في جوانبه[1]. ولهذا وصفه (سعد الله عبود) بأنه: "كاتب رشيق العبارة، متين التركيب، يطرب بأسلوبه كما يسكر بآرائه الفلسفية، تعرب اشعاره عن عقلية سامية وروح رفيعة، ورجحان قوة الاستقرار، ودقة شرح اسرار الحياة، وما وراء الحياة، افرنجي الاسلوب، عصريّ الافكار، راقي الخيال والوصف والابتكار، يبتكر بكتاباته وبلاغة تعبيره آراء وفلسفة اجتماعية، خالعاً ثوب التقليد والجاهلية القديم، ينظم الشعر الخياليّ البليغ المؤثر باللغة الانكليزية والعربية"[2] وقال عنه ايضاً (نجيب نسيم طراد) : "جمع بين البيان والشعر والفلسفة، وتناولت ابحاثه مواضع النشوء والاجتماع، وله فيها مسالك

---

(1) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 249.
(2) ينظر: من الذي سرق النار، د. احسان عباس : 195.
(3) ينظر: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، امية حمدان: 34-35.
(4) أنتم الشعراء: 89.
(5) م.ن : 91.
(6) ينظر: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث: 56.
(7) ينظر: امين الريحاني واثره في النهضة الأدبية الحديثة، واصف باقي: 60.
(1) ينظر: امين الريحاني واثره في النهضة الأدبية الحديثة، واصف باقي: 18-19.
(2) امين الريحاني، عيسى ميخائيل سابا: 31.

ونظريات جعلت له شخصية بارزة في عالم الادب العربي ومنزلة أشهر من أن تعرف عند الانكليز والاميركان"[3]. ووضع (الريحاني) بذرة الثورة على الاغراض التقليدية للشعر العربي[4]، وكان نتاجه الأدبي يوصف بأنه نتاج اجتماعي وشامل[5]. فالشعور الانساني على الرغم من سيطرة النزعة القومية الصادقة على تفكيره، ظل رفيقه في جهاده وكفاحه. وقد عبر عن ذلك المعنى فقال: "لاتنسوا وطنكم في حبكم الانساني ولا تنسوا الانسانية في نزعتكم الوطنية"[6].

اما أثر دعوة (الريحاني) للشعر المنثور فلا يقتصر على الشكل فقط، وانما اثرها يمتد إلى مضمون هذه المقطوعات، اذ كشفت عن حب عميق يربط (الريحاني) بالطبيعة، وعن تعلقه بأسرارها، فقد أمدته هذه الطبيعة بالهدوء الحالم والاستقرار حتى قال عنها: "هي غذاء لمن يخرج من الهيئة الاجتماعية والنفس نافرة من محيط هي غريبة عنه، ويعتزل الناس طلباً من الطبيعة الراحة التي لا يعرفها الناس واللذات التي يشعر بها الناس والتعزية التي قلما تعزي عامة الناس"[1] فالريحاني يهيم بالطبيعة حتى يصل الى مرحلة الامتزاج بمظاهرها، حتى انه اعطانا صورة المصلح الاجتماعي في هذه الطبيعة فيقول: "ومن الأنفس السامية الهادئة المتفردة ينبثق الحب ونور الحكمة ونور الحقيقة وفي الأنفس السامية المتفردة الهادئة تنبع ينابيع الجمال جمال الفنون وجمال الروح وجمال الحياة السعيدة وإلى الأنفس المتفردة السامية الهادئة تعود حسنات التمدن الحديث لترينا فيها أسبابها لذلك كتبت فوق بابي : في اصلاح الفرد اصلاح امته، وفي تهذيب الشعب إصلاح الرؤساء والحكام"[2] فالريحاني يرسم لنا صورة لنفسه التي حاول ان يصلحها اولاً ثم حاول ان يصلح بقية الناس الذين يعيش معهم في مجتمعه.

وإذا كان (الريحاني) واضع بذرة الثورة على المضامين والاغراض الشعرية التقليدية، فإنّ (جبران) كان باعثها ومغذي روحها[3]، اذ انتقل الشعر على يديه الى عالم آخر وراء هذه السطوح التي باخت فيها المشاعر والافكار[4]، وفتح مجالاً للشعر اتاح بدوره للشاعر ان يشدّه الشوق الى معرفة الاسرار وكل شيء مجهول[5]، واعلن تمرده على المضامين القديمة، فقال مخاطباً المحافظين: "ليكن لكم من قصائدكم الخصوصية مانع من اقتفاء أثر المتقدمين، فخير لكم وللغة العربية أن تبنوا كوخاً حقيراً من ذاتكم الوضعية من أن تقيموا صرحاً شاهقاً من ذاتكم المقتبسة"[6]. فجبران يهاجم تقليد الشعراء للمضامين القديمة، لأن الشاعر بنظره "رسول يبلغ الروح الفرد ما أوحاه اليه الروح العام،

---

(3) م.ن: 31.
(4) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 114.
(5) ينظر: أدب المهجر: 359.
(6) انتم الشعراء: 91.
(1) امين الريحاني وأثره في النهضة الأدبية الحديثة: 20.
(2) م.ن: 20، وينظر مصدره هناك.
(3) ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 114.
(4) ينظر: مقدمة للشعر العربي: 84.
(5) ينظر: م.ن: 84.
(6) بلاغة العرب في القرن العشرين، محيي الدين رضا: 83، وينظر مصدره هناك.

فان لم يكن هناك رسالة فليس هناك من شاعر"[1]. فالشاعر عند (جبران) يجب ان يغني للإنسانية، فهو يصدر في شعره عن تجربته الخاصة ، ويكون شعره صورة لاحتكاكه بالكون وبالحياة، فاذا عرف الشاعر "أن يغوص في بحار نفسه، ويحلق بأجواء فكره، مستخرجاً من إحساسه المصفى ما يبهر ويخلب، فقد استطاع أن يغوص في بحيرة كل نفس، ويحلق في سماء كل فكر"[2]، لأن جوهر النفس الانسانية واحد "ومنازعها وميولها هي هي في كل مكان وزمان، وإذا تفاوتت بظواهرها فلا تتفاوت في جوهر كيانها"[3] فجبران يسمو بالنفس الانسانية العامة، ايّاً كان لونها وجنسها ودينها ويقول: "أنت أخي وأنا احبك. احبك ساجداً في جامعك وراكعاً في هيكلك ومصلياً في كنيستك، فأنت وأنا ابناء دين واحد هو الروح"[4] فالانسانية هي "روح الألوهية على الارض. تلك الألوهية السائرة بين الأمم، المتكلمة بالمحبة، المشيرة الى سبل الحياة والناس يضحكون مستهزئين بأقوالها وتعاليمها. تلك التي سمعها بالأمس الناصري فصلبوه، وسقراط فسمّموه"[5] وهكذا فالانسان مجلى روح الإله على الارض، ويكون كل من السيد المسيح وسقراط –وهنا تسوية تامة بين الأنبياء والبشر- مظهراً لاتقاد شرارة هذا الحلول الإلهي. فليس هنالك إذاً انفصال بين الإله والكون والإنسان في نظر (جبران) إلا في معطيات الحواس.

والانسانية في مضمون (جبران) هي المتفردة، وسعادته لا قيمة لها إلا بسعادة القوم، وسعادة القوم لا تحيا إلا بسعادة الانسانية جمعاء، ولعل كلمة المحبة هي التي تعبر اصدق تعبير عن هذا الطابع[6]. وحب الانسان هو الحب العام الذي يبارك التقدم البشري ويأسى لما يصيب الانسان من شر، ويسعى جاهداً الى الخير والحق والجمال[1]. ومصدر الحب عند (جبران) انطلاقه الى عوالم الجمال والصفاء، لأنه يبلغ بالنفس مقاماً سامياً لا تبلغه شرائع البشر، والمحبة هي الحرية الوحيدة التي ترفع النفس الى مقام سام لا تبلغه كل شرائع البشر وتقاليدهم، ولا تسوده نواميس الحياة واحكامها[2].

وبالمحبة يتعانق الانسان والكون في نظر (جبران)، وبها يستحيل فناء الانسان، كما يستحيل فناء الوجود فقد "عرف جبران ان الحياة وحدة شاملة تنكسر عليها كل المقاييس الجزئية والفردية والزمانية والمكانية، وأنها في قطرة الماء مثلها في الأوقيانوس، وفي ذرة الرمل مثلها في الجبل، فهي لاتحد حتى في أصغر مظهر من مظاهرها"[3] ورأى جوهرها واحداً وهو المحبة، ورأى الناس شركاء في جوهرها لا يتميز واحدهم عن الآخر إلا بقدر ما أدرك الواحد ذلك الجوهر وجهله الآخر[4]. وبتأثير الرومانسية في (جبران)

---

(1) جبران حياً وميتاً: 135، وينظر مصدره هناك.
(2) التجديد في شعر المهجر: 109، وينظر مصدره هناك.
(3) م.ن: 109، وينظر مصدره هناك.
(4) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 347.
(5) م.ن : 346.
(6) ينظر: م.ن: 20.
(1) ينظر: التجديد في شعر المهجر: 282.
(2) ينظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران: 20، وأدب المهجر: 367.
(3) جبران خليل جبران: 220.
(4) ينظر: م.ن: 211.

صار معنياً بقضايا المجتمع[5]، فهو من الرومانسيين الملتزمين بواقع الحياة، غير ان نظرته الى الواقع كانت نظرة تفكيرية تقوم على التأمل والتمحيص والتدقيق[6]، فأراد للمجتمع ان تسوده المحبة الصادقة، وان يتطهر من كل شوائب التقليد متحرراً من قيود العبودية، وبهذا ذهب (جبران) يبني عالمه الامثل، ومجتمعه الافضل على اسس من المحبة والخير وعلى اركان من الحق والجمال، فمهومه للأدب غيره للسابقين اذ أراد من ادبه ان يكون تعبيراً صادقاً عن الحياة وعن نفس الاديب.[7]

وهاجم موضوعات الشعر التقليدي مخاطباً الشعراء المقلدين: "ليكن لكم من عزة نفوسكم زاجراً عن نظم قصائد المديح والرثاء والتهنئة، فخير لكم وللغة العربية أن تموتوا مهملين من أن تحرقوا قلوبكم بخوراً أمام الأنصاب والأصنام"[1] فجبران يريد من الموضوعات ان تعبر عن حاجات العصر، وكانه يستجيب لنداء التطور الطبيعي . واستطاع ان يدخل نكهة جديدة الى موضوعات الشعر، فالحب اصبح لديه اعظم العواطف التي زخر بها قلبه وعبر عنها أدبه، وكذلك الطبيعة التي استطاع بوساطتها الوصول الى الانصهار معها، حتى انه يرى نفسه جزءاً منها وشبيهاً لها[2].. واستطاع هو وجماعته ان يفتحوا الطريق امام مغامرات اخرى في الموضوع. غير اننا نرى ان النزعة الغالبة على مضمونه الشعري هي اعلاء روح الانسان العام، والايمان بإنسانيته، وبطبيعته الخيرة، ومستقبله المستنير.

ولا يختلف (نعيمة) عن زميليه، اذ اتخذ من الأدب رسالة انسانية مثاليه، تتعالى على سائر الفروق والنزعات العنصرية والطائفية[3]، فهو يقول: "وليس كالأدب مسرحاً يظهر عليه الانسان بكل مظاهره الروحية والجسدية. ففي الأدب يرى نفسه ممثلاً ومشاهداً في وقت واحد. هنالك يشاهد نفسه من الأقماط حتى الاكفان، وهنالك يمثل أدواره المتلونة بلون الساعات والأيام، وهنالك يسمع نبضات قلبه في نبضات سواه ويلمس أشواق روحه في أشواق روح غيره، ويشعر بأوجاع جسمه في أوجاع جسم إنسان مثله"[4] ، فـ(نعيمة) يجعل الانسان المحور الاساس الذي يدور حوله الأدب، والذي يعنيه (نعيمة) هو ما يقصده نقاد الحداثة اليوم أي روح الانسان الباطنية وتجربته الفعلية على الارض[5].

الشعر اذاً عند (نعيمة) لازم من لوازم المعرفة المهمة للارتقاء بالروح العام (الانسان) من حيز المحيط الارضي الصغير الى حيز الكوان الواسع، اذ هو ميل جارف وحنين دائم الى ارض لم نعرفها ولن نعرفها[1] وعليه، تصبح غاية الشعر عند (نعيمة)

---

(5) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 137.
(6) ينظر: شعر المهجر، د.كمال نشأت: 29.
(7) ينظر: الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، عيسى بلاطة: 100-101.
(1) بلاغة العرب في القرن العشرين: 83، وينظر مصدره هناك.
(2) ينظر: الغربال: 232، وحركية الابداع، خالدة سعيد: 34-35، والرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث: 101-103، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 136-138.
(3) ينظر: ادب المهجر: 198.
(4) الغربال: 26.
(5) ينظر: م.ن: 23-25.
(1) ينظر: الغربال: 76.

غاية اتحادية ، اتحاد الانسان بالكون الواسع[2] ومهمة الشاعر هي استجلاء مشاعر هذا الكون، وليس الشاعر "من يخلق عواطف ويولد أفكاراً فليس من يخلق شيئاً من لا شيء إلا الله. إنما الشاعر من يمدّ اصابع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانباً منها ويحوّل كل ابصاركم إلى ما انطوى تحتها. فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على افكار، ولأول وهلة تحسبونها أفكار الشاعر وعواطفه. ولكنها في الحقيقة عواطفكم وافكاركم لم يكتشفها الشاعر ولا ابتدعها، ولا أيقظها، لكنه رفع جانباً من الستار عنها وصوّب كل أبصاركم إليها، ثم تركككم وإياها تستجلون ألوانها وتتفحصون معانيها"[3] وبذلك يستمدّ المضمون الشعري عند (نعيمة)"غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها"[4] والحياة التي يقصدها (نعيمة) هي حياة الفرد وهو في وحدة الوجود "فكل ما يأتيه الإنسان إنّما يدور حول محور واحد هو الإنسان. حول هذا المحور تدور علومه وفلسفته وصناعته وتجارته وفنونه. وحول هذا المحور تدور آدابه. فهو في كلها يسعى وراء أمر واحد، وهو أن يظهر نفسه لنفسه علّه يدرك القوى التي تسير به في بحر الوجود. ولا قيمة لعمل يأتيه إلاّ بمقدار ما يدنيه ذاك العمل من معرفة نفسه أو يقصيه عنها"[5]. فـ(نعيمة) يلتزم بشؤون الحياة كلها، وغير خاضع لفكرة او لمذهب ما، وانما مضمونه الشعري يرتبط بجوانب الحياة. واهم جانب في هذه الحياة هو النفس يقول: "إننا في كل ما نفعل وكلّ ما نقول وكلّ ما نكتب إنّما نفتش عن انفسنا"[6]. وما الادب عنده إلا رسول "بين نفس الكاتب ونفس سواه. والاديب الذي يستحق ان يدعى أديباً هو من يزود رسوله من قلبه ولبّه"[7]. فدور الأدب هو التغني بفضائل القلب البشري[1]، لان حاجاتنا في التعبير عن النفس البشرية اهم حاجات العصر واقدسها[2]. والتعبير المراد عند (نعيمة) هو التعبير الانساني الذي يشكل الادب عند (نعيمة) نفسه، وهو بهذا يترفع عن كل العلوم الانسانية، لأن كل واحد من هذه العلوم انما يعبر عن "جانب واحد من الصراع مع نفسه ومع الاكوان من حواليه فكأنها الجداول والسواقي والانهار تنساب في مجار مستقلة بعضها عن بعض فلا تشكل بحراً او محيطاً. أما المحيط الذي تلتقي فيه جميع تلك المجاري فالأدب"[3] وبذلك فمضمون الشعر عن (نعيمة) شامل، لأنه يتناول الحياة من جميع نواحيها، ومهمة الأدب الاساس هي "التعبير عن الانسان وكل حاجاته وحالاته تعبيراً جميلاً، صادقاً من شأنه أن يساعد الانسان على تفهم نفسه وتفهم الغاية من وجوده، وان يمهد له الطريق الى غايته"[4] ولأجل هذه المهمة نادى (نعيمة) بحرية التعبير عن المضمون. وهذه الحرية هي "حرية التعبير عن كل ما يجول في خاطر

---

[2] ينظر: م. ن: 77.
[3] م.ن: 102-103.
[4] جبران خليل جبران: 176.
[5] م.ن: 25.
[6] الغربال : 25.
[7] م.ن: 27.
[1] ينظر: دروب: 49-52.
[2] ينظر: م.ن : 36-37، و 41-45.
[3] م. ن: 36-37.
[4] كرم على درب، ميخائيل نعيمة: 58.

الكاتب، حتى وان عارض التقاليد التي نقدسها والعقائد التي ندين بها. وحرية التعبير هذه هي – في رأيي [والكلام لنعيمة]- أقدس من أي تقليد وأي عقيدة وهي التي تخلق التقاليد والعقائد"[5]. وبحرية التعبير هذه تمرد (نعيمة) على مضمون الشعر القديم واغراضه معلناً امتداحه للنهج الجديد الذي انتهجه شعراء الحداثة الشعرية، وخاصة بعدما ابتعدوا عن مضامين الشعر القديم وموضوعاته المألوفه التي لاتمثل حياتنا ولا تمت إليها بصلة، فهو يقول: "أدركنا –بفضل الغرب- أن نظم الشعر ممكن في غير الغزل والنسيب، والمدح والهجاء ، والوصف والرثاء، والفخر والحماسة. لذاك أطربتنا نغمة بعض شعرائنا الحديثين الذين تجاسروا أن يتعدوا هذه الحدود المقدسة"[6]، ويقصد بهؤلاء الشعراء، جبران ومدرسته، وعلى وفق هذا جاء شعر نعيمة جديداً في المحتوى والطريقة معاً، وجاءت موضوعاته جديدة النزوع التأملي، اذ كانت قصائدة تبحث عن نفسه التي تمثل عنده وعند من سلك سبيله النفس الانسانية الكونية، وكان مضمونه يفصح عن الحياة كلها متجسّدة بمزيج من العواطف والأفكار.

يتبين مما سبق اهتمام شعراء المهجر تنظيراً وتطبيقاً بأهمية مواكبة شعرهم للحياة التي يحيونها أغراضاً ورؤية ومصدراً وغاية.

---

[5] م.ن: 63-64.
[6] الغربال: 30.

جماعة ابولو وصلتها بالثقافتين الاوروبية والعربية

بعدما تفتتت وحدة مدرسة الديوان، بانعزال (شكري) عن الحياة الأدبية، وابتعاد (المازني) عن دائرة الشعر وانشغاله بالنثر، وانفراد (العقاد) في الساحة الأدبية لتحقيق فلسفته الذاتية الجديدة، وبعدما فرغت مدرسة المهجر من إرساء مفاهيمها الحداثوية حول شكل الشعر ومحتواه ، ولدت في ظل هذا المناخ جماعة تعرف باسم ابولو[1].

نشأت هذه الجماعة ، في ظروف تكاد تكون واحدة من النواحي السياسية والاجتماعية والتربوية والفكرية، وليس غريباً ان تكون في نفوس شباب هذه الجماعة رغبة بالتحرر من قيود القديم، من اجل الحديث، لمواكبة التقدم، وقد عبر (احمد زكي ابو شادي) رائد هذه الجماعة عن ذلك التحرر اذ قال: "إني اوقن ان الكون في تحول مستمر، وأن الفكر الانساني في تبدل وتطور، وان ما نراه حسناً الآن قد لا يرضى عنه جيل مقبل كما اننا لم نرض عن كثير مما استحسنه اسلافنا، ولكن كل هذا لا يعني أن جهدنا عديم الجدوى ، ولن يطالبنا العقل اكثر من الوفاء لعصرنا الحاضر خاصة ولجوهر الفكر الانساني عامة"[2] ان قول (ابي شادي) هذا يجعلنا ندرك ان الصراع المستمر بين القديم والجديد، والانتقال من القديم الى الجديد، حتمية اجتماعية، لأن هذا الانتقال غالباً ما يكون مرتبطاً "بحياة الامة الاجتماعية وبالرغبة في تحول التيار القديم الى تيارات اخرى جديدة اقرب الى احساسهم واكثر تمشياً مع ملابسات حياتهم"[3]. ولهذا فإن انصار الجديد مدركون لأهمية هذا التطور، ويحاربون اصحاب القديم من أجله رغبة منهم في ان يمثلوا تمثيلاً منفتحاً يقظاً الروح الجماعية الحية عصراً وبيئة.

وهنا يبرز سؤال واجب حول هذه الجماعة. هل شكلت مدرسة ادبية لها خصائصها، واهدافها، وطابعها الخاص أو انها جماعة تجديدية؟

لقد اتفق عدد من الباحثين على ان ابولو تشكل جماعة ولم تكن مدرسة، فـ(محمد مندور) يرى انها لم تكن مدرسة متجانسة ذات مذهب موحد ذي خصائص مميزة[1]. وهو بذلك ينفي عنها صفة المدرسة، ورأي (شوقي ضيف) لا يختلف عن سابقه اذ جعلها جماعة يعوزها التخطيط[2]. ويرى (محمد أحمد العزب) ان نفي الدارسين عنها صفة المدرسة ناتج عن فهمهم لطابع المدرسة من حيث انها تنهض اساساً لاجل تحقيق اهداف معينة في الفن الشعري وتنزع في ذلك عن رؤية فلسفية خاصة المعالم والحدود. بينما تنهض الجماعة لتشجيع نوعيات من الفن الشعري او الفن القصصي او الفن المسرحي، وتضم تحت لوائها نوعيات من المبدعين في هذا الفن او ذاك على قدر كبير او يسير من اختلاف المزاج او المذهب او الاتجاه، وهذا ما فعلته هذه الجماعة[3].

---

(1) ينظر: عن اللغة والأدب والنقد: 144.
(2) الشفق الباكي: 40.
(3) الأدب وقيم الحياة المعاصرة، د. محمد زكي العشماوي: 95-96.
(1) ينظر: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، محمد مندور:2/ 42.
(2) ينظر: الادب العربي المعاصر في مصر: 70.
(3) ينظر: عن اللغة والادب والنقد: 144-145.

اما (كمال نشأت) فله رأي مخالف لمن سبقه من آراء الباحثين، اذ يرى ان عدم وجود مذهب أدبي محدد تعرف به جماعة ابولو لا ينفي كونها مدرسة لها لونها وطابعها الذي ساد نتاج شعرائها الذين جمعتهم الصداقة والرغبة في محاربة القديم ومجاراة الجديد والتأثر بالتيارات الأدبية الغربية والانطلاق مضموناً وشكلاً[4]. وكان اللون الغالب على نتاج هذه الجماعة هو اللون الرومانسي[5]، وقد ساعدت عوامل مختلفة على بروز وبلورة هذا الاتجاه الذي عرفت به جماعة ابولو[6] ومما يعزز رأي (كمال نشأت) قول (ابي شادي) وهو يصف شعر جماعة ابولو بأنه "يتسم بالقلق العميق وعدم الاستقرار والجرأة النادرة في إبداء الأفكار، وفي طرق المواضيع التي لم تطرق من قبل، وتناول الأشياء البسيطة المألوفة بروح انسانية وقلب مفعم بالفن فتخرج الى الوجود غزيرة الرؤى، عميقة الأحلام، لها قيمة الظواهر العلوية والروائع الكونية"[1] فابو شادي يرى انها مدرسة لها خصائصها الفكرية والأدبية، وهي جديدة في طرح مضمونها الشعري، وهذا صحيح، فالباحث يرى ان ابولو شكلت مدرسة لا تقصر عن مدرستي الديوان والمهجر من حيث الأهمية، وهي مدرسة تأكيد للدور الذي قامت به مدرستا الديوان والمهجر، لها خصائصها وطابعها الخاص في شكل الشعر ومضمونه.

ان معيار الحداثة الشعرية يكمن في الابداع والتجديد والتحول من النمطية الراسخة الى التجريب المتحول اذ لا "سبيل الى ان يتجدد أدبنا تجديداً خصباً إلاّ اذا استزاد أدباؤنا وشعراؤنا من التعليم والثقافة بالقديم والجديد في وقت واحد"[2] ومن هذا المنطلق أكبّت مدرسة ابولو على استلهام اروع ما في رومانسية المرجع الغربي من رؤى ومضامين، مما كان لها حصيلة دافعة الى إجادة التعبير وتعصير الرؤية الشعرية. وان رفضهم للمفاهيم وللمواقف السائدة في الحياة، سهلت عليهم ان يتمثلوا المواقف والمفاهيم الغربية، وكان لثقافتهم أثر ملحوظ في تمثل مفاهيم حداثة الغرب، فـ(أبو شادي) كان يحمل ثقافة راقية فتحت ذهنه على الوان مختلفة من الأدب والنقاش والمساجلات جعلته يشارك خيرة ادباء العالم. وكانت ثقافته الانجليزية ذات تأثير قوي في شخصيته، اذ كان يدعو الى الترجمة التي تساعد على الأخذ من الآداب الغربية[3]، وما يعزز ذلك قوله عن الأديبة الانجليزية (فرجينيا) : "للأديبة الانجليزية فرجينيا كروفورد دراسات نقدية قيمة اعتادت نشرها في [...] المجلات الانكليزية الراقية تناولت فيها دراسة الادب الاوربي بصراحتها المعتادة، ثم جمعتها في كتاب أصدرته منذ عشر سنوات باسم (دراسات في الأدب الأجنبي). وقد أعجبني منه بصفة خاصة الفصل الاول الذي تناولت فيه التدهور الحاضر الذي اصاب الأدب الفرنسي [...] وهذا الفصل درس بليغ لنا في دور الانتقال الحاضر

---

(4) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 421.
(5) ينظر: م.ن: 421.
(6) ينظر: م. ن: 421.
(1) اطياف الربيع، احمد زكي ابو شادي: المقدمة: م .
(2) تقليد وتجديد: 38.
(3) ينظر: قطرة من يراع في الأدب والاجتماع، احمد زكي ابو شادي: 2/ 43.

لأدبنا العربي"[4] ولأجل ذلك اسس (ابو شادي) جمعية ابولو، لمواكبة التقدم الغربي ومجاراته، وجعلها قائمة على التعاون الأدبي الذي يحدث هذا التقدم بغية التمثيل المنفتح اليقظ للروح الجماعية الحية عصراً وبيئة. فيقول: "ان شعار النهضة الاوروبية الحاضرة هو التعاون في كل شيء حتى في العمليات والأدبيات فتسمع الآن بأبحاث الجماعة وتهزك أخبار التساند الفكري بين ادباء الغرب وعلمائه الذين لهم من الجمعيات والأندية الثابتة بقدر ما لنا من مظاهر التفكك والخذلان والتحاسد. فلنحاول التشبه بهذه النهضة الفكرية"[1]. وقد تحقق له ذلك عام 1932.

ومثلما اكبت مدرسة ابولو على المرجع الغربي وتأثرت به، فإنها وجدت رافداً آخر تنهل منه ما يلائم دعوتها الحداثوية، وان كانت ثائرة على القديم ، لكن دون رفضه كله، لأن اعضاءها على يقين ان النفاذ الى جوهر الحداثة الشعرية مرهون بمسارات سبقتها متصلة ومتعاقبة ومركبة تعمل على تشكيل الثقافة العربية والانسانية على حد سواء[2] ولهذا فقد تأثرت بمفاهيم الشعر العربي القديم، وبمفاهيم الشعر العربي الحديث المتمثلة بجهود (مطران) وتعاليمه الجديدة، وما جاءت به مدرسة الديوان من تأمل ومعاناة ذاتية، وتأثرت بما جاءت به مدرسة المهجر من ثورة على المعنى الوضعي للغة ومن القلق الوجودي في هذه الحياة[3].

طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند جماعة ابولو

أفادت جماعة ابولو من روح التعاون الذي يشعر به افرادها فسعت الى اصدار مجلة ادبية وصدر العدد الاول منها في العام 1932 ليكون هذا العدد والاعداد اللاحقة بمثابة الناطق الرسمي لهذه الجماعة[1]. وقد عدت هذه المجلة أول مجلة من نوعها مخصصة لنشر الشعر والابحاث المتصلة به. وأفادت منها جماعة ابولو في الدعوة الى التجديد في شكل القصيدة ومحتواها ، لأن هدف الجماعة ومجلتها هو جعل الشعر راقياً ممثلاً للجانب الحي من الحياة المعيشة وبث روح التعاون والمحبة بين جميع الشعراء، ويتضح ذلك من خلال مقدمة (ابي شادي) للعدد الأول من مجلة ابولو.[2]

---

[4] م.ن: 2/ 87.
[1] مسرح الأدب، احمد زكي ابو شادي: 93.
[2] ينظر: التأصيل والحداثة في الشعر العربي: 82.
[3] ينظر: عن اللغة الأدب والنقد: 147.
[1] ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 404-408، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 400.
[2] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 402، وينظر مصدره هناك.

ولم تقتصر مجلة ابولو على نشر الابحاث والشعر العربي الجديد وانما عرّفت القارئ العربي بكثير من روائع الشعر الغربي عن طريق ما نشرته من ترجمات وخاصة ماكان يتصل بترسيخ الاتجاه الرومانسي في الشعر الحديث في المشرق العربي[3]. وكان كتابها يترجمون لكبار الشعراء الفرنسيين ويوضحون مذاهبهم لمساعدة الشباب الطالع على مسايرة المذاهب الادبية الحديثة والمشهورة في العالم الغربي[4] وقد استمرت المجلة حتى توقفها في العام 1934 على هذا النهج.

ونشر (ابو شبكة) في مجلة (المعرض) في العام 1936 مقالاً كشف فيه عن رغبته في البحث عن الادب الرفيع الاكثر رقياً[5].

وأفادت الجماعة أيضاً من طريقة كتابة مقدمات للدواوين فراح أفرادها يبشرون بأفكارهم الجديدة في مقدمات دواوينهم بأقلامهم او بأقلام مريديهم ومحبيهم ناثرين فيها آراءهم الحديثة في مفهوم الشعر وبنيته الكاملة، وقد استغل (ابو شادي) مقدمة أحد دواوينه ليتحدث عن نشأة جماعة ابولو، وعن مفهوم الشعر الحق الرفيع الذي اجتمعوا فيه ومن أجله[1]، واستغل هو و(الشابي) و(خليل مطران) مقدمات دواوينه الاخر لبث أفكاره وآرائه الجديدة عن الشعر واهدافه ورسالته، لتتشرّبه الشبيبة الطالعة ولاسيما مقدمات دواوينه (الشفق الباكي) و(الينبوع) و(فوق العباب) و(انداء الفجر) و (أطياف الربيع). فقد قال – مثلاً- في تصدير ديوانه (فوق العباب): "وبالرغم مما يتخلل هذا التصدير من روح التبرم فإنه مفعم بالتفاؤل للمستقبل لاننا نلمح في الجيل الآتي روح البداية حيثما انتهينا والقدرة على الاستيعاب الكلي لأساليبنا ودقائق فنّنا ثم التقدم بجرأة وهذا هو التطور الصالح الذي نفرح به ونحييه"[2].

ومن الأدلة على أهمية المقدمة التي تكتب للديوان عند جماعة ابولو، الرسالة التي بعثها (الشابي) الى صديقه (محمد الحليوي) والتي يطلب منه فيها كتابة مقدمة لديوانه[3]. ولسبب ما ظهر ديوانه (أغاني الحياة) من غير مقدمة.

اما (ابو شبكة) الذي بدأ حداثته الشعرية بكتابة المقالات والشعر في الصحف[4]، فقد قدّم لأبرز مجموعاته الشعرية وهي (أفاعي الفردوس) بمقدمة وصفت بأنها رائعة ونادرة وجريئة[5] وقد ضمنها معظم آرائه الحداثوية عن الشعر ومفاهيمه النقدية التي تخص الشعر والشاعر والنظريات والمذاهب[6]. ونجد في تلك المقدمات كثيراً من جوانب التفاعل بين الشعر والعصر، وبين الشعر والثقافات الإنسانية، وبين الشعر والمدينة، لان

---

(3) ينظر: م.ن : 404.
(4) ينظر: الشعر العربي المعاصر في مصر: 71.
(5) ينظر: الياس ابو شبكة، ريتا عوض: 19، وينظر مصدره هناك.
(1) ينظر: اطياف الربيع : 9، وصدمة الحداثة: 110.
(2) فوق العباب، احمد زكي ابو شادي: ك.
(3) ينظر: الشابي شاعر الحب والحياة، د. عمر فروخ: 171.
(4) ينظر: الياس ابو شبكة وشعره، د. رزوق فرج رزوق: 127-128.
(5) ينظر: م.ن: 204.
(6) ينظر: م.ن : 103 و 204.

كُتاب هذه المقدمات كانوا يمهدون لحدوث نقلة جديدة آتية، ومن هنا كانوا يملكون القدرة على إحداث التفاعل بين ادواتهم التعبيرية وخصائص العصر.

ووظف جماعة أبولو الشعر نفسه لبث أفكارهم في التعاون والبقاء والارتقاء وفي تمثيل واقعهم الجماعي عصراً وبيئة خير تمثيل. فهذا (ابو شادي) يقول[1]:

خلّ الوفاءَ الجمّ قصدَك وابذل من الإحسان جهدَك
طبع الحياة تبادلُ و تعاون فلتنس صدّك

وذاك (الشابي) يقول[2]

أنت يا شعر صفحة من حياتي أنت يا شعر قطعة من وجودي
فيك ما في جوانحي من حنين أبديّ الى صميم الوجودِ

واستغل (الشابي) طريقة المحاضرة ليلقي محاضرة بعنوان (الخيال الشعري عند العرب) في (جمعية قدماء الصادقية) ثم طبعت في كتاب مستقل. وقد عدها الجيل الذي جاء بعد وفاة (الشابي) منطلق مدرسة جديدة في الادب هي مدرسة الثورة الادبية[3] ، بينما كانت في حياته سبباً في تعرضه للكثير من التهم الأدبية والدينية[4].

يتبين لنا من هذا أن جماعة ابولو لم تكن تسلك سبيل التطبيق فقط لما آمنت به من مفاهيم في الشعر، وانما سلكت سبيل التنظير أيضاً محققة بذلك اثراً مهماً في تطور الشعر العربي الحديث ونقده[5]. وبناءً على ذلك الأثر جعل (كمال نشأت) (أبا شادي) ثالث ثلاثة تدين لهم حركة الحداثة الشعرية العربية من ناحيتين: الاولى من حيث الخلق الأدبي وذلك بعملية التنظير النقدي لها في مطلع القرن العشرين وكان أولهم مطران وثانيهم (شكري). والثانية من حيث تقديم النماذج الشعرية الرائدة التي ضمها أغلب دواوينه وكتبه، واهمها كتابه (قطرة من يراع في الأدب والاجتماع-الجزء الثاني) وديوانه الاول (انداء الفجر) حيث تمثل الشعر الجديد الذي طلبته جماعة ابولو[1]. واستطاع (الشابي) ان ينتج شعراً يكاد يقترب من تنظيراته وهي ظاهرة تراها (سلمى الجيوسي) متفردة امتاز بها هذا الشاعر لأن جيله –كما ترى- كان يغلب عليه النظرية الشعرية التي تتفوق على التطبيق، والتجربة الشعرية التي كانت شائعة عند المدارس الأدبية العربية[2].

وقد تداخل التطبيق مع التنظير أحياناً، والتنظير مع التطبيق احياناً اخر. وما وجود النماذج المنتقاة في اثناء التنظير[3]، وما وجود أبيات تكشف عن مفهوم الشعر في عدد من القصائد[4] الا دليلان على ذلك.

---

(1) المنتخب من شعر ابي شادي، احمد زكي ابو شادي: 37، وينظر للاستزادة قصيدة (الأبوة) في ديوانه (الكائن الثاني): 28.
(2) الشابي حياته – شعره، ابو القاسم محمد محمود كرو: 143، ولم تنشر القصيدة في الديوان.
(3) ينظر: الشابي شاعر الحب والحياة: 153.
(4) ينظر: ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة – دراسة ومختارات ، رجاء النقاش: 25.
(5) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 415.
(1) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 301.
(2) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 437. وينظر للإفادة : ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: 27-29.
(3) ينظر: الشفق الباكي: 535، وينظر: الكائن الثاني: 28.

بنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند جماعة ابولو

سعت جماعة ابولو الى تجاوز تمجيد الروح الفردية بغية تمجيد الروح الجماعية وتمثيلها في بعديها الزماني والمكاني، تمثيلاً منفتحاً على كل جديد وان تنوع مصدره ، ولكن بحسّ يقظ من اجل السمو الجماعي والارتقاء الجماعي. ويتجلى كثير من ذلك في قول (ابي شادي) "ليس أدل على الزلل الذي يقع فيه الفرديون من استمرارهم على الابحاث النظرية العقيمة عن امارة الشعر وما يتفرع عليها من الأوهام التقليدية التي نشأت جمعية ابولو للقضاء عليها. ان امارة الشعر هي الروح الفنية العالية التي تشترك في خلقها شتى المواهب"[1] ويتجلى كذلك في اهداف هذه الجماعة التي اتفقت عليها وعبّرت عنها بالنقاط الآتية:

1. محاربة الزعامات الأدبية والتحزب الشخصي لشاعر او لاديب ما.
2. احلال مبدأ التعاون والاخاء، محل التناحر والتنافر بين الأدباء.
3. السمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً ونزيهاً.
4. ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً، والدفاع عن حقوقهم وكرامتهم .
5. مناصرة جميع النهضات الادبية في عالم الشعر[2]

ويتجلى كذلك في تطلع (ابي القاسم الشابي) الى مستويات جديدة في الفن، فهو يريد للاحساس العربي الجديد ان يكون على غاية من التيقظ لما يدور في الحياة وألا يغفل ابداً عن اسرار الحياة وهمسات قلبها[3] .

وللوصول الى فهم معمق لمفهوم الحداثة عند جماعة أبولو، سعينا الى الاهتمام بأبرز العناصر الفاعلة في بنية ذلك المفهوم، ومنها:

---

[4] ينظر: اغاني الحياة، ابو القاسم الشابي: 35.
[1] ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 404، وينظر مصدره هناك.
[2] ينظر: م.ن: 404.
[3] ينظر: ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة : 27.

1. مفهوم الشعر

حدد (ابو شادي) مفهومه للشعر في مقدمته لديوانه (الشفق الباكي) قائلاً: "الشعر في رأيي هو تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة، هو لغة الجاذبية وان تنوع بيانها. هو أوحدي الاصل في المنشأ والغاية وصفاً وغزلاً ومداعبة ورثاء ووعظاً وقصصاً وتمثيلاً وفلسفة وتصويراً"[1]. فـ(ابو شادي) اشار بمفهومه هذا الى حنان التعاطف بين الانسان والطبيعة، وهذا هو حنان رومانسي خالص، لان الشعر "تفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة"[2]. وهذا المفهوم قريب الى حدٍ ما من قول الشاعر الانجليزي (جون كيتس) الذي قال:

"ياشعراء العاطفة والمرح
لقد تركتم أرواحكم على الارض!
ألكم أرواح في السماء ايضاً،
تعيش حياة ثانية في بقاع جديدة؟
نعم وإن ارواحكم تلك التي في السماء
لتتصل بأفلاك الشمس والقمر،
بضجة الينابيع العجيبة،
وأحاديث الأصوات الراعدة،
بهمس اشجار السماء"[3]

ان قول (كيتس) هذا اشارة واضحة الى اندماج ارواح الشعراء بمظاهر الطبيعة كلها، وهذا ما تأثر به (ابو شادي) عندما اشار الى ان الشعر هو التفاعل بين الحواس ومظاهر الطبيعة. ومن هنا فالشعر عنده قائم على عملية تراسل الحواس التي قال بها الشاعر الفرنسي (بودلير)[1] والتي تعد أحدى خصائص المدرسة الرمزية الفرنسية، وبذا فالشعر تمثيل منفتح على اشياء كثيرة ومنها الطبيعة، بصورة يقظة.

ان مفهوم (ابي شادي) للشعر يرتفع الى مستوى الفكر، لأنه لا يقتصر على العاطفة فقط، وانما يزاوج بين العاطفة والفكر، ويظهر ذلك من خلال دمجه الشعر بالمعرفة حيث قال: "فما الالهام سوى أثر الخبرة والعرفان والمواهب في الفن، ولا شأن له باعجوبة ملكية أو شيطانية ولا بالوحي المزعوم"[2]. ومن هنا نلمح انه يؤمن بمبدأ الصناعة في الشعر، ويتفق مع ما نادى به (بن جونسون) الذي آمن بإخضاع الملكة المبدعة لسلطان

---

[1] الشفق الباكي: 41.
[2] م. ن: 41.
[3] نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 286، وينظر مصدره هناك.
[1] ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 169، وينظر مصدره هناك.
[2] الشفق الباكي: 42.

الصناعة، والعمل عن تدبر ودراية وعرفان، وهذا هو مذهبه في الشعر.[3] وكذلك اكد كل من (شلي)[4]و(ادجار الن بو) و(اندريه جيد)[5] ان الفن هو صناعة شاقة[6]. ومثلما استقى (ابو شادي) مفهومه للشعر من المراجع الغربية، نراه يذهب مذهب نقادنا القدامى في ان الشعر صناعة ومران، كما اشار اليه ابن (سلام)[7]، و(الجاحظ)[8]، و(قدامة بن جعفر)[9]، و(القاضي الجرجاني)[10] و(ابو هلال العسكري)[11]، وغيرهم من القدامى الذين جعلوا من الشعر صناعة وثقافة يختص بها الشعراء. ويتفق ايضاً مع (العقاد) في العصر الحديث الذي جعل من الشعر صناعة توليد العواطف[12].

ويظهر مفهوم (الشابي) للشعر برسالة بعثها الى صديقه (محمد الحليوي) قال فيها: "الشعر ياصاحبي هو ما تسمعه وتبصره في ضجّة الريح وهدير البحار وفي نسمة الورد الحائرة يدمدم فوقها النحل ويرفرف حولها الفراش، وفي النغمة المرددة يُرسلها في الفضاء الفسيح"[1]. ف(الشابي) يرى الشعر تصويراً وتعبيراً، تصويراً صادقاً لهذه الحياة في كل ميادينها، وتعبيراً صحيحاً عن تلك الصور[2]. ويشترك في تكوينه انفعالات الشاعر وما يتأثر به من حوله[3]. ولهذا جعل مفهومه قائماً على الحياة نفسها فيقول في الشعر انه : "الحياة نفسها .. في حُسنها ودمامتها، في صمتها وضجّتها، في هدوئها وثورتها، في كل صورة من صورها ولون من ألوانها"[4]. وبذلك يكون (الشابي) قد تأثر بمفهوم (وردزورث) للشعر الذي عده ضرباً "من ضروب المعرفة بأسرها. هو الاول والآخر، فإنه باقٍ على الزمان ما بقي قلب الانسان"[5]. ونفهم ايضاً من مفهوم (الشابي) للشعر، انه قائم من اجل فكرة ارادة الحياة، التي احسها (الشابي) وتبلورت عنده خلال تأثره بصاحب هذه الفكرة وهو الفيلسوف الالماني (نيتشه)[6]. وينطبق مفهومه على الشعر الوجداني عامة، وقد عبر عن ذلك شعراً اذ قال[7]:

ياشعرُ ، انت فمُ الشعور وصرخة الروح الكئيب
ياشعر، أنت صَدأى نحيـ ب القلب والصّبّ الغريب

---

(3) ينظر: قواعد النقد الأدبي، لاسل آبركرمبي: 163.
(4) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: 81، وينظر مصدره هناك.
(5) ينظر: الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف: 46.
(6) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: 81، وينظر مصدره هناك.
(7) ينظر: طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي: 7.
(8) ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ: 285/1، والحيوان ، الجاحظ: 444/3.
(9) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 16.
(10) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: 95 و 186.
(11) ينظر: كتاب الصناعتين ، ابو هلال العسكري: 5.
(12) ينظر: خلاصة اليومية والشذر: 20-21.
(1) الشابي شاعر الحب والحياة: 189-190.
(2) ينظر: الشابي حياته – شعره: 68 و 222و 223.
(3) ينظر: الشابي شاعر الحب والحياة: 190.
(4) الينبوع، احمد زكي ابو شادي: 130.
(5) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب...: 111، وينظر مصدره هناك.
(6) ينظر: ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: 62.
(7) اغاني الحياة: 35.

ياشعر ، أنت مــدامعُ عَلِقتْ بأهداب الحيــاة
يـاشعـر، أنت دم تفجّـ ـر مـن دموع الكائنــاتْ
ياشعر، يالحنَ الـوجو د الحي يالغَــة المـلائك!

ولما كان الشعر هو لغة الملائك، فمصدره اذاً الالهام، وبهذا نراه متأثراً بالادب الوجداني العربي ، الذي جعل من الالهام مصدراً للشعر، فالعرب عرفوا الالهام وعبروا عنه بالشياطين تارة، وبالجن تارة اخرى[1] لكن (الشابي) يربطه بالوحي الخير المستمد من الملائكة. ورغبة (الشابي) في تمثيل الجانب الحي من الحياة وفي السعي نحوه شعراً وفكراً، واضحة هنا بجلاء.

ولم يحدد (الياس ابو شبكة) مفهوماً معيناً للشعر، وقال هذا صراحة في مقدمته لديوانه (افاعي الفردوس) اذ قال: "لا أكتب هذه المقدمة لأحدد الشعر، أو لأعلم الشاعر كيف ينبغي له أن يشعر، أو لأجيء بنظرية أتعصب لها وأعلن لأجلها حرباً"[2] غير ان الشعر هو "كائن حي تحتشد فيه الطبيعة والحياة، فلا يقاس ولا يوزن"[3] فـ(أبو شبكة) يرفض المذاهب والنظريات التي تقوم على الشعر، لأنه يراها لا تقع إلا على هامش الادب، ولا تمت للجوهري بأية علاقة، والشعر هو الفن الذي يعبر عن الحياة، والحياة بطبيعتها لا تحمل هوية محددة، ولذلك صعب قياسه[4].

ان مفهومه للشعر اقرب الى اطلاق الشعر من عواهنه، وربطه بما هو حي ومتجدد، ويبدو من رفضه للنظريات والمذاهب انه متأثر بـ(فكتور هيجو) الذي قال: "لا قواعد ولا مذاهب إلا مذاهب الطبيعة التي تهيمن على الفن كله والا القواعد الخاصة التي تعطي شروطاً خاصة لكل موضوع"[5] وعلى الرغم من رفضه لتحديد الشعر، إلا ان هناك صورة معينة في نفسه للشعر، ولا بأس "فالطبيعة قيثارة الشاعر، وعبثاً يحاول الشاعر البحث عن اوتاره في غير هذه القيثارة"[6]. ويذهب بذلك مذهب (هيجو) الذي يرى أنه "ليس للشاعر من مثال سوى الطبيعة"[1]. ومن هنا كانت لدى الطبيعة عند (أبي شبكة) "أسرار لطيفة لايدركها الحس مهما دق، بل يشعر بها اذا قويت النفس [...] فالوحي يقوم على صفاء المزاج الطبيعي وقوة مادة النور في النفس"[2] أن (أبا شبكة) يضع حداً واضحاً بين الطبيعة الساحرة وصرامة الاشياء، وقد اشار (ابو شبكة) الى دور الوحي في تكوين الشعر اذ قال: "إذا كان الوحي حالة من حالات النفس عند تأثرها المباشر بقدرة خارقة وشئنا أن ننكر هذه الحالة انكرنا جوهر النفس ذاته –انكرنا مبدأ الحياة، وأية غضاضة على الشاعر أن يكون وسيطاً لهذه القدرة الخارقة؟ فالأنبياء كانوا يتسقطون كلام الله. والقدرة

---

(1) ينظر: زهر الآداب: 1/ 110، والعمدة في صناعة الشعر ونقده: 2/ 239، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم...: 78-79.
(2) افاعي الفردوس، الياس ابو شبكة: 9-10.
(3) م.ن: 11.
(4) ينظر: م.ن: 9.
(5) الياس ابو شبكة وشعره: 104، وينظر مصدره هناك.
(6) افاعي الفردوس: 17.
(1) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث: 173، وينظر مصدره هناك.
(2) افاعي الفردوس: 149.

الخارقة ليست منفصلة عن الانسان، فهي جوهر لنفسه [...] والنفس قوة لم يدرك كنهها لتحد، فكيف ننفي الوحي الشعري ما دامت النفس مصهر الشعور"[3]. ان ايمانه بالوحي ودوره في الشعر، فكرة قديمة، قال بها النقاد اليونانيون، ويظهر ذلك من خلال إجابة (ايون) عن استدراج (سقراط) في محاورته، حتى يصرح (ايون) بأن الشاعر لا يصدر عن قواعد فنية معينة، ولا عن مبادئ عقلية خاصة، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه عن شعوره، وهو ما يسميه (افلاطون) بـ(الإلهام)، وهو مصدر إلهي محض[4]. وبذلك نرى ان مفهوم الشعر عند النقاد اليونانيين قائم على الالهام، وهو مفهوم يتناسب مع نشأة الشعر الاولى وارتباطه بسحر الكلمات المستخدمة في الطقوس الدينية والسحرية. ويلتقي (ابو شبكة) مع الرومانسيين الذين يرون ان مصدر الشعر هو الالهام، واللاشعور هو منبع الشعر الاصيل[5]، ومن الأدباء الرومانسيين (بوالو) الذي نفى ان يكون هناك شعر بدون وحي[6]. ويلتقي مع (نوفالس) الذي قال: "ليس الشعر ثوباً يكسوه المؤلف فكرته بعد ان يتصور هذه الفكره، فالشعر لايروى، ولا يبحث بل انه ينبجس مباشرة من القلب"[1]. وهذه الفكرة قديمة قدم الشعر العربي آمن بها كثير من الشعراء والنقاد العرب القدامى[2]. وبذلك نرى ان التقاء شاعرنا العربي الحديث مع نقاد وأدباء الغرب والعرب كان قائماً على ان مصدر الشعر هو الالهام.

2. غاية الشعر ودور الشاعر

ينصب بحث (ابي شادي) (الشعر والشاعر - بحث فلسفي) حول غاية الشعر ورسالة الشاعر ومكانته[3]، ففيه عدّ التجديد في صفاته ومكانته جزءاً من التحديث في بُنية الشعر ونلمس ذلك من خلال السياقات العامة، اذ يرى ان غرض الشعر هو غرض نبيل بالدرجة الاساس[4]، وهذه النظرة تفسر لنا مبدأ التعاون الاجتماعي الذي عمل (ابو شادي) طوال حياته على تحقيقه. ولهذا جعل هدف الشعر عاملاً من عوامل القوة، وله مآرب شتى لخدمة الحياة[5]. ودور الشاعر هو دور الرسول ويصفه بأنه "رسول في قومه فالشاعر بفطرته يجب ان يكون حساساً سريع التلبية بقدر مسؤوليته العامة ويقوم بأعبائها فخليق بالشاعر ان يكون أول ناقد لنفسه"[6] وطالب الشاعر ان يكون شعره بياناً من بيان قومه، ولا يرتفع عن مستوى آذانهم ومداركهم لكي لايكون غريباً عنهم[7]. وبذلك يلتقي مع

---

(3) م.ن: 12.
(4) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 30.
(5) ينظر: م.ن: 373.
(6) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب...: 175، وينظر مصدره هناك.
(1) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث: 176، وينظر مصدره هناك.
(2) ينظر: جمهرة اشعار العرب في الجاهلية والاسلام: 43- 63 وزهر الآداب: 110/1، والعمدة في صناعة الشعر ونقده: 2/ 239.
(3) ينظر: الشفق الباكي: 41 و 42و 43 و44.
(4) ينظر: م.ن: 43.
(5) ينظر: م.ن: 42.
(6) م.ن: 44 و 121.
(7) ينظر: م.ن : 45-49.

(شللي) الذي جعل من الشعر "صورة الحياة ذاتها معبرة عنها في حقيقتها الخالدة"[8] ويلتقي ايضاً مع الشاعر الناقد (اليوت) الذي قال "لا الشاعر ولا العالم يمتلك الاقتناع الكافي الذي يعينه على الاستمرار في عمله دون أن يكون فيه فائدة للمجتمع"[1] كما يلتقي مع رأي (ماثيوارنولد) الذي جعل الشعر نقداً للحياة[2].

ويجعل (الشابي) من غاية الشعر غاية تصويرية وتعبيرية عن الحياة في مختلف ميادينها[3] وفي كل صورة من صورها، والفنان "المخلص لفنه لايعبر بفنه إلا عن أرفع صور الحياة وأسماها"[4]، والشاعر هو القوة الخلاقة والمبدعة، التي تصور الكون والحياة، وتعبر عنهما في قوة عجيبة وإبداع ساحر، وشعر الشاعر قطعة من فؤاده، وشعلة من روحه، يصور العاطفة ابدع تصوير، ويعبر عن اعماق النفس في صفاء واشراق، ومسرحه الحياة، ومعينه الجمال، وحيويته صدق الشعور، اما مطمحه فالبقاء والارتقاء[5]. وبهذا يكون (الشابي) قريباً من فكر الرومانسيين من مثل (شللي) الذي جعل الشعر هو الحياة ذاتها[6].

وغاية الشعر عند (ابي شبكة) غير محددة، بحدود معينة، او عقيدة ما، ويتجه بها ايضاً الى الحياة، وهذا يشير الى ان الشاعر يحمل عبر شعره صوراً عن بيئته ومجتمعه وزمانه[7] لان الشاعر –كما يرى- لسان الحياة بكل جوانبها، فهو رسول قومه وقائدهم، ونراه ينقل رأياً لـ(بول فاليري) مفاده ان الشاعر فاعل وليس منفعلاً، وله قدرة خارقة في اجتياز المجهول، والقدرة في عرف (فاليري) هي النفس، والنفس قوة لم يدرك كنهها لتحد[8]، وفهم (ابو شبكة) بأن الشاعر هو نفس متجددة، ومتطورة ، ولها امكانية وقدرة، في تصوير الحياة، وبذلك يذهب مذهب (فكتور هيجو) الذي جعل من الشاعر قائد قومه يسير امامهم ويهديهم سواء السبيل فهو صدى لكلام الله[1]. ومثلما اتفق شعراء ابولو مع ادباء الغرب في غاية الشعر ورسالة الشاعر، فإنهم بذلك لم يبتعدوا عن تعاليم (مطران) الإصلاحية[2] وآراء (العقاد) حول غرض الشعر في الحياة[3] وآراء (جبران) وتعاليمه القيمة[4]، مجسدين بذلك رغبتهم في ان يتمثلوا- ويتمثل الشعراء الآخرون- بصورة متفتحة وبحسّ يقظ- روح الحياة الحية بما يتواءم مع العصر والبيئة اللذين يعيش فيهما الشاعر.

---

[8] مبادئ النقد الادبي ، إ. أ. ريتشاردز: 347.
[1] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: 29.
[2] ينظر: مقالات في النقد الادبي، ماثيوارنولد: 22.
[3] ينظر: الشابي حياته – شعره: 68، 222، 223.
[4] آثار الشابي وصداه في الشرق، ابو القاسم محمد كرو: 122.
[5] ينظر: الشابي حياته – شعره: 68.
[6] ينظر: مبادئ النقد الادبي: 347.
[7] ينظر: افاعي الفردوس: 21.
[8] ينظر: م.ن : 12.
[1] ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد... : 492، وينظر مصدره هناك.
[2] ينظر: خليل مطران الرجل والشاعر، مصطفى عبد اللطيف السحرتي: 8، و صدمة الحداثة: 109-110.
[3] ينظر: ديوان العقاد: 1 /3.
[4] ينظر: ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: 32-40.

3. رفض التقليد والمحاكاة

ان منحى التحديث عند شعراء ابولو ما كان لينصب على جانب من القصيدة دون آخر، بل كانت الرغبة عارمة في تثوير كل مفاصلها ابتداءً من الشاعر وانتهاءً برؤيته، بمعنى ان تحديثهم للشعر ما كان ليرسو على منعطف واحد بل شمل اركان القصيدة كلها. ولهذا فقد رفض شعراء ابولو تقليد السلف والاقتصار على القديم. فقد رفض (ابو شادي) التقليد في الشعر وعدّ الصدق عماده، فقال: "عماد الأدب والشعر خاصة انما هو الصدق والوفاء للطبيعة لا التصنع والمحاكاة الشائعة ومجافاة الطبيعة"[5] ولأن الشعر عنده درس الحياة وتحليلها وبحثها ومكافحة شرها[6]، فهو يهاجم الشاعر المقلد في قوله: "ولخير للشاعر أن يوصم بألف وصمة غاشمة من أن يكون اسير الروح عبداً للتقاليد او خادعاً لنفسه ولغيره"[7] والشاعر في رأيه أذا أراد ان يكون عصرياً فعليه ان يرجع الى الطبيعة والحياة ويتأملهما وينقل الى المتلقين ما تتركانه في نفسه من آثار[1] دون تكلف وتصنع[2]. والاحساس العميق بالأشياء والتعبير عنها تعبيراً صادقاً هو ما يعرف بالتجربة الشعرية التي عدّها (ابو شادي) العنصر الرئيس المميز للشعر، ودعامته الاولى، حتى اذا ما افتقدت لم تكن للموسيقى النظمية ولا لمتانة الديباجة ولا للتخيل المصطنع اية فائدة للفن، بل كانت جميعها مفردات أو تراكيب للتحايل على الشعر[3]. وبهذا ندرك ان (ابا شادي) يأخذ برأي الرومانسية الغربية في الابتعاد عن الصياغة التقليدية المحبوكة، وعدّ الطبيعة هي مصدر الشعر[4]. ويلتقي على وجه الخصوص مع الشاعر (وردزورث) الذي جعل الشعر صورة للطبيعة والانسان[5]، ليكون الشعر محاولة لانسجام الحياة[6]، وبالتالي فالشعر هو صورة لمزاج الشاعر وافكاره غير المقلدة، وبذلك يؤكد رفضه للتقليد وتشديدة على الصدق الشعري، ويذهب بذلك مذهب (اليوت) الذي قال: "ان الشاعر الرديء هو من يقلد، والشاعر المجيد هو من يسرق"[7] على طريقة التناص طبعاً. ومرجع الصدق الشعوري والفني عند (ابي شادي) هو ثقافته الانجليزية التي حررته من اسر التقليد[8].

ويهاجم (الشابي) التقليد في الشعر، ويؤكد اهمية الرجوع الى الطبيعة ويعدّها مصدر الشعر، ويرى انه على الشاعر ان يتفتح على المعاني الواسعة العميقة في الحياة

---

(5) قطرة من يراع في الأدب والاجتماع: 2/ 40-41.
(6) ينظر: الشفق الباكي: 43-44.
(7) الينبوع: ح.
(1) ينظر: الينبوع : ب.
(2) ينظر: م.ن : ل-م
(3) ينظر: من السماء، احمد زكي ابو شادي: 10.
(4) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 118.
(5) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد...:114، وينظر مصدره هناك.
(6) ينظر: الشفق الباكي: 1206.
(7) التأثير في الشعر الحديث – دفاع عن التقليد في الشعر، تيودوروتيك، ترجمة: صبحي جرجس ابراهيم: 61.
(8) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 299.

والطبيعة دون تقليد الاقدمين[9] وبذلك ينحو مثل (فكتور هيجو) في نظرته المتصوفة نحو الطبيعة[10].

واستنكر (ابو شبكة) التقليد في الشعر، لأنه يعتقد الاعتقاد كله ان الأدب حر وغير مقيد، فلا يخضع لمذهب معين او مدرسة ما، ويقول بذلك: "ليس للناقد ان يأخذ على امرئ طريقاً يسلكها على أدبه، فالأدب هو الحياة -وأصرُّ على هذا القول- وليس لأحد أن يتقاضى احداً السير في الحياة على غراره، وليس للناقد ان يسأل أديباً: لماذ لم تكتب هذا أو ذاك. ولماذا قلت ما لا ينبغي لك ان تقول"[1] فـ(ابو شبكة) يبحث عن ادب الحياة، ويريد ادباً رافضاً للمحاكاة، ويقول: "نريد أدباً يقوم على ثورة في الفكر والنظم والتقليد، نريد أدباً يخرج عن القاعدة التي سنّها المتقدمون ولو تهجمّ المتهجمون. نريد أن نضحي بتلك النظم والتقاليد الأدبية في سبيل الفكرة والفن"[2] فالتقليد عنده يفقد العبقرية، ويرى انه على الرغم من إجلالنا واعجابنا بالاقدمين يجب ألا نقلّدهم[3]، وهو بذلك يقترب من فكرة الشاعر الفرنسي (دي موسيه) الذي قال: "آه! اضرب القلب، فهناك العبقرية [الشعر]"[4]. وبرفضه للتقليد رأت (سلمى الجيوسي) انه حقق اكبر نجاح في مهاجمته وبشكل مباشر التقليد والزيف في الادب[5]. وفي رفض (ابي شبكة) للتقليد، نجده يبحث عن حداثه داخلية نابعة من ظروف الحياة العربية، فهو يدعو الى أدب حداثوي عربي جديد لا تقليد فيه، كما انه غير مستورد من الغرب وحداثته المستمرة، وجاء رأيه هذا لأنه وجد ان رواد الحداثة الشعرية العربية عند مطلع القرن العشرين كانوا يحاكون الانماط الشعرية الغربية، دون ان يفطنوا الى خطورة هذه الدعوة، وبذلك يكون (ابو شبكة) من الشعراء النقاد الأوائل الذين تنبهوا على ان تكون حداثة الشعر العربي حداثة جوانية داخلية عربية، وليست حداثة برانية خارجية غربية. ولم يقتصر شعراء ابولو على التأثر بالمرجع الغربي في هذه المسألة، وانما استقوها من المراجع العربية القديمة والحديثة أيضاً. ففي القديم نجدهم يلتقون مع (ابن طباطبا العلوي) الذي جعل الشعر الصادق اكثر جمالاً من المقلد[1]. وكذلك مع (الآمدي) الذي عدّ اجود الشعر أصدقه[2]. اما في العصر الحديث فهم يسايرون خليل مطران ورفضه للتقليد وتشديده على الصدق والحقيقة في الشعر[3]، ويؤكدون ما جاءت به مدرستا الديوان والمهجر في هذه القضية[4].

4. الإعلاء من شأن الشعور والخيال

---

[9] ينظر: ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: 27.
[10] ينظر: م.ن : 51.
[1] الياس ابو شبكة وشعره: 103، وينظر مصدره هناك.
[2] الياس ابو شبكة: 19.
[3] ينظر: افاعي الفردوس: 36.
[4] نظرية الشعر عند الشعراء النقاد...: 174، وينظر مصدره هناك.
[5] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 453-454.
[1] ينظر: عيار الشعر: 14.
[2] ينظر: الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري: 58/2.
[3] ينظر: ديوان الخليل: 9/1 و 10 و11.
[4] ينظر: فصل جماعة الديوان، وفصل جماعة المهجر: (قضية رفض التقليد والمحاكاة).

الشعر هو الفن الذي يعبر عن اللحظات الأقوى والاملأ بالطاقة الشعورية في الحياة، وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا، ولعل تميع تجربة (ابي شادي) يرجع الى أن الشعور لايكون خاصاً الا بتعبير خاص عنه، وهذا التعبير هو الذي يميز شعورين مختلفين لشخص واحد فالطريقة الوحيدة التي نعرف بها مشاعرنا هي تخيلها أو تجسيمها أو التعبير عنها بالكلمات وما اليها مما يدرك بالحواس[5]. والفكرة الموحدة الجامعة التي يراها (ابو شادي) في تأسيس مدرسة أبولو هي: "أن الشعر الحق الرفيع هو ماعبر عن الشعور تعبيراً فنياً أصيلاً ولم يكن ابتذالاً ولا اجتراراً لما سبقه"[6] ومن هنا يعد (ابو شادي) وبقية اعضاء الجمعية ان الشعر الجيد هو المعبر عن احاسيس الشاعر بصدق وفنية وألاّ يكون مبتذلاً ولا مكرراً[7]. ويؤكد (ابو شادي) صدق الشعور في مقدمة (الشعلة) ويرى بان الشعر يجب ان يكون محدوداً بصدق الشعور والخيال، إذ ليس ثمة حقائق شعرية يمكن توكيدها في الشعر.[8]

ويعتمد (الشابي) في شعره على العاطفة والخيال، فقال عنه (الحليوي):"اما الشابي فشاعر أداته العاطفة والخيال، وهو نفسه ينكر العقل ويصغر أمره ويراه عاجزاً عن الوصول الى الحقيقة وأنه لايزال صغيراً رغم مشيبه ووقاره"[1] والشاعر العظيم هو "الذي يوفق الى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والاسلوب والوزن"[2]. ومن هنا يعبر الشاعر عما يحس ويشعر ولا يقيده قيد إلا حرية الشاعر في التعبير.

ويتغنى (الشابي) بالخيال، ويجعله اطروحته الاساس في ميدان النقد، وتغنيه هذا جاء من ايمانه بفكرة (يقظة الاحساس) التي تقدم تفسيراً معقولاً لكل شيء في الفن والحياة معاً، ويرى (الشابي) انه بهذه الفكرة يستطيع التطلع الى معرفة الطبيعة معرفة عميقة، وتدله على معرفة التجربة البشرية في هذا العالم معرفة واسعة ايضاً[3]. وسماها في احدى قصائده بـ(يقظة حس) فقال[4]:

سوف أتلو على الطيور أناشيـ دي وافضي لها بأشواقِ نفسي
فهي تدري معنى الحياة وتدرى أنّ مَجْدَ النفوس يقظةُ حس

ف(الشابي) بفكرته الشاملة يبحث عن مستويات اكثر حداثة ورقياً في الفن، فكرة تجعل الاحساس العربي الجديد على درجة من التيقظ والرقي لما يدور في هذه الحياة[5].

ويحاول (الشابي) أن يدفع بنظرته وفكرته هذه الى اقصى درجاتها في محاضرته (الخيال الشعري عند العرب)، واصفاً الخيال الشعري في الادب العربي بقوله: "إن الأدب

---

(5) ينظر: الاسس الفنية للنقد الادبي، د. عبد الحميد يونس: 142.
(6) اطياف الربيع: م.
(7) ينظر: جماعة ابولو واثرها في الشعر الحديث: 279-280 والاتجاهات والحركات في الشعر العربي ...: 400.
(8) ينظر: الشعلة، احمد زكي ابو شادي:9.
(1) مع الشابي ، محمد الحليوي: 85، وينظر: الشابي شاعر الحب والحياة: 194.
(2) الينبوع: 122.
(3) ينظر: ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: 25.
(4) اغاني الحياة: 102.
(5) ينظر: ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: 25.

العربي غني بالخيال الصناعي او الخيال المجازي وهو خيال المجاز والاستعارة والتشبيه وغيرهاته من براعات الالفاظ والتعابير التي اشبعتها البلاغة على اختلافها بحثاً ودرساً. ولكن هذا النوع من الخيال المألوف إن دل على بعض نواح خاصة من روح الأمة فهو لا يدل على مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حي في هذا الوجود، ولكن هناك نوعاً آخر من الخيال اتخذه الانسان لا للتزويق والتشويق، ولكن ليتفهم من ورائه سرائر وخفايا الوجود، وأسمية بـ(الخيال الفني) لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الانسان على هذا العالم الكبير، وأسميه ايضاً (الخيال الشعري) لأنه يضرب بجذوره الى أبعد غور في صميم الشعور، فالخيال الشعري بهذا المعنى العميق الذي تلتقي فيه الروح الفنية والفلسفية في آن، والذي نفهم منه نفسية الأمة وندرك ما الذي لآفاقها الروحية من عمق وسعة وضياء... ذلك النوع من الخيال هو الذي حرم منه الأدب القديم"[1] فـ(الشابي) في محاضرته هذه ينتصر للاساليب الشعرية الغربية من دون الاساليب الشعرية عند العرب قديماً وحديثاً[2]. وأخذ (الشابي) يواجه العقلية الأدبية الجامدة التي كانت شائعة في تونس والوطن العربي. وكانت لدعوته النظرية التي نادى اليها ودعا بوساطتها الى ثورة شعرية تقوم على اساسها، صدى تطبيقي في شعره نفسه فهو في الوقت نفسه يطبق دعوته بصدق واخلاص وتوافق تام، ونعثر على ذلك في قصائده، فهو ينظر الى الشعر نظرة رفيعة ونظرة تقديس، ويرفض ان يكون الشعر الحديث أداة للأغراض والموضوعات المؤقتة، وهذا ما يميزه من شعراء جيله، فهو لم يكن منقاداً للتجديد بسبب أحاسيس عامة وانما دعوته تنطلق عن نظرية فكرية وإنسانية أحسها وفهمها بصدق واخلاص. وبنظريته عن الخيال يقترب من نظرية (كولردج) في الخيال الرومانسي وتقسيمه على خيال اولي وثانوي، وكيفية تشكيل الخيال القوة السحرية في الاثر الفني[3]. ويقترب ايضاً في توجهه هذا من (عبد الرحمن شكري) وبحثه في الخيال.[4]

5. الوحدة العضوية

تحدث (ابو شادي) عن الوحدة العضوية في الجزء الثاني من كتابه (قطرة من يراع في الادب والاجتماع)، مؤكداً ان القصيدة وحدة لايمكن ان نفصل فيها بين الشكل والمضمون. ويرى ان القصيدة تقوم على مجموعة من العناصر ومن المستحيل الفصل بينها، لأن الشاعر عندما ينظم القصيدة ينظمها كُلاّ، ويتأملها كُلاّ، ولا يتناول عنصراً منها دون الآخر[1]. ولم يكتف (ابو شادي) بحديثه هذا عن وحدة القصيدة، اذ نراه يضع بحثاً

---

(1) ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: 25-26.
(2) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 433.
(3) ينظر: كولردج: 104 و 106 و 156-159 و 312.
(4) ينظر: ديوان عبد الرحمن شكري: 5/364-365.
(1) ينظر: قطرة من يراع في الأدب والاجتماع: 2/ 18-29.

طويلاً بعنوان (النقد والشعر) في ديوانه (الشفق الباكي) مشيراً الى الوحدة قائلاً: "أما انا فقد آمنت –بعد تأمل نقدي طويل في شعري وفي شعر غيري- بأن هناك ما يصح أن يسمى (بالتبادل) وهو تعويض الكل للجزء، وكذلك تعويض الجزء للكل: بمعنى أنه يجب نقد الأثر الفني، (القصيدة مثلاً) كوحدة لا تتجزأ بحيث يوجّه النقد الى جوهرها ولبّها [...] ولا يتأثر الناقد الفني [...] إلاّ بالجوهر وحده، ولا يكون ما عدا هذا الجوهر إلاّ معيناً على إبرازه"[2] فـ(ابو شادي) يرى ان القصيدة وحدة لا تتجزأ ، وهو يقترب بمفهومه عنها من مفهوم (وردزورث) عن وحدة الأثر الفني، الذي يرى فيه أنه يجب ان يكون عملاً كاملاً، وقد صاغ مفهومه هذا فقال :

"بواسطة الابداع البطيء تكسب التعبير خطوطاً ومادة حتى تؤدي وظيفتها وهي أشبه بقوة النمو العضوي أو روح الحياة في شكل كامل"[3]

فالنمو العضوي الذي جاء بمفهوم (وردزورث) هو اشارة الى الشكل التام لبُنية أي عمل فني، وان ابداع القصيدة عنده يكمن في تلاحم اجزاء وعناصر هذا العمل.

ولم يخصص (الشابي) حديثا عن الوحدة العضوية في كتاباته النقدية النظرية، ولكن اهتمامه بالخيال الشعري هو الذي يحقق الوحدة العضوية، لانه عن -طريق الخيال – كما يرى (كولردج) "يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوي حي ومعنى هذا انه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح لكل عمل فني شكله الخاص الذي يميزه، والذي ينبع من باطنه، وينساب في اطرافه جميعاً فيلونها بلون عام مشترك"[1]، وعلى هذا الاساس رأت (سلمى الجيوسي) ان (الشابي) حقق نجاحاً في الوحدة العضوية في قصائده، اذ كانت جميع قصائده تحافظ على النمو العضوي الذي يتطور على نحو عالٍ، ويعتمد بذلك على عناصرها جميعها[2].

اما اهتمام (ابي شبكة) بالوحدة العضوية فيظهر جلياً في مفهومه للشعر، عندما جعل الشعر ينزل مرتدياً ثوبه الكامل الذي لا يتجزأ من الشعور[3]، والشعر –كما يرى- له عناصر متساوية تجري كلها في حلبة واحدة، فلا الفكرة تنحط عن الموسيقى ولا الصورة عن الفكرة[4]. بمعنى ان القصيدة وحدة فنية لها عناصرها المختلفة، غير انها متماسكة ومتوازية في الشكل والمضمون. وهذا المفهوم عن الوحدة استقاه (ابو شبكة) من مفهوم (فكتور هيجو) الذي جعل الوحدة العضوية قائمة على وحدة البنية الفكرية وانها ليست في شكل الافكار، وانما في الافكار ذاتها[5]. ومفهوم شعراء ابولو عن الوحدة مرده المرجع الغربي والفكر الرومانسي خاصة وآراء شعراء وأدباء هذا المذهب عن الوحدة العضوية

---

(2) الشفق الباكي: 1199.
(3) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: 107.
(1) كولردج: 104.
(2) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 444، ومع الشابي في ديوانه، حلمي محمد عبد الهادي: 95.
(3) ينظر: افاعي الفردوس: 15.
(4) ينظر: م.ن: 19-20.
(5) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد...: 362، وينظر مصدره هناك.

في القصيدة الحديثة[6] ومردّه الآخر المرجع العربي القديم والحديث. فمفهوم (ابي شادي) عن الوحدة العضوية لا يبتعد عن مفهوم (ابن طباطبا) الذي قال عنها: "ينبغي للشاعر ان يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ماهو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول اليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها"[1] فـ(التناسق) الذي اشار اليه (ابن طباطبا) قديما لايبتعد عن (التبادل) الذي اطلقه (ابو شادي) حديثاً. ونجد أيضاً ان رأي (ابي شبكة) عن الوحدة العضوية للقصيدة لايخرج عن عمود الشعر العربي القديم، الذي قال به (المرزوقي) الذي يرى ان الشعر الذي يتوفر فيه مبدأ التحام النظم والتئامه، يوشك ان تكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة، تسالماً وتقارباً لاجزائه[2] وحديثاً، فإن شعراء أبولو يشددون على وحدة القصيدة العضوية كما نادى بها (خليل مطران)[3]، ومدرسة الديوان[4]، ومدرسة المهجر[5].

وخير ما يتجلى في الوحدة العضوية عندهم من مفهومهم للحداثة هو ابراز جانبي التنامي الحي والتساند الهادف الى الرقي.

6. الاهتمام بالطبيعة والانحياز اليها

بقيت الطبيعة في عين الشاعر العربي وسيلة لا غاية، ومعرضاً لمشاهد جميلة لا مصدراً لايحاءات روحية تحمله على التأمل العميق وتوحي اليه بالمعاني الخالدة والأفكار السامية[6]. فكان الشاعر العربي يتصل بالطبيعة اتصال ألفة وامتزاج في الاغلب الاعم فهو يستعين عين الكاميرا الفوتوغرافية[7] اذا تعرض لها. ولقد ظلت هذه النظرة الى الطبيعة سائدة الى مطلع القرن العشرين كما عند (البارودي)[8] ، و(حافظ ابراهيم)[9] و(شوقي)[10] ايضاً.

حتى جاء (مطران) وفتح باب التجديد في شعر الطبيعة في قصيدته (المساء) وكان اميز ما فيها ان (مطران) ينظر الى الطبيعة بوصفها كائناً حياً لا منظراً خارجياً ميتاً، والاحساس بانها ملجأ وملاذ[1]، مما أثر ذلك في (أبي شادي)، وخاصة اذا علمنا انه محب

---

(6) ينظر: فصل جماعة الديوان وفصل جماعة المهجر عن هذه المسألة.
(1) عيار الشعر: 124.
(2) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: 9-11.
(3) ينظر: ديوان الخليل: 9/1.
(4) ينظر: فصل جماعة الديوان وتشديدهم على الوحدة العضوية.
(5) ينظر: فصل جماعة المهجر وتشديدهم على الوحدة العضوية.
(6) ينظر: الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث: 128.
(7) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر...: 306.
(8) ينظر: ديوان البارودي: 1/ 240.
(9) ينظر: ديوان حافظ ابراهيم: 1/ 227.
(10) ينظر: الشوقيات: 2/ 43.
(1) ينظر: ديوان الخليل: 145/1.

للطبيعة منذ صباه، ودعا الى الالتفات اليها فقال: "عماد الادب والشعر خاصة انما هو الصدق والوفاء للطبيعة لا التصنع والمحاكاة الشائعة ومجافاة الطبيعة"[2]. وعلى الرغم من ان موضوع الطبيعة مأخوذ من بيئة الشاعر، إلا انه لم يقصر تجديده على خلق هذا الاتجاه وتعيمقه بعد ان فتح له الباب استاذه (مطران) ، فنراه يبتدع صوراً جديدة مبتكرة، واسلوباً حياً راقيا معاصراً[3]. وهذا الابداع الشخصي نراه في قصائده عديدة مثل (زفتي في المساء)[4] و(اوراق الخريف)[5] و(الحان النارنج)[6] و(النيل العظيم)[7] و(الطائر الرقيب)[8] ، ومحبة الطبيعة في شعر (ابي شادي) والتوجه نحوها، يعكسان تغيّراً ملحوظاً عند (ابي شادي) في مفهومه للطبيعة عن مفهومها في الشعر القديم والكلاسيكي المحدث. فقد سماها في احدى قصائده (الطبيعة الأم)[9]. ومن هنا قرر (كمال نشأت) ان (ابا شادي) كان رائد الطبيعة في الشعر العربي الحديث[10]. وقاده حبه للطبيعة الى مذهب وحدة الوجود، وهذا ما يكشف عن تأثره بالاتجاه الرومانسي[11].

ودعا (الشابي) الى الارتقاء والسمو في موضوع الطبيعة بعدما عارض الشعراء القدامى في تصويرهم لها فقال: "والشعراء العرب لم يحسوا بسمو الطبيعة او بأي رهبة نحوها، بل كانوا ينظرون اليها كما ينظر المرء الى رداء مطرز جميل. ولم يعرفوا بان تيار الحياة يجري في قلب الطبيعة ولم يعرفوا النشوة قط"[1] فـ(الشابي) يرى ان الشاعر العربي القديم يسهب القول في وصفه للطبيعة، ويتناولها تناول القاص الذي لايحفل بجلالة المشهد أو جماله، وانما الذي يعنيه هو ان يصفه كما رآه دون أن يخلع عليه حلة من شعوره أو عبقاً من عواطفه، في حين ان الطبيعة هي الخلاص الروحي، ولهذا كان (الشابي) يعيش بخياله وحواسه ومشاعره كلها مع الطبيعة، فكل المعاني التي فقدها في الحياة مع الناس مثل الصداقة والحب والفهم والحنان والجمال، وجدها في الطبيعة، وبذلك اصبحت عالمه الرفيع المثالي، الذي يرد به على نقص الحياة الاجتماعية وقصورها على الوصول الى مرتبة الكمال والسمو[2]. وعليه، فقد جاء شعره يحمل معنى القداسة للحب والمرأة، اذ ربط بينهما وبين اجمل مافي الطبيعة من مظاهر[3].

ويحول (ابو شبكة) الطبيعة الى مشهد، ويروح متفاعلاً مع ما يحدثه هذا المشهد في نفس الشاعر وفي مخيلته، ويسعى الى تركيز فاعلية الشعر في عالم محدود ومنتقى يضم

---

(2) قطرة من يراع في الادب والاجتماع: 40/2.
(3) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر...: 324.
(4) ينظر: فوق العباب: 102.
(5) ينظر: الشفق الباكي: 233.
(6) ينظر: قطرة من يراع في الادب والاجتماع: 128/2.
(7) ينظر: م.ن : 9/2.
(8) ينظر: أنداء الفجر: 72.
(9) ينظر: اشعة وظلال، احمد زكي ابو شادي: 19.
(10) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد...: 325-326، وصدمة الحداثة:114.
(11) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 397.
(1) الاتجاهات والحركات في الشعر...: 434، وينظر مصدره هناك.
(2) ينظر: ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: 54.
(3) ينظر: م.ن : 42-43.

معظم خصائص الطبيعة الخارجية، لأن الطبيعة هي مصدر تكوين الشعر فيقول: "في الطبيعة اسرار لطيفة لا يدركها الحس مهما دقّ، بل يشعر بها اذا قويت النفس. والنفس مهما قويت لا تستطيع قهر الطبيعة لاقتناص سرها اللطيف إلاّ إذا تجردت من أدراك هذا العالم، وهذا مستحيل"[4]. فهو هنا يدعو الى تكثيف في فيوض المشاعر، والى الاحتواء بدلاً من التوسع والانتشار. ولهذا عد (ابو شبكة) الطبيعة "قيثارة الشاعر، وعبثاً يحاول الشاعر البحث عن أوتاره في غير هذه القيثارة"[1] فـ(ابو شبكة) يرفض ان يبحث الشاعر بأي مذهب او نظرية عن اوتاره إلا في الطبيعة[2]. لان الشعر "كائن حي تحشد فيه الطبيعة والحياة، فلا يقاس ولا يوزن"[3]، ولابد ان يكون مفهوم ابي شبكة للطبيعة متأثراً بمفهوم (فكتور هيجو) فملامح الشبه بين اتجاهيهما واضحة، يقول هيجو: "إذاً لا قواعد ولا مذاهب إلا مذاهب الطبيعة التي تهيمن على الفن كله"[4]، ويقول ايضاً: "إنّ كل ما في الطبيعة هو في الفن ايضاً، فليسقط تقسيم الانواع ولتضمحل قواعد الذوق"[5]. ومن هنا نجد ان العلاقة بين الشعر والطبيعة عند شعراء ابولو هي علاقة وطيدة، جاءت لهم نتيجة تأثرهم بالفكر الرومانسي الغربي، وبآراء استاذهم مطران الذي وضع الحجر الاول في هذا الاتجاه[6]. وان منحى شعراء ابولو في تجديد هذا الاتجاه يتواءم مع تطلعهم الى الحياة المتطورة، ويعد تجديدهم بداية تجديد العقلية الثقافية بانفتاحها على أفق اوسع، ومدارات أرفع.

مستويات مفهوم حداثة الشعر عند جماعة ابولو

---

(4) افاعي الفردوس: 18.
(1) افاعي الفردوس: 17.
(2) ينظر: م.ن: 5، والياس ابو شبكة: 20-21.
(3) افاعي الفردوس: 5.
(4) الياس ابو شبكة وشعره: 104، وينظر مصدره هناك.
(5) م.ن: 104، وينظر مصدره هناك.
(6) ينظر: صدمة الحداثة: 100 و 103 و112.

1.مفهوم الحداثة في المستوى اللغوي

آثر شعراء ابولو حرية التعبير في الشعر، واستعمال اللغة استعمالاً مغايراً لاستعمال من سبقهم من الشعراء، يتفجر بدلالات مستحدثة ، وتوسع في استعمال المجازات، وابتداع الصور، وخلق معجم لغوي شعري معين، ونقل الالفاظ من نمطيتها القاموسية، وتجسيم المعنويات، وتجريد المحسوسات، والاعتماد على الرمز لخلق اكثر من معنى والتعبير بالصور تعبيراً بنائياً، وايثار نوع من الالفاظ التي لها علاقة بالطبيعة والحياة[1].

وهذه الحرية التعبيرية عرفت عند (ابي شادي) عندما دعا الى تحديث لغة الشعر[2]، وكان يسمي هذا (التمصير) اذ دعا شعراء الحداثة الى ان تكون لهم حرية التعبير عن انفسهم حتى لو خرجوا عن الافكار والموضوع[3]. وقد وصف (ابو شادي) بانه مجدد في "اللفظ والاسلوب والمعنى، فهو كثيراً ما يترفع عن الالفاظ والاساليب التقليدية حتى يظن المتزمتون أنه يتهاون في الفاظه واساليبه [...] وهو يتعمق في كل معنى يلمسه، ويجيل طرفه في كل ما يحيط به [...] فيخرج منه معنى شعرياً جديداً"[4] وعلى هذا الاساس عدّ (كمال نشأت) (أبا شادي) مجدداً في مجال لغة الشعر، لأن حداثة اللغة الشعرية عنده تقوم على التعبير عن روح العصر، ويقوم على النظرية التي ترى ان الشعر يجب ان يقترب من لغة الكلام، التي تحرر لغة الشعر من عبودية اللغة القديمة[5].

يرى (ابو شادي) ان اللغة اداة وليست غاية[6]. ولكي يؤدي الشاعر رسالته الاصلاحية فعليه ان يكون بيانه من بيان بني قومه ويقول بذلك: "ومهما تأنق في تعبيره فيجب ان لايرتفع صوته فوق مستوى آذانهم ومداركهم وألا كان غريباً عنهم لم يرضَ عنه لا خاصتهم ولا عامتهم فتضيع مكانته ويخسر الأدب والمجتمع بخساراته"[1] ثم يستمر بحديثه ليحترس بازاء هذه الدعوة خشية ان يظن بعض الشعراء المعاصرين له، انه يدعو الى العامية ويبين موقفه بأنه يدعو الى مجانبة التقعر والاغراب والى استعمال المفردات الفصحى السلسة المطعمة بالمختار المصقول من المفردات الدارجة، ويرى ان هذا الصنيع لا يحط من شأن الفصحى وانما يعمل على إثرائها وقدرتها على احتواء متطلبات العصر الحديث في مختلف ميادين الثقافة. ويقول في اقتراب لغة الشاعر من لغة قومه: "لايعني تحبيذ العامية –وان كانت لها حسنات كثيرة لاتنكر- وانما يعني اجتناب التقعر وغريب التعابير التي لاتوافق ثقافتنا العصرية"[2]. ولأجل ذلك، ذهب (ابو شادي) لإحياء الذوق المصري، اذ يعدّه من اكثر الأذواق أثراً في صقل العربية العصرية، وان هذه السهولة في التعبير شهدت بأهميتها نابغة شواعر الانجليز (اديث ستويل) من حيث ان السهولة

---

(1) ينظر: عن اللغة والادب والنقد: 148.
(2) ينظر: الشفق الباكي: 48.
(3) ينظر: م.ن : 49، والينبوع: 217.
(4) أنداء الفجر: 97.
(5) ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر...: 383-386.
(6) ينظر: الشفق الباكي: 1214 و 1217.
(1) الشفق الباكي: 45.
(2) ينظر: الشفق الباكي: 45-46.

المتناهية والبساطة في التعبير وتجنب الحذلقة هي مما يتوخاه شعراء الانجليز الناهضون المحدثون، وان احياء الفاظ قديمة هي خدمة قومية[3]. ومن هنا نجد تسويغاً لدعوة (ابي شادي) في تمصير العربية او تعريب المصرية، ويقول بهذا: "يعلم القراء أني لست من أنصار اللهجة العامية ولكنني أرتاح الى تمصير العربية أو تعريب المصرية، بحيث يظهر في أدبنا المصري روح هذا الوطن الرقيق الوديع الذي يمثله شعر البهاء زهير أصدق تمثيل وقد يمثله شعر ابن قلاقس وابن النبيه وابن نباتة احياناً، أما الرجوع بنا الى لهجة العصر الاموي والعصر العباسي فليس من التجديد ولا من إنصاف بيئتنا في شيء. وأرى أن بيئتنا المصرية الحاضرة متفرنجة فلا يمكن تجريد شعرنا العصري من روح التفرنج ولن يخاف ذلك إلا كل متصنع يحتمي خداعاً أو جهلاً منه بفلسفة الشعر وراء الغيرة على اللغة حينما هو يسيء بذلك الى لغته وشعره"[1] غير ان دعوته هذه لم تسلم من الاتهام، اذ اتهمه الكثير بضعف اسلوبه، وقال عنه (محمد سعيد ابراهيم): "ان ابا شادي يتوخى في الاسلوب ما يدعوه تمصيراً للغة إزاء من ذهبوا الى إلباس اللغة ثوب الاستغراب والبداوة وهو متأثر في هذا الى حد كبير بمطران. فإذا كان مطران نفسه يأخذ عليه شاعر كحافظ شيئاً من الضعف في الاسلوب فما بالك بمن يجري خلفه في هذا السبيل"[2] وقد دافع (احمد الشايب) عن (ابي شادي) في هذا الاتهام فقال: "ان شاعرنا يعنى بالموضوع والمعنى اكثر من عنايته باللفظ، فهو يحيط بعدة موضوعات كما يحاول الالمام بشتى المعاني ثم يخضع اللفظ لذلك كله حتى أخذ عليه بعض الناس ليان الاسلوب وفقده الجزالة ولكن ماذا يبغي هؤلاء من شاعر عصري يكتب للشعب العصري؟ هل يريدونه على الرجوع الى الوراء ليعيد لنا عمراً فانياً من عصور اللغة؟ أليس الأنسب أن يتحدث الشاعر الى الناس بما يفهمون من الاسلوب حتى يستطيع إيصال معانيه اليهم؟ على ان فيه شيئاً كثيراً لايقل جزالة عن شعر النابهين من شعراء العربية قديماً وحديثاً"[3].

ويعطي (ابو شادي) قسطاً من الحرية للشاعر، لكي يتصرف في لغة شعره فيقول: "ولو خالف السماع والقياس احياناً، فان الشاعر الامين الكبير النفس لن يسيء استعمال هذه الحرية في مرماه وكثيراً ما يكافئ ناصريه بكنز ثمين من تعبيره وتفكيره وخياله اكبر من ان يعد جزاء وفاقا"[4] ولاجل ذلك كان (ابو شادي) يرى ان لغة الشعر قائمة على ايجاد معانٍ جديدة، وما يقدمه الخيال لا من الموسيقى اللفظية[5] وبهذا اصبحت لغة الشعر اداة يشترك فيها العقل والعاطفة، أي وجدان المرء.

وبعد هذا المفهوم يكون طبيعياً ان (ابا شادي) يرفض البهرج اللفظي والتأنق في التعبير لانهما لا يدلان على قوة فصاحة الشاعر وبلاغته وانما هما -كما يقول (ابو

---

(3) ينظر: م.ن: 45 و 49و 1235.
(1) الشعلة: 10.
(2) ابو شادي وحركة التجديد في الشعر...: 153.
(3) الشفق الباكي: 1158.
(4) م.ن: 49.
(5) ينظر: انداء الفجر: 120.

شادي)- عنوان الفقر النفسي[1] . وبذلك خلص (ابو شادي) الى تبني اسلوب عصري، اسلوب تعبيري شخصي يتميز بالبساطة والسماحة، في حين كانت اساليب شعراء عصره مازالت ترسف في قيود القديم والتقليد[2]. ومن هنا تتجلى حداثة لغة الشعر عنده في تحرير العبارة وجزئياتها من اسر العبودية، وفي تجنب الشاعر الحديث الوقوع بالتكرار، وحثه على ان يتحسس قيمة اللفظ بنفسه وان يتذوق وقع الاساليب بذوقه الشخصي لكي تكون قوالبه التعبيرية من احساسه الذوقي الخاص، وصولاً الى اسلوب عصري جديد ومتميز يشكل سمة من سمات الادب الحي. واما تمصير اللغة عنده فهو خدمة قومية، لانه يُغني مفردات اللغة وتراكيبها. وما دعوته هذه الا دعوة متفتحة على جوانب الحياة عاكسة الواقع الحضاري والاجتماعي لان الشعر عنده مرتبط بالواقع.

اما لغة الشعر عند (الشابي) فقد اشار اليها عدد من الدارسين الذين درسوا شعر (الشابي)، ومنهم (عمر فروخ) اذ قسم اسلوب (الشابي) في شعره على اسلوبين :الاول فخم، متين النسج ذو الفاظ جزلة وغريبة وكان ذلك في قصائده المبكرة كالفخر والحكمة، والآخر هو اسلوب لين، سلس جاء في قصائده الخيالية والوجدانية[3].

وذكر (التليسي) ان "اناقة التعبير ورصانته واصالته هي الدعائم الاولى التي يقوم عليها اسلوب (الشابي) الذي امتاز ببعده عن الركة التي اخذت على كثير من شعراء المدرسة الحديثة، وخاصة شعراء المدرسة المهجرية، فهو اسلوب يجرب في عفوية وبساطة.. والوضوح هو الدعامة الاولى للبساطة وان شعره لمن الوضوح بحيث لايحتاج الى شرح"[4]. ولهذا عدّ (التليسي) ان (للشابي) ثروة من الالفاظ في شعره، وان قوة احساسه هي التي تخلق الفاظه ومعانيه المتمردة والمتحررة في مواضع السخط والتمرد، وهي التي تتدفق بالألفاظ السلسة في مواضع اللين والضراعة[5].

وذكر (السنوسي) ان الفاظ (الشابي) كانت رمزية في الغالب، ويرى ان ذلك نتيجة تأثره بـ(جبران)، وان اتباع المذهب الرمزي كما يرى (الصادق مازيغ) قد جعلوا مكانة الشعر الاولى لمفعول رنّه الالفاظ. ورأوا ان امتزاجها امتزاجاً موسيقياً غامضاً هو منبع ما في الشعر. ثم قال (السنوسي) ان ماذكره (الصادق مازيغ) ينطبق على انسجام الفاظ (الشابي) مع معانيه[1].

اما التراكيب اللغوية في شعر (الشابي) فيقول عنها (عمر فروخ) انها تجري على مجريين الاول يقوم على اساليب العرب القدامى والاخر يقوم على التحرر والانفلات من اساليب العرب[2] ولعل (الشابي) في اسلوبه الثاني كان يهدف الى كتابة الشعر على

---

[1] ينظر: الشفق الباكي: 1236.
[2] ينظر: ابو شادي وحركة التجديد في الشعر...: 118.
[3] ينظر: الشابي شاعر الحب والحياة: 179.
[4] الشابي وجبران، خليفة محمد التليسي: 113-114.
[5] ينظر: م.ن: 144.
[1] ينظر: الشابي شاعر الحب والحياة: 187 وينظر مصدره هناك.
[2] ينظر: م.ن : 183-184.

مستوى معاصر واكثر حداثة[3] فقد قام بإدخال عدد كبير من الكلمات النادرة التي لم تستخدم في الشعر التونسي[4].

وجعل (ابو شبكة) لغة الشعر كالكائن الحي، تتطور مثله، تحمل افكاره ومشاعره وانفعالاته وسلوكه[5]. واللغة في رأيه كبقية العناصر متساوية، بمعنى ان اللفظة وحدها غير مثيرة للشعر، لكنها تنضم الى مجموعة من العناصر وتجري في ضمن حلبة واحدة، فلا تنحط الفكرة عن الموسيقى، أو الصورة عن الفكرة[6]، يقول: "ان الشاعر الحقيقي لا طاقة له على اختيار اللفظة، فله من شعوره الزاخر ما يصرفه من هذه الالهية. وعندي ان الشعر ينزل مرتدياً ثوبه الكامل. وهذا الثوب جزء من الشعور لا يتجزأ وقدر ما تكون ثقافة الشاعر من الرقي والذوق الموسيقي في روحه يكون البيان راقياً في شعره"[7] ولذلك فإن لغة الشعر لاتقف على دلالات اللغة الوضعية، وانما يقوم الشعر بعملية الخلق الجديد للأشياء معتمداً على تركيباته اللغوية، حيث يبتعد عن فكرة البعد الواحد، وعليه، يستطيع القارئ ان يرى ابعاداً جديدة تلوح من خلال لغة القصيدة، على ان الشاعر يكون قد ألمع الى الفكرة التي تبدو له بتعبير يستخدم فيه جميع انواع المجازات والاستعارات والرمز[1] بحيث يحدث التأثير النفسي المنشود.

ويرى (ابو شبكة) ان حداثة لغة الشعر الحديث تكمن في معناه، ويعبر عن ذلك بقوله: "الجمال يهتف في النفس أسراراً تنطق لسان الشاعر الثقيف بمعانٍ شريفة"[2] ويذهب (ابو شبكة) بذلك مذهب الرومانسيين الذين يعلون من شأن المعنى في لغة الشعر، من دون الاهتمام المتزايد مثلما كان يهتم بها شعراء الكلاسيكية[3] . وبذلك يكون (ابو شبكة) قد أعاد للغة الشعر الحديث رنات الصدق من صوت القلب، ونبض العاطفة الحقيقية التي حجبتها مدة الف سنة البراعة اللفظية، ومقتضيات البلاغة، كما فعل الرومانسيون.

---

[3] ينظر: م.ن: 118.
[4] ينظر: ابو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: 91.
[5] ينظر: افاعي الفردوس: 9.
[6] ينظر: م. ن: 20.
[7] م.ن: 11، وينظر: 14-15.
[1] ينظر: افاعي الفردوس : 20.
[2] م.ن: 19.
[3] ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب الحديث...: 292-293.

- مفهوم الحداثة في المستوى الايقاعي

آثرت جماعة ابولو الشكل المقطعي مزدوجاً ومربعاً ومخمساً بديلاً من الشكل القديم الذي يحصر القصيدة بوزن واحد وقافية واحدة[1]. ان الموسيقى في الشعر عنصر مهم، لكنها ليست بالعنصر الاساس في الشعر كما يراها (ابو شادي)، لأن جوهر الشعر عنده هو التعبير عن إيقاع الحياة المتناوب والمتغير، ويشبه (ابو شادي) الدارسين والشعراء الذين يجعلون الموسيقى اهم عنصر من عناصر بُنية القصيدة بالبدائيون[2]. لان الأذهان المثقفة يمكن أن تأسرها الصورة في القصيدة، من دون الحاجة الى عنصر الموسيقى.

ولما كانت رغبة (ابي شادي) في خلق موسيقى وايقاع جديدين، يسمحان بحرية التعبير، طرح الشكل القديم، واستخدم عوضاً عنه شكلاً جديداً يحتوي موسيقى جديدة[3]. ليتمكن من ان يستمد موسيقاه من تجاوب روحه بين الفن والحياة أذ ان "الحياة في ذاتها ايقاع"[4]، فليس هناك داعٍ من استخدام موسيقى الشعر القديم.

وبذلك ندرك ان الاوزان والقوافي اصبحت عبئاً ثقيل ومفروضاً على الشعر الحديث عند (ابي شادي)، وهذا صحيح فهو يقول: "ولكن ما نعيبه هو عبودية الشعر للموسيقى حيثما ينبغي ان تكون للشعر سيادته فبدل استهواء المشاعر بالاوزان وبالقوافي الرتيبة وحدها، نرى أن الشعر جدير بأن تكون له ذاتيته المستقلة الجميلة المؤثرة، وان يكون الاستهواء والتأثير الوجداني منه ذاتياً، أي من ايحاء المعاني ومن روعة الخيال، لا من الموسيقى اللفظية اولاً وأخيراً"[5] ومن هنا كان (ابو شادي) ينطلق احياناً من قيد القافية، ليكون مثلاً للشعراء الشباب وبخاصة شعراء ابولو[6]. فضلاً عن هذا، لم يكتفِ باطلاق القافية وحدها وانما يجيز ايضاً طريقة مزج البحور في القصيدة، وذلك بحسب مناسبات التأثير[1]. وهذا يصب في معنى واحد هو النية في التحرر من عبودية الوزن والقافية التقليديين .

ووجد (ابو شادي) طريقة اكثر حداثة وابداعاً وتحرراً من القيود النظمية، وهي كتابة الشعر بطريقة الشعر المرسل والحر (بمفهومه هو)[2]. وبدأ يروج لهما في كتاباته،

---

(1) ينظر: عن اللغة والأدب والنقد: 148.
(2) ينظر: قطرة من يراع في الأدب والاجتماع: 7/2، ومحاضرات في الشعر المصري بعد شوقي: 25/2، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 387.
(3) ينظر: الشعر العربي الحديث 1800-1970 : 234.
(4) الينبوع: ل.
(5) أنداء الفجر: 120.
(6) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد...: 409.
(1) ينظر: الشفق الباكي: 535.
(2) ينظر: فوق العباب: و.

وخصص بعد ذلك بحثاً مستقلاً سماه (النقد والشاعر) بث فيه آراءه لتحرر الشاعر والشعر من القيود الشكلية كالوزن والقافية[3]. ولم يكتف بذلك اذ نظم قصائد على غرار الشعر المرسل. ومن قصائده (صرار الليل)[4] و (تلبية)[5] و (مملكة ابليس)[6] و (ممنون الفيلسوف)[7] و (الصرصور)[8]، ونظم بهذه الطريقة في ديوانه (الشعلة) ايضاً، ومن قصائده في هذا الديوان قصيدة (الفضيحة)، التي يقول فيها[9]:

سمعتُ قوماً تنادوا "ياهول هذي الفضيحة"
وهم بصفو ورقص منوع وشماته
بهم فريق تبدى كأنه ذو ذيول
وآخرون اطيلت آذانهم في حبور
وغيرهم في ضجيج يعتز من تعداده
ومن غلو برأي لحزبه وبلاده
تراشقوا باتهام واسرفوا في عداء...الخ

ان ابا شادي لم يطلق دعوته للشعر المرسل نظرياً فقط، وانما ذهب الى تطبيقه. ويرى ان كتابه هذا النوع من الشعر لم يكن عجزاً منه ومن الشاعر الحديث من اتباع الطريقة الخليلية في النظم[1]، وانما الشكل القديم اصبح بالياً، وان هذا الاطار الجديد يظهر فيه اصالة الشاعر، على حين يخنق الشكل القديم كل اصالة بالزام الشاعر ترديد أصداء فحول الشعراء القدامى وتقليدهم[2]. ومن هنا وجد (ابو شادي) ان هذا الضرب –الشعر المرسل- من الشعر ضروري للشعر العربي الحديث، لأنه يثريه في الاغراض والاشكال، كما يمكنه من منافسة الآداب الآوروبية، ويساعده على ارضاخ النظم للشعر، بدل ارضاخ الشعر للنظم. ويحقق للشاعر هدفه من وصف وشرح وتحليل، ويدعو القارئ الى تركيز كل افكاره حول المعنى والمغزى بدلاً من وقوعه تحت تأثير رنين الاصوات من الكلمات المخدره[3]. وبهذا نقول ان (ابا شادي) استطاع ان يخطو بوساطة الشعر المرسل نحو تمثيل الجوانب الحية في العصر والمجتمع بصورة منفتحة يقظة مثرية.

والطريقة الثانية التي نادى اليها (ابو شادي) في مطلع العشرينيات من القرن الماضي، هي طريقة الشعر الحر، التي تجيز الجمع بين البحور في القصيدة الواحدة، وتجيز ايضاً التنويع في عدد التفعيلات في كل بيت وإن كان قد غلب على هذا العنصر

---

(3) ينظر: الشفق الباكي: 124.
(4) ينظر: م.ن: 721.
(5) ينظر: م.ن: 803.
(6) ينظر: م.ن : 1023.
(7) ينظر: م. ن: 625.
(8) ينظر: م. ن: 1100.
(9) الشعلة : 73.
(1) ينظر: من السماء : 11.
(2) ينظر: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، عدنان قاسم: 173.
(3) ينظر: الشفق الباكي: 625.

الأخير من عناصر دعوة (ابي شادي) الى التجديد نوع من الثبات المرحلي[4]. وجدَ (ابو شادي) ان الشعر الحر (Free verse) هي الضرب المناسب لصياغة الملاحم والدراما والشعر القصصي، وهو ليس مطلقاً من القافية، بل هو اكثر مرونة، والشاعر فيه يمكنه تنويع قوافيه تبعاً للفكرة والعاطفة، فضلاً على انه الضرب المناسب لكتابة المسرحية لأن "روح الشعر الحر انما هو التعبير الطليق الفطري، كأنما النظم غير النظم، لأنه يساوق الطبيعة الكلامية التي لا تدعو الى التقيد بمقاييس معينة من الكلام. وهكذا نجد أن الشعر الحر يجمع اوزاناً وقوافي مختلفه حسب طبيعة الموقف ومناسباته، فتجيء طبيعية لا اثر للتكلف فيها لذلك رأينا ان الشعر الحر مناسب جداً للمسرح خلافاً لمن يدعون الى التقيد ببحر معين وقافية معينة على لسان كل متكلم"[1] ودافع بعد ذلك عن الشعر الحر اذ قال: "اني اذا عذرت من لا يقدرون قيمة الشعر المرسل والشعر الحر وتنويع الاوزان والابتداع فيها وأثر كل ذلك في تحرير التعابير الشعرية من القيود الثقيلة ودفعها حرة لتكون للادب العربي شعراً درامياً قوياً بعد أن حرم ذلك طويلاً في ماضيه –اذا عذرت هؤلاء فاني لا أعذر من يجازفون بأحكامهم تبعاً للمحبة والكراهية لذات الشاعر"[2] وقدم تعريفا للشعر المرسل والشعر الحر قبل ان يكتب قصيدته المشهورة (الفنان) فقال مفرقاً: "يعد من الشعر المرسل نسبياً ما تجرد من التزام القافية الواحدة وأن يكن ذا قافية مزدوجة او متقابلة ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل Blank verse لا يوجد فيه أي التزام للروي، وفي القصيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل مقترناً بنوع آخر يسمى (بالشعر الحر) Free verse حيث لايكتفي الشاعر باطلاق القافية بل يجيز ايضاً مزج البحور حسب مناسبات التأثير"[3] ويكتب بعد هذا التعريف قصيدته التي قال فيها[4]:

تفتش في لب الوجود معبراً عن الفكرة العظمى به لألباء
تترجم اسمى معاني البقاء
وتثبت بالفن سر الحياة
وكل معنى يرف لديك في الفن حي
اذا تأملت شيئاً قبست فيه الجمال
وصنته كحبيس في فنك المتلالى
تبث فينا العبادة
تبث فينا جلالا لا انقضاء له
أنت المعزى لنا في رزء دنيانا
فانت أنت الأمين على الجمال العزيز

---

(4) ينظر: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر: 173.
(1) الشفق الباكي: 535.
(2) م.ن: 1240.
(3) م.ن: 535.
(4) م.ن: 535-536.

وأنت أنت الأمين على نعيم الوجود
وكل ما أنت تحكيه وترسمه هو المسيطر في الدنيا وأخرانا
وما تركت قشوراً نثيرها في الهواء ... الخ

ويجب ان نؤكد ان الشعر الحر في عُرف (ابي شادي) لا علاقة له بالآراء المتداولة عن الشعر الحر الذي نشأ بعد الحرب الكونية الثانية، الذي ازدهر على يد شعراء الشباب في العراق[1].

وعلى الرغم من جهد (ابي شادي) في البحث عن صياغة موسيقى جديدة تتلاءم مع فكرته بحيث تتيح له مجالاً واسعاً في التعبير[2]، غير انه في كل ما جاء كما يرى (س.موريه) من تجارب في الشعر الحر، كانت تحمل صفات الشكل القديم، اذ أن ابياته تنقسم الى شطرين كما ظل كل منهما وحدة مستقلة بمعناها حيث تشكل القافية بالسكون، أو تنتهي املائياً بحركة طويلة كعلامة على النهاية التي يفضلها الشاعر للبيت او الجزء منه[3]. وبعد، يجب ان نقول الحق ان (ابا شادي) أسهم في حركة الشعر المرسل مع الرواد المجددين، كما تبنى ايضاً حركة الشعر الحر داعياً لها ومحبذاً ومنتجاً.

اما (الشابي) فقد حاول كتابة قصائد على شكل المزدوجات والرباعيات والموشحات غير انه كان مخلصاً للوزن العربي والقافية الموحدة[4]. ومن اكثر الاشكال التي وردت في ديوانه هو الموشح، وقد سلك في كتابته للموشح كما يرى (عمر فروخ) سبيلاً ممُهدّاً موطئاً ذللّه قبله شعراء تونس، بقطع النظر عن قدم هذا الفن في الشعر العربي[1] وكانت موشحاته تأخذ اشكالاً من الترتيب يختلف كل شكل عن الآخر وقد لخصها (عمر فروخ) في سبعة اشكال متنوعة[2] وبهذا يكون (الشابي) من الشعراء العرب الذين احيوا الموشح في القرن العشرين حتى قال عنه (انيس المقدسي): "أما اليوم فهناك اتجاه إلى احيائه (احياء الموشح) والتفنن فيه... وقد استساغه المجددون في جميع الاقطار فشاع حتى بلغ المناطق البعيدة عن مركز النهضة الادبية كتونس مثلاً والحجاز. وفي الاول (تونس) نجده في شعر حسين الجزيري وسعيد ابي بكر ومحمد الفائز وابي القاسم (الشابي)"[3] ، أما قوافيه فإنه كان يميل دائماً الى الرويّ الساكن في اغلب موشحاته خاصة وشعره عامة[4].

ولا يرى (ابو شبكة) ان الشعر موسيقى أو ان الموسيقى هي اهم عنصر من عناصر الشعر، لان الشعر في رأيه ينزل مرتدياً لبوسه الكامل فلا تنحط الفكرة عن الموسيقى او الصورة عن الفكرة[5]، وهو بذلك يخالف ما قالت به المدرسة الرمزية ان

---

(1) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 393.
(2) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب الحديث...: 412.
(3) ينظر: الشعر العربي الحديث 1800-1970 : 279.
(4) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 443-444.
(1) ينظر: الشابي شاعر الحب والحياة: 63.
(2) ينظر: م.ن : 213-220.
(3) الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث: 193. وينظر: (الشابي) شاعر الحب والحياة: 213.
(4) ينظر: الشابي شاعر الحب والحياة: 220.
(5) ينظر: افاعي الفردوس: 9، 14، 15، 19، 20، 23، 24.

الشعر موسيقى وان النفس لحن[6]. فـ(ابو شبكة) يرى ان الموسيقى واحدة من عدة عناصر متساوية في الاهمية كالفكرة والصورة[7] وبهذه العناصر المجتمعة والتي تجري ضمن حلبة واحدة نراه يهتم بالموسيقى الداخلية في القصيدة[8].

لم يعارض (ابو شبكة) الاوزان الخليلية، وانما ظل متبعاً لعمود الشعر العربي في اغلب نتاجه، اما قصائده التي لم يتقيد بها بوزن واحد وقافية واحدة فهي لم تخرج عن اسلوب الموشحات الاندلسية من جهة، ولا تخرج عن تقاسيم التفاعيل المعروفة في بحور العروض لا تقيداً منه بالعروض بل جرياً على سليقته العربية وأنفةً من التكلف والاصطناع[1] ولهذا كان اسلوبه الشعري يمتاز باختيار اللحن للموضوع والبحر للفكرة، ويقطع التفاعيل ، ويقسّم الاوزان على وفق ما ينهيه اليه خياله[2] بمعنى ان الاوزان التي التزم بها (ابو شبكة) لم تشكل عقبة في سبيل التعبير عن عمق التجربة فقد طوعها لتناسب تعابيره دون ان يسخر تعابيره من اجلها[3].

اما تنوع القافية في شعره ، فقد لخصها (منيف موسى) الى جانب قصائده ذات القافية الواحدة، هناك قصائد ذات قواف متشابكة كما في قصيدته (الفلاح)[4] وقصائد ذات قواف متعانقة مثل قصيدته (كأسان)[5] وقصائد ذات قواف تتبع الشكل التناظري مثل قصيدته (ألحان الصيف)[6]. فـ(ابو شبكة) بمحاولته هذه يحاول الارتكاز على التفعيلة وعلى القافية داخل البيت.

3.مفهوم الحداثة في المستوى الدلالي

---

(6) ينظر: الشعر العربي الحديث في لبنان، د. منيف موسى: 226.
(7) ينظر: افاعي الفردوس: 19.
(8) ينظر: م. ن: 19.
(1) ينظر: الياس ابو شبكة -دراسة تحليلية، عبد اللطيف شرارة: 58.
(2) ينظر: م.ن : 60.
(3) ينظر: الياس ابو شبكة وتنوع التجربة الذاتية، صبحي البستاني: 50.
(4) ينظر: الالحان، الياس ابو شبكة: 67، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث...: 414.
(5) ينظر: نداء القلب، الياس ابو شبكة: 34، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث...: 414.
(6) ينظر: الالحان: 41-43، ونظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 414.

يتميز مضمون جماعة ابولو بخصائص التنويع على الوجدان الذاتي وبالانحناء على الذات انحناء مفتشاً في اعماقها عن كوامن الحس وبواعث الشعور، وبنوعية خاصة من الانفراد بالحزن، وبروح النزوع التأملي في الظواهر الكونية الجامدة والحية الى نوع من المشاركات في مختلف الميادين... على ان تكون العناصر جميعها قد مرت على الذات الشاعرة من خلال التجربة الشعرية وليس من خلال الذاكرة وصورة المثال في الحافظة[1].

ولم يكن المضمون الشعري عند جماعة ابولو هو مضمون القدامى للشعر، فـ(ابو شادي) يراه بأنه البيان لعاطفة الى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه اسرارها، وللتعبير عنها[2]، وارقى انواع الشعر عنده هو الذي يتصل بالحياة اتصالاً ويتجه بها الى مثالٍ عالٍ مسعد وان يكون صورة لمزاج الشاعر وفكره[3] ويعتمد –الشعر- على طاقته لا على الصنعة او الموسيقى او البهرج[4].

وبوساطة المضمون يستطيع الشاعر ان يعبر عن جوانب الحياة كلها لان الشعر "هو درس الحياة وتحليلها وبحثها وإذاعة خيرها ومكافحة شرها. وهو غرض نبيل جامع وإن تكيف بصور شتى، فقد يظهر في لباس الانسانية العامة، أو في لباس الجامعة الدينية أو غير ذلك"[5] وعلى وفق ذلك المفهوم للمضمون الشعري عند (ابي شادي) يصبح الشعر عاملاً من عوامل القوة، ويجب استخدامه في ميادين الحياة كافة لخدمة الحياة[6].

فـ(ابو شادي) يرى بان المضمون الشعري الجديد يجب ان يفصح عن السمو والارتقاء في الحياة ولعل في قوله عن مستقبل الشعر ما يعزز هذا الرأي، اذ قال: "وما الشعر في اعتباري إلاّ نبع الاحساس العميق والتأمل البعيد والنظر الى ما خلف المظاهر. ومن المشاهد أن رقي الحضارة يرهف الاعجاب ويحد الاذهان ويزيد رقة الاحساس، وكل هذه عوامل تنتج الشعر وتهيئ النفوس لقبوله بل الى الالحاح في طلبه غذاء روحياً لها. فمن ينكر مستقبل الشعر مخطئ لم يدرس بعناية العوامل التي أنبتت الشعر منذ فجر المدينة ولا تزال تغذيه وتحافظ عليه وستضمن له خلوده"[1] شرط الحرية في التعبير عن المضمون، لان الشعر لا يحيا الا في اجواء الحرية، ودافع (ابو شادي) عن حرية الشعر المطلقة موضوعاً وتعبيراً، والشعر فنُ رفيعُ متى بلغ الذروة بإنسانيته وبقيادته الجريئة الحرة، كان الرائد لحركات التطهير والاصلاح والارتقاء[2].

وتمرد (الشابي) على المضمون الشعري للشعراء المعاصرين له، وكان يؤمن بأن لا سبيل الى بعث الشعر العربي إلا بخلق الشعر الحي الذي يعبر عن روح العصر، مصوراً للحياة الحديث وما يجري في افاقها من معانٍ جديدة ولا غرابة في ان نرى

---

(1) ينظر: عن اللغة والادب والنقد: 148-149.
(2) ينظر: صدمة الحداثة: 116 وينظر مصدره.
(3) ينظر: الشفق الباكي : 1190.
(4) ينظر: رائد الشعر الحديث، د. محمد عبد المنعم خفاجي: 1/ 97.
(5) الشفق الباكي: 43.
(6) ينظر: م.ن: 42.
(1) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 489، وينظر مصدره هناك.
(2) ينظر: رائد الشعر الحديث: 1/ 98.

(الشابي) ثائراً على التعريف الذي يجعل من الشاعر مؤرخاً لعصره وعاداته واخلاقه، اذ كان يرى ان الشاعرية الحقة هي التي تصور عادات الحياة الخالدة على الدهر، كما فعل ذلك الشعراء العالميون لا عادات بيئاتهم[3]. وفي ظل ذلك المفهوم تحول المضمون عند (الشابي) من التغني بأمجاد الطبقات الى تصوير الحياة والتعبير عنها، والتعبير عن العواطف والاخيلة الخالدة التي يحملها الانسان[4]. وهذا الكلام لايتقاطع مع مفهوم ابولو للحداثة في جانب البيئة لان عادات الحياة الخالدة جزء من الروح الجماعية الحية.

فقد جعل (الشابي) مضمونه يدور في فلك الحياة، اذ نراه يعبر عن الانتشاء بالحب والحياة، بتعبيرات يندر ما يماثلها في شعر معاصريه فشعره مرصّع بلمحات ميتافيزيقية ترتفع به على الفور[1]، ومن امثلة ذلك قصائده (قلب الام)[2] و(الصباح الجديد)[3] و (الجنة الضائعة)[4] و(الحاني السكري)[5]. وفي جميعها نجد مضمونه يبدأ من نفسه: من مشاعره الذاتية، حتى يصل الى حب الحياة، وبذلك كان ارقى شعور في هذا العالم عنده هو الحب، ولذلك جاء مضمونه معبراً عن الجانب الانساني الرفيع فيها[6].

يفصح (الشابي) عن ثلاثة افكار في مضمونه الشعري وهي: فكرة ارادة الحياة، وفكرة الموت، وفكرة البقاء للأقوى[7]، وكلها تصب في معنى استمرارية الحياة، وهذا ما يجعلنا نقول عنه بأنه صاحب فكرة حياتية شاملة عن الانسان والحياة، ويكون بذلك ايضاً من الشعراء العرب الذين حاولوا ان يصلوا الى مستوى فلسفي رفيع بافكاره هذه، واستطاع ان يتخلص من مفهوم الشعر الجميل بألفاظه وموسيقاه، وسار في طريق التعبير الراقي والرفيع.

ولعل فكرته الشاملة في الفن والحياة هي التي كونت له نقطة الارتكاز في تقديم تفسير لكل شيء في الفن والحياة معاً، وقد وصل (الشابي) لهذه الفكرة وأمن بها، واطلق عليها (يقظة الاحساس) و اصبحت سر التقدم الحضاري والفني في نظره[8]. وقد اغنت هذه الفكرة معانيه الشعرية، وعمقتها تجاه الحياة الانسانية، كما نمت لديه معرفة في الطبيعة ومعرفة اسرار التجربة البشرية في هذا العالم معرفة واسعة. وهي ايضاً، جعلت موضوعاته الشعرية جديدة واكثر شمولاً، عاكسة لروح العصر الحديث المتقدم، وصار الشعر على يديه بمقدوره ان يتناول أي موضوع في الحياة، اذ استطاع ان يحقق ذلك

---

(3) ينظر: الشابي وجبران: 11-13.
(4) ينظر: م.ن : 13.
(1) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 243.
(2) ينظر: اغاني الحياة: 129-133.
(3) ينظر: م.ن : 159-161.
(4) ينظر: م.ن : 147-150.
(5) ينظر: م.ن : 165-166.
(6) ينظر: ابو القاسم (الشابي) شاعر الحب والثورة: 42-43.
(7) ينظر: م.ن: 61-69.
(8) ينظر: م. ن: 23.

بوساطة تغيّر في اللهجة والصورة والتأكيدات المعنوية، اكثر منه عن طريق تبديلات اساس في شكل القصيدة[1].

واخيراً فان مضمونه يفصح عن تمرده على الواقع بالحلم في الوصول الى درجة الارتقاء التي تنادي بصباح جديد.

ولاشك ان تجربة (ابي شبكة) تتسم بتمجيد الذات، حيث ترقى الى مصاف القدسية بعد ان تتطهر بغفران جمع فيه الشاعر الى جنب اخلاص التوبة، عمق الصفاء الصوفي[2] وارتقاء الذاتية في مضمونه الشعري هي التي دفعت (ميخائيل نعيمة) الى القول: "نحمد الله! فالشعر في لبنان ينهض من رموس التقليد والجمود وينفض عنه الغبار ويمزق الاكفان"[3].

يرى (ابو شبكة) ان الفنان يمتلك معرفة داخلية بالاشياء الخارجية، وقدرة على ادارك العالم الخارجي عن طريق حواسه[4] وان "الشاعر الحقيقي هو تاريخ عصره ملحناً"[5] ويطلب (ابو شبكة) بأن يصور الشاعر ما يدور في الحياة المحيطة به، ويقول: "أيان هو هذا الشاعر الذي لا يتأثر بما حوله ومن حوله فلا هجر حبيب يؤثر فيه فيحرك شعوره، ولا موت صديق او صديقة ولا نكبة عزيز، ولا كارثة أمة ولا فرح شعب، لا الظفر ولا الانكسار، لا الذل ولا الكرامة، لا ربيع الطبيعة ولا شتاؤها، لا صيفها ولا خريفها؟"[6] وهذا يصب في علاقة الشاعر بالحياة اذ يكون لسان حالها بكل ميادينها فهو رسول قومه ينذرهم ويهديهم الى حياة اكثر رقياً وسعادة. ومن هنا ثار (ابو شبكة) على المضمون الشعري السائد عند معاصريه وطالب بمضمون جديد اذ قال: "نريد أدباً جديداً نستقل به ونطبعه بطابع عن نفوسنا، نريد أدباً يقوم على ثورة في الفكر والنظم والتقاليد، نريد ادباً يخرج عن القاعدة التي سنها المتقدمون ولو تهجم المتهجمون، نريد ان نضحي بتلك النظم والتقاليد الأدبية في سبيل الفكرة والفن"[1] وبمطالبته هذه نفسر التطور الحاصل في مضمونه الشعري، فهو ينتقل دائماً من مستوى شعري الى مستوى شعري آخر اكثر رقياً وسبب هذا الانتقال كما ترى (يمنى العيد) يعود الى نضج الوعي في صيرورته، أي كان نضج التجربة الشعرية في صيرورتها سبباً في قدرتها على امتلاك أدوات قولها[2]، ويمثل ديوانه (افاعي الفردوس) هذا الرقي والتطور، حتى قال عنه (محمد النقاش): "أبرز ما في افاعي الفردوس جدته. فهو فتح جديد في عالم الشعر العربي على الاطلاق، اذ لم يسبق لشاعر قبل (ابو شبكة) ان نفذ الى اعماق النفس البشرية وعرّاها من شهواتها، ورسم هذه الشهوات في صراحة وجرأة بعيدتين دون تبذل ولا انحطاط ولا تكلف او زيف"[3].

---

(1) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 443.
(2) ينظر: الياس ابو شبكة وتنوع التجربة الذاتية: 48.
(3) م.ن : 46 وينظر مصدره.
(4) ينظر: افاعي الفردوس: 10.
(5) م.ن : 21.
(6) م. ن: 14.
(1) الياس ابو شبكة وشعره: 106، وينظر مصدره هناك.
(2) ينظر: ممارسات في النقد الادبي، يمنى العيد: 261.
(3) الياس ابو شبكة وشعره: 179، وينظر مصدره هناك.

وقال (رزوق فرج رزوق) في مقام أفاعيه ايضاً، بأنه شعر فتح جديد في شعرنا الحديث وطريق مهدتها خطى شاعر، واكب عنف شعوره وقلق نفسه جرأة في القول وصمود للتحدي[4]. ومن خلال مضمون ابي شبكة للشعر نراه كان شاعراً جريئاً سار عبر دروب الرقي والحداثة في الادب العربي الحديث.

ان المضمون الشعري لدى جماعة ابولو يفصح عن رغبتهم في ان يوقفوا معاصريهم من الشعراء والادباء على ماتوصلوا اليه ليحققوا النهوض بالشعر الحديث الى مستوى اكثر رقياً وملائمة للروح الجماعية الحية واقدر على تمثيلها عصراً وبيئة بصورة منفتحة انفتاحاً يقظاً متنامياً، محققين بذلك حداثة الارتقاء الأدبية الصادقة في تاريخ الادب العربي الحديث.

[4] ينظر: الياس ابو شبكة وشعره : 204.

شعراء الشعر الحر وصلتهم بالثقافتين الاوروبية والعربية

استشرف المثقفون العرب بعد الحرب العالمية الثانية حداثة العالم الغربي، وقضاياه المتمردة، ومضامينه القلقة. ووفدت على المنطقة العربية ايديولوجيات كثيرة زعزعت من طمأنينة الاعتقادات السائدة[1]. وكان من الطبيعي ان يجاري النمط الشعري هذا الابداع، وأن يخرج من سكونية العادة الى مغامرة التجريب، حاملاً مسوغاته الاساس، التي تقف وراء هذا التغيير الذي فجر حركة جديدة تعرف باسم حركة الشعر الحر، التي كان روادها يسعون الى التنويع والتغيير المثري لمواكبة حداثة العالم الغربي المتنوعة.

بدأت هذه الحركة من العراق على يد (السياب) و(نازك الملائكة)، وما لبثت حتى اصبحت مدرسة تحمل سماتها الخاصة في شكل القصيدة العربية ومضمونها[2]. وأصبحت ظاهرة من ظواهر الحياة الأدبية العربية.

لقد بحث رواد الشعر الحر عن مظاهر الجدة والابداع في الآداب الغربية، انطلاقاً مما كانوا يحسون به من نوازع قوية الى التجديد[3] والتنويع المثري في حياة الشعر. وافادوا من تجارب شعراء الغرب في تطوير الشعر لأن اغلب شعراء الحداثة والتغيير كانوا يتقنون لغة أجنبية واحدة أو اكثر فهم يصدرون فيما ينظمون عن ثقافة مزدوجة، وشرعت حركة الشعر الحر تسير لا على وجه فردي، فلم تعد مقترنة بـ(السياب) و(الملائكة)، وشرعت تدخل عليها امورُ متنوعة من الحداثة الغربية بصورة مباشرة وغير مباشرة بصورة تبعدها تدريجياً عن الشعر الموروث شكلاً وروحاً ، لإحداث حداثة التنويع المناسب للعصر الحديث، دون ان يعني ذلك قصداً سيئاً في فكر هؤلاء الرواد أو تقصيراً منهم للتفريط بتراثهم[1]، لكن لابد من حدوث التغيير، المتأثر بآداب الغرب ومدارسه المختلفة.

اقبل شعراء الشعر الحرفي العراق، على قراءة الأعمال الأدبية لشعراء الغرب، وخاصة (ت. س. اليوت) الذي أوضح لهم بصورة غير مباشرة إمكان احداث حداثة التغيير[2] والتنويع. واشار معظم النقاد الى تأثير (اليوت) في شعراء التفعيلة، اذ اشار (انس داود) الى قصيدة اليوت (الأرض الخراب) التي اصبحت انجيل شعراء الشعر الحر، واعظم أثر أدبي اقتفوا أثره[3] واعترف (السياب) بتأثير اليوت فيه وفي شعراء الحداثة في محاضرة له بعنوان (الألتزام واللا التزام في الادب العربي الحديث) مشيراً الى ما كان (لاليوت) من تأثير في الشعر العربي وخاصة بقصيدته الارض الخراب[4]. واشار (محيي الدين اسماعيل) الى هذا التأثير فقال : "وبعد صدور مجموعة اساطير عام 1950 قادت

---

(1) ينظر: عن اللغة والادب والنقد: 151.
(2) ينظر: م. ن: 151.
(3) ينظر: في الشعر العراقي الجديد، طراد الكبيسي: 9-10.
(1) ينظر: الشعر ومتغيرات المرحلة (الشعر والتراث) معنى الوعي الشعري بالتراث، د. حمادي صمود ود.علي جواد الطاهر: 55-56.
(2) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 606.
(3) ينظر: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، أنس داود: 193، و نقد الحداثة: 122.
(4) ينظر: الالتزام واللاإلتزام في الادب العربي الحديث، بدر شاكر السياب، ضمن الادب العربي المعاصر، اعمال مؤتمر روما: 248-250.

(السياب) دراسته للشعر الانكليزي الحديث، الى الإعجاب بشاعرين انكليزيين كبيرين من أعظم شعراء عصرنا الحديث هما: الشاعرة (اديث سيتويل) و(ت. س. اليوت) وكلاهما من شعراء الفكرة والموضوع. وبعد دراسة (السياب) آثار هذين الشاعرين الكبيرين، تبلورت عنده فكرة ثابتة وطيدة عن وظيفة الشعر وقالبه الفني، بل جوهره، تجد أثرها في قصائده الأخيرة (المومس العمياء والاسلحة والأطفال وأغنية المطر)"[5]. ويذهب (عبد الواحد لؤلؤة) الى أبعد من هذا اذ قال: "ان الشعر العربي الحر يعي اليوت وعياً شاملاً إلى درجة ادخال مقتطفات من قصائد اليوت بلغتها الانكليزية في تضاعيف القصيدة العربية"[6]. ان (السياب) وزملاءه من الرواد ماكانوا ليستجيبوا لـ(اليوت) لو لم تكن في نفوسهم الرغبة في التنويع المثري، لذلك بحثوا عن المنفذ المناسب لإخراجها عن طريق التعبير[1]. ولهذا ترك اسم (اليوت) تأثيراً قوياً في شعراء الشعر الحر اذ أكد (محمد النويهي) أن شعراء الشعر الحر تأثروا باليوت، واخذوا عنه الشيء الكثير فقال: "تجد اكثر ما يذكر فيه اسم (اليوت) في جدالنا هذه الايام في جدال عن غموض الشعر الحديث، بين مدافع عن هذا الغموض وذام له. وهذا أمر يؤسف له كثيراً، حتى لنخشى أن يظن القارئ العربي أن اليوت ليس له ميزة في فنه الا هذا الغموض، وأنه لم يقدّم لشعرنا الجديد مثلا يحتذى سواه"[2] ولم يكن (اليوت) وحده هو الشاعر أو الناقد الذي اثر في نتاج الرواد، وانما نجد مؤثرات من شعراء عالميين تظهر في شعرهم امثال: (اديث سيتول، وادجار الن بو، وكيتس، وناظم حكمت)[3] واخرين.

ومن المصادر الغربية التي مكنتهم من إحداث التحول والتنويع، المصدر الرومانسي، اذ استطاع (السياب) ان يعمق هذا الاتجاه في شعره وان يستغله استغلالاً فنياً رائعاً ينفذ من خلاله الى رغبته في التغيير المثري، بعد تجاوزه للصياغات القديمة والصور الفنية الموروثة الثابتة[4]. واختارت (نازك) الرومانسية الباكية، حتى قيل عنها: "إنها متأثرة بشعراء الكآبة مثل الشاعر (كيتس) الانجليزي"[5]. وفي مقال لها سميت (كيتس) "شاعر الموت المفتون الاكبر"[6]. وما دعوتها الى هجر التعبيرات الجاهزة في اللغة، وادخال الفاظ جديدة لم تستعمل من قبل[1]، إلاّ أثر من آثار المدرسة الرومانسية[2].

وظهر في الشعر الغربي الحديث، تيار أدبي يدعو شعراء الحداثة الى استغلال الموروث الشعري، لاغناء القصيدة الحديثة به، ويمثل (ت.س.اليوت) هذا التيار، اذ قال:

---

(5) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة: 142-143.
(6) المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، د.عبد الواحد لؤلؤة: 66.
(1) ينظر: النقطة والدائرة، طراد الكبيسي: 102
(2) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي: 15.
(3) ينظر: مقال في الشعر العراقي الحديث: 86، والنفخ في الرماد، عبد الواحد لؤلؤة: 12-13، ودراسات في النقد الادبي: 131، والشعر العربي وروح العصر، د. جليل كمال الدين: 79.
(4) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 183.
(5) أدب المرأة العراقية في القرن العشرين، بدوي طبانة: 68، وينظر: الشعر العربي وروح العصر: 153، والنفخ في الرماد: 12.
(6) ينظر: الشعر والموت، نازك الملائكة: 13، وديوان نازك الملائكة: 1/ 640.
(1) ينظر: ديوان نازك الملائكة:2/8-9.
(2) ينظر: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: 44.

"ان خير ما في عمل الشاعر، واكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى خلودهم"[3]. إن (إليوت) يدعو الى إدراك الوعي التاريخي الذي يتضمن "إدراكاً لا لمضيّ الماضي فحسب، بل لشهوده أيضاً فالحس التاريخي يضطر المرء إلى أن يكتب، لا لمجرد أنه يحس بجيله وحده في دمه، بل باحساسه أن كل الادب الأوروبي منذ هوميروس بما في ذلك أدب وطنه كله له وجود في زمان، وأنه يشكل نظاماً في زمان ايضاً"[4].

ان دعوة (اليوت) لوعي التراث وجدت آذاناً صاغيةً لدى شعراء الشعر الحر. فقد حاولوا ان يقدموا نتاجهم الشعري الجديد من خلال تأصيل شعرهم بالإفادة من الموروث الشعري، واستنفار حسهم الدقيق بأحسن مافي ذلك الموروث الشعري[5]. وكانوا يرون أن للتراث اثراً في الحاضر، لانه يحقق سمات أصيلة له اذ "يجب أن يبقى خيط القديم والجديد، يجب ان تبقى بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديداً)[6]. وإبقاء بعض ملامح القديم يجب ان يكون مقصوداً لكي يتم الانسجام بين القديم والحديث، اللازمني والزمني في آن واحد.

إن ارتباط شعراء الشعر الحر بالمرجع العربي لم يكن ارتباطاً زائفاً، بل كان ارتباطاً أصيلاً، اكدوه قولاً وفعلاً[1]. وان ثورتهم على القديم هي ثورة غير منقطعة الجذور، قامت على اساس أنها "استعراض للماضي، للتراث وإهمال الفاسد منه والسير بالشيء الحسن فيه إلى أمام"[2]. وهذا ما يفسر لنا رغبتهم في خلق أشياء جديدة تهم الشعر وتساعده على مواكبة العصر.

وعلى وفق ذلك تفاعل رواد الشعر الحر مع التراث العربي بفهم جيد، اذ استطاعوا "ان ينظروا الى التراث من بعد مناسب، وان يتمثلوه لا صوراً واشكالاً وقوالب، بل جوهراً وروحاً ومواقف. فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية"[3] كما عدّوا حداثتهم حلقة في سلسلة الحداثات التي بدأت في زمن مبكر[4]، مرتبطة بمظاهر التجديد والتنويع في العصر العباسي.

---

[3] مقالات في النقد الأدبي، ت. س. اليوت: 6 و 7-10.
[4] النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن: 143.
[5] ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 555-556.
[6] رسائل السياب، ماجد صالح السامرائي: 80.
[1] ينظر: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد: 68.
[2] آراء في الشعر والقصة، خضر الولي: 10.
[3] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 28.
[4] ينظر: الاصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر: 143-144.

طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند شعراء الشعر الحر

كان لرواد الشعر الحر اثر واضح منذ بداية حركة الشعر الحر في ارساء المفاهيم الاساس لضرورات التحديث الشعري بفضل وعيهم النظري النقدي والتطبيقي للتعبير عن أهداف الحركة الجديدة. وقد تجلت آراؤهم التحديثية التنظيرية في بادئ الامر في مقدمة دواوينهم التي تعد بمثابة البيانات الأولى التي عملت على إرساء مفهوم حداثتهم الشعرية.

يتفق نقاد الحداثة الشعرية العربية على أن مقدمة (نازك الملائكة) لديوانها (شظايا ورماد) هي التي بدأت حركة الشعر الحر رسمياً وإعلامياً[1]. وليس هناك وثيقة وبيان أبكر منها[2]. ووصفها (إحسان عباس) بأنها "مقدمة نقدية تدل على وعي بأبعاد طريقة جديدة"[3] وعدّها (سلمان الواسطي) حركة تغيير وتحديث لم يشهدها الوطن العربي منذ عهد الإزاحة الكبيرة في بغداد العباسيين وفي الاندلس ايضاً. وهي حركة إزاحية تمثل مولد حركة حديثة، وهي تشبه مقدمة (وردزورث) لمجموعته (Lyrical Bellds) في طبعتها الثانية عام 1800 ، إذ بدأ بها الحركة الرومانسية في الشعر الانجليزي من حيث لغته وإيقاعاته ومضمونه، ثم ناقش عملية الخلق الشعري، وهذا ما فعلته (نازك) في شظاياها[4]. واهتم (ناجي علوش) بتلك المقدمة، وعدّها الطريقة الاولى التي اوضحت أسس التجربة الحديثة[5]. وقد ضمنتها الشاعرة أبرز آرائها حول الشعر الحر، من حيث مفهومه واهدافه، وافضليته الفنية عن شعر الشطرين[6]، وبذلك فهي تعدّ بياناً رسمياً ووثيقة اولى توضح الشكل الموسيقي في الشعر الحر. وتعدّ مقدمة اتجاه[7] ارسلت الشاعرة بوساطتها دعواتها الراغبة في إحداث التغيير والتنويع في الشعر.

ومن المقدمات التي أسهمت في إرسال مفهوم حداثة الشعر الحر، مقدمة (السياب) لديوانه (أساطير) ، فهي على الرغم من أنها مقدمة قصيرة، إلا أنها أكسبت حركة الشعر الحر دعماً كبيراً[1]، وقد ضمنها الشاعر مجموعة من الملامح الجديدة[2]، وكلها تهدف الى إحداث التغيير في الشعر، والخروج من النمطية السائدة إلى حداثة التنويع.

---

(1) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 598.
(2) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 29/2.
(3) بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره، د.احسان عباس: 135.
(4) ينظر: الشعر ومتغيرات المرحلة-جدل الحداثة في الشعر، د. سلمان الواسطي: 54.
(5) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ر.
(6) ينظر: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، علي يونس: 31.
(7) ينظر: نازك الملائكة الشعر والنظرية، عبد الجبار داود البصري: 191.
(1) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 598.
(2) ينظر: ديوان اساطير، بدر شاكر السياب: 5-8.

وبعدما برزت حركتهم وأصبحت تشكل مدرسة جديدة بفضل بياناتهم الاولى (مقدمات داوينهم)، اتجهوا الى الصحف والمجلات، شعوراً منهم بأنها من الطرائق المهمة والفاعلة باحداث التغيير في ذوق المتلقين وفكرهم. وضمنوها مقالاتهم الحداثوية، ومن هذه الصحف والمجلات، (الآداب) البيروتية، التي نشر (السياب) فيها مقاله المشهور (وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث)، وصنف (السياب) أصناف النتاج الادبي الحديث ثلاثة اصناف وهي واقعي، أي ملتزم، وادب محايد، وادب منحل، ويرى بإن الواقعية في الأدب هي أهم وسيلة في التعريف بالأدب الحديث[3]. ومن المجلات الاخرى مجلة (الايام) التي كتب (السياب) فيها مقالاً بعنوان (الشعر والشعراء في العراق الحديث)[4] داعياً فيها الى ضرورة الالتزام في الأدب، وضرورة ان يأخذ الشاعر الحديث من شعراء الغرب الكبار. ومجلة (التضامن العراقي)، اذ كتب (السياب) مقالاً بعنوان (البحث عن الاسطورة)[5]، مسوغاً فيه استخدام حركتهم للاسطورة ، والدوافع التي تقف وراء ذلك الاستخدام.

ومن الطرائق التي اعتمدها الرواد لبث آرائهم كذلك، المقابلات والحورات الصحفية، كحديث (السياب) لجريدة (البعث) موضحاً فيها ثورتهم وأسبابها[6]. وحوار (كاظم خليفة) مع الشاعر (بدر شاكر السياب)، الذي نشر في جريدة (صوت الجماهير) البغدادية ، موضحاً (السياب) ضرورة الارتباط بالموروث القديم، وضرورة استغلاله لاحداث التغيير الجديد[1].

وأفاد (السياب) من مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول سنة 1961، وألقى محاضرة له بعنوان (الالتزام واللالتزام في الادب العربي الحديث) مشيراً الى الالتزام في الشعر ، وموضحاً ما كان (لاليوت) من أثر في الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث وخاصة في قصيدته (الارض الخراب)[2].

ثم ألّفت (نازك الملائكة) كتاباً مستقلاً بعنوان (قضايا الشعر المعاصر) لمتابعة حركة الشعر الحر، ويمكن أن نقول إن هذه الدراسة المستقلة هي إحدى الطرائق المهمة، لكنها تتميز عن سابقتها بشموليتها، واعتماد صاحبتها على منهج التزاوج بين النظرة الحضارية والتحليل الفني[3]. ولا نبالغ اذا قلنا إنه كتاب تأسيسي لحركة الشعر الحر، وعده بعض الباحثين كتاباً في موسيقى الشعر، استطاعت صاحبته أن تغربل أوزان الشعر

---

[3] ينظر: وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث، بدر شاكر السياب: 22.
[4] ينظر: الشعر والشعراء في العراق الحديث، بدر شاكر السياب: 7.
[5] ينظر: البحث عن الاسطورة، بدر شاكر السياب:11.
[6] ينظر: آراء في الشعر الحديث، حديث مع الشاعر، بدر شاكر السياب، جريدة البعث، بغداد، ع26، 16/ 10/ 1956.
[1] ينظر: توظيف التراث الشعبي العربي في شعر السياب، قيس كاظم الجنابي: 48.
[2] ينظر: الالتزام واللاإلتزام في الادب العربي الحديث: 248-250.
[3] ينظر: آراء نازك الملائكة في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق، ابراهيم عبد الرحمن محمد، ضمن كتاب تذكاري: 777.

العربي القديم وان تربط ربطاً يقظاً بين ما عرف في عصورنا الأدبية العربية من أشكال الموسيقى الشعرية، وبين ماهو بارز من أشكال موسيقية جديدة[4].

لم يقتصر دور الشاعرة في هذا الكتاب على تحديد مفهوم ومصطلح الشعر الحر، وإنما حاولت أن تبث آراءها بما يخدم هذا النوع من الشعر شكلاً ومضموناً[5]. وتكاد تكون هذه الآراء بمجموعها آراء جديدة في النقد، تعمل على احداث التغيير المنشود في عملية الخلق الشعري.

وفي مجال وعيهم النقدي بين التنظير والتطبيق نراهم يحققون النظرية الجديدة بآرائهم إلى جانب تقديمهم النموذج لها، فالبنيان الحداثوي عند (السياب) ينطلق من الرؤية الشاملة للقصيدة وللعالم في آن، وخاصة اذا علمنا أنه بطل الرؤية منذ بداية حركة الحداثة الشعرية[1]، وديوانه (أساطير) يظهر لنا وعيه التنظيري وان كان دون مستوى وعي (نازك الملائكة) في مقدمتها (شظايا ورماد)[2]، غير أننا نجده يمتلك الآراء والمفاهيم عن الواقع الشعري لحركة الشعر الحر من حيث الشكل والمضمون، ويطبقها في مجموعة من قصائده الجديدة[3]. وكلها تظهر براعته في إحداث التغيير والتنويع سواء في موسيقى الشعر أو مضمونه او لغته.

وتتجلى ريادة (نازك) الإبداعية في جرأتها وإقدامها وثقتها العالية بقدرتها الشعرية والأدبية في الدعوة الى التجديد وفي تنظير أصوله، وتطبيق منطلقاته، وخلق روح الابداع في مستوياته الفنية[4]. ولهذا، كان لها أثر جليّ في إرساء المفاهيم الأساس لحركة الشعر الحر، لانها كانت على درجة كبيرة من الوعي التنظيري النقدي، الذي تجلى في مقدمتها (شظايا ورماد) وكتابيها النقديين (قضايا الشعر المعاصر) و(سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى) اللذين جعلاها الرائدة الاولى في التنظير النقدي لهذه الحركة التي اكتسبت شرعيتها النقدية بوجودها[5] والتسويغ الفني لأهميتها والمنظور النقدي لأصالتها. وبفضل وعيها التنظيري العالي وجدناها تؤدي دوراً مهماً في تأسيس مفهوم الحداثة الشعرية[6]، وان جهدها التنظيري وتقديمها النموذج الجديد كانا يصبان في مشروع الحداثة الشعرية التي تهدف الى التنويع بدل النمطية الساكنة.

بنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند شعراء الشعر الحر

إذا كان مفهوم الحداثة يتجلى في الحركات الادبية السابقة من خلال الأقوال والأبحاث النقدية فإن مفهوم الحداثة في الشعر الحر يتجلى من خلال الجانب التطبيقي اكثر

---

(4) ينظر: دراسات في الشعر والشاعرة، هاشم ياغي، ضمن كتاب تذكاري: 19.
(5) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 15.
(1) ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك: 52.
(2) ينظر: وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق، سامي مهدي: 248.
(3) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 248 و 186 و635 و660 و 383 و 437 و 485 و 623 و 311و 315 و 318و 615-616 و 457 و 474و 597و ...
(4) ينظر: نازك الملائكة والريادة في الشعر والنقد، عناد غزوان، ضمن الكتاب الذهبي: 10-11.
(5) ينظر: م.ن : 11.
(6) ينظر: في تأسيس الشعرية العربية الحديثة - نازك الملائكة ومفهوم الحداثة في الشعر، فاضل ثامر، ضمن الكتاب الذهبي: 34.

من تجليه من خلال الأقوال والأبحاث النقدية، بمعنى ان مفهوم الحداثة هنا في الشعر الحر تم استشفافه من خلال الاستقراء والتصنيف والاستنباط اكثر من التقاطه من كلام رواده.

ومع ذلك سنسعى الى متابعة عدد من عناصر بنية هذا المفهوم والى التقرب من المستويات اللغوية والايقاعية والدلالية من أجل تثبيته بصفته المتنوعة المثرية.

1. مفهوم الشعر ورسالته:

حدد (السياب) الشعر بإنه "لغة يغلب فيها المجاز وهو تعبير يعبر عن العواطف ثم عن الافكار، وان يكون موزوناً، وانا [والقول للسياب] ضد الشعر الذي بدون وزن"[1]. ان مفهوم الشعر عند (السياب) مفهوم متنامٍ، لانه حاول أن يعرف الشعر ولكنه تأرجح بين المفهوم القديم، وبين المفهوم الجديد الذي يمزج بين العاطفة والفكر، مع الأخذ بنظرية اللاوعي الرمزية، لان الشعر عنده مزج الوعي باللاوعي، والشاعر يتبلور فيه اللاوعي الجماعي جديداً ام حديثاً وبذلك يصبح أقدر على ترجمة مشاعر الناس وعواطفهم[2]. وبذلك اصبح الشعر عنده تعبيراً عن حالة نفس في كل تعقيداتها، وأن الشاعر يخطط للغة وينظر الى الأشياء قبل وقوعها، ويرى العالم لا كما هو بل كما ينبغي ان يكون، وبذلك فإن مهمة الشاعر هي أشبه بوظيفة النبي الذي يبلغ رسالته[3]. وهذه الفكرة قال بها (إليوت) عندما جعل "الشاعر قد يتوصل الى حدود من الوعي لايمكن التعبير بالكلمات عما وراءها من المعاني [...] وأننا قد نجد في الشعر فوق ما قدره الشاعر أو وعاه"[4].

ان مفهوم الشعر عند (السياب) يعتمد الرؤيا الجديدة[1]، التي تبني العالم الجديد وهو بذلك يمثل "ولادة محتوى جديد ، وولادة تعبير جديد. من دلائل هذه الشهادة رفض الفصل بين التعبير والحياة، الشكل والمحتوى: ليس الشكل وعاء المحتوى، أو رداءه، او نموذجاً، او قانوناً، وانما هو حياة تتحرك او تتغير في عالم يتحرك او يتغير. فعالم الشكل هو، كذلك، عالم تحولات"[2]. ف(السياب) لم يلغ المفهوم القديم للشعر او يلقيه جانباً بأجمعه، وإنما عمل على استغلاله أولاً ومن ثم الإضافة التي بوساطتها يحدث التغيير في مفهوم الشعر عند شعراء الحداثة العربية، ويمهد الطريق امام الشاعر العربي ليعبر عن عصره شكلاً ومضموناً[3].

ورفضت (نازك) المفهوم القديم ونمطيته، وحاولت ان تعرف الشعر الحر، وان لم يكن تحديداً واضحاً، فقالت: "وقد يرى كثيرون معي ان الشعر العربي، لم يقف بعد على قدميه، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية. فنحن عموماً مازلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلامنا في الجاهلية وصدر الاسلام. مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ

---

(1) كتاب السياب النثري، حسن الغرفي: 120.
(2) ينظر: المضمون وحده لا يصنع الشعر، روز غريب: 67.
(3) ينظر: بدر شاكر السياب الرجل والشاعر، سيمون جارجي: 18-19.
(4) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب الحديث...: 224، وينظر مصدره هناك.
(1) ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 104.
(2) قصائد بدر شاكر السياب، أدونيس: 6.
(3) ينظر: بدر شاكر السياب- حياته وشعره، عيسى بلاطة: 178.

الميتة"[4] فنازك تحدد الشعر في ضوء صلة التجديد بالحياة العربية وأحداثها، لإن "اللا قاعدة هي القاعدة الذهبية لسبب مهم هو أن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها"[5] فنازك تستخدم الاسلوب التجريبي في الموازنة بين المفهوم القديم، والمفهوم الجديد، وتجعل للمفهوم الجديد مزايا في التحرر من عبودية الشطرين ومزاياه في التنويع والرغبة في التغيير والإضافة[6]. وهي بذلك تلتقي مع (إليوت) الذي يدعو الى تغيير أسلوب الشعر وتغيير اشكاله تغييراً مستمراً حتى قال في مقالته (موسيقى الشعر) "لم استطع أبداً ان أحفظ اسماء التفعيلات والأوزان أو أن أقدم فروض الطاعة لقوانين العروض المعتمدة"[1].

ترفض (نازك) أن يقتصر مفهوم الشعر على المعنى القديم، غير أن المفهوم الجديد للشعر هو شكل من أشكال الشعر العربي، وليس خارجاً على أصوله، فهو موزون، لكن موسيقاه ليست رتيبة كما هي الحال في الشعر القديم[2]. وهي تلتقي مع دعوة مطران بمفهومه الجديد للشعر وتأرجحه بين القديم والحديث[3]. وتتفق مع (العقاد) عندما قال: "إن اوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لاغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه، وقرأ الشعر الغربي"[4]. لأن التحوير في الوزن القديم يستتبعه تنويع في لغة الشعر من حيث اللفظ والمعنى[5].

اما (البياتي) فلم يضع مفهوماً جديداً للشعر معارضاً فيه المفهوم القديم[6]. لان أساس ثورته لم يكن قائماً على مفهوم الشعر القديم واوزانه وقوافيه وانما هو ثورة على طريقة الأداء لأن التجديد في الشعر عنده "ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي – كما خيل للبعض- بقدر ماهو ثورة في التعبير وان الأصقاع الجديدة التي اكتشفها الشاعر الحديث طوت بساطة البحث"[7] وبرأيه هذا نراه يحاول ان يجعل الشعر شيئاً مشابهاً للحديث في ألفاظه ونغمته، وكان يرى ان الشعر الجديد يكفل لموضوعه قسطاً من الحرية[8].

إن مفهوم الشعر لدى (البياتي) يلتزم الواقع الانساني الصاخب بكل تناقضاته ووهجه واندفاعه، ولأجل ذلك عدّ الشعر وقوداً للمعركة التي تقودها الانسانية نحو الحياة

---

(4) ديوان نازك الملائكة: 2/ 7-8.
(5) م.ن: 7.
(6) ينظر: م.ن : 10-13.
(1) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب الحديث...: 231، وينظر مصدره هناك.
(2) ينظر: دراسات بلاغية ونقدية، د.احمد مطلوب: 534.
(3) ينظر: ديوان الخليل: 1/8-9.
(4) ديوان المازني: 1/م.
(5) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 3/2.
(6) ينظر: ديوان عبد الوهاب البياتي: 7/2.
(7) م.ن : 41.
(8) ينظر: من الذي سرق النار: 81-82.

والسعادة والاستمرار، والشعر سيستمر طالما أن المعركة التي تقودها الانسانية لم تنته[1]. وهذا المفهوم يلتقي مع نظرة (إليوت) للشعر[2]، عندما أراد من الشاعر الحديث أن ينقل أزمة الأنسان المعاصر وسط الفوضى، والضياع، والتمزق، وأن تجربة (الارض الخراب) هي تجربة انسانية تحمل معاناة الانسان الذي سحقته حضارة القرن العشرين[3]. وعالم الشعر عند (إليوت) هو "عالم الحياة اليومية العصرية بكل مافي هذه الحياة من اتصال قريب مبتذل"[4] ولهذا كان (البياتي) يستمد معالم مذهبه الشعري من مدرسة التصويريين. والتقاؤه مع (إليوت) يفسر ذلك التسجيل الفوتوغرافي لأجزاء الصورة، وخاصة الجانب غير المضيء منها، اعني، انهما يضعان قاعدة جديدة للانتقاء ويتعلقان بما يسمى بالتوافه والأشياء الصغيرة[5]. ومن هنا نلاحظ أن شعراء الشعر الحر حاولوا ان يستغلوا امكانياتهم واستعداداتهم لإحداث التغيير المطلوب في مفهوم الشعر لدى شعراء العرب، ليكون المفهوم الجديد معبراً عن تطورات الحياة الحاصلة.

2. الإفادة من الموروث

كان رواد الشعر الحر على وعي تام بإن حركة الإبداع واحدة في كل زمان ومكان ومن رحم واحد[6]. والشعر أكثر المجالات الإبداعية انتماء الى الماضي ومحافظة على أصوله لانه يعبر عن ذات الانسان ضمن تجربة نفسية ترتبط بواقعها الذي يمنحها سمات تعبيرية منفردة تتردد عبر مواقف لها ملامح تأريخية تتصف بالتكرار، فالشاعر إنما "يغذي عواطفه وعقله على مآثر الماضي"[1]، والتراث هو الخيط الانساني المضيء الذي يربط أصالة الماضي بواقع الحال والمستقبل[2].

وصلة رواد الشعر الحر بالتراث وثيقة، فهم لم يرفضوه، بل عملوا على الافادة من الموروث، وما يعزز كلامنا قول (السياب): "أنا لست متمرداً على تراثنا العظيم، وأنما هدفت الى استغلال امكانيات ذلك التراث لإضافة أشياء جديدة إليه، إن كان بالمستطاع وأعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن الا استغلالاً لإمكانيات الوزن العربي"[3] ولذلك فإن إفادة شعراء الشعر الحر من الموروث قوية، وهو يظهر بطرائق شتى ولاسيما في لغتهم وايقاعهم ومضمونهم. ويمكننا أن نرصد ما مدى إفادة الرواد من الموروث وتوظيفه في حداثة التغيير، على وفق المجالات الآتية:

---

[1] ينظر: دراسات في الشعر العربي، امطانيوس ميخائيل: 241.
[2] ينظر: النفخ في الرماد: 17.
[3] ينظر: الارض الخراب، اليوت ، ترجمة: لويس عوض: 116.
[4] شعراء المدرسة الحديثة، روزنتال: 115.
[5] ينظر: شعرنا الحديث... الى اين؟ ، غالي شكري: 148، ومن الذي سرق النار: 90.
[6] ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 65.
[1] الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش: 13.
[2] ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 65.
[3] صوت الجماهير البغدادية، حوار اجراه كاظم خليفة مع بدر شاكر السياب: 18.

أ. اللغة: ان لكل شاعر من شعراء الحر نهجه الخاص في التعامل مع الموروث اللغوي[4]، وقد أفاد الرواد من الموروث اللغوي القرآني والشعري والشعبي.

وجد الرواد في لغة القرآن ألفاظاً وصياغات،عدّوها رافداً من روافد حداثة الشعر، وبوساطتها يمكن احداث التنويع المنشود لمجاراه التطور . وإن إفادتهم من لغة هذا الموروث يفسر لنا نوعية علاقتهم بالتراث العربي[5].

افاد رواد الشعر الحر من لغة القرآن، واقتبسوا منها صياغات جديدة، وهو كثير في شعرهم ولا يقتصر على قصيدة او اثنتين وانما نجد ألفاظ القرآن تمتد لتشمل عدد غير قليل من قصائدهم[6]. وهذا ما يدل على ان صلتهم بالموروث اللغوي القرآني له علاقة برغبتهم باحداث تغيير مؤثر في الالفاظ لكي تكون فاعلة في ايصال المعنى.

واستمد الرواد ايضاً من لغة الموروث الشعري ما يغني ويؤصل تجاربهم الشعرية الجديدة "فللكلمة عند كل منهم مكان خاص ينبني عليه استعمال خاص وأداء خاص"[1] غير ان الشاعر الحديث بإفادته من لغة هذا الموروث يجب "أن يعيد اليها اعتبارها وينفح فيها من روح الشباب، ولكل لقطة تاريخ يختلف من لغة الى لغة اخرى ولها كيان يستمد ألوانه من ذلك التاريخ"[2] وبإضفاء هذه الروح الشبابية يتحقق الابداع والتحول، وهذا ما حدث بالفعل، فـ(السياب) عندما أفاد من لغة الموروث الشعري، استطاع بقدرته الابداعية أن يبعث الطاقة التعبيرية في كثير من الالفاظ القديمة التي نبذها الشاعر الحديث ولم يعد يذكرها في شعره، واستطاع ايضاً ان "يفجر فيها المعنى من خلال الاستعمال الموفّق"[3] ومن هذه الالفاظ (الدياميس، الأوام، يعسعس، مَهْمه، كلكل، امراس، تقعقع، الأثافي، الوصيد، مرزما، الربداء و...)[4]، وأفاد (السياب) من العبارات الشعرية القديمة من مثل: (خليفة العذار، تصطك النواجذ، شوه بلاقع، الزعزع النكباء)[5]. ان هذه الالفاظ والعبارات التي أفاد منها (السياب) يشكل إحدى خصوصياته الابداعية التي تتمثل بتوظيف ما يجده صالحاً مما "قد ترسخ في نفسه وذاكرته، وما يلتمس فيه من قدرات مضافة تزجي عمله الابداعي بروح خاصة"[6]، بمعنى انه اصبغ على لغة الموروث الشعري القديم الرؤية الذاتية التي تستمد من الماضي ما يكون أداة صالحة معبرة عن روح العصر الحديث المتطور.

---

(4) ينظر: لغة الشعر بين جيلين، د.ابراهيم السامرائي: 200.
(5) ينظر: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة-دراسة مقارنة، عيسى سلمان: 164.
(6) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 134 و 198 و220 و249 و 259و 298 و610 و692 وللصلاة والثورة، نازك الملائكة: 74 و 147 و 163-164 ويغير الوانه البحر، نازك الملائكة: 44 و 136 و 181.
(1) لغة الشعر بين جيلين: 200.
(2) الموت في شعر السياب ونازك الملائكة – دراسة مقارنة: 162، وينظر مصدره هناك.
(3) الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ: 156.
(4) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 45 و 101 و 154 و 174و 177و 182 و 238 و351 و404 و 575و 619.
(5) ينظر: م.ن : 1/ 193 و 263 و 353 و 561.
(6) كيف قرأ السياب ألف ليلة وليلة ، علي حداد: 64.

ولم تبد (نازك الملائكة) إفادتها من لغة الموروث الشعري[7] ، ولعل ذلك يعود الى رغبتها بخلق لغة تتسم بالسهولة وتخضع لمقاييس ذاتية.

اما اثر لغة الموروث الشعري في شعر (البياتي)، فلا يظهر في ألفاظ وعبارات معينة، وإنما يجسد لها قالباً لغوياً مشحوناً بروح التراث، يخلقه من خلال الصور والمضامين وقدرته على إقامة "علاقات جديدة بين الالفاظ والوصول الى اسلوب يتميز بجملة شعرية انفرد بها"[1].

وهناك نمط آخر من الافادة والاقتباسات، وهو استخدام الفاظ الموروث الشعبي في الشعر. وقد افاد الرواد منه، ووفقوا الى ابعد الحدود في استعماله، وبخاصة (السياب)، الذي اصبح اللفظ الشعبي طرياً على يديه، اذ "ينتزع منه الشاعر (السياب) أسمال التكرار، ويحذف ما تلف فيأتي وكأنه ولد جديداً طرياً مستساغاً"[2] ولألفاظه العامية[3] عمق وتأثير كبيران على الرغم من شيوعها على ألسنة الناس، وباستخدامه لها انما يعمل على إثارة جماليتها بشكل يعبر عن آلامه وعن ترفعه وعن مشاعره التي يحس انها لا تتفاعل ولا تعطي الايحاء اللازم فيما لو استعمل الفصحى[4]. وعلى هذا الاساس اصبح رائد شعراء الشعر الحر في هذا المجال.

وقد افادت (نازك الملائكة) من اللغة المحكية لكن دون مستوى (السياب)[5]، وربما يعود ذلك لرغبتها في عدم التجاوز على قواعد اللغة العربية.

وإفادة (البياتي) من اللغة المتداولة كثيرة لان مفهومه لحداثة اللغة قائم على اللغة المحكية، وهذا ما سنوضحه عند حديثنا في المستوى اللغوي لرواد الشعر الحر. ومن هنا نرى ان توظيف شعراء الشعر الحر للموروث اللغوي بإنواعه والإفادة منه، جعل تجربتهم الشعرية غنية، ووسع مدارك خيالهم وآفاقهم، مما اعطوا اللفظة ابعاداً متنوعة اكثر رقياً وجمالية، ابعاداً تجعل الشعر فناً منسجماً مع عصرهم، قابلاً للتنويع المناسب للعصر.

ب. الموسيقى:

افاد الرواد من موسيقى الشعر القديم، وما يفسر ذلك علاقتهم بها، اذ لم ينقطع اهتمامهم بها حتى بعد ثورتهم، لأنهم جعلوا ثورتهم قائمة على التنويع لأسلوب الأداء الشعري بحيث يتلاءم مع التعبير عن المضمون الجديد[1].

فـ(السياب) أفاد من موسيقى الشعر القديم، وبقيت ذات اطلالة بينه في شعره تفرض نفسها عليه، مما جعلت معظم قصائده لا يبتعد كثيراً عن روح موسيقى الشطرين . وما محاولته لجعل البحور الشعرية كلها صالحة لنظم شعر التفعيلة، بما فيها البحور غير

---

(7) ينظر: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة- دراسة مقارنة: 164.
(1) الأدب بين التراث والمعاصرة، جلال الخياط: 181.
(2) بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، محمود العبطة المحامي: 110.
(3) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 119 و133 و287 و321 و329 و438 و472 و510 و518 و709.
(4) ينظر: مواقف في شعر السياب، قيس كاظم الجنابي: 9.
(5) ينظر: ديوان نازك الملائكة : 1/ 246 و م.ن: 2/ 182.
(1) ينظر: آراء في الشعر والقصة: 34.

الصافية[2]، ومزج اكثر من وزن شعري في القصيدة الواحدة[3]، إلا احساسُ منه بحاجة الشعر الحر الى الموسيقى الموروثة، لأن اقتصار الشعر الحر على البحور الصافية يضيق من الدائرة الموسيقية للشعر العربي، في حين الغاية الاساس من الشعر الحر هي تنويع وتطوير الموسيقى الموروثة وليست تضيقاً لآفاق الموسيقى الشعرية[4]. وممّا يرشدنا إلى افادة (السياب) من الموسيقى الموروثة ولعه المبكر بالقافية، الذي عدّ من خصائصه التراثية، ويقول بذلك : "أنا من أعداء التفلت من القافية"[5] وهذا ما يفسر اخلاصهُ للبناء الموسيقي الموروث.

وتصرح (نازك) بإفادتها من الموسيقى الموروثة اذ ترى أن أسلوب الشعر الحر ليس خروجاً على أوزان الخليل، بل هو تعديل وتنويع وفق التطور الحاصل في بنية المجتمعات والمدنية وتطور الاساليب وفنون التعبير[1].

ج. المضمون

ان اسلوب الرواد في التعامل مع المضمون الموروث، يوازي موقفهم من الشكل، ويماثله جدة وخطورة ، وتعاملهم هذا لم يأت على نحو مفاجئ في قصائدهم الأولى التي اتبعت الشكل الجديد، بل تدرج بتطوره مع مستوياتهم الإبداعية، ونضج مهاراتهم التعبيرية[2]. وموقفهم من المضمون الموروث جاء متلاحماً مع أجزاء القصيدة في الأسلوب واللغة والموسيقى والصورة، لتصل بعد ذلك الى خلق حالة تراثية شاملة.

ومن المضامين التراثية التي أفاد منها الرواد، المضمون الاسطوري، الذي سعفهم في الربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية[3]، فضلاً عما فيها من طاقة رمزية، تساعدهم على التعبير بشكل بعيد عن السطحية والمباشرة[4].

ولعل (السياب) من أوائل الشعراء الذين أفادوا من الموروث الاسطوري[5] في مضمونهم الحديث، ودعا شعراء الحداثة إلى الإفادة من رموزها، اذ قال: "أما الرموز البابلية، فأستعمالي لها لم يكن الا لما فيها من غنى ومدلول، وهي بعد قريبة منا، لا لأنها نشأت في بلد نسكنه اليوم، ولا لأن البابلين كانوا ابناء عمومة أجدادنا العرب، لا لهذا كله وحسب ، بل لأن العرب انفسهم تنبهوا الى هذه الرموز"[6]، ومن الاساطير التي أفاد منها

---

(2) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 186 و635 و 660.
(3) ينظر: م.ن : 1/ 393 و 403 و 656 و 707.
(4) ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل: 62.
(5) رسائل السياب: 108.
(1) ينظر: ديوان نازك الملائكة : 2/ 15.
(2) ينظر: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث: 72.
(3) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، احسان عباس: 165.
(4) ينظر: الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور: 183.
(5) ينظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره: 189-190، واثر التراث في الشعر العراقي الحديث: 78، وتوظيف التراث الشعبي العربي في شعر السياب : 48.
(6) رسائل السياب: 82-83.

الرواد اسطورة (تموز)[1] مستفيدين من دلالاتها الرمزية التي تصورها أسطورة تموز وانبعاثه من جديد. واسطورة (عشتار) التي أكثر (السياب) من استخدامها[2]. وغيرها من الأساطير القديمة التي افاد منها الرواد، وسنتحدث عن إفادتهم من الاسطورة في رغبتهم في تنويع مستواهم الدلالي.

ومن المضامين التراثية التي أفاد منها رواد الشعر الحر، ذلك المضمون الذي يمتزج بافكار دينية مستمدة من القرآن الذي يمثل اول مظهر من مظاهر هذا التأثر، اذ يتضح أثره في قصائدهم من خلال الأفكار الدينية التي ترد منه، أو في الصورة القرآنية. ويمثل القصص القرآني مظهراً آخر من مظاهر التأثر بالنص القرآني ، ومنها الإشارة الى السيد المسيح[4]، التي وردت عند الرواد بشكل مفصل، وتجمع بين الدين الاسلامي والمضامين الدينية الأُخر[5].

وظهر اهتمام الرواد بمضمون موروث يجسد سلوك الانسان في بيئته المحلية، ويطرح تصوراته عن العالم والحياة ببساطة وبجرأة[6] ويُعرف بالمضمون الشعبي، وقد أفاد (السياب) من هذا المضمون لانه كان "واحداً من اكثر شعرائنا معرفة بالفلكلور [...] وهو لا يقحم هذه المعرفة بالفلكلور اقحاماً في شعره... إنه يستخدم الفلكلور كعنصر أساس من عناصر بناء قصائده مما يعطي لهذه القصائد طعماً خاصاً، ورائحة شعبية"[7] وأفاد (السياب) من هذا المضمون مستغلاً ما فيه من أبعاد ودلالات قديمة بعد مزاوجتها بواقعهم، ليكون المضمون الشعبي بوقائعه قد حمل توجهاً نفسياً له دلالته في نفس الشاعر[1]. وتعد الشخصية الشعبية أول مظهر من مظاهر التأثر بهذا المضمون، ولم يقتصر الرواد على ذكر الشخصية الشعبية سواء كانت حقيقة تأريخية أو دينية[2]، انما خلقوا أفكار وأحداثاً خيالية تتحرك فيها هذه الشخصية، حتى يبدو ان هذه الشخصية لم يبق من حقيقتها في صورتها الشعبية إلا الاسم والملامح العامة[3]. واهتم الرواد بالصور الاجتماعية الشعبية، والمعتقدات السائدة في البيئات الشعبية، لإغناء قصائدهم[4] ولِجعلها منشدّة الى واقعها المحلي على نحو أصيل.

---

(1) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 311 و 351، وديوان نازك الملائكة: 2/ 448، وديوان عبد الوهاب البياتي: 2/ 451.
(2) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 383 و 437 و 485 و 623.
(4) ينظر: الاسطورة في الشعر العربي الحديث: 145.
(5) ينظر: م.ن : 145.
(6) ينظر: الفلكلور- قضاياه وتأريخه، يوري سوكولوف: 18.
(7) ادباء معاصرون، رجاء النقاش: 231.
(1) ينظر: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة – دراسة مقارنة: 174.
(2) ينظر: الانسان والزمن، نبيلة ابراهيم : 5.
(3) ينظر: عنترة بين الواقع والاسطورة، عفيف عبد الرحمن: 18.
(4) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب : 1/ 318، وديوان نازك الملائكة: 1/ 275 و400 و 434، وديوان عبد الوهاب البياتي : 1/ 691 و م.ن : 2/ 222.

إن افادة الرواد من الموروث بكل انواعه كانت عند قصد رغبةً منهم في إحداث التنويع والتغيير من خلال البحث الدائم عن أشياء جديدة تبعدهم عن النمطية ورتابة القول، وعن تكرار ما اضطلع به سلفهم من الشعراء.

3. الوحدة العضوية:

كان (السياب) و(نازك الملائكة) من دعاة الوحدة العضوية في القصيدة، ويرى (السياب) أن من أبرز خصائص القصيدة الحديثة أنها كل متكامل وليست مجرد أبيات أو مقاطع متجاورة بالصدفة وهي كالكائن الحي تحس به كيف يولد وكيف ينمو وكيف يموت[5] ويرى ايضاً "ان البيت ليس وحدة للقصيدة، فالمعنى يتسلسل من بيت الى آخر سالكاً عدداً من الابيات"[6] وهو ما يسمى بالتضمين عند العرب قديماً، وهو مما أجازته الحركة الرومنطقية في الغرب[7]. وقد انتقد (السياب) قصيدة للبياتي وهي (سوق القرية) التي قال فيها[8]:

الشمسُ ، والحمرُ الهزيلةُ، والذبابْ
وحذاءُ جنديّ قديم
يتداولُ الأيدي، وفلاحُ يحدقُ في الفراغْ:
"في مطلعِ العامِ الجديدْ
يداي تَمتلئان حتماً بالنقودْ
وسأشتري هذا الحذاءْ"
وصياحُ ديكٍ فرّ من قفص، وقديس صغيرْ:
:ما حك جلدك مثل ظفرك"
و "الطريق الى الجحيم
من جنة الفردوس "أقرب" والذبابْ
الخ

يقول (السياب) مشدداً على اهمية الوحدة العضوية "فأية وحدة في القصيدة ، وحدة نضحي من أجلها بالوزن التقليدي والقافية التقليدية وجزالة الأسلوب. لولا هذه الواوات التي لا تكاد تقوى على شد هذه الحزمة العجيبة من الصور الفوتوغرافية، لولاها لانفرط كل بيت وتدحرج يبحث له عن مكان. انها ظاهرة نراها في شعر (البياتي) وشعر مقلديه تجعلنا نتحسر على القصيدة العربية بمفهومها التقليدي"[1].

وترى (نازك) ان وحدة القصيدة ضرورة في القصيدة، ويجب ان يكون لوحدة القصيدة هيكل، وظيفته هي منعها من الانتشار والانفلات[2] ولمها داخل حاشية متميزة .

---

[5] ينظر: النقد الأدبي الحديث في العراق، احمد مطلوب : 175-176، وينظر مصدره هناك.
[6] اساطير: 8.
[7] ينظر: م.ن: 8.
[8] ينظر: اباريق مهشمة، عبد الوهاب البياتي: 38-39.
[1] الصنعة والتصنيع في الشعر العربي الحديث، نهلة حمصي: 31.
[2] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 203.

وانه لابد لكل هيكل من توافر اربع صفات وهي: التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل[3]، واللغة هي العنصر الاساس الذي يعمل على كفاءة هذا الهيكل[4]. وترى (نازك) أهمية ان تكون وحدة القصيدة تناغماً بين المضمون والشكل، بين اللغة والموسيقى، بين الفكرة والصورة، وما يعكسه الواقع أو تعكسه القصيدة على الواقع. والوحدة في النهاية هي التناسق والتناغم بين الصور التي تتألف منها القصيدة[1].

إن قصيدة التفعيلة تنمو اجزاؤها نمواً عضوياً على وفق طريقة خاصة، فهي مغايرة في بنائها الفني للامثلة الشعرية القديمة، إذ "عرف الشاعر الافادة الجادة من معطيات فن المسرح والقصة لإغناء الشعر فاتجه الى توظيف عنصر الحوار والحوار الداخلي وتعدد الاصوات وتقديم الصورة العامة للاجواء والمشاهد التي يدور فيها الموضوع الشعري، والاهتمام بتصوير ملامح الاشخاص وتقديمهم ضمن حدث أو موقف، كما وظفوا الرمز والتفتوا الى الاساطير وابطال التاريخ"[2] . ان دخول هذه الوسائل البنائية الجديدة الى قصيدة الشعر الحر جعلت للنقد الحديث مهمات جديدة في تفهم علاقات هذه العناصر الجديدة بالبناء الكلي لها[3]. ولعل اهتمام رواد الشعر الحر بالوحدة العضوية على الصعيدين النظري والتطبيقي، دليل على ثقافتهم التي اكتسبوها من المصدر الاساس وهو النقد الغربي، وكذلك من المرجع العربي.

مستويات مفهوم حداثة الشعر عند شعراء الشعر الحر

1.مفهوم الحداثة في المستوى اللغوي

ان حركة الحداثة الشعرية التي ابتدأت مع المثلث الشعري، (السياب)، و(نازك الملائكة)، و(البياتي)، تميزت بلغتها الخاصة، التي تكشف عن أبعادها من خلال الرمز والاسطورة والحوار والموسيقى الداخلية، واستدعاء مفردات من الواقع وإدخالها نسيج الشعر، ومحاولة إسباغ روح العصر على الرمز الذاتي أو الإنساني، من اجل كشف واقع

---

(3) ينظر: م.ن : 204-206.
(4) ينظر: م.ن: 235.
(1) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 201-202.
(2) دير الملاك: 23.
(3) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: 89.

معاناة الانسان العربي في العصر الذي ينتمي اليه[1]، فرموزهم هي دليلهم على التفرد والخصوصية في ضمن حركة الحداثة.

وكانت مسألة اللغة الشعرية من المسائل التي شغلت رواد الشعر الحر على نحو كبير، وذلك بسبب محاولات التجديد التي دفعهم تأصيلها وتحديد سماتها الى الاهتمام بالأسس الفنية للقصيدة لأن "في كل قصيدة عربية عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة"[2]. وهناك من يرى ان حداثة رواد الشعر الحر متركزة في لغتهم الشعرية لانها هي التي حققت النقلة الحداثوية في تاريخ الشعر العربي[3]. وتمثلت حداثتهم اللغوية بتمردهم على مواضعات اللغة، من خلال تحطيم العلاقات المنطقية، وابتداع أنساق تعبيرية ليست في طوق اللغة ذاتها، فقد امتد تمردهم الى العلاقات النحوية والبلاغية والتركيبية في الجملة الشعرية[4].

نلمح في الشعر الحر تيارين لفهم اللغة الشعرية، التيار الأول فهم لغة الشعر وهو مرتبط بلغة الموروث الشعري العربي، ويمثل (السياب) و(نازك) هذا الفهم[5]. والتيار الثاني يقوم على "استخدام الشاعر الجديد لكثير من الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية، والتبسيط في استخدام الأساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط"[6]، ويمثل (البياتي) هذا الفهم[1].

لقد حافظ رواد الشعر الحر على لغة الشعر، وان كانوا قد استخدموا مفردات وصيغاً من اللغة المتداولة ، فإن ذلك لم يكن سلوكاً يمنح اللغة العامية اعتباراً خاصاً يتنكر للغة الفصيحة[2]. فـ(السياب) منذ بداياته كان يكشف عن فحولة القديم في لغته بحيث لا يتطرق الشك الى النبوغ الفذ الذي كان وراء شعره[3]. وان تشكيله للغة الشعر جاء نتيجة وعيه الجديد للغة الشعر، فمعماره اللغوي الذي افاد من الرمز والأسطوره، وخلق الروح لهذه الاسطورة، هو أهم انجاز حققه (السياب) في حركة الحداثة الشعرية[4]. ويرى (أدونيس) ان (السياب) "طليعة الجدة في شعرنا"[5] لانه استطاع ان يغير في هندسة اللغة الشعرية، وتحولها الى السهولة بدلاً من الفخامة، لأن من الأسس التي اعتمدت اليها حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث هي جعل الشعر شعبياً، وذلك برجوعه الى ذات الفرد[6].

---

(1) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي- تلازم التراث والمعاصرة: 222.
(2) ديوان الشعر العربي، ادونيس: 11-12.
(3) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي...: 214.
(4) ينظر: عن اللغة والادب والنقد: 156-157.
(5) ينظر: الشعر الحر في العراق: 324-330.
(6) الشعر العربي الحديث، محمود امين العالم: 21.
(1) ينظر: اباريق مهشمة، كاظم جواد: 33.
(2) ينظر: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث: 238.
(3) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 600.
(4) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي...: 219.
(5) زمن الشعر، ادونيس: 95.
(6) ينظر: دير الملاك، محسن اطيمش: 172.

ف(السياب) على الرغم من ارتباطه بلغة الموروث، لايتحرج من أن يأخذ مفرداته من اللغة العامية[7].

من الاسس التي قامت عليها حركة الشعر الحر، اذاً ، تحقيق الاقتراب من لغة الكلام المحكي، وجعل الشعر شعبياً[8]. ولقد جاءت هذه الدعوة باسم الواقعية اللغوية من إجل اغناء مفردات العربية حسبما تملي ذلك نفسية العصر[9]. و(السياب) أبرز شاعر حديث استطاع بحسه المرهف، وسمعه اللغوي الدقيق ان يمد هذه المفردات بمعان جديدة لم تكن لها. وربما تكون الألفاظ التي استخدمها (السياب) تنحدر من أصل لغوي فصيح، ولكن تطور الحياة وتعاقب الاجيال، جعلها جزءاً من اللغة الدارجة[1].

ان الدعوة الى استخدام اللغة المتداولة في مجال الشعر كانت موجودة قبل (السياب) وعند كثير من الشعراء ، لكنها لم تكن علامة دالة على حركة تحديثية كبيرة ، كالتي قام بها (السياب)[2]. وقد اشار (كمال خيربك) الى بروز هذا التيار في لغة الشعر الحر اذ قال: "إذا تركنا تيار (الفوضى التركيبية) الذي ظل يمثله حتى عام 1965، نفر معدود من الشعراء ظلوا يطرحون مشكلة تفهم القصيدة ووضوحها على مستوى العلائق النحوية والمنطقية، وعلى المستوى (العضوي للكلمات) (كما يدعوه ج.مونان)، أو (هندسة اللغة) (كما تفضل ان تدعوه خالدة سعيد)، فان جميع العلائم التي حرصنا على كشفها حتى الان تشير الى هذه النزعة العامة نحو التبسيط، بل ونحو (تعميم) الخطاب الشعري احياناً أي تقريبه من العامة، وذلك في نطاق كل من القاموس الشعري والبناء الاسلوبي لكن الا يشكل هذا الملمح الهام من ملامح التجديد اللغوي لحركة الحداثة عنصر تناقض سافر مع اثنين من اهم مميزات التعبير الشعري للطليعة نعني بهما: (التعقيد) و(الغموض)"[3]. وهذا ما لوحظ على شعر الخمسينيات الحر، اذ اقترب بلغته من حرارة اليومي وحسيته، وابتعد عن الفخامة والزخرف. وهذا الامر بالحقيقة دعوة اوروبية الأصل، دعا اليها (وردزورث) وبسببها نشأ الخلاف بينه وبين (كولردج) عندما نشر الأول منهما آراء في مقدمته الشعرية لمجموعته (الاقاصيص الشعرية الوجدانية) عام 1798، ودعا الى ان تكون اللغة المأخوذة من أفواه الناس في الحياة الحقيقية هي لغة الشعر[4]. وقد آمن (اليوت) بهذه الدعوة، وطبقها في مقطع من قصيدته (الارض الخراب)[1]. وكان لاليوت الأثر الكبير في اشاعتها عند الشعراء العرب الذين كانوا يبحثون عن "مادة تعبيرية متصلة بالحياة والأحياء [...] مادة أقل فخامة واكثر

---

(7) ينظر: لغة الشعر بين جيلين: 239.
(8) ينظر: شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي: 345.
(9) ينظر: م.ن : 97.
(1) ينظر: دير الملاك: 175-176.
(2) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي...: 217.
(3) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 171.
(4) ينظر: النظرية الرومانتيكية في الشعر، كولردج: 270.
(1) ينظر: الدراما في القرن العشرين ، بامبر جاسكوين: 67.

دنيوية"[2]، وأثرت هذه الدعوة في شعراء الشعر الحر، وبخاصة (السياب) الذي يقر ان الشعر بلغته قائم على "المعاني وتداعيها، ومزج الوعي باللاوعي، وتلوين الامل بالذكرى"[3]. ان فهم (السياب) لحداثة اللغة الشعرية يذهب الى ما قاله (إليوت) من "ان الشعر بتأثيره في عبارة الشعب وعواطفه يؤدي وظيفة اجتماعية، ومن شأنه أن يحفظ ويجدد جمال اللغة ويبرز خصائصها التي لاتقبل الترجمة"[4] وبذلك تكون حداثة لغة الشعر عند (السياب) ليس هجر للصورة القديمة، بل تصبح مصدراً للخلق الدلالي داخل النسيج الشعري، وتنبثق ظلالها وخطوطها والوانها من اعماق الانسان واعماق التاريخ، وتظهر رغبته في احداث حداثة التنويع في لغة الشعر من خلال اعتماده على اللغة الفصيحة، والمتداولة ولغة الموروث.

ومفهوم (نازك) لحداثة لغة الشعر متأت من جانب الجودة والمتانة، ولعل تربيتها اللغوية والذوقية، واحاطتها بقواعد اللغة وأصول التعبير، مكنتها من ان تصبح مالكة ناصية التعبير الاصيل، بما يشبه الفطره[5]. وتظهر تربيتها اللغوية الرفيعة ايضاً من خلال آرائها عن لغة الشعر الحديث، فعندما رافقت حركة الحداثة الشعرية العربية دعوات تستهين باللغة وأصولها وقواعدها، رفضت تلك الدعوات ، على الرغم من دعوتها الى التجديد اللغوي. فقالت: "إننا لا ندعو الى التمسك بقواعد اللغة لذاتها. ولسنا نحب ان ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهبها حياة جديدة، أو يدعو الى الاستغناء عن عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها. لا بل اننا نؤمن أعمق ايمان بالتجديد المبدع ونعتقد ان هذا التجديد لايتم الا على ايدي الشعراء والنقاد المثقفين الموهوبين"[1]. فالشاعرة ترى أن أمر التجديد في لغة الشعر منوط بالشاعر لأن "شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين، ذلك ان الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق، يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها. وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني، فلا يسيء الى اللغة، وإنما يشدها الى الامام"[2]، ورأي (نازك) هذا متأثر برأي (اليوت) الذي جعل الاحساس بالكلمات ينبع من خلال الخيال السمعي اذ قال: "فمهما يستعمل الكاتب من كلمات فإنه يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ الكلمات ومن الاستعمالات التي جرت فيها. فهذه المعرفة ستسهل عليه اعطاء الكلمة حياة جديدة واعطاء اللغة مصطلحاً جديداً"[3]. فالشاعر والاديب هما من يقومان بدور التطوير والإحياء، لان اللغة اذا لم تتغير مع تطور الحياة تموت[4]. وليس للشاعر والاديب الحق ان يصوغا الكلمات على غير القياس الوارد، وان يبتدعا انماطاً من التعابير الركيكية، والتي تخدش السمع، ولكن عليه

---

[2] حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 161.
[3] اساطير : 7.
[4] المضمون وحده لايصنع الشعر: 66.
[5] ينظر: فصول في نقد الشعر العربي الحديث، ياسين الايوبي: 273.
[1] قضايا الشعر المعاصر: 295.
[2] ديوان نازك الملائكة: 2/ 9-10.
[3] ت. س. اليوت، ف. أ. ماثيسن: 177.
[4] ينظر: ديوان نازك الملائكة: 2/ 10-11، وقضايا الشعر المعاصر: 289-300.

ان يستغل قوة الايحاء في اللغة والقوى الكامنة في الالفاظ[5]. فتجديد الالفاظ عند (نازك) هو تجديد طاقاتها الايحائية، واشارت الى الطاقة الايحائية في كتابها (الصومعة والشرفة الحمراء) عندما تحدثت عن اسلوب الشاعر (علي محمود طه المهندس) ورأته كيف كان يحسن الاختيار في اللفظة المعبرة التي تنقل معنى بيت كامل من أفق الى آخر اوسع بفضل الطاقة الايحائية التي يسبغها على الالفاظ. لكنه كان يسقط احياناً في الفاظ قاموسية فيها جزالة وبعد عن روح العصر. والمحذور في استعمال الالفاظ القاموسية لايكمن في كونها لاتستعمل في عصرنا، وانما هذه الالفاظ تبقى مقصوصة الجناح بالمعنى الشعري، لانها تفقد ما يضيفه عليها الاستعمال من خلال معان جانبية وفرعيه واقتران[6].

إن حداثة (نازك) اللغوية تجلت في اللفظة، فنراها تدعو الشاعر الحديث الى أن يحدث "تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، ويترك طائفة من الالفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة، وذلك لأن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه أصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة"[1] فالشاعر اذاً في نظر (نازك الملائكة) يقوم بمنح اللغة آفاقاً اكثر حداثة عن طريق تركه لكثير من الالفاظ، ويدخل مكانها الفاظاً جديدة، وباستعماله هذا يكون الشاعر قد أحيا اللغة، لان الالفاظ بطبيعتها تصدأ وتحول، وتحتاج الى استبدال بين حين وحين[2]. ولكي يكون الشاعر حديثاً فعليه ان "يعبر بلغة عصره وإلا ولد شعره ميتاً"[3] لكن دون ان يبيح لنفسه الحرية المطلقة في التغيير بقواعد اللغة[4]، لان هذه القواعد في معناها صديقة الشاعر وحاميته، تعطيه الأمان وتحرس معانيه من الالتباس. وهي في الأصل قواعد مأنوسة ، بدليل ان ملايين الناس قطعوها من قبل[5].

ومن اشكالات اللغة التي وجدتها الشاعرة انها وجدت طائفة من الشعراء يدخلون الكثير من الألفاظ العامية في شعرهم بدلاً من الألفاظ الفصيحة. واعترضت على إيراد اللفظ العامي في الشعر الفصيح لأسباب وجدتها، وهي:

1. إن العامي منفر للنفس العربية لانه ينقلها الى الحياة المتخلفة.
2. إن العامية لغة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر.
3. إن العامية تسقط الترابط في اللغة العربية.[6]

ان رفض الشاعرة لهذه الدعوة، نابع من مفهومها للغة الشعر، التي يجب ان تكون مضغوطة ومركزة تحوي معاني كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ التي يستغلها الشاعر بما فيها من إيحاء وإشعاع[1]. والاسلوب المناسب الذي يصف النفس، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً

---

(5) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 289-300.
(6) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء، نازك الملائكة: 54 و 164 و 176و 178 و184 و214.
(1) ديوان نازك الملائكة: 11/2.
(2) ينظر: م.ن: 10/2.
(3) للصلاة والثورة: 22.
(4) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 295.
(5) ينظر: سايكلوجية الشعر ومقالات اخرى، نازك الملائكة: 12.
(6) ينظر: الشاعر واللغة، نازك الملائكة: 34.
(1) ينظر: الشاعر واللغة: 34.

هو الاسلوب الرمزي الذي يعتمد الغموض، لأن الإبهام جزء أساس من الحياة[2]. وقال بهذا الرأي (ملارميه) الذي جعل القصيدة تصنع من الكلمات على ان يكون المعنى مكثفاً، حيث يغدو الجرس الموسيقي في هذه الكلمات يؤدي المعنى المقصود بالكلمة نفسها[3]. ونتيجة هذا التأثير والاهتمام بالاسلوب الرمزي، وجدنا لغة الشاعرة انتقلت خلال سنوات من لغة رومانسية الى لغة رمزية، وانتقلت ايضاً من التعبير المباشر عن التجربة كما نلاحظه في (عاشقة الليل)، الى التعبير الرمزي الذي يوحي بالحالة النفسية ايحاءً رمزياً في (قرارة الموجة). وقد ظهرت ملامح الاسلوب الرمزي في ديوانها الثاني (شظايا ورماد) وذلك عندما كتبت مقدمة قالت فيها: "إن النفس الانسانية عموماً ليست واضحة، وانما هي مغلفة بألف ستر"[4] وبهذا الرأي اكدت الشاعرة اهمية التعبير الرمزي وأصالته في النفس الإنسانية[5]. ومن هنا وجدت (نازك) ان الشاعر لايستعمل اللغة وانما تستعمله هي[6]، بمعنى ان اللغة هي التي تعبر عن ذاتها على لسان الشاعر. وبتحول (نازك) من لغة شاعرة رومانسية الى لغة شاعرة رمزية، وباهتمامها بقواعد اللغة الاصولية وباللغة الفصيحة وتثبيت آرائها عن لغة الشعر الحديث في مقدمة دواوينها وكتبها المستقلة، ما يدل على رغبتها في إحداث حداثة التغيير والتنويع المناسب للحياة المدنية.

واختط (البياتي) في لغته نهجاً خاصاً، اذ اعتمد في حداثته اللغوية على اللغة الواقعية التي تقوم على "استخدام الشاعر الجديد لكثير من الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية، والتبسيط في استخدام الاساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط"[1]. وقد حقق (البياتي) تلك الواقعية اللغوية في شعره، فلغته تبدو لنا في كثير من معطياتها، لغة ذات منحى بنائي نثري، بعيدة عن لغة القواميس الضخمة، ولكنها مشحونة بدلالات معنوية رامزة، وبالوقت نفسه بعيدة عن أي نمط معقد، وتستمد قوتها من حركتها، ومن الدلالات التي تنطوي عليها[2]. ولعل نجاحه في اللغة الواقعية يعود الى رغبته في الاقتراب من لغة الحياة اليومية عن طريق الانهماك بهمومها[3]، محاولاً من خلال ذلك ان يبث اتجاهاً في الشعر لنا ان ندعوه (طليعياً) لما كان سائداً في الحياة الشعرية العربية. وقد نجد تأثير (اليوت) واضحاً في لغته بدءاً من ديوانه (اباريق مهشمة) عبر واحدة من خصائصه المعروفة المتمثلة بإدخال الاحاديث والامثال المحكية في اللغة الشعرية"[4]. ومصطلح لغة

---

(2) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 2/ 21 و22 و23.
(3) ينظر: الشعر والتجربة: 24.
(4) ديوان نازك الملائكة: 21/2.
(5) ينظر: في الرؤيا الشعرية المعاصرة، احمد نصيف الجنابي: 16.
(6) ينظر: الشاعر واللغة: 12.
(1) الشعر العربي الحديث: 21.
(2) ينظر: متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث، ماجد السامرائي، ضمن الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، المربد الشعري الثامن: 48.
(3) ينظر: الشعر العربي وروح العصر: 34، ودير الملاك: 192-193، والصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: 200، ومتوالية التجديد في الشعر العربي الحديث ...: 47.
(4) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 129.

الحياة الواقعية يعود الى مفهوم (إليوت) للغة الشعر[5]. وبتأثر (البياتي) بهذا المصطلح جعله من الشعراء العرب المبكرين الذين كرسوا لغة الواقع في الحياة الادبية الشعرية الجديدة، وأصلوها في عملهم الابداعي[6]. واصبحت بعد ذلك منهجاً لغوياً يحتذى به الشعراء.

ان لغة (البياتي) الشعرية مصفاة من الزوائد الاسلوبية التي تنتمي الى قصيدة التقليد، والتي لاتمت لقصيدة الحداثة بصلة[7]. وان كان يعتمد على تعدد الحركات والمادة الرمزية في معظم قصائده، إلا انه يتجنب البناء المعقد، وهذا ما جعل قصيدته تقع دائماً في حدود الوعي.

جعل (البياتي) لغته الشعرية شديدة الالتصاق بمضمونه وموقفه الداخلي من قضيته[1]، ولأجل ذلك الالتصاق اعتمدت لغته على القناع والرمز والاسطورة[2]، وبرع في ايجاد الرموز التي تنبع من الاتجاه الباطني، وهي كثيرة في شعره، ولكن بعض هذه الرموز موضح وبعضها يلمح من خلال التصوير[3]. وعلى وفق ذلك كانت (للبياتي) طاقة كبيرة في التصوير، وكانت لديه القدرة على شحن اللفظ بطاقات ايحائية وتعبيرية قادرة على خلق الرمز من طينة المفردة اليومية المتداولة، وايجاد الصورة الموحية باللغة اليومية[4]. وقد نجح في استعمال لغة الحديث اليومي ووظفها في شعره، ولاشك ان هذه البساطة التعبيرية ليست على مستواها الظاهري من السهولة والبساطة، فهي ابداع وانسياب انساني في دروب الابداع الفني. ونستطيع ان نستدل على ذلك، من خلال المضامين الشعبية التي ترد في شعره ، فاننا نجده لايوردها بألفاظها وعباراتها، وانما يضعها بقالب جديد ويأخذها "بنوع من التهذيب والعمل، فيصنعها على طريقته"[5]. ويرى (البياتي) ان لهذه البساطة التعبيرية تعويضاً خيراً عن الاعماق الكبيرة، وهي سر كبير ايضاً في العمل الفني[6].

وكان (للبياتي) طريقته الخاصة في خلق عدد من رموزه، اذ اعتمد في خلقه هذا على الطريقة الصوفية[7]. وقد شاع في شعره مصطلحات المتصوفة من الشعراء ومعجماتهم الشعرية[8]. وكان يرى ان لغة المتصوفة هي التي منحت اللغة العربية طاقات جديدة لا عهد للشعر العربي بها من قبل. وان استخدامات شعراء المتصوفة للغة الموروثة

---

(5) ينظر: جمرة النص الشعري، عز الدين المناصرة: 393، واللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي...:126.
(6) ينظر: دير الملاك: 192-193.
(7) ينظر: متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث...: 49.
(1) ينظر: دير الملاك: 205.
(2) ينظر: دراسة في لغة الشعر، رجاء عيد: 229.
(3) ينظر: من الذي سرق النار: 116.
(4) ينظر: إشكالية العلاقة بين المناضل الثوري والجمهور في الثورة العربية المعاصرة، محمد مبارك: 29.
(5) لغة الشعر بين جيلين:200.
(6) ينظر: من الذي سرق النار: 144-145.
(7) ينظر: م.ن :116.
(8) ينظر: ديوان عبد الوهاب البياتي: 2/ 308-315.

تأخذ أبعاداً خطيرة وجديدة جداً، وتكتسب وجوداً حياً[1]، وهي لغة شعرية لها قدرة خطيرة على الكشف، ولأجل ذلك استخدمها (البياتي) في كثير من قصائده لإضفاء ابعاد جديدة، وكذلك شخصيات المتصوفة، باعطائها رموزاً جديدة متجددة، ليست غاية بذاتها، أي ان استخدام شكل متصوف سواء اللغة أو الشخصيات ليست غاية[2]. يقول (البياتي) "فهدف المتصوف هو السماء، اما انا فاستخدم لغة التصوف لقيام الثورة في الارض واقامة العدالة على هذه الارض، هذا إذا كان هناك مثل هذا المفهوم في شعري"[3].

ودور الشاعر يكمن في إحياء اللغة، فيرى (البياتي) أن الشاعر هو اللغة، لانه يتفوق على جميع الاذكياء والموهوبين، لامتلاكه القدرة على الحلول في اللغة والتجربة والتعبير عما يحس به[4]. ويرى ايضاً ان الشاعر هو الرؤيا، مضافاً اليها اللغة، ومن ثم فان اللغة ليست منفصلة عن تجربة الشاعر وعالمه، وانما هي جوهر تجربته[5]. وفي ظل هذا التصور للغة الشعر يجعل (البياتي) من لغة الشعر كائناً حياً يتنفس ويولد، ويمتص طاقات الانسان وعذاباته. ويجعل كل من الحضارة والالم والجمال مفاهيم تكمن في اللغة نفسها، وبذلك أصبحت اللغة اشبه بالجسر الوحيد الذي يربط بين الوجود الفاني والوجود اللامتناهي والوجود الذي سيولد[6].

2. مفهوم الحداثة في المستوى الايقاعي

على وفق الأثر الاتصالي الذي يقوم به الايقاع، فهم رواد الشعر الحر الايقاع فهماً خاصاً، فمفهومهم للإيقاع ليس قائماً كلياً على البناء العروضي وايقاعاته وحدها، وانما بنية القصيدة الداخلية المستمدة من حالة شعورية معينة، يعيشها الشاعر تقتضي اطاراً لغوياً خاصاً، وصوراً تتمثل الحالة، مما يلحق بالبناء الوزني مضموناً موسيقياً جديداً[1]. أي "ذلك الايقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر."[2] ولهذا السبب فإن موسيقى الشعر الحر موسيقى جديدة، لحياة جديدة، وعصر موسيقي جديد، استطاع ان يذهب بالاذن الموسيقية الى حدّ أبعد مما كانت تألفه الاذن العربية القديمة من إيقاع[3]. مقتنعين بإن الايقاع القديم لم يعد قادراً وحده على أداء ذلك، وأكد احد الباحثين

---

(1) ينظر: عبد الوهاب البياتي يستعيد تجربته في الواقع الشعري، حوار اجراه: ماجد السامرائي: 223.
(2) ينظر: م.ن: 222-223.
(3) م.ن: 223، وينظر: اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، منير العكش: 227.
(4) ينظر: اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 216.
(5) ينظر: م.ن : 216.
(6) ينظر: م.ن : 217.
(1) ينظر: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث:270.
(2) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 66.
(3) ينظر: النمطية والتنوع في موسيقى الشعر العراقي الجديد، محسن اطيمش: 68.

ذلك اذ قال: "ان الاصل في ثورة العروض التي قام بها الشعر الجديد وخرج بها عن عمود الشعر التقليدي هو أن مضمون الحياة التي عرفها الأولون يختلف عن مضمون الحياة كما نعرفها اليوم، وهو يحتم تجديد صور الأدب بما يجعلها أقدر على حمل مضمون الحياة الجديدة."[4] ومن هنا كان الغرض من تجديدهم لموسيقى الشعر ليس تحطيم الاطار القديم او الثورة على الاوزان والقوافي ، وانما الغاية هو إحداث حداثة التعديل والتغيير للأسلوب الأدائي ولبنية القصيدة بحيث تكون ملائمة لتطور مضمون الحياة.

إن حداثة رواد الشعر الحر للبينة الايقاعية، قد أحدثت تحولاً خطيراً في الوزن والقافية، وفسحت حداثتهم المجال لاختلاف الرواد بعض الشيء حول ضرورتهما في قصائدهم. لأن ثورة الحداثة أخضعتهما لمقاييس جديدة تنسجم مع طبيعة هذه الثورة وقوانينها[1]، ولذلك فهما لم يحتفظا بهيئتهما الموحدة التي ظلت عدة قرون مسيطرة على القصيد العربي.

ونبدأ بمفهوم رواد الشعر الحر للقافية الموحدة، وضرورة تنويعها في الشعر الحديث لأن أساس ثورتهم على الموسيقى الرتيبة "وحدة القافية، ثم تعدتها الى الأوزان"[2] ولقد بين (السياب) اسباب تمرد الشاعر الحديث على القافية الموحدة فقال: "أما الثورة على القافية فلها اسباب [...] فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلاً تتألف من ستين بيتاً نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل في هذه القوافي الستين سوى عشرين أو أقل. فالسجنجل والمتعثكل والكلكل وغيرها، أصبحت كلمات أثرية منقرضة أو شبه منقرضة ولكن هذا ليس إلاّ جانباً من جوانب الموضوع. والثورة الحية على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت فلقد اصبح الشاعر الحديث يطمح إلى ان يجعل القصيدة وحدة متماسكة الاجزاء بحيث لو أخرت وقدمت في ترتيب ابياتها لاختلت القصيدة كلها أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الاقل. فهل يسنح الشاعر الحديث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا. كما أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة عليه أن ينحت لا أن يرصف الآجر القديم"[3] ف(السياب) عدّ سعي الشاعر الحديث للتخلص من القافية من أسباب سعيه لكتابة الشعر الحر، حيث أن معجم الشعر الحديث الذي يستطيع أن يقدم له من الكلمات التي تصلح قوافي قد انخفض بحيث لم يعد بمستوى ما كان متوافراً للشاعر القديم[4]. وثورة الشاعر الحديث على القافية الموحدة تتماشى مع ثورتهم على نظام البيت، بمعنى انها تتماشى مع التطور والتغيير الحاصل في موسيقى الشعر.

ومن الخصائص الحداثوية التي يتصف بها رواد الشعر الحر هو رغبتهم بالتنويع في القوافي، وقد عمد (السياب) إلى تنويع قوافيه وتبديلها من وقت الى آخر حتى عرف

---

[4] دراسات في النقد والأدب، د. لويس عوض: 185-186.
[1] ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد: 148-149.
[2] اساطير: 5.
[3] بدر شاكر السياب- رائد الشعر الحديث، عبد الجبار داود البصري: 87-88.
[4] ينظر: آراء في الشعر والقصة: 10.

عنه "بولعه المبكر بهذا المنحى. وظل عليه حتى آخر قصيدة له. وكان يشكل للسياب احدى خصائصه التراثية"[1] وهذا ماجعل القافية لديه تتنوع بتنوع مستويات أدائها، ولذلك فهو يتبع نمطين من التقفية ، الاول: نمط القافية المتواليه[2]، والثاني: نمط القافية المتراوحه[3]، وهو كثير في شعره.

ان استخدام الشاعر الحديث للقوافي المتنوعة يفسر لنا عملية تعقيد العمل الفني الحديث، لأن قصيدة الحداثة لم تعد تشتمل على التقنيات البسيطة التي لا تتلاءم مع روح التجربة وتعقيدها. وان القافية المنوعة والمعقدة هي التي تخضع لأشكال متعددة من التنوع في الاستخدام التقفوي وهذا ما "يسهل للشاعر الحديث مهمة اختيار قوافيه والملاءمة بينها"[4] ومن هنا ندرك بإن (السياب) من شعراء الحداثة الذين لم "يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون اكثر مواتاة للبناء في القصيدة الحديثة"[5]. وباهتمام (السياب) بالقافية كان "قلما يرسل شعره خالياً من القافية لدرجة أنه حينما يرد سطر في نهاية فقرة من فقرات القصيدة دون أن يكون هذا السطر متحداً في القافية مع سطر أخر مما قبله فان الشاعر كان يلتزم بأن يورد سطراً من سطور الفقرة التالية متحداً مع هذا السطر في القافية"[6]. ومما تقدم يتبين لنا أن (السياب) اهتم بالقافية اهتماماً بالغاً، ولم يرغب في التفلت منها[7] وحاول ان يغنيها بالوظائف الدلالية التي تجعل منها بنى رئيسية في قصائده، وذلك عن طريق تنويعها في القصيدة الواحدة.

وكانت تجربة (السياب) مع العروض الخليلي هي تجربة الشعر الجديد كله[8]، لأنه استطاع ان يقدم للشعر الحديث نموذجاً جيداً يزخر بالنغم الخارجي والنغم الداخلي، مما زاد تجربته الشعرية غنى وحرارة[1]. ومن محاولاته الجديدة قيامه بمزج الأبحر الشعرية في اكثر من قصيدة على النحو الذي يعطي إثارة ودهشة يقتضيهما الموقف الشعوري في الانتقال من بحر الى سواه[2]. وعلى الرغم من ان الانتقال من وزن الى آخر يسبب (نشازاً) في الموسيقى، لا تقبله الأذن الحساسة، ولكن الانتقال المقصود هو ما يتطلبه المعنى كما يرى (السياب)[3]. ومن الإمكان المحافظة على انسجام الموسيقى في القصيدة، رغم اختلاف موسيقى الابيات، وذلك عن طريق استعمال الابحر الشعرية ذات التفاعيل الكاملة[4]. فـ(السياب) يدعو الى السطر لا البيت، مع الاعتماد على التفاعيل الكاملة ، والمحافظة على الانسجام الموسيقي في جو القصيدة كلها. ودعوته هذه جاءت لضرورة

---

(1) شاذل طاقه دراسة في شعره ، علي جعفر العلاق: 68.
(2) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 457/1.
(3) ينظر: م.ن : 1/ 611 و 615-616.
(4) تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب: 181.
(5) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح ابو اصبع: 240.
(6) شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، حسن توفيق: 309.
(7) ينظر: رسائل السياب: 108.
(8) ينظر: شجر الغابة الحجري: 348.
(1) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ ووو.
(2) ينظر: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة-دراسة مقارنة: 198.
(3) ينظر: شجر الغابة الحجري: 349-350.
(4) ينظر: اساطير: 6.

إحداث التنويع، لان ثورة الشعر الحر جاءت لتطوير وتنويع بعض العناصر الحسنة من عناصر التراث الشعري، والابتعاد عن العناصر الفاسدة[5]. كما نجد ان (السياب) لايهدف من وراء الاحتفاظ بالأوزان الشعرية الى التقيد بوزن واحد وقافية موحدة[6]، فيقول: "فليكن الشعر مرسلاً، ولكن عليه ان يحتوي على ديباجة قوية وموسيقى ظاهرة واسلوب ممتاز ليمكن قراءته أولاً ولكي تستسيغه الأذن والروح ثانياً."[7] ولهذا نجد انه كان يحرص دائماً على موسيقاه الخارجية، وحرصه هذا متأتٍ من أن للوزن اهمية خاصة لديه، لان اثر الوزن كبير لا يقل عن اثر الصورة ، ولانه يسهم إسهاماً فاعلاً في إقامة بناء القصيدة العام وتوحيده. ولأجل هذا الدور الذي يقوم به الوزن فإن (السياب) يرفض الشعر غير الموزون ، ويعدّ وجود الوزن شرطاً اساساً في الشعر[1] وللوزن في الشعر الحديث دور مهم، اذ يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يلائم خواصها وطبيعتها[2].

ويرى (السياب) ان ثورة كل شعراء الحداثة على الأوزان، ليست بثورة، لأن جميع الشعراء مازالوا يكتبون بإوزان الخليل[3]، وكل ما فعلوه هو تعديل بعض منها. و(السياب) محق هنا، لان الوزن القديم بقي مسيطراً على الشعر الجديد، بما في ذلك شعره، ومن يقرأ شعره خلال مراحله الشعرية، يجد أنه استغل كل البحور الشعرية ما عدا (المجتث والمقتضب والمديد). وبذلك كان (السياب) من أكثر شعراء الحداثة تنويعاً في موسيقى قصيدته وتعدد بحورها[4].

ومن قصائده التي ينتقل فيها من بحر الى سواه قصيدته (في المغرب العربي)[5] التي بناها على بحر الهزج، ودخل في ثناياها بحر الرجز. وكذلك قصيدته (فجر السلام)[6] التي انتقل فيها من بحر البسيط الى بحر الكامل، ليكسب القصيدة تدفقية استهوته كثيراً فيما بعد. وبذلك كان (السياب) من الشعراء الذين وقفوا على ضحالة البحر الشعري، وافتقار القصيدة الحديثة الى الثراء والتنوع الموسيقي، محاولاً الخروج من زجاجة التقليد، والتخفيف من حدة موسيقية النظام القديم في سبيل التنوع الموسيقي المناسب للشعر الجديد.

ونظرة (نازك الملائكة) للقافية ، نظرة متناميه مرتبطة بمراحل إبداعها، وذلك لأنها في بداية دعوتها للشعر الحر، لايظهر تمسكها بالقافية الواحدة، وتقول عنها: "ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت [...] وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طيلة العصور الماضية، [...] المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة، [...] والقافية الموحدة قد كانت دائماً هي

---

(5) ينظر: آراء في الشعر الحديث.
(6) ينظر: كتاب السياب النثري: 80.
(7) م.ن: 80.
(1) ينظر: في مفهوم الشعر عند السياب- الماهية والوظيفة، عبد الكريم راضي جعفر: 37.
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية: 21-22.
(3) ينظر: آراء في الشعر الحديث.
(4) ينظر: شعر بدر شاكر السياب- دراسة فنية وفكرية: 288.
(5) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 394-402.
(6) ينظر: م. ن: 2/ 213.

العائق، [...] فالشاعر يضطر الى مصانعة القافية"[1] وبتمرد الشاعرة على القافية الموحدة، فهي تجد اسلوباً مغايراً، اكثر حداثة وجدة للقافيه، وهو اسلوب يعتمد على الايجاز والتركيز، ويقف عند انتهاء المعنى المقصود، دون النظر الى اكمال الوزن المعروف، وما يرادفه من التكلف والمبالغة في المعاني، واضطرار الشاعر لملء المكانات المتبقية من قصيدته لسد الفراغ[2]. ولابد لنا من الاستدلال على دعوتها هذه، فاننا نجدها قد حررت القافية تحرراً تاماً في بعض قصائدها، من مثل قصيدتها (مر القطار)[3] و (خرافات)[4] و (نهاية السلم)[5]، فالشاعرة تركت القافية تتكرر كما يشاء الوضع الطبيعي للسياق، دون التقيد بنظام معين[6] . ولهذا كانت (نازك) تلجأ الى تعاقب القوافي وتشكيلها المتجدد[7]، فتكون على انماط مختلفة ومتجددة.

وبعد استقرار حركة الشعر الحر، تجاوز بعض الشعراء على القافية تجاوزاً حاداً، مما حدا بالشاعره ان تعدل عن رأيها الاول، فهي تراها في كتابها النقدي ركناً مهماً في موسيقية الشعر الحر لأنها "تحدث رنيناً وتثير في النفس انغاماً واصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر احوج مايكون الى الفواصل"[8] في حين كانت تراها في بداية دعوتها قد "خنقت احاسيس كثيرة، ووأدت معاني لاحصر لها في صدور شعراء اخلصوا لها"[9] وبذلك كان هذا التعديل شاملاً اصاب القافية، وموافقاً لقانون الأذن العربية وما يمنحه الذوق[10].

وترى الشاعرة ان وجود القافية في الشعر الحر مهم وضروري، قد يفوق اهميتها في الشعر العمودي لان "الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة ايقاعاً شديد الوضوح. بحيث يخفف ذلك من الحاجة الى القافية الصلدة الرنانة التي تصوّت في اخر كل شطر، فلا يغفل عنها إنسان، وأما الشعر الحر فانه ليس ثابت الطول وانما تتغير أطوال اشطره تغيراً متصلاً فمن ذي تفعيلة الى ثان ذي ثلاث الى ثالث ذي اثنتين وهكذا"[1]. ومن هنا حرصت الشاعرة على القافية، فكانت تكرر كل قافية مثنى وثلاث ورباع، وتعود إلى هذه القوافي بين أبيات وأخرى، مما ارغمها على اختيار قواف احياناً. وكما استعملت التشكيلات الخماسية في كثير من قصائدها. من مثل (الافعوان)[2] و(لنكن اصدقاء)[3] و(في طريق العودة)[4] و(يحكى ان

---

[1] ديوان نازك الملائكة: 2/ 17-19.
[2] ينظر: م.ن : 2/13-17.
[3] ينظر: م. ن: 2/60.
[4] ينظر: م. ن: 2/84.
[5] ينظر: م.ن : 2/110.
[6] ينظر: م.ن: 2/20.
[7] ينظر: دير الملاك: 337.
[8] قضايا الشعر المعاصر: 165.
[9] ديوان نازك الملائكة : 2/ 18.
[10] ينظر: نازك الملائكة الشعر والنظرية: 211-223.
[1] قضايا الشعر المعاصر: 164.
[2] ينظر: ديوان نازك الملائكة: 2/ 77- 83.
[3] ينظر: م.ن: 2/ 143-149.
[4] ينظر: م. ن: 2/ 253-259.

حفارين)[5] و(صلاة الاشباح)[6] وسواها من القصائد التي تحتوي كل قصيدة على عدد كبير من الاشطر الخماسية.

وترى الشاعرة ان حركة الشعر الحر اسلمت القافية "الى وضع جديد ليس له سابق شائع الا في البند الذي ظهر في العراق في القرن الحادي عشر الهجري. اصبح الشاعر ينوع القوافي على غير نظام محدد، يأخذ به نفسه، وانما يغير القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معين، ولا بمقاطع متساوية"[7]. فالشاعره ترغب في تنويع القوافي، وهذا ما عُرف عنها بهندستها في تنويع القوافي، واعتمادها نظاماً هندسياً صارماً[8]، متخذة من القوافي المنوعة والمتداخلة التي تتكرر على غير نسق نهجاً لها[1]. في معظم قصائدها الحرة. واذا نظرنا الى قصيدتها (الافعوان) نجد هذا التنوع في القوافي . فتقول[2]:

أين امشي؟ واي انحناءْ
يُغلقُ البابَ دون عدويّ المرُيبْ
إنه لا يحسّ البكاءْ
أينَ .... أينَ أغيبْ
هَربي المستمرّ الرتيبْ
لم يَعدْ يستجيبْ
لنداءِ ارتياعي وفيم صُراخُ النداءْ؟
هل هناك ملاذُ قريبْ
أو بعيدُ... سأمضي وإن كانَ خلفَ السماءْ
أو وراء حُدود الرجاء
الخ

ان تنويع القوافي بين سطر واخر، شكل احدى خصائص الايقاع في شعر (نازك)، وهذا التنويع لايدفع القارئ الى الملل، فضلاً على انه يحافظ على التلاحم الداخلي للمقاطع، وهذا حاصل عن تواصل المقاطع الشعرية في دفقة واحدة[3].

ان (نازك) مثل (السياب) اولعت بالقافية وترفض كل دعاوي التفلت منها[4]، بمن فيهم نفسها يوم رأت في القافية السبب الذي انزل خسائر فادحة في الشعر العربي، فتقول عن اهمية القافية: "أما انا فلم اتخل عن القافية حتى اليوم، وانما احتضنها واشعلُ حول الثريات، والحُّ على الشعراء ألا يتخلوا عنها، ومثلي في هذا بدر شاكر السياب يرحمه الله [...] وحتى لو سعد الشعر المعاصر بحياته حتى اليوم ما أظنهُ كان يتخلى عن القافية فانّ

---

(5) ينظر: م.ن : 2/ 321-326.
(6) ينظر: م.ن: 2/ 389-397.
(7) سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى: 46.
(8) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية: 133.
(1) ينظر: نازك الملائكة- دراسة ومختارات، عبد الرضا علي: 92.
(2) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 2/79-80.
(3) ينظر: فصول في نقد الشعر العربي الحديث: 275.
(4) ينظر: نازك الملائكة- دراسة ومختارات: 95.

بينهُ وبينها صلة حب حميمة. كان يرسلُ صرخاته الشعرية الاخيرة وهو يحتضر على سرير العذاب، ومع ذلك كان يتمسك بالقافية ويرفض ان يفلتها"[1] فالقافية اذاً ضرورة ملحة عند رواد الشعر الحر، ولم يهملوها لانها قائمة في شعرهم، وان اخذت شكلاً اخر، هو في الحقيقة اصعب مراساً من القافية الموحدة، لانه قائم على التنويع بين حين واخر.

وفي وقت متأخر، أكدت الشاعرة اهمية القافية وضرورتها الفنية والسيكولوجية، وحددت اهميتها بنقاط، هي:

1. القافية تحديد لنهاية الشطر، وخاصة في الشعر الجديد، لأنه لا يلتزم طولاً ثابتاً.
2. القافية الموحدة توحيداً جزئياً او كلياً في القصيدة الحرة غير الطويلة طولاً فادحاً تصبح وسيلة لخلق وحدة في القصيدة.
3. القافية وسيلة امان واستقرار للقارئ، فهو يحس ان الطريق واضح، على عكس القصائد غير المقفاة.
4. تشعرنا القافية بوجود النظام في ذهن الشاعر، وتنسيق الفكرة لديه ووضوح الرؤية الشعرية وقوة التجربة.
5. تكشف لنا القافية عن الافكار الداخلية في اعماق اللاوعي عند الشاعر.
6. ان القافية ذات تأثير غامض وسحري وقوي في نفس القارئ، اشبه بالتيار الكهربائي يسري في جو القصيدة، ويرقرق في الفاظها قوة مغناطيسية تجتذبنا دون ان نعلم لماذا.
7. تضيف القافية نغماً وجواً الى القصيدة.
8. ان عيب القافية –القيد- له منافع عظيمة احياناً.
9. ان ترادف القوافي يعطي احساساً بأن الشاعر لديه عزيمة، وخاصة في الشعر الثوري، لان القافية هي قتال ومصاولة[1]. وبهذه النقاط يظهر لنا ان (نازك) و(السياب) يبحثان عن قافية لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة بين كل الكلمات يستدعيها السياق الموسيقي والمعنوي للشطر الشعري[2].

ودعت الشاعرة في بيانها الأول للشعر الحر الى التحرر من الاوزان القديمة، وذلك عن طريق التمرد على نظام البيت، والتلاعب بعدد التفاعيل[3] ، لان الوزن قيد يحد من حرية التعبير- ويمنع الاضاءات الشعرية التي تميز الصورة الشعرية عن الصورة النثرية[4]. ولكنها ترى ان التحرر من الوزن يشكل خطورة، وان حرية التغيير صعبة وخطرة، لايقوى عليها سوى كبار الشعراء[5]. لان التلاعب بالوزن يستتبعه تنويع في لغة

---

(1) القافية في الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة: 35.

(1) ينظر: نازك الملائكة-دراسة ومختارات : 254-272، وينظر مصدره هناك، والنقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: 144-146.

(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 67.

(3) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 2/13-15.

(4) ينظر: التيارات المعاصرة في النقد الادبي، بدوي طبانة: 328.

(5) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 12-26.

الشعر من حيث اللفظ والمعنى[6] اذا حدث التغيير في لغة الشعر، فإن الاوزان والقوافي والاساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً، التجارب الشعرية ستتجه اتجاهاً سريعاً الى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد[7]. ولكن هذا التغيير في الاسلوب "ليس خروجاً على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها"[8]، وجاء هذا التغيير مسايراً للتطور الحاصل في المعاني والاساليب، وبذلك تكون الشاعرة قد افادت في تطوير الاوزان الشعرية من الشعر الانكليزي، واعترفت بأنها تأثرت بأسلوب الشاعر الامريكي (ادجار الن بو)[1]، وقال (منيف موسى) بأن الشاعرة نقلت الى الشعر العربي الحديث بعض طرائق النظم الانجليزية[2].

ان موسيقى الشعر الجديد عند (نازك) لاتنشأ من الألفاظ في ذاتها، وإلا كانت الالفاظ جميعها تملك صفة الموسيقية وهي في سياقها النثري[3]. وانما الالفاظ تكتسب موسيقاها من خلال السياق الذي ينسجه الشاعر، وعلاقتها الخفية بما حولها من الالفاظ الاخرى وما تبثه من معانٍ توحي بها الالفاظ دون ان تشخصها تماماً[4]. وباهتمام الشاعرة بالشكل الموسيقي من حيث هو قواعد تتبع، وانظمة موسيقية لابد من دراستها وحدها وفي سياق معزول، افردت للشعر الحر عروضاً خاصاً به[5]. ويظهر اهتمامها بالعروض الخليلي من خلال وصيتها للشاعر العربي الناشئ، واشتراطها عليه بأن يستعين بضبط العروض وصحة استخدامه في الشعر من خلال التخميس والتشطير ونظام الدوبيت والبند والاجازة وغيرها من القوالب الايقاعية التي عفى عليها الزمن. ويجب ان يتبع الشاعر استراتيجية المراحل التي تقتضي إلا ينتقل الشاعر من اطار العروض الشطري إلى اطار العروض الحر الا بعد ان يكون قد استوفى مهارات إجادة الأول حتى يتفرغ للثاني[6]. ومن هنا شغلها العروض كجزء من تجربتها لتقنين الشعر الحر، فاستنبطت اصول هذه التجربة، واسست الاوزان على التفعيلة المتنوعة العدد، وعلى البحور الصافية والبحور الممزوجة[7].

ومن جملة اهتمامها بالعروض الخليلي، قيامها برصد بعض المشكلات والأخطاء العروضية التي وجدتها شائعة عند معاصريها من الشعراء، واهمها:

1. ***<u>الخلط بين التشكيلات</u>***: ان الشعر الحر، يتكون من شطر واحد، وليس فيه غير الضرب، وان "الشطر الاول في القصيدة الحرة يعين للشاعر خاتمة كل شطر تالٍ يرد فيها، سواء اكان البحر صافياً ام ممزوجاً. ومعنى هذا ان وحدة الضرب قانون جار في

---

(6) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 2/ 28.
(7) ينظر: م. ن: 2/ 28.
(8) م.ن : 15/2.
(1) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 20/2.
(2) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب الحديث...: 446.
(3) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء: 147.
(4) ينظر:م.ن: 147.
(5) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 77-111.
(6) ينظر: سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى: 110-130.
(7) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 67-75.

القصيدة العربية مهما كان اسلوبها"[1]. ولهذا فضلت الشاعرة ان تضع نظاماً محدداً لقصيدة التفعيلة، بعدما خرجت القصيدة الحرة على النظم النمطية للقصيدة التقليدية، واول من تجاوز هذا النظام، هي الشاعرة نفسها، وفي كثير من قصائدها من مثل (مر القطار)[2] التي بنتها على بحر الكامل، اذ جمعت بين (متفاعلن ومتفاعلان ومتفاعلاتن) وفي قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرو)[3] التي بنتها الشاعرة على الرمل، وجمعت بين (فاعلان وفاعلن وفاعلاتن وفعلن) وغيرها من القصائد[4] التي بنتها على ذلك ، ثم عدلت عن رأيها هذا وسمحت للشاعر بجواز جمع التشكيلات لكن حددتها دون غيرها من التشكيلات، وهي:

أ. جواز اجتماع التفعيلة مع ممدودها في ضرب القصيدة في ثلاث مواضع وهي، اجتماع فعل مع فعول، وفعلن مع مفعول، ومفاعلين مع مفاعيلان.

ب. جواز اجتماع كل ما يصح وقوعه في العروض والضرب في البيت العمودي القديم، وبه يجوز ان تجتمع في اضرب القصيدة الحرة (فاعلن وفاعلاتن وفعل وفعولن ومستفعلن ومفعولن)[5]. وقد طبقت (نازك) هذه التجاوزات في شعرها، وهذا ماتراه في قصيدتها (دكان القرائين الصغيرة)[6]، اذ نجد اضرب (فاعلاتن وفاعلان) وهما يجتمعان في قصيدة واحدة، ولا تكون احداهما ضرباً والاخرى عروضاً في بيت واحد[7].

2. المشكلة الثانية: وجود الزحاف في تفعيلة الرجز، وترى الشاعرة ان معاصريها اكثروا من استعمال الزحاف في الرجز، حتى ان الجمهور بدأ يعزف عن قراءة الشعر الحر[1].

3. المشكلة الثالثة: مشكلة الوتد المجموع، وترى الشاعرة ان الوتد يتصف بالصلادة والقوة، ويتحكم في طبيعة الكلمة التي يرد فيها، فيشقها عندما يرد في اولها الى شقين فيقطع بذلك اوصالها ويضيع تماسكها[2]. وترى الشاعرة ان الشاعر القديم تخلص من تحكم الوتد بطرائق مختلفة، فهو اما يورده في اخر الكلمة، او في النصف الاول من الكلمة على ان يكون اخره صوت علة[3].

4. المشكلة الرابعة: وجود (مستفعلان) في ضرب الرجز، وقد اعترضت الشاعرة على هذه الظاهرة في الشعر الحر، لأن الاذن بطبيعتها تمج التذييل في الرجز، لشناعة وقعه، ولانه لايقع في الشعر العربي[4]. ومن هنا نفهم ان لقصيدة التفعيلة نظاماً عروضياً معيناً،

---

[1] قضايا الشعر المعاصر: 66.
[2] ينظر: ديوان نازك الملائكة: 60/2.
[3] ينظر: م.ن : 2/ 187-196.
[4] ينظر: م.ن: 2/ 486-490.
[5] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 29.
[6] ينظر: يغير الوانه البحر: 74-94.
[7] ينظر: ميزان الشعر، بدير متولي حميد: 83-85.
[1] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 90.
[2] ينظر: م.ن: 82-83.
[3] ينظر: م.ن: 84.
[4] ينظر: م.ن : 105.

فهو يتشابه في التفعيلات في الاشطر تشابهاً تاماً، وباستدعائه التفعيلة المنفردة في الشطر كشرط لا يجوز الخروج عليه، مما يعطي صفة الالتزام للشعر الحر، وليس صفة الفوضى، كما حاول دعاة القديم ان يضيفوه اليها[5]. فهو شعر جار على قواعد العروض العربي، ويصح عليه الخطأ والصواب العروضي، كما يصح على الشعر القديم[6]. وان أي خروج عن وحدة الضرب خروج على مبادئ الشعر الحر[7]. ولذلك رأت (نازك) ان لهذه القيود اسباباً ذوقية وجمالية وموسيقية[8].

وعلى الرغم من ريادة الشاعرة للشعر الحر، لم تتخلَ في نظمها للشعر الحر عن بحر دون سواه، فقد تنوعت البحور التي استخدمتها، اذ لم يبق أي بحر من بحور الشعر العربي إلا ونظمت فيه[1]. وباهتمامها بقضايا العروض مكنها من الريادة في النقد العروضي.

ويرى (البياتي) ان حداثة الشعر لم تكن بالثورة على العروض العربي، بل هي ثورة على طرائق التعبير، لان اساس ثورة الحداثة لم تكن قائمة في الاطار التقليدي بقدر ماهي ثورة في حضور الشاعر وغيابه[2]. وذهب بعد ذلك يبحث عن ايقاع جديد يتلاءم وايقاع التجربة الجديدة، تجربة تقويض أبنية قديمة، واختيار اثمن مافيها لتشييد بناء جديد يعكس الواقع المعايش[3].

ولما كان مفهوم الايقاع عنده مرتبطاً بموقفه الداخلي ومضمونه الشعري، تمرد على الوزن والقافية فقال: "آن لنا أن نقضي عليهما قدر الامكان لأنهما لم يعودا مؤاتين لتجاربنا الجديدة ولأزمة ضميرنا وحريتنا"[4] ولهذا رأت (نازك الملائكة) ان (البياتي) اول شاعر من شعراء الشعر الحر حاول الانفلات من القافية الموحدة، اذ حدث ذلك تدريجياً في شعره، فبدأ يترك اشطراً سائبة بين الاشطر المقفاة، ثم تخلى عنها تماماً[5]. والحق ان (البياتي) من شعراء الحداثة الذين كانوا يتمسكون في مراحلهم الاولى بايراد القافية في شعرهم، ففي نتاجه الشعري الذي سبق عام 1970 كان يهتم بها ويحافظ على الانماط التي يضعها لقوافيه[6]. وديوانه (اباريق مهشمة) خير دليل على ذلك الحفاظ مع التنويع في اشكالها[7]. ومن استخدامات (البياتي) للقوافي المتنوعة قصيدته (ولكن الأرض تدور) التي تتحرك على ثمان مجموعات تتوزع على ثلاثة اشكال. ومن هنا نستطيع ان نقول ان حركة الحداثة الشعرية في العراق لم تقلل من اهمية القافية، ولكن معظم شعرائها

---

(5) ينظر: عن اللغة والادب والنقد: 153.
(6) ينظر: ابن زيدون في مقاييس الشعر العربي الجديد، وليم الخازن: 71.
(7) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 96.
(8) ينظر: م. ن: 91-95.
(1) ينظر: بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية: 276-288، ونازك الملائكة-دراسة ومختارات: 87-95.
(2) ينظر: ديوان عبد الوهاب البياتي: 41/2.
(3) ينظر: م. ن: 17/2.
(4) اجابة البياتي عن استفتاء مجلة الآداب ، ع8، بيروت، آب، 1953، 74.
(5) ينظر: سايكلوجية الشعر ومقالات اخرى: 52-53، وسيرة ذاتية لسارق النار، عبد الوهاب البياتي: 64.
(6) ينظر: دير الملاك: 331.
(7) ينظر: اباريق مهشمة: 8-10 و11-14 و16-20 و24-26 ومعظم قصائد هذا الديوان.

كانوا يولون تنويع القوافي اهمية بالغة. وربما يكون هذا وراء نجاح الشعر الحر واخفاق الشعر المرسل الذي تخلى عن القافية[1].

ولم يبتعد (البياتي) عن الوزن العربي في أي قصيدة من قصائده على الرغم من دعوته الى القضاء عليه[2]. ومن الغريب حقاً ان الوزن الشعري الموروث بقي مسيطراً عليه، فهو يربط بين الوزن ونمط التقنية التي يعتمدها البحر في شكل القصيدة من جهة، وبين التجربة الشعورية من جهة اخرى. ففي قصيدته (وردة الثلج)[3] يعتمد على ايقاع سريع يتناسب مع الفضاء الحركي الذي منحه بحر القصيدة وهو (الرمل)، واعتمد ايضاً على التدوير، وان كان جزئياً إلاّ انه منح القصيدة جواً من القدرات الحركية الجديدة[4].

مما تقدم ، نفهم ان موسيقى الشعر الحر ليست رتيبة، وان الشعر الحر ليس خروجاً على اصوله، فهو شعر موزون ومقفى وان تنوعت قوافيه على وفق منهجية التجديد الذي تتطلبه حضارتنا وثقافتنا، وقصيدة الشعر الحر لم تحطم الشكل القديم، وانما قامت بتعديله على وفق قانون التطور والتغيير، وان الشكل القديم لم يتسع لتجاربهم الجديدة مما تحتم الامر على وحدة البيت ان تتحطم.

مفهوم الحداثة في المستوى الدلالي

تمرد رواد الشعر الحر على المضمون التقليدي في الشعر العربي، تمرداً سياسياً واجتماعياً وفكرياً وميتافيزيقياً. وجاء تمردهم هذا، بعد أن فتحوا عقولهم ووجد ناتهم الى تجارب العالم الغربي القديم والحديث، مما طبع شعرهم بطابع الرؤى الفلسفية والعالمية[1]. وكان (لاليوت) اثر واضح في شاعرية الرواد، اذ اعطى لمضمونها الشعري أرضية تتحرك عليها وخلفية تصدر عنها[2].

قبل ان نتحدث عن مفهوم حداثتهم في المستوى الدلالي، أرى انه يتحتم علينا ان نلقي نظرة عامة على طبيعية المفهوم الشعري في مراحل ابداعهم الشعري المختلفة، والتعرف على غاية الشعر عند كل شاعر من شعراء الشعر الحر، لان مفهوم الشعر

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي، شكري عياد: 97.
(2) ينظر: اجابة البياتي عن استفتاء مجلة الآداب: 74.
(3) ينظر: بستان عائشة، عبد الوهاب البياتي: 84-85.
(4) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية: 29.
(1) ينظر: عن اللغة والادب والنقد: 154-155.
(2) ينظر: م.ن : 155.

وغايته، ودور الشاعر، عند شعراء الشعر الحر يتغيران من مرحلة الى اخرى، وهذا التغيير والتحول لم يقتصر على شاعر دون سواه، وانما ينطبق بوجه عام على رواد الشعر الحر[3]. وهذا التحول ، غالباً مايكون متصلاً بتقلب ظروف الحياة من حولهم.

قسم معظم الباحثين مراحل ابداع (السياب) للشعر على ثلاثة مراحل[4]: الاولى وهي المرحلة الرومانسية، ومفهوم الشعر في هذه المرحلة هو مفهوم ذاتي، والشعر توأم الحب، وقد وحّد (السياب) بينهما توحيداً شاملاً، وعدّ القلب هو مصدر إلهام الشعر. ودور الشاعر هنا دور الخالق والمبدع[5]. والمرحلة الثانية هي مرحلة التزامه بالواقعية الجديدة، ومفهوم الشعر، هنا يصبح اكثر شمولية من الفردية، والشعر هو الفن الذي يعبر عن واقع الامة، ليكون شعراً صادقاً في تعبيره، وان تعبيره عن افكار العصر ومضامينه هو إفصاح عن فهمه للدور المهم الذي يجب ان يشغله الشعر، إذ "إن الشعر في هذا العصر، لا يزال له خطره، وان الشاعر لايزال كما كان منذ القديم نبياً بين الناس، يرشدهم ويهديهم، ويقوّم ما اعوج من طباعهم واذواقهم"[1]. وقد ادرك (السياب) ان المضمون الذي لايمثل حقائق العصر لايمنح الشاعر وجوداً مؤثراً، وهذا ما أكّده حين رأى ان شعره "بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وادب الابراج العاجية"[2].

ويجعل (السياب) نفسه من دعاة الادب الواقعي قائلاً: "انني من دعاة الأدب الواقعي او الملتزم أو سمّه ما شئت ، فإنّ ما تدعوه وردة يبقى وردة وان سميناه باسم آخر كما يقول شكسبير"[3]. ولكن اية واقعية يؤمن بها (السياب)؟ ان الواقعية التي يؤمن بها (السياب) هي الواقعية التي تحدث عنها (ستيفن سبندر) في محاضرته (الواقعية الجديدة والفن)، وهي واقعية تمكن الشاعر من تحليل مجتمعه تحليلاً يحوي اكبر قدر ممكن من الحقائق[4]. وهي واقعية تنبع من نفس الشاعر، واقعية لها الدور في توثيق العلاقة بين الشاعر والمجتمع، وقد بين (السياب) ذلك حين قال: "أنا من المؤمنين بأن على الفنان ديناً يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه ولكنني لا أرتضي ان نجعل الفنان – وبخاصة الشاعر- عبداً لهذه النظرية والشاعر إذا كان صادقاً في التعبير عن الحياة في كل نواحيها، فلابدّ من أن يعبّر عن آلام المجتمع وآماله ، دون أن يدفعه أحد الى هذا، كما أنه من الناحية الاخرى يعبر عن الآمه هو وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعمق أغوارها أحاسيس الاكثرية من أفراد هذا المجتمع"[5] ولم يكتف (السياب) بدعوته التنظيريه فقط، فنراه يطبقها في قصيدته المشهورة (انشودة المطر)[6]، التي استطاع بوساطتها ان يرصد تمزقات الواقع العربي، وصراع المفاهيم القاطنة في الوجدان العربي، وصور الشاعر فيها

---

[3] ينظر: شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية: 248.
[4] ينظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره: 32-131، وشعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية: 128-130.
[5] ينظر: شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية: 128.
[1] المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة: 20.
[2] تعليقات، بدر شاكر السياب: 69.
[3] وسائل تعريف العرب بنتاجهم الحديث: 22.
[4] ينظر: بدر شاكر السياب الرجل والشاعر: 124.
[5] اساطير: 8.
[6] ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 474-481.

معاناة الجيل وسوداوية المرحلة واحلام المستقبل[1]. ف(السياب) في مرحلته الثانية شاعر ملتزم على مستوى الوجود والواقعية.

ومرحلته الثالثة كانت مرحلة ارتداد الى الذات، واستنكر الشاعر لكل ما جاء من شعره الملتزم، ورأى انه من الافضل عليه ان يكتب ما يجيش في نفسه، وان يكون مفهوم الشعر وغايته ذاتيين، وبعيدين عن الالتزام[2]، وعبر (السياب) عن ذلك فقال[3]:

لقد سئم الشعر الذي كان يكتبُ
كما ملَّ اعماق السماء المذنبُ
فأدمى وأدمعا:
حروب وطوفان، بيوتٌ تدمرُ
وما كان فيها من حياةٍ تصدعّا.

وبدأت (نازك الملائكة) رومانسية في عاشقة الليل، ومفهوم الشعر عندها مفهوم متصلاً بالذات الباطنية حيناً، وباللاشعور حيناً آخر، والشاعر يعبر عن حالاته بفنه واحلامه معاً[4]. وعبرت الشاعرة عن الشعر عندها بأنه مغامرة باطنية حدسية مطلقة. ولكن رومانسيتها هذه، لم تعزلها عن انطلاقها نحو الواقع الانساني الصاخب، واذا عدنا الى شعرها بعد مرحلة عاشقة الليل، نجد ان مفهوم الشعر عندها اصبح مفهوماً انسانياً، والشاعر ولد ليراقب مجرى الحياة، لانه أصدق صوت معبر عن الانسان والآمه واحزانه[5].

لم تكن الشاعرة انطوائية طوال حياتها، أو تعيش في البروج العاجية، وانما هي شاعرة صورت واقع الحياة ومآسي الحروب وصور المجتمع، ولهذا وضعها معظم الباحثين في ضمن لائحة الشعراء القوميين العرب، ومن هؤلاء الباحثين (س . موريه)[1] و(عبد الرضا علي)[2] و(احمد مطلوب)[3]، وهذا ما يجعلنا نقول عنها بانها شاعرة ذات نزعة وطنية وقومية.

ومفهوم (البياتي) للشعر يكاد يكون مفهوماً متنامياً خلال مراحله الشعرية. فقد بدأ ذا رؤى رومانسية، إلا ان الحس الجماعي كان غالباً على شعره، ومن خلال معايشة تجربته الشعرية نجد ان الرؤى الشعرية قد زادت كثافة وتعقيداً، من ديوان الى اخر، والشعر عنده اصبح بمثابة عملية الارتطام بهذا العالم، وان كتابته هي نوع من المعادل لوجود الانسان الذي يفنى في كل لحظة[4]. وبهذا التنامي يجعل (البياتي) غاية الشعر، انسانية، ويأسى على الانزلاق بالرومانسية، ويحدد وظيفة الشعر وفعاليته في الواقع، لانه

---

(1) ينظر: دراسات في الشعر العربي الحديث: 21.
(2) ينظر: شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية: 130.
(3) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 1/ 636-638.
(4) ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث...: 233.
(5) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 112/1.
(1) ينظر: الشعر العربي الحديث 1800-1970 : 398.
(2) ينظر: نازك الملائكة - دراسة ومختارات: 69-72.
(3) ينظر: في الشعر العربي الحديث، احمد مطلوب: 290.
(4) ينظر: اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 216.

يرى ان الشعر الحق هو الذي يلتزم بالواقع الانساني بكل تناقضاته وصيرورة قضاياه. ومن هنا نراه يثور على دعاة الفن للفن ويصفهم بالمتسولين[5]. لانهم لا يصورون الحقيقة، ولذلك ذهب يحقق قضيته من خلال شعره لمواجهة الظلم الاجتماعي، والذل الكوني الذي يواجهه الانسان رغبتاً منه في تحقيق العدالة على الارض[6]. وايجاد حلٍ لمشكلة الموت التي يواجها الثوري.

ودور الشاعر في ظل مفهوم (البياتي) للشعر، أشبه بدور العراف والنبي، ولايكرر دروساً لقنها مثل المعلم، وانما يخلق ويتنبأ ويستشرف البقاع، ويحاول ايجاد نظام خاص للفوضى الابدية التي يعيشها الانسان من اجل أن يعبر عن المستقبل[7]. بمعنى ان للشاعر رسالة ونبوءة خاصة به، ومن ثم لايمكن لاي شاعر أن يضع وصية يمكن يستخدمها الشعراء الاخرون علامة للهداية. ومن هنا نستطيع ان نقول ان (البياتي) شاعر واقعي، ولكنه منحاز الى قضية سياسية، تمكن من رفعها من المستوى الفكري العام الى المستوى الشعري الخاص.

ومن خلال معرفتنا بمفهوم الشعر وغايته عند كل مرحلة من مراحل ابداع شعراء الشعر الحر، نرى انهم قد وفقوا بين المفهوم والغاية في الجانب التنظيري، وعبروا عنه اصدق تعبير شعراً، في كل مرحلة، وبذلك يمكن القول ان الشعر الحر ولد رومانسياً لكن الواقعية هي التي وصلته الى مرحلة النضج والبلوغ.

اما الحديث عن مفهوم حداثة شعراء الشعر الحر في المستوى الدلالي، فاننا نجده يختلف عن حديثنا عن مفهوم شعراء المدارس التي سبقتها في مستوياتها الدلالية. لأننا نجد ان المعبر عنه/ المضمون نفسه يختلف من مرحلة الى اخرى عند كل شاعر من الرواد، بمعنى ان الاختلاف والتباين يظهر عند الشاعر الواحد في كل مرحلة كان له في كل منها موقف فكري يلتزم بمضامينه ويعبر عنها في شعره. وإذا تتبعنا مراحل شاعرية رواد الشعر الحر، يتضح لنا مفهوم حداثتهم في المستوى الدلالي عند كل فرد منهم.

كان مضمون الشعر في مرحلة (السياب) الاولى مضموناً يطفح بالرومانسية المملوءة بعواطف الحب الثائر إذ "كان يكفي أن تلمس حسناء كتف شاعرنا في إحدى باحات الكلية.. تسأله في حياء عن موضوع المحاضرة التالية.. أو تتريث الى جواره وتحدثه قليلاً.. حتى تتحول داخل القصيدة الى شقيقة روح"[1]. ومضمونه هنا يصب حول قضية اساس هي الحب، وقد جعل (السياب) من ديوانه (اساطير) صدى لهذه القضية، غير أنه غشاها بالغموض الفني[2]، الذي نعده مظهراً من مظاهر حداثة شعره. ولذلك كان مضمونه الاول يفصح عن احداث حياته وانعكاسه لمسيرته الذاتية. وهذا ما جعل شعره غالباً ما يرتبط بعواطفه، بمعنى انه يربط الشعر بعالمه الداخلي، والشعر الحق عنده هو

---

(5) ينظر: ديوان عبد الوهاب البياتي: 505/1.
(6) ينظر: اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 227.
(7) ينظر: الرحيل الى مدن الحلم - دراسة ومختارات من شعر عبد الوهاب البياتي، صبري حافظ: 11-12.
(1) غريب على الخليج يغني للمطر، صبري حافظ: 19.
(2) ينظر: اساطير: 7.

الذي يؤثر في النفس، عن طريق عاطفة الشاعر. وقد اكد (السياب) على دور العاطفة في نتاج أي شاعر، ولشدّة تأكيده اهميتها، نراه يجعل القصائد التي تصدر من عاطفة قصائده خالية من التكلف، ويقول عن قصيدة (ذات الرقي) لخالد الشواف: "كانت جميلة منطلقة من عاطفة فخلت من التكلف. ان كل كلمة في قصيدتك تهنئة من ربة الشعر لك ذلك انك أرضيت عاطفتك بها ثم عدت فأرضيت عاطفة غيرك"[1] فالعاطفة اذاً هي نجاح الشاعر، و(السياب) لايريد من الشاعر ان يصوغ الحقائق الجاهزة شعراً، لانه بذلك يقتل دور العاطفة وما تؤديه في وجدان المتلقي.

وبعد مرحلة (أساطير) التي تمثلت بالذاتية، والتي تحول عنها (السياب) الى مرحلة اخرى وهي مرحلة الاشتراكيه وانتمائه للحزب الشيوعي العراقي قبل عام 1958، اخذ مضمونه الشعري يفصح عن اهم القضايا الحضارية والانسانية، وقد تمثلت هذه المرحلة بحالة من الصراع بين الايمان بالانسان ودوره في الحياة، وبين إلغاء دوره وقتل انسانيته[2].

ولما كان (السياب) احد اطراف هذا الصراع، لجأ الى اسلوب يعدّه وسيلة فضلى لتصوير الواقع المتأزم، وحين "ادرك فقدان الروح، واضمحلال الانسان والثقافة قام بتوحيد نفسه، فكرياً، وفنياً مع جذوره الثقافية. وعبر بشكل رائع عن إيقاع الحياة والموت في العصر الحديث الذي يعيشه العرب"[3] وهذا الاسلوب هو استخدام الرموز والاساطير القديمة العربية والغربية في مضمونه الجديد، غير ان هذا الاستخدام لم يكن هروباً من الواقع ومشاكله، بل على العكس ، كان محاولة منه لتوحيد هذا الواقع مع الاسطورة، وتوحيد الاسطورة مع الواقع.

جعل (السياب) من الاسطورة منهجاً جديداً، وعنصراً فاعلاً من عناصر قصيدة الحداثة، ودعا الى إدخالها في الشعر الحديث، وقد اشار الى ذلك، عندما القى كلمة في إحدى امسيات مجلة شعر، فقال: "هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث: هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة، الى الرمز، ولم تكن الحاجة الى الرمز، الى الاسطورة، امس مما هي عليه اليو. فنحن نعيش في عالم لاشعر فيه، اعني ان القيم التي تسودة قيم لاشعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح وراحت الاشياء التي كان بوسع الشاعر ان يقولها أو يحولها الى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً، أو تنسحب الى هامش الحياة. اذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر اذن؟ عاد الى الاساطير، الى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد اليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد"[1] وبذلك نفهم ان الحديث عن استخدام الاسطورة في الشعر لم يكن ملفتاً للنظر قبل تيار الشعر الحر، واهتمام (السياب) بها يعود الى رغبته في خلق عالم يرمز لعام الوجود الحقيقي.

---

[1] رسائل السياب: 24.
[2] ينظر: رؤيا العصر الغاضب - مقالات في الشعر ، ماجد السامرائي: 33.
[3] ينظر: الحركة التموزية وأثر اليوت في السياب، نذير العظمة: 7.
[1] الرمز الاسطوري في شعر بدر شاكر السياب، د.علي عبد المعطي البطل: 33، وينظر مصدره هناك.

ان مفهوم (السياب) للاسطورة مفهوم واسع، لايقف عند حدود القالب التعبيري، وانما هو اساس مضمونه الشعري الذي ينظم قصائده، بمعنى انها "صورة من صور التقمص بين ذات الشاعر والحضارات والثقافات التي اوصى اليها الانسان خلال العصر"[2]. وقد استخرج منها الشاعر ابعاداً واقعية عكسها على واقعة الذي يعيش فيه[3]. ومن ابرز قصائده التي استطاع ان يوحد فيها بين ذاته وبين تجربة الواقع المعايش قصيدته (انشودة المطر)[4] التي رفعت تجربته من ذاتيتها الى تجربة كونية شاملة[5]، بمعنى ان الشعر عنده اصبح اكثر التزاماً بقضايا الانسان والحضارة الكونية.

ان مضمون (السياب) في هذه المرحلة يعتمد اعتماداً كبيراً على اساطير البعث والولادة والتجدد، وقد بلغ البعث اوجه في قصائده (المسيح بعد الصلب)[6] و(النهر والموت)[1]، التي حقق (السياب) فيها الرمز الاسطوري عن طريق تهديم جسر الموت، قضيته التي كان يعاني منها، والعبور الى ولادة جديدة. ونفهم ان الغاية الاساس من استخدامه لهذه الاساطير هو تجسيد حالته النفسية التي كانت تحس باضطهاد غريب في المجتمع. ومن اكثر الرموز والاساطير دوراناً في شعره، رمز المسيح، الذي يمثل خاصية متشابهة مع (السياب)، ولقد افاد منه الشاعر اكثر من ثلاثين مرة في ديوانه (انشودة المطر)[2] متخذاً منه رمزاً للشاعر الذي يضحي بنفسه في سبيل احياء مجتمعه. ويتخذ (السياب) من اسطورة السيد المسيح وسيلة ليتوحد معها، كما في قصيدته (العودة لجيكور)[3] التي بناها على استعارات استمدها من العهد الجديد، واستعارات اخرى استمدها من الصور الاسلامية ، وقد استطاع ان يوفق "توفيقاً بيناً بين الجانب الذاتي وبين الجانب الموضوعي"[4]. ولكن نجاح (السياب) في هذا الجانب لم ينجو من الاتهام والعيوب، كالتي وجهها (انس داود) الية، حينما قال: "كما نجد الأسطورة، وتلك أخطر ظواهرها، تقتحم أجواء القصيدة فتشذ عن روحها العام، وتنبو عن طبيعة نسيجها الشعري وتحاول أن تكون استعراضاً لثقافة الشاعر أو تأكيداً مفتعلاً لعصرية شعره وحداثة أدواته الفنية فتسقط في دائرة الرفض، وتنبذ كل مادة زائفة، وفي شعر (السياب) كثيراً ما نشاهد هذه الظاهرة، لأنه قد حاول أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الاسطورة"[5]. ان اتهام (انس داود) للسياب، يظهر لنا وكأنه يتناسى الدوافع التي كانت تقف وراء استخدام (السياب) وشعراء الحداثة للاساطير. ومن جملة هذه الدوافع:

---

(2) بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق: 193.
(3) ينظر: شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية: 324.
(4) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 474/1.
(5) ينظر: اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث: 100.
(6) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب: 457/1.
(1) ينظر:ديوان بدر شاكر السياب : 453/1.
(2) ينظر: م.ن : 1/ 403 و408 و423 و431 و457.
(3) ينظر: م.ن: 1/ 420-427.
(4) ينظر: الحركة التموزية وأثر اليوت في السياب: 9.
(5) الاسطورة في الشعر العربي الحديث: 204-205.

1. الدوافع التي تخص الحياة في المجتمع الحديث، والتي احدثت تحولاً خطيراً في كل ميادين الحياة، ومنها الشعر على وجه الخصوص[6].
2. الدوافع الفنية، وتتمثل في ضعف تأثير الجرس الصوتي للكلمات وشدة أسر التراكيب اللفظية، ودفع هذا العامل شعراء الحداثة الى ايجاد وسائل التكنيك الحديثة من "مجاز ورمز واسطورة إي الى التصوير المنظور لا الى التصوير المسموع"[1].
3. رغبة الشاعر الحديث بالعودة باللغة الى دلالتها الهيروغليفية التصويرية الأولى[2]. لان عالم الاساطير هو عالم بدائي له علاقة وثيقة ببدائية وصيرورة اللغة. ان الدوافع السابقة كانت سبباً لمحاولة الشعراء للتنويع والتجديد في جو القصيدة، وجعلها اكثر قدرة على الجمع بين الذات والموضوع الخاص والعام. وبعد هذه الدوافع نستطيع ان نقول ان (السياب) باعتماده على المصادر الميثولوجية والدينية والتاريخية، قد اغنى معنى القصيدة الحديثة، اعني انه استطاع ان يخلق مضموناً اكثر حداثة وتنوعاً للقصيدة العربية.

وتعبر (نازك الملائكة) في مضمونها الاول عن همومها الشخصية، جاعلة من تجاربها الحقيقية التي عاشتها وتلذذت بها محور القصيدة[3]. ومن أبرز القضايا التي تجلت في سيل هذا المضمون مسألة الحب، وقد مارسته الشاعرة في ديوانها (عاشقة الليل)، الذي يمثل بداية مضمونها الذاتي، وبداية حبها، وفي قصيدة (بعد عام)[4] على وجه التحديد. والحقيقة ان حب (نازك) لا يمكن ان نضع له حداً معيناً، لأنها من خلال بحثها عن المحب الحقيقي لا تستطيع من مشاعرها الا ان تكون شاعرة متزنة، لان الحرية المكبوتة لاتستطيع ان تصنع تصوراً حقيقياً لكل قيمة حقيقية[5].

عُرفت الشاعرة في مرحلتها الشعرية الاولى برومانسيتها المتشائمة، وكانت تنظر الى الموت على أنه مأساة الوجود، إذ قالت: "كان من مشاعري إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت"[1]. وكان هذا التشاؤم سبباً منطقياً للجوء الشاعرة الى الاحساس بالضياع والغربة. وقالت عنها (خالدة سعيد): "الاخرون عنها اغراب، العالم حولها غريب في سائر قصائدها، نمر بها وحيدة، تغني مشاعرها فقط"[2]. والحقيقة ان طبيعة الشاعرة هي التي جعلتها تعاني من الاحساس بالغربة التي ذكرتها (خالدة سعيد). وذكر (عبد الله المهنا) انواع الاغتراب التي عانت منها (نازك)، وهي:

1. اغتراب اجتماعي: ويتمثل بموقفها المتعارض من العرف والتقاليد الاجتماعية.

---

[6] ينظر: الأدب في عالم متغير: 82.
[1] عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، احسان عباس: 29.
[2] ينظر: المدخل الى النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال: 336.
[3] ينظر : نازك الملائكة دراسة ومختارات: 62-63.
[4] ينظر: ديوان نازك الملائكة: 610/1.
[5] ينظر: م.ن : 179/2.
[1] ينظر: ديوان نازك الملائكة: 9/1.
[2] البحث عن الجذور، خالدة سعيد: 38.

2. اغتراب فكري: ويمثل معاناة الشاعرة من مأساة الوجود الانساني.
3. اغتراب نفسي: وقد انتاب هذا النوع من الاغتراب الشاعرة بالشعور بإن نفسها تتوق الى الانعتاق من هذا العالم.
4. اغتراب ابداعي: وتمثل بتجربتها الجديدة، بمعنى رغبتها في إحداث شكل جديد[3].

ومن هنا ندرك ان (نازك) كانت مخلصة لذاتها، لانها اهتزت امام كل المعايير التقليدية، وهذا ما ولد مشاعر الغربة عندها.

وبهذا كانت (نازك) في مرحلتها الاولى، بعيدة كل البعد عن المضامين العامة، وهي ترى ان تصوير الحياة والواقع ليس من مهام الشاعر، وانما هو من عمل اناس مختصين لهم من الدراية والثقافة التي تنفعهم بهذا العمل[4]. وجاء رأيها هذا في مرحلة مغرقة في تتبع شؤونها وحدها، وقد انشغلت (نازك) بتصوير ذاتها، اذ كانت معروفة في "الدقّ الدائم على أوتار اليأس والميل الى التشاؤم، وإهمال الوجود الخارجي والانطواء على الذات انطواءً قريب الشبه بالمرض، لايعالج المشكلات بل يرفضها ويبتعد عنها"[5] ولذلك فهي ذهبت لمعالجة حالاتها الخاصة، ودعت الى معالجة الذات الباطنية وحالات اللاشعور، بعد ان وقف الشعر القديم على معالجة السلوك الخارجي للانسان، ولان النفس البشرية غامضة فالتعبير عنها يكون بشكل رمزي[1]. والسبب يعود لان هذه الحالات لايمكن الافصاح عنها بالتعبير المباشر الذي يكون احياناً وسيلة محبطة عند التعبير عن الذات.

وبعد مرحلة رومانسيتها التي تمثلت في (عاشقة الليل) و(شظايا ورماد) اخذ مضمونها الشعري بعداً اكثر شمولية. وذلك يعود الى ايمانها بالفكر القومي، وكانت القومية عندها تعني "الحياة نفسها"[2] ، وقد عبرت (نازك الملائكة) عن قوميتها، بصورة اكثر جلاء في محاضرة القتها في مؤتمر الادباء العرب الخامس، الذي عقد ببغداد في فبراير عام 1965، وكانت محاضرتها بعنوان (الأدب والغزو الغربي الفكري)، وكانت المحاضرة تنص على الأدب الغربي الذي غزا الفكر العربي، وقد عدّته الشاعرة اخطر انواع الغزو، لأنه يستهدف روح الأمة واصالتها، وغايته الاساس هو مسخ الهوية العربية، وشل نشاطها وموت نهضتها[3].

وكان للفكر القومي تأثير واضح في مضامين (نازك) الشعرية[4]. اذ التزمت الشاعرة بقضاياه القومية، وبالانسان المعاصر على وجه الدقة، الذي اصبح موضوع قصيدتها الاول. وقد اشارت الشاعرة الى المضمون الانساني في كتابها (قضايا الشعر

---

(3) ينظر: تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة، عبد الله المهنا، ضمن كتاب تذكاري: 427-460.
(4) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 267.
(5) الشعر والشعراء في العراق، احمد ابو سعد: 192.
(1) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 2/21-24، ونازك الملائكة- دراسة ومختارات: 78.
(2) التجزيئية في المجتمع العربي، نازك الملائكة: 94.
(3) ينظر: الأدب والغزو الغربي الفكري، نازك الملائكة: 30.
(4) ينظر: نازك الملائكة- الشعر والنظرية: 179، ونازك الملائكة- الموجه القلقة، ماجد السامرائي: 74.

المعاصر)، وذلك عندما حاولت إيثار المضمون على الشكل في الشعر الحر[5]. وقد برز مضمونها الأنساني في اشد صورها جلاء، عندما قامت الحرب الكونية الثانية، اذ انطلقت الشاعرة معبرة عن مشاعر الحزن بمطولة سمتها (مأساة الحياة وأغنية للانسان)[6]، صورت الشاعرة فيها انهيار الانسانية ومآساتها. وقد صورت لنا (نازك الملائكة) انسانيتها فقالت: "فقد كنت احب السلام والمودة والصداقة والعواطف الانسانية، وحين لا أجد ذلك أخيب وأحزن أشد الحزن وأحس أن مُثلي العليا تتحطم على صخرة واقع قاس لا يرحم"[1]. ان رقة أحاسيس الشاعرة وإنسانيتها العميقة وحبها للبشرية جعلتها تتألم على مصير الانسان، وجعلت قصائدها ذات النزعة الانسانية تكثر في مرحلتها هذه[2]. ولكن ما العوامل التي دفعت شاعرتنا ان تتميز عن غيرها من الشعراء بالنزعة الانسانية الحادة؟ من هذه العوامل:

1. الحرب الكونية الثانية، التي خيمت على العالم، فانطقت الشاعرة معبرة عن مصير الانسانية جمعاء.
2. طبيعة (نازك) النفسية، واحساسها المرهف ، اللذان جعلاها اكثر استعداداً لبروز هذه النزعة.
3. بيئة الشاعرة –بغداد- حيث كانت الروابط الانسانية في أوثق عراها.
4. شيوع افكار التحرر من العبودية، ودور الانسان في ممارسة الحياة.
5. اعجاب الشاعرة بشعراء المهجر، اللذين تجلت في شعرهم النزعة الانسانية بحقيقتها.
6. قراءة (نازك) المستمرة للشعر الوجداني، ولاسيما قصائد (توماس جري ووردزورث وشيلي وبايرون)[3].

ومما تقدم، ندرك ان المضمون الشعري عند (نازك) قد تغير من الذاتية الخاصة الى التغني بالانسانية، وهذا التنوع والتحول جاء من التجارب الصادقة التي عاشتها الشاعرة في مجتمعها.

والمضمون الذي مثل مرحلة (البياتي) الاولى، هو المضمون الذاتي، بدأه (البياتي) مع بواكيره الاولى (ملائكة وشياطين). ولكن الذاتية التي اتبعها (البياتي) هي ذاتية محورة عن مواجد الذاتية الرومانسية التقليدية، لانه حاول زحزحة بعض المفاهيم السائدة في ذاتية الرومانسية التقليدية[1]. وعلى الرغم من ان قصائد هذا الديوان هي قصائد حب كبيرة، استخدم الشاعر فيها الاسلوب الذاتي، إلا ان هدفه لم يكن هدفاً ذاتياً، وانما هو مضمون يعالج طرائق التعبير عن مأساة الوجود الانساني.

---

[5] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 47-50.
[6] ينظر: ديوان الملائكة: 42/1.
[1] الادب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره : 269، وينظر مصدره هناك.
[2] ينظر: ديوان نازك الملائكة: 396/1 و507 و566 و630، وينظر: م.ن : 2/ 143 و269.
[3] ينظر: في الشعر العربي الحديث: 289-290.
[1] ينظر: عبد الوهاب البياتي يستعيد تجربته في الواقع الشعري: 222.

قدم (البياتي) رؤيته الذاتية من خلال إبراز مضمونها المرتبط بحركة الواقع، مما جعل افكاره الذاتية "تمارس تجربة العمق من خلال توحدها مع ذاتها اولاً وانكفائها نحو العالم ثانياً في محاولة... للاستمرار والتجدد"[2]. فالمضمون الذاتي عند (البياتي) يتسع على افاق واسعة، مما يمنح فرصة للمؤثرات الخارجية للتأثير المنعكس في هذه الذات، وقد حاول (البياتي) ان يعبر عن ذاته فقال: "بدأت اعالج الكلمة، محاولاً بها ان اعبر عن انفعالي بالعالم"[3]. بمعنى ان المضمون الذاتي عند (البياتي) خرج من حدوده الضيقة الى ذاتية الانسانية والوجود جمعاء.

وبعد مرحلة (ملائكة وشياطين) اخذ (البياتي) يعانق الفكر الماركسي، ويعبر عن المضامين السياسية والفكرية المتعلقة بهذا الفكر. وبالمرحلة نفسها اخذ يكتشف اسلوب الرمز المحوري والاسطورة، سبيلاً للتعبير عن مضامينه المتعلقة بالفكر الماركسي، وقد بدأ له ذلك في ديوانه (سفر الفقر والثورة) الذي مثل بداية التحول في تجربته الشعرية، حتى بلغ فيما بعد التعبير الاسطوري ذروته في ديوانه (الكتابة على الطين)[4] الذي يمثل المعاناة من الموت الشامل، وخاصة قصيدته (قصائد حب الى عشتار)، اذ استلهم الشاعر رموزه واساطيره من اعماق لا وعي الشاعر الجماعي، والتقطت في صعودها الى الوعي خصائص صورية من اللاوعي في مستوياته الثلاثة الذاتي والوطني والقومي[5].

كانت قضية (البياتي) الاولى في هذه المرحلة، الثورة، والتي تجلت في موقفه من الفقر ومواجهة الموت، ولذلك ذهب يدمج بينهما بصورة غير واعية، بمعنى انه حقق التوحد بين التجربة الذاتية والتجربة الانسانية التي تسكن وعيه[1]. ورفض الاستسلام لهما، وجاء حلمه بالثورة والولادة سبيلا الى الانتصار، لانه يرى بأن "الشاعر لايرتبط بثورة عصره وبلاده فقط، وانما بثورات كل العصور وكل البلدان، لان روح الثورة تحل في الحياة، وتنتصر على الموت، وتحل في الاشياء فتمنحها الحياة"[2] ولذلك كانت افضل الاساطير لديه هي الاسطورة التي تعبر عن موقفه من الموت، وهي اسطورة الموت والانبعاث التي تحقق له الانتصار، واعادته الى جنة جديدة خالية من الموت وتلغي كل الفوارق الطبقية بين البشر، جنة يتساوى فيها الجميع[3]. ان مضمون (البياتي) في مرحلته هذه مضمون "يجسد قيام الحضارات وموتها ثم بعثها من جديد في صورة مماثلة"[4]، وقد رسم (البياتي) ذلك في قصيدته (قصائد حب الى عشتار) فقال[5]:

طفلة أنتِ وانثى واعدهْ
وُلِدتْ من زبدِ البحر من نار الشموس الخالدهْ

---

[2] دراسات في الشعر العربي الحديث: 252.
[3] ديوان عبد الوهاب البياتي: 7/2.
[4] ينظر: اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث: 157.
[5] ينظر: م.ن: 169.
[1] ينظر: اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث : 158.
[2] ديوان عبد الوهاب البياتي: 2/ 448.
[3] ينظر: اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث: 158.
[4] التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث، طراد الكبيسي: 31.
[5] ديوان عبد الوهاب البياتي: 2/ 433-448.

كلما ماتت بعصرٍ، بُعثتْ
قامتْ من الموت وعادت للظهور

عشتار هنا هي رمز البعث والولادة في هذه الحياة، وعدّها (البياتي) الثورة نفسها التي "ستحرق آثار الدمار وتبث الحياة في الطلول الدارسة، فتعود بابل الى شبابها بعد شيخوخة وموت"[6]. ولكن مامدى عمق ايمان شاعرنا بحصول الولادة –اعني قيام الثورة- ؟ ان حصول الثورة اشبه بالبحث عن ابرة بين اكوام من القش، وقال عن ذلك[1].

ايها النور الشهيد
عبثاً تصرخ فالعالم في الاشياء والاحجار واللحم يموتْ
والصبايا والفراشات وبيت العنكبوتْ
والحضارات تموتْ
عبثاً تمسك خيط النور في كل العصورْ
باحثاً في كوم القش عن الإبرة، محموماً، طريدْ

وعلى الرغم من صعوبة الحصول على الابرة بين كوم القش، إلا ان هناك املاً وايماناً مسبقاً بظهورها، لأن الشاعر في اعماقه الذاتية والجماعية يؤمن بالثورة التي ستحرق الفقر والموت، وتبني عالماً سعيداً، فيقول[2]:

فمتى يشتعل الانسان في الثورة والحب وفي دوامة
الخلق واعصار الحريق

ان الاساطير التي افاد منها (البياتي) هي نفسها –او تكاد تكون متقاربة مع الاساطير- التي افاد منها (السياب) فيما سبق، لكن هناك ثمة مميزات تلتصق باساطير ورموز (البياتي) دون سواه من الشعراء العراقيين والعرب المعاصرين له[3]. ومن هذه المميزات:

1. ان الاساطير التي افاد منها (البياتي)، وهي كثيرة، لايقف وجودها في شعره عند حالته الشخصية، بل انه يعمد التوسل اليها لتقديم كل ما يتوارد الى ذهنه من الافكار والمواقف، مما تتسع لمضامين الثورة والتمرد[4].
2. يكتفي (البياتي) بذكر حالة واحدة تتسع لمضمون القصيدة كلها[1]، وخير مثال على ذلك قصيدته (العرب اللاجئون)[2] التي استعان الشاعر برموز عدة، لكن اللاجئين كلهم لديه بصورة واحدة، وهي صورة السيد المسيح.
3. ان الاساطير والرموز التي افاد منها الشاعر في مضمونه الشعري غالباً ماتكون قابلة للتغيير والتحول، فاننا نرى (عشتار) كانت بطلة للدلالات الاسطورية في

---

(6) اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث: 169.
(1) ديوان عبد الوهاب البياتي: 2/ 431.
(2) م.ن : 464/2.
(3) ينظر: دير الملاك: 145.
(4) ينظر: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث: 210-211.
(1) ينظر: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث : 138.
(2) ينظر: ديوان عبد الوهاب البياتي: 1/ 601-614.

الخصب والنماء، ثم يحولها الشاعر الى (عائشة) في قصائد اخرى، والى (لارا)، و(خزامى) ايضاً، وذلك لانه يرى ان كافة الرموز وهي رموز المدن والأسماء تعني رموز مدن واسماء الماضي والمستقبل، وهي تؤلف دلالات الحلول الثوري[3].

ومما تقدم، نرى ان هدف (البياتي) من استخدامه للرموز والاساطير في مضمونه الشعري الجديد، هو إضاءة الواقع الاجتماعي، وايجاد العلاقات بين ماهو موقف قديم وموقف جديد. وبذلك نفهم ان الإفادة من الرموز والاساطير تعد من اقانيم حداثة رواد الشعر الحر، وبدونها لاتحيا قصائدهم المبنية على التنوع المثري.

[3] ينظر: م.ن : 2/ 47.

شعراء قصيدة النثر وصلتهم بالثقافتين الاوروبية والعربية

لقد كانت ديمومة التغيرات التي طرأت على الساحة العربية في القرن العشرين، وما افرزت تلك من التبعات الفكرية والنفسية والاجتماعية وتحولاتها المعقدة دافعاً الى ان تسعى الشعرية العربية قدماً من اجل تحقيق حداثتها بعيداً عن القيود التقليدية الثابتة. وعلى اساس التحول في مفهوم الشعر بين حركة واخرى ، ظهر مفهوم جديد للشعر، يجد الشاعر فيه الحرية في التعبير عن خلجات نفسه وفكره، وقد عُرف هذا المفهوم عام 1957، عندما أصدر (يوسف الخال) مجلة مخصصة للشعر عرفت باسم مجلة (شعر)[1]، وفي العام نفسه القى (الخال) محاضرة له بعنوان (الشعر الحديث)[2]، وهي تسمية حلت محل تسمية الشعر (الحر) الذي كان شائعاً في الخمسينيات من القرن العشرين.

وما لبثت هذه المجلة حتى اصبحت فيما بعد، تتبنى نتاجاً شعرياً من نوع جديد، اطلق عليه اسم (قصيدة النثر)[3]، التي اصبحت حركة شعرية ثورية ألحقت الشعر العربي بآداب الشعوب المتقدمة، ولاسيما انها كانت تهدف الى اعطاء صفة العالمية للأدب العربي[4]. وقد ادت هذه الحركة الشعرية الى ظهور عدد كبير من النقاد من الجيل نفسه في كل مكان، ينظرون لها ويدافعون عنها، ويؤسسون لذائقة جديدة عند المتلقي العربي. ويتجلى هدف الحركة في قول (يوسف الخال): "ان حركة الشعر تهدف إلى ان تقوم بمهمة تتمثل في نقد الشعر العربي المعاصر وإعادة تقييمه، وان تقدم عملاً شعرياً بديلاً، وليس ذلك فقط، وإنما كذلك اسساً وقواعد يجب الانطلاق منها في النقد وبناء الصورة الجديدة"[5]. ومن الأهداف الاخرى التي سعى اليها دعاة قصيدة النثر:

1. تحقيق انجازات فنية اكبر على مستوى حداثة الشعر العربي، متجاوزاً ما توصلت اليه الحركات التجديدية التي سبقتها ولا سيما حركة الشعر الحر في العراق[1].
2. الكشف عن طرائق أرحب في التعبير والتعامل مع التجربة الشعورية، وذلك من خلال تجاوز طوق القيود النظمية، ومصادرة تقعيداتهما والخروج على اللغة الشعرية التقليدية وخرقها[2].
3. نقل مركز ثقل الشعر العربي وارجاعه من العراق الى لبنان مركز نشاط الشعر العربي وانتاجه كما يتصورون[3].

لقد حاول دعاة قصيدة النثر تثبيت بعض الاوليات في اذهان الشعراء والنقاد والقراء على السواء، ومن هذه الاوليات:

---

(1) ينظر: اخبار وقضايا، مجلة شعر، ع4: 145 ، والحداثة في الشعر، يوسف الخال: 14.
(2) ينظر: الحداثة في الشعر: 80.
(3) ينظر: اخبار وقضايا: 145 ،وافق الحداثة وحداثة النمط: 84.
(4) ينظر :الحداثة في الشعر: 14.
(5) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 65، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 613.
(1) ينظر: قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر (الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان) –دراسة نقدية، سرور عبد الرحمن عبد الله: 42.
(2) ينظر: م.ن: 42.
(3) ينظر: م.ن:43 .

1. ان قصيدة النثر شكل شعري جديد ومستقل عن الاشكال الشعرية الاخرى، موزونة كانت او غير موزونة[4].
2. ان قصيدة النثر ليست مجرد تطور او تجديد في الحركة الشعرية، وانما هي ثورة على كل ما سبقتها من الاشكال الشعرية ومفاهيمها[5].
3. انها ارقى اشكال الكتابة الشعرية، يقول (ادونيس) بهذا: "لابد لهذا العالم، اذن، من الرفض الذي يهزه، لابد له من قصيدة النثر كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري"[6] وقال ايضاً: "اكثر الشعراء في الغرب الذين كتبوا قصيدة النثر، كتبوا قبلها قصيدة الوزن. كانت قصيدة النثر حداً نهائياً لتجاربهم الشعرية، ولم تكن هرباً فنياً من الصعوبة الى السهولة"[1]. ويقول (انسي الحاج) بذلك: "ان اهميتها-قصيدة النثر- لا بالقياس الى الانظمة المحافظة في الشعر وحسب، بل بالقياس الى اخواتها من الانتفاضات الشعرية كالوزن الحر. انها ارحب ما توصل اليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد"[2] وقال ايضاً: "في كل شاعر مخترع لغة. وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلم طموحه. لكنها ليست باتة. سوف يظل يخترعها"[3] و"انها خليقة هذا الزمن وحليفته ومصيره"[4]. وبذلك نفهم ان قصيدة النثر عند مؤسسيها هي حركة تسير بفكرة تحديث القصيدة العربية خطوات ابعد مما استطاعت كل الحركات السابقة ان توفر لهذه القصيدة، وبالتالي فهي حركة تطورية تهدف الى رفع القصيدة العربية الى مستوى الكمال والحداثة، بعد تجاوز الصراع القائم بين الجديد والقديم.

ان تاريخ نشوء قصيدة النثر في الادب العربي وتبلورها فيه يرجع بنا الى الاداب الغربية بشكل عام، والى الادب الفرنسي بشكل خاص حيث موطن الولادة الحقيقية لها ونموها ونشأتها[5]، فقد مرت قصيدة النثر في الغرب حتى تبلورها في فرنسا على يد الشاعر (شارل بودلير)، بارهاصات متعددة، ومن الباحثين من يرجع بتلك الارهاصات الى اوائل القرن الثالث الميلادي على يد شاعر اسطوري يدعى (اوسيان)[6]. اما في فرنسا فكانت هناك مجموعة من المحاولات التي تحاول الى إرساء المبادئ الاساس لقصيدة النثر[7]، ومن هذه المحاولات، اعمال (تيلماك) الذي سعى جاهداً الى تحرير الشعر من قالب النظم، ومحاولات (شاتوبريان) التي توجهت نحو جعل النثر اداة شعرية جديدة ذات

---

(4) ينظر: لن، انسي الحاج: 9.
(5) ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 65.
(6) في قصيدة النثر، أدونيس: 82.
(1) في قصيدة النثر : 79.
(2) لن: 13.
(3) م.ن : 14.
(4) م.ن :15.
(5) ينظر:قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر(الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان)-دراسة نقدية:14.
(6) ينظر: قصيدة النثر في الادب الانكليزي ، عبد الستار جواد: 51، وقصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 14.
(7) ينظر: قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا، سوزان بيرنار: 28، وقصيدة النثر في الادب العربي المعاصر: 14.

انسجامات غير مسموعة بعد[1]. وكذلك محاولات الرومانتيكيين في تحرير اللغة والتجديد الشعري، التي ادت الى تحطيم إطار الشكل الاسكندري القديم[2].

غير ان كل المحاولات هذه بقيت مقصورة، حتى جاء الشاعر الفرنسي (شارل بودلير) الذي عمل على ترسيخ القصيدة النثرية، وجعلها ضرباً جديداً من انواع الشعر[3]. حتى ان (سوزان بيرنار) جعلته هو الشاعر الذي تأصلت عنده ابعاد قصيدة النثر الفنية، تلك الابعاد التي يقوم عليها اصحاب المذهب الرمزي من الشعراء امثال: (رامبو وفيرلين ولوتريامون ومالارميه) بالاسهام فيها بقدر كبير من الانجازات[4].

لايمكن فهم حداثة قصيدة النثر العربية، دون معرفة الدوافع الاساس التي تقف وراء ظهورها بهذه الصورة، ومن هذه الدوافع:

1. ***الدافع الفني[5]:*** ويتمثل بتصور شعراء الحداثة بأن الاعراف الشعرية المتداولة قد اصبحت عاجزة عن تحقيق الشعرية العربية، ولابد من تجاوزها، ولاسيما التعقيد الايقاعي، ويقول (ادونيس) عنها: "التزامات كيفية تقتل دفقة الخلق، أو تعيقها، أو تقسرها، فهي تجبر الشاعر احياناً على التضحية باعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزينة، كعدد التفعيلات ، أو القافية"[6].
2. ***الدافع الايديولوجي[7]:*** ويتمثل برغبة شعراء قصيدة النثر بتجاوز الثبات في الثقافة العربية التقليدية واعرافها البالية والاتجاه بها- الثقافة- الى النهوض والتطور، يقول (انسي الحاج): "أي نهضة؟ نهضة العقل، الحس، والوجدان. الف عام من الضغط، ألف عام ونحن عبيد وجهلاء وسطحيون، لكي يتم الخلاص علينا -باللواجب المسكر- ان نقف أمام هذا السد ونبجه"[1].
3. ***الدافع النفسي[2]:*** ويتمثل هذا الدافع برغبة تجمع (شعر) في نقل مركز ثقل القصيدة العربية الى لبنان بعدما اصبح العراق مركز ثقل القصيدة الحرة في نهاية الاربعينيات وأواسط الخمسينيات، ولعل مما زاد هذا الشعور ونماه انهم وجدوا انفسهم اقرب من التراث الشعري الغربي موازنة بالعراقيين، ولاسيما الشعر الفرنسي الحديث الذي كان مرجعهم ومصدر الهامهم[3] وقد ساعدهم على تحقيق ذلك عوامل منها:

1. التأثر بالشعر الغربي

---

(1) ينظر: قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا: 27.
(2) ينظر: م.ن : 27-61، واشكال الشعر الفرنسي المعاصر – القصيدة النثرية، جان موريس جوتيه: 34.
(3) ينظر: قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا : 71-92.
(4) ينظر: م.ن : 82-86.
(5) ينظر: قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 36.
(6) في قصيدة النثر: 76.
(7) ينظر: قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 37.
(1) لن: 8.
(2) ينظر: قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 38.
(3) ينظر: الشعر العربي الحديث في لبنان،: 26.

وكان ذلك التأثر بشكل مباشر او عن طريق الشعر المترجم. وقد مارس الشعر الغربي اثره الواضح في تجمع شعراء قصيدة النثر، وخاصة الشعر الفرنسي، والشعر الحر الانكليزي[4]. ولابد لنا من القول ان قصيدة النثر الفرنسية تشير الى وجود علاقة وثيقة بينها وبين المذهب السريالي، وذلك يعود الى القصيدة السريالية التي تمثلت الارث الذي انتهى اليه كل من بودلير ورامبو ولوتريامون ومالارميه وغيرهم من رواد هذه القصيدة[5]. وتلقف شعراء تجمع شعر هذه القصيدة وعربوها.

عرب (ادونيس) مصطلح قصيدة النثر، واستعمله في العربية، كما وضح مفهوم القصيدة النثرية، ومبررات كتابتها، وشروط هذه الكتابة، مشيراً الى تأثره بكتاب (سوزان بيرنار) الموسوم بـ(قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا)[6]. واشار (سامي مهدي) الى ان اساس نظرية تجمع شعر ماهي إلا تلخيص للجهد الذي قامت به (سوزان بيرنار)، لذا هي قصيدة فرنسية الجذر في تنظيرها وتطبيقها[1].

ان المذهب السريالي اكثر المذاهب الغربية تأثيراً في شعراء تجمع شعر[2]، وهناك مجموعة من القرائن التي تدلنا على هذا التأثر، وذلك من خلال ترجمة نماذج اشعار السرياليين وآبائهم، وكتابة مقالات عديدة عنهم، بدءاً من بودلير، فرامبو، فلوتريامون، فالدادائي تريستان تزارا، فاندريه بريتون، فبول ايلوار، فلوي أراغون، فانطونان آرتو، فرنيه شار، فهنري ميشو، وغيرهم[3]. ويقول (كميل قيصر داغر) على تأثر (ادونيس) بالسريالية: "ان ادونيس وصل الى نسخته الخاصة من السوريالية عبر نمو متواصل لتجربته، ومن ضمن سلسلة تحولات بلغت اوجها في اعماله الاخيرة"[4]، ويرى (سامي مهدي) ان الحداثة التي دعا اليها (ادونيس) وحاول تجسيدها في شعره ماهي إلا الحداثة السوريالية بكل مقوماتها ومفاهيمها[5]، وقد استمد منها مفهومه الجديد للشعر القائم على الرؤيا، ونشدان المجهول والمطلق، وايجاد لغة جديدة والسعي الى تحرير الكلمة من ارثها الثقيل واطلاق من طاقة تفجيرية[6]. واعترف (انسي الحاج) بأثر السوريالية في شعره فقال: "عام 1959 تعرفت الى السوريالية ، وكتبت بعض الدراسات عنها. وقد وجدت فيها ما أنا اعيش بعضه. وقد تأثرت بالنظريات السوريالية.. بعد تعرفي الى بريتون، ازددت ايماناً بالسحر واللاشعور والشعوذة.. أما السوريالية، فقد أزددت بواسطتها ايماناً بالحلم والحرية"[7] وفي المضمار نفسه ألف (عصام محفوظ) كتاباً عنوانه (السريالية وتفاعلاتها

---

[4] ينظر: قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 39.
[5] ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 88.
[6] ينظر: في قصيدة النثر: 76-83.
[1] ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 89.
[2] ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة: 238، والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 214-215.
[3] ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 27-28، وقصيدة النثر- البداية والازمة، سامي مهدي: 44.
[4] اندره بريتون، كميل قيصر داغر: 346.
[5] ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 174.
[6] ينظر: م.ن : 88، والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 97-98.
[7] اندره بريتون: 117.

العربية) تناول فيه اثر السوريالية في اشعار كتاب قصيدة النثر[1]. وانتبه (كميل قيصر داغر) الى العلاقة بين شعراء (شعر) والسريالية، وحاول ان يستقصي اثر السوريالية في شعر ثلاثة من شعراء التجمع وهم : (ادونيس)، و(انسي الحاج)، و(شوقي ابو شقرا)[2]. ومما تقدم نستطيع ان نقول ان شعراء تجمع (شعر) قد افادوا من المذهب السوريالي، وافادوا من كتابته الآلية التي ترمي الى إحداث حداثة الكمال بعد تجاوز القيم الثابتة والراسخة، وتجاوز الاشارات الصريحة الى مبدأ الكتابة الآلية، التي تعبر بالكلمة عن حلم اليقظة الارادي الواقع في شق سحري ولحظوي بين الوعي واللاوعي[3] وقد اعتمد شعراء قصيدة النثر هذه الكتابة ومارسوها في اشعارهم[4].

2. التأثر بالشعر العربي القديم

وعلى الرغم من أن جذور قصيدة النثر غربية مكتسبة الهوية السوريالية، إلا اننا نجد بعض شعراء تجمع شعر يؤسسون لها جذوراً في العربية، فـ(أدونيس) يشترط بكتابتها عربية، وان تنطلق من فهم للتراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل دقيق وشامل، ومن ثم تجديد واعادة النظر فيه، وتأصيله في اعماق خبرتنا اللغوية وفي الثقافة الحاضرة[5]. والسبب الاساس الذي دفع (أدونيس) الى تأسيس جذور لحداثة قصيدة النثر في العربية تأثره بالغرب وقال بذلك: "أحب هنا ان اعترف بانني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير انني كنت، كذلك ، بين الاوائل الذين مالبثوا ان تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من ان يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وان يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي"[6] ويقول ايضاً: "احب ان أعترف، ايضاً، انني لم اتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد واجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته وقراءة مالارمية هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وابعادها الحديثة عند أبي تمام ، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني الى اكتشاف التجربة الصوفية بمفرداتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية-التعبيرية"[1] فأدونيس يعي تراثه بفضل الغرب، وعلى هذا النحو، فقد أوجد (ادونيس) أسلافاً لحركة الحداثة الشعرية المعاصرة، خلاف ما أعلنه (اندريه بريتون) حين قال: "حين يتعلق الامر بالتمرد ينبغي الا يحتاج احد منا الى اسلاف بل هو يناقض بعض احكامه العامة حول التراث"[2] فأدونيس لم ينعطف بالشعر العربي صوب الشعر الغربي، بل بالعكس، فهو يحاول ان يثبت ان الحداثة لاتعني

---

[1] ينظر: السوريالية وتفاعلاتها العربية، عصام محفوظ: 83-99.
[2] ينظر: اندره بريتون، 111-168.
[3] ينظر: السوريالية وتفاعلاتها العربية: 25-31، والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر:131.
[4] ينظر: السوريالية وتفاعلاتها العربية: 85، و اندره بريتون: 118.
[5] ينظر: ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم –قراءة في مشروع ادونيس الثقافي، كمال ابو ديب: 34.
[6] الشعرية العربية: 86.
[1] الشعرية العربية: 86.
[2] البيانات السوريالية، اندريه بريتون: 80.

القطيعة مع الموروث العربي، لان القطيعة النهائية لايمكن ان تحدث حداثة، ويصرح بذلك: "لست أطالب هنا بضرورة الخروج كلياً من الماضي، فمثل هذا الخروج مستحيل لأنه خروج من التاريخ. فنحن لانبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهرياً بالأمس والآن"[3] وعلى وفق هذا يصر (ادونيس) بان الغرب ليس مصدر الحداثة[4]، ويقوم على تأسيس كتابة جديدة وليس الى تأسيس نمط شعري جديد فقط، وهو يعني بهذا العمل، التجاوز على ثنائية الكتابة الفنية (الشعر والنثر) وتحطيم الحاجز الفني بينهما[5] من اجل بلوغ حداثة الكمال النهائية.

ويؤكد (ادونيس) ان التراث العربي الشعري جزء لا يتجزأ من التراث الانساني الشامل، ولكنه يعلن الوقت نفسه ان الموقف من التراث لايكون موقف قبول او رفض، لان الانسان ليس له اختيار في ذلك، وانما يجب عليه ان يفهمه وينطلق من حسناته[1]، وان هذا الموروث حمل نقاداً وشعراء كبار، تمثلوا بقيامهم للحداثة وتمتعوا بالتفرد والخروج عن المألوف، فتعلق (ادونيس) بـ(النفري) دليل على ارتباطه بالموروث العربي. يقول (ادونيس) عن (النفري): "هكذا يبدو نص النفري قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف اشكاله وتجلياته. وبهذه القطيعة يجدد الطاقة الابداعية العربية، ويجدد اللغة الشعرية في آن ... انه يكتب التاريخ برؤيا القلب، ونشوة اللغة، يرفع الكتابة الشعرية الى مستوى لم تعرفه قبله، في أبهى وأغرب ما تتيحه اللغة. وللمرة الاولى، نرى فيه قلق الانسان وتعطشه وتساؤله امواجاً تتصادم جزراً ومداً ، في حركة من الغياب والحضور في ابدية من النور"[2] وتجربة (النفري) الصوفية دليل على حداثته في القدم كما يرى (ادونيس)، ولهذا حاول (ادونيس) ان يجد لقصيدة النثر امتداداً تاريخياً عميقاً في القدم. ففي التراث العربي الصوفي يجد الشاعر العربي "ان الشعر لاينحصر في الوزن، وان طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي، جوهرياً ، شعرية، وإن كانت موزونة"[3] وبهذا كان (ادونيس) هو أول من حاول ان يؤسس مشروعية قصيدة النثر العربية على افتراضات واردة في نظرية الشعر العربية[4].

ونستطيع ان نتلمس اثر المرجعين الغربي والعربي في شاعرية (ادونيس) وذلك من خلال اكتشافه للنصوص الصوفية العربية وبشكل خاص (النفري). والشعر الغربي القريب من التصوف . وافادة (ادونيس) منهما جعلته يتحرك إلى ما وراء الواقع والخيال بشكل لافت في نتاجه الشعري خاصة، فهو يقول: "أنني كنت بتأثير من الصوفية العربية الاسلامية وقراءة ريلكة ونوفاليس أهمل الأشياء التي تدخل في مجرى الحياة اليومية

---

[3] زمن الشعر: 95.
[4] ينظر: اسس الخطاب الحداثي، محمد مبارك: 87.
[5] ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 42-43.
[1] ينظر: مقدمة للشعر العربي: 103 و104 و106.
[2] الشعرية العربية:66.
[3] سياسة الشعر، ادونيس: 76.
[4] ينظر: قصيدة النثر العربية بحثاً عن معيار للشعرية، فخري صالح: 100.

المباشرة"[1] ففي الصوفية هذه، وجد تجسيدات معنى الشعرية بوصفها مصطلحاً فنياً، خارج النمط الشعري التقليدي.[2]

ان استخدام شعراء تجمع شعر للاشارات، والميل الى العمق والغموض، وتوليد اللغة الشعرية الجديدة، وغيرها من سمات الصوفية ماهي إلا اثر من الرافد الصوفي، وهذا ما يعترف به (أدونيس) صراحة، حيث يقول: "نستيطع أن نرى كثيراً من القيم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية الجديدة، لكن هذه القيم لاتتبع من النصوص الشعرية بالمعنى التقليدي القديم، بقدر ما تتبع من نصوص التصوّف، فالتصوف حدس شعري، ومعظم نصوصه نصوص شعرية، صافية، ولهذا فإنّ القيم التي يضفيها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضفيها، انما يستمدها من التراث الصوفي العربي في الدرجة الأولى"[3] وهكذا يضيء التراث الصوفي روح الشعر الحديث ويحييه، مما يجعل إحساس الشاعر الحديث بهذا التراث يسمو الى مشارف الروح.

ومما تقدم، نجد أن (أدونيس) يزاوج بين الرافدين الغربي والعربي لقصيدة النثر. فالرافد الغربي يظهر في رؤية ترى أنها نشأت بفعل احتكاك الشعراء الطليعيين العرب بانجازات (بودلير ورامبو وسان جون بيرس ووالت ويتمان)، والرافد العربي يظهر في محاولة التأسيس لمشروعية هذه القصيدة بالعودة الى تعقيدات نظرية الشعر العربية بأسمى تطوراتها واكثرها تحديداً لهوية الشعر، وسمة الشعرية فيه النثر الصوفي العربي بوصفه شعراً يمكن قياس قصيدة النثر عليه وعدها تطوراً من تطوراته[4].

ولم يقتصر اثر الرافد العربي على التجربة الصوفية في شاعرية (ادونيس)، وانما نراه يستغل المرويات الاسطورية ، والقصص القرآنية ويدخلها في سياق النص الشعري[1]. وربما توسع في استمداد المصادر التراثية، فهو يلجأ الى التاريخ ويعالج موضوعه معالجة جديدة، تكشف عن صلاحية هذا التراث للبقاء والتجدد والاعتبار. فنراه يتخذ من الشخصيات التأريخية شاهد عصر كما فعل ذلك حينما اتخذ من قصة حياة (عبد الرحمن الداخل)، في ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في اقاليم الليل والنهار)[2] وتصبح هذه الشخصية مصدر الهام الشاعر، حيث يتمكن (ادونيس) من الإفادة من هذه الشخصية الفنية بدلالاتها السياسية والأدبية والقومية والدينية.

وقد تبنى (يوسف الخال) مفهومين اثنين عن التراث العربي الاول: هو محدودية التراث العربي، والثاني: وحدة التراث الانساني، وهو ما دفعه الى الدعوة الى التحرر الكامل من القديم، والشروع بعمل شعري جديد يستجيب لروح العصر، على النحو الذي

---

(1) ها أنت أيها الوقت، ادونيس: 74.
(2) ينظر: ادونيس والتراث النقدي، عبد الرحيم مراشدة: 157.
(3) مقدمة للشعر العربي: 130-131.
(4) ينظر: قصيدة النثر العربية بحثاً عن معيار للشعرية: 101.
(1) ينظر: ديوان أغاني مهيار الدمشقي (الاعمال الكاملة)، ادونيس: 46.
(2) ينظر: كتاب التحولات والهجرة في اقاليم الليل والنهار، ادونيس: 25-110 و48-49 و45 و59 و69 و79 و86-87.

رآه وأكده، متخذاً من النماذج الاصيلة في الشعر الغربي الحديث مثله في ذلك[3]. ولهذا قالت عنه (خالدة سعيد): "ومع ان بعض الشعراء المجددين قد تجاوزا الشعر التقليدي شكلاً ومضموناً، الا ان يوسف الخال رفض التراث نهائياً واستدار في دعاء حار صوب البحر المتوسط"[4] (فالخال) كان شاعراً مندفعاً الى التجديد لكنه في حدود النظرية، لانه بقي محافظاً على مستوى العمل الشعري كانجاز فني، فهو شاعر كان من جهة ضد الذاكرة في اطارها الشعري وسياقاتها التراثية، ومن جهة اخرى كان يغوص في عمق تجربته الانجيلية التي اخذت تطغى على شعره وبشكل ملفت للنظر[5].

لكن ينبغي ان نقول إنه ليس كل المتأثرين بالغرب من شعراء تجمع شعرهم على الدرجة نفسها من الرفض للتراث العربي، وانما كان بعضهم يعي ان الحداثة لاتكون إلا من داخل التراث وصميمه وليس من خارجه، والقصيدة الحديثة ماهي إلا بنت للقصيدة القديمة على جدة وعصرية، ويصرح بذلك احدهم: "ونحن في ثورتنا على القديم، لانعني بأننا نثور على القصيدة من حيث بنيانها الكلاسيكي ومتانتها الشكلية ، بل على التوجه الشعري الذي هو توجه الى العصر لا التاريخ"[1] . وهذا الرأي قريب من آراء (مطران) و(الزهاوي) و(الرصافي) في قاعدة تحديث الشعر وعصرنته. فالحداثة اذن عند بعض شعراء تجمع شعر ثورة من الداخل تقوم وهي مبنية على اسس لا على خواء[2]. ومن هنا نفهم ان هذه المدرسة لم تكن ضد التراث العربي، كما وصفها بعض المخالفين لها[3]، وانما كانت ضد القيم الثابتة والقواعد المقررة سلفاً التي تستعبد الشاعر، وتمنع من تطوره تطوراً مستقلاً وتحول دون رفضه للعقلية التي تمجد التراث العربي وبهذا نخرج بمعلومة ملخصة عن صلة شعراء مجلة شعر بالثقافتيين الغربية والعربية، فيمكن ان نصفهم بأنهم اتباعيون يقلدون السريالية والصوفية والتراث.

3. ظهور انواع متعددة من الشعر

شهد مطلع القرن العشرين تغييرات متعددة في حياة الانسان، وكان للشعر نصيب وافر من هذه التغييرات، التي تتمثل برغبة الشاعر الحديث في الخلاص من القيود النظمية الموروثة، والتحرر من القواعد الصارمة للتنظيم. ومن تلك التغيرات ان بدأ الخطاب الشعري المطبوع يحل محل الخطاب الشفاهي (السماعي)[5]، ومن هنا انطلقت محاولات تجديدية في الشعر العربي، وكان ظهور (الشعر المرسل) على يد (توفيق البكري والزهاوي وعبد الرحمن شكري ومحمد فريد ابو حديد وعلي احمد باكثير) وغيرهم، أولى

---

(3) ينظر: متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث: 54.
(4) البحث عن الجذور: 64.
(5) ينظر: اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 57-59.
(1) الاتجاهات الفكرية والجمالية في القصيدة العربية، منيف موسى: 35.
(2) ينظر: م.ن: 35.
(3) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 42-43.
(5) ينظر: قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 17.

هذه المحاولات[6]. وكذلك ظهور (الشعر المنثور) على يد (امين الريحاني)[1]، وهناك نمط مقارب وليس مجاوراً لقصيدة النثر وهو (النثر الشعري) الذي وجد تجلياته عند (جبران) كما مر بنا سابقاً. وظهور (الشعر الحر) في بداية الخمسينيات، إذ كان أكثر الأنماط الشعرية مجاورة في خصائصه لقصيدة النثر وأشدها قرباً منها، بل في الشعر الانكليزي من الباحثين من يجعل قصيدة النثر جزءاً من حركة عامة باتجاه الشعر الحر بمفهومه الغربي لا العربي[2]. والى جانب هذه المحاولات التي سبقت ظهور قصيدة النثر العربية، نجد (النثر المركز) الذي تبلور على يد رائده الاول (حسين مردان) اذ تأثر (ببودلير) ومجموعته (ازهار الشر) التي تمكنت منه حتى اعلن عن نفسه (بودلير) الشرق العربي[3]. ان هذه المحاولات والانماط الشعرية الجديدة، والمجاورة لقصيدة النثر ، هي التي شاركت في ظهورها في الادب العربي.

طرائق ارسال مفهوم الحداثة عند شعراء قصيدة النثر

ظهرت قصيدة النثر العربية بوصفها حركة مستقلة لها خصوصيتها، بفضل مجلة صدرت في لبنان عام 1957 أصدرها (يوسف الخال)، عُرفت باسم مجلة (شعر)[1]، اذ كانت "بلا شك البداية الحية الفاعلة بالنسبة للحداثة الشعرية"[2] حيث شكلت في واقع الشعر الجديد ما يمكن عدّه إطاراً كاملاً لمدرسة شعرية، وان عدّها بعض الباحثين انها

---

(6) ينظر: الشعر العربي الحديث 1800-1970: 191-194، ومحاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر، طراد الكبيسي: 5-10، والغابة والفصول: 57-58.

(1) ينظر: هتاف الاودية: 9.

(2) ينظر: الحداثة : 2/ 63.

(3) ينظر: قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة، حاتم الصكر: 112.

(1) ينظر: اخبار وقضايا، مجلة شعر، ع4، 1957: 145، وافق الحداثة وحداثة النمط: 84، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 652، وادونيس والتراث النقدي: 46.

(2) اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 147.

"حركة جمعت بين مواهب وخبرات متنوعة، وهذا سر اهميتها"[3] وان كانت هي حركة أو مدرسة فإن جوهرها البحث والتطلع والكشف، وتجاوز القديم خارج كل قيد، وخارج كل انضواء ، وخارج كل ايديولوجيا[4].

وفي بدايتها استطاعت مجلة (شعر) ان تستقطب عدداً من المواهب الشعرية في الوطن العربي[5]. وتأتي قيمتها من الشعراء والأدباء الذين انضووا تحت لوائها اذ جمعتهم المجلة تحت اتجاه واحد[6].. وشجعت جميع محاولاتهم الشعرية الجديدة ايماناً منها بضرورة خلق طرائق جديدة في التعبير الشعري، لتجاوز القديم وإقامة حداثة الخلق، وان كانت هذه المحاولات الجديدة –قصائد النثر- لاتولد كاملة[7]. وبتشجيعها هذا تمثل مظهراً من مظاهر نهضة العقل العربي[8]، لأنها مكنت عقول الشعراء من التغييرات الحيوية التي تطمح لمساعدة الشعر العربي على ان يكتشف قيماً جمالية ومواقف جديدة[1]، لكي يبلغ حداثة الابداع والخلق، ودخوله في المسار الرئيس للشعر العالمي، بعد ان اصبح مكتمل العدّة بما يتطلبه فن الشاعر وأدواته الحديثة[2].

من مميزات مجلة الشعر، انها ذات طابع يتسم بالنظرة الشمولية الى الحضارات الانسانية كجهد انساني متراكم، يخص كل انسان، لذلك كانت فكرة مؤسسها، انها تقوم على الانفتاح المطلق على كل الثقافات الانسانية منذ بدء التاريخ الى اليوم[3]، وتقديم النموذج الشعري الغربي عن طريق ترجمته ونشره، وضرورة عرض الاحداث الشعرية الاكثر حداثة في العالم كانكلترا وامريكا وفرنسا. وحاولت ايضاً ان تقدم مفاهيم جمالية جديدة عن التراث الشعري الغربي المتحرر الحديث كما يمثله (بودلير) و(مالارميه) و(رامبو) و(سان جون بيرس) و(اليوت) و(عزرا باوند) وغيرهم[4]. ومن هنا طرحت مجلة (شعر) نفسها تياراً ثورياً، ينظر الى الشعر، بوصفه فعلاً انسانياً وممارسة خلاقة، خاضعاً لقوانين المغامرة والرؤيا، وهي نفسها قوانين الحرية والخلق[5].

كانت مجلة (شعر) منبراً للتجديد، إذ قامت بحماية التجربة الحديثة في مرحلتها الجديدة، مرحلة الانتقال من أعتاب الرؤية الفكرية الى ابواب الرؤيا الحديثة للشعر

---

(3) متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث: 53، وينظر مصدره هناك..
(4) ينظر: الى القارئ، مجلة شعر، ع22،س1962،6: 15.
(5) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 654، وقصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 30.
(6) ينظر: اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 154.
(7) ينظر: اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر، مجلة شعر، ع22، س6، 1962: 128.
(8) ينظر: الحداثة في الشعر: 33.
(1) ينظر: الشعر العربي الحديث 1800-1970: 406 و410، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 653.
(2) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 656.
(3) ينظر: أخبار وقضايا، مجلة شعر، ع15، 1960: 138، وحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 8، واسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 154.
(4) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 652، وظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 29-30.
(5) ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 73-74.

والعالم[6]، وبذلك تكون قد أرخت لمرحلة جديدة في الشعر العربي، ادخلته حيز الحداثة، ويتجلى مفهوم حداثة (شعر) بتجاوز المفاهيم المتوارثة في الاسلوب الشعري، وتغييره على انه عملية خلق تجريبية وابداعية مستمرة، قائمة على البحث للتلمسات، وتجاوز القديم لحدوث الجديد[1]. وعلى وفق ذلك، تكون مجلة شعر تيار مهماً داخل حركة شعرية ، خدمت الشعر العربي. ولكن سبب ريادتها خلال ثماني سنوات في لبنان يعود الى تبنيها مبدأ المحاولة والتجريب[2] ، واعتمادها على منهج الانفتاح على الآداب العالمية[3]. وانه لاشك ان مجلة (شعر) كانت الطريقة الاولى لإرسال حداثة قصيدة النثر العربية، وقد لعبت دوراً مهماً ورائداً في عملية تطوير الشعر العربي وتفجير طاقته الابداعية، وحققت بجهدها حداثة البلوغ والخلق في مدّة قصيرة.

ولم يقتصر دور مجلة (شعر) على انها مجلة تأسيسية لحركة قصيدة النثر، وانما نراها هي نفسها تتضمن طريقة اخرى اكثر فاعلية وهي كتابة (المقالات) التنظيرية والتطبيقية، والتي اصبحت من الابواب الثابتة فيها، وتقوم هذه المقالات على المفاهيم الشعرية نفسها التي كانت مجلة شعر تهدف اليها.

ومن اهم هذه المقالات التي تمثل اطروحة نقدية، مقالة (أدونيس) : (محاولة في تعريف الشعر الحديث) التي اعيد نشرها اكثر من مرة[4]. وكانت تحتوي على مجموعة من الابعاد التي تبدو جديدة أمام المتلقين، لكونها تطرح مفهومات جديدة عن ماهية الشعر، ولكونها وضعت تفريقاً واضحاً بين الشعر القديم والشعر الحديث[5]. ومقالته الأخرى (في قصيدة النثر)[6] التي عدها (ادونيس) نفسه طرحاً جديداً على الساحة الادبية عامة، والشعرية خاصة، وقد نشرها بعد اطلاعه على معطيات قصيدة النثر الغربية، مشيراً الى إفادته من كتاب (سوزان برنار) في حاشية المقالة. وكان لمقالات (ادونيس) هذه اسهام فاعل في رفد حركة قصيدة النثر، وتحفيز الشعراء والكتاب للكتابة عنها.

ومن الطرائق الأخرى التي أوجدها مؤسسو تجمع (شعر)، والتي يتم بها تداول افكار التحديث بحرية، طريقة (الصالونات الادبية)[1]، بمعنى ان تجمع (شعر) وجد في جلسات الاماسي دوراً مهماً في إرسال مفهوم حداثة قصيدة النثر، وكانت الامسية تنعقد مساء كل خميس، وتكون مفتوحة لكل من تهمه مسألة الشعر، وقد دعيت هذه الاجتماعات / الجلسات بـ(ندوة مجلة شعر) أو (خميس مجلة شعر). وأكد (كمال خيربك) في اكثر من

---

(6) ينظر: شعرنا الحديث ... الى اين؟ : 50.
(1) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 616-617.
(2) ينظر: ادونيس والتراث النقدي: 49.
(3) ينظر: اخبار وقضايا، مجلة شعر، ع15، 1960: 138.
(4) ينظر: مقدمة للشعر العربي: 99-143، وزمن الشعر: 9-10 و21.
(5) ينظر: م.ن : 107-117، و م.ن: 9-10.
(6) ينظر: في قصيدة النثر: 75-83.
(1) ينظر: نقد الحداثة: 88.

موضع اهمية هذه الامسية، وعدّ نجاحها عاملاً من العوامل التي شجعت الشعراء على إطلاق مفهوم قصيدة النثر[2].

واتخذ شعراء تجمع (شعر) من (البيانات) طريقة أخرى لبث آرائهم الجديدة والواعية، ولعل بيان (يوسف الخال) هو الأول من نوعه في تلك المرحلة، وكان بيانه على هيأة محاضرة بعنوان: (مستقبل الشعر العربي)[3]، ويمكن ان نعدّه بياناً في حداثة قصيدة النثر، لانه ينطوي على وجهات نظر واضحة المعالم لتجمع ثقافي بدأ يعلن آراءه الحداثوية التي تتجاوز التيارات السائدة آنذاك.

وتناول (الخال) في بيانه هذا حالة الشعر العربي، ولاسيما في لبنان، وأخذ يرصد السلبيات الشائعة في الشعر العربي والنقد العربي المصاحب له، ومن خلال عرضه لتلك المساوئ، جاءت الدعوة لكتابة قصيدة النثر التي يتجاوز بها الشاعر النقاط السلبية التي كان عليها الشعر والنقد العربي. واقترحت مجموعة من البدائل، اهمها:

1. التعبير عن التجربة الحياتية.
2. الاهتمام بالصورة الحية، وصفية كانت ام ذهنية.
3. ابتكار لغة جديدة مستمدة من الواقع.
4. النهوض بالإيقاع العربي وتطويره بابتكارات واضافات جديدة له.
5. الأخذ بالحسبان الجو العاطفي للقصيدة، وتجاوز التسلسل المنطقي.
6. الأخذ بالحسبان اهمية الانسان بوصفه مركزاً للعالم، وجعل الانسان محور القصيدة.
7. إعادة النظر بقراءة التراث.
8. الإفادة من التراث الروحي والعقلي الأوروبي.
9. الإفادة من الأدب العالمي.
10. الأهتمام بروح الشعب[1].

ان مثل هذه البدائل التي يقترحها (الخال) تشكل في وقتها تجاوزاً ونقضاً واضحاً لكثير من المعطيات التقليدية المتداولة في الشعر والنقد على حد سواء.

وجاء (ادونيس) ببيان شبيه ببيان (الخال)، من حيث تناوله الوضع الادبي في لبنان[2]، ولكنه يختلف عنه من حيث التنويع على مضمون البيان، ومن حيث الجرأة في طرح الاقتراحات الجديدة التي بوساطتها يمكن تجاوز الثبوت السائد، ودفع الشعر وحالة الثقافة العربية الى الامام . ومن هذه الاقترحات:-

1. محاولة لتبيان اثر السلطة دينية او ايدلوجية، في الواقع العربي، ومن ثم إدانة هذه السلطة بوصفها أداة تعطيل وحجز لا اداة تحرير. يقول (ادونيس): "هناك مراكز

---

[2] ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 63-64 و93 و 296.
[3] ينظر: الحداثة في الشعر: 80.
[1] ينظر: الحداثة في الشعر: 80-81.
[2] ينظر: فاتحة لنهايات القرن: 37-38 و48 و57 و149.

سيطرة تشكل تاريخاً يومياً قاهراً يحاصرني ويوجهني فأنا جامد في حاضر جامد"[3].

2. اجازة التعبير، وبذلك تكون مهمة الشاعر عند (ادونيس) هي: "أن يفجر نظام اللغة (الثقافة) – القيم السائدة ويغيّره"[4].
3. ضرورة قيام ثورة أدبية ثقافية عارمه، تتحدى سلطة الماضي والتراث، وقيام الانفلات والتجاوز من هذه السلطة، والبحث عن عالم جديد أبداً، لأن "النصوص الثقافية السائدة تتمحور حول فن الحجب لا فن الكشف"[1].
4. إدانة المثقف العربي لاستسلامه للواقع والعقلية الجامدة ومجاراته إياها[2].

ومما تقدم نجد ان كلا البيانين يرصد الواقع الثقافي برمته ويقاربه مع الماضي، ويطالب بعد ذلك بتجاوز التقليد والتحرك نحو الامام.

وبعد ما حققت مجلة (شعر) والمقالات والبيانات نجاحاً كبيراً، حفزت شعراء تجمع شعر على كتابة قصيدة النثر، فهذا (انسي الحاج) اصدر ديوانه الاول (لن) في قصيدة النثر، وقدم له بمقدمة نقدية مهمة حول مفهوم قصيدة النثر[3].

وقد حظي ديوان (لن) بدعاية خاصة من لدن تجمع (شعر)، وكثرت حوله الكتابات المشجعة، وعدّوه طريقة مناسبة على مستوى التطبيق، فبدأوا بتشجيعها وتزكيتها، وعدّوه الديوان الأول من نوعه في العربية[4].

وذكر (انسي الحاج) الأسباب التي ادت إلى ظهور قصيدة النثر الى الوجود الشعري، أهم هذه الاسباب:

1. ضعف الشعر التقليدي.
2. الشعور بأن العالم قد تغير ويتغير ، فارضاً مواقف جديدة تفرض بدورها اشكالاً جديدة.
3. كثرة الترجمات عن الشعر الغربي.
4. تطور الشعر الحر في العربية، الذي نجح بعضه في الاقتراب من الكلام الدارج[1].
5. ان قصيدة النثر نشأت اساساً انتفاضاً ضد القيود العربية[2].
6. ويرى (انسي الحاج) ان قصيدة النثر جاءت تتويجاً لجهود بدأت منذ قرن من الزمان لا لتحرير الشعر العربي وحده، بل لتحرير الشاعر العربي بالدرجة

---

[3] م.ن : 37.
[4] زمن الشعر: 103.
[1] النظام والكلام، ادونيس: 94-95.
[2] ينظر: فاتحة لنهايات القرن: 57.
[3] ينظر: لن: 7 و11 و12.
[4] ينظر: قصيدة النثر في الأدب الانكليزي: 53، وقصيدة النثر – البداية والازمة: 43، والنفخ في الرماد: 25.
[1] ينظر: لن: 11.
[2] ينظر: م.ن: 18.

الاولى. فالشاعر يعيش في عالم متغير في حاجة الى لغة تستطيع تجسيد مواقفه الجديد: "لغة الشاعر الحر يجب ان تظل تلحقه [...] الشاعر لاينام على لغة قديمة بالية"[3]. ومن هنا، يمكن لنا ان نعد ديوان (لن) مثالاً ناجحاً في التنظير المتمثل بمقدمته، وفي التطبيق ، لأنه مجموعة لقصائد نثرية.

ولعل رغبتهم في إحداث حداثة تتجاوز الثبات على القيم التقليدية الراسخة، تتجلى بصورة اكثر تكاملاً ووضوحاً في اعمال مؤتمر روما، المنعقد عام 1961، اذ القى (ادونيس) محاضرة له بعنوان (الشعر العربي ومشكلات التجديد)[4]، متخذاً من هذا المؤتمر طريقة فضلى لطرح افكار الحداثة التي تتجلى في ثقافة الاكتشاف والخلق التي تتجاوز ثقافة التكرار السائدة والقواعد المقررة من أجل المستقبل.

وكان من الطبيعي لحركة قصيدة النثر، ان تلاقي من يدافع عنها وينصرها، ومن هذا الدفاع برزت وسيلة اكثر دعماً لها، وهو ما الفته (خالدة سعيد) من كتاب يساند الحركة، واطلقت عليه عنواناً هو (البحث عن الجذور)، وهو افضل امثلة النقد التطبيقي لقصيدة الخمسينيات[5] وقد شرحت فيه الكاتبة صوت تجمع (شعر) الجديد مع تقديم النماذج الشعرية والدفاع عن قصيدة النثر[6].

ومن المؤلفات النثرية الأخرى التي ساندت الحركة، مؤلفات (ادونيس) التي روج بها لحداثة تجاوز الثبوت من اجل التحول ومنها: (مقدمة للشعر العربي، وزمن الشعر، والثابت والمتحول، وفاتحة لنهايات القرن، وسياسة الشعر، والشعرية العربية) ، ولكن ينبغي ان نقول ان الافكار التي وردت في هذه المؤلفات هي نفسها التي بثها في مقالاته التي نشرها في مجلة شعر، مع قيامه ببعض الاضافات والتعديلات.

وبوساطة اهتمامنا بمستوى التطبيق، نجد ان كلاً من (ادونيس) و(يوسف الخال) من الشعراء النقاد[1]، الذين يتحركون على مستويين، مستوى الدراسة النظرية التي تسوغ وجود قصيدة النثر ، وتدافع عنها، والمستوى الآخر، تقديم النموذج الشعري الذي يترجم افكارهما وآراءهما في القصيدة فمجموعة (الخال) (لن) خير مثال على تقديمه النموذج الجديد المكتوب بروح عصرية. ومجموعات ادونيس (قصائد اولى) و(اغاني مهيار الدمشقي) و(اوراق في الريح) دليل على حداثته التطبيقية التي تتجاوز النموذج الشعري القديم شكلاً ومضموناً. ومن هنا ، فقد شكلت دواوينهم هذه تجربة تطبيقية متميزة في حركة الحداثة في الشعر العربي.

---

[3] م.ن: 15، واشكالية الايقاع بين الشعر وقصيدة النثر – الحضور والغياب، فاضل ثامر: 89.

[4] ينظر: الشعر العربي ومشكلات التجديد، ادونيس، ضمن الادب العربي المعاصر، اعمال مؤتمر روما: 175-212، وزمن الشعر : 26-46.

[5] ينظر: البحث عن الجذور: 72 (نقدها لمجموعة الشاعر محمد الماغوط "حزن في ضوء القمر").

[6] ينظر: م.ن : 7-18.

[1] ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 89، واللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي...: 242-259، وقصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 33.

بنية مفهوم الحداثة وعناصرها عند شعراء قصيدة النثر

قامت بنية مفهوم الحداثة عند شعراء قصيدة النثر على عناصر متآزرة تلتف حول السمة المهيمنة إلا وهي سمة التجاوز من أجل مواكبة التغير الانساني الشامل في الحياة الجديدة.

1. مفهوم الشعر ودور الشاعر

يتحدد مفهوم الشعر عند تجمع (شعر) في إطار رفض الثبات والقوى التي تسيطر عليه، سواء أكانت قوى التقليد والقالبية التي ترى الكامل في القديم، أم قوى الشكلية الجمالية التي تعزل الشعر عن فعل تغيير الواقع وانجاز الثورة وتجعله بالتالي (لا تاريخياً) ، (لا متغيراً) في امتلاكه لطبيعة النظام الشكلي وكماله[1].

ان مفهوم (ادونيس) للشعر قائم على الرؤيا التي تغيّر في نظام الأشياء فهو، ثورة ضد الاشكال التقليدية السائدة، ورفض لمواقف الشعر القديم واساليبه[2]. وبذلك تكون الرؤيا اداة تأسيس لمفهوم الشعر، ويصرح (ادونيس) بذلك فيقول: "والشعر تأسيس، باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه لاعهد لنا بهما، من قبل. لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي. وهو ، اذن ، طاقة لاتغيّر الحياة وحسب، وانما تزيد، إلى ذلك، في نموّها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق."[3] فأدونيس بمفهومه للشعر الحديث يدعو الى تجاوز وتخط يسايران تخطي العصر الحديث وتجاوزه للعصور الماضية. وقوام هذا الشعر الحديث هو المعنى الخلاق التوليدي لا معنى الوصف إذ "انه احساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشك، وهو لذلك، يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الأشياء إحساساً عضوياً، ليس وفق العلائق المنطقية، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التصور"[4] ويقول، مشيراً الى قول (بودلير)، ان الشعر الحديث يجب ان يتخلى عن الحدث، لأنه يتعامل مع ظواهر اكثر ثباتاً، فهو متوجه نحو المستقبل. وطالما يهمل الحدث فانه لايبقى واقعياً، لان الواقعية تقربه من النثر العادي بإرغامه على استخدام الألفاظ في سياقها المألوف. وجوهر الشعر الحديث يقوم على

---

[1] ينظر: ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم: 23.
[2] ينظر: زمن الشعر: 9.
[3] مقدمة للشعر العربي: 102.
[4] محاولة في تعريف الشعر الحديث: 82.

النقيض من القيم الواقعية. فلكي يكون الشعر حديثاً بالفعل، يجب ان يكون هدفه القصيدة ذاتها، لا أي فكرة أو مشكلة معينة[1]. وبنقضه للقيم القديمة وتجاوزه عنها يكون قد اكتشف عوالم جديدة.

ان مفهوم (ادونيس) للشعر، مفهوم شامل يحاول ان يكون موقفاً من الانسان والحياة والعالم. ويقترن معناه بـ"الخلق والتغيير، لا بالصناعة والوصف كما كان الامر قديماً"[2] وبذلك يكون مفهومه للشعر مفهوماً سريالياً معتمداً على الخلق والمعرفة[3]. وقال بهذا المفهوم (رينيه شار)[4] كذلك.

ويمنح مفهوم (ادونيس) هذا ، الشعر بعداً انسانياً يتجاوز الاطار المحلي، ويعطيه فاعلية انسانية شاملة[5] ليعبر عن التجربة الانسانية بحلية جديدة[6] ومن هنا كانت رغبة (ادونيس) الفعلية لا تقتصر على تجاوز الثبوت بالادب فقط، بل بتجاوز الحضارة السائدة، في مدار السعي الى الثورة على العالم الذي يعيش فيه، لا مع الشعر الذي ورثه أو مع النقد الذي تربى عليه، وهي بذلك تكون ثورة طامحة الى تجاوز القديم من اجل المستقبل.

والشاعر عند (ادونيس) لايكون حديثاً او لا يستطيع ان يبني مفهوماً شعرياً جديداً إلا "إذا عانى اولاً في داخله انهيار المفهومات السابقة، ولا يستطيع ان يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجدد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر، الكامن وراء العالم الذي نثور عليه، دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي"[1] الشاعر الجديد اذاً هو الذي "يحيل العالم الى شعر: يخلق له، فيما يتمثل صورته القديمة، صورة جديدة"[2]. وتأتي وظيفة الشاعر العظيم عند (ادونيس)، عندما يلامس الشاعر "بشعره عمقاً انسانياً تختلج فيه جميع الكائنات اختلاجة واحدة، وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الانسانية كلها"[3] وبذلك تكون وظيفته هي شأن (النبوة)، وتلك عظمة الشاعر وامتيازه[4]. ومن هنا كانت حداثة الشاعر الحديث عند (ادونيس) تقاس بقدر التجاوز والخلق والتخطي عن القيم الفنية القديمة صوب قيم خلقها. وهكذا اصبح مفهوم الشعر ودور الشاعر عند (ادونيس) النقيض الحي لمفهوم الشعر القديم ودور الشاعر، ويمكن ان يبلور مفهومه عن الشعر والشاعر في اطار رفض كل ما يسهم في تحقيق القبول بالثبات، وتبني كل ما يسهم في تحقيق حداثة التجاوز والتغيير.

---

(1) ينظر: محاولة في تعريف الشعر الحديث: 85-90، وزمن الشعر: 10.
(2) مقدمة للشعر العربي: 130.
(3) ينظر: اندره بريتون: 132.
(4) : ينظر: ادونيس والتراث النقدي: 48.
(5) ينظر: الشعرية العربية 103 و106 و107.
(6) ينظر: مقدمة للشعر العربي : 143.
(1) زمن الشعر: 46.
(2) مقدمة للشعر العربي: 102.
(3) م.ن : 106.
(4) ينظر: م.ن : 106.

ويعرف (يوسف الخال) الشعر على انه "لغة، أو هو حياة اللغة. فلولاه لاتتجدد اللغة ولا تنمو ولا تبقى. فهو دائماً يخلقها كتابيا ويخلقها المتكلمون بها كلامياً، وبين الخلق الكتابي والخلق الكلامي صلة حميمة جعلت عزرا باوند وت . س. اليوت وسواهما من اقطاب الشعر والنقد المعاصرين ان يقولوا بضرورة اقتراب الشعر في الاخص من الكلام المحكي والاستفادة منه حتى في الايقاع"[5]، الشعر اذاً لغة عند (الخال)، وهذا المفهوم وليد مخيلة خلاقة لاتعمل عملها الفني إلا باللغة. وهي تتجلى في الشعر شكلاً ومضموناً معاً، ولا يمكن فصل احدهما عن الاخر، كما لا يمكن ان يغيب احدهما عن الاخر[6].

والشعر عند (الخال) تعبير شخصي فريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة[1]، بمعنى ان الشعر فن لاغاية له غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا. وبذلك نجد أن مفهوم الشعر عنده (نرسيسي)، مجاني، (لا عقلي)، أي انه يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه، ومهمته التلقائية الفريدة هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة الغامضة، ليكشف بالحدس والرؤيا اسرار الوجود الحقيقي المملوء بالانسجام والنظام والمعنى[2]. وهذا المفهوم الجديد يراه (الخال) مفهوماً يتأصل –بتجاوز- بين مفهومين، القديم الذي يتمثل من انه الكلام الموزون المقفى، والمفهوم الآخر الجديد العصري[3].

وفردية الشاعر عند (الخال) تأتي في ضمن صراعه مع اللغة والاسلوب[4]، ولكي يكون الشاعر مبدعاً وخالقاً فعليه ان يتجاوز عملية الصراع هذه، قبل ان يخرج الى حيز الوجود[5] . وهذان القيدان كما يرى (الخال) يمتحنان موهبة الشاعر الابداعية. فان هو خضع لهما تمام الخضوع، خرجت قصيدته باردة آلية، وان تمرد عليهما تماماً خرجت قصيدته هذراً لا حضور له. والعمل الصحيح هو ان يتعرف الشاعر على اصول اللغة، ومبادئ الاساليب الشعرية المتوارثة، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً مناسباً من الحرية لتطويع هذه القواعد والاساليب ونفخ الفردية فيها[6] وبهذا تحصل فردية الشاعر الحديث التي تتجاوز القيود من اجل التغيير.

2. الرفض من أجل التجاوز

---

[5] الحداثة في الشعر: 91.
[6] ينظر: م.ن : 14.
[1] ينظر: الحداثة في الشعر: 80.
[2] ينظر: م.ن : 14 و81.
[3] ينظر: م.ن : 13-14.
[4] ينظر: م.ن : 21.
[5] ينظر: م.ن : 21، واسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 165.
[6] ينظر: الحداثة في الشعر: 19.

ينطلق شعراء قصيدة النثر من رؤية تحاول ان تكون شاملة، فلذلك هي لم تعتمد على القيم المقررة سلفاً، وإنما حاولت ان تتخطاها الى ماهية الشعر الحديث. وتنطلق هذه الرؤية الشاملة من مبدأ اساس عند تجمع شعر، هو مبدأ (الرفض)، ويقصد بالرفض هنا، انكار الثبات في الثقافة والتجاوز عن هذا الثبات، وقد عرف شعراء قصيدة النثر بـ(شعراء الرفض)[1].

ولعل (ادونيس) هو اكثر شاعر من شعراء تجمع شعر انشغالاً بمفهوم الرفض، واستخدمه في كتاباته واشعاره. فجاء في مقالته الاولى (عن قصيدة النثر): "الشاعر الذي يعبر حقيقة عن عصرنا، هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمم، هو شاعر المفاجأة والرفض – الرفض الذي لا يعني في تحليله الأخير غير القبول العميق الحر"[2]. وبرفض هذا الشاعر ما هو سائد تأتي المفاجأة، التي هي في جوهرها تجاوز الثبات، من اجل التقدم والارتقاء، وهذا التجاوز مبني على التغير. "والتغير هنا كلي، افقي وعمقي في آن واحد: تغير في البناء والعبارة والتركيب، وتغير في النظر والرؤيا[3] ومقابل ذلك الرفض والتجاوز تنهض القصيدة الجديدة، قصيدة المفاجأة.

وتظهر رغبة (أدونيس) في رفض الثبات والقبول، في كتابه النقدي الأول (مقدمة للشعر العربي)، وبدأه باستهلال ينطوي على طموحه في رفض الانواع الأدبية السائدة، وتجاوزها من اجل الخروج عن النص القديم وبناء نص كتابي جديد. ويقول ان دراسته هذه تهدف الى:

"1. اعادة النظر في الموروث الشعري العربي، بحيث نفهمه فهماً جديداً[...].

2. التوكيد على ان تغيّر الشعر العربي ليس تغيراً في الشكل او طريقة التعبير وحسب، وانما هو، قبل ذلك تغيّر في المفهوم ذاته.

3. تجاوز الانواع الأدبية (النثر، الشعر، القصة، المسرحية... الخ) وصهرها كلها في نوع واحد هو الكتابة.

4.وضع الابداع والنتاج الشعريين العربيين في منظور التجاوز الدائم، وتقييمها استناداً إلى هذا المنظور"[1]. ومن هنا، تظهر رغبة (ادونيس) بخلق نص كتابي جديد متجاوزاً مرحلة الشفوية والخطابية والانواع الادبية الثابتة.

ولكن رغبته بخلق نص كتابي جديد، تظهر بصورة اكثر جلاء في مقالته الموسومة (تأسيس كتابة جديدة)[2] التي أعاد نشرها في (صدمة الحداثة)[3]، وينطلق (ادونيس) من النص القرآني محاولاً تجاوز النص الشعري بوصفه نوعاً ادبياً مستقراً، ولكن يجب ان ينطوي هذا التجاوز على تماهي النص الشعري بحيث يستوعب تحت لوائه اجناساً أدبية اخرى، بحيث يبقى المحك للشعرية كأساس، ويجب ان يكون التجديد والتحديث في الشعر

---

[1] ينظر: بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث، خالدة سعيد: 88-96.
[2] في قصيدة النثر: 78.
[3] زمن الشعر: 59.
[1] مقدمة للشعر العربي: 11-12، وفاتحة لنهايات القرن: 246.
[2] ينظر: تأسيس كتابة جديدة، أدونيس: 9.
[3] ينظر: صدمة الحداثة: 23-32.

على مستوى الشكل والمضمون[4]. وسبب الانطلاقة من النص القرآني، كونه نصاً متجاوزاً اما كان سائداً من الأنواع الادبية، وغايته الاساس من هذه الانطلاقة "توضيح الأفق الذي فتحته بنيته الكتابية أمام الشعرية العربية"[5]، بمعنى ان النص القرآني أسهم في التحول الشعري، ولاسيما انه قدم نصاً رافضاً للنصوص السابقة وتجاوزها محققاً بذلك فرديته وخلافيته.

ان التجاوز هو الابداع عند (أدونيس) لان "من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره. لكن هذا التخلي لايعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد. فالرفض هنا، مرتبط بالقبول: انهما وجهان لحقيقة واحدة"[6]، وبتخلي الشاعر الجديد عن الماضي يزداد ارتباطاً بينابيعه الحية/ المتجاوزة التي تتيح له ان "يتجاوز الماضي الى المستقبل والمعلوم الى المجهول، والواقع إلى الممكن وما وراءه. وفي حُميّا انخطافه بالمستقبل، يقتنع أن لا يكتفي بالبحث عما يكمل العظيم في الماضي، وإنما يجب، إلى هذا، أن يبحث عما يتفوّق عليه. ولا يعود ممن يجدون الفردوس في الماضي، وإنما يصير ممن يرون في عظمة الماضي دليلاً على ان المستقبل سيكون اكثر عظمة"[1] وبهذا كان التراث اساساً ثقافياً عند (ادونيس) يؤكد المبدع من خلاله التجاوز والتخطي لا الخضوع الكلي.

ان الانسان لايستطيع ان يتجاوز الماضي برمته، لكنه لايكون حياً مالم يتجاوزه، ويجب ان يكون هذا التجاوز ذا قيمة وضرورة فنية، ومن هنا كان (ادونيس) لا يعي الحاضر إلا في حضور الماضي النابض بالمحسوسية والحياة ولا يعي المستقبل إلا من حيث هو اتجاه حركة الحاضر، ولذلك رفض (ادونيس) جمود الحياة / موتها فقال: ان "رفضنا ليس هرباً ولا نفياً. فاذا نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزائف، لايعني اننا نتخلى عنها، بل يعني اننا نتخطى هذا الحضور الى حضور لائق غني. فنحن نعيش هذه الحياة ولكن في عزلة عنها- إن وطننا ليس لنا، مع اننا وجدنا اصحابه الحقيقيون"[2] وبهذا اصبح الرفض عند (ادونيس) هو الفاعلية التي يمارسها كل مبدع من اجل ابداع حياة جديدة.

ولم يكن ايمان (ادونيس) بالرفض تعبيراً عن استجابة فردية، او شعور فردي، وانما كان مستوى رفضه شاملاً في الفعل الحضاري عبر مراحل التاريخ، ومقراً انه ما من حضارة تأتي دون ان يتقدمها الرفض ويمهد لها "فالرفض وحدة يتيح لنا في المأزق الحضاري الذي نعيشه أن نأمل بالطوفان الذي يغسل ويجرف وبالشمس التي تشرق وراء خطواته"[3]، وهكذا اصبح الرفض عند (أدونيس) حتمية تأريخية، لايمكن ان تتحقق اية حضارة وولادة جديدة من دونها[1]، كما ان الحضارة الجديدة تكتسب قيمتها من الموقف

---

(4) ينظر: م.ن : 31، وادونيس والتراث النقدي: 155.
(5) الشعرية العربية: 36.
(6) مقدمة للشعر العربي: 103.
(1) مقدمة للشعر العربي : 104-105.
(2) زمن الشعر: 161.
(3) م.ن: 161.
(1) ينظر: ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم: 19.

الرفضي هذا. وإذ ذاك تبطل القصيدة العربية الجديد "أن تكون مجرد مزمار للشعور المفجوع أو مجرد مرآة للحساسية. تصبح تعبيراً عن ثقل التاريخ، عن كثافته وعبئه ، في مناخ من الرفض والحنين- من الرعب والاضاءة"[2]. والجديد في هذه الحضارة لايمكن ان يتحقق إلاّ بنوع من التعارض مع القديم من جهة، وبنوع من التفاعل مع روافد من تراث شعب آخر، يقول (أدونيس): "في هذا الوقت أعطت الفاعلية الابداعية العربية المثل النموذجي الاول: لايمكن ان تقوم لشعب ما ثقافة بذاتها ولذاتها في معزل عن ثقافات الشعوب الاخرى. فثقافة كل شعب حضاري إنما هي تأثر وتأثير، اخذ وعطاء، حركة من التفاعل. وتكون الحضارة تأليفاً من هذا التفاعل او لاتكون"[3] وهذه الحضارة تتفرع من اصل واحد ومكونات رؤيوية وتصويرية واحدة. وفي الاصل لاغرب ولا شرق، في الاصل الانسان.

وقد افاد (ادونيس) من عدة مراجع غربية وعربية في تبنيه مبدأ التجاوز والرفض، ويصرح بإفادته هذه فيقول: "تأثرت بالماركسية ونيتشة، من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي –يلح عليها كثيراً- تأثرت ايضاً بأبي تمام، وابي نواس من حيث فهم اللغة الشعرية. وتأثرت ايضاً بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث، الأمريكي والفرنسي على الاخص"[4]، وما تأثره بأبي تمام وابي نواس من العرب، إلا من خلال اعجابه بتجاوزاتهم على مواضعات اللغة الشعرية المألوفة وابتكارهم كل ما هو جديد.

وعلى الرغم من ان مبدأ الرفض من اجل التجاوز اطروحة (ادونيس) الاولى، وشغله الشاغل في جميع اعماله، لكننا نجد ان هذا المبدأ، يكاد يكون صفة مشتركة بين شعراء وكتاب قصيدة النثر، وان جاءت هذه الكلمة –الرفض- بمرادفات لها كـ(التمرد والنفي والفوضى والهدم والتدمير والجنون ومشابهاتها)[1]، وما ان تقرأ مقدمة ديوان (لن) حتى تجد هذه الكلمات تتكرر بين الحين والآخر، وكلها تفضي الى هذا المبدأ. يقول (انسي الحاج): "اول الواجبات التدمير"[2] و"التخريب حيوي ومقدس"[3]، و"في كل قصيدة تتلقى معاً دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي"[4] وقال عن قصيدة النثر: "انها الرفض والتفتيش، تهدم وتنسف الغلاف، القناع والغل انتفاضة فنية ووجدانية معاً، أو اذا صح، فيزيقية وميتافيزيقية معاً"[5]. وما تمردهم على المواضعات الشكلية والمضمونية، إلا دليلُ على رفضهم لها، ومن ثم تجاوز القيم الثابتة المسيطرة على هذه المواضعات، وقصيدة النثر لاتتجاوز المواضعات القديمة فقط، بل تعطي للقصيدة حرية كبيرة جداً لانها "ارحب

---

[2] زمن الشعر: 161.
[3] فاتحة لنهايات القرن: 325.
[4] م.ن: 267.
[1] ينظر: قصيدة النثر- البداية والازمة: 45.
[2] لن: 9.
[3] م.ن : 9.
[4] م.ن : 12.
[5] م.ن : 12.

ما توصل اليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد"[6].

ان اهتمام شعراء قصيدة النثر بالرفض ، نابع ايضاً من تأثرهم بالسريالية، لان رفضهم ينطلق من ارض السريالية ويسبح في فضائها[7]، والرفض عندهم هو شبيه بالرفض الذي كان شائعاً بين السرياليين الفرنسيين في مرحلة ما بين الحربين الاولى والثانية[8]. ومن هنا ندرك ان قصيدة النثر شكلت اعلى تجسيدات الرفض، وان اهتمام شعرائها بهذا المبدأ انطلاقاً منهم في تكوين رؤى كلية ينطلقون منها، لذلك تأثروا بمعطيات المرجعين الغربي والعربي، في تجاوزاتهم القراءات السابقة، وعملوا على بلورة قراءات اكثر حداثة وافكار واساليب جديدة تمكنهم من الانطلاق نحو إحداث الكمال في الشعر والنقد على حدٍ سواء.

3. هاجس الحداثة

يعد (ادونيس) ابرز من تكلم على الحداثة، فهي هاجسه الاكبر في الإبداع والتنظير[1]، لذا، تبوأت مسألة الحداثة مكان القلب في نظام (ادونيس) الفكري، وقد برزت هذه المسألة عنده منذ البدايات الاولى لعمله وانشغاله بالشعر، حتى اصبحت لديه محوراً للتفكير والتثوير، ومساراً يتجذر في الغابر ويتجه صوب المستقبل[2].

يتأسس مفهوم الحداثة عند (ادونيس) في ضوء المغايرة والاختلاف، والمعاصرة والتجريب[3]، ويفرق (ادونيس) بين المغايرة الشكلية والجوهرية، فالمغايرة الشكلية مقصورة لذاتها، ولاتعني شيئاً مضافاً، إذ لاتتجاوز الفعل الذي يقوم على إنتاج النقيض، أي ان الابداع يناقض الذي سلفه لمجرد المغايرة[4]. أما المغايرة الجوهرية الحداثية فإن الابداع فيها يتغاير من "حيث التجربة واشكال التعبير"[5] ومن ثم فهو متجاوز مما سبقه، وليس مؤتلفاً معه[6].

وقد تسهم المغايرة الجوهرية في تحديد ماهية الحداثة وخصائصها، وهي عنده تتجاوز تقليد الماضي العربي والغربي في آن واحد، واكد ذلك بقوله: "تقتضي الحداثة قطعاً مع التأسلف والتمغرب"[7]، والقطع (الرفض) الذي اشار اليه (ادونيس) لايمكن ان يكون تاماً، لان الماضي ابتكر انماطاً من المعرفة جاءت ملائمة للعصر والبيئة، من هذه الانماط ما يزول بمجرد تعبيره عن مرحلة، وتختفي قيمها بزوال مسببها، ولأنه انتج قيماً انسانية وانماطاً معرفية فاعلة ومتجددة، ولا ريب أن الانماط المعرفية في الحالة الاولى تقيد تفكير الانسان وتعيقه في صنع حاضره ومستقبله بفاعلية[8]. وهذا ما يدل على ان

---

(6) م.ن : 13.
(7) ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 92.
(8) ينظر: عصر السريالية، والاس فاولي: 12-15.
(1) ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 152.
(2) ينظر: ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم: 33.
(3) ينظر: تناقضات الحداثة العربية: 5.
(4) ينظر: فاتحة لنهايات القرن: 314.
(5) زمن الشعر: 147.
(6) ينظر: م.ن : 147.
(7) فاتحة لنهايات القرن. 315.
(8) ينظر: زمن الشعر: 314، وتناقضات الحداثة العربية: 6.

(ادونيس) لايتجاوز جميع عناصر الماضي، وانما يتجاوز النظام السائد[1]، في كل مؤسسات الثقافة والفكر، التي تمثل الماضي بمفهومه الثابت/ الميت، ويتحدد موقفه في ضرورة تجاوزها، وعليه، كانت الكتابة الابداعية الحداثية عنده هي التي "تمارس تهديماً شاملاً للنظام السائد وعلاقاته-أعني نظام الأفكار"[2]، ومن ثم فلا "تنشأ الحداثة مصالحة، وإنما تنشأ هجوماً ينشأ إذن، خرق ثقافي جذري وشامل، لما هو سائد"[3]. وفي الوقت نفسه الذي يرفض فيه (ادونيس) النظام السائد ويرغب في تهديمه، يعمل جاهداً على بناء "طرق معرفية لم تؤلف، وتطرح قيماً لم تؤلف"[4]، ومن هنا كانت الحداثة عند (ادونيس) مصاحبة للرفض والتمرد، لأن الرفض خروج على النظام السائد، والتمرد تجاوز النظام السائد مع تقديم البديل الأكمل[5].

وتسهم المغايرة مع الآخر في تكوين ماهية الحداثة عند (ادونيس)[6]، فالحداثة العربية كما يرى (ادونيس) ليست نسخاً وتقليد للآخر، وليست "مقاييس الحداثة في الغرب مقاييس للحداثة خارج الغرب"[7]، بمعنى ان المماثلة بكل اشكالها وانماطها ، انما هي استلاب كامل للإنسان العربي، لأنه يحركه الشعور بالنقص بإزاء التراث لعدم إمكانية تجاوزه، وبإزاء الآخر في عدم قدرة مجاراته ، وفي كلتا الحالتين يوسم الشعر بالتخلف[8]، لأنه في حالة محاكاة الشعر العربي القديم يعيد الشاعر "انتاج الوهم الاسطوري-التراثي"[9]، ومما تقدم، ندرك ان المغايرة تتجاوز التقليد، لأننا في هذه الحالة إنما نعيد "انتاج العلاقات نفسها، علاقة نظرة الشاعر بالعالم والأشياء، وعلاقة لغته بها، وبنية تعبيره الخاصة التي تعطي لهذه العلاقات تشكيلاً خاصاً"[1]. ولكن الحداثة بطبيعتها، تتكئ في التراث العربي على اصول نظرية ومعرفية وفنية، وتتفاعل مع واقع بالغ الحركة والصيرورة، إذ تتأسس "على الصراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام"[2]، وتشتمل الحداثة على تيارين كما يرى (ادونيس)، الاول : سياسي-فكري، والثاني: فني، ويتمثل الاول سياسياً في الحركات المناهضة للسلطة كالخوارج والزنج والقرامطة، وفكرياً بالتصورات الاعتزالية والعقلانية الالحادية والتصوف، ويهدف هذا التيار، السياسي/ الفكري إلى نظام يوحد بين الناس، حاكمين ومحكومين، ويساوي بينهم اقتصادياً وسياسياً، ولا يمايز بينهم في جنس او لون[3]. أما التيار الفني، فلقد ابطل

---

(1) ينظر: زمن الشعر : 14 و59-60 و308 و313 و315 و319، واسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 139.
(2) زمن الشعر: 296.
(3) النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس: 107، والشعرية العربية: 93.
(4) م.ن : 115.
(5) ينظر: تناقضات الحداثة العربية: 6.
(6) ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 185، تناقضات الحداثة العربية: 6.
(7) فاتحة لنهايات القرن: 315، وينظر: الشعرية العربية: 94.
(8) ينظر: تناقضات الحداثة العربية: 6.
(9) فاتحة لنهايات القرن: 315.
(1) فاتحة لنهايات القرن : 319.
(2) صدمة الحداثة: 9.
(3) ينظر: م.ن : 10.

القديم وتجاوزه، وتحول في الإبداع الى جهد إنساني يمارس فيه الإنسان "عملية خلق العالم"[4]، ومن هنا كان تفهم الحداثة عند (أدونيس): "لا في منظورات تشكيلية، وزنية أو نثرية، وانما من حيث هي أولاً، وقبل كل شيء، تجربة جديدة للأنسان والعالم، في مقاربة جديدة للأشياء ولغة شعرية جديدة"[5].

اما المعاصرة فقد تدل على التزامن، وهو تحديد شكلي باقتران الحداثة بالزمن، ومن ثم تتجه العناية الى زمانية الشاعر، وليس إلى بنية النص[6]، ويعي (أدونيس) ذلك، لأن الحداثة ليست عصرية بزمانيتها، وإنما الحداثة "خصيصة تكمن في بنية ذاتها"[7]، ولم يقتصر الأمر على مجرد تجاوز الفهم الشكلي للمعاصرة، وانما ضرورة تجاوز المضامين العصرية، إلى استحداث مضامين مختلفة، بمعنى تجاوز وصف المخترعات العصرية، لأن الوصف يرتكز إلى رؤية تتكئ على مثال في القديم، وهذا ما فعله شعراء الإحياء[1]، ويضم اليهم (أدونيس) عدداً من الشعراء، باسم بعض النظرات المذهبية الأيديولوجية[2]. ولهذا، رفض (أدونيس) ربط الحداثة بالعصر، أي "بالراهن من الوقت، من حيث انه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغيير والتقدم أو الانفصال عن الزمن القديم"[3]، ويبدو ان رفض (ادونيس) هذا، جاء لقبول التصور الذي قامت عليه الحداثة الغربية في ربطها بين مفهوم حركة الزمن وبين التقدم.

ويصل (أدونيس) الى علاقة متأرجحه بين الحداثة والزمنية، زمنية الحداثة ولا زمنيتها، وتبدو له الحداثة هذين الأمرين معاً في الوقت نفسه، في مقطع يكاد يشي بمحاولة لحل اشكالية قائمة في جوهر كل ما كتبه عن الحداثة سابقاً، لا عن طريق حسم الاشكالية لمصلحة احد طرفيها، بل عن طريق تحديدها بكلا هذين الطرفين. واكد ذلك بقوله: "من هنا كذلك بدأ يبدو لي أنّ الحداثة زمانية ولا زمانية في آن: زمانية لانها متأصلة في حركية التاريخ، في ابداعية الانسان، متواصلة في تطلعه وتجاوزه. ولا زمانية لأنها رؤيا تحتضن الأزمنة كلها، ولا تتأرخ بمجرد التأريخ السردي، شأن الوقائع والأحداث: إنها عمودية، وسيرها الأفقي ليس إلا الصورة الظاهرة لباطنها العميق. انها بعبارة ثانية، ليست صيرورة اللغة وحسب، وانما هي كذلك وجودها. ذلك أن الحداثة الشعرية في لغة ماهي أولاً حداثة هذه اللغة ذاتها"[4]. فالحداثة عند (اودنيس) قد تكون ابداعاً مطلقاً أو لا تكون ، والابداع لا الحداثة، هو الذي لا عمر له ولا يشيخ، والابداع لا الحداثة هو ما يقيم به الشعر، وجوهر ذلك "أنّ الحداثة تكون رؤية إبداعية ، بالمعنى الشامل، أولا تكون إلاّ زيّاً. ومنذ أن يُولد

---

[4] م.ن: 10، وينظر: دراسات في الشعر السوري الحديث، وفيق خنسة: 14.

[5] شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، جودت فخر الدين، مقدمة ادونيس: 10-11.

[6] ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 184-185، وتناقضات الحداثة العربية: 7.

[7] فاتحة لنهايات القرن: 314.

[1] ينظر: الشعرية العربية: 95.

[2] فاتحة لنهايات القرن: 316.

[3] م.ن : 313.

[4] الشعرية العربية: 110.

الـــــــــزيّ، يشـــــــــيخ. غيـــــــــر أن الإبـــــــــداع لا عمـــــــــر

له. لذلك، ليست كلّ حداثة إبداعاً، أما الإبداع فهو، أبدياً، حديث"[1].

وإذا كانت المغايرة والمعاصرة يحددان للحداثة جانباً مهماً من خصائصها وسماتها، فإن التجريب يتمم للحداثة بنيتها العميقة عند (أدونيس)[2]، ويشير هو الى تجريب قصيدة النثر، إذ ترتكز قصيدة النثر على بناء داخلي يشتمل على جميع مكونات الحداثة، وفي ضرورة الفهم والتجاوز معاً، ولذلك ينسجم هذا مع مقولات (أدونيس) عن الحداثة، وما يصدق عليها، يصدق على قصيدة النثر أيضاً، وان معنى الحداثة هو "التوكيد المطلق على اولية التعبير. اعني ان طريقة او كيفية القول اكثر اهمية من الشيء المقول، وإن شعرية القصيدة، أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها"[3]، وبذلك أكد (اودنيس) حداثة قصيدة النثر التي هي تغيير في نظام الاشياء، وحداثتها متأتية من تجاوزاتها للنظام التقليدي.

ولا يختلف (يوسف الخال) عن (أدونيس) في تأكيده ان الحداثة ابداع وتجاوز لما كان سائداً[4]، وفي مختلف ميادين الحياة، إذ انها موقف كياني من الحياة[5]. وغير مرتبطة بزمن لانها "حركة ابداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر"[6]، ومن هنا، فرضت الحداثة، الشخصية المبدعة، ذات التجربة الحديثة المعاصرة في مختلف حقول النشاط الانساني[7]. لكي تتجاوز كل ماهو سلفي ومألوف من اجل بروز فرادتها وجدتها.

والحداثة في الشعر عند (الخال) ليست مذهباً، وانما هي "نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها الى الاشياء تبدلاً جذرياً وحقيقياً انعكس في تعبير جديد"[1]، بمعنى ان الحداثة لا يمكن لها الحصول إذا بقيت اشكال تعبيرية شعرية قديمة[2]، وانما العمل على التعبير عن التغيير بطرائق تتجاوز كل ماهو ثابت قديم.

ان عنوان حداثة الشعر عند (الخال)، هو الشعر نفسه، لانه يمثل النمو والتجدد والانفتاح، لا السلفي التقليدي[3]، ولهذا، يجب ان تكون عقلية الشاعر الذي يكتب قصيدة

---

(1) الشعرية العربية : 112.
(2) ينظر: تناقضات الحداثة العربية: 7.
(3) زمن الشعر : 71.
(4) ينظر: الحداثة في الشعر: 15.
(5) ينظر: م.ن : 16
(6) م.ن: 17.
(7) ينظر: م.ن : 16.
(1) الحداثة في الشعر : 17.
(2) ينظر: م.ن : 84-85.
(3) ينظر: م.ن : 17.

الحداثة، عقلية متحررة ومتجاوزة القدم والثبات[4]. وقصيدة الحداثة عنده، هي قصيدة النثر لانها تهدف الى رفع النفس العربية الى مستوى الحداثة[5].

4. الرؤية الصوفية

لقد مارست الرؤية الصوفية دوراً واضحاً في إنماء قصيدة النثر، إذ كانت النصوص النثرية الصوفية تشكل المصدر الصوفي الاول لقصيدة النثر[6]. وأكد (أدونيس) ذلك عندما جعل التجربة الصوفية العربية بشموليتها تشكل مصدراً من مصادر الشعرية الدائمة[7]. غير ان هذه الرؤية انحصر تأثيرها البالغ في شاعرية (أدونيس) الذي جعل من النصوص الصوفية منهلاً ثراً لتجربته مستفيداً من معالمها، ولعل قصر الإفادة من هذه النصوص على (ادونيس) وحده عائد الى ادراكه لمعطيات التراث واهميته خلافاً لاصحابه من تجمع شعر[8]. ولهذا امتازت نتاجاته في قصيدة النثر اكثر من غيرها في استحضار الرؤية الصوفية للعالم، وجعلها قواماً للفكرة القائمة فيها[1].

وليس من الغريب ان تكون المصادر النثرية الصوفية التي يذكرها (ادونيس)، تشكل منهلاً من مناهل قصيدة النثر اليوم، ومن هذه المصادر، كتابات النفري، وابي حيان التوحيدي، والبسطامي، وكثير من كتابات محي الدين بن عربي، والسهروردي[2]، وافاد (ادونيس) من هذه الكتابات، وإفادته هذه جعلته يتحرك الى ما وراء الواقع والخيال بشكل لافت للنظر في نتاجه الشعري، ويصرح بهذا قائلاً: "أنني كنت بتأثير من الصوفية العربية الاسلامية وقراءة ريلكه ونوفاليس أهمل الأشياء التي تدخل في مجرى الحياة اليومية المباشرة"[3]، ويقول ايضاً: "نستطيع أن نرى كثيراً من القيم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية العربية الجديدة، لكن هذه القيم لا تنبع من النصوص الشعرية بالمعنى التقليدي القديم، بقدر ما تنبع من نصوص التصوف، فالتصوف حدس شعري، ومعظم نصوصه نصوص شعرية، صافية، ولهذا فإنّ القيم التي يضفيها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضفيها، إنما يستمدها من التراث الصوفي العربي في الدرجة الاولى"[4]، بمعنى ان (ادونيس) يدعو الشاعر الحديث الى ان يأخذ من الصوفية ارادة الكشف المستمر، الذي يدل على النضال الذي يتجاوز المنطقية العقلانية، ورفض الخضوع للشكل المفروض على انه شكل نهائي، ولذا فإن الصوفية رافد في شاعرية (ادونيس) وشاعرية شعراء الحداثة[5].

---

(4) ينظر: م.ن : 85.
(5) ينظر: م.ن : 93.
(6) ينظر: قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 40 و 99.
(7) ينظر: م.ن: 40. وينظر مصدره هناك.
(8) ينظر: م.ن : 40.
(1) ينظر: قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر...: 99.
(2) ينظر: سياسة الشعر: 76.
(3) ها انت ايها الوقت: 74.
(4) مقدمة للشعر العربي: 130-131.
(5) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 98 و104.

ان معالم التجربة (الادونيسية) في قصيدة النثر تحفل باشراقية اللغة الشعرية للكتابات الصوفية، ويشطح احياناً الى الغوص في المناخات الصوفية وطقوسها، لكي يهيّيء جواً اكثر مناسبة للغة دون الانحراف عن محور الفكرة التي تقوم عليها التجربة[1]، لذا، فإن (ادونيس) وجد في هذه الكتابات تجسيدات معنى الشعرية بوصفها مصطلحاً فنياً، خارج النمط الشعري المألوف[2]، ويقول بذلك: "ان طرق التعبير في هذه الكتابات ، وطرق استخدام اللغة هي، جوهرياً، شعرية وان كانت غير موزونة"[3]، وهذا احدى اهم النقاط التي تصل تلك الكتابات الصوفية بقصيدة النثر، ومن هنا كان (ادونيس) يحتفي بهذه النصوص الصوفية القديمة[4]، ويرى في لغتهم أساساً مهماً للشعرية لأنها تقدم تجاوزاً للأنواع الأدبية، تشكل ابتكاراً وكشفاً.

أن (أدونيس) التفت الى الفكر الصوفي كمثال على التحول والتجاوز، ولاسيما ان الصوفية بوصفها فكراً أدت دوراً واضحاً في الأدب، وانتجت مادة عظيمة، كانت محل الدراسة والنقد، (فأدونيس) عندما افاد من الأدب الصوفي اصيب بالدهشة لما فيه من أبعاد تتوافق مع منحاه التجاوزي والحداثوي. يقول عن (النفري): "لااعرف كيف أصف دهشتي، حين قرأته"[5]، ولهذا فإن الكتابات الصوفية كانت تؤسس لمنحى تحولي تجاوزي واضح، يقول (ادونيس) بذلك: "الواقع أن اهمية الصوفية اليوم لا تكمن بالنسبة إليّ، في مدونتها الاعتقادية بقدر ما تكمن في الاسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل الى هذه المدونة. إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه، وهي اصول خاصة ومختلفة للبحث والكشف. إنها في الفضاء الذي فتحته، وفي كيفية الإفصاح عنه، باللغة، خصوصاً. وهذا نفسه مما يمكن قوله عن السوريالية. وتكمن هذه الاهمية، بالنسبة إلى الثقافة العربية في انها أعادت قراءة التراث الديني، وأعطته دلالات اخرى وأبعاداً اخرى تتيح قراءةً جديدة للتراث الأدبي والفكري والسياسي وتتيح بخاصة نظرة جديدة الى اللغة – لا اللغة الدينية وحدها، بل اللغة بوصفها أداة كشف وتعبير"[1]. ان اهتمام (ادونيس) بالتجربة الصوفية لم يقتصر على اطار اللغة الشعرية، وإنما هي قبل ذلك، تجربة في الكتابة، إنها نظرة أفصح عنها الشعر، وزناً ونثراً، أو بلغة شعرية، زيادة على لغة البحث النظري، والشرح. وهي على صعيد الممارسة الكتابية حركة ابداعية وسّعت حدود الشعر، مضيفة إلى اشكاله الوزنية، اشكالاً اخرى نثرية نجد فيها ما يشبه قصيدة النثر[2].

ولعل تعلق (ادونيس) (بالنفري)، جاء نتيجة تجاوز (النفري) مواضعات اللغة السائدة، يقول (ادونيس) بهذا: "هكذا يبدو نص النفري قطيعة كاملة مع الموروث في

---

(1) ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر... : 41 و99.
(2) ينظر: ادونيس والتراث النقدي: 157.
(3) سياسة الشعر: 76.
(4) ينظر: أدونيس الرماد العقيم لطائر الفينيق- قراءة في شعر وفكر أدونيس، عادل عبد الله: 34-37.
(5) تأسيس كتابة جديدة: 7.
(1) الصوفية والسريالية-المختلف والمؤتلف، أدونيس: 25-26.
(2) ينظر: م.ن: 22.

مختلف أشكاله وتجلياته. وبهذه القطيعة، يجدد الطاقة الإبداعية العربية، ويجدد اللغة الشعرية في آن. إنه يكتب التاريخ برؤيا القلب، ونشوة اللغة. يرفع الكتابة الشعرية الى مستوى لم تعرفه قبله، في أبهى وأغرب ما تتيحه اللغة. وللمرة الأولى، نرى فيه قلق الإنسان وتعطشه وتساؤله، أمواجاً تتصادم جزراً ومدّاً، في حركة من الغياب والحضور في أبدية من النور"[3] ، وللأثر الصوفي البالغ في (ادونيس) نراه يتعلق برموزهم وصورهم التي تعكس باطنيتهم، فقد توصل (ادونيس) الى اسم مجلة (مواقف) نسبة الى (مواقف النفري)، وتوصل ايضاً الى اسم ديوانه الاخير (مفرد بصيغة الجمع) نسبة الى (الواحد في صيغة الجمع) موضوع الليلة الثلاثين من كتاب (الامتاع والمؤانسة) للتوحيدي[4].

وقد قرن (ادونيس) بين الصوفية والسريالية، لان الكتابة الصوفية تصدر عن الحرية والحلم والرؤيا، وان حياة الصوفي خروج من حد المملوكية الى حد الحرية، أما الكتابة الآلية فهي متحررة من كل رقابة يمارسها العقل، وهي تشابه السوريالية، فقد مارسها المتصوفون العرب، واطلقوا عليها اسماء مختلفة كـ(الاملاء، والفيض، والشطح)[1]. وهكذا يمكن القول ان (ادونيس) يرى في التجربة السوريالية مايراه في التجربة الصوفية من حيث انها مشروع تحرر وتجاوز من القيود التي تحد حرية الانسان وحركيته بأنواعها جميعاً، وذلك من اجل معرفة الذات والوجود معرفة حقيقية، وكذلك من أجل أن تكون الحياة في مستوى هذه المعرفة الاستكشافية، وفي تطابق معاً[2]. ويرى (ادونيس) ان الصوفية والسريالية ماهما إلا تجاوز وتخطٍ للجاهز المسبق، من اجل خلق عالم جديد، او واقع اسمى، أو من اجل "الاكتشاف المنظم لأعماق الذات"[3] وبهذا يكون (أدونيس) اكثر توفيقاً من غيره في تناوله للصوفية كإشارة على التجاوز والتخطي، لانها تحاول دائماً ان تخرق الواقع، ولهذا وجد ان الجانب الادبي منها يمثل الثورة الحقيقية ضد الثبات من القيم التقليدية.

5. الوحدة العضوية

بتجاوز شعراء قصيدة النثر مواضعات القصيدة القديمة، تنهض القصيدة الجديدة التي تبدو وكأنها "وحدة متماسكة ، حية، متنوعة، وهي تنقد، ككل لا يتجزأ، شكلاً ومضموناً[4]، (فأدونيس) يشّدد على اهمية الوحدة العضوية الكلية في النص الادبي، وعدّها

---

[3] الشعرية العربية: 66.
[4] ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 99، وادونيس الرماد العقيم لطائر الفينيق...: 4-11.
[1] ينظر: الصوفية والسريالية المختلف والمؤتلف: 11 و23 و27و 31 و 124-129 و131-137.
[2] ينظر: م.ن: 11 و72-73.
[3] م.ن : 73.
[4] زمن الشعر: 39.

من شروط الشعر الجديد[5]. رأى ان شكل القصيدة الجديدة هو "وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لايمكن تفكيكها، قبل ان يكون ايقاعاً أو وزناً"[6].

قصيدة النثر اذاً "ذات شكل قبل أي شيء- ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة، لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفه، ذات تقنيه محددة وبناء تركيبي موحد، منتظم الاجزاء ، متوازن، تهيمن عليه ارادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتوقدها وتوجهها، ان قصيدة النثر تبلور، قبل ان تكون نثراً- أي انها وحدة عضوية، وكثافة وتوتر- قبل ان تكون جملاً او كلمات"[1] ، (فأدونيس) يؤكد وحدة قصيدة النثر، التي تكون "شيئاً تاماً تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل"[2]. ومما تقدم نفهم ان (ادونيس) يشدّد على الوحدة العضوية في قصيدة النثر، وبفهم (أدونيس) لهذه الوحدة يكون قد تجاوز الفهم التقليدي القائل بأن الشكل هو فقط الوزن الخليلي والقافية والسطح الخارجي لترتيب الألفاظ والجمل.

والوحدة العضوية عند (الخال) من خصائص وشروط الشعر الحديث، فالقصيدة في مفهومه عبارة عن خليقة عضوية، أو "خليقة فنية- جمالية، لاتوجد بمعزل عن مبناها الاخير، فما هي معنى محض ولا هي مبنى محض، بل معنى ومبنى معاً"[3]، (فالخال) مثل (أدونيس) لا يفصل بين الشكل والمضمون، المبنى والمعنى، بل يوحد بينهما، بمعنى ان مبنى القصيدة الخارجي ينمو مع نمو المعنى، أي "ان المبنى الخارجي والمعنى الداخلي واحد- بمعنى ولادتهما في عملية الخلق معاً. وهذا ما عناه كوليردج حين قال: "كما تكون الحياة، كذلك يكون المبنى"[4]، ان (الخال) يثبت ان وحدة القصيدة لاتكون بفضل مبناها على حدة ، أو معناها على حدة، بل يشترك الاثنين معاً لقيام هذه الوحدة التي لا تتجزأ.

ورأى (الخال) "ان القصيدة في نموها العضوي خلال عملية الخلق تقبض على الجانب الاعمق من التجربة دون سائر الجوانب"[5]، ومن معايب القصيدة العربية كما يرى (الخال) ان لها مجموعة من المحاور المتفرعة، بحيث تفقد عضويتها وموضوعيتها وتصير بضع قصائد زائفة في قصيدة واحدة[6]، وسبب هذه المعايب يكمن في الشاعر العربي الذي مايزال يهبط من فوق، من الكلي والشامل، الى الجزئي والخاص[1]. لذلك كانت القصيدة الحديثة مفككة الاجزاء، ولكن في الظاهر، ولكنها موحدة اشد التوحيد في الواقع، بمعنى انها تتكامل وتنمو في كيان الشاعر وإبان رؤياه، لا في عقله وعلى الورق[2].

---

(5) ينظر: م.ن: 13.
(6) م.ن: 15.
(1) في قصيدة النثر: 80.
(2) زمن الشعر: 15.
(3) الحداثة في الشعر: 19.
(4) م.ن:25.
(5) م.ن: 24.
(6) ينظر: م.ن: 24.
(1) ينظر: الحداثة في الشعر: 24.
(2) ينظر: م.ن: 96.

مستويات مفهوم حداثة الشعر عند شعراء قصيدة النثر

1.مفهوم الحداثة في المستوى اللغوي

لقد اقترنت الحداثة الشعرية عند رواد تجمع (شعر) باللغة[1]، فقد عدّ (أدونيس) الحداثة الشعرية تساؤلاً جذرياً، يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة على صعيد الممارسة الكتابية، وابتكار طرائق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون[2].

ينظر شعراء قصيدة النثر الى اللغة الشعرية بوصفها، أداة خلق وابداع، وليس اداة تعبير، فالكلمات في الشعر تعبر عن معان اكثر من معانيها الحرفية، وان وظيفتها اوسع واعمق، فهي توحي وتشير اكثر مما تعبر، وقد اكد (ادونيس) ذلك، عندما اخذ يبلور مفهوماً حول لغة الشعر، يمكن عدّه مفهوماً عاماً للجماعة كلها، وذلك في مقالته (محاولة في تعريف الشعر الحديث)، ويرى (ادونيس) فيها ، ان الشاعر هو من يخلق اشياء العالم بطريقة جديدة، وان لغة الشعر يجب ان تكون لغة كشف وتساؤل، فالشعر الحديث هو، بمعنى ما، فن جعل اللغة تقول مالم تتعلم ان تقوله، خلاف اللغة في الشعر العربي القديم،

---

(1) ينظر: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 27.

(2) ينظر: فاتحة لنهايات القرن: 321.

التي تقوم على التعبير، بمعنى انها لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مساً عابراً رفيقاً، وهذا ما يجهد الشعر الحديث في ان يستبدل بلغة التعبير لغة الخلق[3].

الشعر عند (ادونيس) فعل تأسيس وليس فعل تعبير، بمعنى انه فن لغوي، واكد ذلك بقوله: "اذا كان الشعر لايعمل، وكان تسمية للاشياء، فمن الممكن تحديده بأنه فن لغوي: نوع فريد من اللغة الخاصة في عقل الكلمات. لكن ان يسمي الشعر الاشياء لايعني انه يوجدها من عدم، مادياً كما قد يتأول بعضهم، بل يعني انه يضفي عليها بعداً لاتنوجد ابداعياً الا به. ولئن كان الكلام الشعري، بين انواع الكلام، اكثرها لصوقاً بالنفس، وكشفاً عن العالم، فانه اعمقها قدرة على التسمية، واكثرها نفاذاً وصحة. وهو اذن في هذه التسمية لايعبر عن الاشياء أو الواقع، وانما يحرك جزءاً غفلاً من الكون، أو يوقظ قوى خفية ويشير الى ماليس معروفاً، فليس الشعر تعبيراً انه تأسيس"[1]، فهذا النص يقودنا الى فهم (ادونيس) للشعر، في كونه فناً لغوياً، لكن بلغة الكشف والتساؤل عن العالم، وهذا الكشف والتساؤل لايأتي عفوياً، بل من خلال التأصيل داخل النفس والعمق، و(أدونيس) بهذا الرأي قريب من مفهوم الشعر عند (فاليري) الذي قال: "الشعر هو فن اللغة"[2]. ومن هنا ندرك ان الشعر الجديد عند (أدونيس) كلام غير عادي، وان لغة الشعر هي خلق الخلق، وليس وسيلة تعبير، وإنما طريقة تفكير وتأسيس.

ان مفهوم (ادونيس) للغة الشعر، قائم على تجاوز الفهم القديم للغة الشعرية، وهذا واضح من خلال تعريفاته العامة للغة الشعر، فهو يرفض ان تكون لغة الشعر لغة تعبيرية وانما يجعلها لغة خلق ويقول عنها: "انها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الاولى ان تثير وتحرك، وتهز الاعماق وتفتح ابواب الاستباق. [...] انها تيار تحولات يغمرنا بايحائه وايقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات. والكلمة فيها اكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة. فهي كيان يكمن جوهره في دمه لافي جلده. وطبيعي ان تكون اللغة هنا ايحاءً لا ايضاحاً"[3]، (فأدونيس) ينادي بالثورة على المفهوم القديم للغة الشعر، ومقياسه الشعري الجديد، يفيد من (عبد القاهر الجرجاني)، ولكنه زاد عليه أبعاداً اخرى. ويرى ان الثورة يجب ان تتضمن التجاوز والانفصال عن اساليب التعبير المتوارثة، فلابد من ان يرافق انقلاب الحياة في جميع مناحيها، انقلاب آخر في لغة الكتابة، بمعنى ان تفرغ اللغة من شحنتها الموروثة، فتحيد بذلك عن مجراها الموروث[4]. ومن اهم مظاهر الانقلاب الذي يحدث في اللغة، استخدامها بطريقة جديدة، واستخدام عبارات كان الناس يرونها محرمة عليهم، وبهذا تكون اللغة قد اكتسبت بُعداً آخر، جديداً تمام الجدة، هذا البعد هو اللغم الذي يمكن بوساطته إمكان التجاوز على المحتوى الثقافي القديم، والتمهيد لمحتوى جديد[1]. ويرى ان هذه الثورة تقوم

---

(3) ينظر: محاولة في تعريف الشعر الحديث: 85.
(1) سياسة الشعر: 80.
(2) نظرية البنائية في النقد الادبي، صلاح فضل: 347.
(3) مقدمة للشعر العربي : 79.
(4) ينظر: زمن الشعر: 95.
(1) ينظر: زمن الشعر: 95.

اساساً على "القول ان اللغة الشعرية تكشف عن الامكان، او عن الاحتمال، أي عن المستقبل، وبأن المستقبل لاحد له، وبأن اللغة الشعرية ، تبعاً لذلك، تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع وللانسان"[2]، ويرى ايضاً انه ليس مطلوباً من الشاعر تكرار لغة معروفة وسائدة بل ان يكتشف لغة غير معروفة. ابتداء، يختار المجيء من المستقبل[3]، ويصب (أدونيس) اهتمامه على اللغة، بكونها طريقة تفكير لا وسيلة تعبير، ولكن الفرد في المجتمع العربي يستهلك اللفظة، كما يستهلك السلعة، ولذا فقدت اللغة حيوية الإبداع وحرارة الحياة[4]. ان كلام (ادونيس) يجعلنا نقول بأن هناك لغة شعرية، ولغة غير شعرية، واذا فقد الشعر لغته، واكتفى بشكله، لم يكن شعراً، وهذه اللغة هي التي سماها القدامى بلغة المجاز[5]، وعدّ (ادونيس) المجاز المدخل الاساس الى عالم الشعر لانه "يشحن اللغة بطاقة جديدة، وانه يضفي أسماء على اشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وانه يسمي، إلى ذلك، اشياء لا يمكن ان توفر لها اللغة العادية عبارات محددة"[6]، اللغة الشعرية الجديدة، اذاً، عند (ادونيس) هي التي تكون "مغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري. إنها نوع من العودة الى البراءة الاولى في الكلمات. وفي العودة الى براءة الكلمة عودة إلى ايقاعها البدئي، اعني الى شكل تعبيري مشحون بهذه البراءة"[7]، فالكلمة في الشعر كما يرى (ادونيس) تتجاوز المعنى المباشر الى معنى اوسع واعمق، ولابد للكلمة في الشعر من

ان تعلو على ذاتها، وان تزخر باكثر مما تعد به، وان تشير الى اكثر مما تقول[1]. وبذلك كانت الكتابة الشعرية هي قراءة للعالم واشيائه، ولكنها قراءة مشحونه بالكلام، والكلام مشحون بالاشياء، وسر الشعرية، هو ان تظل دائماً كلاماً ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه باسماء جديدة، فاللغة هنا، لاتبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره . والكلمة في الشعر تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورةً جديدة، ومعنى آخر. وهذا ما يتحقق في التجربة الكتابية[2]، (فأدونيس) يحس بقيمة اللغة الجديدة، ولاسيما عند ممارسته لفعل الكتابة الشعرية، صارت اللغة لديه ، بوصفه شاعراً، كائناً حياً متجدداً[3]، وان عهد الكلمة / الغاية، كما يرى قد انتهى و"انتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية. أصبحت القصيدة كيمياء شعورية"[4]، والشعر عندما يصبح كيمياء شعورية، يصبح اداة تفجير واداة تحرر تداعب الخيال، ليس لفظاً مزيناً

---

[2] صدمة الحداثة: 294.
[3] ينظر: م. ن: 314.
[4] ينظر: م.ن : 129.
[5] ينظر: م.ن: 297، والشعرية العربية: 74-76.
[6] م.ن : 297، و م.ن : 74-76.
[7] زمن الشعر: 164.
[1] ينظر: زمن الشعر : 17.
[2] ينظر: الشعرية العربية: 78.
[3] ينظر: زمن الشعر: 40.
[4] م.ن : 18.

سحرياً بل الشعر أبعد من هذا لأنه يحمل طاقة التغيير والفعل، وبذلك، يكون للشعر علاقة بالثورة و"اذا كانت الثورة تحويلاً جذرياً للعلاقات الاجتماعية الاقتصادية الثقافية الموروثة فان الشعر الثوري هو تجسيد هذا التحويل بوساطة اللغة [...] واذا ادركنا ان ليس هناك انفصال بين اللغة والحياة، يتضح لنا ان دور الشاعر لا يقتصر على تثوير اللغة، أي تنقيتها وغسلها وانما يتجاوز ذلك الى تنقية الفكر وبالتالي الانسان والمجتمع"[5]، وبهذا اصبح الشعر ثورة على اللغة، والشاعر هو "عامل من عُمال الثورة. لكنه يعمل باللغة. اللغة اذن هي مادته الثورية. وكما ان العامل الثوري ينقض بالعمل الثوري بنية الحياة الاجتماعية الموروثة فإن دور الشاعر هو ان ينقض بنية الحياة الشعرية الموروثة"[6] الا أن (ادونيس) يقدم استدراكاً مهماً موضحاً فيه عمل الشاعر الحديث، هنا، مخالفاً به الآراء التي ذهب اليها الشكليون الجماليون الذين قصروا همهم على حروفية اللغة، وعلى الجرس الخارجي والتآلفات النغمية أو اللفظية. فرأى انه يجب ان يُعنى بغسلها من الداخل وتفجيرها وشحنها بدفقة ثانية، ببعد جديد، بلهب آخر، يجب ان يُعنى بتعبير يشحنها بقوة فعالة تبدو معها كأنها تخلق للمرة الاولى[1]. ورأى ان "الشاعر الجديد فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه. ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم. يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد. إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة – من دلالاتها وتداعياتها. يملؤها بشحنة جديدة. تصبح لغة ثانية لاعهد لنا بها.[2]، و(ادونيس) بذلك ، يقترب من مفهوم (باوند) للغة الشعر الذي يرى فيه انه يجب ان يتألف من "لغة مشحونة بالمعاني الى ابعد حد ممكن"[3]. ويقترب ايضاً من (جولي سكوت) الذي يرى ان كل شاعر يبتكر لغة قصيدة النثر فقد ابتكر اللغة الاحدث على سلم طموحه ، الا انها ليست نهائية، بل انه سوف يواصل الابتكار[4]. ومن هنا كان (ادونيس) يرى بأن الشاعر هو الذي يسعى لخلق لغة شعرية جديدة، وبأستخدام الوسيلة التي يقدمها النثر.

ان (أدونيس) يدعو الى الثورة اللغوية، وتكمن هذه الثورة في "تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في افراغها من القصد العام الموروث. هكذا تصبح الكلمة فعلاً لا ماضي له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة"[5]، وتنهض بدل الوظيفة القديمة المهدمة، وظيفة جديدة للغة وهي ان "تقتنص ما لايمكن اقتناصه عادة، أو على الاصح مالم تتعود هذه اللغة اقتناصه. صحيح انه لاوجود لما لايمكن التعبير عنه، لكن ذلك ليس بفضل وجود اللغة، كمفردات بل بفضل وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحراً ينفذ الى كل شيء"[1]، فالشعر الحديث نوع من السحر كما يرى (ادونيس)، لانه يهدف الى جعل ما يفلت من

---

(5) م.ن: 121.
(6) م.ن : 121.
(1) ينظر: زمن الشعر: 131 و133 و136.
(2) م.ن : 163.
(3) اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، جاكوب كورك: 274.
(4) ينظر: القصيدة النثرية، جولي سكوت: 25.
(5) زمن الشعر: 131.
(1) زمن الشعر : 18.

الادراك العقلي مدركاً[2]. والشعر الحق هو الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المظلم، ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة، وعلى الرغم من ان هذه الصيغة تبدو واضحة في دلالاتها، فان (ادونيس) لايتحدث عن ابتكار مفردات جديدة، أو عن تغيير دلالات الكلمات بصورة فعلية ، بل عن شحن الكلمات بدلالات جديدة تنبع من السياق الكلي الذي تستخدم فيه، ومن الوظيفة التي تؤديها في ضمنه، ولا يتحقق هذا الا حين تكون "القصيدة شيئاً تاماً تتداخل وتتقاطع بحيث ان كل جزء منها يأخذ معناه من الكل"[3]، وتمثل لغة القصيدة وجوداً موضوعياً يتم من خلاله التعرف عليها، وهذا الوجود هو وجود مكثف بالمعاني والدلالات التي يهدف الشاعر الى ايصالها الى المتلقي، ويتمثل هذا الوجود الموضوعي باللغة التي صاغها الشاعر بكيفية معينة لتعبر عن موقفه من العالم والإنسان[4]. وبذلك كان الشاعر المبدع في مفهوم (أدونيس) يتجاوز (لغة الكتابة بحسب الكلام) الى اللغة الجديدة (لغة الكلام بحسب الكتابة) وهذا ما يدل على افراغ الكلمات من محتواها السابق، واستئصالها من سياقها المتداول، وبدلاً من ان يكون الشاعر جزءاً من اللغة السائدة تصبح اللغة جزءاً من الشاعر، وبذلك يصبح الشاعر هو الاساس لا الشعر[5]، لان اللغة تولد مع كل مبدع، ولغة المبدع لا تأتي من الكلام السابق، بل تصدر عن المبدع، بمعنى انها تولد معه وتنمو[6]. وتجديد اللغة كما يرى (أدونيس) يتطلب امرين: الامر الاول : جدة اللغة الشعرية أو ثوريتها، وتتضمن بالضرورة رفض اللغة الشعرية القديمة وتجاوزها، والامر الثاني: ان يكون هذا الرفض والتجاوز جدلياً، فالجديد حين ينفي القديم يكون طالعاً، في الوقت نفسه، بشكل أو آخر، من هذا القديم ذاته[1]. ومن هنا، ندرك، ان (ادونيس) يفهم ان ثقافة التجاوز لايمكن ان تتحقق إلا بلغة ثورية، بمعنى ان الكلمة، ومن ثم الكتابة بوصفها كلاً تصبح قوة ابداع وتغيير تضع الشاعر العربي الحديث في مناخ التساؤل والبحث والتطلع.

ان تثوير اللغة عند (أدونيس) ، أي تفجيرها، بدلالاتها الجديدة، ابعد من الانزياح أو الانحراف عن اللغة العادية، كما هو سائغ عند (جان كوهين) أو (جاكوب كورك)[2]، ويقول (ادونيس) بذلك: "لم اقصد من هذا التفجير (تفجير اللغة) استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية أو المفرادات النابية المبتذلة أو الصيغ غير النحوية أو الالفاظ الاجنبية والعبارات العلمية، او التبسيط الصحفي، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام انهم (يجددون) ظناً منهم ان هذه الاشياء لم يعرفها الاقدمون، وانما عنيت تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا وانساقها ومنطقها ومقارباتها. أو بعبارة اكثر ايجازاً: تفجير مسار القول وافقه، اضف الى ذلك ان اللغة الشعرية اوسع وابعد واعمق من

---

(2) ينظر: محاولة في تعريف الشعر الحديث: 86، وزمن الشعر : 17.
(3) زمن الشعر: 15.
(4) ينظر: الخطاب النقدي عند المعتزلة: 198.
(5) ينظر: صدمة الحداثة: 282.
(6) ينظر: م. ن: 283.
(1) ينظر: صدمة الحداثة: 249.
(2) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 246.

ان تتحدد بالمفردات والعبارات والصيغ"[3] و(ادونيس) هنا، محق لانه رفض مبدأ الكتابة باللهجة العامية رفضاً مطلقاً، واضطر امام اصرار (يوسف الخال) على ذلك، إلى الانسحاب من تجمع شعر[4]. ومما تقدم ، نرى ان موقف (ادونيس) من اللغة هو الموقف نفسه الذي بلوره شعراء الشعر الفرنسي الحديث، ولاسيما رواده، من مثل: (رامبو) و(مالارميه) و(بريتون)، وما اعاد صياغته النقد الفرنسي الحديث. ولكن اثر الادبيات السوريالية واضح في صياغات (ادونيس)، وهو اثر واضح ومباشر حتى يمكن القول ان موقف (ادونيس) من اللغة هو موقف سوريالي في جوهره[5]. وقال عنه (كمال خير بك) ان نسيج (ادونيس) هو نسيج سريالي[6].

وإذا كان (أدونيس) يستخدم مصطلح تفجير اللغة، أو تثوير اللغة، فإن (الخال) شاع في كتاباته النقدية مصطلح (اختراق جدار اللغة)، لذا فإنهما يلتقيان بالتعبير عن الازمة اللغوية، ولعل ما يعزز ذلك، قول (كمال خير بك) عندما جعل كل من (ادونيس) و(يوسف الخال) يلتقيان بخصوص اللغة الدارجة معتقداً ان "اللغة ليست سوى التعبير الاجتماعي لحقبة معينة وبذا فهي قابلة للتعديل والتطور وكذلك للموت، وبالنتيجة فهو ينتهي الى الاعلان عن قناعته بأن اللغة العربية مدعوة شئنا او أبينا الى ان تصبح بالتدريج لغة مجتمعنا والى ان تكون حية في حياتنا وعلى افواهنا وليس في المؤلفات والمعاجم. وفيما يجد (يوسف الخال) أن اللغة الفصحى قد فشلت في ميادين المسرح والسينما والرواية والقصة على وجه الخصوص، فان (ادونيس) يرى ان الشاعر بحاجة متزايدة الى (اللغة/ الحياة)، فهي القادرة على احتواء تجربته المعيشة في كل ابعادها. انه يعتبر أن مجال اللغة في الشعر ينبع من نظام المفردات وعلاقتها بعضها بالبعض الاخر وهو نظام لايتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة[1]، وعلى الرغم من التقائهما كما يظن (كمال خير بك)، إلا ، انهما يفترقان في طرح الصياغة والأسلوب، فـ(ادونيس) لايحب الالفاظ المباشرة ، حتى عندما يريد أن يوضح مفهوماً معيناً، فهو يترك مساحة واسعة للغموض وهذا من طبعه، خلال (الخال) الذي ينطق بالمحكية المتداولة والدارجة بشكل مباشر[2].

كان (يوسف الخال) يرى ان أزمة الحياة العربية اجمالاً هي ازمة لغة[3]، وسبب فشل الادب العربي في المسرح والسينما والرواية والقصة، عائد الى ان الادباء فشلوا في تطويع اللغة الفصحى للتعبير الحي النابض عن خلجات النفس، كما انهم – والعرب بشكل عام- يفكرون بلغة، ويتكلمون باخرى، ويكتبون بثالثة، وهذا ما يدل على انهم ما زالوا يتمثلون الثقافة المتوارثة[1]. في حين ان الادب لايكون حديثاً كما يرى (الخال) بالمعنى الحق، مالم يكتب باللغة الحديثة، واللغة الحديثة هي "اللغة التي نتكلمها وفيها يجب ان

---

[3] سياسة الشعر: 132.
[4] ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 46-47، واللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 251.
[5] ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 49-50، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 736.
[6] ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 346.
[1] ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 90.
[2] ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 247.
[3] ينظر: الحداثة في الشعر: 6.
[1] ينظر: الحداثة في الشعر : 6-7.

نكتب نثراً وشعراً، شعراً يستمد لغته وتعابيره وعبقريته وإيقاعه من كلام الناس"[2](فالخال) هنا يدعو الى إغناء القاموس الشعري بالفاظ جديدة، وتفجير طاقات اللغة وتجاوز الميت منها من اجل مواكبة الحياة المتغيرة[3]. والشعر الذي يستمد حيويته من اللغة، هو حياة اللغة ذاتها، وبدونه لايمكن ان يحدث التجدد فهو دائماً "يخلقها كتابياً ويخلقها المتكلمون بها كلامياً. وبين الخلق الكتابي والخلق الكلامي صلة حميمة جعلت عزرا باوند وت .س. اليوت وسواهما من اقطاب الشعر والنقد المعاصرين ان يقولوا بضرورة اقتراب الشعر في الاخص من الكلام المحكي والاستفادة منه حتى في الايقاع"[4]. من الاسس العريضة التي يتبناها (الخال) اذاً تجاوز التعابير والمفردات القديمة ، والاستعاضة عنها بمفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

ان مصطلح جدار اللغة نابع من الصدمة، أي الاصطدام بجدار اللغة، ولهذا كان (الخال) يرى انه وراء توقف حركة تجمع شعر، فقال: "وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فاما ان تخترقه او ان تقع صريعة امامه، شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية، بما في ذلك التوشيح الاندلسي. وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى مما جعل الادب (وخصوصاً الشعر، لانه الصق فنونه باللغة) أدباً اكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة من حولنا"[5]، اذاً الازمة، في نظر (الخال) تكمن في اللغة، بمعنى ان اللغة العربية الفصحى اصبحت عائقاً جديداً / جداراً امام وصول حركة التجديد في الشعر الى نهاياتها القصوى، فاما ان تخترق الحركة هذا الجدار، وتتبنى اللغة المحكية/ المتداولة، أو تنتهي الى ما انتهت اليه جميع الحركات التجديدية التي شهدها القرن العشرين[1]. فـ(الخال) اذاً، من الشعراء الذين يدعون الى تبسيط اللغة الشعرية، واحكام صلتها بالارض وما تعج به من غبار وانين وبساطة، ولذلك فهو يبحث عن "مادة تعبيرية متصلة بالحياة والاحياء [...] مادة اقل فخامة واكثر دنيوية"[2]، وبذلك ذهب الى اللغة المحكية تخليصاً من الاصطدام بجدار اللغة، فهو "منذ ان وضع مسرحيته هيروديا 1954، طلق (يوسف الخال) صيغة الشعر التقليدي، وقرر ان من العبث الاستمرار في اساليب شعرية لاتصح بعد الان للتعبير الكامل الطليق عن خوالج النفس. ولا أعني القوافي والاوزان فحسب بل اللغة ذاتها ايضاً"[3] وسبب لجوئه الى المحكية، كما يرى، هو ان اللغة لا تنفصل عن الانسان وانها "اداة تتطور بتطوره، وان صفاتها الاساسية واحدة في اللغات جميعا"[4]، و(الخال) بلجوئه هذا، يكون

---

(2) اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 156.
(3) ينظر: الحداثة في الشعر: 86.
(4) م.ن: 91.
(5) بيان ، يوسف الخال: 7-8.
(1) ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 64، والواقفون ضد اللغة العربية، جهاد فاضل: 117-118.
(2) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 161.
(3) الاتجاهات الفكرية والجمالية في القصيدة العربية: 25.
(4) الحداثة في الشعر: 84.

قد اقترب من الشكلانيين والتجريبيين والعبثيين – كلهم فصائل في جيش واحد- من حيث تجاوز قواعد اللغة، واختراع لغة جديدة مزيجة من المحكية وبعض الابتكارات الجديدة[5].

والمحكية التي يدعو اليها (الخال) هي ليست اللهجة العامة، بل هي لغة اخرى، يدعوها برأيه (اللغة العربية الحديثة)، ويقول مفرقاً بينهما : "فالعامية: لغة مستقلة تماماً لها مجراها الطبيعي في جميع اللغات ولها ادبها الخاص وحياتها الخاصة. اما المحكية فهي فصحى متطورة، حديثة لذلك دعوتها اللغة العربية الحديثة ولم أدعها العامية لان العامية شيء آخر تماماً"[6]، وبذلك، يمكن القول، ان (الخال) يستفيد اكثر ما يمكن من اللغة المحكية/ الدارجة على الالسن، ويرتكز عليها، على اساس انها هي اللغة العربية الحديثة. وهذه هي خطوة اختراق جدار اللغة.

واللغة للشاعر هي كل شيء، ويجب عليه ان يستخدمها في الكتابة كما هي في الحديث، لانه ليس في مقدوره "ان ينشئ لغة جديدة ، أو طريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة، ولكن في قدرته، وبهذا يمتحن ، ان يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويرغمهما على التفاعل –كمبنى- مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته"[1]، والشاعر الحديث يجب ان يفجر الكلمة لمفاجأة القارئ وايقاظ ادراكه وشعوره معاً[2]، وبهذا نتغلب على ازمة اللغة الاولى، وتكوين ادب عربي حي حديث[3] ومما تقدم، ندرك ان تثوير اللغة عند (ادونيس)، وتحطيم جدار اللغة عند (الخال) ماهي إلا افكار تعلل رغبتهم في تجاوز اللغة التقليدية من اجل إحداث حداثة الكمال المطلوبة في العصر الحديث.

---

[5] ينظر: ماذا وراء قصيدة النثر؟، س. ل. ايفانوفا: 23.
[6] الواقفون ضد اللغة العربية: 117.
[1] الحداثة في الشعر: 21.
[2] ينظر: م.ن :94.
[3] ينظر: م.ن :7.

2.مفهوم الحداثة في المستوى الايقاعي

تطمح قصيدة النثر في تشكيل ايقاع خاص بها، بالاستعاضة عن النظام التقليدي، وذلك "بانسجام داخلي لايفتأ يتجدد ولا يخضع إلا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين"[1]، كما انها تطمح في "اتاحة كل الحرية للفكر والخيال"[2]، لكي يعملا على اضافة قدرات ومهارات شعرية اكبر الى القصيدة من أجل تجاوز النظام السائد للشكل الايقاعي التقليدي القائم على التفعيلة في ذاكرة المتلقي[3]. وطموح شعراء قصيدة النثر هذا جاء احساساً منهم، كما يبدو، ان الوزن الحر لم يكن بالمستوى المطلوب لكسر وتجاوز رتابة الايقاع الخارجي للقصيدة العربية بما يرقي الى تأسيس حساسية شعرية جديدة[4].

ان البنية الايقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر هي بنية ذاتية خاصة تتجاوز وتلغي "كل مايمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجر محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هذا الكلام، أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية"[5] فقصيدة النثر، اذاً، تنطلق من مسلمة الشكل الخارجي التي توحي بكونه نافلاً زائداً، ولابد من تجاوز كل ماهو مفروض قبلي وثابت، والشعر لايمكن اخضاعه لمقاييس سابقة، ومن هنا، وجد شعراء قصيدة النثر ان الوزن والقافية هما القيدان الرئيسان اللذان وضعا الشعر تحت طاولة الخضوع، ولابد من تجاوزهما، ويرى (ادونيس) ان قوانين الخليل العروضية فرضت على القصيدة "التزامات كيفية تقتل دفقة الخلق، أو تعيقها، او تقسرها. فهي تجبر الشاعر احياناً على التضحية باعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية، كعدد التفعيلات، أو القافية"[1]، لذا يجب رفض هذه المواضعات النظمية، وتحرير الشعر والشاعر من سطوتهما، ولاسيما مواضعات الوزن والقافية، والعمل على إزالة الحدود القاطعة التي رسمتها القوانين العروضية بين الشعر والنثر، لانهم يرون ان الخليل عندما وضع النظام العروضي، استخرجه من التطبيقات النصية الشعرية التي سبقته، وبالتالي، لا توضع القواعد قبل ولادة النص الجديد، بل بعده، كما ان الخليل لم يضع شرطاً يقول فيه ان هذا النظام العروضي يعد اجبارياً للنصوص التي تتوالد بعد هذا النظام[2]. وبذلك، تمثل ولادة قصيدة النثر رغبة عميقة في تجاوز القوالب العروضية، ووضع حد لطغيانها الذي كان يحدد بمفرده، شعرية النص. لذلك حاول شعراء قصيدة النثر تحرير الشعر اولاً من ارتباطه بقيد خارجي هو فن نظم الشعر، والبحث ثانياً عن عناصر شعر جديد داخل النثر.

---

(1) شعر الطبيعة في المغرب، عزيز الحسين : 220-221.
(2) م.ن :221.
(3) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية: 72.
(4) ينظر: ما لاتؤديه الصفة، حاتم الصكر: 14 و19.
(5) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث...: 383.
(1) في قصيدة النثر: 76.
(2) ينظر: إشكاليات قصيدة النثر- نص مفتوح عابر للانواع، عز الدين المناصرة : 210، ومقدمة للشعر العربي: 110.

وهكذا، فقد بدأت قصيدة النثر بالتخلي والتجاوز عن الايقاع الخارجي للقصيدة الكلاسيكية، والدخول الى حيز كان حكراً، على النثر وما يتفرع عنه[3]، معتمدة في ذلك على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية[4]. فالغت قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهرة في كل اشكالها، فلم تعد القصيدة تعتمد في إحداث التوتر النفسي على التوقيت الموسيقي الموقع، سواء في اسلوبه المتوقع او المفتوح[5]، وإنما أصبحت كما يقول (أدونيس): "قفزة خارج الحواجز كلها وتمرداً أعلى"[6]، باعتمادها في صورتها الموسيقية على الايقاع الذاتي الخاص، الذي يتبدى كايقاع "حدسي ندركه خلال إدراكنا للتجربة الشعرية. فلا يمكن أن نشعر به شعوراً مسبقاً على إدراك التجربة كما يحدث عادة بالنسبة للموسيقى الشكلية الخارجية التي تتصل اول ما تتصل بالحواس، وإنعكاسها على الانفعالات"[1]، وبذلك ، ينبغي ان تنبثق موسيقى القصيدة من التوافق الحركي مع الباطن، وان تحمل الايقاع الشخصي الخاص بالتجربة الشعرية في القصيدة.

وعندما تجاوز شعراء قصيدة النثر الشكل الموسيقي الخارجي القديم، استعاضوا عنه بموسيقى داخلية[2]، تنبع من "تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في الشعر"[3]. فهذا الايقاع الجديد، وهو ايقاع قصيدة النثر، يعرف بالايقاع الداخلي، وهو البديل الأنسب عن موسيقى الوزن والقافية الموروثة، وقوانينها الصارمة التي عدّوها عراقيل توضع في طريق الشاعر.

حاول (أدونيس) أن يوحي بامكانية خلق ايقاع موسيقى متجاوز لما اسماه الايقاعات القديمة المقننة فقال: "في قصيدة النثر، إذن، موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للايقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لايقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة. وهو ايقاع يتجدد كل لحظة"[4] ويتوسع (ادونيس) في وصف الايقاع الداخلي فيقول عنه: "هو ايقاع الجملة، وعلائق الاصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الايحائية، والذيول التي تجرها الايحاءات وراءها من الاصداء المتلونة المتعددة- هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم"[5]. (فأدونيس) يرفض الثبات على الشكل الموسيقي القديم، على اساس ان الشكل هو الفوضى وغياب القانون، وان الشكل هو فوضى كونية[6]، وعليه، فبسعي شعراء قصيدة النثر لخلق شكل شعري جديد بطريقة ليست مألوفة على

---

[3] ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 94.
[4] ينظر: الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، د.سلمى الخضراء الجيوسي: 44، ولغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية: 212.
[5] ينظر: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية...: 212.
[6] في قصيدة النثر: 80.
[1] لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية: 212-213.
[2] ينظر : افق الحداثة وحداثة النمط: 98، والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية: 70.
[3] زمن الشعر: 14.
[4] مقدمة للشعر العربي: 116، وينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: 98، وينظر: اشكالية الايقاع بين الشعر وقصيدة النثر- الحضور والغياب، فاضل ثامر: 94.
[5] في قصيدة النثر: 77.
[6] ينظر: اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 127.

النظم التقليدي، فقد افاد الشاعر نفسه من الوسيلة التي هيأها له النثر، فالنثر يستطيع ان يقدم وسائل تعبيرية كثيرة مختلفة عن وسائل الشعر. وبدءاً، انه يمتلك ايقاعاته الخاصة المتميزة عن ايقاعات الشعر.

كان الموقف من الوزن الشعري يمثل تجاوزاً آخر للحدود الضاغطة على حرية الشاعر، اذ بدأ شعراء قصيدة النثر يبحثون عن ايقاع لقصائدهم لايتمثل في الوزن الموروث واطاره الثابت[1]، ولاسيما انها بدأت من مرجعيتها منقطعة أصلاً عن الوزن. سواء اكانت المرجعية غربية أو عربية[2]. ويرى (ادونيس) ان من أهم القضايا التي تثار ضد ايقاع قصيدة النثر، قضية التعبير بغير اوزان الخليل المقررة، وحجته على ذلك، ان تحديد الشعر بالوزن، ماهو إلا تحديد سطحي وخارجي، قد يناقض مفهوم الشعر نفسه، فـ"ليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالياً، بالضرورة من الشعر. وبالمقابل، فان قصيدة نثرية يمكن الا تكون شعراً"[3]. الشعر في نظر (ادونيس) اذاً لايمكن تحديده بالعروض ، لانه اشمل منه، وهذا العروض هو طريقة نظم، خاص بالغناء[4] كما ان "الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله، وإنما يؤلف جزءاً منه"[5]. وان هذا الوزن "ليس مقياساً وافياً أو حاسماً للتمييز بين النثر والشعر، وأن هذا المقياس كامن، بالأحرى، في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية"[6].

ويرى (ادونيس) ان القافية صارت في الشعر التقليدي "شكلاً لابد من الحفاظ عليه، ومن هنا اخذت تفقد حتى دلالتها الاصلية"[7]، فالقافية اذاً عند (ادونيس) هي احد العراقيل النظمية التي توضع في طريق الشاعر ولابد تجاوزها، لأنها سببت للشعر العربي خسارة الكثير من مواطن الجمال كفقدان اختيار الكلمة التي ينتج عنها فقدان المعنى والصورة والتناغم[1]، ومن هنا، فالقافية جزء من خصائص التعبير الشعري لا كلها، لذا فهي ليست من خصائص الشعر بالضرورة ويمكن تجاوزها، من اجل خلق ايقاع خاص بقصيدة النثر، ايقاع "متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها"[2]، وبذلك ندرك، ان قصيدة النثر كانت تمثل اكثر الطفرات تحرراً في مجال حداثة الايقاع، واستطاعت ان تبرهن على ان لها ايقاعاً خاصاً بها متجاوزاً الايقاع الشكلي الخارجي الثابت.

وقد حدد (يوسف الخال) مفهومه عن موسيقى الشعر فقال: "يمكننا تسمية الايقاع بالنغم أو الموسيقى أو حتى بالوزن على أن ذلك ليس من الضروري ان يكون تقليدياً أو

---

(1) ينظر: في حداثة النص الشعري: 145.
(2) ينظر: اشكاليات قصيدة النثر – نص مفتوح عابر للانواع: 213.
(3) مقدمة للشعر العربي: 112، وزمن الشعر: 16.
(4) ينظر: مقدمة للشعر العربي: 114.
(5) م.ن : 110، وينظر: سياسة الشعر: 20 و 22 و 25.
(6) سياسة الشعر: 25.
(7) مقدمة للشعر العربي: 114.
(1) ينظر: مقدمة للشعر العربي: 115.
(2) في قصيدة النثر: 80-81.

موزوناً أو مفروضاً مسبقاً على الشاعر. فالشاعر له الحرية في ايجاد ايقاعه الخاص، وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن"[3]، (فالخال) يبيح للشاعر الحديث أن يستخدم التفاعيل القديمة لكن بشرط ان يتخلص الشاعر من الرقابة الخارجية للوزن، ويقول: "إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم، هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطاً سابقاً بل امكانية بين غيرها من الامكانيات، فهناك الموسيقى التي ترتكز الى الاوزان الكلاسيكية، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن"[4]، فالشاعر هنا يدعو الى تطوير الايقاع الشعري العربي، بعد تجاوز الاوزان التقليدية المقدسة التي تعيق صناعة الشعر، وما هي بالضرورة من هذه الصناعة. لان "بامكان الشاعر ان يضع قصيدة عظيمة لا وزن لها ولا قافية. واعني لا وزن لها مفروض سابقاً أو قافية يتوكا عليها الايقاع بما يستدرج اليه من صنعة وبيان"[1] وبذلك، نفهم ان (الخال) من الشعراء الذين يسعون الى تجنب الايقاعات التقليدية المتميزة، ويستعيضون عنها بموسيقى ابرع تتولد مع تجربته الحالية.

اما القافية فقد رأى (الخال) أنها "جزء من الايقاع، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها انما يستعملها بملء حريته فاذا كان صادقاً موهوباً جاء استعماله له حسناً"[2]. (فالخال) هنا يتبنى موقفاً معتدلاً، حاول فيه ان يجعل القصيدة تعتمد في صورتها الموسيقية على الجانب التركيبي والتعبيري[3] . ومما تقدم، ندرك ان شعراء قصيدة النثر فجروا قوالب الصوغ الشعرية، اذ شكلوا ايقاعاً بالغ النضارة والتنوع[4]، ايقاعاً يتولد عن أرضية ومناخ جديدين لم يعد فيهما الإطار الخارجي وحده المعيار لشعرية النص[5]، وبذلك يمكننا القول ان شعراء قصيدة النثر تجاوزوا المواضعات النظمية (الوزن والقافية)، وأزالوا الحدود الثابتة التي رسمها الخليل من اجل خلق ايقاع جديد يعطي للشاعر الحديث الحرية الواسعة لاختيار الشكل الذي يناسب تجربته الجديدة.

---

[3] الحداثة في الشعر: 92-93.
[4] لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية: 188، وينظر مصدره هناك.
[1] الحداثة في الشعر : 94.
[2] لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية : 188، وينظر مصدره هناك.
[3] ينظر: م.ن : 189.
[4] ينظر: في حداثة النص الشعري: 101.
[5] ينظر: م.ن: 146.

3.مفهوم الحداثة في المستوى الدلالي

بتجاوز شعراء قصيدة النثر مفهوم الشعر السائد والمألوف، يحصل التجاوز، بالضرورة، في المستوى الدلالي، بمعنى ان مضمونهم الشعري الجديد يتجاوز هو الآخر المضمون الشعري القديم، تاركاً كل قيمة المقررة، ساعياً وراء مضامين شعرية تنبثق من واقع وجودهم. ولهذا كانت مضامينهم تمثل موقفاً من الكون كله، وموضوعهم الأوحد هو وضع الانسان في الوجود، وكانت اداتهم الوحيدة هي الرؤيا التي تعيد صياغة هذا العالم والوجود على نحو جديد متجاوز بذلك كل المقررات السلفية، واصبحت وظيفة الشعر الاساس كما يرى الشاعر الفرنسي (رينه شار) هي "الكشف عن عالم يظل ابداً في حاجة الى الكشف"[1]. ومن هنا، تجاوز شعراء قصيدة النثر كل مفاهيم الشعر السابقة، وحاولوا ان يكتبوا شعراً عالمياً حديثاً[2] يعكس روح العصر الجديد، رافضين بذلك الرؤية المنطقية السابقة للعالم، الرؤية ذات الطابع الانساني المثالي، وذلك من أجل تبني رؤية شمولية جديدة تقوم على اللامعقول واللاشعور[3].

ولأجل ان يكون مضمون الشعر راقياً، يجب ان يعتمد على الرؤيا الشاملة، أي نستطيع ان نلمح من خلالها رؤيا العالم، ويرفض (ادونيس) التدخل المباشر للشعر في نشر مذهب أو في سبيل الاصلاح فيقول: "ليس الأثر الشعري انعكاساً بل فتح. وليس الشعر رسماً بل خلق"[4] بمعنى ان الاستجابة العاطفية للشعر يجب ان تكون شخصية وجماعية، فردية وكونية. ولهذا، فإن المضمون (الأدونيسي) يكتشف من خلاله وجه العالم المخبوء[5]، ويكتشف به العلائق المستورة والخفية، ولهذا، فإن من خصائص مضمونه الشعري الافصاح عن قلق الانسان الأبدي، والشعر هنا اصبح بمثابة المعرفة، والوعي الشمولي بالكون كله.

ان مضمون الشعر عند (ادونيس) مضمون شامل، وقوته من شموليته، ويفقد قيمته إن اصبح وسيلة مخصصة، ويقول بهذا : "القصيدة الوسيلة هي التي تتحدث عن زمن منسجم متناغم. أما القصيدة التي تعكس زمناً متناقضاً فليست قصيدة وسائلية. القصيدة الغزلية وسيلة. والحب حين يتحول إلى غزل ينتهي حباً وشعراً، لذلك ارى أن اسوأ ما يسيء الى الشعر العربي ان نسميه غزلياً، بمعنى ان شعر الغزل ليس شعراً"[1]، (فأدونيس) يرى ان الوسيلة مرتبطة بمكانها وزمانها، وإذا اصبح الشعر وسيلة يصبح لا

---

[1] زمن الشعر: 9.
[2] ينظر: الحداثة في الشعر: 14.
[3] ينظر: الشعر العربي الحديث 1800-1970: 445.
[4] محاولة في تعريف الشعر الحديث: 81.
[5] ينظر: زمن الشعر: 181.
[1] اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها: 128.

قيمة له. ومن هنا كان مضمونه يذهب الى ابعد من التوازن بين الأنا والآخر، فيقول: "الشعر عندي نوع من الوحدة. وحين أبحث عن حل لتناقضات الخارج، فكأني أبحث عن حل لتناقضات الداخل. كأنني أحول العالم إلى شعر"[2]. فالشعر بهذا المعنى اصبح "رئة العالم . ولا تنفس إلا به"[3]. وكل شيء في الوجود ينصهر في الشعر، لان الشعر طريقة للوجود بل هو الوجود بعينه[4].

ويرى (ادونيس) ان الشعر الجديد يجدد رؤيتنا للعالم، فالشعر هو رؤيا تقوم على نفاذ البصيرة الروحية والعقلية، ولما كانت الرؤيا قفزة خارج المفاهيم القائمة، فهي اذاً تغيير في نظام الاشياء، ولذلك كان الشعر الجديد، في تحديده الاول "تمرداً على الاشكال والطرق الشعرية القديمة"[5] وهذا التمرد لم يقتصر على رفض القديم السلبي، وإنما له بعده الايجابي الذي يحدد طبيعته عن طريق فاعليته، فالشعر "لا يرضى بالمعنى الذي تضفيه العادة الإنسانية على الاشياء، وهو معنى مرتبط بكون عاداتنا الفكرية وحاجاتنا العملية تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة، أو الواقع إلا من خللها"[6] ومن هنا، اصبحت مهمة الشعر الاولى تمزيق هذه الرؤية المحكومة بالعادات الفكرية، وان يبحث عن معنى آخر للأشياء، وهو في بحثه يتجاوز بالضرورة المضمون القديم، ويصبح دورهُ هو "ان يوقظنا ويخلصنا من الافكار المشتركة المطبقة"[1] ويضع (أدونيس) الشعر نقيضاً مباشراً لهذه الافكار المشتركة في الثقافة السائدة التقليدية، جاعلاً من الشعر ومضمونه الجديد القوة الخلاقة التي تنفي هذه الافكار، وبوساطة هذا الدور الاساس للشعر ومضمونه، يبتكر الشعر لغة جديدة ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله[2] والشاعر الحديث لا ينظر الى الأشياء بالطريقة المألوفة، وانما يبحث فيها عن معان جديدة، وهكذا يدهشنا ويفاجئنا في الفكر والرؤية[3]. ومن هنا، ينفذ الشاعر برؤياه الى ما وراء قشرة العالم، ويذهب ويخلق ابعاداً انسانية وفنية جديدة، ويبقى يبحث عن الممكن اللانهائي[4]، ويرى (ادونيس) انه بتجاوزه للواقع يصل الى واقع آخر، واقع اغنى واسمى من السائد، وهذا البحث عن الواقع الاسمى، هو الذي "يعطي للكشوف الشعرية فرادتها ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم"[5]. ومن هنا، يكتب الشاعر وهو مأخوذ بهاجس المستقبل، هاجس التجاوز والتحول لان "التحول وطنه الشعري"[6]، وطبيعة الشعر لاتقبل الانغلاق لانه نبوة ورؤيا

---

(2) م.ن: 125.
(3) م.ن: 126.
(4) ينظر: م.ن: 125.
(5) زمن الشعر: 9.
(6) ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم...: 29.
(1) ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم... : 29.
(2) ينظر: م.ن : 30.
(3) ينظر: مقدمة للشعر العربي : 117، والشعر العربي الحديث 1800-1970: 413.
(4) ينظر: مقدمة للشعر العربي :120.
(5) م.ن : 121.
(6) م.ن : 121.

وخلق وهو "هذا البحث الذي لا نهاية له"[7]، وبذلك ندرك ان المضمون الجديد يتجاوز الاسس التي يقوم عليها واقعنا ويتطلع نحو عالم مجهول لم يعرف بعد. وبذلك تكون وظيفته هي الكشف عما لايقدر بصرنا ان ينفذ اليه ويكون بذلك تجاوز المهمة الغنائية والتزيينية[8]. وبهذا يصبح الشعر مغامرة في الكشف والبحث.

ان تجربة الخلق هي المعلم الاساس في مضمون (ادونيس) ذلك "ان شعر أدونيس ليس ترفاً فكرياً، بل محاولة لخلق عالم انساني جديد"[1]، والعالم الجديد هو جوهر الانسان، فالانسان مصدر القيم وهو كما يقول (محي الدين بن عربي): "الكلي على الإطلاق والحقيقة"[2]. والشعر هو "روح الانسان – روح الشعب وهو من هذه الشرفة، روح تاريخية. ولا اعني بالتاريخ ، هنا، الواقع والاحداث، بل اعني ما نسميه رسالة الشعب أو الأمة. لهذا كان الشعر اسمى اشكال التعبير الانساني"[3] وبهذه الرؤية الجديدة، يقودنا الشعر الى عالم جديد من الانسانية وقيمها الجديدة المتجاوزة لكل القيم التقليدية.

ويبحث (أدونيس) عن طرائق جديدة للتعبير، متجاوزاً بذلك طرائق التعبير القديمة، طرائق تحتضن الاسطورة، والصوفية، والعناصر السحرية واللاعقلانية، من اجل ان يبتعد عن عقلانية العلم الباردة[4]، وبوساطة هذه الطرائق يمكن الكشف عن حقائق اسمى واعمق انسانية من حقائق العلم، وبذلك يكون مضمونه الشعري شاملاً ونوعاً "من الاستبصار في كلية الكيان الإنساني، والإحاطة به، بدءاً من وجوده في عمق أعماقه، وفي وحدته، وحقيقته الاولى، وبساطته-حيث يحيا مباشرة مع الأرض"[5] (فأدونيس) يرى ان هذه الطرائق تناقض الطرائق العلمية العقلانية، وبالتالي، فإن معنى التقدم عندة اصبح معنى يتجاوز المعنى المألوف، وفي ضوء ذلك يصبح جوهر التقدم انسانياً[6]، وتقدم المجتمع يتمثل بالضرورة الاساس في تحرير الانسان، ويصبح الانسان في "انعتاقه وتفتحه الأقصيين، المدار والغاية"[7] ، ومن هنا اصبح الشعر عند (ادونيس) يمثل "الطاقة الاولى التي تتيح للانسان ان يكسر قيود التقنوية الحداثوية، وعقلانيتها الآلية"[1]، ومن هنا يتضح لنا ان المضمون الشعري الجديد يتخطى المضمون القديم، ويتخطى كذلك المفهوم التقليدي ذاته للشعر، فلم يعد الشعر، من وجهة نظر (أدونيس) مجرد صناعة او شعور، وانما اصبح خلقاً، واصبح الشعر يمثل "الانسان ذاته في استباقه العالم الراهن، وتوقع

---

[7] زمن الشعر: 43.
[8] ينظر: م.ن: 20 و43.
[1] البحث عن الجذور: 29.
[2] زمن الشعر: 43.
[3] مقدمة للشعر العربي: 103-104.
[4] ينظر: الشعرية العربية: 104.
[5] م.ن: 104.
[6] ينظر: م.ن : 105.
[7] م.ن : 105.
[1] الشعرية العربية: 106.

العالم المقبل. انه خرق للعادة، [...] أي تغيير لنظام الأشياء ونظام علاقاتها"[2]. وهو لذلك سؤال دائم وبحث دائم[3] من اجل تجاوز القبول.

ويتجاوز (يوسف الخال) المضامين الشعرية السابقة، ويقوم بعرضها بحسب ظهورها في الشعر الحديث. فيتجاوز المضمون الذي يجعل من الشعر اداة للكشف عن الحقيقة[4]، ويقدم مسوغاً لتجاوزه هذا، هو ان هذا المضمون لايقوم على اساس متين بدليل ان الشعر لو اعوزته القدرة على البقاء لزال منذ وقت بعيد[5]. ويتجاوز كذلك المضمون الذي يجعل من الشعر فن المعرفة، فناً افضل من التاريخ والفلسفة، لأنه يجمع بين الكلي والجزئي[6]، ويقدم مسوغاً لتجاوزه هذا ايضاً، هو ان هذه المهمة ليست من مهمات الشعر، وإنما من مهمات العلم القائم على التحليل[7]. ويتجاوز كذلك المضمون القائم على اللذة الفنية، بمعنى انه يتجاوز نظرية الفن للفن[8]، وحجته لهذا التجاوز هي ان هذه النظرية اعتمدت على جمالية المبنى في اللفظة والتركيب والوقع، في حين ان عملية الخلق لاتفصل بين فكرة القصيدة (معناها)، وبين وجودها (مبناها)، بمعنى ان عملية الخلق تعتمد على الاثنين معاً[9].

ويتكّئ (الخال) على المضمون الذاتي ذي النزعة الرومانسية، الذي شاع منذ مطلع القرن العشرين على يد ابرز المدارس والحركات الشعرية، لأنه مضمون يعتمد على المعرفة لكنها معرفة حدسية تفوق المعرفة العلمية، وعلى هذا الاساس كان الشعر هو اهم نشاط انساني معرفي[1]، لذلك كانت "الحقيقة التي يكشف عنها الشعر هي وحدها الحقيقة. فالحقيقة تأتي بالحدس أو لا تأتي"[2]. وبتجاوز (الخال) للمعرفة العلمية والمنطقية يكون قد اقترب من النزعة الرومانسية التي تتجاهل هذه المعرفة العقلانية، ويتبنى معرفة حدسية، معرفة مخيلتية[3]. ومن هنا اصبح الشعر وليد مخيلة خلاقة بعيداً عن الازدواجية، وبذلك يكون الشعر قد اخذ مكانته المتميزة بوصفه جهداً انسانياً ضرورياً واجب الوجود[4].

وتجاوز (الخال) الاغراض التقليدية، فلم يعد المدح والذم والرثاء وغيرها من الاغراض التقليدية من مهمات المضمون الجديد[5]. واصبحت غاية الشعر الاساس، هي غاية الفن الرفيع، الفن الانساني القائم على البحث والكشف عن اسرار الحياة، لأن الشعر

---

[2] زمن الشعر: 43.
[3] ينظر: م.ن: 102.
[4] ينظر: الحداثة في الشعر: 26.
[5] ينظر: م.ن: 28.
[6] ينظر: م.ن: 27.
[7] ينظر: م.ن: 29.
[8] ينظر: م.ن: 27.
[9] ينظر: م.ن: 29.
[1] ينظر: الحداثة في الشعر: 27.
[2] م.ن: 28.
[3] ينظر: م.ن : 30.
[4] ينظر: م.ن : 31.
[5] ينظر: م.ن : 82.

يجب ان يعبر عن التجربة الحياتية، كما يعيها الشاعر الحديث بجميع كيانه[6]. فالشعر الحديث هو شعر تطور الحياة، وبالتالي، يجب عليه التغلغل الى ما وراء واقع الحياة لرؤية ملامح الامل والخلاص[7].

ولايختلف المضمون الشعري عند (الخال) من حيث شموليته عنه عند (اودنيس) كثيراً، لأن (الخال) يرى ان المضمون الجديد يجب ان يكون معبراً عن روح العصر، ومشاكل هذا العصر، ومشاكل الامة كلها، ويرفعها من نطاقها المحلي، والتعبير والافصاح عنها عالمياً، بوصفها مشاكل يعاني منها جميع ابناء البشر[1] ولما كان الشعر يعبر عن الحياة بشموليتها، فهو، لذلك، معرفة لا تتعالى ولا تتجرد عن عالم الخبرة المحسوس ، وعلى هذا الاساس اصبح الشعر يساوي الحياة[2]. ومن هنا كان مضمون الشعر الحديث عند (الخال) يرفع الشعر الى مستوى الفن الخالص الذي يحدد الرؤيا اللاهوتية والميتافيزيقية، التي يمكنها مواجهة العالم الصناعي التقنوي الحديث[3].

ولما كان الشعر يساوي الحياة، فإن الانسان المعاصر هو محور المضمون الجديد[4] ، واتخذ (الخال) منه موضوعاً اولياً فقال: "الانسان في المه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الاول والاخير. كل تجربة لا يتوسطها الانسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم"[5]، فمضمون الشعر الجديد عند (الخال) يرتكز على الرصيد الوجداني للانسان، معتمداً على رؤيا جديدة[6]، يطمح من خلالها الى بناء العالم الجديد. والتعبير عن الانسان الحديث يجب ان يصدر عن عقلية حديثة تنظر الى الوجود بمنظار حديث متجاوز كل التعابير التقليدية التي عفى عليها الزمن من اجل تبني منظار يمثل خلاصة التجربة الانسانية في الحياة كاملة[7]. والرؤيا الجديدة التي يعتمدها (الخال) في التعبير عن التجربة الانسانية هي رؤيا مستقبلية تساوي البعث والولادة، ولهذا اصبحت الاسطورة الهيكل العام، والنسيج الفني لمضمونه الجديد[8]. ولهذا عدّ (الخال) الايحاء التاريخي والاسطوري والفلولكوري من خصائص المضمون الجديد، لانها تساعد الشاعر على ان يعبر عن التجربة الانسانية الحديثة[1]. ومما تقدم نفهم، ان التجاوز والتحول الذي حدث في المضمون الحديث لم يأت اعتباطاً، وانما جاء متوافقاً مع متطلبات عصرية ترغب في بناء عالم حداثوي جميل متجاوز كل العوالم المتكررة.

---

(6) ينظر: م.ن: 80.
(7) ينظر: م.ن: 82.
(1) ينظر: الحداثة في الشعر: 96.
(2) ينظر: م.ن: 25.
(3) ينظر: م.ن: 96.
(4) ينظر: شعرنا الحديث... الى اين؟ : 73.
(5) الحداثة في الشعر: 80.
(6) ينظر: شعرنا الحديث... الى اين؟ : 72.
(7) ينظر: الحداثة في الشعر: 96.
(8) ينظر: شعرنا الحديث... الى اين؟ : 73 و 137.
(1) ينظر: الحداثة في الشعر: 96.

وبعد هذه الجولة الطويلة مع مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين عند ابرز المدارس والحركات الادبية، أود أن اسجل في هذه الخاتمة اهم النتائج التي توصلت اليها، وهي.

- ان كل مفهوم للحداثة في الادب العربي الحديث انطلق من بنية خاصة ومحددة ، لها ترابطات وامتدادات زمانية ومكانية في البيئتين العربية والغربية.
- ان كل تغيير بسيط أو رغبة في التغيير ظهر عند الممهدين للحداثة العربية، كان له الشأن الكبير في بروز الحركات الادبية وتشكلها.
- ان مفهوم الحداثة عند جماعة الديوان كما تجلى لنا هو الكشف عن بصمة الذات بأقوى صورة واكثر تأثيراً.
- ان مفهوم الحداثة عند جماعة المهجر كما تجلى لنا هو بروز الرغبة الى الوصول الى أدب عصري مواكب للتطور الحياتي العام في الانسان وفي التعبير عنه.
- ان مفهوم الحداثة عند جماعة ابولو كما تجلى لنا هو التمثيل الراقي المنفتح اليقظ للروح الجماعية الحية عصراً وبيئة، شكلاً ومضموناً ورؤية.
- ان مفهوم الحداثة عند جماعة الشعر الحر كما تجلى لنا هو التنويع والتغيير المثري لمواكبة حداثة العالم الغربي المتنوعة في العصر الحديث.
- ان مفهوم الحداثة عند جماعة شعراء قصيدة النثر كما تجلى لنا هو الاكتشاف والخلق لتجاوز ثقافة التكرار السائدة والقواعد المقررة من اجل مواكبة التغير الانساني الشامل في الحياة الجديدة.
- ان الادب العربي قادر على استيعاب اكثر من توجه أدبي ونقدي في آن واحد، وفي مراحل متلاحقة ايضاً.
- ان الجماعات الادبية وان بدت لغيرنا متفرقة احياناً كما هي في جماعة ابولو، بدت لنا جماعات منسجمة فكرياً وتحمل خطاباً ادبياً ونقدياً متوافقاً الى ابعد حد ممكن فيما بين افرادها.
- ان المنظرين العرب قادرون في اغلب الاحيان على تطويع العناصر المتفرقة المتداولة في تشكيل رؤاهم النقدية، وبناهم الحداثية.
- ان المفاهيم الخاصة بالحداثة في الادب العربي الحديث كانت تسعى كلها بطرائق متباينة الى ان تعبر عن رؤية شمولية تتساوق مع التغيرات الحاصلة على جميع الأصعدة الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية... الخ، والساعية الى تحقيق الحرية المنشودة.
- ان المنظرين العرب سعوا الى بث افكارهم تنظيراً وتطبيقاً، وهيأوا المتلقي من خلال بنى خاصة لالتقاط افكارهم وفهمها.
- ان كل مفهوم للحداثة في الادب العربي الحديث ظهر معبراً عن لحظة زمنية فكرية شعورية عاش فيها الانسان العربي، واحس بها مجموعة من المهيأين لذلك، ومنهم الشعراء المنظرون.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم
* آثار الشابي وصداه في الشرق ,أبو القاسم محمد كرو , المكتب التجاري , بيروت, 1961.
* آراء في الشعر الحديث , بدر شاكر السياب ,جريدة البعث ,بغداد , ع16،1956/10/26.
* آراء في الشعر والقصة , خضر الولي , بغداد , 1956.
* آراء نازك الملائكة في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق, إبراهيم عبد الرحمن محمد , ضمن كتاب تذكاري , شركة الربيعان للنشر والتوزيع ,الكويت ,ط1, 1985 .
* أباريق مهشمة ,عبد الوهاب البياتي , دار العودة، بيروت ,1970 .
* أباريق مهشمة ,كاظم جواد , الآداب, ع7 ,س2 ,تموز 1954 .
* ابن الرومي حياته من شعره , عباس محمود العقاد , دار الهلال ,1969.
* ابن زيدون في مقاييس الشعر العربي الجديد , د.وليم الخازن , آفاق عربية،بغداد, ع1,س10,كانون الثاني 1985.
* أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث ,د.كمال نشأت ,القاهرة, 1966.
* أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة ـ دراسة ومختارات , رجاء النقاش , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ط3 ,1975 .
* الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ـ دراسة تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية الرئيسية , أنيس المقدسي, دار العلم للملايين, بيروت , ط3 , 1963 .
* الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر, عبد الحميد جيده , مؤسسة نوفل, بيروت , لبنان , ط1، 1980 .
* اتجاهات الشعر العربي المعاصر , د.إحسان عباس , مطابع اليقظة , الكويت , 1978 .
* الاتجاهات الفكرية والجمالية في القصيدة العربية الحديثة ـ النموذج اللبناني , د.منيف موسى , مهرجان المربد الشعري التاسع , 1988 .
* الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث , د.سلمى الخضراء الجيوسي, تر: د.عبد الواحد لؤلؤة , مركز دراسات الوحدة العربية , بيروت , ط1 , 2001 .
* أثر التراث في الشعر العراقي الحديث , علي حداد , دار الشؤون الثقافية العامة , العراق , ط1 , 1986 .
* إجابة البياتي عن استفتاء مجلة الآداب, بيروت , ع8, آب 1953 .
* أخبار أبي تمام , الصولي , تح: خليل محمود عساكر وآخرين , المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت , د.ت .
* أخبار وقضايا , مجلة شعر, بيروت , ع15, 1960
* أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر , مجلة شعر, بيروت , ع22 , س6, ربيع 1962 .
* أدباء معاصرون , رجاء النقاش , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1972 .
* الأدب بين التراث والمعاصرة , د.جلال الخياط , المورد, بغداد، ع2 , 1978 .
* الأدب العربي الحديث ـ دراسة في شعره ونثره, د.سالم الحمداني و د.فائق مصطفى أحمد , جامعة الموصل , 1987 .
* الأدب العربي المعاصر في مصر, د.شوقي ضيف, دار المعارف, مصر, ط5, 1961 .

* الأدب في عالم متغير، شكري محمد عياد, الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر, 1971 .
* أدب المرأة العراقية في القرن العشرين, د.بدوي طبانة، دار الثقافة, بيروت, ط2, 1974 .
* أدب المهجر , عيسى الناعوري , دار المعارف , مصر , ط2 , 1967 .
* أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية, جورج صيدح, دار العلم للملايين, بيروت, ط3, 1964
* الأدب والغزو الغربي الفكري , نازك الملائكة , الآداب , ع3 , مج 13 , 1965 .
* أدب وفن , أمين الريحاني , دار ريحاني , بيروت , ط1 , 1957 .
* الأدب وقيم الحياة المعاصرة , د.محمد زكي العشماوي , الهيئة المصرية العامة,الإسكندرية, ط2 , 1974 .
* أدونيس الرماد العقيم لطائر الفينيق - قراءة في شعر وفكر أدونيس , عادل عبد الله, مكتبة المنصور العلمية , بغداد, ط1 , 1996 .
* أدونيس والتراث النقدي, عبد الرحيم مراشدة, دار الكندي للنشر والتوزيع, الأردن, 1994.
* الأرض الخراب, ت. س. إليوت, تر: لويس عوض, مجلة شعر, ع40, خريف 1968 .
* أريد للشعر العربي , خليل مطران , الهلال , ع8 , مج 57 , 1949 .
* أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها , منير العكش , المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت , ط1 , 1979 .
* أسرار البلاغة, عبد القاهر الجرجاني, تح: هـ. ريتر, مطبعة وزارة المعارف, استانبول, 1954 .
* أسس الخطاب الحداثي , محمد رضا مبارك , آفاق عربية, بغداد , ع8 , س16, 1991 .
* أسس الفلسفة, د.توفيق الطويل, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة، ط3, 1958 .
* الأسس الفنية للنقد الأدبي , د.عبد الحميد يونس , دار الحمامي للطباعة , 1958 .
* الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة, د.مصطفى سويف, دار المعارف, مصر, ط2 , 1959 .
* الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د . أنس داود، مكتبة عين شمس، القاهرة، 1975 .
* أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث , ريتا عوض , المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت، ط1 , 1987 .
* أشعة وظلال، أحمد زكي أبو شادي , مطبعة الشباب , 1931 .
* أشكال الشعر الفرنسي المعاصر – القصيدة النثرية، جان موريس جوتيه، تر: أنور لوقا، مجلة شعر المصرية، أغسطس 1965 .
* إشكاليات قصيدة النثر – نص مفتوح عابر للأنواع، عز الدين المناصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002 .
* إشكاليات الإيقاع بين الشعر وقصيدة النثر – الحضور والغياب، فاضل ثامر، الأديب المعاصر، بغداد، ع41، كانون الثاني 1990 .
* إشكالية العلاقة بين المناضل الثوري والجمهور في الثورة العربية المعاصرة، محمد مبارك، الأقلام،بغداد، ع5-6، 1986 .
* الأصابع في موقد الشعر – مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986 .
* الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، عدنان قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1980 .
* أضواء جديدة على جبران، توفيق صايغ، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت،1966 .

* أطياف الربيع، أحمد زكي أبو شادي، مطبعة التعاون، 1933.
* أعلام الأدب المعاصر في مصر(عبد الرحمن شكري)، د.حمدي السكوت ود.مارسدن جونز، مطبعة الجبلاوي، ط1، 1980.
* الأعمال الكاملة، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1971 .
* أغاني الحياة، أبو القاسم الشابي، دار مصر للطباعة،ط1، 1955.
* أفاعي الفردوس، إلياس أبو شبكة، دار الحضارة،بيروت،ط3، 1962.
* أفق الحداثة وحداثة النمط ــ دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعا ونموذجا، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،1988.
* أفكار في الحداثة، طراد الكبيسي، الأقلام، العراق،ع11-12،ت2- ك1 1989.
* إلى القارئ، مجلة شعر، بيروت، ع22، س6، ربيع1962.
* الالتزام واللاإلتزام في الأدب العربي الحديث، بدر شاكر السياب، ضمن الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما،منشورات أضواء، 1961.
* الألحان، إلياس أبو شبكة، دار المكشوف،بيروت،ط2، 1963.
* الإلياذة , هوميروس , تر: سليمان البستاني , دار المعرفة , بيروت , د.ت .
* إلياس أبو شبكة، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1986 .
* إلياس أبو شبكة – دراسة تحليلية، عبد اللطيف شرارة، دار بيروت، بيروت، 1972.
* إلياس أبو شبكة وتنوع التجربة الذاتية، د . صبحي البستاني، أفاق عربية، بغداد، ع9، س8، أيار 1983 .
* إلياس أبو شبكة وشعره, د.رزوق فرج رزوق, دار الشؤون الثقافية العامة, العراق, ط2, 1986
* أمين الريحاني , عيسى ميخائيل سابا , دار المعارف, القاهرة , مصر, 1968 .
* أمين الريحاني وأثره في النهضة الأدبية الحديثة, واصف باقي, مكتبة النوري, دمشق, 1968 .
* أنتم الشعراء، أمين الريحاني، مكتبة الكشاف ومطبعتها، بيروت، 1933 .
* أنداء الفجر، أحمد زكي أبو شادي، مطبعة التعاون، ط2، 1934 .
* أندره بريتون، كمال قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 1979
* الإنسان والزمن، د . نبيلة إبراهيم، مجلة الأقلام، بغداد، ع8، س11، أيار 1976 .
* الأوشال، جميل صدقي الزهاوي، بغداد، 1934 .
* البارودي رائد الشعر الحديث , د.شوقي ضيف , دار المعارف , القاهرة , 1964 .
* البحث عن الأسطورة , بدر شاكر السياب , مجلة شعر, بيروت , ع3, صيف 1957 .
* البحث عن الجذور , خالدة سعيد , دار مجلة شعر, بيروت , ط1, 1960 .
* بدر شاكر السياب- حياته وشعره , عيسى بلاطة, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, ط4, 1987 .
* بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره, د.إحسان عباس, دار الثقافة, بيروت، 1969
* بدر شاكر السياب- رائد الشعر الحر, عبد الجبار داود البصري , وزارة الثقافة والإرشاد العراقية , بغداد , ط1 , 1966
* بدر شاكرالسياب الرجل والشاعر, د.سيمون جارجي, منشورات أضواء, بيروت, ط, 1966.
* بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق, محمود العبطة المحامي, مطبعة المعارف , بغداد ,1965 .
* بستان عائشة , عبد الوهاب البياتي , دار الشروق , بيروت , ط1 , 1989 .

* بلاغة العرب في القرن العشرين, محيي الدين رضا,المطبعة الرحمانية, القاهرة, ط2, 1342 هـ .
* بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1994 .
* بناء القصيدة في النقد الأدبي العربي القديم في ضوء النقد الحديث , د.يوسف حسين بكار , دار الأندلس , بيروت , ط2 , 1983 .
* بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث, خالدة سعيد، مجلة شعر, بيروت, ع19, 1960.
* بيان, يوسف الخال, مجلة شعر, بيروت, ع31 - 32, س8, شتاء/ ربيع 1964.
* بيانات السوريالية , أندريه بروتون , تر: صلاح برمدا , منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي , دمشق , 1978 .
* البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ , تح: عبد السلام محمد هارون , دار الفكر , بيروت , د.ت .
* بين الثقافة والإعلام , علي سليمان , مجلة الآداب, بيروت, ع1-3, 1984 .
* التأثير في الشعر الحديث ـ دفاع عن التقليد في الشعر , تيودور رويتك , تر: صبحي جرجس إبراهيم، مجلة القلم, الخرطوم , ع10 , س1, 1967 .
* تأسيس كتابة جديدة , أدونيس , مجلة مواقف , ع16 , 1971 .
* التأصيل والحداثة في الشعر العربي ,د.محمود شلبي,الأقلام , بغداد, ع12, س20, كانون الأول , 1985 .
* التجديد في الشعر, خليل مطران, الهلال, ع1, س42, تشرين الثاني/ نوفمبر1933.
* التجديد في شعر المهجر , أنس داود , مصر , 1967 .
* تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة , عبد الله المهنا , ضمن كتاب تذكاري , شركة الربيعان للنشر والتوزيع , الكويت، ط1 , 1985 .
* التجزيئية في المجتمع العربي, نازك الملائكة, دار العلم للملايين, بيروت, ط1, 1974 .
* التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث , طراد الكبيسي , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1978 .
* ت. س. اليوت - الشاعر والناقد, ف . أ . ما تيسن, تر: د.إحسان عباس , المكتبة العصرية , بيروت , 1965 .
* تطور الشعر العربي الحديث في العراق - اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج, د.علي عباس علوان , منشورات وزارة الإعلام, العراق , 1975 .
* تطور الفكر الحديث في العراق , د.يوسف عز الدين , مطبعة أسعد , 1983 .
* تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث, حسن أحمد الكبير, القاهرة, 1978 .
* تعليقان , بدر شاكر السياب , الآداب , ع6 , س2 , حزيران / يونيو 1954 .
* التفسير النفسي للأدب , د.عز الدين اسماعيل , دار العودة، بيروت, 1962 .
* تقليد وتجديد , د.طه حسين , دار العلم للملايين , بيروت , ط1 , 1978 .
* تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها، د.عدنان علي رضا النحوي , دار النحوي للنشر والتوزيع , المملكة العربية السعودية , ط2 , 1994 .
* تمهيد في النقد الأدبي , روز غريب , دار المكشوف , بيروت , ط1 , 1971 .
* تناقضات الحداثة العربية , د.كريم الوائلي , (بحث في الانترنيت)

* توظيف التراث الشعبي العربي في شعر السياب , قيس كاظم الجنابي , آفاق عربية, بغداد , ع6, شباط , 1980 .
* التيارات المعاصرة في النقد الأدبي, د.بدوي طبانة , مكتبة الانجلو المصرية , لجنة البيان العربي , ط1 , 1963 .
* ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم ـ قراءة في مشروع أدونيس الثقافي , د.كمال أبو ديب, مجلة الأقلام , بغداد, ع1 , س21,كانون الثاني 1986 .
* ثورة الأدب المهجري على التعصب, د.عناد اسماعيل الكبيسي , شركة المكتبات الكويتية,الكويت , 1981 .
* جبران حيا وميتا , حبيب مسعود , دار ريحاني , بيروت , ط2 , 1966 .
* جبران خليل جبران , ميخائيل نعيمة , مكتبة صادر , بيروت , ط2 , 1943 .
* جدد وقدماء , مارون عبود , دار الثقافة , بيروت , ط2 , 1961 .
* جدل الحداثة في الشعر, د.سلمان الواسطي, مجلة الأقلام, بغداد, ع3,س21, آذار 1986.
* جدل الحداثة في الشعر, فاضل ثامر, مجلة الأقلام, بغداد, ع3 ,س21,آذار 1986.
* جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث , عبد العزيز الدسوقي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ط2 , 1971 .
* جماعة الديوان, د.يسري محمد سلامة, مؤسسة الثقافة الجامعية, الاسكندرية,1977.
* جمرة النص الشعري - مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة , عز الدين المناصرة, دار الكرمل للنشر والتوزيع , عمان , ط1 , 1995 .
* جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام , أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي, تح: علي محمد البجاوي , دار نهضة مصر , القاهرة , ط1 , 1967 .
* حافظ إبراهيم شاعر النيل, عبد الحميد سند الجندي, دار المعارف, القاهرة, 1959.
* الحداثة, مالكم براد بري وجيمس ما كفارلن , تر: مؤيد حسن فوزي , دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد , ج1 , 1987 و ج2 , 1990 .
* الحداثة - أمس واليوم وغدا, مارشال بيرمان, تر: جابر عصفور, إبداع, ع9, س4, ابريل 1991 .
* الحداثة الشعرية, عبد المجيد زراقط, مجلة شؤون أدبية، الإمارات , ع13, س4, صيف 1990 .
* الحداثة عبر التاريخ - مدخل إلى نظرية, حنا عبود, منشورات اتحاد الكتاب العرب, 1989 .
* الحداثة في الأفق المغربي, نجيب العوفي, الأقلام, بغداد, ع2, س17, آذار 1982.
* الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر, خليل موسى, مطبعة الجمهورية, دمشق, 1991.
* الحداثة في الشعر , حمادي صمود , مجلة فصول , ندوة العدد , ع1 , 1982 .
* الحداثة في الشعر, يوسف الخال, الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, ط1, 1978.
* الحداثة والحداثية - المصطلح والمفهوم, نايف العجلوني, أبحاث اليرموك, أربد, ع2, مج14, 1996 .
* حركات التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق ,عبد الحكيم بلبع , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة, 1980 .
* الحركة التموزية وتأثير ت. س. اليوت في السياب , نذير العظمة , تر: سامي مهدي , الأقلام, بغداد , ع1 , س2, 1985 .

* حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر , كمال خير بك , تر: لجنة من أصدقاء المؤلف, دار المشرق للطباعة والنشر , بيروت , ط1 , 1982 .
* الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة , د.صالح أبو اصبع , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت ,ط1, 1979.
* الإبداع , د.خالدة سعيد , دار العودة , بيروت , ط2 , 1982 .
* حركية التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث منذ عام1870 حتى قيام الحرب العالمية الثانية , عربية توفيق لازم , بغداد , 1971 .
* حصاد الهشيم, إبراهيم عبد القادر المازني, المطبعة العصرية, مصر, ط7, 1961.
*حلية المحاضرة في صناعة الشعر , محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي , تح: جعفر الكتابي , دار الرشيد للنشر , بغداد , 1979 .
* حول التجديد في الشعر المعاصر , د.سهير القلماوي , مهرجان الشعر الرابع , نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية , مصر , 1962 .
* الحيوان , أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ , تح: عبد السلام هارون , البابي الحلبي , القاهرة , ط1 , 1938.
* الخطاب النقدي عند المعتزلة, د.كريم الوائلي, مكتبة كعيبة, مكتبة الجيل الجديد, 1997 .
* الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي , د.علي جواد الطاهر , دار الجاحظ للنشر , بغداد , 1983 .
* خلاصة اليومية والشذر , عباس محمود العقاد , دار النصر للطباعة , القاهرة , ط1 , 1968 .
* خليل مطران , د.محمد مندور , دار نهضة مصر , القاهرة , 1954 .
* دراسات بلاغية ونقدية , أحمد مطلوب , دار الرشيد , بغداد، 1980 .
* دراسات في الشعر السوري الحديث، وفيق خنسة , دار الحقائق , بيروت , ط2 , 1981 .
* دراسات في الشعر العربي الحديث ــ وفق المنهج النقدي الديالكتيكي , امطانيوس ميخائيل , المكتبة العصرية , بيروت , ط1 , 1968 .
* دراسات في الشعر والشاعرة , هاشم ياغي , ضمن كتاب تذكاري .
* دراسات في الشعر والمسرح, محمد مصطفى بدوي, دار المعرفة، القاهرة, ط1, 1960.
* دراسات في النقد الأدبي، د . أحمد كمال زكي، دار الأندلس، ط2، 1980 .
* دراسات في النقد والأدب، د . لويس عوض، المكتب التجاري، بيروت، 1963 .
* دراسة في لغة الشعر – رؤية نقدية، د.رجاء عيد، مطبعة أطلس، القاهرة، 1977 .
* الدراما في القرن العشرين، بامبر جاسكوين، تر: محمد فتحي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت .
* دروب، ميخائيل نعيمة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1954 .
* دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، معروف الرصافي، بغداد، 1928 .
* دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، طبعة رشيد رضا، شركة الطباعة الفنية الحديثة، القاهرة، ط6، 1960 .
* دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د . محسن أطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986 .
* ديوان أساطير، بدر شاكر السياب، منشورات دار البيان، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1950 .
* ديوان بدر شاكر السياب، مج1، دار العودة، بيروت، 1971، ومج2، 1974 .

* ديوان جميل صدقي الزهاوي، دار العودة، بيروت، ط2، 1979 .
* ديوان حافظ إبراهيم, مطبعة دار الكتب المصرية , القاهرة , ط2 , 1939 .
* ديوان خليل مطران, دار الكتاب العربي , بيروت , ط3, 1967.
* ديوان الرصافي, شرح وتعليق: مصطفى علي , وزارة الإعلام , بغداد، 1972 .
* ديوان الشعر العربي , أدونيس , المكتبة العصرية، بيروت , 1964 .
* ديوان عابر سبيل , عباس محمود العقاد , مكتبة النهضة المصرية، القاهرة , 1937 .
* ديوان عبد الرحمن شكري, توزيع المعارف , الاسكندرية , مصر , 1960 .
* ديوان عبد الوهاب البياتي, دار العودة , بيروت , مج , 1972 , ومج2 , ط3 , 1979.
* ديوان العقاد , المكتبة المصرية , صيدا، بيروت , د.ت .
* الديوان في النقد والأدب , عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب , القاهرة , ط3 , د.ت .
* ديوان المازني, ج1, مطبعة البوسفور, د.ت، و ج2, مطبعة محمد محمد مطر, مصر, 1917 .
* ديوان محمود سامي البارودي , دار المعارف , مصر , د.ت .
* ديوان نازك الملائكة, دار العودة , بيروت , 1986 .
* رائد الشعر الحديث, محمد عبد المنعم خفاجي, المطبعة المنيرية, القاهرة, ط1, 1953.
* رؤيا العصر الغاضب - مقالات في الشعر, ماجد صالح السامرائي, دار الطليعة, بيروت, ط1, 1982 .
* الرؤيا المقيدة - دراسات في التفسير الحضاري للأدب ,د.شكري عياد , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1978 .
* الرحيل إلى مدن الحلم - دراسة ومختارات من شعر عبد الوهاب البياتي , صبري حافظ , منشورات اتحاد الكتاب العربي , دمشق , 1973 .
* رسائل السياب, جمع وتقديم: ماجد السامرائي, دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, ط1, 1975 .
* الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية , أحمد مطلوب , معهد البحوث والدراسات العربية , القاهرة , 1970 .
* الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، د . علي عبد المعطي البطل، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1982 .
* الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، دار الرشيد للنشر، العراق،1981 .
* روح العصر, د.عز الدين اسماعيل , دار الرائد العربي , بيروت , لبنان , ط1 , 1972 .
* الرومانسية في الأدب الأوربي, بول فان تيغيم , تر: صياح الجهيم, وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دمشق ,1981 .
* الرومانتيكية - نشأتها, فلسفتها, قضاياها, آثارها, د.محمد غنيمي هلال, القاهرة, 1956.
* الرومانسية في الشعر الغربي والعربي, إيليا الحاوي, دار الثقافة, بيروت , ط2 , 1983.
* الرومنطقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث, عيسى بلاطة, دار الثقافة, بيروت, ط1, 1960.
* زمن الشعر, أدونيس, دار العودة, بيروت, ط2, 1978 .
* الزهاوي وديوانه المفقود , هلال ناجي , دار العرب , القاهرة , 1963 .
* زهر الآداب وثمر الألباب، أبو اسحق إبراهيم بن علي الحصري , تح:علي محمد البجاوي, دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ,ط1, 1953 .

* ساعات بين الكتب , عباس محمود العقاد ,دار الكتاب العربي , بيروت , ط2 , 1969 .
* سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993 .
* سبعون ... حكاية عمر 1889 – 1959، ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت، ط2 ,1964 1966.
* سحر الشعر , رفائيل بطي , المطبعة الرحمانية، القاهرة، 1922 .
* السوريالية وتفاعلاتها العربية , عصام محفوظ , المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1 , 1987 .
* سياسة الشعر, أدونيس ,دار الآداب , بيروت ,ط1 ,1985.
* سيرة ذاتية لسارق النار , عبد الوهاب البياتي , مطبعة الأديب ,بغداد, 1974.
* الشابي – حياته- شعره, أبو القاسم محمد كرو ,بغداد , 1950.
* الشابي شاعر الحب والحياة ,د.عمر فروخ ,دار العلم للملايين,بيروت،ط3 , 1980.
* الشابي وجبران ,خليفة محمد التليسي, دار الثقافة, بيروت , ط3 ,1974.
* شاذل طاقة- دراسة في شعره ,د.علي جعفر العلاق , مجلة الأقلام ,بغداد, ع7 ,س2, نيسان 1977.
* الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة, صالح جواد الطعمة، مجلة فصول, ع4, يوليو 1984.
* الشاعر واللغة ,نازك الملائكة, الآداب , ع10,تشرين أول 1971.
* شجر الغابة الحجري – كتابات في الشعر الجديد , طراد الكبيسي , دار الحرية للطباعة , بغداد, 1975.
* شذرات من عهد الصبا , أمين الريحاني, المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت ,ط1, 1980.
* شرح ديوان الحماسة , المرزوقي , تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون , لجنة التأليف والنشر والترجمة , القاهرة ,ط1 ,1951.
* شعراء الرابطة القلمية – دراسات في شعر المهجر , د.نادرة جميل سراج , دار المعارف, مصر , 1964.
* شعراء المدرسة الحديثة, م.ل. روزنتال, تر: جميل الحسيني, المكتبة الأهلية, بيروت, 1963.
* شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي, عباس محمود العقاد, دار الهلال, مصر, 1972.
* شعر بدر شاكر السياب – دراسة فنية وفكرية, حسن توفيق, المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ط1 ,1979.
* الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958, يوسف الصائغ ,مطبعة الأديب , بغداد , 1978.
* شعر الطبيعة في المغرب, د.عزيز الحسين , منشورات عويدات , بيروت, ط1, 1987 .
* الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور , د.جلال الخياط , بيروت , 1970 .
* الشعر العربي الحديث, محمود أمين العلم , مجلة الآداب, بيروت , ع1 , س3, كانون الثاني 1955 .
* الشعر العربي الحديث 1800 ـ 1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي, س . موريه , تر: د.شفيع السيد ود.سعد مصلوح , دار الفكر العربي , القاهرة , 1986.
* الشعر العربي الحديث في لبنان (بحث في شعراء لبنان الجدد) - مرحلة ما بين الحربين العالميتين , د.منيف موسى , دار الشؤون الثقافية العامة , العراق , ط2 , 1986.

* الشعر العربي في المهجر, محمد عبد الغني حسن , مكتبة الخانجي , القاهرة , 1955 .
* الشعر العربي في المهجر - أمريكا الشمالية , د.إحسان عباس و د.محمد يوسف نجم , دار صادر , بيروت , 1957 .
* الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله , د.سلمى الخضراء الجيوسي , مجلة عالم الفكر, ع2 , مج4 , 1973 .
* الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية , د.عز الدين اسماعيل , دار الكتاب العربي للطباعة والنشر , القاهرة , 1967 .
* الشعر العربي وروح العصر, د.جليل كمال الدين, دار العلم للملايين , بيروت , 1974 .
* الشعر العربي ومشكلات التجديد , أدونيس , ضمن الأدب العربي المعاصر , أعمال مؤتمر روما، منشورات أضواء , 1961 .
* الشعر غاياته ووسائطه , إبراهيم عبد القادر المازني , مطبعة البوسفور , مصر ,1915 .
* الشعر كيف نفهمه ونتذوقه , اليزابيث درو , تر: د.محمد أبراهيم الشوش , منشورات فرانكلين , بيروت , 1961 .
* الشعر المصري الحديث, محمود أمين العلم, الآداب, ع1, س3, كانون الثاني/ يناير 1955 .
* شعر المهجر , د.كمال نشأت , الدار المصرية , القاهرة , 1966 .
* شعرنا الحديث ... إلى أين ؟ , غالي شكري , دار المعارف , مصر , 1968 .
* الشعر والتجربة , ارشيبالد مكليش , تر: سلمى الخضراء الجيوسي , دار اليقظة العربية , بيروت , 1963 .
* الشعر والشعراء , أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة , تح: أحمد محمد شاكر , دار المعارف , مصر, 1966 .
* الشعر والشعراء في العراق 1900 ــ 1958 ــ دراسة ومختارات , أحمد أبو سعد , دار المعارف , بيروت , 1959 .
* الشعر والشعراء في العراق الحديث , بدر شاكر السياب , مجلة الأيام , ع163 , 25 تشرين الأول 1962 .
* الشعر ومتغيرات المرحلة - حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة , د.عبد السلام المسدي و د.عبد الواحد لؤلؤة ود.سلمان الواسطي وفاضل ثامر, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد , 1985 .
* الشعر ومتغيرات المرحلة (الشعر والتراث) – معنى الوعي الشعري بالتراث، د.حمادي صمود، ود.علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 .
* الشعر والموت، نازك الملائكة، الآداب، ع3، تموز 1954 .
* الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985 .
* الشعلة، أحمد زكي أبو شادي، مطبعة التعاون، القاهرة، 1933 .
* الشفق الباكي، أحمد زكي أبو شادي، المطبعة السلفية، القاهرة، 1926 .
* شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، جودت فخر الدين، بيروت، ط1، 1984 .
* الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر، د.عناد غزوان،ضمن كتاب الشعر والفكر المعاصر، بغداد، 1974 .
* شوقي في الميزان، عباس محمود العقاد، القاهرة، 1950 .
* الشوقيات، أحمد شوقي، دار الكاتب، القاهرة، 1961 .

* صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1978 .
* الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، د . محمد حسين الأعرجي، منشورات وزارة الثقافة والفنون, العراق،1978.
* الصنعة والتصنيع في الشعر العربي الحديث، نهلة حمصي، الموقف الأدبي، دمشق، ع109، أيار 1980 .
* صوت الجماهير البغدادية، كاظم خليفة، حوار مع بدر شاكر السياب، ع22، 26 / 10 / 1963 .
* الصوفية والسريالية – المختلف والمؤتلف، أدونيس، دار الساقي، 1991 .
* الصومعة والشرفة الحمراء ــ دراسة نقدية في شعر علي محمود طه , نازك الملائكة , دار العلم للملايين , بيروت , ط2 , 1979 .
* طبقات فحول الشعراء , محمد بن سلام الجمحي , تح: محمود شاكر , دار المعارف , مصر , 1952 .
* ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث, علاء الدين رمضان السيد , مكتبة الأسد, دمشق , 1996 .
* عبد الرحمن شكري, أحمد عبد الحميد غراب, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1977 .
* عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث, إحسان عباس, دار بيروت, بيروت, 1955.
* عبد الوهاب البياتي يستعيد تجربته في الواقع الشعري, ماجد السامرائي،الأقلام, بغداد , ع11 - 12, 1987 .
* عصر السريالية, والاس فاولي, تر: خالدة سعيد, منشورات نزار قباني, بيروت, 1967.
* العلم والشعر, إ. أ. رتشاردز , تر: مصطفى بدوي , القاهرة , د.ت .
* العمدة في صناعة الشعر ونقده,أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني , تح: محيي الدين عبد الحميد , مطبعة السعادة , القاهرة , ط3 , 1963 .
* عن اللغة والأدب والنقد - رؤية تاريخية ورؤية فنية , د.محمد أحمد العزب , المركز العربي للثقافة والعلوم , بيروت , د.ت.
* عنترة بين الواقع والأسطورة, عفيف عبد الرحمن, مجلة الأقلام, بغداد, ع11, س11,آب 1976 .
* عيار الشعر , محمد بن طباطبا العلوي , تح: طه الحاجري وزغلول سلام , شركة فن للطباعة , القاهرة , 1956 .
* الغابة والفصول - كتابات نقدية , طراد الكبيسي , دار الرشيد للنشر , بغداد , 1979 .
* الغربال , ميخائيل نعيمة , مؤسسة نوفل , بيروت , ط12 , 1981 .
* غريب على الخليج يغني للمطر, صبري حافظ, الآداب, بيروت ع2,س14, شباط 1966.
* فاتحة لنهايات القرن , أدونيس , دار العودة , بيروت , ط1 , 1980 .
* فصول في نقد الشعر العربي الحديث , د.ياسين الأيوبي , منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق 1989 .
* فصول من النقد عند العقاد , محمد خليفة التونسي , مطبعة دار الهنا , 1955 .
* الفلكلور قضاياه وتاريخه , يوري سوكولوف , تر: حلمي شعراوي , القاهرة , 1971 .
* فن الشعر, هوارس, تر: لويس عوض, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة, 1947 .
* فن الشعر , هيجل , تر: جورج طرابيشي , دار الطليعة , بيروت , ط1 , 1981 .

* الفنون الأدبية , د.محمد يوسف نجم , دار العلم للملايين , بيروت , 1961 .
* فنون النثر المهجري , عبد الكريم الأشتر , دار الفكر الحديث , بيروت , ط2 , 1965 .
* فوق العباب , أحمد زكي أبو شادي , مطبعة التعاون , القاهرة , 1935 .
* في الأدب الحديث , عمر الدسوقي, دار الكتاب العربي، بيروت , لبنان , ج1 ,ط7 , 1966, وج2, ط6 , 1967 .
* في تأسيس الشعرية العربية الحديثة - نازك الملائكة ومفهوم الحداثة في الشعر , فاضل ثامر , ضمن الكتاب الذهبي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1995 .
* في حداثة النص الشعري - دراسات نقدية , د.علي جعفر العلاق , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط1 , 1990 .
* في الرؤيا الشعرية المعاصرة, أحمد نصيف الجنابي, دار الحرية للطباعة, العراق, د.ت.
* في الشعر العراقي الحديث , طراد الكبيسي , المكتبة العصرية , صيدا، بيروت , د.ت .
* في الشعر العربي الحديث, د.أحمد مطلوب, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2002 .
* في قصيدة النثر , أدونيس , مجلة شعر, بيروت , ع14, شتاء 1960 .
* في مفهوم الشعر عند السياب - الماهية والوظيفة , عبد الكريم راضي جعفر , الأقلام, بغداد ,ع5, أيار , 1989 .
* في الميزان الجديد, د.محمد مندور, دار نهضة مصر للطبع والنشر, الفجالة, القاهرة, 1973 .
* في النفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام, د. محمود قاسم, مطبعة الفكرة, القاهرة, د.ت
* في نقد الشعر , محمود الربيعي , دار المعارف , مصر , ط4 , 1977 .
* القافية في الشعر العربي المعاصر , نازك الملائكة , مجلة الحصاد في اللغة والأدب، الكويت, ع1 , س1 , 1981 .
* قاموس المورد , منير البعلبكي , دار العلم للملايين , بيروت , 2003 .
* قصائد بدر شاكر السياب , أدونيس , دار الآداب , بيروت , ط1 , 1967 .
* القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، محمد صابر عبيد، مكتبة الأسد, دمشق , 2001.
* قصيدة النثر – البداية الأزمة , سامي مهدي , أفاق عربية, بغداد , ع10 , س12, تشرين الأول 1987 .
* قصيدة النثر العربية بحثاً عن معيار للشعرية , فخري صالح , الأديب المعاصر,بغداد , ع41,كانون الثاني 1990 .
* قصيدة النثر في الأدب الإنكليزي , د.عبد الستار جواد , الأديب المعاصر,بغداد , ع41, كانون الثاني 1990 .
* قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان) – دراسة نقدية, سرور عبد الرحمن عبدالله، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، التربية - ابن رشد، 1996 .
* قصيدة النثر من بود لير إلى أيامنا , سوزان بيرنار , تر: د.زهير مجيد مغامس, دار المأمون للترجمة والنشر ,بغداد , ط1 , 1993 .
* قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة , حاتم الصكر, الأديب المعاصر بغداد ,ع41 , كانون الثاني 1990 .
* القصيدة النثرية , جولي سكوت , تر: عبد الواحد محمد , الأديب المعاصر بغداد , , ع41, كانون الثاني 1990 .

* قضايا جديدة في أدبنا الحديث , د.محمد مندور , دار الآداب , بيروت ,1965 .
* قضايا الشعر المعاصر , نازك الملائكة , مكتبة النهضة , بغداد , ط2 , 1965 .
* قضية الشعر الجديد , د.محمد النويهي , معهد الدراسات العربية العالية , القاهرة , 1964.
* قطرة من يراع في الأدب والاجتماع , أحمد زكي أبو شادي, مطبعة التأليف , 1910 .
* قلب العراق، أمين الريحاني، دار ريحاني، بيروت، ط2، 1957 .
* قواعد النقد الأدبي، لاسل أبركرومبى، تح: محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط3، 1954 .
* الكائن الثاني، أحمد زكي أبو شادي، مطبعة التعاون، القاهرة، 1935 .
* كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، أدونيس، المكتبة العصرية، بيروت، 1965 .
* كتاب السياب النثري، جمع وإعداد وتقديم: حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر , فاس، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، 1986 .
* كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1952 .
* كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، انتشارات أسوه التابعة لمنظمة الأوقات والأمور الخيرية، ط1، 1414 هـ .
* كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
* كرم على درب، ميخائيل نعيمة، دار المعارف، مصر، ط2، 1956 .
* كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف , مصر , د.ت .
* كيف قرأ السياب ألف ليلة وليلة , علي حداد , الأقلام, بغداد , ع8, 1986 .
* اللباب , جميل صدقي الزهاوي , بغداد , 1928.
* لسان العرب , أبو الفضل جمال الدين محمد بن بكر بن منظور المصري , دار صادر , بيروت , د.ت.
* اللغة الشاعرة – مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية , عباس محمود العقاد , منشورات المكتبة العصرية , بيروت, د.ت.
* لغة الشعر بين جيلين , د.إبراهيم السامرائي , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت, ط2, 1980.
* لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية , د.عدنان حسين العوادي , منشورات وزارة الثقافة والإعلام , بغداد , 1985 .
* لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية , د.السعيد الورقي , دار النهضة العربية للطباعة والنشر , بيروت , ط3 , 1984 .
* اللغة الشعرية في الخطاب النقدي - تلازم التراث والمعاصرة , محمد رضا مبارك , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط1 , 1993 .
* اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب , جاكوب كورك , تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل , دار المأمون , بغداد , 1989 .
* اللفظ والمعنى, إبراهيم عبد القادر المازني, مجلة المقتطف, ع5, مج104, آيار 1944.
* للصلاة والثورة , نازك الملائكة , دار العلم للملايين , بيروت , ط1 , 1978 .
* لن , أنسي الحاج , دار مجلة شعر , بيروت , 1960 .

* ما لا تؤديه الصفة, حاتم الصكر, مهرجان المربد العاشر, دار الحرية للطباعة, بغداد, 1989 .
* ماذا وراء قصيدة النثر ؟ , د.س . ل . ايفانوفا , تر: د.جليل كمال الدين,الأديب المعاصر, بغداد , ع41, كانون الثاني , 1990 .
* المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، د.عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الآداب، ع6، 1974 .
* مبادئ النقد الأدبي , إ.ا. رتشاردز , تر: د.مصطفى بدوي , , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر , مصر , 1963 .
* متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث , ماجد السامرائي , ضمن الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين , المربد الشعري الثامن , إعداد: عائد خصباك , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط1 , 1988 .
* مجددون ومجترون , مارون عبود , دار الثقافة , بيروت , ط2 , 1961 .
* المجموعة الشعرية الكاملة , شاذل طاقة , , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1977 .
* المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران , قدم لها واشرف على تنسيقها: ميخائيل نعيمة , دار صادر , بيروت , 1949 .
* محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي , د.محمد مندور , دار نهضة مصر , القاهرة, الحلقة الأولى , د.ت، والحلقة الثانية , 1969 .
* محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر , طراد الكبيسي , دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد , 1989 .
* محاولة في تعريف الشعر الحديث, أدونيس, مجلة شعر, بيروت, ع11, س3, حزيران 1959 .
* مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع , فاضل ثامر , دار الشؤون الثقافية العامة, ط1 , 1987 .
* المدخل إلى شعر العقاد , أحمد إبراهيم الشريف ,دار الجيل , بيروت , ط1 , 1974 .
* المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ,د.محمد غنيمي هلال , مكتبة الأنجلو المصرية , القاهرة, ط2 , 1962 .
* مدرسة الإحياء والتراث ,د.إبراهيم السعافين , دار الأندلس ,ط1, 1981 .
* المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث , حنا عبود , منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي , دمشق , 1978 .
* مسرح الأدب , أحمد زكي أبو شادي , القاهرة , 1928 .
* مشكلة الفن , زكريا إبراهيم, دار مصر للطباعة , القاهرة , د.ت.
* المضمون وحده لا يصنع الشعر , روز غريب , مجلة شعر، بيروت , ع44 , 1970 .
* المعجم الأدبي , جبور عبد النور , دار العلم للملايين , بيروت ,ط1 , 1979 .
* معجم الألفاظ القرآنية , الهيئة العامة للكتاب , مجمع اللغة العربية , بيروت , د.ت .
* المعجم الوسيط , إبراهيم مصطفى وآخرون , مجمع اللغة العربية , القاهرة , ط2 , د.ت.
* مع الشابي , محمد الحليوي،تونس،1955.
* الشابي في ديوانه, حلمي محمد عبد الهادي, دار الفكر للنشر والتوزيع, عمان, ط1, 1987.
* مع الشعراء , د.زكي نجيب محمود , دار الشروق , ط2 , 1980 .
* مفهوم الشعر لدى الرصافي , د.عدنان حسين العوادي, مجلة جامعة بابل , العلوم الإنسانية, ع1 , مج3 , 1998 .

* مقال في الشعر العراقي الحديث, عبد الجبار داود البصري, دار الجمهورية, بغداد, 1968.
* مقالات في النقد , ماثيوا أرنولد , تر: علي جمال الدين عزت , الدار المصرية للتأليف والترجمة , القاهرة , 1966 .
* مقالات في النقد الأدبي , ت. س. اليوت , تر: لطيفة الزيات , القاهرة , د.ت .
* مقدمة للشعر العربي , أدونيس , دار العودة , بيروت , ط1 , 1971 .
* الملامح الفكرية للحداثة , خالدة سعيد , مجلة فصول , ع3 , 1984 .
* الملك أوديب , توفيق الحكيم , القاهرة , د.ت.
* ممارسات في النقد الأدبي , يمنى العيد , دار الفارابي , بيروت , 1975 .
* من الذي سرق النار - خطرات في النقد والأدب ,د.إحسان عباس, المؤسسة العربية للدراسات والنشر , ط1 , 1980 .
* من السماء , أحمد زكي أبو شادي , مطبعة جريدة الهدى , نيويورك , 1949 .
* المنتخب من شعر أبي شادي , أحمد زكي أبو شادي , المطبعة السلفية , 1926 .
* الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري, أبو القاسم بن بشر الآمدي, تح: أحمد صقر, دار المعارف , مصر , 1961 .
* مواقف في شعر السياب، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد، 1988 .
* الموت في شعر السياب ونازك الملائكة – دراسة مقارنة، عيسى سلمان درويش، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية التربية، 2003 .
* موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، 1968 .
* الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، محمد بن عمران المرزباني، باعتناء محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ط2، 1385 هـ .
* ميزان الشعر، د . بدير متولي حميد، القاهرة، 1967.
* نازك الملائكة – دراسة ومختارات، د . عبد الرضا علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987 .
* نازك الملائكة – الشعر والنظرية،عبد الجبار داود البصري، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1971 .
* نازك الملائكة - الموجة القلقة , ماجد السامرائي , وزارة الإعلام , بغداد , 1975 .
* نازك الملائكة والريادة في الشعر والنقد , د.عناد غزوان , ضمن الكتاب الذهبي .
* النثر المهجري - المضمون وصورة التعبير , عبد الكريم الأشتر , دار الفكر الحديث , بيروت , ط2 , 1964 .
* نداء القلب , إلياس أبو شبكة , دار المكشوف , بيروت , ط2 , 1963.
* النص القرآني وآفاق الكتابة , أدونيس , دار الآداب , بيروت , 1993 .
* النظام والكلام , أدونيس , دار الآداب , بيروت , 1993 .
* نظرية البنائية في النقد الأدبي, د.صلاح فضل, دارالشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط3, 1987 .
* النظرية الرومانتيكية في الشعر - سيرة أدبية , كولردج . تر: عبد الحكيم حسان , دار المعارف , مصر , 1971 .
* نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران الى بدر شاكر السياب - دراسة مقارنة , منيف موسى , دار الفكر اللبناني , بيروت , ط1 , 1984 .
* النفخ في الرماد - دراسات نقدية, د.عبد الواحد لؤلؤة , دار الرشيد للنشر, بغداد , 1982.
* النقد الأدبي الحديث , د.محمد غنيمي هلال , دار الثقافة, بيروت , 1973 .

* النقد الأدبي الحديث في العراق , أحمد مطلوب , معهد البحوث والدراسات العربية , القاهرة , 1968 .
* النقد الأدبي الحديث في لبنان , هاشم ياغي , دار المعارف , مصر , 1968 .
* النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد , علي يونس, الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1985 .
* النقد الأدبي ومدارسه الحديثة , ستانلي هايمن , تر: د.إحسان عباس ود.محمد يوسف نجم , دار الثقافة , بيروت , 1958 .
* نقد الحداثة , د.حامد أبو أحمد , كتاب الرياض , مؤسسة اليمامة الصحفية , السعودية , ط1 , 1994 .
* نقد الشعر , قدامة بن جعفر , تح: كمال مصطفى , مكتبة الخانجي , مصر , 1963 .
* نقد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920 – 1958 , عباس توفيق , الرسالة للطباعة , 1978 .
* النقد المنهجي عند العرب , د.محمد مندور , مطبعة نهضة مصر , الفجالة , د.ت.
* النقد والنقاد المعاصرون , د.محمد مندور , مطبعة نهضة مصر , الفجالة , د.ت.
* النقطة والدائرة ــ مقتربات في الحداثة العربية , طراد الكبيسي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط1 , 1987 .
* النمطية والتنوع في موسيقى الشعر العراقي الجديد , د.محسن اطيمش , الأقلام, بغداد , ع11 -1, تشرين الثاني / كانون الأول , 1992 .
* ها أنت أيها الوقت , أدونيس , دار الآداب , بيروت , 1993 .
* هتاف الأودية , أمين الريحاني , دار ريحاني للطباعة والنشر , بيروت , ط1 , 1955 .
* همس الجفون، ميخائيل نعيمة , دار صادر , بيروت , ط6 , 1968 .
* الواقفون ضد اللغة العربية , جهاد فاضل , آفاق عربية, بغداد, ع3 , س9, تشرين الثاني 1983 .
* والت ويتمان ــ شاعر أصيل , جيمي ميللر , تر: محمد فتحي الشنيطي , القاهرة , د.ت.
* وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث، بدر شاكر السياب , مجلة الآداب , ع10 , تشرين الأول 1956 .
* الوساطة بين المتنبي وخصومه , القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني , تح: محمد أبو الفضل
إبراهيم وعلي محمد البجاوي , دار إحياء الكتب العربية , القاهرة , ط3 , د.ت .
* الوسيلة الأدبية للعلوم العربية , حسين المرصفي, مطبعة المدارس الملكية,القاهرة , ط1, 1289هـ .
* وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق, سامي مهدي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد،1993 .
* يغير ألوانه البحر, نازك الملائكة , منشورات وزارة الإعلام , العراق , بغداد ,ط1 , 1977 .
* الينبوع , أحمد زكي أبو شادي , المطبعة السلفية , القاهرة , 1934 .